ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Giacomo Quarenghi
e la cultura architettonica britannica
Da Roma a San Pietroburgo

Atti del convegno internazionale a cura di

Piervaleriano Angelini, Irene Giustina, Tommaso Manfredi, Francesco Moschini

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli
Atti 2017-2018

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica

Da Roma a San Pietroburgo

Atti del convegno internazionale

a cura di

Piervaleriano Angelini, Irene Giustina
Tommaso Manfredi, Francesco Moschini

Roma, Palazzo Carpegna
25 - 26 maggio 2017

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli Atti 2017-2018

Numero speciale allegato agli
Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca 2017-2018
a cura di
Piervaleriano Angelini, Irene Giustina
Tommaso Manfredi, Francesco Moschini

Atti del convegno internazionale

GIACOMO QUARENGHI e la cultura architettonica britannica
Da Roma a Pietroburgo

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, Palazzo Carpegna
25-26 maggio 2017

Convegno promosso e organizzato dalla
Accademia Nazionale di San Luca
Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

con il patrocinio e la collaborazione di
Ossevatorio Quarenghi, Bergamo
Università degli Studi di Brescia
Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria

Convegno inserito nel programma del Comitato
internazionale per le celebrazioni quarenghiane 2017

Con questo volume i curatori intendono onorare la memoria
di Ugo Valdrè, Graziella Colmuto Zanella e Vanni Zanella

Cura editoriale e progetto grafico del volume
Laura Bertolaccini

In copertina
Giacomo Quarenghi, veduta della Piramide di Caio Cestio a Roma,
disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati,
Bergamo Biblioteca Civica Angelo Mai, Album F-11D

La pubblicazione è stata sottoposta alla valutazione di lettori esterni

"Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca"
ANVUR: CLASSE A AREA 08

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in
qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, cartaceo o digitale, senza
l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore
L'editore rimane a disposizione di eventuali aventi diritto non contattati

Stampato in Italia da Industria Grafica Umbra (Todi) nel mese di novembre 2021

© 2021 Accademia Nazionale di San Luca, Roma
www.accademiasanluca.eu

Tutti i diritti riservati

ISSN 2239-8341
ISBN 978-88-97610-59-5

Indice

7 Motivi ed esiti di una ricerca
Piervaleriano Angelini, Irene Giustina Tommaso Manfredi, Francesco Moschini

QUARENGHI E LA CULTURA ARCHITETTONICA BRITANNICA: I PROTAGONISTI

11 Giacomo Quarenghi bergamasco a Roma e in Europa
Piervaleriano Angelini

23 Nel nome di Palladio. Giacomo Quarenghi e gli architetti britannici a Roma
Tommaso Manfredi

65 Giacomo Quarenghi, Charles Cameron and the British Architectural Culture in Russia
Dmitry Shvidkovsky

QUARENGHI E LA GRAN BRETAGNA: CONOSCENZA E PROGETTO

81 Quarenghi e la Gran Bretagna? Studi dal *Vitruvius Britannicus* e altri libri inglesi
Alistair Rowan

91 Quarenghi at Wardour Castle
Alistair Rowan, Jonathan Yarker

105 Un inedito progetto di Giacomo Quarenghi conservato nello studio del pittore Giuseppe Cades
Susanna Pasquali

113 Intorno a un disegno inedito di Quarenghi per il Collegio degli Affari esteri di San Pietroburgo
Francesco Moschini

IL GRAND TOUR BRITANNICO AL TEMPO DI QUARENGHI: LUOGHI E PERSONAGGI

119 Luoghi e itinerari britannici nella Roma di Giacomo Quarenghi
Fabrizio Di Marco

133 I siti archeologici campani al tempo di Quarenghi
Fabio Mangone

143 Giacomo Quarenghi, Vincenzo Valdrè and two Young British Architects in Rome in the Early 1770s
Brian Lynch, Ugo Valdrè

151 Cercando il giovane Quarenghi disegnatore. Brevi note sui disegni del Fondo Norris al Victoria and Albert Museum
Piervaleriano Angelini

161 James Paine Junior's Italian Album at the Victoria and Albert Museum
Duccio K. Marignoli

169 Seguendo un filo di luce: Giannantonio Selva a Roma e in Europa (1778-1781)
Elisabetta Molteni

CULTURA ARTISTICA E SOCIETÀ INTORNO A QUARENGHI

187 Il collezionismo di Giacomo Quarenghi nel suo contesto di formazione: l'attività di mercante d'arte di James Durno (1745-1795)
Paolo Coen

213 Vincenzo Corazza e Giacomo Quarenghi: neoumanesimo e cultura architettonica illuminista tra Roma, Napoli e San Pietroburgo
Alfredo Buccaro

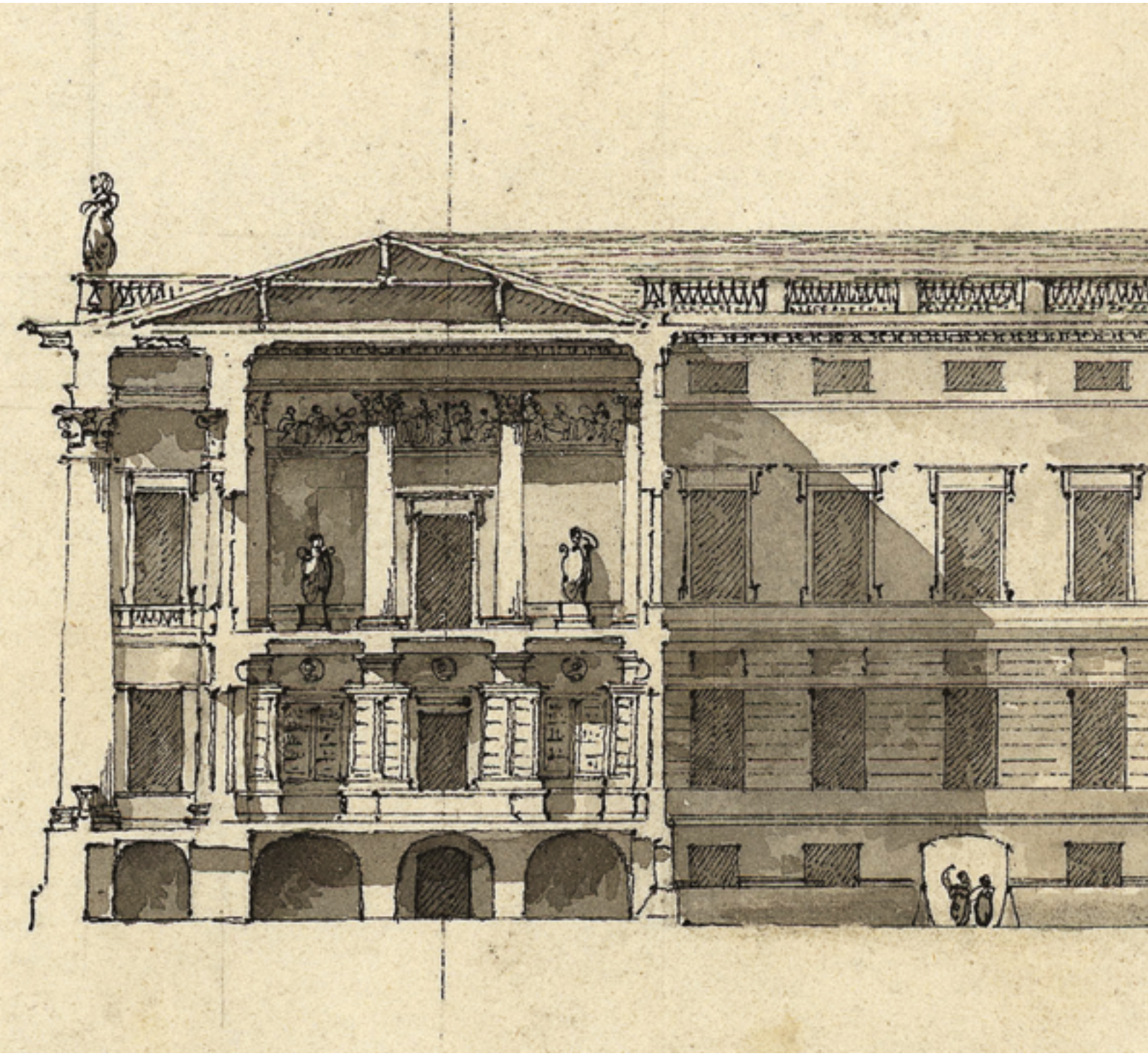
225 «L'anglica possa». La cultura inglese a Bergamo nella seconda metà del Settecento
Luca Bani

235 Il gran teatro d'Europa. Musica e teatro intorno a Quarenghi
Marcello Eynard

255 Bibliografia

269 English Abstracts

GIACOMO QUARENGHI E LA CULTURA ARCHITETTONICA BRITANNICA DA ROMA A SAN PIETROBURGO



Giacomo Quarenghi, palazzo, sezione (particolare), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, B-39a

Motivi ed esiti di una ricerca

Piervaleriano Angelini, Irene Giustina
Tommaso Manfredi, Francesco Moschini

Il tema del rapporto con la cultura britannica e i suoi esponenti nell'orizzonte dell'attività architettonica del bergamasco Giacomo Quarenghi è rimasto sotto traccia per molto tempo, dopo che, nel 1973, Milica Koršunova, decana degli studi quarenghiani, lo aveva affrontato in un articolo che, seppure sinteticamente, presentava molteplici elementi di interesse e spunti da approfondire.
Nel contesto delle molteplici iniziative programmate a scala internazionale per celebrare il secondo centenario della scomparsa di Quarenghi, nel 2017 (*www.osservatorioquarenghi.org*), nel concerto di studi e di pubblicazione di fondi inediti di disegni, abbiamo pensato di sviluppare l'argomento in maniera specifica, anche alla luce di nuovi elementi emersi nel tempo.
In questa prospettiva ha preso le mosse il Convegno internazionale di studi *Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica. Da Roma a Pietroburgo*, promosso e ospitato dall'Accademia Nazionale di San Luca il 25 e 26 maggio 2017.
L'articolazione del programma, che ha coinvolto molti studiosi, ha inteso coprire le diverse sfaccettature offerte dalla tematica, garantendone una percezione a campo aperto mediante approcci interdisciplinari e molteplici prospettive di lettura.
Per la prima volta in maniera organica sono stati evidenziati i rapporti, diretti e indiretti, che Quarenghi ebbe, dagli anni romani, tra il 1761 e il 1779, e per il resto della sua vita, con numerosissimi esponenti della cultura architettonica britannica nel contesto del fenomeno del Grand Tour.
Un rapporto, profondo e continuativo, che attraverso l'esperienza personale di Quarenghi ha permesso di indagare secondo una nuova visuale interdisciplinare gli intrecci e gli scambi intercorsi tra Gran Bretagna e continente europeo in ambito architettonico nel cruciale passaggio storico e culturale dal XVIII al XIX secolo.
Del notevole approfondimento critico raggiunto nelle giornate del convegno danno testimonianza queste pagine, che raccolgono i contributi stimolati dall'occasione, andando a costituire il più vasto e aggiornato studio sul tema dei rapporti di Quarenghi con l'orizzonte britannico e, al contempo, un inedito quadro sulla presenza e l'influenza degli architetti britannici a Roma, in Italia e in Russia attraverso la sua figura.
I contributi sono stati organizzati in quattro parti che rispecchiano la metodologia della ricerca attuata su Quarenghi e la Gran Bretagna: dalla ricostruzione dei molteplici rapporti personali a Roma in Italia e in Russia (*Quarenghi e la cultura architettonica britannica: i protagonisti*), all'analisi critica degli studi e dei progetti (*Quarenghi e la Gran Bretagna: conoscenza e progetto*), alla focalizzazione, anche ambientale, del contesto del Grand Tour britannico (*Il Grand Tour britannico al tempo di Quarenghi: luoghi e personaggi*), all'esplorazione degli aspetti artistici e sociali (*Cultura artistica e società intorno a Quarenghi*).

Nella prima parte, Piervaleriano Angelini – *Giacomo Quarenghi bergamasco a Roma e in Europa* – traccia con dovizia di riferimenti e nuovi collegamenti interpretativi l'itinerario artistico e culturale di Quarenghi, dopo i primi alunnati pittorici bergamaschi nella città di origine, con il trasferimento a Roma, con la scoperta della propria vocazione per l'architettura e la prolungata residenza e attività di formazione; e ancora l'ingaggio da parte di Caterina II quale architetto di corte e i nuovi orizzonti che con questa occasione gli si aprirono, nel contesto delle interazioni e amicizie con personaggi del mondo culturale, artistico e diplomatico britannico; una fitta rete di relazioni che scorre in tutto l'arco della sua vita adulta.
Tommaso Manfredi – *Nel nome di Palladio. Giacomo Quarenghi e gli architetti britannici a Roma* – segue il filo della descrizione di Quarenghi come l'«ombra di Palladio» fatta nel marzo 1774 dall'ex gesuita inglese John Thorpe al connazionale Henry Bellings ottavo Lord Arundell di Wardour, di cui era agente artistico a Roma. Secondo le linee interpretative costituite da Andrea Palladio e l'antico come soggetti di studio e dal disegno come strumento di indagine, evidenzia per la prima volta la complessa concatenazione delle relazioni intercorse tra il trentenne architetto bergamasco, «suddito di Venezia» a Roma, e moltissimi giovani colleghi britannici che perfezionavano la propria formazione in Italia, per i quali l'opera palladiana nella Repubblica di Venezia rimaneva un imprescindibile termine di confronto.
Dmitrij Švidkovskij – *Giacomo Quarenghi, Charles Cameron and the British Architectural Culture in Russia* – ripercorre l'articolata vicenda del rinnovamento del gusto e dell'architettura in senso neoclassico impresso in Russia da Caterina II tra il 1762 e il 1796. In tale quadro sono esplorati l'ideologia che orientò l'amplissima attività edilizia della sovrana e i vivaci rapporti intercorsi tra la corte

imperiale russa e la cultura architettonica europea, dall'iniziale periodo di influsso francese al prevalere, negli anni ottanta del Settecento, della tendenza che bilanciava l'interesse archeologico per l'antico e il gusto palladiano, magistralmente interpretata dall'architetto scozzese Charles Cameron (1745-1812) e da Giacomo Quarenghi.

Nella seconda parte, Alistair Rowan – *Quarenghi e la Gran Bretagna? Studi dal Vitruvius Britannicus e altri libri inglesi* – espone e analizza per la prima volta gli studi compiuti da Quarenghi sul *Vitruvius Britannicus*, la raccolta degli esempi più apprezzati di architettura contemporanea in Gran Bretagna che, pubblicata da Colen Campbell a Londra dal 1715 al 1725, segnò un momento chiave nella definizione del gusto architettonico britannico, nella chiave razionale dell'opera di Palladio. Dalla selezione delle opere studiate traspare la modalità dell'approccio culturale di Quarenghi con l'architettura domestica britannica e il neopalladianesimo inglese, manifestato anche dallo studio di altre pubblicazioni sull'opera di Lord Burlington e William Kent, oltre che dei fratelli Robert e James Adam.
Lo stesso Rowan e Jonathan Yarker – *Quarenghi at Wardour Castle* – trattano l'articolato progetto di Quarenghi per la cappella nel castello di Wardour, nel Wiltshire, analizzando per la prima volta sistematicamente i molteplici disegni che l'architetto inviò da Roma al committente Lord Arundell. Dal confronto tra i disegni e le numerose lettere scritte ad Arundell dal suo agente padre Thorpe emerge con evidenza il contesto del progetto che nelle intenzioni dei protagonisti avrebbe dovuto originare uno degli interni più notevoli della cultura del Grand Tour in Gran Bretagna, ma che si materializzò nel solo altare, più tardi replicato in minore da Quarenghi sempre per acquirenti britannici.
Susanna Pasquali – *Un inedito progetto di Giacomo Quarenghi conservato nello studio del pittore Giuseppe Cades* – pone in luce un progetto inedito di Quarenghi riconducibile per entità e stile alla sua fama di «ombra di Palladio» tramandata dalle lettere di Thorpe ad Arundell, noto attraverso una copia tratta da un piccolo nucleo di disegni, oggi perduti, che egli lasciò a Roma all'amico pittore Cesare Cades prima di partire per San Pietroburgo.
Francesco Moschini – *Intorno a un disegno inedito di Quarenghi per il Collegio degli Affari esteri di San Pietroburgo* – affronta il tema dei contatti con gli amici italiani e particolarmente romani mantenuti da Quarenghi anche dopo il trasferimento in Russia, attraverso una costante corrispondenza e, in diverse occasioni, l'invio di disegni di propri progetti, spesso copiati da collaboratori di studio. In particolare è posta l'attenzione su uno di questi disegni donato ad Onofrio Boni, riguardante il rifacimento della facciata del palazzo del principe Kurakin, trasformato dopo la sua morte nel Collegio degli Affari esteri, nel quartiere degli inglesi.

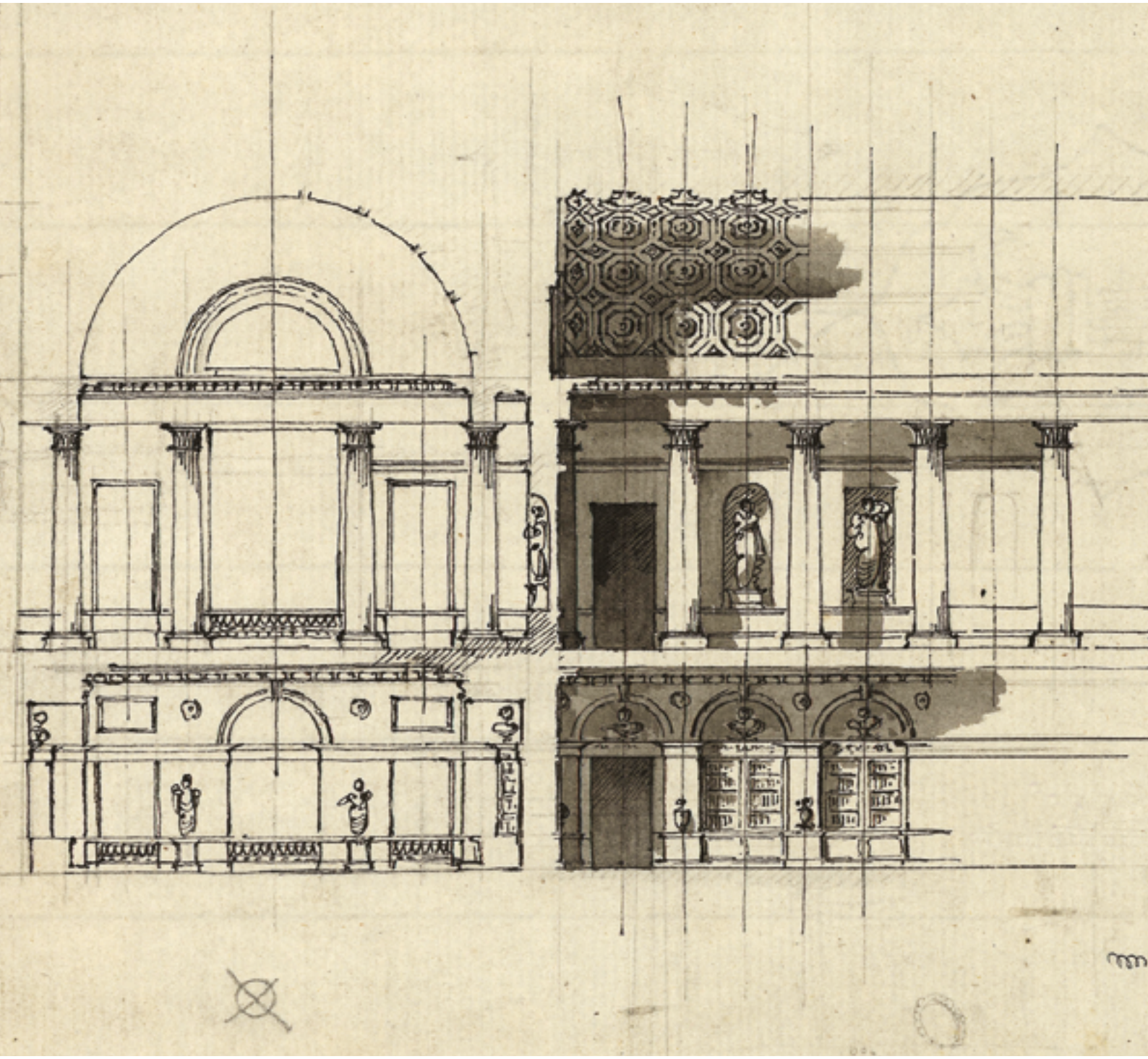
Nella terza parte, Fabrizio Di Marco – *Luoghi e itinerari britannici nella Roma di Giacomo Quarenghi* – si sofferma sui luoghi in cui si svolsero i ramificati contatti con i circoli artistici e culturali britannici che Giacomo Quarenghi sviluppò a Roma per oltre un decennio, dalla fine degli anni sessanta del Settecento alla sua partenza per San Pietroburgo nel 1779. In questo contesto identifica da un lato i luoghi di studio e di trasmissione culturale (monumenti, studi e gallerie), dall'altro i luoghi di confronto e scambio interdisciplinare (osterie, salotti, teatri, sale da concerto).
Fabio Mangone – *I siti archeologici campani al tempo di Quarenghi* – ricostruisce il vivace contesto culturale entro cui si compì il tour archeologico di Quarenghi nel Regno di Napoli, nel 1776, in un momento cruciale – alla vigilia della spedizione capitanata da Vivant Denon e sfociata nel famoso volume coordinato dall'abate di Saint-Non – per la promozione dei siti campani presso il pubblico europeo e per la loro progressiva consacrazione a mete obbligate nel percorso formativo dell'architetto, sempre più considerate come rilevante tramite per la conoscenza dell'antico e indispensabili complementi del soggiorno romano.
Brian Lynch e Ugo Valdrè – *Giacomo Quarenghi, Vincenzo Valdrè and two Young British Architects in Rome in the Early 1770s* – trattano della stretta relazione fra Quarenghi e il pittore ed architetto faentino Vincenzo Valdrè, e di entrambi con l'architetto inglese Richard Norris (1750-1792). I diari scritti da quest'ultimo durante il suo viaggio in Italia, fra la fine del 1770 e la fine del 1772, rivelano che Norris e l'amico e collega James Lewis, sono stati allievi informali di Quarenghi e Valdrè a Roma, e loro compagni di viaggio a Venezia venendo poi ospitati a Bergamo da Quarenghi sulla strada del ritorno in patria.
Piervaleriano Angelini – *Cercando il giovane Quarenghi disegnatore. Brevi note sui disegni del Fondo Norris al Victoria and Albert Museum* – negli album di Norris conservati al Victoria & Albert Museum compie una analitica rassegna di quanto sia disponibile per valutare la maniera grafica quarenghiana a quell'altezza cronologica. Ne scaturisce una lettura che evidenzia l'evolversi dei tratti fondamentali del suo stile, base necessaria per tentare il riconoscimento dei caratteri formali della maniera del giovane Quarenghi disegnatore e quindi l'individuazione del suo intervento diretto in un certo numero di fogli presenti nel museo londinese.
Duccio K. Marignoli – *James Paine Junior's Italian Album at the Victoria and Albert Museum* –, sullo sfondo della cultura artistica del Grand Tour, analizza un album di disegni realizzati da James Paine Junior (1745-1829), figlio del noto architetto James Paine Senior, durante il suo secondo viaggio a Roma nel 1774. I temi e i soggetti individuati nei grafici consentono di approfondire gli interessi del giovane architetto per l'arte romana antica e rinascimentale, talvolta lasciando trasparire riferimenti a dibattiti specifici del suo *entourage* e più in generale attestando il gusto e l'atteggiamento nei confronti del classicismo diffusi nella Gran Bretagna del XVIII secolo.
Elisabetta Molteni – *Seguendo un filo di luce: Giannantonio Selva a Roma e in Europa (1778-1781)* – esplora il

ricco panorama di relazioni e di opportunità professionali che, come per molti architetti del secondo Settecento, si aprì a Giannantonio Selva (1751-1819) durante il lungo soggiorno a Roma, prima meta del suo Grand Tour europeo e punto di avvio della sua carriera, nella cerchia frequentata dagli artisti veneti e da Quarenghi. L'esame di alcuni rilevanti progetti e lavori eseguiti tra Roma e Parigi, tra cui il completamento della Sala da musica in Campidoglio intrapresa proprio da Quarenghi, mette in luce il processo di maturazione del giovane Selva e del suo interesse, oltre che per le opere di pubblica utilità, per le novità del gusto, gli arredi e le architetture effimere.

Nella quarta parte, Paolo Coen – *Il collezionismo di Giacomo Quarenghi nel suo contesto di formazione: l'attività di mercante d'arte di James Durno (1745-1795)* –, nell'ambito dello spiccato interesse di Quarenghi per la pittura, il collezionismo e il commercio d'arte, analizza il contesto romano in cui si sono formati questi interessi, attraverso uno dei suoi protagonisti: il pittore e mercante James Durno.
Alfredo Buccaro – *Vincenzo Corazza e Giacomo Quarenghi: umanesimo e cultura architettonica illuminista tra Roma, Napoli e San Pietroburgo* –, sulla base di consolidati studi condotti intorno al codice Corazza e alla cultura vinciana nell'ambiente partenopeo, esamina nel quadro del dibattito illuminista italiano ed europeo la fitta corrispondenza intercorsa tra il dotto napoletano Vincenzo Corazza, Giacomo Quarenghi e gli artisti e intellettuali loro comuni amici, chiarendo sia il ruolo svolto da Corazza nella diffusione della corrente neoclassica di ispirazione palladianista e rinascimentale tra Roma, Napoli e San Pietroburgo sia la sua influenza nel processo di maturazione intellettuale e professionale di Quarenghi, tanto in Italia come in Russia.
Luca Bani – *«L'anglica possa». La cultura inglese a Bergamo nella seconda metà del Settecento* – traccia una articolata ricognizione della ricezione dei differenti sviluppi della letteratura, del pensiero e delle scienze britanniche nella città di Quarenghi. Riferendosi come indicatore ai fondi della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, verifica a partire dall'inizio secentesco di tale penetrazione culturale la sua accelerazione settecentesca, spesso veicolata da traduzioni in italiano o in francese, ma anche dalla disponibilità di riviste britanniche o internazionali, insieme al diffondersi di grammatiche e dizionari di lingua inglese. L'attenzione poi si sposta verso Quarenghi ed altre tre figure significative dell'ambiente culturale bergamasco dell'epoca: Paolina Secco Suardo, Lorenzo Mascheroni e Giuseppe Beltramelli, tutte in varia forma in contatto con la cultura britannica.
Marcello Eynard – *Il gran teatro d'Europa. Musica e teatro intorno a Quarenghi* – si concentra sulla produzione e sull'offerta musicale all'epoca di Quarenghi nelle tre città ove egli visse: Bergamo, Roma e San Pietroburgo, seguendo il filo conduttore della passione musicale dell'architetto, e della tangenzialità del tema con gli influssi inglesi. In particolare la vita musicale romana, con le sue molte occasioni offerte nei quasi venti anni di presenza del bergamasco, è ripercorsa anche con richiami agli intrattenimenti in musica frequentati da Quarenghi che emergono dalla sua corrispondenza, anche in relazione a numerosi viaggiatori o residenti britannici.

Gli esiti di tali approfondimenti, nelle differenti angolature, risultano interessanti sia per la vastità dei campi d'indagine, sia per i singoli innovativi apporti, ma il principale obiettivo raggiunto è di ordine generale. Risulta chiaramente infatti come tanto nel profilo personale di Giacomo Quarenghi quanto nel suo orizzonte artistico siano stati centrali, e a volte determinanti, i rapporti con personaggi britannici e con i molteplici e variegati aspetti artistici e culturali da essi rappresentati. Ed è su questa base che auspicabilmente ulteriori elementi e riscontri potranno contribuire ad arricchire un quadro che già ora si prospetta come una delle chiavi di lettura più significative della biografia e dell'opera di Quarenghi, sia per il periodo italiano, sia per quello russo.

QUARENGHI E LA CULTURA ARCHITETTONICA BRITANNICA: I PROTAGONISTI



Giacomo Quarenghi, studio di interno di palazzo, sezione, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, B-47a

Piervaleriano Angelini

Giacomo Quarenghi bergamasco a Roma e in Europa

Questo contributo intende essere una sintetica ricapitolazione su quanto nel percorso di un grande architetto, artista e intellettuale come Giacomo Quarenghi, appare più significativo rispetto al particolare contesto tematico del volume.
È generalmente noto che Bergamo fu la sua patria, e con essa intrattenne un rapporto continuo per tutta la vita, sebbene se ne fosse allontanato ancora meno che diciottenne per raggiungere Roma, la meta ove potevano trovare nutrimento i suoi, evidentemente non rinunciatari, sogni d'artista.
Identificare con chiarezza la personalità del giovane Quarenghi non è cosa semplice: perdute quasi tutte le lettere inviate al padre, disperse praticamente tutte le testimonianze relative alla sua formazione come pittore (avviata a Bergamo, dopo gli studi nella prestigiosa scuola delle Misericordia Maggiore che lo avrebbe definitivamente sintonizzato con la cultura classica, negli studi di Giovanni Raggi e Paolo Maria Bonomini, quindi tra orizzonte veneto e pittura di realtà lombarda), sono necessariamente altri gli appigli sui quali inerpicarsi alla ricerca della sua prima fase creativa.
Ma qui occorre subito definire con chiarezza che del proprio essere artista, e dell'orgoglio di venire da una nobile città e da non umili natali, egli dovette essere subito conscio. Solo una fuorviante lettura, romanticamente provinciale, ha fatto sì che ne venisse descritta la traiettoria, con stucchevole deriva di stampo oleografico, come la vicenda di un piccolo valligiano dotato di genio e capace di trovare la propria via dalla remota Valle Imagna (fig. 1) al gigantesco orizzonte dell'Impero russo.
Il percorso dei suoi primi anni a Roma è troppo noto, in particolare grazie alla sua lettera autobiografica del 1785[1] per doverlo qui riassumere. L'approdo è addirittura nello studio di Anton Raphael Mengs (non è noto in quale modo vi abbia

1. Giacomo Quarenghi, *La maison ou je suis né a Bergame*, la casa natale di Quarenghi a Capiatone di Rota d'Imagna, 1800 c., disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album F-9.

avuto accesso. Alla sua morte, nel 1779, scriverà «era uno di quei pochi che sosteneva con decoro la nobilissima Arte della Pittura»[2]), poi di Stefano Pozzi, e qui la conversione all'architettura. Quindi i passaggi presso Paolo Posi, Antoine Dériset, Nicola Giansimoni; infine la folgorazione palladiana.

Ma quale era il suo profilo intellettuale tra la fine degli anni Sessanta e il principio degli anni Settanta, già ormai giovane uomo? Era ben addentro al circuito degli artisti, amante della pittura che era stata la sua prima passione, dei libri e delle biblioteche; una particolare vena delle sue attenzioni appare in una lettera solo recentemente emersa, che ci indica la sua passione di ricercatore di memorie patrie[3], in piena sintonia con le ricerche erudite della sua epoca, e sintomo del suo affiatamento con l'amico abate Pierantonio Serassi, anch'egli bergamasco, che tra gli altri suoi studi eruditi andava sviluppando le proprie ricerche su Torquato Tasso, una passione alla quale Quarenghi ebbe modo di recare il proprio contributo[4] (fig. 2).

Tutto ciò corrisponde pienamente con quanto da lui stesso affermato nella lettera autobiografica a Luigi Marchesi del 1785: «se dipoi ho acquistato qualche cognizione in fatto di erudizione, d'Istoria ecc. questo è dipeso dalla grande e continua lettura da me fatta in Roma, e dall'aver cercato la conversazione di gente colta ed erudita»[5].

2. Giacomo Quarenghi, medaglia di Bernardo Tasso, incisione da disegno degli anni Settanta del Settecento (da Pierantonio Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini, 1785).

3. Giacomo Quarenghi, sepolcro del re Adolfo Federico di Svezia. Stoccolma, chiesa di Riddarholmskyrkan.

Pagina a fronte

4. Giacomo Quarenghi, *Villa Negroni*, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-26.

5. Giacomo Quarenghi, *Veduta del Vaticano e monte Mario*, dal Gianicolo, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-5.

Gli anni della formazione a Roma sono ricchi di altri spunti che vanno oltre gli argomenti dell'architettura e del disegno, che testimoniano la curiosità inesauribile del giovane per ogni vena della cultura artistica; in questa prospettiva va segnalato il formarsi una passione musicale che lo avrebbe accompagnato per tutta la vita, favorita dalla frequentazione del compositore Niccolò Jommelli prima, e di Magrini, allievo di Leonardo Leo, poi; di sé Quarenghi in epoca più matura scrisse al riguardo: «Ho una passione fuori dell'ordinario per la musica»[6].

Il giovane architetto alla partenza per la Russia poteva vantare in patria una sola importante realizzazione: il rinnovamento in stile moderno della chiesa gotica di Santa Scolastica a Subiaco[7]. Ma la sua attività di progettista aveva già iniziato a dare notevoli frutti all'estero, ed in particolare in Gran Bretagna (per non invadere il campo di altri contributi specifici qui raccolti accenno solo ai nomi di Lord Henry Arundell, del duca di Hamilton, di Lord Carnaby Haggerston, e al ruolo avuto nel propiziare i suoi contatti britannici dall'amico scultore irlandese Christopher Hewetson). Si può correttamente affermare, come ha fatto recentemente Tommaso Manfredi, che all'epoca «la sua esistenza era in completa sintonia con la comunità artistica britannica»[8].

Da ricordare anche il rilevante incarico per la tomba del re di Svezia Adolfo Federico II (fig. 3), dietro al quale è da scorgere il legame con un altro straniero dimorante in Roma, lo scultore svedese Tobias Sergel, amico in quegli anni italiani[9], e poi anche in quelli trascorsi sulle opposte sponde del Mar Baltico.

Ciò ci introduce all'opportunità di tentare di mappare il circuito di amicizie e frequentazioni del giovane Quarenghi in Roma. Poco o nulla sappiamo dei primi anni; la fonte primaria, costituita dalla sue lettere ad ora rintracciate è assai lacunosa, e comunque prende avvio soltanto con gli anni Settanta. Possiamo immaginare comunque una prima fase di ambientamento probabilmente caratterizzata da stretti contatti con l'ambiente dei conterranei riuniti intorno all'Arciconfraternita dei Bergamaschi in Roma, alla quale era strettamente legato anche il già menzionato amico Pierantonio Serassi.

Sono da aggiungere i contatti con i giovani colleghi di studio, e in questo caso

già all'epoca dell'alunnato pittorico presso Stefano Pozzi (siamo quindi intorno al 1762-1764): sono giovani architetti che frequentavano lo studio dell'artista per formarsi nel disegno di figura ad entrare in amicizia con il bergamasco, e in particolare tra di essi quel Vincenzo Brenna[10], che Quarenghi menziona nella 'lettera autobiografica' come colui che lo fece accostare all'architettura. Probabilmente il bergamasco avrebbe tralasciato quel cenno, se avesse immaginato che nelle successive vicende pietroburghesi (sullo scorcio del XVIII secolo, i loro percorsi si sarebbero di nuovo incrociati nella capitale nordica, ma in una situazione di concorrenza).

Incontriamo Quarenghi immerso in una rete di relazioni sempre più ampia nei primi anni Settanta, ormai architetto riconosciuto per via del cantiere sublacense di Santa Scolastica, e in relazione con interessanti e innovative figure di artisti operanti in città: Giovanni Volpato, Giuseppe Cades, Giuseppe Franchi, il compatriota Giovan Battista Dell'Era tra gli altri. Alla schiera di questi artisti italiani in Roma si aggiunge ora la figura di Vincenzo Valdrè, destinato a realizzare la propria carriera in Irlanda.

Negli ultimi due anni del suo soggiorno romano poi frequentò il salotto dell'ambasciatore Zulian a Palazzo Venezia, trovandosi quindi in contatto con Giuseppe Angelini, con Gavin Hamilton (e qui voglio ricordare anche il suo legame intellettuale con James Stuart e Nicholas Revett, e il loro fondamentale *The Antiquities of Athens*[11] che Quarenghi dichiarò di avere iniziato a tradurre scrivendo ad Alessandro Barca nel 1808, ponendolo in contrapposizione con l'opera sulle antichità greche di David LeRoy[12]). In questo stesso salotto di Zulian incontrò anche il giovane Canova durante la sua prima visita romana, e da questo contatto si sviluppò un'amicizia a distanza che si protrasse nei decenni, anche grazie al comune amico Giannantonio Selva.

Riferendoci a Hamilton occorre aprire lo sguardo alla grande colonia inglese che frequentava la città in quegli anni, in un continuo alternarsi di viaggiatori, architetti e artisti, i quali potevano contare su alcune figure di connazionali strategicamente inserite all'interno della rete di relazioni che si occupava del commercio di antichità e opere d'arte. Quarenghi è ad esempio con James Wyatt nel 1768 in visita a Tivoli, insieme ad Angelo Zuccarelli (figlio di Francesco, non a caso così inserito nel mondo del collezionismo britannico). Poi vi è l'architetto Thomas Harrison, o ancora l'architetto James Lewis, con il quale la relazione era già documentata[13], ma per il quale ora grazie ai nuovi studi di Brian Lynch e Ugo Valdrè il quadro si arricchisce di ben maggiori dettagli, accompagnati dall'apparire

6. Giacomo Quarenghi, *Rimesse Pontificie a Monte Cavallo*, sul colle del Quirinale, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-17.

7. Giacomo Quarenghi, *Cecilia Metella*, il mausoleo lungo la via Appia Antica, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-7.

8. Giacomo Quarenghi, *Capucini*, la chiesa dei Cappuccini a Roma, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-8.

9. Giacomo Quarenghi, *Villa Medici*, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-11.

della figura di un altro architetto britannico: Richard Norris. Sono numerosissime le notizie, seppur frammentarie, e gli indizi che ci segnalano Quarenghi in continuo contatto con i britannici frequentanti Roma; pensiamo ai pittori Ozias Humphry[14] e Richard Cooper[15].
La situazione degli artisti inglesi a Roma è efficacemente accennata da Giovanni Volpato in una lettera del 1774: «Molti studiano in Roma senza direzione di alcun maestro, come sono gli inglesi copiando le cose belle che abbiamo e così vanno avanti»[16].
Ma nell'orizzonte di quegli anni romani di Giacomo Quarenghi è importante anche la frequentazione dei *pensionnaires* francesi dimoranti in città, come ad esempio Jean-Arnaud Raymond. Avendo posto però in questa occasione il centro dell'attenzione sui rapporti con i britannici occorrerà sorvolare su altre rilevanti tangenze di Quarenghi con altre componenti del cosmopolita e vitalissimo ambiente culturale e artistico internazionale della Roma di quegli anni.
È piuttosto da segnalare, con il protrarsi negli anni della sua permanenza nella città, la crescente insofferenza da parte di Quarenghi per le vicende artistiche romane. Non sto a citare, in quanto ben noti e ripetuti, i giudizi sferzanti sulla Sacrestia di San Pietro e su Carlo Marchionni, che fanno il paio con i giudizi sulle vicende in corso in un'altra città a Quarenghi tanto cara come Venezia, ed ove trovava corrispondenza di idee in due personaggi importanti nel suo percorso culturale, Tommaso Temanza ed il suo allievo Giannantonio Selva, con i quali si sfogava inveendo contro le realizzazioni di Bernardino Maccaruzzi. È anche da segnalare che nel periodo romano fu in contatto con Onofrio Boni[17], e dovette conoscere di persona Francesco Milizia (su sollecitazione di Temanza) e averne letto le opere, sebbene su di lui abbia espresso un giudizio piuttosto *tranchant*.
Gli esiti polemici delle sue rigorose scelte neo-palladiane e neo-cinquecentesche per Santa Scolastica, come pure il risultato non favorevole della partecipazione al Concorso Clementino del 1769, lo costringevano a prendere atto che la coerenza alle proprie idee estetiche lo poneva fuori dai giochi, e dunque a dover cercare diversamente una propria via (anche di sostentamento materiale)[18].
Se già nel 1773, scrivendo a Subiaco all'abate Carocci, sperava per sé di partire «non potendo più vivere in mezzo a simil Preteria con onoratezza»[19], ribadirà quattro anni più tardi a Temanza la voglia di lasciare Roma: «spero comunque che si muterà la scena e che mi caverò da questa Babilonia»[20].
Non sono certo i pochi (e modesti) lavori richiestigli per Bergamo[21], o quel progetto per Santa Maria in Campitelli, peraltro mai giunto a termine, a poter sostenere la famiglia che intanto aveva formato nel 1775. Negli ultimi mesi a Roma di

10. Giacomo Quarenghi, *Portico del Vaticano*, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-13.

11. Giacomo Quarenghi, *Cortile del Vaticano*, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-16.

Pagina a fronte

12. Giacomo Quarenghi, *S.to Pietro*, piazza San Pietro a Roma, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-29.

13. Giacomo Quarenghi, *Grotta Ferrata*, il castello di Grottaferrata, seconda metà degli anni Settanta del Settecento, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-4.

certo la commissione da parte di Abbondio Rezzonico per la Sala da Musica in Campidoglio (poi completata alla sua partenza dall'amico veneziano Giannantonio Selva nel frattempo giunto da Venezia a Roma) doveva essere stata una buona iniezione di fiducia, ma ormai i giochi erano fatti, e gli anni di esclusione e stenti erano un dato di fatto del bilancio romano. Così aveva descritto il suo stato l'abate John Thorpe a Lord Arundell nel 1774: «Individuo dall'aspetto più goffo che sua Signoria possa mai vedere, preso appassionatamente dalla musica e pronto a lasciare ogni cosa per essa; egli lavora solo quando i suoi vestiti sono impegnati, e non ha un soldo per il suo pranzo. I suoi colleghi inglesi aspettano questi momenti per poter ottenere dei disegni creati dalla sua penna»[22].

Sembra quasi di cogliere che, insieme alla sua concezione rigorosa dell'architettura, arricchita da una profonda conoscenza delle matrici antiche e rinascimentali, siano state le sue doti di splendido disegnatore (figg. 4-13), una caratteristica probabilmente innata, e coltivata con passione, oltre che un retaggio della sua prima vocazione come già accennato, ad essere un vantaggio differenziale nell'arte di Quarenghi. Di ciò sicuramente molto, anzi moltissimo si giovò anche nella propria carriera in Russia. Ma non fu certo questo il solo aspetto che propiziò la grande svolta della sua vita.

Il desiderio di lasciare quella città che insieme lo attraeva artisticamente e lo respingeva operativamente si incontra con il desiderio di Caterina di Russia di imprimere una svolta negli indirizzi architettonici del suo impero chiamando artisti formatisi in diretto contatto con l'antico in Italia. Nel 1778 era stata la volta di Charles Cameron, e l'anno successivo toccò a Quarenghi. In una triangolazione di scala continentale l'imperatrice attivò il proprio consigliere artistico a Parigi, il barone Friedrich Melchior von Grimm, e il suo agente a Roma, Johann Friedrich Reiffenstein: con indubbia sagacia venne individuato in Giacomo Quarenghi il profilo corrispondente ai desideri di Caterina, e per il bergamasco, all'epoca trentenne, d'improvviso la vita cambiò direzione.

Una poco nota lettera all'abate Vincenzo Corazza a Napoli del 2 luglio 1779 segnala le trattative per il trasferimento a Pietroburgo, dalla quale l'architetto appare combattuto tra il richiamo delle meraviglie antiche e moderne di Roma e la necessità di migliorare la propria condizione economica: «non s'è ancora concluso cos'alcuna, e la raggione si è che la somma da me richiesta di scudi Romani

2500 per i primi trè anni, l'agente dell'Imperatrice delle Russie qui in Roma hà dificoltà accordarmela, e però s'aspettano le risposte non da Pietroburgo, ma da Pariggi, mentre colà ritrovasi chi hà tutte le facoltà d'ultimare questa facenda, se riguardo al mio merito, la somma richiesta al certo è troppa, ma onesta mi pare qual or vogliasi riguardare la munificenza e prodigalità di tal Donna, che meritamente è l'ammirazione di tutta l'Europa; il mio genio è di stare a Roma, è vero che non hò occupazioni tali per decentemente sostenermi nella mia condizione, ma questo viene amplamente ricompensato da tali e tanti monumenti si antichi che moderni, pur troppo per la vile avidità di guadagno trascurati, e che dovrebbero esser bastanti d'appagare il genio di chiunque vuol caminare per la strada della virtù. Il solo motivo però che m'induce ad accettar questo partito, quall'ora però accordino le mie dimande, si è quello di migliorare in pochi anni si il mio che lo stato de miei Figlioli, e potermene ritornare, se Iddio però mi concede tal grazia, per vie più attender alli studj. La mia prima occupazione, sarebbe di costruir un Palazzo, dove s'averebbero ad accomodare le Loggie di Raffaello di Urbino, che la detta Imperatrice fà copiare presentemente per tale efetto, e sistemarvi il Museo, Libreria, e Galleria»[23].

Come è noto, il contratto per l'assunzione in qualità di architetto di Corte per un triennio venne infine sottoscritto da Quarenghi e Reiffenstein l'1 settembre; Quarenghi dovette cedere qualcosa sulla cifra per l'ingaggio, poiché vi è precisato: «all'incontro in ricompensa delle sue virtuose fatiche il Sig. Consigliere Gio. Federico Reiffenstein a nome di S. M. Imp. si obbliga a fargli contribuire Rubli duemille trecento sessanta annui in monete d'oro o di argento etc. E benché le mie pretensioni di me sottoscritto Giacomo Quarenghi fussero limitate a Rubli Tremille annui ma non ostante per aderire alla persuasione del soprad. Sig. Consigliere facendomi sperare che mi saranno accordati dalla generosità e clemenza di S.M. Imp. Mi faccio l'onore di accettare il presente contratto accordandomi il Quartier franco, e sufficiente per me e per la mia Famiglia, viaggio, cioè accesso e recesso per ogni logo sarà ordinato di andare per servizio di S.M. Imp. Sud. e per il viaggio di partenza da Roma a S. Pietroburgo, e ritorno di colà alla patria acciò far lo possa a suo piacere, e con ogni solecetudine come più gli aggrada»[24].

È di grande interesse leggere il profilo che di Quarenghi traccia Johann Friedrich Reiffenstein mentre l'architetto già si trova sulla via per Pietroburgo: «Il signor Quarenghi ha un atteggiamento più serio, filosofico [rispetto a Giacomo Trom-

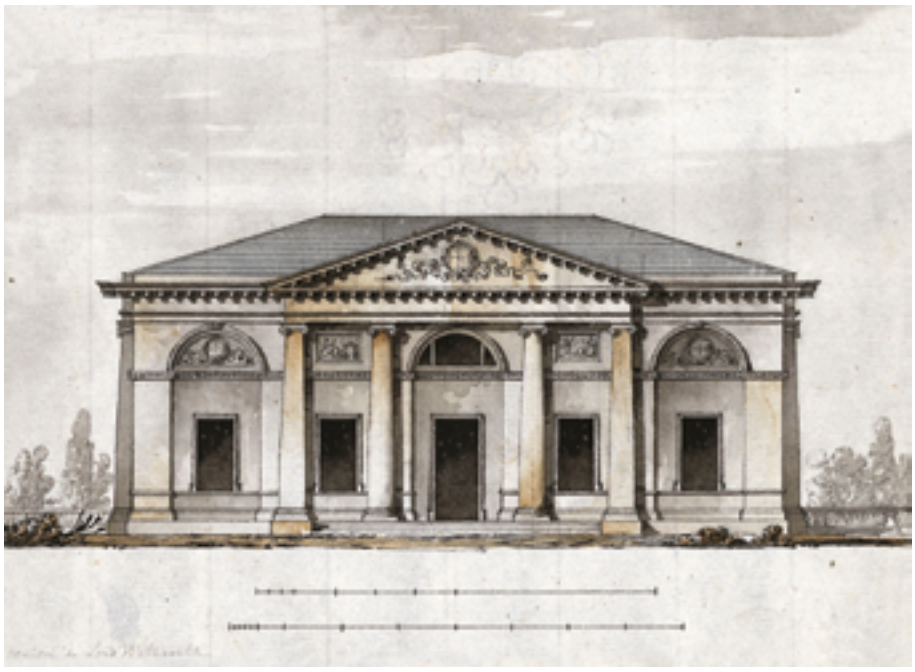
bara, l'altro architetto scelto per l'invio in Russia], anche se non è molto attraente a prima vista. Io spero che a Pietroburgo confermi la buona reputazione che si è guadagnato a Roma grazie ai suoi talenti. Egli è più artista che uomo di mondo e sarà molto felice di impiegare le sue profonde conoscenze dell'architettura greca e romana in costruzioni di stile severo e addirittura austero. […] Uomo di vasta cultura ha rinunciato ai suoi studi per amore delle arti, dedicandosi prima alla pittura e poi all'architettura. La sua cultura è sostenuta in lui dall'amore per le scienze, grazie alle quali egli ha una maggiore possibilità rispetto agli artisti comuni di fondere nella sua creazione artistica la logica e la scienza con l'arte, il che non solo lo pone davanti ai suoi condiscepoli, ma, a parere mio, lo rende idoneo per insegnare con grande successo la sua arte e a formare così dei seguaci che potranno divenire i suoi successori»[25].

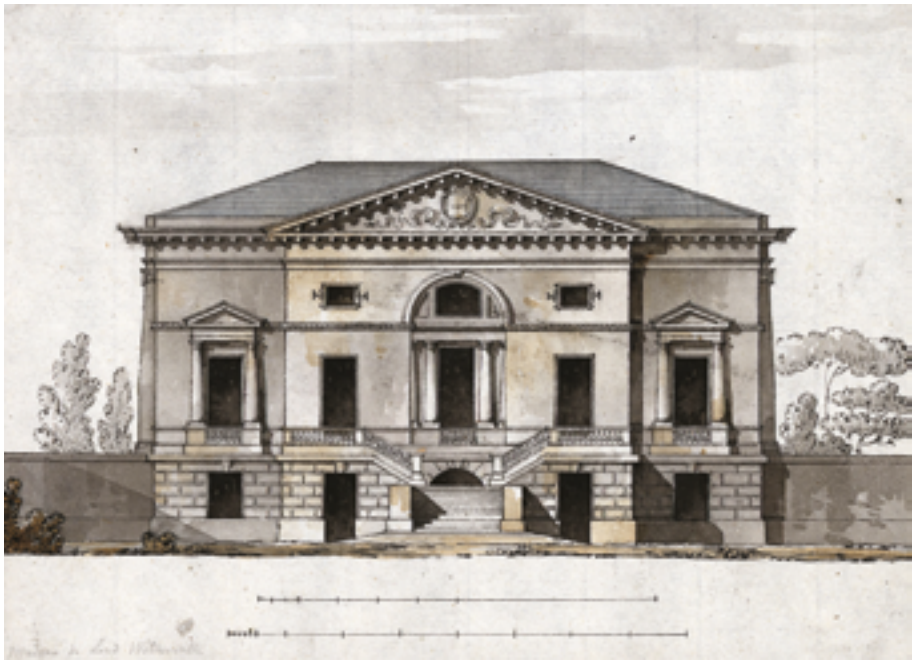
Con l'arrivo a Pietroburgo la vita e l'attività di Quarenghi ricevono una trasformazione totale.

Possiamo dire che il tempo della formazione e dell'elaborazione del gusto è ormai trascorso, mentre una spaventosa mole di lavoro, un'incredibile urgenza operativa lo coinvolge credo in modo inatteso considerando la stagnante situazione delle imprese architettoniche in Italia, nel travolgente sviluppo della nuova capitale russa (scrisse a Giovanni Volpato a Roma «Ho tante e tante faccende, che ho appena il tempo di mangiare e di dormire»[26]). Non pochi gli ostacoli da superare, e non solamente culturali ed ambientali: l'immediata sintonia con l'imperatrice fu dalla sua parte, ma l'ambiente orbitante intorno alla corte non gli fu subito favorevole, specie per pettegolezzi probabilmente da parte di colleghi, al punto che Caterina nei loro primi incontri si mostrò stupita che l'architetto conoscesse la lingua francese.

Si potrebbe pensare che la corrispondenza dell'architetto registri la sua reazione al nuovo orizzonte, ma così (almeno per la parte pervenutaci) non è. D'altra parte un atteggiamento reticente nel descrivere le proprie esperienze di viaggio si osserva anche nelle lettere del periodo italiano[27].

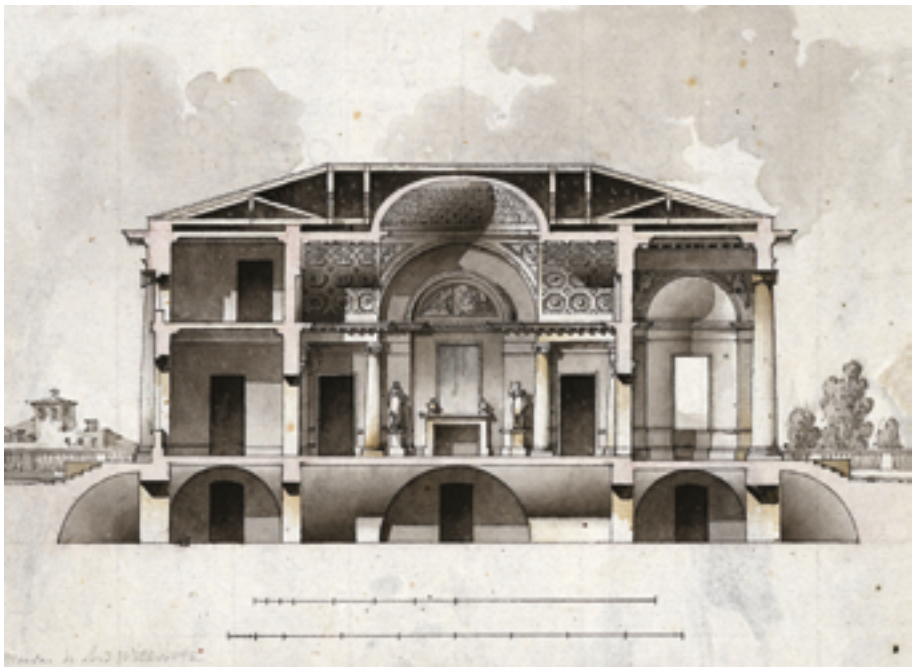
Ecco comunque le prime impressioni che della capitale invia all'amico Pierantonio Serassi a Roma: «Non le posso dir molto di questa metropoli, mentre non ho ancora veduto molto, le posso però dire che la città è grandissima, piena di grandissimi edifici e pubblici e privati, molti de quali non son al certo del gusto

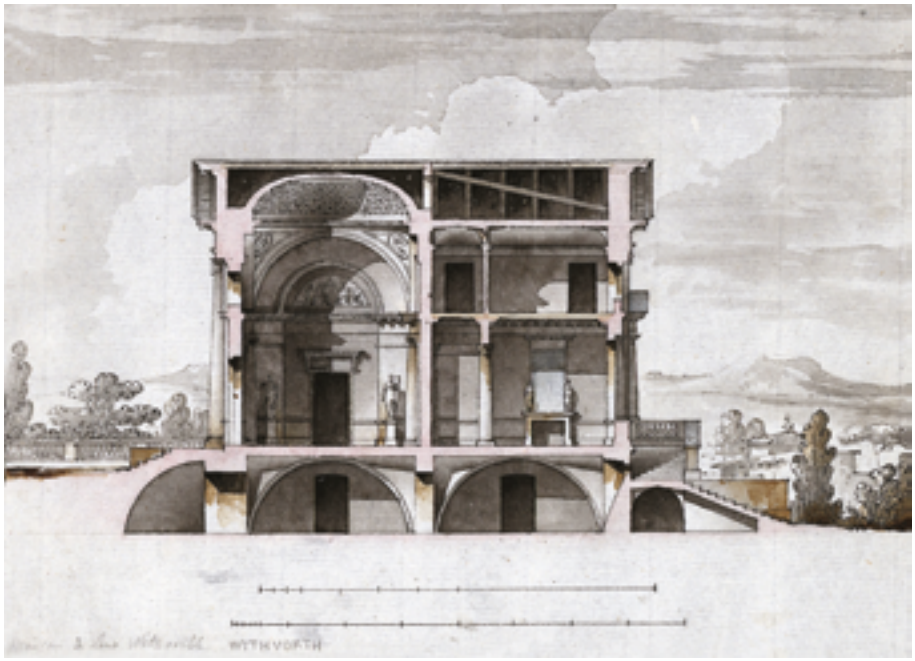




14. Giacomo Quarenghi, *Maison de Lord Withworth*, villa dell'ambasciatore Lord Whitworth a Carskoe Selo, prospetto principale, 1790-1795, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album G-6.

15. Giacomo Quarenghi, *Maison de Lord Withworth,* villa dell'ambasciatore Lord Whitworth a Carskoe Selo, prospetto verso il parco, 1790-1795, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album G-5.





16. Giacomo Quarenghi, *Maison de Lord Withworth,* villa dell'ambasciatore Lord Whitworth a Carskoe Selo, sezione longitudinale, 1790-1795, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album G-3.

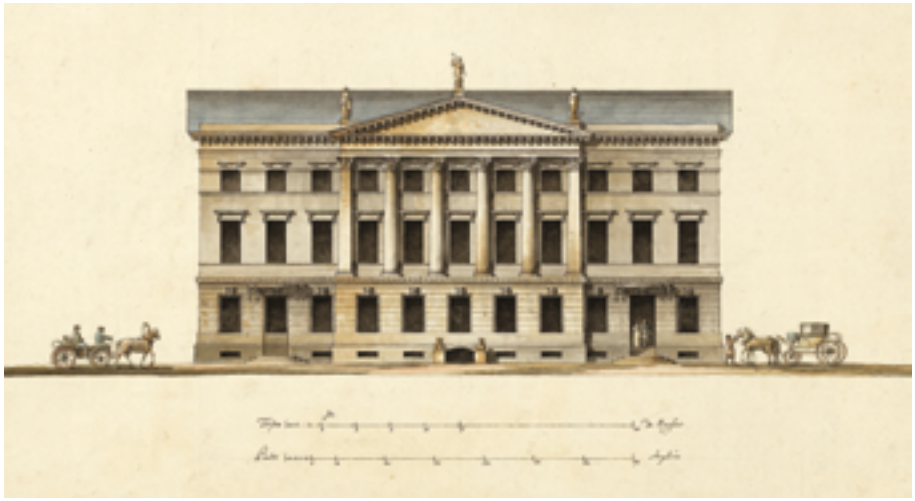
17. Giacomo Quarenghi, *Maison de Lord Withworth,* villa dell'ambasciatore Lord Whitworth a Carskoe Selo, sezione trasversale, 1790-1795, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album G-2.

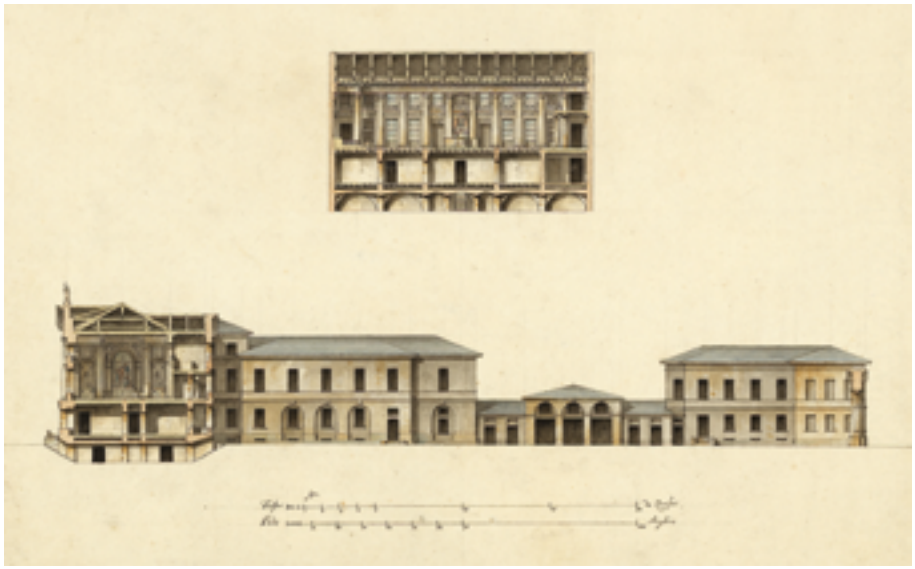
palladiano, ma non sono però né del gusto della nova Sacrestia di St. Pietro, né del gusto romanesco, li nostri Italiani al certo non si ponno dar vanto d'aver portato qui il buon gusto, come l'hanno portato e in Francia sotto la grand'alma del grande Francesco, ed in altre Provincie, oltra monti ne tempi migliori, il gusto francese e tedesco qui ha regnato e regna ancora benché con assai leggiero sucesso, parendo adesso che prevalga sopra tutti il gusto semplice e puro, la qual cosa molto mi consola, non si crederebbe così facilmente che sia potuto arrivar a sì gran segno di magnificenza questa città se non vivessero ancora persone che si ricordano quando Pietro primo fondò la prima Casa di legno, e ch'adesso si mostra come meraviglia a forastieri, e questa Imperatrice al certo non manca di renderla vi è più grande; è cosa da stordire le fabriche che ha fatte e fa continuamente; il solo Palazzo che ha fatto fare per regalare al Principe Orlov passa li cinque milioni di rubli di spesa è tutto di marmo e la più parte di granito che qui ce n'è di bellissimo, potrà vantarsi con Cesare d'averla trovata di legno e lasciata di pietra»[28].

Peraltro questa svolta della sua vita muta radicalmente anche la situazione per noi, che ne osserviamo le vicende e l'arte. D'improvviso siamo riforniti di ben più dettagliate informazioni sul suo lavoro, sul suo agire, sulle sue relazioni, anche sulla sua personalità, persino sulle faccende minute, sebbene, come è naturale, ancora di più vorremmo sapere, ed altri dettagli poter inserire nel puzzle che si tenta di comporre (e via via, come nella circostanza di questo volume, alcuni nuovi elementi vengono a collocarsi in posizioni rilevanti, a perfezionare l'insieme della visione). Si moltiplica a dismisura la testimonianza dei suoi progetti (molti di essi ancora da identificare), e la vasta massa della corrispondenza disponibile per il periodo russo (seppur ancora lacunosa) disvela sempre più la vastità della rete dei suoi contatti e dei suoi interlocutori.

Tra costoro, anche come committente della propria residenza di campagna a Carskoe Selo, vi fu l'ambasciatore britannico a Pietroburgo dal 1788 al 1800, Lord Charles Whitworth (figg. 14-17). Si tratta di uno dei progetti per i quali esiste probabilmente il più vasto numero di copie, presenti in molte differenti collezioni, a testimonianza, se non della sua magnificenza, di certo della sua raffinata eleganza, e quindi della sua fama (oltre che di quella del committente).

Nel concludere trovo sia d'obbligo, per rimanere nel tema britannico, osservare





18. Giacomo Quarenghi, casa e chiesa dei Riformati inglesi (British Factory), 1815, prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album A-4a.

19. Giacomo Quarenghi, casa e chiesa dei Riformati inglesi (British Factory), sezioni, 1815, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album A-4b.

Pagina a fronte

20. Vaso in argento donato a Giacomo Quarenghi dalla British Factory di San Pietroburgo (da Giulio Quarenghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, Mantova, Fratelli Negretti, 1844, tav. 66).

che fu ancora da una comunità inglese che gli giunse l'ultimo incarico professionale a Pietroburgo, in quella fase finale della carriera nella quale i nuovi indirizzi dello stile "Ampir" (secondo la declinazione russa dell'impronta francese, così differentemente interpretata nelle due capitali Pietroburgo e Mosca) lo stavano mettendo definitivamente fuori gioco. Si tratta della sistemazione del complesso della chiesa dei Riformati inglesi e delle abitazioni dei sacerdoti, sul Lungoneva che non casualmente era detto (ed è di nuovo oggi) «degli Inglesi», a valle della piazza di Sant'Isacco (figg. 18-19).
Un lavoro minore, se comparato alle sue grandi realizzazioni che ancora formano autentici *landmark* nella città, ma di certo un'occasione che proveniva da un legame che si era cementato in modo continuativo con la colonia inglese a Pietroburgo, e che non a caso il figlio Giulio Quarenghi volle inserire a conclusione del secondo volume delle opere paterne pubblicato nel 1844[29]. Di questa ultima creazione osserva:
«Essendo questo come l'ultimo lavoro del sommo architetto, così pur fu quello a cui pose la massima cura di direzione, per cui nulla lascia a desiderate neppur dal lato dell'esecuzione e della comodità. Tanta anzi è stata la soddisfazione dei committenti che costituiscono la corporazione o fattoria Inglese a Pietroburgo, che in unione all'ambasciatore di quella nazione che la presiedeva in segno di soddisfazione e grato animo ne lo rimunirò con il magnifico dono di mille zec-

chini effetivi d'Olanda, ed il presente gran vaso d'argento di cui riportiamo la figura nella Tavola LXVI con un'iscrizione che in quell'idioma dice: Presentato dalla Fattoria Inglese a S. Pietroburgo al Cavaliere de Quarenghi in contrassegno della di lei stima e delle obbligazioni contratte verso il medesimo nella indefessa attenzione nel sorvegliare l'esecuzione del suo progetto per la ricostruzione e abbellimento della cappella in cui si mostrò dotato di squisito buon gusto e di non comune cognizione nell'arte sua. 1 ottobre 1816»[30].
Un gesto, quello della British Factory di Pietroburgo, che dovette scaldare il cuore dell'anziano architetto, ma che giunse solo cinque mesi prima della sua scomparsa (fig. 20).

Note

1 La lettera, scritta l'1 marzo 1785 a Pietroburgo e indirizzata all'amico bergamasco Luigi Marchesi, è conservata nel Museo statale della Storia di San Pietroburgo; essa è scritta dalla mano del collaboratore di Quarenghi Taddeo Antioco Mussio, con firma autografa dell'architetto. *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988, pp. 70-77.

2 M. Böhmig, *Le lettere di Giacomo Quarenghi all'abate Vincenzo Corazza (1779-1788)*, CIII, «Bergomum», 2008, p. 157.

3 Ne è testimonianza quanto scrive a Giambattista Gallizioli il 18 febbraio 1785: «Fra le memorie ch'io avevo messo assieme nella mia dimora in Roma spettanti alle cose Patrie, aveva ancora qualche anedotto spettante al Tadino comunicatomi dal Sr. Abate Vernazza ricavato da Lui ne Codici Greci della Barberina, ma quelle e questo con molti altri scritti e Robba mi fu robbato alla mia partenza da quella Città». P. Angelini, *Due lettere di Giacomo Quarenghi nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, «Bergomum», CVI, 2011-2012, pp. 64-65.

4 Giacomo Quarenghi infatti, prima di partire per la Russia, aveva provveduto a realizzare per Serassi i disegni di tre medaglie di tema tassiano, che l'abate bergamasco fece incidere e stampare nella sua *Vita di Torquato Tasso* (Roma, Pagliarini, 1785) in apertura di ciascuno dei tre libri dell'opera (cfr. P. Angelini, *Giacomo Quarenghi*, in *I Pittori Bergamaschi, Il Settecento - IV*, Bergamo, Bolis Editore, 1996, p. 247).

5 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 71.

6 Lettera a Giuseppe Beltramelli dell'8 ottobre 1794, in *Giacomo Quarenghi. Architetto*, cit., p. 296. Il rapporto di formazione musicale con Jommelli dovette essere intenso, dato che Quarenghi nella lettera autobiografica ricorda di essere giunto, con il suo insegnamento, «a segno di comporre a quattro». Per maggiori notizie sulle intense relazioni dell'architetto con l'universo musicale si rinvia a *Les Liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, a cura di M.C. Pesenti, P. Angelini, E. Gennaro, M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Sestante, 2009.

7 In anni ormai lontani molte volte con Alessandro Bettagno è successo di confrontarci proprio su questo aspetto; sulla base di che cosa era stato selezionato per Caterina? Le risposte sono vedute dopo, dalle notizie indirizzate a Caterina II da Reiffenstein, ora in C. Frank, *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*, in *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone, L. Tedeschi, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 18 febbraio - 18 aprile 2004), Mendrisio, Accademia di architettura - Archivio del Moderno di Mendrisio, 2004, pp. 79-91. È comunque interessante segnalare, nella prospettiva di questo mio contributo, come nella complessa e ancora non definitivamente chiara vicenda dell'incarico a Quarenghi per Subiaco risultino entrati significativamente in gioco, al momento del rifiuto del progetto di Giuseppe Panini, personaggi di origine bergamasca, come i benedettini Vincenzo Maria Marenzi o Cleto Bresciani; né deve sfuggire nella vicenda l'implicazione dell'architetto Nicola Giansimoni, presso il cui studio Quarenghi ebbe una fase di formazione (sulle vicende dell'incarico sublacense vedi G.P. Carosi, *Giacomo Quarenghi architetto a Subiaco*, LXV, «Bergomum», 1971, 1, pp. 23-47).

8 P. Angelini, T. Manfredi, *Quarenghi, Giacomo,* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, p. 795.

9 Al riguardo si rinvia al contributo di Brian Lynch in questo volume.

10 Di tre anni più anziano del bergamasco, oggi sappiamo dagli studi di Letizia Tedeschi che era figura legata a Casa Colonna.

11 J. Stuart, N. Revett, *The Antiquities of Athens*, London, J. Haberkorn, 1762. Ecco il commento di Quarenghi: «L'opera veramente classica che abbiamo su l'Antichità di Atene è quella de signori Stuard e Revett, questi parecchi anni si sono trattenuti in Grecia, ed oltre essere eccelenti disegnatori erano forniti di tutte quelle cognizioni assolutamente necessarie per tale impresa, di modo che questa è divenuta opera classica e che forma testo, tanto per l'esatezza dei dettagli e misure come per l'istoria che ce n'hanno dato nella loro descrizione d'Atene e degli ogetti ch'hanno preso ad illustrare» (*Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 327).

12 D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, Guerin & Delatour-Nyon, Amsterdam, Neaumle,1758.

13 La presenza a Roma di James Lewis è cosa nota, e di un contatto con Quarenghi aveva già recato un segnale il fatto che il bergamasco comparisse tra i sottoscrittori dell'opera di Lewis *Originals Designs in Architecture, Consisting of Plans, Elevations, and Sections for Villas, Mansions, Town-Houses, &c. and a New Design for a Theatre with Descriptions, and Explanations of the Plates, and an Introduction to the Work* (London, Author, 1780), con l'indicazione (aggiornatissima) del fatto che Quarenghi era divenuto architetto di corte a Pietroburgo. Peraltro una copia dell'opera era presente nella sua biblioteca.

14 Ozias Humphry (o Humphey; 1742-1810), miniaturista e pittore inglese, giunse a Roma con l'amico George Romney nella primavera del 1773. Frequentò i corsi dell'Accademia di Francia, studiò l'arte antica e rinascimentale, e viaggiò per l'Italia visitando Napoli, Firenze, Venezia e Milano. Rientrò in patria nel 1778-79. Humphry, nella propria corrispondenza degli anni romani, scrive di aver conosciuto Quarenghi, e di essere stato presentato allo scultore Thomas Banks proprio dal bergamasco (G.C. Williamson, *Life and Works of Ozias Humphry*, London, New York, John Lane, 1918. p. 70).

15 Il disegnatore e incisore Richard Cooper (1740-1822) fu raccomandato a Tommaso Temanza da Quarenghi, allorché il britannico si recò a Venezia nel 1775 (*Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo,* cit., p. 28).

16 Lettera di Volpato a Valentino Novelletto del 4 ottobre 1774 (conservata nell'epistolario Remondini di Bassano del Grappa) citata per stralci in G. Bernini Pezzini, *Giovanni Volpato, un bassanese a Roma*. in *Giovanni Volpato 1735-1803*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, 22 aprile - 22 giugno 1988; Bassano, Museo Civico, 19 gennaio - 10 aprile 1988), a cura di G. Marini, Bassano, Ghedina e Tassotti, 1988, p. 26.

17 È proprio ad Onofrio Boni che Quarenghi inviò nel 1784 il disegno con il prospetto del Collegio degli Affari esteri a Pietroburgo, che viene analizzato in questo volume da Francesco Moschini.

18 Sull'argomento vedi il saggio di Tommaso Manfredi in questo volume.

19 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo,* cit., p. 14.

20 Ivi, p. 31.

21 Ci si riferisce in particolare ad «un casino da situarsi in faccia al Duomo» per il vescovo di Bergamo Marco Molino, non realizzato per la morte dell'ecclesiastico e quindi ideato in data non di troppo precedente il 1777 (*Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo,* cit., p. 73), ed un progetto di rifacimento del palazzo dei marchesi Terzi a Mornico, pure non attuato (*Ibidem*, p. 73).

22 M. Koršunova, *Giacomo Quarenghi e gli Inglesi*, «Bergamo Economica», XIX, 1974, 10-12, p. 30.

23 M. Böhmig, *Le lettere,* cit., p. 156.

24 P. Angelini, *Spigolature quarenghiane*, LXL, «Bergomum», 1995, 3, p. 51.

25 M. Koršunova, *L'architetto Giacomo Trombara in Russia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno (Bergamo, 18-19 maggio 1994), a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, pp. 82-83.

26 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo,* cit., p. 46.

27 P. Angelini, *I viaggi di Giacomo Quarenghi*, in *Bergamaschi in viaggio tra Cinquecento e Novecento,* atti del convegno (Bergamo, 8-9 novembre 2019), a cura di M. Rabaglio, G. Bonetti, Bergamo, Archivio Bergamasco, 2020, pp. 139-153.

28 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo,* cit., p. 44.

29 G. Quarenghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, 2 voll. Mantova, Fratelli Negretti, 1844.

30 L'oggetto non è stato sinora rintracciato. A documentarlo rimane l'incisione pubblicata da Giulio Quarenghi, mentre nel nucleo di disegni di Quarenghi esistente presso la Fondazione Fantoni di Rovetta (BG) si trova un disegno (A 657) che ne riproduce il fregio decorativo e l'iscrizione dedicatoria (P. Angelini, L. Rigon, E. Tironi, *Giacomo Quarenghi nelle collezioni della Fondazione Fantoni*, Rovetta, Edizioni Fondazione Fantoni, 2018, pp. 90-91).

Tommaso Manfredi

Nel nome di Palladio. Giacomo Quarenghi e gli architetti britannici a Roma

«Il suo nome è Quarenghi, ma è meglio conosciuto con il nome di ombra di Palladio, per via della sua passione per quel grande uomo»[1].

Così in una lettera del 9 marzo 1774 l'ex gesuita agente inglese John Thorpe descriveva il trentenne bergamasco Giacomo Quarenghi al connazionale Henry Bellings, ottavo Lord Arundell, di cui era agente artistico a Roma, presentandolo come l'architetto più adatto a fare della cappella che Arundell intendeva realizzare nella sua residenza di Wardour, nel Wiltshire, la «più elegante in Inghilterra»[2].

Appellando Quarenghi come «ombra di Palladio» e, altrove, come «il vostro Palladio»[3], Thorpe implicitamente innalzava Arundell nell'élite dei mecenati britannici che a partire da Lord Burlington avevano coltivato il mito del maestro del Cinquecento. Al contempo, egli instaurava nel nome di Andrea Palladio la relazione intercorrente tra Quarenghi, «suddito di Venezia» a Roma, e i giovani architetti britannici che perfezionavano la propria formazione in Italia, per i quali l'opera palladiana nella Repubblica di Venezia rimaneva un imprescindibile termine di confronto.

In tale contesto, Quarenghi, per gran parte del suo soggiorno a Roma, iniziato nel 1761, quando vi arrivò da Bergamo, e concluso nel 1779, quando ne partì per raggiungere la corte dell'imperatrice Caterina II di Russia a San Pietroburgo, costituì un importante riferimento per tali giovani: sia gli autodidatti che seguirono la strada tracciata negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta da William Chambers, Robert Adam, Robert Mylne e John Dance, sia i primi diplomati presso la Royal Academy of Arts, fondata nel 1768 a Londra[4]. Un ruolo, intrinseco alla formazione e alla crescita culturale dello stesso Quarenghi, che questo contributo intende definire ricostruendo il quadro dei suoi rapporti con i colleghi britannici secondo le linee interpretative costituite da Palladio e l'antico come soggetti di studio e dal disegno come strumento di indagine.

«né parla né vede che Palladio»

Nella lettera del 9 marzo 1774 Thorpe specificava i termini della relazione di Quarenghi con Palladio e il mondo britannico, affermando che egli «ha sempre fatto i suoi studi su Palladio e sui migliori modelli dell'antichità» e che «è stato ed è molto impiegato dai nostri migliori artisti inglesi e da altri per correggere e abbellire i loro disegni»[5].

La prima affermazione di Thorpe concordava con quanto lo stesso Quarenghi scrisse in toni esasperati nella nota lettera autobiografica inviata nel 1785 a Luigi Marchesi a proposito del fatidico incontro con i *Quattro Libri dell'Architettura* di Palladio, che nel punto di svolta della propria formazione romana lo avrebbero indotto a seguirne i principi anteponendoli agli insegnamenti fino ad allora ricevuti dagli architetti Paolo Posi, François Deriset e Nicola Giansimoni per dedicarsi allo studio dei monumenti antichi e degli edifici moderni ad essi più conformi[6]:

«Il dar di calcio ai principj già appresi, e l'abbruciare quasi tutti i disegni fatti, fu un punto solo: e sempre persuaso che bisognava pigliare altra strada per giungere a qualche cosa di buono, non pensai più da lì in avanti che a studiare i tanti monu-

menti di eccellenti fabbriche che si trovano in Roma, sopra delle quali si può apprendere la buona e perfetta maniera»[7].
Con la seconda affermazione Thorpe rimandava alla notorietà di Quarenghi come disegnatore di architetture e vedute architettoniche; generi di rappresentazione che, dopo la formazione bergamasca da pittore generalista alla scuola di Paolo Bonomini e Giovanni Raggi, affinata a Roma presso Anton Raphael Mengs e, soprattutto, Stefano Pozzi, egli aveva coltivato autonomamente confrontandosi con le opere di Giovanni Paolo Panini, Giovanni Battista Piranesi, Hubert Robert e Charles-Louis Clérisseau, fino a conseguire una peculiare maniera di tratteggiare i monumenti e i loro contesti ambientali, più tardi definita «a strapazzo» da Antonio Diedo[8].
Se la lettera autobiografica di Quarenghi evidenziava una formazione artistica eterodossa, frutto di scelte autonome ed esclusive nell'ambito di una educazione borghese[9], le frasi di Thorpe riflettevano l'immagine di un architetto sostanzialmente avulso dal sistema professionale romano, abituato a sostenersi principalmente esercitando il ruolo di istruttore di disegno[10]. Come tale egli fu al contempo insegnante e compagno da emulare per i molti che, secondo l'amico incisore bassanese Giovanni Volpato, studiavano a Roma «senza direzione di alcun maestro, come gli inglesi copiando le belle cose che abbiamo»[11].
Il successo di Quarenghi presso questo tipo di clientela, più che all'ordinaria esecuzione di disegni e rilievi geometrici dei soggetti architettonici via via indagati, era legato all'elaborazione creativa delle relative rappresentazioni prospettiche. La graduale transizione stilistica da vedute analitiche, come quella dei ruderi del tempio di Vespasiano (fig. 1), ad altre sintetiche connotate da spiccate accezioni paesaggistiche, come quella della piramide di Caio Cestio (fig. 2) successivamente rielaborata e animata con figure di turisti e amatori d'arte (fig. 3)[12], coincise con il perseguimento di nuovi strumenti espressivi in architettura, condiviso con giovani colleghi stranieri, soprattutto britannici, al di fuori dei canoni professionali romani. Ed è proprio come un uomo determinato a coltivare le proprie inclinazioni artistiche, al di là delle contingenti ristrettezze economiche, che Thorpe descriveva Quarenghi in una lettera del 22 ottobre 1774: goffo ma appassionato, «talmente pieno di genio e fuoco che non può bere altro che acqua: un piccolo bicchiere di vino lo mette in uno stato di eccitazione incredibile»[13].
Lo stesso Quarenghi riconosceva di essere eccessivamente incline all'ira e di avere una «figura troppo grotesca»[14], accentuata dal grande naso arrossato, focalizzato nelle caricature del periodo russo che lo ritraevano come «signor Vitruvio che dorme all'ombra del suo naso» o come suonatore di flauto, per simboleggiare la sua grande passione per la musica e il teatro[15] che a Roma egli coltivò ovunque, sovente in compagnia degli amici britannici con i quali si intratteneva al Caffè degli Inglesi in piazza di Spagna, da lui scherzosamente ribattezzato «Caffe mio»[16].
Così nacque e si consolidò la fama di Quarenghi architetto «sempre occupato per l'Inghilterra», riferita nel 1779 a Caterina II dal suo agente Johann Friedrich Reiffenstein, insieme alla reputazione di persona colta e di belle maniere portata «più che gli artisti ordinari a combinare il ragionamento con i meccanismi della sua arte»[17]. Come tale egli si differenziava dai più pragmatici architetti romani confidenti nella reiterazione dell'architettura classicista, per la maggior parte dei quali lo studio dei monumenti antichi propedeutico alla progettazione, praticato dai giovani forestieri, era considerato velleitario e superfluo rispetto alle esplorazioni già condotte dai grandi caposcuola cinquecenteschi; oltre che fonte di deleterie interferenze nella catena fiduciaria tra maestro e allievo[18].
Il profilo di Quarenghi tracciato da Reffeinstein si accordava al desiderio dell'im-

1. Giacomo Quarenghi, veduta dei ruderi del tempio di Vespasiano a Roma, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 100 Q.

Pagina a fronte

2. Giacomo Quarenghi, veduta della Piramide di Caio Cestio a Roma, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-30.

3. Giacomo Quarenghi, veduta della Piramide di Caio Cestio a Roma, rielaborazione del disegno in figura 2, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo Biblioteca Civica Angelo Mai, Album F-11D.

peratrice di ingaggiare un architetto capace di dare corpo alle sue ambizioni costruttive. Allo stesso scopo la descrizione fattane da Thorpe a Lord Arundell evidenziava la sua lusinghiera collocazione all'ombra tutelare di Palladio, ma senza indicarne l'origine.

Se l'interesse per l'architettura fu ricondotto dallo stesso Quarenghi nella lettera autobiografica alla frequentazione del quasi coetaneo Vincenzo Brenna (1741-1820) conosciuto presso lo studio di Pozzi[19], il primo esplicito riferimento alla sua passione palladiana proviene dal *pensionnaire* francese Jean-Arnaud Raymond (1741-1811), che il 27 giugno 1772 lo descriveva – nei termini di una vera e propria ossessione – come uno che «né parla né vede che Palladio», raccomandandolo a Tommaso Temanza, noto studioso di Palladio, in vista del suo prossimo arrivo a Venezia[20].

Raymond, giunto all'Académie de France à Rome alla fine del 1769, già nella primavera-estate del 1771 aveva studiato le opere di Palladio in Veneto nel corso di una serrata campagna di rilievo finalizzata a una riedizione dei *Quattro Libri* o comunque alla pubblicazione di un libro antologico[21]. Un obiettivo che nella primavera del 1773 – al termine del suo pensionato romano concluso da un soggiorno a Napoli – lo indusse a trattenersi a Venezia per un altro anno, perseguendo interessi culturali non comuni tra gli architetti contemporanei, rispecchiati dalla rimarchevole collezione personale di quadri, disegni e libri d'arte e architettura messa in vendita dopo la sua morte[22].

Così come fu per altri colleghi connazionali – compreso il più noto Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), presente a Roma per la prima volta dalla fine del 1771 all'ottobre 1774 – sicuramente Raymond ebbe un ruolo determinante nel processo di acculturamento palladiano di Quarenghi, anche come tramite della sua amicizia con Temanza[23]. Tuttavia, la genesi di tale acculturamento è da ricercare ancora nell'ambiente del Grand Tour britannico; in particolare nella corrente filoveneziana a cui apparteneva il giovanissimo architetto inglese James Wyatt (1746-1813), giunto a Roma tra la fine del 1764 e l'inizio del 1765, dove secondo fonti ottocentesche trascorse quattro anni dopo averne passati due a Venezia[24]. Anni decisivi per la successiva fortuna in patria, benché ignorati dagli studi biografici, anche circa l'unica testimonianza finora emersa dei suoi interessi antiquari contenuta nel diario di viaggio dello scultore bergamasco Donato Andrea Fantoni, da cui risulta che quest'ultimo il 20 dicembre 1768 accompagnò Wyatt a Tivoli e Villa Adriana insieme al pittore Angelo Zuccarelli e allo stesso Quarenghi[25].

Questa connessione con Wyatt e Zuccarelli, figlio e allievo del pittore paesaggista Francesco, membro fondatore della Royal Academy of Arts in quegli stessi giorni, offre una nuova chiave interpretativa dell'inizio dell'interesse di Quarenghi per Palladio e la Gran Bretagna nell'ambito degli intensi legami personali mantenuti con la città natale e la madepatria veneta[26]. Essa, infatti, rimanda direttamente al circolo neopalladiano del console britannico a Venezia Joseph Smith, dove Francesco Zuccarelli fu protagonista, prima e dopo i suoi fruttuosi soggiorni a Londra, e dove Wyatt compì la propria educazione artistica dopo essere arrivato in città nell'ottobre del 1762 al seguito dell'ambasciatore straordinario Lord Northampton e del segretario Richard Bagot, fratello minore del suo protettore

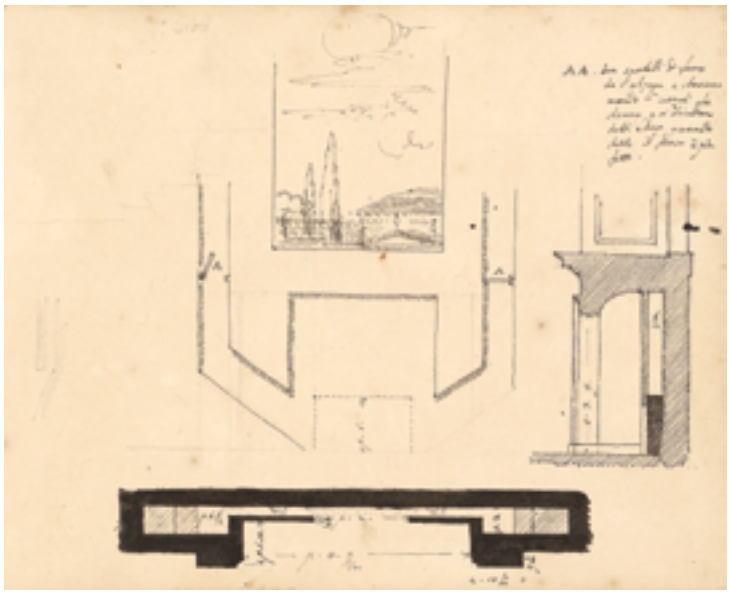
William, futuro Lord Bagot[27]. Qui Wyatt ebbe come maestro di architettura e di prospettiva Antonio Visentini, factotum artistico del console e curatore di tutte le sue iniziative editoriali all'insegna del culto di Palladio e del contrasto alle "eresie" che gli valse l'inclusione nella categoria dei «più castigati architetti»[28]. Nello stesso ambiente Wyatt frequentò Temanza, anch'egli strettamente legato a Smith dall'interesse per Palladio e i suoi epigoni, e, soprattutto, Richard Dalton, pittore e mercante d'arte, *Royal Librarian* e futuro *Surveyor of the King's Pictures*, ritornato a Venezia nel dicembre 1762 per assolvere l'incarico affidatogli da Giorgio III di acquistare la celebre collezione d'arte di Smith[29].

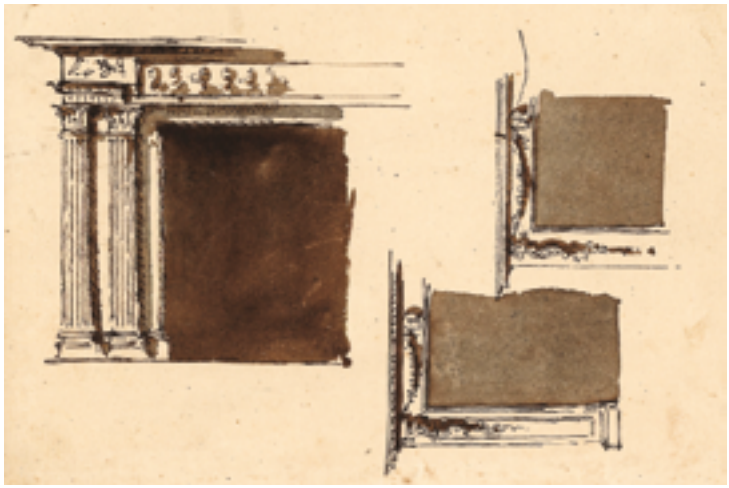
4. Charles White, veduta interna del Pantheon in Oxford Street a Londra di James Wyatt, con festa in maschera, incisione, 1773.

Dalton, precursore dei grandi illustratori delle esplorazioni archeologiche nel Mediterraneo orientale, fu il principale protettore di Wyatt: ne favorì sia il soggiorno di studio a Roma, sia – insieme a James *Athenian* Stuart – l'attribuzione della prima grande commessa, il Pantheon in Oxford Street a Londra, realizzato tra il 1770 e il 1772 (fig. 4), sia l'associazione alla Royal Academy of Arts, nel 1770, di cui egli stesso era stato tra i promotori presso il sovrano[30]. La concreta possibilità che Wyatt fosse ancora a Roma quando Dalton vi arrivò ai primi del 1769 confermerebbe l'ipotesi che egli avesse ricevuto la commessa per la progettazione del Pantheon londinese proprio qui[31]. Addirittura renderebbe plausibile che fosse stato lo stesso Dalton a offrirgliela personalmente e a seguirne l'impostazione compositiva all'ombra del Pantheon romano, che ne era la prima fonte di ispirazione anche come modello codificato da Palladio nei *Quattro Libri*; contestualmente all'assolvimento dell'ennesima campagna di acquisizioni artistiche per conto di Giorgio III, stigmatizzata da Thorpe in una lettera del 10 ottobre 1769 che costituisce l'ultima testimonianza italiana prima del suo ritorno a Londra: «la borsa del re acquista in tutta Italia»[32]. Una eventualità che porrebbe sotto una nuova luce l'apprezzamento rivolto più tardi dallo stesso Thorpe a Wyatt di essere stato il più talentuoso tra tutti gli architetti connazionali passati per Roma, nonostante la sua tendenza ad anteporre il piacere alla professione[33].

La prima impegnativa prova professionale in patria di Wyatt fu comunque frutto di un percorso formativo condotto interamente in Italia nell'ambito del sistema di scambi e relazioni artistiche e culturali tra la repubblica veneta e la corte del papa veneziano Clemente XIII Rezzonico, gravitante intorno al cardinal nipote Carlo, che come camerlengo, dal 1763, costituiva il referente curiale del mondo delle arti antiche e moderne, e ai suoi fratelli minori Abbondio, senatore dal 1765, e Giovanni Battista, cardinale dal 1770. Questi ultimi nutrivano una predilezione per gli studi antiquari, ai quali erano stati educati da Piranesi, divenuto nel frattempo l'artista preferito della corte pontificia[34]. E proprio il sontuoso dono ricevuto da parte di Piranesi di dieci volumi delle sue opere[35] è un ulteriore indizio dell'intensità dei rapporti intrattenuti da Wyatt con questo ambiente, di cui anche Quarenghi fu parte integrante grazie alla protezione di Carlo e Abbondio Rezzonico, fautori, rispettivamente, delle commesse delle sue uniche opere architettoniche del periodo romano: il restauro della chiesa di Santa Scolastica a Subiaco (1769-1773) e la decorazione della sala della Musica nel palazzo dei Senatori in Campidoglio (1776-1778)[36].

Per Quarenghi la dimestichezza con Wyatt, concomitante con la fase conclusiva del suo discepolato presso Giansimoni, dovette essere propedeutica non solo all'approccio filologico alla cultura architettonica palladiana, ma anche alla maturazione





A sinistra, dall'alto

5. Giacomo Quarenghi, progetto di un camino comprendente anche indicazioni iconografiche per il quadro sovrastante e annotazioni su componenti costruttive, pianta, prospetto, sezione, disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-27.

6. Giacomo Quarenghi, schizzi di tre camini, disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-46.

A destra

7. Giacomo Quarenghi, schizzi di due monumenti tombali, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerello bruno, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N- 48.

di una netta avversione verso l'architettura contemporanea romana, condivisa sia dalla cerchia del senatore Rezzonico[37], sia dai principali esponenti dell'ambiente artistico britannico. Tra questi vi erano lo scultore Joseph Nollekens, amico di Piranesi e autore del suo noto ritratto (1737-1823), arrivato a Roma nel 1761 e partito per Londra nell'ottobre 1770 proprio per eseguire le quattro statue delle nicchie del Pantheon[38], e il collega Christopher Hewetson (1739-1799), che vi arrivò nel 1765 senza mai più ripartirne[39].

Da Hewetson, Quarenghi affermò di avere ricevuto all'età di ventiquattro anni, ovvero nel 1768, le commesse, non meglio identificate, di due casini per altrettanti «signori inglesi» e di «molti Cammini, e qualche deposito pure per l'Inghilterra»[40]; ossia il genere di opere di invenzione di cui lo scultore fu intermediario nel mondo del Grand Tour britannico, collateralmente al lucroso commercio di statue antiche e quadri dei grandi maestri intrapreso sulle orme dei pittori Gavin Hamilton e Thomas Jenkins e dell'architetto James Byres che lo avevano preceduto a Roma tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta[41].

Se un progetto inedito di Quarenghi spiccatamente neopalladiano è ora riferito a uno dei due casini disegnati per Hewetson[42], altri disegni inediti, compresi nell'Album N della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, raffiguranti camini (figg. 5-6) e monumenti tombali (fig. 7) di gusto antiquario sono riconducibili a tale specifica attività per la clientela britannica[43].

Nello stesso ambiente agirono altri tre architetti che completano il quadro dei possibili primi riferimenti britannici di Quarenghi, benché di diversa estrazione familiare e professionale: lo scozzese John Baxter (c.1737-1798) e gli inglesi William Newton (1735-1790) e James Paine junior (1745-1829).
Baxter, figlio di un omonimo capomastro di Edimburgo, raggiunse Roma nel 1761 insieme al fratello Alexander, con il patrocinio di Sir James Penicuik, applicandosi fino al 1767 in un lungo percorso formativo finora attestato solo dalla infruttuosa partecipazione al concorso dell'Accademia di Belle Arti di Parma del 1764[44] e dalla prestigiosa ammissione all'Accademia di San Luca nel 1766[45].
Newton, figlio di un ebanista e collaboratore di Matthew Brettingham, trascorse a Roma poco più di un anno, da febbraio 1766 ad aprile 1767, maturandovi il grande progetto della prima edizione inglese del *De Architectura* di Vitruvio (pubblicata in due parti a Londra nel 1771 e 1791)[46].
Paine, figlio e collaboratore del più noto James senior, soggiornò a Roma tra il 1766 e il 1769, coltivando la sua inclinazione pluridisciplinare nel contesto di un canonico viaggio di formazione concluso nella Venezia del console Smith[47]. Esperienza non del tutto congruente con le prescrizioni del padre che a seguito del proprio viaggio in Italia, avvenuto dieci anni prima, aveva sviluppato una radicale avversione verso la moda neo-antica che si andava affermando in patria e presso i giovani architetti viaggiatori: «È stato affermato, da un autore recente, che l'aver viaggiato è per un architetto la più essenziale di tutte le qualifiche; questo può essere vero per quanto riguarda l'educazione di un bravo gentiluomo, ma rispetto a un architetto è un errore [...] se viaggiando [l'architetto] assorbe una cieca venerazione per inconsistenti modi antiquati, e [...] di conseguenza trascura di conoscere le varie comodità necessarie al paese in cui deve esercitare i suoi talenti [...] si può dire che sia un uomo di gusto, ma difficilmente sarà considerato un uomo di giudizio»[48].
Nell'ambito di queste reciproche interazioni vi sono sufficienti elementi per ritenere che per Quarenghi le commesse ricevute da Hewetson implicassero non solo una consolidata familiarità con il gusto della committenza britannica, ma anche una convinta adesione alla tendenza architettonica ispirata alla sobria monumentalità delle opere di Palladio da essa ancora prediletta. La stessa che era già stata ideologicamente contrapposta agli sviluppi più eterodossi dell'architettura romana del Seicento dallo scozzese Colen Campbell nell'introduzione del primo volume del *Vitruvius Britannicus* (1715, 1717, 1725), la rassegna iconografica dell'architettura moderna in Gran Bretagna che in quel periodo Quarenghi andava studiando attentamente proprio nella sua più spiccata accezione neopalladiana, come è documentato nel citato album di disegni romani[49].
La presenza del *Vitruvius Britannicus* nella biblioteca di Wyatt, insieme ai principali testi di architettura britannici e italiani, comprese diverse edizioni dei *Quattro Libri* di Palladio, a sua volta rimanda alla sfera di influenza del bibliofilo Dalton[50].
Nel medesimo ambito culturale si colloca anche lo studio "creativo" di Quarenghi su altre imprese editoriali del suo tempo come *The Antiquities of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett (1762), da lui ritenuta «L'opera veramente classica che abbiamo su l'Antichità», tanto da intraprenderne l'edizione italiana, mai portata a termine, in contrapposizione con *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* di Julien-David Le Roy, «opera inesatissima piena zeppa d'errori»[51]. Senza escludere la possibilità che anche il «Palladio delle migliori edizioni» che retoricamente Quarenghi narrò essergli fatto capitare nelle mani dalla «Provvidenza» fosse in qualche modo connesso a Wyatt e a Dalton[52].

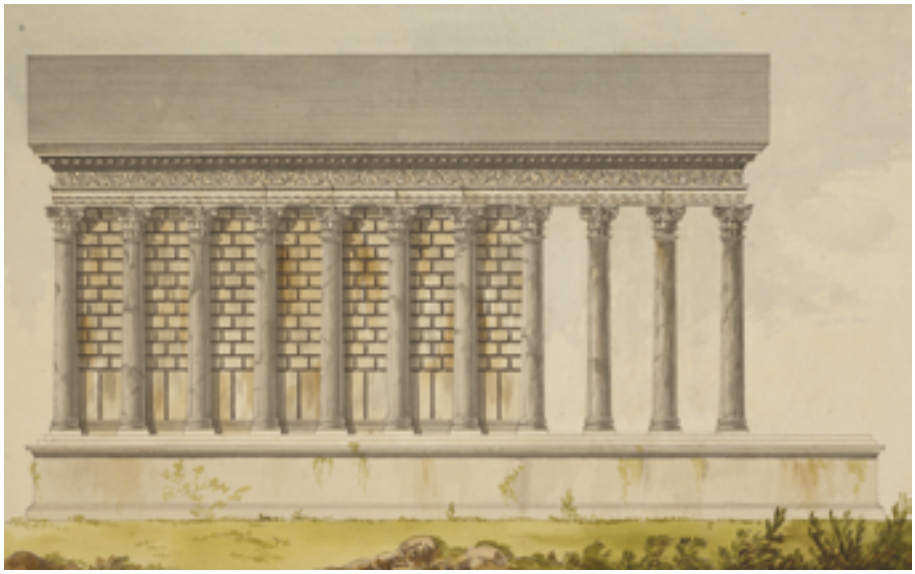
8. Ritratto di Andrea Palladio, «from a painting in the Villa Capra near Vicenza», incisione (da Charles Cameron, *The baths of the Romans explained and illustrated. With the restorations of Palladio corrected and improved*, London, G. Scott, 1772).

«le scuole degli antichi»

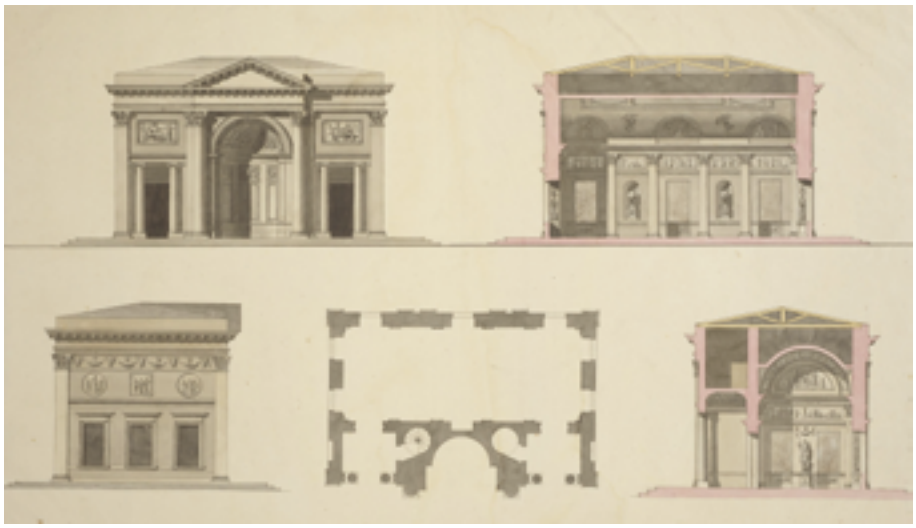
Designare Palladio come la migliore delle guide possibili nel progetto di architettura per Quarenghi e per la maggioranza dei suoi sodali britannici significava anche riscontrare gli studi e le interpretazioni dei monumenti dell'antichità di cui il maestro del Cinquecento veneto era stato un precursore. In questo senso, un altro decisivo impulso agli studi palladiani fu dato dall'arrivo a Roma, nel settem-

9. William Kirby, rilievo del Pantheon a Roma, sezione, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 970611.

10. William Kirby, rilievo della Maison Carrée di Nimes, prospetto laterale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 911572.



bre 1768, dello scozzese Charles Cameron (c.1743-1812), intenzionato a portare a termine il progetto del suo defunto maestro Isaac Ware – curatore della più fedele edizione inglese dei *Quattro Libri* (1738) – di pubblicare i disegni di Palladio sulle Terme imperiali dopo averne verificato le misurazioni[53].
The Baths of the Romans, pubblicate da Cameron a Londra nel 1772 (fig. 8), in realtà sarebbero risultate in larga parte debitrici delle *Fabbriche Antiche* palladiane date alle stampe da Lord Burlington negli anni Trenta. Tuttavia, Cameron fino al suo ritorno in Inghilterra (attestato dal marzo 1770) ebbe modo di distinguersi per una intensa attività di studio e rilievo dell'antico, compresa quella pionieristica sulla parte della *Domus Aurea* allora identificata con le Terme di Tito, che contribuì ad accreditarlo per la chiamata a San Pietroburgo al servizio di Caterina II nel 1778, un anno prima di Quarenghi[54].
Per quanto finora ne manchi il riscontro, Quarenghi certamente frequentò Cameron già durante il periodo romano; contestualmente ai documentati rapporti intrattenuti con gli inglesi William Kirby (c.1743-1771) e Thomas Harrison (1744-1829), presenti a Roma, rispettivamente, dal 1768 al 1770 e dal 1769 al 1776[55].



11. William Kirby, progetto di un palazzo a pianta rettangolare, sezione longitudinale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 911537.

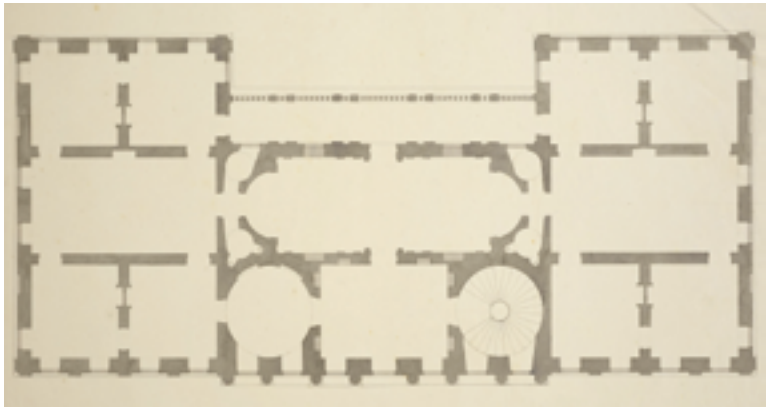
12. William Kirby, progetto di un padiglione espositivo, pianta, prospetti, sezioni, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 911535.

Kirby – pressoché ignorato dagli studi di storia dell'architettura – affiancava nella carica di *Clerk of Works* dei siti reali di Richmond e Kew il padre Joshua, *designer in Perspective* di Giorgio III, gravitando nella sfera di influenza di Chambers che, come primo architetto di Giorgio III, condivideva la direzione dell'*Office of Works* con Robert Adam sotto la sovrintendenza di Lord Bute, grande mecenate delle arti e protettore dei Kirby[56].

Già educato al disegno di architettura e prospettiva dal padre, autore del trattato *The Perspective of Architecture* (1761), basato sugli ordini di Palladio («corretti tuttavia dai più puri esempi dell'antichità»), nonché al disegno di figura e di paesaggio dal suo grande amico Thomas Gainsborough, il giovane Kirby giunse a Roma, con la moglie, per qualificare la propria formazione in vista di una promettente carriera, grazie a una speciale sovvenzione concessagli dal sovrano per intercessione di Bute.

La lettera inviata da William allo zio omonimo poco prima della sua partenza da Kew, nella primavera del 1768, ne esprimeva tutte le grandi aspettative: «Non c'è bisogno di farvi notare che la reputazione dei geni della scienza, specialmente degli architetti, dipende tanto dall'aver ricercato le scuole degli antichi in paesi stranieri, quanto quella di un medico dall'aver avuto un'istruzione universitaria. Sarà altresì inutile che io dica che ho in me uno spirito di emulazione tale da non perdere nessuna occasione che possa gratificarlo, o che possa elevarmi all'opinione del mondo; così grande è la mia inclinazione, così vantaggioso il progetto, e così vantaggiose le conseguenze della ricerca dei resti dell'antichità in Italia, che, mi rallegro di dire, ho ricevuto il più cortese permesso di estendere i miei viaggi a Roma; e mia moglie ed io partiremo la prossima settimana per la Francia»[57].

Il corpus inedito di disegni autografi – tutti definiti in forma di presentazione



13. William Kirby, progetto di un palazzo, prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 911540.

14. William Kirby, progetto di un palazzo, pianta, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 911542.

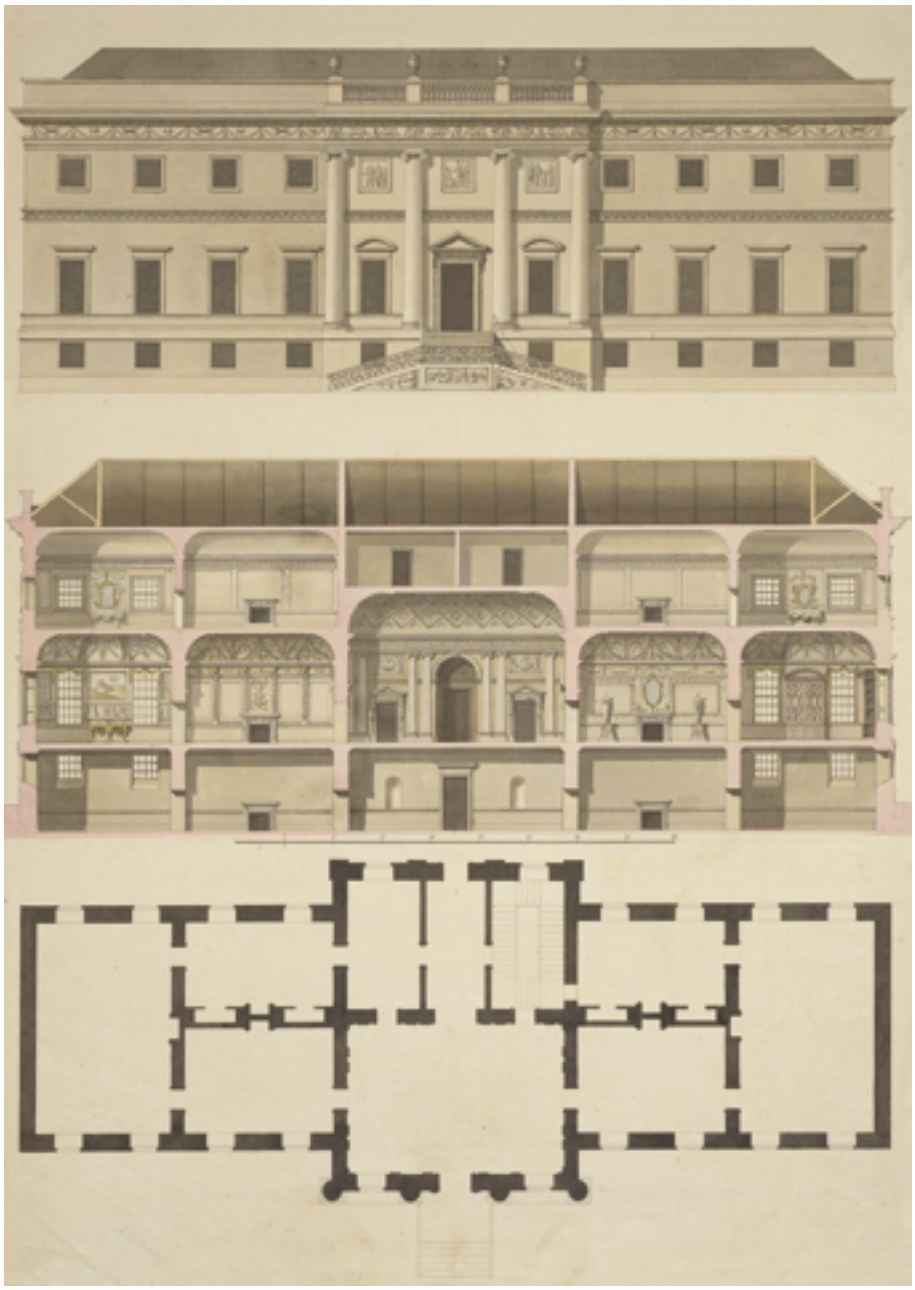
– riferibili al soggiorno romano di Kirby, conservato nelle collezioni reali di Windsor Castle, comprende riproduzioni in pianta, prospetto e sezione di edifici antichi e moderni, datate 1769-1770, e di edifici di invenzione, databili allo stesso periodo e comunque non oltre giugno 1771, quando egli morì improvvisamente pochi mesi dopo il rientro in patria[58]. Tale corpus, insieme a un altro dell'architetto romano Giovanni Stern (1734-1794), conservato nello stesso fondo, costituito da disegni di analoga fattura raffiguranti edifici, soprattutto antichi, è chiaramente riconducibile a un progetto iconografico unitario, probabilmente commissionato da Lord Bute, che si trovava anche lui a Roma tra la fine del 1768 e i primi del 1769 per una breve ma intensa stagione di acquisizioni artistiche condotta con l'ausilio di Byres[59].

Stern, raccomandato da Thorpe ad Arundell per il suo gusto per gli ornamenti architettonici[60], dopo la partenza di Giuseppe Bonomi (1739-1808) per l'Inghilterra nel 1767[61], contendeva al citato Brenna il primato tra gli architetti romani al servizio del mercato del Grand Tour per la vendita di disegni acquerellati raffiguranti monumenti di Roma antica e moderna abilmente orchestrata da Byres e Jenkins, non senza disinvolti traffici di copie[62]. Nonostante la proclamata derivazione da minuziosi rilievi dei monumenti rappresentati, si trattava spesso di elaborazioni – più o meno verificate sul campo – di matrici tratte soprattutto dai *Quattro Libri* di Palladio e dagli *Edifices antiques de Rome* di Antoine Desgodets (1682), di cui proprio in quel tempo Pâris stava predisponendo una riedizione critica. Anche buona parte dei disegni di Stern e di Kirby sembrano rientrare in questa categoria, a cominciare da quelli del Pantheon, riprodotto da entrambi (fig. 9), e del tempio di Vesta (o della Sibilla) a Tivoli, che risultano palesi copie di quelli eseguiti qualche anno prima da Dance e fatti replicare da Byres[63].

Un caso a parte è costituito dalla Maison Carrée di Nîmes riprodotta da Kirby in disegni composti graficamente secondo le tavole dei *Quattro Libri* (fig. 10), ma singolarmente quasi sovrapponibili a quelli che sarebbero stati pubblicati da Clerisseau nel 1778 nella prima parte delle *Antiquités de la France*, frutto di una prolungata campagna di rilievo condotta dieci anni prima nel sud della Francia di ritorno dall'Italia[64].

Al di là della possibilità che Kirby avesse usufruito dei disegni originali di Clerisseau mentre era diretto in Italia[65], l'attenzione verso la prima significativa architettura romana incontrata sulla sua strada ne confermava la volontà di cogliere ogni occasione per perseguire il «vantaggioso» progetto di crescita personale. Un progetto del tutto congruente con le prescrizioni che Chambers si apprestava a dare agli allievi architetti della Royal Academy of Arts, da lui cofondata alla fine del 1768 in alternativa alla Society of Artists of Great Britain, appena passata sotto la presidenza di Joshua Kirby in un momento traumatico della sua esistenza[66]. Infatti, oltre alle immancabili opere dei maestri del Cinquecento Raffaello e Vignola, tra i disegni di Kirby risultano ampiamente illustrate quelle di Bernini e Nicola Salvi, i soli tra gli architetti italiani del Seicento e del Settecento risparmiati dalle feroci critiche di Chambers[67].

Chambers, più di ogni altro contemporaneo, considerava lo studio dei monumenti romani antichi e rinascimentali strettamente funzionale al progetto di architet-



15. William Kirby, progetto di un palazzo, prospetto, sezione longitudinale, pianta, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 911586.

tura inteso nella sua integrità strutturale e decorativa. In questo senso si spiega la presenza tra i disegni "romani" di Kirby di numerosi progetti di edifici civili, da considerare soprattutto esercitazioni ideali a confronto di quelli che venivano inviati tramite intermediari in Gran Bretagna con più o meno concrete possibilità di attuazione; tra questi i progetti dei casini richiesti a Quarenghi da Hewetson e il progetto della residenza di campagna di Sir Watkin Williams-Wynn a Wynn, nel Galles, per il quale nel 1770 Byres coinvolse diversi disegnatori e architetti, compreso Brenna, alla fine rimasto scontento di avere ricavato «dal detto solo invidia e gelosia»[68].

Anche gli edifici civili ideati da Kirby a diversa scala dimensionale possono essere ascritti all'evoluzione del filone antiquario del neopalladianesimo britannico, come il palazzo a pianta rettangolare con sala centrale coperta da una cupola cassettonata (fig. 11) e il padiglione-galleria (fig. 12), tipologicamente affine a quello prefigurato da Townley per esporvi i marmi da lui acquistati a Roma nella cui progettazione furono coinvolti Robert Adam, Byres e forse lo stesso Brenna[69].

16. James Lewis, vaso, «idea», disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1975.2.781, fol. 51v.

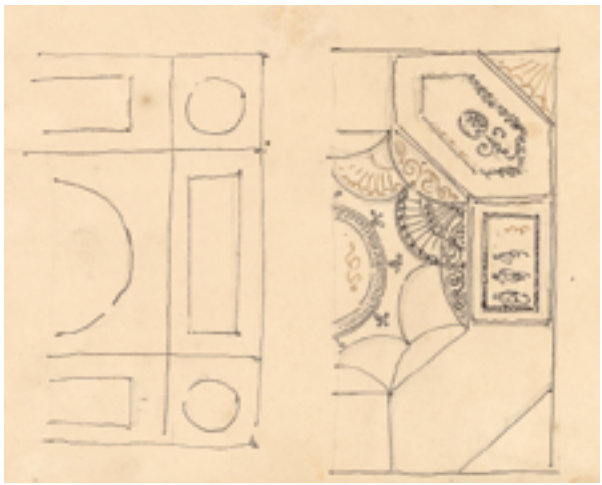
17. James Lewis, vaso «idea d'un scultore», disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1975.2.781, fol. 9.

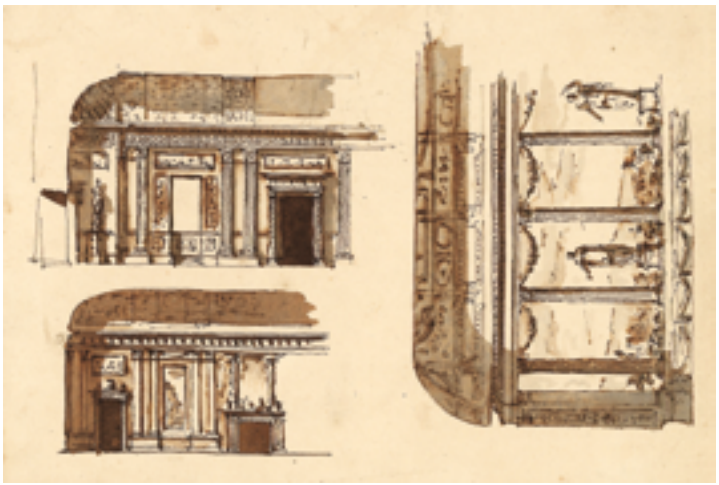
Altri progetti di palazzi riecheggiano la vasta gamma di esempi offerta dal *Vitruvius Britannicus*, con prospetti connotati da un corpo centrale ripartito da ordine gigante con o senza la sua estensione laterale. Riferimenti più specifici rimandano ai primi progetti del palazzo reale di Richmond elaborati da Chambers a partire dal 1765 nell'ambito delle proprie mansioni di *Architect of Works*[70], con varianti riguardanti l'introduzione di elementi statuari (figg. 13-14) o scale d'accesso a rampe convergenti (fig. 15); il che rende plausibile ricondurre anche all'influenza di Kirby l'interesse di Quarenghi per l'opera e il pensiero di Chambers, manifestato dalla presenza nella propria biblioteca di *A Treatise on Civil Architecture* (edito per la prima volta nel 1759)[71].

Più direttamente intorno allo studio dell'antico dovette svilupparsi il rapporto tra Quarenghi e Harrison, figlio di un falegname beneficato dalla protezione di Sir Lawrence Dundas, che ne sovvenzionò il viaggio di formazione a Roma insieme all'amico pittore George Cuitt[72]. La maggior parte dei disegni romani di Harrison, datati a partire dal luglio 1769, infatti ne testimonia l'interesse predominante per i resti monumentali dei Fori repubblicani e imperiali e del Foro Boario, oltreché di Villa Adriana[73]. Un interesse ribadito anche in una finora ignorata riedizione dell'obituario di Harrison recante rilevanti integrazioni circa gli episodi chiave del suo periodo romano[74], a cominciare dal progetto di trasformazione all'antica del cortile ottagono del Belvedere Vaticano come spazio integrato al costruendo museo vaticano, presentato a papa Clemente XIV non prima dell'agosto 1772[75]. Secondo tale fonte, il progetto, concepito da Harrison dopo avere constatato la inadeguatezza dell'allestimento del primo nucleo del museo nelle logge del cortile, ebbe risvolti assai più significativi di quanto finora non sia stato desunto in base al brano di una lettera di Francesco Milizia al conte di Sangiovanni del 23 maggio 1773, in coda a un'aspra critica ai lavori in corso a cura di Michelangelo Simonetti: «Quì v'è un giovine inglese il quale, vedendo quello che si voleva fare nel predetto cortile, stese subito un bel disegno per coprirlo tutto con un portico intorno, e con una cupola in mezzo che ricevesse il lume sopra a guisa del Pantheon. Ne ha fatto anche un modello in legno: il tutto in verità coniato alla vitruviana. È andato tutto sotto gli occhi del papa ma tutto inutilmente, anzi l'inglese è passato per chimerico»[76].

Il nuovo documento innanzitutto offre una descrizione dettagliata del progetto di Harrison, che prevedeva di occupare il cortile con una grande sala centrale a pianta circolare con cupola aperta conformata sull'esempio del Pantheon e quattro gallerie perimetrali con volte a botte intervallate da cupolette[77]. Quindi ne rivela i retroscena animati da illustri personaggi, a cominciare dai suoi primi sostenitori: Hewetson e soprattutto Piranesi, il quale prima indusse Harrison a formalizzare il progetto e poi Jenkins a presentarlo a Clemente XIV[78]. Il pontefice lo sottopose al vaglio del tesoriere monsignor Giovanni Angelo Braschi, sovrintendente alla costruzione del museo, che a sua volta convocò per un consulto «l'architetto e scultore del papa» ovvero Carlo Marchionni, e Mengs, allora principe dell'Accademia di San Luca, alla presenza di Jenkins e di Harrison[79]. Solo allora il progetto fu accantonato per motivi funzionali evidentemente addotti da Marchionni e Mengs: l'incongruenza con i lavori già avviati per il consolidamento dei fronti del cortile, le perplessità suscitate dall'illuminazione dall'alto e, soprattutto, i rischi a cui sarebbe stata esposta la statua dell'Apollo collocata nel cortile (nonostante la disponibilità di Jenkins ad assicurarla per quarantamila corone)[80].

Malgrado l'insuccesso del tentativo di Hewetson, Piranesi e Jenkins di attrarre nella cerchia antiquaria protetta dai Rezzonico la più importante commessa pontificia del tempo, il modello rimase a testimoniare le idee architettoniche maturate nella comunità britannica. Addirittura venne identificato come matrice diretta della Sala Rotonda, realizzata da Simonetti a partire dal 1778 come fulcro dell'ampliamento del museo promosso da Braschi, nel frattempo succeduto a Clemente XIV con il nome di Pio VI, condotto secondo criteri assai più consoni alle tendenze dell'ambiente antiquario internazionale rispetto a quelli adottati dal predecessore[81].





L'esercizio del disegno

Il contesto artistico e sociale degli studi romani di Wyatt, Cameron, Kirby, Harrison e altri personaggi del Grand Tour britannico traspare nel diario dell'architetto inglese Richard Norris (c.1750-1792)[82], che, insieme al collega gallese James Lewis (c. 1751-1820)[83], soggiornò a Roma dal 18 dicembre 1770 al 2 giugno 1772 e poi per altri quattro mesi a Venezia[84]. Norris, figlio dell'omonimo costruttore che lo aveva introdotto nello studio di James Stuart, ebbe la possibilità di agire con disinvoltura nell'ambiente romano anche grazie a Quarenghi, che, presumibilmente su consiglio di Kirby, fu da lui assunto come istruttore di disegno, insieme al pittore faentino Vincenzo Valdrè (1740-1814), pensionato del ducato di Parma[85].

A partire dalla visita ai siti archeologici vesuviani, compiuta appena dopo il suo arrivo a Roma con la guida di Hamilton, Norris raccontò la sua quotidiana frequentazione di protagonisti e comprimari del Grand Tour in un contorno sociale animato da concerti, spettacoli teatrali e convegni di vario genere in palazzi, chiese e altri ambienti pubblici e privati. Il tutto in un clima di grande convivialità che coinvolse in prima persona Lewis, Quarenghi e Valdrè, ma anche Harrison e Cuitt, nonché l'architetto inglese Michael Shanahan (doc. 1771-1787), presente a Roma per sei mesi, da maggio a ottobre 1771, al seguito del suo patrono Lord Bristol (allora vescovo di Derry)[86], e i primi artisti provenienti dalla Royal Academy of Arts: il gallese William Parry (1743-1791) e l'inglese Dederick Dusign (c.1748-1773), entrambi pittori allievi di Reynolds[87].

Tra agenti e intermediari artistici, oltre Hamilton, Norris frequentò intensamente Piranesi, Jenkins, Byres e il suo partner Christopher Norton (c.1740-1799) e, soprattutto, il pittore Matthew Nulty (c. 1716-1778), già amico e collaboratore di Stuart, attivo a Roma dal 1752 nella sfera di influenza di Piranesi, nonché partecipe, con Robert Mylne, della pionieristica ricognizione delle antichità siciliane compiuta da Richard Phelps nel 1757[88].

In questa società in continua evoluzione Quarenghi si muoveva ad agio, esercitando l'insegnamento del disegno come strumento funzionale alla lettura critica

Pagina a fronte, da sinistra

18. Giacomo Quarenghi, schizzi di due soffitti, disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-38v.

19. Giacomo Quarenghi, progetto decorativo per un salone, sezioni longitudinale e trasversali, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-45.

20. Giacomo Quarenghi, progetto per una cattedrale, secondo classificato nella prima classe di architettura del concorso Clementino dell'Accademia di San Luca del 1771, sezione longitudinale, prospetto principale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Disegni di Architettura, 705.

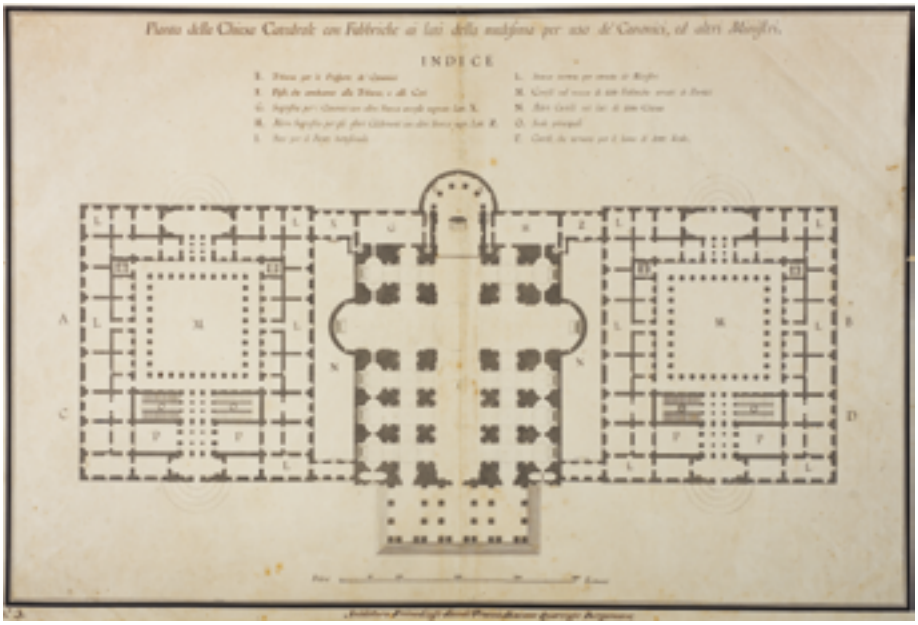
21. Giacomo Quarenghi, progetto per una cattedrale, secondo classificato nella prima classe di architettura del concorso Clementino dell'Accademia di San Luca del 1771, sezioni longitudinali, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Disegni di Architettura, 706.

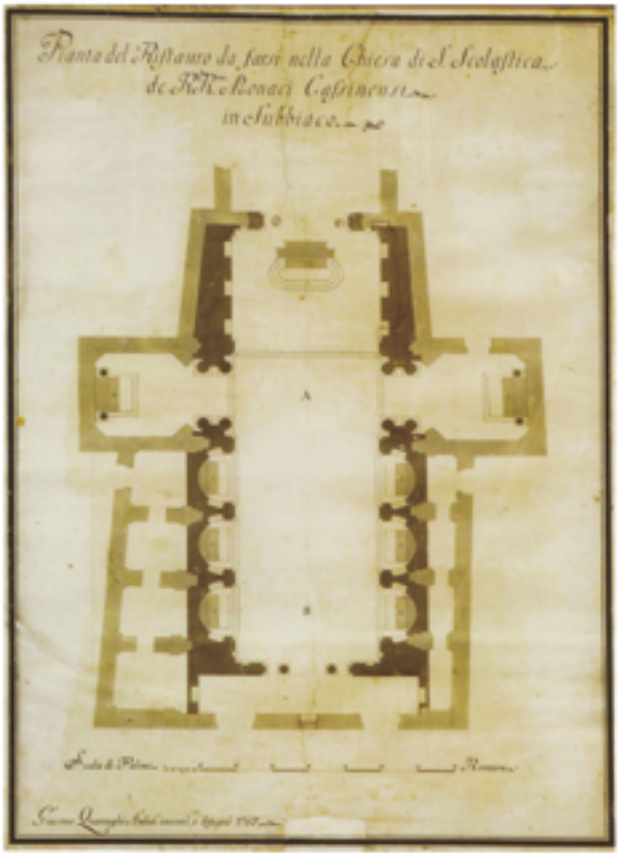
In questa pagina

22. Giacomo Quarenghi, progetto per una cattedrale, secondo classificato nella prima classe di architettura del concorso Clementino dell'Accademia di San Luca del 1771, pianta, disegno, penna e china, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Disegni di Architettura, 704.

dei monumenti e all'acquisizione di repertori formali e metodi compositivi. Egli assistette costantemente Norris e Lewis nel rilevamento dei più noti monumenti antichi, da Roma a villa Adriana, ad eccezione del secondo semestre del 1771, quando scompare dalle pagine del diario, apparentemente sostituito da Harrison[89]. A parte il difficoltoso riscontro di tale attività nei due album di disegni italiani di Norris[90], nel suo diario vi sono sufficienti elementi per desumere che Quarenghi coordinasse le campagne di rilievo in base a un programma prestabilito, concentrando di volta in volta l'attenzione su parti specifiche dei monumenti studiati, come il portico del Pantheon rilevato dettagliatamente in pianta e in alzato forse sulla base delle tavole degli *Edifices antiques* di Desgodets, secondo quanto è desumibile da annotazioni di Norris[91] e da una serie di disegni di studio quarenghiani tratti dalle medesime tavole[92].

Nel campo del progetto di architettura Quarenghi, come da lui stesso affermato nell'autobiografia, si applicava a soggetti di varia scala dimensionale: dai camini alle case di campagna. Si trattava prevalentemente di progetti derivati da commesse estemporanee, frutto di istanze contingenti di turisti di passaggio, in quanto tali sviluppati in tempi relativamente brevi rimandando eventuali approfondimenti a fasi successive. La stessa tipologia dei due progetti che nella primavera del 1771 Norris affermò di avere eseguito in pochissimi giorni: uno per «Mr. Horne» a Londra, tra il 25 e il 28 marzo, l'altro per il capitano John Forbes, tra il 2 e il 3 aprile (poi ripreso nel mese di maggio dopo un soggiorno di Forbes a Firenze); oltre a un progetto di ristrutturazione della casa londinese del suo compagno di viaggio Riddle Buchanan, elaborato ad aprile, e ad alcuni disegni di camini eseguiti per Hewetson tra giugno e luglio[93]. Proprio a un camino si riferisce l'unico accenno di Norris a una sua collaborazione progettuale con Quarenghi, risalente al 30 gennaio 1771: «disegnato lo schizzo di un camino, dato a Giacomo per disegnarlo per me»[94]. Un impegno che per il bergamasco implicava un contributo creativo più ampio della semplice messa in pulito di uno schizzo altrui, che presumibilmente riguardò anche i progetti a scala maggiore segnalati come propri da Norris. Il diario di Norris consente di valutare il grado di coinvolgimento di Quarenghi nell'intenso menage artistico e sociale dei giovani architetti da lui assistiti, oltre la comune frequentazione di sale da concerto o del Caffè degli Inglesi. Li accompagnò in alcune tappe significative degli itinerari di visita di chiese e palazzi finalizzate allo studio di opere pittoriche e decorative con l'assistenza quotidiana di Valdrè, come villa Borghese, le Logge di Raffaello e il primo nucleo del Museo





A sinistra

23. Giacomo Quarenghi, progetto per il restauro della chiesa di Santa Scolastica a Subiaco, pianta, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Subiaco, Archivio del Monastero di Santa Scolastica.

A destra, dall'alto

24. Giacomo Quarenghi, progetto per il restauro della chiesa di Santa Scolastica a Subiaco, pianta, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Subiaco, Archivio del Monastero di Santa Scolastica.

25. Giacomo Quarenghi, progetto per il restauro della chiesa di Santa Scolastica a Subiaco, pianta, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Subiaco, Archivio del Monastero di Santa Scolastica.

Clementino appena aperto al pubblico[95]. Soprattutto li introdusse alla cerchia dei suoi amici "palladiani", come Raymond, aggregatosi spesso a Norris, Lewis e Valdrè, che il 13 marzo 1772 gli resero visita presso l'Académie de France proprio per vedere i disegni fatti durante il suo secondo soggiorno veneziano[96].
In mancanza dell'altra versione narrativa di tali incontri e itinerari costituita dal diario di Lewis, da lui stesso distrutto successivamente[97], il suo album di disegni, inedito, con didascalie in italiano[98], offre una prospettiva complementare rispetto a quelli di Norris sui comuni oggetti di studio: ornati antichi e rinascimentali, tratti da villa Negroni, dalla chiesa e convento di Santa Maria del Popolo, da villa Pamphilj e naturalmente dalle Logge di Raffaello; ma anche disegni di invenzione, alcuni denominati «Opera da Peranesi» (benché senza riscontro nel corpus grafico piranesiano a stampa), altri identificati genericamente, come quelli raffiguranti due vasi con decorazioni antropomorfe e zoomorfe denominati «idea» e «idea d'un scultore» (figg. 16-17).
Oltre il rilievo architettonico vero e proprio, il disegno di elementi di ornato antichi, o all'antica, costituiva una larga parte delle attività artistiche alimentate dal Grand Tour, soprattutto in funzione della decorazione parietale di ambienti residenziali, ricorrente anche tra i disegni romani di Quarenghi (figg. 18-19)[99]. Per tale genere di disegni a partire dal luglio 1771 Norris si avvalse anche dello specialista romano Giuseppe Mannocchi, ritornato da Londra – molto prima di quanto finora creduto – dopo un intenso periodo al servizio di Robert e James Adam[100].
L'aggiornamento sulle grandi imprese decorative degli Adam, alle quali Mannocchi aveva significativamente contribuito nella definizione dei cromatismi, accrebbe il bagaglio di conoscenze di Quarenghi. Contestualmente ne allargò gli

orizzonti creativi manifestati nei primi rilevanti impegni progettuali: il saggio per la prima classe di architettura del concorso Clementino dell'Accademia di San Luca sul tema di una «chiesa cattedrale» (figg. 20-22), bandito nell'agosto 1769 e insolitamente protrattosi fino all'aprile 1771, e la ristrutturazione interna della chiesa benedettina di Santa Scolastica a Subiaco, assegnatagli alla fine del 1769 e completata in gran parte nel corso del 1773[101].
Entrambi i progetti erano nati sotto l'egida del cardinale camerlengo Carlo Rezzonico, protettore dell'Accademia di San Luca e dell'ordine benedettino cassinese, al quale Quarenghi dovette sia l'assegnazione della commessa della chiesa, sia la facoltà di accedere direttamente alla prima classe del concorso, già usufruita da Robert Mylne, primo britannico a vincere un concorso Clementino, nel 1758, e da Byres, giunto terzo in quello del 1762[102].
Così come era avvenuto per il "napoletano" Francesco La Vega, originario di Roma ma pensionato del governo borbonico, vincitore del concorso del 1762[103], anche il bergamasco Quarenghi sperò di affermarsi nella competizione per accreditare la propria carriera di architetto "forestiero", non intrinseco al sistema corporativo romano, pur consapevole che tra gli architetti accademici chiamati a giudicarlo i soli ricettivi verso le proprie idee erano Piranesi e Byres, benché fin dalla loro ammissione in Accademia, rispettivamente nel 1761 e nel 1768, entrambi fossero rimasti ai margini delle gerarchie istituzionali[104].
Se la configurazione dell'interno della cattedrale, mutuata dalla chiesa veneziana del Redentore, rappresentava la più coerente rielaborazione di motivi palladiani mai proposta in un saggio accademico romano, altre parti più convenzionali sembravano rivolte ad attrarre il consenso della giuria: il pronao derivato dal prospetto orientale del Louvre di Claude Perrault, icona del classicismo francese, l'involucro esterno della residenza dei canonici sobriamente ripartito secondo il tipico schema dell'architettura civile tardo cinquecentesca romana, la cupola riconducibile a una versione ribassata di quella maderniana di Sant'Andrea della Valle. Elementi questi ultimi che denotavano la persistente influenza del maestro Giansimoni quale esponente moderato del classicismo romano, il cui appoggio nell'assegnazione del progetto di Santa Scolastica a discapito di quello di Giuseppe Panini definito "borrominiano", denotava un allontanamento molto meno traumatico rispetto a quanto narrato posteriormente da Quarenghi[105].
Ciò tuttavia non bastò a evitare che il 17 aprile 1771, quattro giorni prima della premiazione in Campidoglio, il saggio di Quarenghi fosse giudicato inferiore a quello dello sconosciuto romano Domenico Rigni, pedissequamente redatto secondo l'ortodossia classicista[106].
La competizione accademica e il suo umiliante epilogo furono completamente rimossi dalla lettera autobiografica del 1785, nella quale invece Quarenghi evidenziò la conclusione del cantiere della chiesa di Santa Scolastica quale motivo di orgoglio per essere riuscito a fabbricare «di pianta la nuova Chiesa dentro l'antica» mantenendo il proposito «di non voler toccare nemmeno una pietra della vecchia» (figg. 23-25)[107]; pur senza soffermarsi sulle proprie scelte estetiche ispirate ancora a modelli desunti dalle chiese palladiane, riadattati e semplificati rispetto alla situazione contingente mediante la creazione di una doppia sequenza di arcate laterali a pianta semicircolare, espressione della medesima astrazione formale applicata al progetto accademico e poi pervicacemente difesa dalle alterazioni riduttive via via avanzate dai benedettini[108].
L'intenzione manifestata nel gennaio 1773 all'abate Mariano Carocci di pubblicare una descrizione del suo intervento nella chiesa sublacense «a guisa d'appologia», per rendere ragione della propria architettura rispetto a confutazioni altrui non meglio precisate[109], dimostra quanto all'inizio degli anni Settanta Quarenghi fosse consapevole di essere approdato a un linguaggio personale compiuto, da difendere con ogni mezzo, a costo di isolarsi definitivamente dal mondo professionale romano, ormai percepito come estraneo e ostile. Per il conseguimento di tale consapevolezza culturale era stato decisivo il soggiorno da lui trascorso a Venezia e nel Veneto nell'estate del 1772 sulle tracce delle opere palladiane, prima

di raggiungere Bergamo dove si fidanzò con Maria Mazzoleni. Soggiorno di cui il diario di Norris offre ancora una prospettiva inedita.

«il mio gran Palladio»

La presenza di Quarenghi a Venezia dal 15 luglio 1772, quando raggiunse Norris e Lewis che vi risiedevano da oltre un mese, al successivo 17 agosto, quando li seguì sulla strada del ritorno in patria attraverso Padova, Vicenza, Verona e Brescia, fino a Bergamo[110], fu per lui l'occasione di una completa immersione nella cerchia palladiana e anglofila degli amici e collaboratori del console Smith, scomparso due anni prima, anche grazie all'accredito di Wyatt, in nome del quale Norris si presentò al suo ex maestro Visentini[111].

Palladio era il soggetto dominante dei frequenti incontri di Quarenghi, Norris e Lewis con Temanza, con il suo allievo Giovanni Antonio Selva, loro guida e compagno in diverse escursioni di studio, e con altri ferventi palladiani, come lo stesso Visentini, il conte Bonomo Algarotti, fratello del defunto Francesco, il pittore e restauratore Pietro Edwards e, a Vicenza, l'erudito Ottavio Bertotti Scamozzi, rispettivamente ispiratore e artefice de *Le fabriche e i disegni di Andrea Palladio*, la corposa edizione critica dell'opera del maestro, concepita nel 1770 per il mercato internazionale, soprattutto britannico, e pubblicata a partire dal 1776[112]. Ed è significativo che proprio dopo una cena a casa di Edwards, il 28 luglio, i tre compagni iniziassero a frequentare Francesco Zuccarelli, tornato appena un anno prima da Londra[113].

Se i rapporti stretti da Quarenghi a Venezia con Temanza, Selva e Algarotti sono già stati ricondotti nella sfera dei comuni interessi artistici palladiani da una consolidata letteratura, quelli ora documentati con Visentini e Zuccarelli ne confermano l'ipotizzata influenza sul suo stile vedutistico[114]; in particolare circa la contestualizzazione paesaggistica dei soggetti architettonici che entrambi gli artisti sperimentarono per conto del console Smith negli anni Quaranta mediante le rappresentazioni idealizzate delle architetture del *Vitruvius Britannicus*[115]. Zuccarelli inoltre potè rappresentare per Quarenghi una preziosa fonte di informazioni sugli esordi della Royal Academy of Arts e sugl'indirizzi architettonici conferitigli da Chambers e dal suo pupillo Wyatt, improntati ai principi codificati nel *Treatise on Civil Architecture* come evoluzione della tradizione neopalladiana, distinta dall'eclettismo antiquario degli Adam e dalla nascente tendenza neogreca[116].

Nello stesso ambiente, Quarenghi, Norris e Lewis ebbero modo di conoscere l'architetto parigino Joachim Bocher, anche lui attivo nel mercato britannico del Grand Tour con una serie di illustrazioni di edifici veneziani commissionatagli nel 1769 da Lord Bute nell'ambito di un vasto progetto iconografico di cui fu protagonista ancora l'anziano Visentini[117]. Bocher aveva trascorso un soggiorno di studio a Roma, documentabile dal 1754, quando partecipò senza successo al concorso Clementino dell'Accademia di San Luca[118], al 1759, quando donò due tavole raffiguranti le terme imperiali alla biblioteca Corsiniana[119]. Proprio i disegni delle terme romane furono mostrati dal francese ai tre colleghi, insieme ad altri rilievi eseguiti nel corso dei suoi viaggi nel Mediterraneo orientale: quelli della chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli e, soprattutto, quelli del tempio di Apollo Epicurio a Bassae, da lui scoperto nel novembre 1765, di cui permise a Norris di trarre le copie che rimangono tuttora l'unica testimonianza grafica dell'eccezionale rinvenimento, antecedente di quaranta anni quello di Charles Robert Cockerell[120].

La prima indagine sistematica di Quarenghi sulle opere di Palladio a Venezia, Treviso, Padova, Vicenza e Verona ne aveva accresciuto le cognizioni rispetto a quelle desumibili dai *Quattro Libri* o dalla loro prima riedizione ampliata a cura di Francesco Muttoni e Giorgio Fossati (1740-1760)[121]. Al contempo gli aveva consentito di contestualizzarle rispetto alle opere di altri maestri – Scamozzi tra tutti – nel fertile ambito internazionale di Venezia.

Il riscontro diretto dell'opera di Palladio e della sua permanente eredità nella cul-

tura artistica angloveneziana, nonché l'acquisizione di una più ampia percezione del mondo antico a scala mediterranea, ebbero un impatto decisivo nell'evoluzione del linguaggio architettonico di Quarenghi. Da una parte ne confermarono la fedeltà alla linea neopalladiana, dall'altra gli consentirono di maturare la consapevolezza delle diverse possibili maniere di raffrontarsi ad essa, subordinando ogni asserzione teorica al riscontro analitico della realtà. La stessa consapevolezza espressa più tardi nella lettera "apologetica" indirizzata nel 1804 ad Antonio Canova e pubblicata sei anni dopo in risposta alle critiche ricevute per la commistione di diversi ordini architettonici nel progetto delle botteghe annesse al palazzo del Gabinetto imperiale a San Pietroburgo[122]: «i miei studi e le mie osservazioni intorno a ciò che si riferisce alle Belle Arti, mi hanno fatto adottare il principio, che il buon senso e la ragione non devon esser schiavi di certe regole ed esempi; e che servilmente seguendo le teorie ed i precetti de' grandi maestri senza studiarli nelle loro produzioni, e senza considerare o far attenzione al locale, alle circostanze ed agli usi, non si produrranno che mediocri cose»[123].

Queste affermazioni ricorrevano a Palladio per l'interpretazione pragmatica dei principi architettonici, non molto diversamente da quanto sostenuto da Milizia nel saggio introduttivo alle sue *Vite degli architetti* (1768) e più compiutamente nei *Principi di architettura civile* (1781); testi che riflettevano molti dei concetti maturati nella cerchia angloveneta di Quarenghi, seppure egli non ne stimasse l'autore. Milizia, infatti, nel 1808 è descritto da Quarenghi come un «tanto stravagante scrittore» allo scienziato e teorico concittadino Alessandro Barca nel commentarne il recente libro sulle proporzioni musicali in architettura[124], di cui metteva in dubbio i concetti assoluti in forza della propria esperienza personale di architetto, studioso di architettura e compositore di musica dilettante: «E con tutto che sapessi benissimo ch'ogn'Ordine ha le sue proporzioni ad esso solo appartenenti, pure era di parere e continuo ad esserlo tutta via, che queste proporzioni dovessero modificarsi ed assoggiettarsi alle circostanze delle situazioni e dei luoghi con aumentarle nelle gran distanze e diminuirle nelle piccole, e ciò affinché l'occhio potesse così restare pienamente appagato da quell'illusione che produce in noi una cosa che ogni sua parte mostra grazia, sveltezza e delicatezza, e se io pensava così, questo era perché sapeva che questo e non altro era il metodo ch'anno tenuto i pochi gran genj che c'hanno dato degl'Ordini d'architettura, e il mio gran Palladio in specie, il quale nelle tante fabbriche da esso fatte non si è mai dipartito da un tal sistema, ed in fatti altro è raggionare d'Architettura e de suoi Ordini, ed altro il metterli in opera»[125].

Allo stesso Barca otto mesi prima Quarenghi aveva anticipato in termini più netti il suo pensiero sulle proporzioni musicali, cogliendo l'occasione per enunciargli il concetto di bello in architettura che era andato maturando attraverso lo studio, intrinseco all'innato genio artistico e al buongusto. Qualità entrambe perfezionabili ma non acquisibili: «io non ho mai creduto, né credo, e non crederò giammai che le proporzioni della Musica sieno quelle che concilino il bello alle composizioni d'Architettura, e benché vi sia stato qualche pedante che ha preteso altrimenti, senza però darne delle prove convincenti essendo questo impossibile, gli studj e le osservazioni da me fatte su tale materia mi confermano sempre più nella mia opinione, attribuisco moltissimo il bello Architettonico al Genio e al bongusto, i quali coll'arte e collo studio possono bensì perfezionarsi negl'Artisti, ma non già acquistarsi nascendo questi con essi, e poi un certo non so che impossibile a renderne raggione e che è dato solo a gran genj il sentirlo, questo secondo me è il non plus ultra della perfezione»[126].

Per la maturazione di tali idee furono certamente decisivi sia il riscontro diretto del rapporto tra invenzione e attuazione negli edifici palladiani, sia la condivisione delle riletture critiche fattane da Temanza. Ciò risulta dall'epistolario intercorso tra i due architetti fin dal ritorno a Roma di Quarenghi da Bergamo nei primi giorni di dicembre del 1772, connotato dai continui richiami del bergamasco alla «retta architettura» professata dal veneziano a cominciare da quello rivoltogli il 12 dicembre: «non ho altra ambizione che di servirlo ed avere la sua corrispon-

denza come quel unico che in questo guasto secolo mi puol dirigere per la buona e vera strada per arrivare a qualche cosa nell'architettura»[127]. Nella stessa lettera, Quarenghi lamentava l'incapacità di tutte le scuole italiane di emulare il grande patrimonio architettonico ereditato, in confronto agli «oltremontani che senza tanti esempi e monumenti presentemente ci rimproverano la nostra ignoranza ne tanti belli edifizj che di là s'inalzano»[128]; particolarmente della scuola romana che egli ormai guardava con totale distacco: «de nostri architetti romani, non gli posso dir altro che manca mettano il capitello per base. E poi hanno fatto quello che barbaramente si può fare in architettura»[129].

A Roma ormai Quarenghi poteva accreditarsi tra i pochi architetti pienamente eruditi sull'opera di Palladio e il solo italiano in grado di valutarne la ricezione oltre i confini nazionali negli studi sull'architettura antica e rinascimentale condotti dai colleghi stranieri. Da allora, in particolare, egli diventò un referente privilegiato per ogni artista britannico in arrivo a Roma. Fu lui a presentare il pittore e miniaturista Ozias Humphry (1742-1810), arrivato nel giugno 1773, allo scultore Thomas Banks (1735-1805), che lo aveva preceduto il 22 settembre 1772[130], e presumibilmente all'architetto Theodosius Keene (c. 1754 - doc. 1787), segnalato per la prima volta a Roma dallo stesso Banks il 31 luglio 1773[131], con il quale strinse una forte amicizia, dovuta anche al comune interesse per l'esercizio del disegno di veduta.

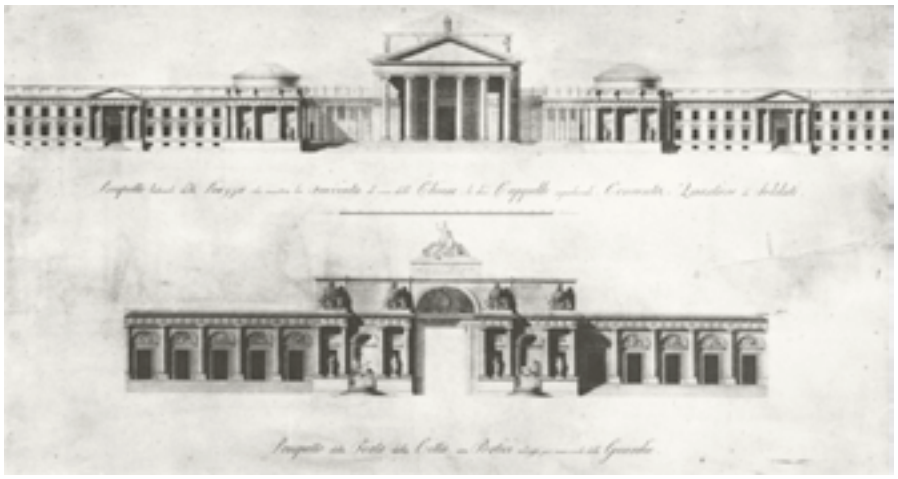
Keene, figlio dell'architetto Henry, *Surveyor to the Fabric of Westminster Abbey*, infatti, era già formato nel disegno di architettura e di paesaggio avendo esposto nell'uno e nell'altro genere presso la Society of Artist nel 1770 e nel 1772[132]. E proprio come vedutista egli fu impiegato a Roma da Sir Roger Newdigate, politico, disegnatore e architetto dilettante, durante il suo secondo tour italiano, avendo modo di condividere con Quarenghi alcuni aspetti stilistici riscontrabili anche nella sua rappresentazione del Foro romano con il tempio di Castore e Polluce, datata 1775[133].

Keene e Humphry, rimasti a Roma, rispettivamente, fino al 1775 e al 1777[134], e Banks, che partì nel maggio 1779 per tornare a Londra (da dove nel 1781-1782 raggiunse Quarenghi a San Pietroburgo)[135], furono testimoni degli strascichi polemici del cantiere della chiesa di Santa Scolastica, derivanti sia dalla feroce controversia tra l'architetto e lo scalpellino Francesco Ferrari per l'esecuzione dell'altare maggiore, sia dalla malintesa retribuzione dei disegni di progetto[136]. Vicissitudini che alimentarono il disprezzo di Quarenghi per le molte compromissioni che a Roma affligevano il mondo professionale e che già in una lettera all'abate Carocci del giugno 1773 gli faceva invocare un'imminente partenza «non potendo più vivere in mezzo a simil Preteria con onoratezza»[137].

Un caso accademico

Ad acuire l'avversione di Quarenghi verso il sistema corporativo romano aveva contribuito il trattamento riservato dall'Accademia di San Luca al collega Harrison in occasione del recente concorso Balestra, bandito nel gennaio 1772 e celebrato il 27 aprile 1773, sul tema della sistemazione di Piazza del Popolo, svalutandone il saggio «per premiarne due altri di due allievi di architetti romani», come scrisse Milizia nella citata lettera del 23 maggio 1773 al conte di Sangiovanni, evidenziando la grande ingiustizia che era stata perpetrata dall'Accademia ai danni del giovane inglese[138]. Un esito talmente spropositato da indurre Clemente XIV ad accogliere il ricorso presentatogli da Harrison per sottoporne i disegni al giudizio popolare insieme a quelli dei concorrenti premiati, e – dopo avere appurato «che l'inglese era tanto superiore a quegli altri quanto il buono al pessimo» – a gratificarlo con una medaglia d'oro e una d'argento e soprattutto con l'ammissione coercitiva in Accademia[139].

Come notato da Milizia, il giudizio dell'Accademia di San Luca sul saggio di Harrison e il conseguente clamoroso risarcimento papale erano strettamente connessi al controverso esito del suo precedente progetto di adattamento museale del cortile del Belvedere in Vaticano. Anche il progetto accademico (fig. 26), in-



26. Thomas Harrison, Progetto di sistemazione di piazza del Popolo, per il Concorso Balestra dell'Accademia di San Luca del 1773, prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Chester, Cheshire Archives and Local Studies, Cheshire Record Office, ZCR 73/20ff.1-3 (da D. Stillman, *British Architects and Italian Architectural Competitions, 1758-1780*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 32, 1973, fig. 21).

fatti, era connotato da una rigorosa e coerente applicazione di modelli antiquari, in particolare nella declinazione del tema dell'ordine ionico, del tutto contrastante rispetto alle conformiste prove progettuali dei due premiati: il viterbese Domenico Lucchi, allievo del neoaccademico Giansimoni, primo, e il napoletano Saverio Marini, secondo (già terzo dopo Quarenghi nel concorso Clementino del 1771)[140].

Il giudizio del "popolo" rispecchiava le profonde divergenze culturali esistenti tra la corporazione accademica romana e la comunità artistica internazionale. Il fatto che il papa avesse pubblicamente appoggiato la seconda prevaricando il suo ruolo di protettore della prima costituiva un evento inedito e di eccezionale portata, paradossalmente accentuato dalla mancanza di riscontri ufficiali in ambito accademico, a parte la laconica presa d'atto della forzata ammissione del giovane britannico[141].

Evidentemente un tale esito non sarebbe stato possibile senza l'avvallo del camerlengo Carlo Rezzonico nel suo duplice ruolo di intermediario tra l'Accademia e il papa e di referente istituzionale degli ambienti artistici angloveneti. Così come era accaduto per il progetto del museo vaticano, anche il ricorso di Harrison circa la valutazione del progetto accademico fu presentato dal connazionale Jenkins su iniziativa di Piranesi, che ne fu il vero artefice. Infatti un suo memoriale finora ignorato, benché pubblicato nella citata biografia di Harrison, ne rivela l'azione di contrasto nell'ambito della giuria, composta anche da Byres e da altri sei architetti (Giansimoni, Antonio Asprucci, Domenico Gregorini, Francesco Navone, Francesco Nicoletti e Clemente Orlandi), prima convogliando su Harrison il suo voto e quello di Byres, a fronte dei cinque e uno ricevuti rispettivamente da Lucchi e Marini, poi riversandoli entrambi su Marini per determinare l'uscita dell'inglese dalla graduatoria e renderne più eclatante la protesta[142].

L'appello di Harrison al papa si tramutò così in una esplicita sfida alle logiche accademiche sostenuta da Piranesi, con l'appoggio di Byres, in nome della comunità internazionale che si riconosceva nel nuovo linguaggio di cui il concorrente britannico era espressione. Sfida enfaticamente simbolizzata da Piranesi nella presenza tra gli spettatori acclamanti di «un certo numero di stranieri che coltivavano i loro studi a Roma – francesi, spagnoli, danesi, svedesi ed altri –, tutti uniti ai romani in lode di Harrison e censura dei giudici»[143]. Ma fu soprattutto l'accoglimento da parte del papa dell'ulteriore richiesta di Harrison di essere ammesso d'autorità in Accademia[144] che segnò il primo concreto riscontro della progressiva azione di contrasto messa in atto da Piranesi per affermare le proprie idee all'interno dell'istituzione. Laddove nel precedente mese di ottobre egli aveva dovuto soccombere di fronte all'unanime bocciatura della sua istanza di rigetto del progetto dello scultore accademico Tommaso Righi per il monumento funebre a Carlo Pio Balestra da erigere nella chiesa dei Santi Luca e Martina, perché troppo lontano dal «sodo e decoroso pensare per una rispettabile Assemblea»[145].

Da allora Piranesi aveva limitato la sua presenza in Accademia alla partecipazione alle giurie dei concorsi di architettura: il Balestra del 1773 e il Clementino del 1775. Quest'ultimo concorso sancì l'affermazione del parmense Giacomo Trombara (1741-1811), ascrivibile alla corrente "antiquaria", rispetto a Filippo Nicoletti, emulo del misurato classicismo professato dal padre Francesco[146], contribuendo ad accreditarlo quattro anni dopo come secondo architetto italiano chiamato al servizio di Caterina II dopo Quarenghi. La prevalenza nella giuria di architetti neoaccademici più aperti alle nuove tendenze estetiche della disciplina, come An-

27. Giacomo Quarenghi, veduta del Campo Vaccino, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Christie's London, vendita 30 novembre - 7 dicembre 2017, lotto 36.

tonio Asprucci, eletto nel 1772, Pietro Camporese e il marchese Ferdinando Raggi, eletti nel 1775[147], aveva reso possibile a Piranesi ciò che non gli era riuscito di fare a vantaggio di Harrison nel concorso precedente, aprendo definitivamente le competizioni accademiche alla nuova generazione di architetti cultori dell'antico.
Non è invece noto se e quanto egli avesse sostenuto la causa di Quarenghi nel concorso del 1771, in nome della comune appartenenza alla cerchia dei Rezzonico e ai circoli britannici. Anche se il silenzio intorno a Piranesi nella corrispondenza quarenghiana e le scarse testimonianze sui rapporti reciproci – pur desumibili dal diario di Norris – lasciano credere che Quarenghi nutrisse nei confronti delle sue competenzenze architettoniche una opinione non dissimile da quella assai critica espressa dall'amico inglese osservando il restauro della chiesa di Santa Maria del Priorato di Malta[148]. La cattiva composizione dell'apparato ornamentale e la generale confusione rimproverate da Norris a Piranesi riflettevano puntualmente il senso della distinzione tra il geniale creatore di immagini e l'architetto irrisolto enunciata e tramandata da Chambers negli ambienti britannici e ribadita anche a Venezia da Visentini[149]. Così il confronto tra la disinvolta ornamentazione dell'unica opera architettonica di Piranesi e la ricercata sobrietà della sola compiuta da Quarenghi nel periodo romano rispecchiava la netta distinzione esistente tra i rispettivi autori nella concezione e nell'interpretazione del duplice ruolo di architetto e disegnatore, anche in termini professionali.

«Il vostro Palladio»

Dopo la conclusione del cantiere della chiesa di Santa Scolastica le fonti di guadagno professionale di Quarenghi dipesero in gran parte dall'attività estemporanea di vedutista ed esecutore di progetti architettonici per committenti intrinseci all'ambiente artistico angloveneto.
Nel campo del vedutismo egli godette dell'intermediazione amichevole di Volpato, con cui collaborò fin dal suo arrivo da Venezia nel 1771[150], e di Humphry, possessore di una serie di suoi scorci del complesso vaticano, datati o databili dal 1767/68 al 1776/77[151], e di vere e proprie grandi vedute richiamanti lo stile di Van Wittel e Canaletto, tra cui quella raffigurante il Campo Vaccino recentemente ricomparsa sul mercato antiquario (fig. 27)[152].
Nel campo della progettazione architettonica, dopo Hewetson, Quarenghi ebbe come agente padre Thorpe, con il quale strinse un rapporto continuativo docu-

mentato a partire dal 1774, quando subentrò a Byres per la commessa della cappella nell'ala occidentale del nuovo Wardour Castle, la villa in stile neopalladiano che dal 1770 Lord Arundell stava facendo costruire a James Paine senior[153].
Nella citata lettera di presentazione del 9 marzo Thorpe assicurava Arundell che l'impiego di Quarenghi non avrebbe comportato spese esorbitanti: oltre a un «gusto raffinato e vero per tutto ciò che riguarda l'architettura [egli possiede] un vantaggio molto singolare, ovvero che posso chiedergli ciò che mi piace, e lui modificherà i suoi schizzi come si desidera, cosa che a stento nessun artista sarà indotto a fare senza grande spesa»[154].
Il grande numero di disegni in variante per la cappella e l'altare inviati da Quarenghi ad Arundell tramite Thorpe effettivamente dimostra che egli attribuiva ai disegni progettuali un valore soggettivo, non quantificabile materialmente secondo il metodo di valutazione professionale romano[155].
Nel particolare contesto britannico, ogni variante progettuale per Quarenghi costituiva una occasione di confronto di idee nella cerchia dei suoi più stretti conoscenti, tra i quali vi era ormai anche Mannocchi, affiancatogli da Thorpe per la decorazione «secondo il gusto inglese» del salone di Wardour Castle[156]. Il 15 giugno 1774 Thorpe scriveva ad Arundell che i disegni della cappella elaborati da Quarenghi erano «stati ammirati dai nostri architetti inglesi ed altri architetti presenti qui a Roma»[157]. Tra costoro, oltre ad Harrison e Keene, e forse allo scozzese John Henderson (inviato a Roma dal padre intorno al 1774)[158], vi erano due inglesi accompagnati dalle proprie mogli, entrambi in possesso di una formazione avanzata: James Paine junior, ritornato a Roma il 3 febbraio 1774 durante il suo secondo viaggio in Italia, ed Edward Stevens (c.1744-1775), che vi arrivò nell'aprile 1774, i quali ebbero entrambi modo di frequentare Quarenghi insieme a Banks e Humprey[159].
Paine ovviamente conosceva più di chiunque altro il contesto del cantiere di Wardour Castle gestito dal padre, peraltro del tutto ostile alla sua progressiva adesione alla pittura di paesaggio, ben riflessa nei coevi disegni italiani ora finalmente resi noti[160]. Stevens portava a Roma il peso della propria investitura di allievo ed erede designato di Chambers, che lo aveva introdotto alla Royal Academy of Arts (dove aveva esposto nel 1770) e ne aveva sostenuto l'ammissione all'Accademia del Disegno di Firenze, individuandolo come l'ideale destinatario della lettera-vademecum inviatagli nell'estate del 1774, recante prescrizioni per ogni giovane architetto britannico viaggiante in Italia[161]. Per questo, tra tutti i possibili «architetti inglesi» ammiranti i disegni di Quarenghi per Wardour Castle, era proprio Stevens il più attrezzato per valutarne la potenziale ricezione nella cultura architettonica britannica e quindi per relazionarsi proficuamente con l'autore, almeno fino all'improvviso decesso avvenuto il 27 giugno 1775 che ne stroncò la promettente carriera.
Nella cerchia britannica di Quarenghi era ormai consolidata l'idea che per conseguire un linguaggio architettonico compiuto occorresse studiare con discernimento, ma senza dogmi, i migliori esempi del passato. Lo stesso Quarenghi aveva scelto Palladio come sua guida ideale quale primario interprete moderno dell'architettura antica, ma guardava anche ad altri architetti che da essa avevano tratto legittimazione come Raffaello, Bramante, Sangallo, Giulio Romano e Sanmicheli. In questo senso egli fu esplicito: «l'Antico è stato la prima base di ogni mia osservazione [...] Quando mi parve di avere acquistato una base sufficiente dal semplice e grandioso dell'Antico, mi misi a studiare le migliori cose de' nostri moderni»[162].
Sull'esempio di quanto avevano fatto al loro tempo Palladio e gli altri maestri del Cinquecento, anche Quarenghi intendeva rifondare dalla base l'architettura contemporanea italiana, rimasta sorda al rinnovamento innescato al di fuori dei suoi confini, soprattutto in Francia e in Gran Bretagna. In questa ottica, dalla fine di aprile ai primi di agosto del 1775, in occasione del ritorno a Bergamo per sposare Maria Mazzoleni, egli intraprese una seconda esplorazione architettonica sulle strade del Grand Tour incentrata su Venezia e il Veneto. Lo seguiva un archi-

tetto britannico, «un amico mio inglese», non meglio specificato ma identificabile con Keene, così descritto a Temanza che attendeva entrambi, insieme al pittore e incisore Richard Cooper (1740c.-1814), anch'egli «molto amico» di Quarenghi, residente a Roma dal 1772 al 1776 (?), che poi decise di viaggiare autonomamente[163]. Ancora una volta Palladio diventò il nume tutelare delle ricerche di Quarenghi. Il 3 giugno 1775 da Venezia Keene scrisse al suo protettore Sir Newdigate che era intento a misurare «i principali palazzi di Palladio» e che si riprometteva di fare lo stesso a Vicenza e a Verona[164]. Anche se Quarenghi in una lettera a Temanza rivela che il compagno di viaggio si limitava a seguire il suo itinerario: «a Vicenza [...] non mi sono fermato che un sol giorno tanto per vedere e ammirare le cose del nostro grande Palladio, poco gustato dall'amico mio inglese»[165]. Un itinerario comprendente ancora una volta incontri con sodali palladiani, come Selva e Bertotti Scamozzi, che nella sua casa di Vicenza mostrò a Quarenghi i rami della nuova edizione dei *Quattro Libri* da lui curata[166].

28. Giacomo Quarenghi, progetto per la cappella del Wardour Castle di Lord Arundell, replica con varianti, sezioni trasversali verso l'altare e la controfacciata, disegno, penna e china, pennello, con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 440 Q.

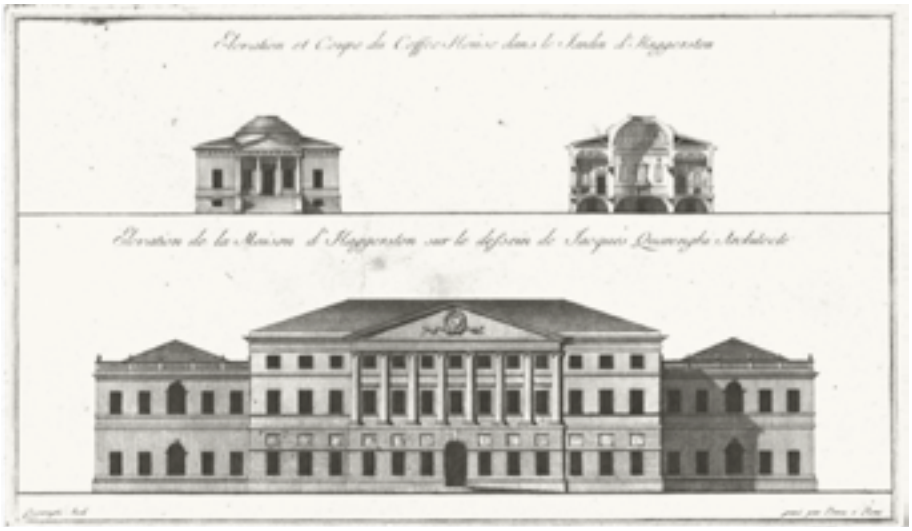
Thorpe, informato di ogni tappa del viaggio di Quarenghi, lo descriveva a Lord Arundell come un moderno Palladio, alludendo addirittura a un suo possibile trasferimento in Inghilterra. Il 3 giugno 1775 scriveva: «il vostro Palladio [...] un individuo goffo di gusto sopraffino che è ancora a Venezia, esitando tra l'offerta di una moglie a Bergamo e l'offerta di lavoro in Inghilterra»[167], e ancora il 14 giugno: «il vostro Palladio sta ancora girovagando tra le opere più sopraffine dell'arte dello Stato di Venezia. Io l'ho definito come colui che porta via le idee ben scelte e di buon gusto ed eleganza che egli può trovare in quella zona. Perché per moderna Architettura Roma è carente»[168].

Quando finalmente nel mese di agosto Quarenghi tornò a Roma, la corrispondenza di Thorpe tornò a incentrarsi sui progetti per Wardour Castle: per la cappella e per l'altare in corso di realizzazione da parte dello scalpellino Antonio Vinelli e dell'argentiere Giuseppe Lagricola. Mentre appariva sempre più chiaro che il progetto della cappella era destinato a rimanere sulla carta, probabilmente per le resistenze opposte da James Paine senior, l'altare, completato in ogni sua parte, fu esposto al pubblico ai primi di luglio 1776 nella bottega di Vinelli a Campo Vaccino, prima di essere smontato e spedito per nave in Inghilterra alla fine del mese. Benché il *Diario ordinario* del 13 luglio lo descrivesse come «un grandioso nobilissimo altare isolato»[169], per Quarenghi esso era parte integrante dell'articolato apparato decorativo della cappella, così come appare in una versione del progetto rimasta tra le sue carte, forse da identificare con quella che ancora nel 1785 da San Pietroburgo scriveva a Thorpe di volere pubblicare a stampa (fig. 28)[170].

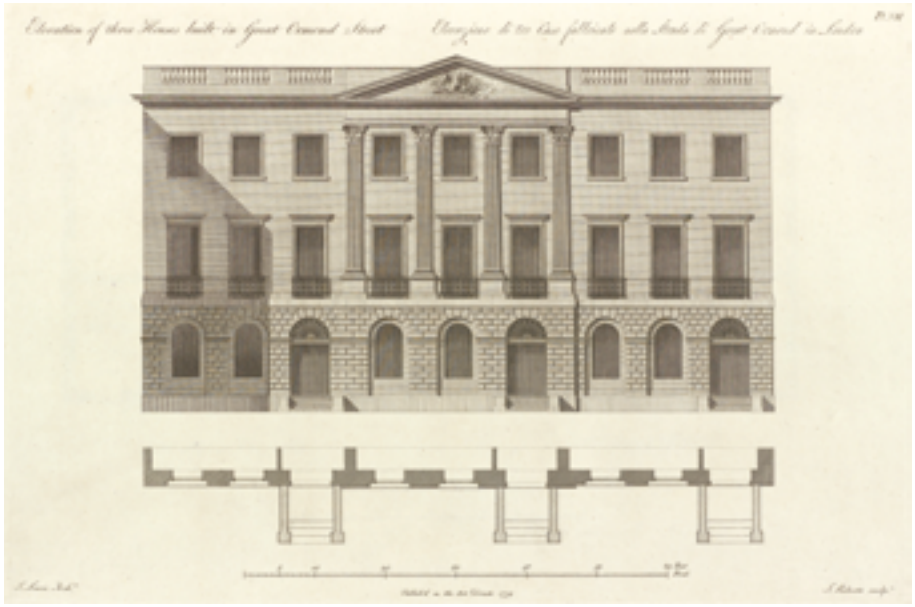
Rispetto agli altri «diversi progetti» che Quarenghi disse di avere inviato ad Arundell «per adornare il detto suo magnificentissimo Palazzo di Campagna», era dunque questo che egli individuava come il più rappresentativo dell'intensissimo, seppure indiretto, rapporto intercorso con il committente inglese. Ed è in questo progetto che dunque andrebbe ricercata la reiterata connotazione palladiana fin dall'inizio attribuita da Thorpe a tale rapporto.

Tuttavia, se la ripartizione delle colonne corinzie e le nitide decorazioni plastiche e pittoriche sulla superficie curva del catino absidale riflettevano astrazioni palladiane, la conformazione dell'altare antistante rispecchiava una più spiccata cifra antichizzante in termini di sobria aulicità, solo in parte riconducibile alla necessità di mitigare l'esuberante iconografia cattolica in terra anglicana più volte manifestata dall'avveduto Thorpe.

Tra tutte le parti dell'altare, prevalentemente composte da marmi antichi, concorrenti al carattere monumentale declamato dal *Diario ordinario*, risaltavano il tabernacolo in forma di tempietto circolare e, soprattutto, il sarcofago collocato sotto la mensa: la «bellissima urna di verde antico», mutuata letteralmente dalla cosiddetta urna di Menenio Agrippa, già nel portico del Pantheon, reimpiegata negli anni trenta del Settecento da Alessandro Galilei come sepolcro di Clemente XII nella cappella Corsini in Laterano.
Questo prototipo di sarcofago antico, reinterpretato nel Seicento da Andrea Sacchi nell'altare della cappella di Sant'Agata nella chiesa di Sant'Agata dei Goti[171], era già stato ripreso puntualmente da Quarenghi nel 1775 nel deposito funebre di Gustavo II Adolfo il Grande nella Riddarholmskyrkan a Stoccolma (originariamente commissionatogli dalla corte svedese per la tomba di Adolfo Federico II di Svezia)[172]. Ma solo nel palinsesto della cappella ideata per Lord Arundell esso appariva adottato in un contesto architettonico pienamente antiquario, aderente ai principi di nobile semplicità evocati da Thorpe come i più propri per la sua destinazione britannica ribadendo quanto gli aveva detto Hamilton sei mesi prima[173]. In questo senso, oltre gli apprezzamenti per «l'ottimo disegno, il buon gusto» espressi, secondo il *Diario ordinario*, dalla «Molta Nobiltà, ed altre Persone, anche intendenti [che] si sono portati, e tuttavia si portano ad osservarlo»[174], acquistano particolare significato le descrizioni e i commenti riportati lo stesso giorno della pubblicazione da Thorpe ad Arundell, sul fatto che l'altare avesse «un'apparenza magnifica» e che non vi fosse «nulla di simile a Roma»[175]. Come tale egli scriveva che era stato apprezzato dai due Rezzonico protettori di Quarenghi: il senatore Abbondio, che si era soffermato su ogni sua parte, e il cardinale Carlo, che si era ripromesso di parlarne al papa, nonché dagli artisti venuti a vederlo che si erano congratulati con l'autore[176]. Ed è proprio sull'onda di questi riconoscimenti che Thorpe commissionò a Quarenghi un altro altare che riprendeva in minore l'impostazione di quello di Wardour, anch'esso esposto nello studio dell'artefice: lo scalpellino, Antonio Blasi, nel dicembre 1777[177], ma venduto solo nel 1786 a Thomas Weld per la sua residenza a Lulworth, nel Dorset[178].
Se il nome di Quarenghi era ormai noto anche oltre la cerchia angloveneta, la sua situazione professionale era ancora sostanzialmente irrisolta, anche perché l'indecisione tra l'accettare offerte di lavoro in Inghilterra e sposarsi, a cui alludeva Thorpe, si erano risolta a favore del cambiamento del solo status familiare a seguito del matrimonio con Maria Mazzoleni e dell'insediamento nella casa in vicolo delle Colonnelle, presso la chiesa e l'arciconfraternita dei Bergamaschi (dove sarebbero nate le figlie Teodolinda, nel 1776, e Gundelberga, nel 1778)[179].



29. Giacomo Quarenghi, progetto di un «Palazzo di Campagna» e dell'annessa Coffee House, nella contea di Northumberland per Lord Carnaby Haggerston, prospetti e sezione, incisione di Giuseppe Sforza Perini, 1778.



30. James Lewis, *Elevazione di tre case fabbricate nella strada di Great Ormond in Londra*, 1779, incisione di John Roberts (da J. Lewis, *Original Designs in Architecture, Consisting of Plans, Elevations, and Sections for Villas, Mansions, Town-Houses, &c. and a New Design for a Theatre with Descriptions, and Explanations of the Plates, and an Introduction to the Work*, London, Author, 1780, tav. VII).

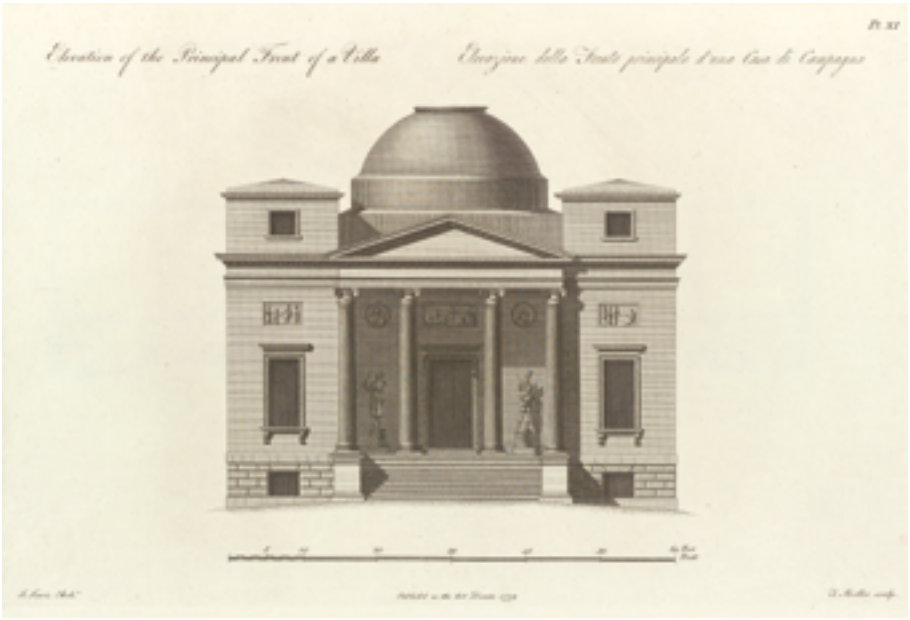
«si è che io copio dal Palladio»

Ancora ai primi di ottobre del 1776, mentre Carlo Rezzonico consacrava finalmente la sua chiesa a Subiaco, a due anni di distanza dalla cessazione di ogni rapporto con i benedettini, Quarenghi, secondo la testimonianza di Thorpe, si trovava a Napoli, dove rimase almeno fino al 20 novembre quando era in procinto di partire[180]. Oltre la disavventura in cui incorse al Museo di Portici per avere contravvenuto ai regi divieti di riprodurre le antichità tratte dagli scavi, le circostanze di questo viaggio non sono note. Né è noto se si trattasse della sua prima esplorazione dei siti archeologici campani, che ormai erano parte integrante del percorso formativo dei giovani architetti forestieri. In mancanza di riscontri su coevi viaggi a Napoli di amici architetti o di suoi potenziali sostenitori, è da considerare l'ipotesi che questo prolungato soggiorno, finora documentato da pochissimi disegni, costituisse il completamento del personale itinerario di studio dei principali monumenti antichi e moderni d'Italia.

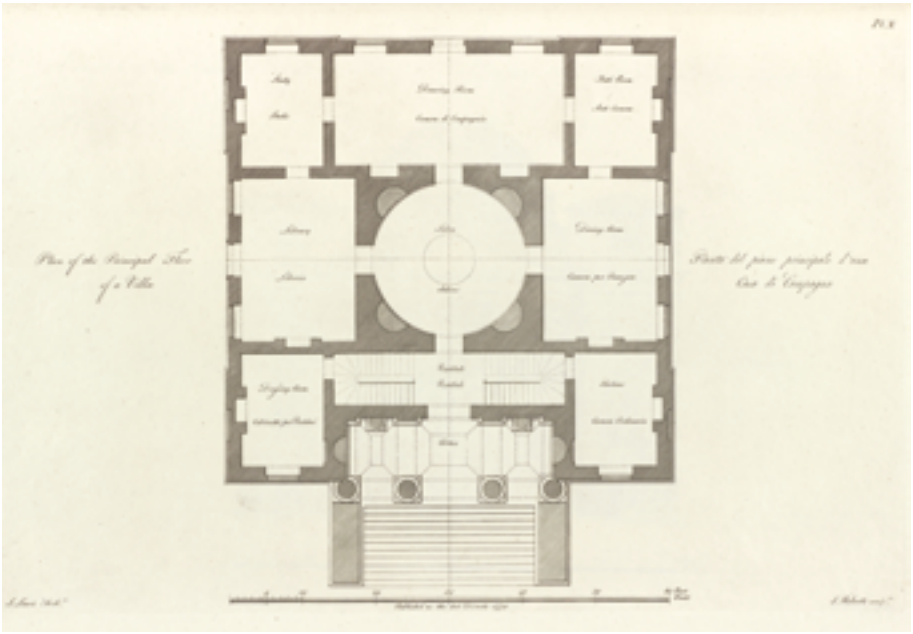
Durante le ricerche antiquarie di questa tappa napoletana certamente Quarenghi poté contare sul supporto del citato La Vega, direttore degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia dal 1764 e futuro direttore del Museo di Portici, al quale lo accomunavano gli stretti legami con gli ambienti britannici, ma anche la frustrazione di non avere avuto ancora l'opportunità di attuare le grandi aspettative maturate in campo propriamente architettonico[181]. A Napoli, d'altra parte, egli ebbe modo di osservare e valutare le opere di Luigi Vanvitelli, morto da tre anni, e Ferdinando Fuga, ancora attivo, rispetto al tranciante giudizio trasmesso da Chambers a Stevens: «Vedrete nella città e nei dintorni delle costruzioni esecrabili di Vanvitelli, Fuga, e di altri zucconi di poco interesse, evitate tutti loro», non potendo tuttavia esimersi dal confrontare la quantità e l'opulenza di tali opere rispetto alla carestia che affliggeva l'architettura romana, dalla quale entrambi i loro autori erano sfuggiti.

Nel persistente stato di desolazione del panorama romano, proprio in quei mesi la nuova Sagrestia Vaticana che il neoletto Pio VI intendeva costruire si preannunciava come una occasione straordinaria. Sebbene lo stesso Quarenghi avesse informato Temanza del probabile abbandono dell'impresa: «La Sagrestia di St. Pietro anderà in fumo. Non si lascia però di presentar ogni giorno disegni al nostro Sommo Pontefice, n'ho veduti degl'ameni, è meglio che la cosa finisca così, mentre non si multiplicheranno sciocchezze»[182].

Eppure nel giugno 1776 Milizia aveva potuto annunciare a Temanza l'affidamento dell'incarico a Marchionni prescelto dal nuovo papa Pio VI tra «molti architetti [che] hanno esibiti i loro disegni»[183].



31. James Lewis, *Elevazione della Fronte principale d'una Casa di Campagna*, 1779, incisione di John Roberts (da J. Lewis, *Original Designs in Architecture, Consisting of Plans, Elevations, and Sections for Villas, Mansions, Town-Houses, &c. and a New Design for a Theatre with Descriptions, and Explanations of the Plates, and an Introduction to the Work*, London, Author, 1780, tav. VII).



32. James Lewis, *Pianta del piano principale d'una Casa di Campagna,* 1779, incisione di John Roberts (da J. Lewis, *Original Designs in Architecture, Consisting of Plans, Elevations, and Sections for Villas, Mansions, Town-Houses, &c. and a New Design for a Theatre with Descriptions, and Explanations of the Plates, and an Introduction to the Work*, London, Author, 1780, tav. VII).

Tra i molti propositori di progetti per la nuova Sagrestia vi era anche Harrison, che secondo fonti britanniche addirittura sarebbe stato sollecitato dal papa a presentare il suo, memore di quello per il Museo Clementino sottopostogli quattro anni prima nella veste di tesoriere pontificio[184].
Si trattava ancora una volta di contrapporre la nuova architettura internazionale, rappresentata da Harrison, a quella locale, incarnata da Marchionni, il cui progetto secondo Milizia non era altro che una riduzione del monumentale modello ligneo realizzato sessanta anni prima da Filippo Juvarra. Così la sagrestia di Marchionni fu associata da Milizia al museo di Simonetti come una grande occasione sprecata per riscattare l'architettura romana dallo stato deplorevole in cui versava in una lettera scritta nel marzo 1779 al conte di Sangiovanni, quale fautore della cultura architettonica guidata dai principi vitruviani e palladiani: «se ella vedesse queste produzioni della moderna architettura romana, e le vedesse il signor con-

33. Giacomo Quarenghi, Villa Adriana a Tivoli, Triclinio scenografico, prospetto, 1777, disegno, penna e china, pennello, con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-2.

te Calderari, chiuderebbero subito gli occhi. Povero Vitruvio, povero Palladio, posti in obblio!»[185].

Nel clima di rinnovamento instauratato da Pio VI, anche Quarenghi nutrì qualche aspettativa. Secondo quanto scritto da Thorpe ad Arundell il 30 novembre 1776, il giorno prima aveva presentato il progetto per il monumento tombale di Clemente XIII commissionatogli dal nipote Abbondio Rezzonico[186], benché l'unico disegno finora pervenuto non si discosti da una impostazione convenzionale, incomparabile con il capolavoro più tardi messo in opera dall'amico Canova nella basilica di San Pietro. Pur coltivando a lungo questa commessa, il solo concreto impegno progettuale sul suolo romano rimase la sistemazione della Sala della Musica nel palazzo dei Senatori in Campidoglio, affidatagli dallo stesso senatore Rezzonico nel 1776 e completata da Selva dopo la sua partenza per la Russia[187]. Ma a fronte di questa preziosa occasione di attuare le proprie acquisizioni in materia di decorazione all'antica, tutte le prospettive di misurarsi su progetti a larga scala rimanevano legate alla Gran Bretagna.

Già il 25 gennaio 1775 Thorpe aveva scritto ad Arundell che la settimana precedente il suo "Palladio" aveva ricevuto da Londra le commesse di progetti di tre grandi case di campagna e di altri edifici più piccoli[188]. Nessuno di questi progetti di dimore campestri è finora emerso, ma non dovevano discostarsi molto dall'unico finora noto nominalmente congruente, quello per il «Palazzo di Campagna» con padiglioni annessi, destinato alla tenuta di Lord Carnaby Haggerston nella Contea di Northumberland, dato alle stampe da Quarenghi nel 1778 in tre tavole incise da Giuseppe Sforza Perini (fig. 29)[189]. Seppure le esasperate dimensioni del complesso rispetto alle reali possibilità costruttive del giovane Haggerston, in visita a Roma tra dicembre 1777 ad aprile 1778, inducano a ipotizzarne il carattere idealistico.

Non è noto se la decisione di Quarenghi di pubblicare il progetto per Lord Haggerston fosse dipesa dalla consapevolezza dell'impossibilità della sua attuazione, ma certo era determinata dalla convinzione che esso rappresentasse pienamente il proprio ideale architettonico. Una convinzione condivisa da Thorpe secondo cui quello di Haggerston sarebbe potuto diventare «il più bel palazzo in Inghilterra»[190], evidentemente nella consapevolezza che esso proponesse una nuova interpretazione del modello neopalladiano del blocco parallelepipedo con pronao centrale aggettante, diffuso in Gran Bretagna nelle accezioni illustrate nel *Vitruvius Britannicus*, variandone i rapporti proporzionali a vantaggio del basamento bugnato con inserti decorativi all'antica e integrando il pronao ionico alla parte superiore della facciata, secondo lo schema che Quarenghi avrebbe portato al successo in Russia.

A questa personale reinterpretazione del neopalladianesimo rivolta al ricettivo

scenario britannico non dovette essere estranea l'influenza di Chambers mediata da Kirby e soprattutto da Stevens. Lo stesso scenario è richiamato esplicitamennte anche nella prefazione di *Original Designs in Architecture*, una raccolta di nove progetti di «case di campagna e di città» (di cui solo uno recante il nome del destinatario) e di uno per un teatro, pubblicata a Londra nel 1780 dall'amico Lewis, in edizione bilingue inglese e italiana[191].

Il potenziale contributo di questi progetti al progresso dell'architettura civile britannica rivendicato da Lewis rispecchia lo spirito che animava il circolo romano in cui pochi anni prima egli si era trovato a interagire con Norris e Quarenghi, ma anche con Vincenzo Ferraresi (1741-1799), allievo del filobritannico Milizia[192]. Infatti *Original Designs in Architecture* è da identificare con l'«operetta contenente 22 rami di progetti per case di città e di campagna, e per un teatro per opera di Londra [...] in inglese e in italiano» preannunciata da Milizia in una lettera al conte di Sangiovanni del 13 novembre 1779 come opera di prossima pubblicazione di Ferraresi, allora emigrato a Londra, che «Non porta [...] il di lui nome, ma è di lui che ha lavorato per un altro»[193].

Pur lasciando il beneficio del dubbio circa l'esclusiva paternità rivendicata privatamente da Ferraresi (che in passato aveva persino vantato nel proprio curriculum i primi libri del maestro pubblicati anonimi), l'opera rimanda alla stagione italiana di Lewis, come è esplicitamente confermato dalla presenza nella lunga e prestigiosa lista di sottoscrittori di tutto il gruppo di suoi amici, compresi Norris, Valdrè e Quarenghi[194]. Proprio a quest'ultimo è possibile ricondurre alcune soluzioni particolarmente consone al suo repertorio, come il prospetto di palazzo urbano accorpante tre case unifamiliari proposto come un modello per uniformare e qualificare le quinte urbane londinesi (fig. 30)[195] e la piccola «Casa di campagna» che riproduce quasi esattamente uno dei padiglioni quarenghiani per Haggerston con l'aggiunta di soprelevazioni angolari (figg. 31-32).

È comunque significativo che il brano più concettuale dell'introduzione rispecchi l'educazione impartita da Milizia a Ferraresi, rivolta a una interpretazione rispettosa ma non pedissequa della scuola dei «monumenti antichi, Vitruvio e Palladio»[196], che per molti aspetti era condivisa anche da Quarenghi:

«Non ostante che lo stile dell'Architettura Greca e Romana, o piuttosto quello che gli Architetti Italiani han dedotto dalla combinazione di ambedue, ed han quindi confinato tra un numero di regole meccaniche, sia stato ricevuto come la norma, e il modello dell'Arte; tuttavia l'esperienza convincerà che una stretta aderenza a quelle regole non può sempre produrre un buono effetto. L'essere servilmente attaccato a qualunque sistema non solo non produce eleganza, o proprietà, ma è tanto biasimevole quanto la presunzione di coloro, i quali senza la guida di verun sistema, freggiano le loro fabbriche con una ristuccante moltitudine di ridicoli ornamenti, che non sono nè Romani, nè Greci, ma bensì partecipano del gusto Gotico, e del Cinese, ambidue capricciosamente mischiati»[197].

Per quanto riguarda lo studio dell'architettura antica, Villa Adriana, sulla scia dell'entusiasmante campagna di scavi condotta nel 1769 da Gavin Hamilton, suscitava sempre più l'interesse dei giovani architetti stranieri attratti dalla possibilità di calarsi in una realtà esente da stratificazioni e superfetazioni[198]. Era per questo motivo che Piranesi continuava a frequentarne il sito nonostante l'età avanzata, interpretandone quasi la memoria storica attraverso le sue grandiose ricostruzioni iconografiche[199]. Ed era per questo stesso motivo che anche per Quarenghi costituiva una tappa immancabile dei suoi itinerari istruttivi. Ancora l'11 e il 12 novembre 1777 «Giacomo» era impegnato a eseguire rilievi e vedute con il pittore Thomas Jones e con il suo amico architetto Thomas Hardwick (1752-1829), uno dei primi allievi di Chambers alla Royal Academy of Arts, con il quale erano giunti a Roma da Parigi il 27 novembre 1776[200]. Una attività documentata da una veduta di Hardwich del Triclinio scenografico, datata novembre 1777, replicata dall'originale di Quarenghi (fig. 33), a conferma di quanto scriveva Thorpe a proposito della consuetudine degli architetti britannici di conformarsi al suo stile disegnativo[201].

Dopo la partenza di Harrison per l'Inghilterra nell'estate del 1776, non prima di visitare Venezia munito della raccomandazione a Temanza da parte di Quarenghi[202], a Roma rimaneva solo Henderson a rappresentare la categoria dei giovani architetti britannici inviati dai genitori o da più o meno munifici protettori per perfezionare autonomamente la propria formazione eterogenea[203]. A cominciare da Hardwich, ormai la maggioranza di essi vi giungeva in possesso della solida conoscenza accademica trasmessagli da Chambers insieme alle prescrizioni contenute nel vademecum inviato a Stevens, che nel frattempo era divenuto popolare tra gli allievi della Royal Academy. Di tale conoscenza, infatti, al loro arrivo a Roma, il 2 maggio 1778, erano già ampiamente in possesso Robert Furze Brettingham (1755c.-1820), nipote dell'architetto Matthew Brettingham, e John Soane (1753-1837), figlio di un muratore, allievo di George Dance a Londra, i quali insieme a Henderson e Hardwick costituirono una comitiva di studio allargata episodicamente anche a Brenna e con ogni probabilità a Quarenghi[204].
I rapporti di Quarenghi con Soane e Furze Brettingham, rimasti a Roma dopo di lui rispettivamente fino al 1780 e al 1782, a differenza degli architetti che li avevano preceduti, sono ricostruibili per via indiziaria, per coincidenze di date e di disegni, suscettibili però di sviluppi di estremo interesse. In queste contingenze, è da credere che nei confronti di costoro Quarenghi interpretasse più che il ruolo di istruttore e accompagnatore quello di interlocutore avido di aggiornamenti sulla cultura architettonica britannica, come è dimostrato dalle copie da lui tratte dalla riedizione curata nel 1773 da Furze Brettingham del volume monografico pubblicato sei anni prima dallo zio sull'iconica villa neopalladiana di Holkham Hall nella contea di Norfolk[205]. In questo senso assumerebbe grande rilievo l'interlocuzione con un personaggio di alto profilo come Soane, che nei suoi due anni di soggiorno in Italia, anche grazie ai precetti del maestro Dance e di Chambers, riuscì più di chiunque altro a finalizzare le proprie ricerche a una attività progettuale matura e originale, propedeutica alla successiva straordinaria produzione in patria. Un rapporto degno di essere approfondito anche in parallelo con i copiosi esiti produttivi in Russia della quasi ventennale esperienza romana di Quarenghi, della quale Soane si trovò a condividere l'ultimo anno, contemporaneamente a quanto fece l'amico Selva, sul filo del rapporto con l'architettura antica, rinascimentale e, naturalmente, palladiana.
Se nulla è ancora documentato sui rapporti tra Quarenghi e Soane, prima e dopo il periodo romano, è ben noto quanto i rapporti tra Quarenghi e Selva, nati a Venezia sotto l'egida di Temanza, si consolidarono a Roma, fino a fare assurgere il giovane veneziano a primo testimone del momento di transizione della carriera del bergamasco tra la fine del cantiere della Sala della Musica, lasciatogli in eredità, e la redazione del progetto dimostrativo di un palazzo «semplice e nobile» per Caterina II[206]. Una prefigurazione dei tanti progetti che l'imperatrice avrebbe dato modo a Quarenghi di realizzare fin dall'inizio del suo servizio, anche se ancora nell'estate del 1780, in una lettera a Selva egli si trovò a dovere ribadire tutta la propria divergenza dalla tradizione classicista romana professata dagli architetti italiani trovati in Russia, a cominciare da Antonio Rinaldi, allievo di Vanvitelli: «non si puol figurar, signor Tonino, cosa dicono di me questi Italiani, e del mio stile di architettura; la critica più generale si è che io copio dal Palladio, e che non porto niente di novo in Pietroburgo nella mia Architettura […] la maggior parte son Romani o del gusto romanesco»[207].
In conclusione, fu l'anglofilo Ippolito Pindemomonte, che aveva avuto modo di frequentare Quarenghi insieme a Selva negli ultimi mesi romani, ad assumerne la parabola professionale nell'*Ode al signor Antonio Selva veneziano architetto illustre*, pubblicata nel 1784, per deplorare l'ingrata sorte riservata dalla patria ai suoi cittadini migliori: «Non vidi io teco il buon Querenghi oscura / Tra i dotti ozj Roman viver la vita? / Ed or sul bianco Neva, ove l'augusta / Donna immortal chiamollo, altere moli / Ed alza il nome suo con quelle al cielo»[208].
La nota aggiunta da Pindemonte all'*Ode* a Selva, oltre a richiamare le prime opere russe di Quarenghi, ne sintetizzava l'esperienza romana proprio nei termini del

rapporto con il mondo britannico e con Palladio: «Il Signor Querenghi visse sin quasi all'età d'anni trentacinque in Roma negletto, e quasi senza lavori, se disegnata per qualche Inglese non avesse qualche casa di campagna [...] Misurò tutti gli avanzi di Roma antica, disegnò le migliori opere di Roma moderna, girò quasi tutta l'Italia, copiando per ogni dove il migliore, e sopra tutto nelle opere s'internò di Palladio, che s'accosto più d'ogni altro agli Antichi; onde da tali studj e dal proprio ingegno guidato venne a formarsi una maniera grandiosa e corretta, e totalmente Palladiana»[209].

Note

1 «His name is Quarenghi, but is better known by the name of Palladio's shade, upon account of his passion for that great man, & he commonly signs his cards with that name, especially when he leaves them to friends», vedi *infra* nota 2.

2 Questa lettera fa parte della corrispondenza tra Thorpe e Lord Arundell conservata nel Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire, ref. 2667/20/22/6 (già nella residenza di Hook Manor), a cui si riferisce un regesto di Howard Colvin del 1970. Le lettere riguardanti Quarenghi, già segnalate e parzialmente citate da Miliza Korsunova (M. Koršunova, *Giacomo Quarenghi e gli Inglesi*, «Bergamo Economica», XIX, 1974, 10-12, pp. 24-32), sono riportate in copia fotografica, indicizzate e parzialmente tradotte in C. Corradini, *Il periodo romano di Giacomo Quarenghi*, 2 voll., tesi di Laurea, relatore A. Bruschi, Facoltà di Architettura, Università di Roma La Sapienza, 1997-1998). A tali riproduzioni fotografiche si riferiscono le citazioni dalle lettere di Thorpe riportate da ora in avanti nella traduzione di chi scrive.

3 Vedi la corrispondenza citata *supra* alla nota 2.

4 T. Manfredi, *La generazione dell'Antico. Giovani architetti d'Europa a Roma: 1750-1780*, parte prima e parte seconda, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, voll. I-II, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 22, 2006, pp. 33-73; 23, 2007, pp. 31-78.

5 Vedi *supra* alla nota 2.

6 Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte prima, cit., p. 31; P. Angelini, T. Manfredi, *Quarenghi, Giacomo,* in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 85, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 794-801.

7 Nota biografica del 1 marzo 1785 diretta a Luigi Marchesi a Bergamo in *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988, p. 71.

8 P. Angelini, *Le vedute di Giacomo Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute,* catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano, Electa, 1994, p. 165.

9 Angelini-Manfredi, *Giacomo Quarenghi*, cit., p. 794.

10 Vedi il saggio di Piervaleriano Angelini, *Cercando il giovane Quarenghi disegnatore*, in questo volume.

11 Lettera di Giovanni Volpato a Valentino Novelletto, 8 ottobre 1774: *Giovanni Volpato. 1735-1803*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, 22 aprile - 22 giugno 1988; Bassano, Museo Civico, 19 gennaio - 10 aprile 1988), a cura di G. Marini, Bassano, Ghedina e Tassotti, 1988, p. 26. Volpato era giunto a Roma nel 1771.

12 Angelini, *Le vedute di Giacomo Quarenghi,* cit., pp. 165-173, 178, 180. Su Quarenghi incisore vedi P. Angelini, *Giacomo Quarenghi incisore. Un'acquaforte raffigurante la Salara di Roma*, «ArcHistoR», 2 2014, pp. 66-95.

13 Nella stessa lettera Quarenghi è presentato come «uno dei tipi dall'aspetto più goffo e imbarazzante che sua Signoria possa mai vedere, preso appassionatamente dalla musica e pronto a lasciare ogni cosa per essa; egli lavora solo quando i suoi vestiti sono impegnati, e non ha un soldo per la sua cena. I suoi colleghi inglesi aspettano questi momenti per avere suoi disegni [...] pensi, mio Signore, con che uomo ho a che fare» (vedi *supra* alla nota 2).

14 Lettera di Quarenghi a Paolina Grismondi, da San Pietroburgo, 1793, in *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 255. La consapevolezza del proprio carattere irascibile ricorre spesso nella corrispondenza di Quarenghi, come nella lettera all'abate Mariano Carocci del 6 maggio 1773: «conoscend'io il mio naturale troppo all'ira portato» (ivi, p. 13).

15 P. Angelini, *Opere di corredo*, in *Giacomo Quarenghi. Architetture e Vedute*, cit., pp. 251-256.

16 L. Puppi, *Giacomo Quarenghi, Tommaso Temanza e Giannantonio Selva. Documenti inediti e riflessioni*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. IV. Tra Illuminismo e Romanticismo*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1983, I, p. 200 nota 38. Sul Caffè degli Inglesi in piazza di Spagna vedi il saggio di Fabrizio Di Marco in questo volume.

17 «più artista che uomo di corte, egli non saprà essere più felice nè allo stesso tempo più utile, che a essere costantemente impiegato in imprese di uno stile il più corretto e il più severo della

buona architettura, e essendo giurato greco e antico romano nei principi della sua arte, sarà molto difficile di riuscire con lui nella composizione di un'opera che non sia degna dei più grandi maestri dell'antichità e dei primi tra i moderni [...] la sua prima educazione l'intrattiene al gusto della lettura e lo porta più che gli artisti ordinari a combinare il ragionamento con i meccanismi della sua arte, il che non solamente lo ha fatto sopravanzare la maggior parte dei suoi colleghi, ma lo rende anche a mia opinione, assai capace di insegnare con successo la sua arte e di fare là dove sarà impiegato degli allievi capaci di succedergli» (tda dal francese). Lettera di Reffeinstein a Friedrich Melchior Grimm del 15 novembre 1779, in C. Frank, *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*, in *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone, L. Tedeschi, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 ottobre - 2003 - 11 gennaio 2004, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 18 febbraio - 18 aprile 2004), Accademia di architettura - Archivio del Moderno di Mendrisio, Mendrisio 2004, p. 86.

18 Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit.; Idem, *La copia e l'invenzione. Principi didattici nell'architettura romana di metà Settecento*, in *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Milano, Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, Museo di Palazzo Trinci, 5 giugno-2 ottobre 2010), a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini, Perugia, Fabbri, 2010, pp. 126-137.

19 L. Tedeschi, *La cultura architettonica e il culto dell'antico nella Roma del Settecento. Vincenzo Brenna, i suoi anni romani. 1741-1781*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, atti del convegno (Ascona, 7-8 aprile 2000 - Venezia, 20-21 aprile 2001), a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008, pp. 401-450.

20 L. Olivato, *"Les Monuments de Palladio [...] font grande impresion": J.A. Raymond a Tomaso Temanza*, «Arte Veneta», XXIX, 1975, pp. 253, 256, nota 7.

21 Manfredi, *La generazione dell'antico*, cit., parte seconda, pp. 34-37; A. Lacourarie, *L'influence de Palladio dans l'œuvre de l'architecte toulousain Jean-Arnaud Raymond à la fin du XVIII^e siècle*, «Les cahiers de Framespa», 5, 2010, *https://doi.org/10.4000/framespa.128*.

22 *Précis historique de la vie de Jean-Arnaud Raymond*, Paris, Didot, [1811]; P. Michel, *Entre utilité et plaisir: les collections d'architectes en France au XVIIIe siècle*, in *Victor Louis et son temps*, atti del convegno (Paris, Palais Soubise, 14-16 dicembre 2000), Bordeaux, Centre François-Georges Pariset - Université Michel de Montaigne, 2004, pp. 239-277.

23 Per l'influenza esercitata da Raymond su Pâris e su altri architetti francesi a Roma al tempo di Quarenghi, vedi Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit.

24 J.M. Robinson, *James Wyatt (1746-1813). Architect to George III*, New Haven - London, Yale University Press, 2012, pp. 3-8.

25 *Donato Andrea Fantoni. Diario di viaggio e lettere 1766-1770*, a cura di A.M. Pedrocchi, Bergamo, Edizioni "Monumenta Bergomensia", 1977, p. 29, 20 dicembre 1768: «Questa mattina a buon ora montati in compagnia di M.r Jaques Wajat Inglese, et Angelo Zuccarelli pittore veneziano, figlio del vivente celebre Francesco gran paesista, Giacomo Quarenghi bergamasco [il nome di Quarenghi è aggiunto in sopralinea], montati, dico, con questi due amici in carozza, andassimo a Tivoli». Fantoni soggiornò a Roma dal 1766 al 1769. L'aggiunta del nome di Quarenghi nella pagina del diario, seppure cronologicamente successiva, è congruente con la sua frequentazione di Fantoni, indipendentemente dal più tardo ingresso di un nucleo di suoi disegni nelle collezioni Fantoni. A proposito vedi anche L. Rigon, *Il fondo Quarenghi nelle collezioni della Fondazione Fantoni di Rovetta*, in P. Angelini, L. Rigon, E. Tironi, *Giacomo Quarenghi nelle collezioni della Fondazione Fantoni*, Rovetta, Edizioni Fondazione Fantoni, 2018, p. 19.

26 Contatti tra Quarenghi e Francesco Zuccarelli negli anni Sessanta relativi ad attività di mediazione nell'ambito antiquario del primo a favore di Bonomo Algarotti, contenuti in lettere ancora inedite, sono presentati in L. Puppi, *Giacomo Quarenghi, Tommaso Temanza e Giannantonio Selva. Documenti inediti e riflessioni*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, IV, *Tra illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983, p. 198.

27 Robinson, *James Wyatt*, cit., pp. 3-7.

28 A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 2 voll., Roma, Pagliarini, 1786, I, p. 1, n. 1. Sul rapporto tra Visentini e Smith vedi P. Modesti, *I disegni architettonici di Antonio Visentini (1688-1782): un corpus inedito e una produzione con una etichetta da riconsiderare*, in *"Porre un limite all'infinito errore". Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di A. Brodini, G. Curcio, Roma, Campisano, 2012, pp. 191-202. Tra le opere curate da Visentini per conto del console Smith vi fu anche la ristampa della prima edizione dei *Quattro Libri*, presso il fidato editore Giovanni Battista Pasquali (1767).

29 Robinson, *James Wyatt*, cit., pp. 6-7.

30 Ivi, pp. 7, 23, 42.

31 Non si conosce esattamente la data di partenza da Roma di Wyatt, documentato a Londra solo dal 1770. Robinson comunque suppone che egli acquisì la commessa del Pantheon nel 1768 quando era ancora a Roma (ivi, p. 13).

32 J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy. 1701-1800*, New Haven - London, Yale University Press, 1997, p. 270.

33 Robinson, *James Wyatt*, cit., p. 9, lettera di Thorpe al Arundell del 25 gennaio 1775 (vedi

anche *supra* alla nota 2): «was esteemed to have the best talents for Architecture of any of our countrymen, who for several years have been in Rome [...] he did mot apply sufficiently to his profession, but like many others postponed that to his pleasure».

34 S. Pasquali, *Piranesi Architect, Courtier, and Antiquarian: The Late Rezzonico Years (1762-1768)*, in *The Serpent and the Stylus: Essays on G.B. Piranesi*, a cura di M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, F. Barry, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2006 (*Memoirs of the American Academy in Rome*. Supplementary Volumes, 4, 2006), pp. 171-194; Eadem, *Roma veneziana? La città, il pontificato Rezzonico e Giovanni Battista Piranesi*, in *Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 12 dicembre 2008 - 15 marzo 2009), a cura di A. Nante, C. Cavalli, S. Pasquali, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2008, pp. 53-59. A Roma Wyatt strinse amicizia con Michael Novosielski (c. 1747-1795), pittore prospettico e studente architetto di origine polacca, che partì con lui per l'Inghilterra, e probabilmente con il disegnatore oriundo inglese John Dixon, che fu suo collaboratore per tutta la carriera. Robinson, *James Wyatt*, cit., pp. 9-10.

35 H. Philips, *Catalogue of James Wyatt Household Furniture ... Library of Books, Foley Place* (London, 6 June 1814): «A splendid and valuable copy of Piranesi's works in 10 vol.s presented by Piranesi to Mr. Wyatt when at Rome»; *James Wyatt*, cit., p. 7. È possibile che il dono fosse relazionato al ruolo di Royal Librarian di Dalton, acquirente di uno dei vasi di Piranesi che ne pubblicò l'incisione.

36 C. Corradini, *Giacomo Quarenghi: la sala della Musica in Campidoglio*, «Studi romani», LII, 2004, 3-4, pp. 463-474.

37 Sui gusti artistici di Abbondio Rezzonico vedi Pasquali, *Roma veneziana?*, cit. Nonostante la sua presenza a Roma, Wyatt non partecipò al concorso Clementino bandito il 4 agosto 1765 e celebrato il 24 novembre 1766.

38 Robinson, *James Wyatt*, cit., p. 10.

39 N. Figgis, *Hewetson, Christopher*, in Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 494-495; P. Coen, *Christopher Hewetson, nuovi documenti, nuove interpretazioni*, «Bollettino d'arte», 97, 2012, pp. 87-100.

40 Nota biografica inviata a Marchesi in *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 72.

41 I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and dealing in Eighteenth Century Rome*, 2 voll., New Haven - London, Yale University Press 2010.

42 Vedi il saggio di Susanna Pasquali in questo volume.

43 Sui contenuti dell'album, databile pressoché interamente al periodo romano, vedi anche *infra* alla nota 49 e i saggi di Piervaleriano Angelini (*Cercando il giovane Quarenghi disegnatore*) e Alistair Rowan in questo volume.

44 D. Stillman, *British Architects and Italian Architectural Competitions, 1758-1780*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 32, 1973, pp. 43-66; F. Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca in Rome,* in *Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely*, a cura di F. Nevola, «Studi sul Settecento Romano», 32, 2016, p. 149. Il progetto, perduto, fu visto il 27 ottobre 1764 da James Martin e James Byres: Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 61-62.

45 L'ammissione di Baxter, «propostosi per Accademico di merito assicurando che havrebbe ottenuta la solita deroga da N.ro Signore [per i non cattolici]», avvenne il 2 marzo 1766 (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico – da ora ANSLAs – Congregazioni, vol. 52, c. 88r; il possesso, previo il deposito del memoriale di deroga papale e il pagamento di sessanta scudi in sostituzione della consegna di un disegno, avvenne il 6 aprile seguente, ivi, c. 91r).

46 F. Salmon, *Newton, William*, in Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 706-707.

47 P. Leach, *James Paine junior: an unbuilt architect*, in *Design and practice in British architecture presented to Howard Colvin*, «Architectural History», 27, 1984, pp. 392-405. A Venezia Smith donò a Paine una copia della sua riedizione dei *Quattro Libri* di Palladio. Un album di disegni di Paine riferito a questo viaggio, segnalato presso il Victoria & Albert Museum (Ingamells, *A dictionary*, cit., p. 731), non è al momento rintracciabile.

48 J. Paine, *Plans, Elevations and Sections of Noblemen and Gentlemen's Houses*, 2 voll., London, James Paine, I, 1767, p. II (tda).

49 Vedi *supra* alla nota 43 e il saggio di Alistair Rowan in questo volume.

50 Robinson, *James Wyatt*, cit., pp. 351-355.

51 Lettera ad Alessandro Barca del 18 agosto 1808, *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 327. Sulla biblioteca di Quarenghi, comprendente anche *The Antiquities of Athens*, vedi I. Giustina, *«la Provvidenza volle che mi capitasse casualmente alle mani un Palladio delle migliori edizioni». Cultura architettonica e antiquaria nella biblioteca di Giacomo Quarenghi*, in *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, a cura di M.C. Pesenti, P. Angelini, E. Gennaro, M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Sestante, Bergamo 2009 , pp. 131-154; Eadem, *La biblioteca di Giacomo Quarenghi (1744-1817)*, 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, Caracol, 2010, pp. 187-200.

52 Quarenghi possedeva due copie dei *Quattro Libri* del 1570 e una copia della riedizione del console Smith (ivi, p. 190).

53 F. Salmon, *Charles Cameron and Nero's Domus Aurea: "una piccola esplorazione"*, «Architectural History», 36, 1993, pp. 69-93.

54 *Ibidem*. Su Cameron in Russia in rapporto a Quarenghi, vedi il saggio di Dmitry Shvidkovsky in questo volume. Nel 1773 Wyatt aveva rifiutato l'invito di trasferirsi a San Pietroburgo (Robinson, *James Wyatt*, cit., p. 26).

55 Alla data del 1769 nella lista di Richard Haywards è riportato l'arrivo a Roma di «Mr Myres Architect from Ireland», molto probabilmente da identificare con Graham Myres, dieci anni dopo documentato come collaboratore di William Chambers per l'esecuzione del progetto del Trinity College a Dublino. L. Stainton, *Hayward's List: British Visitors to Rome 1753-1775*, in «The Volume of the Walpole Society», 49, 1983, p. 28. Nel 1770 era presente a Roma, dove fu ordinato frate domenicano, anche l'irlandese Thomas O'Brien (doc. 1770-1812), architetto e pittore, residente in Italia dal 1770 al 1778 e dal 1786 al 1798 (N. Figgis, *Thomas O'Brien*, in Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 719).

56 H. Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects. 1600-1840*, New Haven - London, Yale University Press, 1995, pp. 721-727 (terza edizione).

57 J. Freeman, *Life of William Kirby*, London, Longmann, Brwon, Green, Longmans, 1852, p. 11 (tda).

58 I disegni di Kirby e Stern sono conservati presso il Royal Collection Trust, Windsor Castle, RCIN 911527-73, 911581-82, 911584-87, 911589-90, 911608-11.

59 Già Anthony Blunt ipotizzava che i disegni di Kirby e Stern fossero frutto di un progetto unitario per un committente inglese. A. Blunt, *Italian Drawings: Addenda and Corrigenda,* in E. Schilling, A. Blunt, *German Drawings in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle and Supplements to the catalogues of italian and French drawings with a history of the Royal Collection of Drawings*, London s.d. [1971], p. 120, n. 450.

60 Lettera del 4 giugno 1774 (vedi *supra* alla nota 2) dove Stern è indicato da Thorpe ad Arundell come l'autore del disegno di un padiglione da lui inviatogli.

61 Colvin, *A Biographical Dictionary*, cit., p. 141.

62 Ciò risulta chiaramente dalla corrispondenza di Brenna con Charles Townley, di cui l'architetto fu al servizio, tramite Jenkins, fin dal suo primo soggiorno romano del 1767-1768, eseguendo disegni prevalentemente di genere antiquario (L. Tedeschi, *"Il mio singolar piacere" in 18 missive di Vincenzo Brenna a Charles Townley e a Stanisław K. Potocki*, in *La cultura architettonica*, cit., pp. 451-494; Eadem, *Vincenzo Brenna and his Drawings from the Antique for Charles Townley,* in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, a cura di D.R. Marshall, S.J. Russell, K. Wolfe, London, British School at Rome, 2011, pp. 257-269). Pressoché dello stesso tenore risultano i disegni di Giovanni Stern che integrano quelli di Kirby, evidentemente quale frutto dell'attività di collaborazione prestata da Stern nell'ambito del mercato del Grand Tour, almeno dal 1767 quando egli eseguì i rilievi del tempio di Vesta a Tivoli su commissione di Jenkins che lo stimava come «eccellente architetto». Sull'attività di Stern nel contesto romano del suo tempo vedi Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit., p. 49.

63 Sulle copie del disegno di Dance eseguite da Soane vedi P. de la Ruffinière du Prey, *John Soane. The Making of Architect*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1982, pp. 148-153, non è supportata da documenti l'ipotesi di de la Ruffinière du Prey che Stern potesse essere l'architetto che accompagnò Dance in un sopralluogo a Tivoli.

64 *Antiquités de la France: Premier Partie, Monumens des Nismes*, pubblicate da Clérisseau nel 1778 doveva essere il primo volume di una serie non proseguita (T.J. McCormick, *Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1990, pp. 135-145).

65 Clerisseau completò le sue ricerche tra l'estate del 1767 e una data imprecisata nel 1768 quando tornò a Parigi (*ibidem*), avendo comunque modo di incontrare Kirby in viaggio verso l'Italia attraverso la Francia.

66 H. Hoock, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British culture. 1760-1840*, Oxford, Clarendon Press, 2005 (I ed. 2003), pp. 19-51; S.C. Hutchison, *The History of the Royal Academy. 1768-1986*, London, Robert Royce, 1986 (seconda edizione riveduta e ampliata), pp. 21-26.

67 Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte prima, cit., pp. 33-35.

68 Lettera di Brenna a Townley del 5 [ma post 12] gennaio 1771. Tedeschi, *"Il mio singolar piacere"*, cit., pp. 419, 467.

69 Ivi, pp. 417-419, 458.

70 J. Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, London, Zwemmer, 1970, pp. 77-80, 242-244.

71 Giustina, *La biblioteca di Giacomo Quarenghi*, cit., p. 191. Nella biblioteca di Quarenghi era presente la seconda delle tre edizioni del *Treatise on Civil Architecture* di Chambers (1759, 1768, 1791).

72 M. Okrim, *The Life and Work of Thomas Harrison of Chester*, Ph.D. Courtald Institute of Art, University of London, 1988; Colvin, *A Biographical Dictionary*, cit., pp. 466-470; F. Salmon, *Harrison, Thomas*, in Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 467-468; J. Champness, *Thomas Harrison. Georgian Architect of Chester and Lancaster. 1744-1829*, Bristol, J.W. Arrowsmith, 2005.

73 Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit., p. 34, La firma di Harrison e quella di Quarenghi, datata 1769, sono incise vicine su una parete del criptoportico dell'edificio con peristilio e vasca di villa Adriana.

74 *Thomas Harrison, Esq. Architect*, in *The Annual Biography and Obituary*, vol. XIV, London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green, 1830, pp. 130-143. L'integrazione della prima versione dell'obituario pubblicato immediatamente dopo la morte di Harrison («The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle», XCIX, 1829, gennaio-giugno, pp. 468-469) è attribuita «to the courtesy of a friend».

75 Vedi *infra* alla nota 80.

76 *Lettere di Francesco Milizia al conte Fr. Di Sangiovanni*, Paris, Renouard, 1827, p. 42.

77 «As this building was preparing to receive the finest pieces of sculpture then in the Vatican, it appeared to him that neither the rich manner of adorning or lining the walls with variegated marbles, nor the lights thrown by a projecting portico on these fine and simple statues and fragments of sculpture, would be advantageous either for general observation or for the study of artists. These observations induced Mr. Harrison to make sketches for converting the court, which is 100 feet square, into a museum for sculpture, by covering the whole space, and forming four galleries, each 100 feet long, 20 feet wide, and 25 feet high, the arched roofs of which were divided into five compartments; the centre and the two extreme ones were covered by small domes, with a circular light in the centre of each, so that this quadrilateral gallery would be lighted by eight of these lights. There were eight principal square niches at the terminations of the galleries, for some of the most remark able of the statues. They were proposed to be ornamented with the antique columns then in the Vatican, which have been used in the arcades of the present building, and were to be finished more or less like those in the Pantheon, but with out pedestals. In the space between the lights were circular niches from the floor, and without columns, for other statues, or fragments of sculpture; and in the intermediate spaces between the niches, as well as above, under the cornice, were places for other fragments and bas-reliefs. The central space was circular, 54 feet in diameter, covered by a dome, with a light in the centre; to this were four entrances from the centre of the galleries, and in the angles were four large circular recesses for the reception of statues, &c. The spaces between these recesses and the four doors were ornamented with double marble pilasters». *Thomas Harrison*, cit., p. 131.

78 «The sketch of this idea having been seen by Mr. Hewson, the sculptor, he took occasion to mention it to Piranesi, who so far approved of it, as to urge Mr. Harrison to finish the design, and requested Mr. Jenkins (then residing in Rome, and known to all travellers visiting that place) to introduce the author and his design to the Pope, which was accordingly done». *Ibidem*.

79 «and his Holiness referred Mr. Jenkins and the artist to Cardinal Braschi (the late Pius the VIth), who was Treasurer, and had the direction of these improvements. After examining the drawings, the Cardinal appointed a meeting upon the spot, at which his Highness attended, together with the Pope's architect and sculptor, Mr. Mengs the painter, Mr. Jenkins, and the young Englishman». *Ibidem*

80 «To the adoption of the design, thus brought forward, it may be supposed there would be many objections raised by those concerned. The first was from part of the foundation being: already begun; the next was to the lights from above; but the principal one was to removing the Apollo from its situation: one of the angles of the Cortile to a niche in that end of the gallery, a distance of about four or five feet. After this objection had been discussed for some time, Mr. Jenkins said be would give a bond for 40,000 crowns that no injury should happen to the statue in executing the design. Here, however, the project ended. It may be observed, that this very statue had since made a journey across the Alps and back, without having received any injury. As there had been some objection made to the skylights, to which the Italians were not much accustomed, Mr. Harrison made a model of the general form of the buildings, to show his friends the effect of the lights as fa.. as could be done by a small model, which he left in Rome, and which may probably have given the idea of the circular room since built, connected with the court of the Belvidere and the Vatican library». Ivi, p. 132. I lavori di consolidamento e sottofondazione dei fronti del cortile iniziarono nell'agosto del 1772, l'uniformazione e la chiusura delle logge si conclusero due anni più tardi. G. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996, p. 43.

81 A questo progetto dovette fare riferimento il viaggiatore tedesco Wilhelm von Archenholz riferendosi al «progetto di un tempio antico di un forestiero che tutti i connoisseurs ammirano». J.W. Archenholz, *England und Italien*, 2 voll., Leipzig, Dykischen Buchhandlung, 1785, II, p. 239; J. Collins, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome. Pius VI and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 159. Sull'importanza concettuale della Sala Rotonda nella trasformazione estetica e funzionale del Museo, vedi Consoli, *Il Museo Pio-Clementino*, cit., pp. 50-54.

82 H. Colvin, *A Biographical Dictionary*, cit., pp. 708-709. Nel 1766 Norris espose presso la Free Society of Artists un disegno raffigurante «a Triumphal Arch, proposed for the reception of her Majesty on her intended landing at greenwich, from a design of Mr Stuart» (ivi, p. 708).

83 Ivi, pp. 614-615.

84 Il diario, in quattro taccuini, è conservato presso la British Library di Londra (BL), Ms. Add. 52497 A-D. Per una prima esplorazione sistematica sulla parte romana vedi U. Valdrè, B. Lynch, C. Lynch, *Vincenzo Valdrè (Faenza 1740 - Dublino 1814). Pittore, decoratore ed Architetto*, sup-

plemento di «Torricelliana», 63-64, 2014. Sul diario di Norris e sui luoghi romani ivi citati vedi anche il saggio di Brian Lynch e Ugo Valdrè e quello di Fabrizio Di Marco in questo volume.

85 Dal diario di Norris si apprende che egli consegnò una lettera di Kirby a Quarenghi il 19 gennaio 1771. VALDRÈ-B. LYNCH-C. LYNCH, *Vincenzo Valdrè*, cit., p. 53.

86 INGAMELLS, *A Dictionary*, cit., pp. 126, 850.

87 Dusign morì a Roma all'inizio del 1773 (ivi, p. 325). Parry vi risiedette fino all'aprile 1775 (ivi, p. 742).

88 Ivi, pp. 717-718. Norris tuttavia giudicò negativamente la chiesa piranesiana di Santa Maria del Priorato. M. BEVILACQUA, *Nolli e Piranesi all'Aventino,* in *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e architettura*, a cura di M. Bevilacqua, D. Gallavotti Cavallero, Roma, Artemide, 2010, p. 129.

89 Questi dati si desumono dalle date degli incontri segnalati in VALDRÈ-B. LYNCH-C. LYNCH, *Vincenzo Valdrè*, cit.

90 Vedi il saggio di Piervaleriano Angelini, *Cercando il giovane Quarenghi disegnatore*, in questo volume.

91 «Remarks on the Rotonda from Desgodetz», London, Victoria and Albert Museum, Fondo Norris, album 95.A.17, 1507, B325. L'importanza dello studio degli *Edifices antiques* da parte di Norris emerge anche nelle pagine del suo diario, secondo cui tra il 30 ottobre e il 9 novembre 1771 risultava impegnato a «tracing and figuring from Desgodetz» (VALDRÈ-B. LYNCH-C. LYNCH, *Vincenzo Valdrè*, cit., p. 91).

92 Quarenghi possedeva una copia degli *Edifices antiques* di Desgodets (GIUSTINA, *La biblioteca di Giacomo Quarenghi*, cit., p. 194) da cui trasse disegni di studio proprio a riguardo dei rilievi del Pantheon, conservati del Fondo Quarenghi del Gabinetto dei Disegni delle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano (G. COLMUTO ZANELLA, *Rilievo del Pantheon. Copia da «Les Edifices Antiques de Rome»*, in *I disegni di Giacomo Quarenghi al Castello Sforzesco*, a cura di P. Angelini, Venezia, Marsilio, 1998, p. 185).

93 VALDRÈ-B. LYNCH-C. LYNCH, *Vincenzo Valdrè*, cit., p. 41.

94 «Drew a sketch of a Chimneypiece gave Giacomo to draw for me» (Diario di Norris, 30 gennaio 1771, BL, Ms. Add. 52497A, c. 89, trascrizione Lynch, Valdrè).

95 Ivi, 3 febbraio 1771, visita a Villa Borghese (cc. 91-92), 24 aprile 1772, visita in Vaticano per vedere i modelli della Sagrestia vaticana e della cupola della basilica di San Pietro (c. 225), 13 maggio, visita al Vaticano e a «the Pope's new Museum» (cc. 230-231), 15 maggio visita al museo del Collegio Romano (c. 231), trascrizione Lynch, Valdrè.

96 Sui rapporti del gruppo con Raymond, documentati dal 22 marzo 1771, vedi VALDRÈ-B. LYNCH-C. LYNCH, *Vincenzo Valdrè*, cit., pp. 56, 75, 77, 148.

97 H. COLVIN, *A Biographical Dictionary*, cit., pp. 614-615; INGAMELLS, *A Dictionary*, cit., p. 600. Nell'agosto 1807 Lewis disse di avere da poco distrutto il diario a causa del cattivo italiano con cui era scritto.

98 L'album di disegni di Lewis, citato ma non descritto da Colvin, è conservato presso lo Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1975.2.781 (https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:12192).

99 Nell'album N della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo sono contenuti anche altri disegni per decorazioni di soffitti: N-39r, N-40v, N-41v.

100 Mannocchi era stato al servizio di James Adam durante il suo soggiorno romano dal 1761 al 1763, ma risultava impiegato nello studio degli Adam solo dal 1765. Non è noto se avesse seguito James a Londra nel 1763, o fosse giunto più tardi autonomamente o chiamato dai due fratelli. Egli compare per la prima volta al servizio di Norris l'11 luglio 1771, ricevendone istruzioni per copiargli un paio di soffitti (per i quali fu retribuito il 20 dello stesso mese), e in altre date durante il semestre privo di notizie su Quarenghi (VALDRÈ-B. LYNCH-C. LYNCH, *Vincenzo Valdrè*, cit., p. 146; BL, Add. ms. 52497C, cc. 166-167 e *passim*, trascrizione Lynch, Valdrè). Il 31 maggio 1772 Norris annotò di avere ricevuto la visita di Quarenghi e Mannocchi (ivi, c. 230). Finora la data del ritorno a Roma di Mannocchi era desunta da quanto apppreso da Lord Arundell da Roma nell'ottobre 1774 sul fatto che egli dopo avere lasciato l'Inghilerra da più di un anno non intendeva tornarvi (H. COLVIN, *A Biographical Dictionary*, cit., p. 639). Sui disegni eseguiti da Mannocchi per i fratelli Adam conservati presso il sir John Soane's Museum di Londra e la relativa bibliografia vedi Frances Sands, *Studies for decoration by Giuseppe Manocchi, date range: 1765-66, unexecuted*, 2011 (*http://collections.soane.org/drawings?ci_search_type=ARCI&mi_search_type=adv&sort=7&tn=Drawings&t=SCHEME903*).

101 Sulle vicende costruttive della chiesa sublacense vedi G.P. CAROSI, *Giacomo Quarenghi architetto a Subiaco*, «Bergomum», LXV, 1971, 1, pp. 23-47; C. GIUMELLI, *L'architettura dell'abbazia di S. Scolastica*, in *I monumenti benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 11-66.

102 Vedi T. MANFREDI, *La romanità riconsiderata nei concorsi di architettura settecenteschi dell'Accademia di San Luca: Robert Mylne, Giuseppe Venanzio Marvuglia, Francesco La Vega*, in *Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura*, a cura di G. Aureli, F. Colonnese, S. Cutarelli, Roma, Quasar, 2020, pp. 255-268.

103 *Ibidem*.

104 Sul rapporto di Piranesi con l'Accademia di San Luca, nella quale fu ammesso nel 1761, vedi Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca*, cit., pp. 141-178. Lo stesso Byres nel saggio accademico che gli valse il terzo premio nella prima classe del concorso Clementino del 1762, per sviluppare il tema di un palazzo per un principe aveva principalmente fatto ricorso agli schemi formali del classicismo romano (Stillmann, *British Architects*, cit., pp. 52-54).

105 In due lettere del gennaio 1774 inerenti alla contrastata vicenda della retribuzione di Quarenghi, due monaci concittadini, il visitatore, Vincenzo Maria Marenzi, e il responsabile locale dell'amministrazione, Cleto Bresciani, ne rivendicarono l'assunzione, anche se Marenzi, evidenziò il ruolo del suo maestro Giansimoni che, dopo avere espresso un parere negativo su un precedente progetto di Giuseppe Panini che era stato chiamato a giudicare «perche del gusto del Boromini e di gran spesa per li ornati», aveva rifiutato lui stesso l'incarico, proponendo «un Giovine capacissimo e di tutta onoratezza, e questi fu il Sr Querenghi anzidetto» (ivi, pp. 30-31). La persistenza di buoni rapporti tra Quarenghi e Giansimoni si riflette anche nell'elogio di quest'ultimo quale «architetto il più dotto di Roma ed il più corretto» espresso dall'amico Selva, che ebbe occasione di collaborarvi nel 1780 (vedi il saggio di Elisabetta Molteni in questo volume).

106 La giuria del concorso era formata da Byres, Dori, Navone, Nicoletti, Orlandi e Piranesi (ANSLAs, Congregazioni, vol. 52, c. 181r). Nella relazione accademica, pretesa dai pittori e dagli scultori per giustificare la mancata assegnazione dei primi premi in mancanza di progetti meritevoli, a riguardo dell'architettura si ribadì che «si considerarono degni di premio tutti quelli che concorsero, e gli furono dati secondo il grado del loro merito». Ivi, c. 183v; *I pregi delle belle arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso tenuto dall'insigne Accademia del disegno in San Luca li 21. aprile 1771*, Roma, Casaletti, 1771.

107 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 72.

108 L'acceso confronto instaurato da Quarenghi con i benedettini per fedele attuazione del suo progetto, in particolare messa a rischio dalla paventata muratura delle nicchie nei vani arcati laterali, originariamente destinate ad ospitare statue, ricorre nella sua corrispondenza con l'abate Carocci (ivi, pp. 8, 20). A proposito, Thorpe il 12 ottobre 1776, dando notizia ad Arundell dell'imminente inaugurazione della chiesa (avvenuta il giorno dopo) da parte del cardinale Carlo Rezzonico, gli faceva notare che «fu costruita dal vostro Palladio ma rovinata in alcune sue parti ornamentali interne dai monaci spinti dalle loro fantasie», che ora a suo dire avrebbero voluto far rettificare dallo stesso Quarenghi (vedi *supra* alla nota 2). È possibile che una delle modifiche apportate arbitrariamente dai monaci riguardasse le due colonne isolate interposte ai lati del vano aperto tra il presbiterio e il coro aggiunte malamente nella pianta e nel prospetto originali, le stesse fatte demolire tra il 26 e il 29 gennaio 1778 (*Memorie* 1754-1784, cit. da Giumelli, *L'architettura*, cit., pp. 39-41). Nel marzo 1785 addirittura «fu scomposto l'Altare Maggiore [...] che stava in mezzo del Santuario [...] fu ricomposto e situato sotto l'arco del Coro e con una fascia d'africano fu alzato [...] con che ha riacquistato molta ampiezza e maesta il Santuario prima troppo ingombrato» (ivi, p. 232 nota 44). L'attuale zona absidale con il semicatino a lacunari retto da due colonne isolate è frutto di una sistemazione di ascendenza palladiana curata dall'architetto Giacomo Monaldi nel 1851-1852 (*ibidem*).

109 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 9: «descrizione che a Dio piacendo intendo di fare a guisa d'appologia alla mia chiesa sì per render raggione della mia architettura, come ancora per mettere del tutto in chiaro certe cose apposte alla suddetta non dico di loro Monaci, ma d'altre persone dove spero si vedrà qualche cosa non ben intesa sin ora».

110 Il soggiorno in Veneto di Norris e Lewis si svolse dall'11 giugno al 3 settembre 1772, e fu seguito da una sosta a Bergamo dal 4 al 23 settembre, prima del prosieguo del viaggio di ritorno attraverso Milano, dove si accomiatarono da Quarenghi, fino a Genova, dove il 3 ottobre si imbarcarono per la Francia. Prima di ospitarli nella città natale, Quarenghi aveva accompagnato Norris e Lewis a Padova (17-20 agosto), Vicenza (20-29 agosto) e Verona (29 agosto - 3 settembre) dove avevano proseguito lo studio degli edifici palladiani. Per questa parte del diario qui si fà riferimento alla trascrizione inedita di Brian Lynch e Ugo Valdrè. La parte veneziana del diario di Norris è già stata brevemente trattata in P. Modesti, *"Palladio must have had a strange predilection for porticoes": rilievi e critica delle facciate delle chiese palladiane tra Sei e Ottocento*, in *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, a cura di M. Borgherini, A. Guerra, P. Modesti, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 109-110.

111 Ivi, p. 109. A Venezia, anche prima dell'arrivo di Quarenghi, Norris aveva frequentato Visentini che eseguì per lui copie da alcuni suoi disegni, conservati negli album di Norris al Victoria and Albert Museum: Modesti, *I disegni architettonici di Antonio Visentini*, cit., p. 197.

112 Norris, Lewis e Quarenghi frequentarono Bertotti Scamozzi a Vicenza già all'indomani del loro arrivo, quando dopo avergli mostrato presso la sua casa alcuni disegni non specificati di Shanahan, evidentemente lasciatigli dall'autore durante il suo soggiorno in città nel 1771 (Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 850), li accompagnò in visita a un suo scavo presso il teatro romano di Berga e poi alla Rotonda di Palladio, BL, MS. Add. 52497, 21 agosto 1772 (trascrizione Lynch, Valdrè).

113 Ivi, 28 luglio 1772. Alla cena, tra gli altri, era presente il pittore prospettico di origine ticinese Davide Fossati (1708-1795).

114 Il riferimento a Zuccarelli citato da Sandro Angelini (*I cinque album di Giacomo Quarenghi nella Civica Biblioteca di Bergamo*, a cura di S. Angelini, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1967, p. XII) è ripreso da Piervaleriano Angelini (*Le vedute di Giacomo Quarenghi*, cit., p. 171).

115 A. Blunt, *A Neo-Palladian Programme Executed by Visentini and Zuccarelli for Consul Smith,* «The Burlington Magazine», C, 1958, 665, pp. 283-284; J. Harris, *An English Neo-Palla-*

dian Episode and Its Connections with Visentini in Venice, in *Design and Practice in British Architecture: Studies in Architectural History Presented to Howard Colvin*, «Architectural History», 27, 1984, pp. 231-240; A. Delneri, *Antonio Visentini. 1688-1782,* in *Capricci veneziani del Settecento,* catalogo della mostra (Castello di Gorizia, giugno - settembre 1988), a cura di D. Succi, Torino, Allemandi, 1988, pp. 239-245; Modesti, *I disegni architettonici*, cit., p. 193.

116 Vedi bibliografia alla nota 71. L'interlocuzione di Quarenghi con Zuccarelli è attestata anche in una sua lettera a Selva circa questioni di carattere antiquario riguardanti Bonomo Algarotti (Puppi, *Giacomo Quarenghi*, cit., p. 198 nota 35). In un'altra lettera, del 2 dicembre 1775, Quarenghi scrive a Selva «riverirà il valentissimo Sig. Zuccarelli» (*Antonio Canova nelle lettere della collezione di autografi di Giovanni Godi*, a cura di A. Mavilla, Parma, Ricci, 2008, p. 189).

117 Un album di disegni raffiguranti prospetti e sezioni di edifici veneziani eseguiti da Bocher nel 1769 per Lord Bute è conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra (E.9:43-2001). In generale sul progetto di Lord Bute e sul coinvolgimento di Visentini vedi F. Russell, *John, 3rd Earl of Bute: Patron & Collector,* London, Merrion, 2004, pp. 98-99, 182-183; Modesti, *I disegni architettonici*, cit., pp. 196-197.

118 La presenza di «Gioacchino» Bocher tra i quattro partecipanti alla prima classe di architettura del Concorso Clementino del 1754, che presentarono i propri saggi il 14 novembre di quell'anno, è segnalata da F. Di Marco, *Pietro Camporese. Architetto romano. 1726-1783*, Roma, Lithos, 2007, p. 18. Bocher risultò ultimo e non premiato.

119 Si tratta di due tavole di ricostruzioni planimetriche delle Terme di Diocleziano e delle Terme Antoniniane, datate 1759, conservate presso l'Istituto Centrale per la Grafica - Fondo Corsini a Roma, già attribuite a Juste-François Boucher, figlio del pittore François, da Ilaria Toesca e poi da E. Kieven, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Roma, Multigrafica, 1988, p. 87, figg. 101-102. Le tavole furono regalate da Bocher al bibliotecario della Biblioteca Corsiniana, Giuseppe Querci: «Pianta delle Terme di Antonino e di Diocleziano alzata da M.r Brocher giovine molto studiosi e intelligente, e regalata al bibliotecario della Biblioteca Corsini».

120 BL, Add. ms. 52497C, Diario di Norris (trascrizione Lynch, Valdrè), 5 agosto 1772: «paid a visit to Mr Edwards from thence to Mons.r Boucher a french Architect where see the Plann of St Soffia of Constantinople with several other drawings of the Baths at Rome and of a Doric Temple at Arcadia», il 12 e 15 agosto sono segnalate due visite di Bocher a Norris. Tra i disegni di Norris al Victoria and Albert Museum sono conservate le copie da lui tratte dai disegni di Bocher del tempio di Apollo Epicurio a Bassae (E.1427-1914, E.1472-1914): piante e prospetti con una nota di Bocher che ne attesta la scoperta da parte sua nel 1765 («par moi découvert au mois de Nov^{r} de l'anneé 1765 – J. Bocher»). Lo stesso Bocher aveva riferito che la scoperta era avvenuta durante un viaggio intrapreso nella regione di Arcadia («His design was to examine an antient building near Caritena») a Richard Chandler facendogli visita durante la quarantena da lui trascorsa dal 20 luglio 1766 nel Lazzaretto dell'isola veneziana di Zante «which island he had adorned with several elegant villas» (tra le quali villa Solomos). R. Chandler, *Travels in Greece, or an Account of a Tour Made at the Expense of the Society Of Dilettanti*, Oxford, Clarendon Press, 1776, pp. 295-298. La pianta della chiesa di Santa Sofia era invece frutto di un viaggio in Turchia collocabile poco prima della conoscenza con Norris, Lewis e Quarenghi, poiché Jean-Baptiste Seroux d'Angicourt nell'*Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^{e} siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^{e}*, 6 voll., Paris, Treuttel, Wurz, II, 1823, nota a pp. 45-46, vol. IV, tav. 26) segnala Bocher per avergli fornito la pianta di Santa Sofia eseguita da lui stesso a Costantinopoli nel 1772, che avrebbe voluto pubblicare dopo la facciata data alle stampe nel 1776 a Venezia (dedicata a Lord Bute): «Le plane qui je donne de l'église de St Sophie est fait d'apres un dessin q'à bien bien voulu me communiquer M. Boscher, Français, Professeur d'architecture, à Venise, et qu'il a tracé lui-même à Costantinople, en 1772. Cet artiste se promettait d'en publier une gravure d'une grande proportion, pour faire suite à celle de la facade de ce temple, qu'il a donnée en 1776», a proposito vedi il *Prospectus. Pour la souscription des gravures du temple de S. Sophie à Constantinople*, firmato «Joachim Bocher architecte» (*Catalogo dei codici Marciani italiani*, Venezia, G. Ferraguti & c., 1909, vol 1, p. 336). Successivamente il diplomatico François Pouqueville, nel suo *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801* (3 voll., Paris, Gabon et Comp.e, 1805, I, p. 116), raccolse da alcuni abitanti di Caritene la notizia dell'assassinio di un visitatore del vicino tempio di Apollo Epicurio avvenuto più di trenta anni prima e ipotizzò che avrebbe potuto trattarsi di Bocher: «Serait-ce M. Bocher, architecte qui, retournant une séconde fois dans la Morée, disparut sans q'on en ait iamais entendu parler depuis?».

121 *Architettura di Andrea Palladio Vicentino di nuovo ristampata di figure di rame diligentemente intagliate arricchita, corretta, e accresciuta di moltissime fabbriche inedite, con le osservazioni dell'architetto N. N.* [pseudonimo di Muttoni] *e con la traduzione francese*, 8 voll., Venezia, Pasinelli, 1740-1748; vol. 9 pubblicato a cura e spese di Fossati a Venezia nel 1760.

122 Quarenghi inviò la lettera a Canova il 25 novembre 1804, insieme alla copia del progetto delle botteghe, tramite il principe Rezzonico, precisando di averla scritta in francese perché potesse essere compresa dallo zar Alessandro e essersi rifiutato di pubblicarla («volevano qui stamparla, non ho voluto, non meritandolo la materia, forse lo sarà in Inghilterra, se lo è, lo è senza il mio permesso»). Tuttavia essa apparve negli *Edifices construits a Saint-Pétersbourg d'après les plans*, pubblicati a sua cura nel 1810 (St. Pétersbourg, Imprimerie du Sénat-Dirigeant), a commento alle tavole del progetto, e ancora in forma di «lettera apologetica» nelle *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi,* date alle stampe dal figlio Giulio nel 1821 (Milano, Tosi). *Giacomo Quarenghi. Archi-*

tetto a Pietroburgo, cit., pp. 313-316.

123 Ivi, p. 316 (tda). Nel *post scriptum* (non pubblicato nelle *Fabbriche e disegni*) Quarenghi ritorna al suo esclusivo rapporto con Palladio: «Après avoir achéve la lettre, je viens d'apprendre qu'il a eu quelqu'un qui a pris mon parti, en avançant que Palladio a fait à Rome un bâtiment du même genre que le mien», escludendo questa possibilità in particolare e in assoluto: «Ayant visité moi mème tous le bâtiments de ce sublime Architecte, je peux assurer qu'il ny en a aucun de cette espèce» (*ibidem*).

124 Lettera di Quarenghi a Barca del 18 agosto 1808, a commento del suo *Saggio sopra il bello di proporzione in architettura* (Bassano, tipografia remondiniana, 1806), in qui si esprime poco benevolmente anche nei confronti del defunto Bonomo Algarotti: «La mi permetta caro Sig. Abate Barca che le dica che un Milizia tanto stravagante scrittore è troppo al di sotto d'un soggetto della sua sfera e sapere, il Conte Algarotti, articolo bell'Arti era un poco visionario, e tra noi, ancora alquanto digiuno, quanto era grande e dotto in altre materie, benché abbia sempre cercato di brillare in esse dell'Arti, ed io che molte volte l'ho inteso raggionare in cattedra di queste mai mi ha persuaso ed il medesimo si puol dire del paradossista Perrault» (*Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 326). L'opinione negativa su Milizia era stata già espressa da Quarenghi in una lettera a Selva dei primi del 1785, per dissuaderlo dall'intenzione di scrivere contro di lui, dopo la morte del maestro Temanza, la cui amicizia con lo scrittore aveva fino ad allora trattenuto dal farlo: «Dio la tenga più lontana che sia possibile, mentre mi pare che questo sarebbe un far troppo onore a simil sorta di scrittori, i quali secondo me vanno avanti con una total non curanza» (V. Zanella, *Altre lettere di Giacomo Quarenghi dalla Russia*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 58, III serie, XXVI, 2003, p. 232).

125 Ivi, p. 325.

126 Lettera di Quarenghi a Barca del 1° gennaio 1808 (ivi, p. 322).

127 Ivi, p. 8.

128 *Ibidem*.

129 Lettera di Quarenghi a Temanza del 25 marzo 1773 (ivi, p. 11).

130 Nell'autobiografia ripresa nella monografia dedicatagli da George Williamson, Humphry affermò di avere dedicato un tempo considerevole allo studio dell'architettura delle rovine romane, e di avere «made the acquaintance of one Giacomo Quarenghi, a pupil of Temanza, who had been selected from the professors in Rome by the Empress Catherine to overlook some of the buildings which Her Imperial Majesty was at that time erecting in St. Petersburg». Secondo questa fonte Quarenghi presentò Humphry a Thomas Banks, allievo della Royal Academy (G.C. Williamson, *Life and Works of Ozias Humphry, R.A.*, London - New York, John Lane - The Bodley Head, John Lane Company, 1918, p. 70). Anche se Humphry disponeva già di una lettera di presentazione per Banks fornitagli dal duca di Gloucester (ivi, p. 49).

131 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 565.

132 Colvin, *A Biographical Dictionary*, cit., p. 574.

133 M. Mc Carthy, *Art Education and the Grand Tour*, in *Art the Ape of Nature; Studies in Honor of H.W. Janson*, a cura di M. Barasch, L. Sandler, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1981, pp. 489-490; Salmon, *Building of Ruins*, cit., p. 29. Un album italiano di Keene («Keene, Archt. 1775») è conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (D.443.88). Colvin, *A Biographical Dictionary*, cit., p. 574.

134 Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 536, 565.

135 Ivi, pp. 47-48.

136 Vedi Carosi, *Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 38-46. Alla richiesta di Quarenghi di farsi retribuire a parte il «numero grande» di disegni da lui fatti, Marenzi e Bresciani, pentiti di non avere definito preventivamente i termini dell'accordo nel gennaio 1774, richiamarono la volontà espressa dall'architetto di non pretendere altro che una «ricognizione» volontaria alla fine dei lavori. A proposito Marenzi ricordava a Quarenghi: «quei termini nei quali si è tante volte meco gentilmente espressa, cioè che favoriva per genio, e per farsi nome non mai per interesse» (ivi, p. 42) e Bresciani in termini più accorati «Voi ben sapete quante volte vi ho detto, che avevo desiderio di sapere che voi m'individuaste quanto sarebbe importato li disegni, e le vostre fatiche; e sempre mi rispondeste che non ci sarebbe stato di che dire, e che vi sareste contentato di quello vi avessimo dato» (ivi, p. 44). Alla fine la vicenda si concluse nell'aprile 1774 con il pagamento complessivo a Quarenghi di 360,02 scudi (ivi, p. 45).

137 Lettera di Quarenghi all'abate Carocci del 6 giugno 1773 (*Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 14).

138 *Lettere di Francesco Milizia*, cit., p. 42, 23 maggio 1773.

139 *Ibidem*. Il primo riscontro pubblico del contenuto della lettera di Milizia a proposito di Harrison è nel *Diario ordinario* del 19 giugno 1773 (n. 8484, pp. 12-13), con l'aggiunta della notizia che la sua ammissione nell'Accademia di San Luca voluta dal papa era stata formalizzata il 6 giugno (vedi *infra* alla nota 141). Nella citata prima biografia di Harrison del 1829 («Gentleman's Magazine», cit.) è riportato il brano di una lettera inviata da Roma il 23 giugno («successivamente stampata») che riprende sostanzialmente il contenuto della cronaca del *Diario ordinario*. Nessun riferimento alla vicenda è riportato nel libretto celebrativo del concorso, a parte l'aggiunta del nome di Harrison in coda alla lista degli accademici di merito. *In lode delle Belle Arti. Orazione*

e componimenti poetici. Relazione del concorso e de' premi distribuiti in Campidoglio dall'insigne Accademia di S. Luca il dì 27 aprile secondo l'istituzione del nobil uomo Carlo Pio Balestra essendo Principe dell'Accademia il signor Andrea Bergondi Scultore, Roma, Casaletti, 1773).

140 Sul concorso Balestra di architettura del 1773 e sul suo contesto vedi STILLMAN, *British Architects*, cit., pp. 57-60; MANFREDI, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit., p. 34; SALMON, *Piranesi and the Accademia di San Luca*, cit., pp. 150-151.

141 Sugli atti formali dell'Accademia di San Luca riguardanti il caso Harrison vedi la bibliografia *supra* alla nota 139 e L. PIRROTTA, *Thomas Harrison architetto inglese accademico di San Luca per sovrano motu proprio*, «Strenna dei Romanisti», 21, 1960, pp. 257-263. Di seguito la relativa cronologia: 5 gennaio 1772, per la prima classe di architettura viene estratto il soggetto proposto da Clemente Orlandi (ANSLAs, Congregazioni, vol. 53, c. 6r); 20 aprile 1773 consegna dei saggi da parte dei quattro concorrenti: Thomas Harrison, Domenico Lucchi, Saverio Marini e Giovanni Battista Pucci; 21 aprile 1773: svolgimento della prova estemporanea di tre ore, il soggetto «Portone de villa con colonne e pilastri e suoi passi laterali» estratto tra quelli proposti tra gli accademici presenti (non indicati) è di Byres; 22 aprile 1773: gli architetti accademici convenuti (non indicati) esprimono il loro giudizio attribuendo il primo premio a Lucchi e il secondo a Marini (ivi, «Notizia della celebrazione del Concorso Balestra», s.d.. cc. 33r-33v); 22/23 aprile 1773 ricorso di Harrison al Pontefice e richiesta di esporre i propri disegni al giudizio del pubblico insieme a quelli premiati «come è stato consueto in simile occasione» (PIRROTTA, *Thomas Harrison*, cit., p. 257); 23 aprile 1773: durante l'udienza papale il ricorso di Harrison viene accolto mediante un rescritto di cui viene intimata l'esecuzione all'Accademia (PIRROTTA, *Thomas Harrison*, cit., p. 257); 27-30 aprile 1773: in esecuzione del rescritto papale il 27 aprile giorno della celebrazione del concorso nel palazzo dei Senatori in Campidoglio, il saggio di Harrison viene esposto insieme a quelli premiati, e lo rimane per tutta la durata della consueta esposizione di tre giorni, per essere giudicato dal popolo, una analoga concessione era stata ottenuta dal pittore Marcello Leopardi da parte del cardinale camerlengo Rezzonico (ANSLAs, Congregazioni, «Notizia... », c. 34); 2 maggio 1773, l'assemblea accademica (assenti Piranesi e Byres) a proposito «dei passi fatti dal concorrente inglese» decide di mandare un «foglio informativo» al papa sulle modalità di svolgimento del giudizio «per oviare qualunque sinistra informazione» (ANSLAs, Congregazioni, vol. 53, c. 35v); *ante* 11 maggio 1773: secondo ricorso al papa di Harrison che «avendo esposto al pubblico in Campidoglio un suo dissegno di Architettura, per il quale ne ha l'Oratore riportato applauso universale in occasione del Concorso del Sig. Balestra di b.m. e desiderando l'oratore medesimo un attestato autentico della sua idoneità nell'Architettura, prostrato perciò ai piedi di Vostra Beatitudine, umilmente La supplica volersi degnare di ordinare al Principe dell'Accademia di S. Luca, che venga aggregato per merito alla stessa Accademia» (PIRROTTA, *Thomas Harrison*, cit., p. 258-259); 11 maggio 1773, durante l'udienza papale il ricorso viene accolto ed emesso un apposito rescritto demandando il «Principe dell'Accademia per l'esecuzione: non ostante qualunque cosa in contrario» (*ibidem*); 6 giugno 1773 l'assemblea (assenti Piranesi e Byres) prende atto dell'ammissione di Harrison, decisa dal principe e dai consiglieri dopo avere ricevuto il rescritto papale, per vie brevi senza sottoporlo alla congregazione e senza correponsione di alcunché per il possesso, che – contrariamente a quanto finora sostenuto – avvenne in quella stessa adunanza «come successe con le formule consuete e solite usarsi con Professori Protestanti di religione, senza che il detto sig.r Tomasso Harrison abbia donato cosa alcuna all'Accademia secondo usano tutti li altri che si ricevono»: una evidente eccezione alla rassegnata sottomissione l'unica al volere del papa, insieme alla sottolineatura che egli «solo ebbe due voti a favore» (ANSLAs, Congregazioni, vol. 53, c. 36r).

142 Il memoriale di Piranesi qui riportato nella parziale traduzione in inglese pubblicata nella versione aggiornata dell'obituario di Harrison del 1830 (*Thomas Harrison*, cit., pp. 132-134), chiarisce definitivamente la questione della presenza dello stesso Piranesi e di Byres nella commissione (accolta da Mario Bevilacqua in *Piranesi. Taccuini di Modena*, a cura di M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Artemide, 2008, I, p. 289, e confutata da SALMON, *Piranesi and the Accademia di San Luca*, cit., p. 170 nota 56) e l'attribuzione a loro dei due voti a favore di Harrison segnalati anche nel verbale accademico del 6 giugno (vedi *supra* alla nota 141). Per quanto non sia riportata la data del memoriale piranesiano, probabilmente ad esso si riferivano gli accademici quando il 2 maggio stabilirono di inviare un memoriale al papa «per oviare qualunque sinistra informazione» (vedi *supra* alla nota 141). A riguardo del ruolo di Piranesi nel concorso, Frank Salmon (*Harrison*, cit, p. 468) si riferisce a un articolo di George Blomfield del 1863 (*Harrison of Chester. Architect*, «The Builder», 30, 1863, 1050, 21 marzo, pp. 203-205). Blomfield richiama esplicitamente il contenuto del suddetto memoriale, senza tuttavia specificare se mediante la consultazione diretta dell'originale (insieme alle due medaglie e ai disegni concorsuali segnalati in casa della figlia di Harrison), o sulla sua trascrizione nell'obituario del 1830. Sulla base delle affermazioni di Bloomfield, altri studiosi contemporanei hanno ripreso la teoria dell'intervento di Piranesi fuori e dentro la giuria, a cominciare da J. MORDAUNT CROOK, *A Neo-classical Visionary: The Architecture of Thomas Harrison - III*, «Country Life», 149, 1971, 3856, pp. 1088-1091 (p. 1090). [Giovanni Battista Piranesi]: «The subject of the design to be made by the candidates in the first class of architecture was the embellishment of the entrance to Rome, called the Piazza di Santa Maria del Popolo, with liberty to alter the form of the square, and to remove the church and convent adjoining. There were four candidates, who, on the day appointed (April 27 1773), made their proofs in presence of the academicians; after which the premiums were adjudged in the following manner: – Eight architects were assembled in the hall of the academy, on the walls of which were hung the designs of the candidates. These architects were Messrs. Navona, Gregorini, the Chevalier Piranesi, Giansimoni, Orlandi, Byres, Asprucci, and the Chevalier Nicoletti. The names being drawn from the urn, the

first prize fell to a pupil of Giansimoni; there being five votes for him, two for Mr. Harrison, an Englishman, and one for Marini, another candidate. The Chevalier Piranesi and Mr. James Byres saw with great regret the result of the votes, and Protested against proceeding to the decision of the second premium, as they did not consider that of the first as just. In their opinion, the second prize should have been given to Giansimoni's pupil, and the first to the Englishman. Piranesi being, however, earnestly entreated by the members to give his vote for the second prize, he at length threw in his vote for Marini, saying that he was determined not to give it to Harrison, the Englishman, because he justly deserved the first; and having been deprived of that, he did not consider him as any longer a candidate. Piranesi and Byres, incensed at so unjust a decision, said all in their power to induce the president to set it aside, but in vain. Mr. Harrison's cause was also warmly espoused by Mr. Jenkins, who laid the whole before the Pope, and obtained his Holiness's permission that the public should judge of the merit of Mr. Harrison's design, and that it should be exhibited, together with those which gained the premium, for three days, in the great hall of the Capitol. [...] On the opening of the doors, a great crowd of people were assembled, curious to see the designs which had been thought worthy of the premiums, when a general murmur of disapprobation was heard through the room, all with one accord praising the Englishman's design, as far superior to those which had obtained the prizes; for Rome is ever ready to acknowledge the merit of all. There were also a number of foreigners pursuing their studies at Rome, – French, Spaniards, Danes, Swedes, and others, – who all united with the Romans in praise of Harrison and censure of the judges; at the same time commending the justice of the Pope, the noble Clement XIV, who had commanded the public exhibition of the design, notwithstanding the opposition of the Academy. He might also, by his absolute power, have commanded that the premium should be given to Harrison: but he thought proper to make the public the judge of his merits and thus bestowed upon him the highest of all premiums, and a reward beyond his utmost wishes».

143 Vedi *supra* alla nota 142 il memoriale di Piranesi.

144 Vedi *supra* alla nota 141.

145 L'istanza rivolta per lettera al principe Mengs l'8 ottobre 1772 fu respinta nell'adunanza del 25 ottobre all'unanimità in assenza sia di Piranesi sia di Byres (che aveva invece partecipato alla precedente dell'11 ottobre durante la quale sulla questione vi erano state «dispute e altercazioni» (ANSLAs, Congregazioni, vol. 53, cc. 19v-20v). Sulla vicenda vedi in particolare A. Negro, *Per Tommaso Righi, in Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, II, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 18, 2002, pp. 86-88; Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca*, cit., pp. 141-142, 157.

146 Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit., pp. 47-48. Su Trombara in rapporto a Quarenghi vedi anche M. Koršunova, *L'architetto Giacomo Trombara in Russia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 81-87; Frank, *Appendice documentaria*, cit.

147 Tra gli accademici architetti che il 13 maggio 1775 giudicarono i saggi delle tre classi di architettura, oltre a Piranesi, Asprucci, Camporese e Raggi, c'erano il principe Carlo Marchionni e Francesco Nicoletti (ANSLAs, Congregazioni, vol. 53, *Relazione delle prove fatte nel corncorso, e del giudicato*, vol. 53, cc. 64v-65r). Raggi, già accademico di onore, era stato eletto anche accademico di merito nell'adunanza del 5 marzo e aveva preso possesso il 2 aprile 1775 (ivi, cc. 59v-60r). Nelle stesse due sedute era stato, rispettivamente, proposto ed eletto Camporese (*ibidem*).

148 Norris annotò nel suo diario due visite alla chiesa di Santa Maria del Priorato, il 24 febbraio 1771 e il 15 aprile 1772, quando la descrisse come una «very bad a strange composition of Ornaments that mean nothing – some of which that is say some small parts of the Ornaments are good but the whole is a part of confusion» (BL, Add. ms. 52497C, c. 56r, cit. in Bevilaqua, *Piranesi*, cit., p. 288); Valdrè-B. Lynch-C. Lynch, *Vincenzo Valdrè*, cit., p. 73). Non sono noti giudizi di Quarenghi su Piranesi del quale possedeva alcuni volumi di incisioni da cui trasse almeno una copia, relativa al *Ninfeo sul Lago Albano* (Angelini, *Giacomo Quarenghi incisore*, cit., p. 76).

149 Chambers pur non apprezzando Piranesi come architetto, lo riteneva un imprescindibile riferimento per ogni giovane connazionale a Roma, vedi Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit., p. 34. Visentini nelle *Osservazioni al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti* nel 1771 aveva aspramente criticato «Piranese, che vanta il nome d'Architetto spiritoso per aver ristaurato in Roma la Chiesa del Priorato dentro e fuori, sì per l'Architettura, che per gli ornati. Questo pure volendosi distinguere più degli altri, immaginò un'Architettura secondo il suo Capriccio, e gl'ornati parimente proporzionati al suo scarso giudizio», e in un testo ancora manoscritto lo ritiene «povero spensierato», ribadendo che «Le folie del Piranese, son pure fantasie di un dicitor che studia di esaltare le cose viste», e che «sempre intende le cose fuori del suo luoco senza posata considerazione» (cit. in E. Bassi, *Il Piranesi tra Venezia e Roma*, in *Nuove idee e nuova arte nel Settecento italiano*, atti del convegno (Roma, 19-20 maggio 1975), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, pp. 440-441.

150 Angelini, *Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 78-79.

151 Angelini, *Le vedute di Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 168, 174-176; Idem, *Cercando il giovane Quarenghi*, cit., in questo volume. La possibile datazione di alcuni disegni anteriore all'arrivo a Roma di Humphry lascerebbe desumere che Quarenghi disponesse di disegni di repertorio di vedute da vendere o copiare per l'occasione. Vedi anche J. Pinto, *https://books.google.it/books?id=UINLDAAAQBAJ&pg=PA46&dq=santa+scolastica+quarenghi&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiyhN-LtqbuAhWjBhAIHSUMC5UQ6AEwCXoECAkQAg#v=onepage&q=santa%20scolastica%20quarenghi&f=false*.

152 La veduta, già appartenuta ad Anthony Blunt, reca sul verso l'iscrizione «A view of the Campo Vacchino – drawn from Nature by Giachimo Quarenghi / principal architect to the Empress of Russia for Ozias Humphry– / 1776». Christie's London, vendita 30 novembre - 7 dicembre 2017, lotto 36, già citata in ANGELINI, *Le vedute di Giacomo Quarenghi*, p. 168).

153 Sull'evoluzione del progetto di Quarenghi per l'altare, vedi il saggio di Alistair Rowan e Jonathan Yarker in questo volume.

154 Vedi *supra* alla nota 2.

155 Anche nel caso del progetto per la chiesa di Santa Scolastica, rivolgendosi all'abate Carocci, Quarenghi addusse l'esecuzione di tanti disegni alla volontà di accordarsi ai desideri del committente, pur senza rivendicarne una valutazione quantitativa: «che lei ben sa con che esattezza l'abbia fatti ed eseguiti, e in che numero grande per accordar l'abbate nell'altro governo ne siano stati fatti» (*Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 17, lettera del 18 settembre 1773. Invece, in un'altra lettera a Carocci del 31 luglio 1774 Quarenghi rivendicò orgogliosamente di non avere mai stretto accordi con le maestranze per acquisire percentuali sottobanco sulle misure e stime dei lavori (come era consuetudine tra i colleghi romani) (ivi, p. 22). Egli alludeva evidentemente alle accuse rivoltegli dal nemico scalpellino Ferrari, che, nell'ambito di un infuocato conflitto verbale, lo aveva descritto a Carocci come «un Uomo superbissimo, e corrottissimo» accusandolo di andare ogni giorno a pranzo con Cintio Ferrari, capo degli stuccatori, e di accomodare tra loro i prezzi degli stucchi (CAROSI, *Giacomo Quarenghi*, cit., p. 38, lettera di Francesco Ferrari a Carocci del 15 maggio 1774).

156 Lettera di Thorpe ad Arundell del 14 giugno 1775. La collaborazione tra Quarenghi e Mannocchi per la decorazione del salone di Wardour Castle, mai attuata, ricorre anche in altre lettere a partire dal 28 gennaio 1775 (vedi *supra* alla nota 2).

157 *Ibidem*.

158 INGAMELLS, *A Dictionary*, cit., pp. 481-482.

159 Paine junior già a Londra era in stretti rapporti di amicizia con Humpry, avendolo sostenuto nella volontà di sposare sua sorella Barbara contro il parere del padre, alla fine prevalente. L'8 agosto 1773, quando egli stesso era in procinto di sposarsi, Paine scrisse a Humpry a Roma, dicendosi ansioso di raggiungerlo con la moglie e di cogliere ogni opportunità per approfondire lo studio impegnandosi nel disegno di architettura, pregandolo di sospendere ogni idea sul progresso dell'arte in Inghilterra fino al suo arrivo (WILLIAMSON, *Life and Works of Ozias Humphry*, cit., pp. 45-46). Su Stevens vedi COLVIN, *A Biographical Dictionary*, cit., pp. 924-925; INGAMELLS, *A Dictionary*, cit., pp. 895-896.

160 Vedi il saggio di Duccio K. Marignoli in questo volume.

161 MANFREDI, *La generazione dell'antico*, parte prima, cit., pp. 33-35.

162 «e se forse mi sono fermato più sopra gli autori indicati, questo è arrivato, perché in essi ho trovato più bellezze unite, che non ho saputo rinvenire in altri autori. Con i medesimi principj ho studiato altresì i Maestri viventi, ed ho pigliato il buono ovunque l'ho saputo rinvenire». Nota biografica inviata a Marchesi in *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., pp. 76-77.

163 MANFREDI, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit., p. 39. Lettera di Quarenghi a Temanza da Roma dell'8 aprile 1775: «Un amico mio inglese che viene a Venezia meco m'ha pregato del suo recapito per le sue lettere d'Inghilterra» (*Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 25). In una successiva lettera da Roma datata 1775 Quarenghi annunciava «noi saremo costà alla metà di maggio, ma saremo solo in due, mentre l'altro col suo cameriere vuole andare a Parma, a copiare la Madonna del Coreggio, e non verrà che più tardi a Venezia, e per quello ci ripenserà. Per me e il Compagno, se ci puol trovare un decente alloggio a prezzo onesto facci lei, [...] a Bologna gliene darò aviso». Cooper, amico e collaboratore del più noto Jacob More, raggiunse Venezia più tardi, comunque dopo il 13 agosto 1775, data di una lettera spedita da Firenze con la quale Quarenghi, presentandolo come «eccelentissimo disegnatore ed incisore [...] molto mio amico» chiese a Temanza di procuragli un alloggio (ivi, p. 28); in una ulteriore lettera del 19 agosto egli scrive ancora a Temanza: «Verrà a Venezia un amico mio grande che è inglese, l'ho raccomandato con una lettera a S.V. e spero ne resterà molto sodisfatto» (*ibidem*).

164 INGAMELLS, *A Dictionary*, cit., p. 565.

165 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 26.

166 Quarenghi scrivendo a Temanza mostra di non avere apprezzato l'edizione dei *Quattro libri* palladiani curata da Bertotti Scamozzi: «al mio credere non sono gran cosa [...] credo però saranno triviali, mentre non lo credo uomo di gran letteratura, anzi tutto all'oposto» (ivi, p. 25). In una lettera del 10 settembre 1772 da Roma Quarenghi chiedeva a Temanza di procuragli una incisione della Cappella Pellegrini «perché avendola io comperata in Verona se ne sono invogliati li due inglesi e se la sono presa».

167 Vedi *Supra* alla nota 2. Il 6 maggio 1775 Thorpe scrive ancora ad Arundell che «Palladio [...] è andato a prendere moglie purtroppo non in inghilterra», esprimendo il rimpianto per non «avere un tipo così bravo per ogni evenienza» (ivi).

168 *Ibidem*.

169 Il *Diario ordinario* del 13 luglio diede molta eco all'esposizione del «grandioso nobilissimo altare [...] essendone stato l'Architetto il sig. Giacomo Guarenghi» (*Diario ordinario*, 13 luglio 1776, n. 160, Roma, Cracas, 1776, pp. 10-12 (citazione a p. 11).

170 Lettera di Thorpe ad Arundell del 28 maggio 1785 (vedi *supra* alla nota 2). Sul disegno vedi P. Angelini, *Cappella per il New Wardour Castle di Lord Arundel (440 Q)*, in *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici,* catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, p. 175.

171 K. Wolfe, *Andrea Sacchi architetto*, in *Andrea Sacchi*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 26 novembre – 16 gennaio 2000), Roma, Edizioni De Luca, 2000, pp. 25-27.

172 Il probabile intermediario della commessa fu lo scultore svedese Johan Tobias Sergel, la cui frequentazione con Quarenghi è documentata dal diario di Norris.

173 Sul commento di Hamilton vedi il saggio di Alistair Rowan e Jonathan Yarker in questo volume.

174 *Diario ordinario*, 13 luglio 1776, cit., pp. 11-12.

175 Lettera di Thorpe ad Arundell del 13 luglio 1776 (vedi *supra* alla nota 2).

176 *Ibidem*.

177 Il 20 dicembre 1777 il *Diario ordinario* (n. 310) dava notizia dell'esposizione del «bellissimo altare» appena completato dallo scalpellino Antonio Blasi su «disegno, e direzione» di Quarenghi, «ordinato da un Sig. Abate Inglese, e prima di trasmetterlo in Inghilterra resterà per qualche tempo eretto nello Studio del sudetto Scarpellino, per sodisfazione, e piacere de' Signori Dilettanti».

178 Vedi il saggio di Alistair Rowan e Jonathan Yarker in questo volume.

179 Angelini-Manfredi, *Giacomo Quarenghi*, cit., p. 796.

180 La notizia della presenza a Napoli di Quarenghi è riferita alla presunta richiesta rivoltagli dai benedettini per rettificare alcuni ornamenti da loro apportati in difformità al progetto. L'architetto risultava a Napoli ancora a novembre 1776, secondo una lettera di Thorpe ad Arundell del 9 e un'altra del 20 di quel mese, in cui è annunciato il suo prossimo ritorno a Roma dopo una disavventura con i sorveglianti del museo di Portici: «il pover'uomo è stato arrestato dalle guardie a Portici perché stava trascrivendo un'iscrizione che aveva visto tra i ruderi e che era in relazione alla sua professione. La sua penna e la sua carta sono state prese dalle guardie ed ha dovuto pagare una multa per riacquistare la libertà» (vedi *supra* alla nota 2).

181 La Vega nell'aprile 1764 succedette a Karl Jacob Weber come responsabile degli scavi di Ercolano, nel marzo 1780 a Roque Joaquín de Alcubierre come direttore e nel luglio 1781 a Camillo Paderni come direttore del museo di Portici. Sulla sua formazione romana vedi T. Manfredi, *Francesco La Vega. Genesi di un architetto archeologo tra Roma e Napoli nel Settecento*, in *L'Antichità del Regno. Archeologia, tutela e restauri nel Mezzogiorno preunitario,* a cura di C. Malacrino, A. Quattrocchi, R. De Cesare, atti del convegno, Reggio Calabria, 26-29 aprile 2017, Reggio Calabria, MArRC Edizioni Scientifiche, 2020, pp. 53-67; Idem, *La romanità riconsiderata nei concorsi di architettura settecenteschi dell'Accademia di San Luca: Robert Mylne, Giuseppe Venanzio Marvuglia, Francesco La Vega*, in *Intersezioni*. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura a cura di G. Aureli, F. Colonnese, S. Cutarelli, Roma, Quasar, 2020, pp. 255-268.

182 Quarenghi, in una lettera databile tra la fine del 1775 e i primi del 1776, scriveva a Temanza: «La Sagrestia di St. Pietro anderà in fumo. Non si lascia però di presentar ogni giorno disegni al nostro Sommo Pontefice, n'ho veduti degl'ameni, è meglio che la cosa finisca così, mentre non si multiplicheranno sioccherie [...] Nostro Sig. fa continuare il Museo Clementino, lascio a V.S.Ill. considerare cosa sarà, meglio era lasciarlo così imperfetto, il suo architetto è un misuratore nominato Simonetti, adesso passa per famoso architetto», in una successiva lettera gli annuncia l'affidamento della Sagrestia: «bellissimo progetto, ma degno d'altri tempi in quali fiorivano in questa Dominante i Sangalli e Peruzzi, ed altri pochi eccellenti architetti, che all'incontro adesso averemo un ammasso di minchionerie, che finiranno di deformare la Basilica Vaticana [...] il presente sarà ideato dal Sig. Carlo Marchionni [...] gran danno per le Bell'Arti che simili lavori abbino quasi sempre di cader in mano di gente da poco». *Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 31-33.

183 Anche Milizia il 22 giugno 1776 scriveva a Temanza: «Questo Papa vuol fare in ogni conto la Sagrestia e la Canonica di s. Pietro. Molti architetti hanno esibiti i loro disegni: è stato prescelto il modello del Zovara, ma impicciolito da Marchione, che presiederà alla fabbrica. Questo Marchione è quegli che fa il Porto di Ancona«». *Lettere di Francesco Milizia a Tommaso Temanza*, Venezia, Alvisopoli, 1823, pp. nn.

184 «The Pope [Pio VI] subsequently desired Harrison to give him a design for an alteration which he then purposed to make in the sacrista of St. Peter's; but the purpose was never carried out» (Blomfield, *Harrison of Chester*, cit., p. 204).

185 *Lettere di Francesco Milizia*, cit., pp. 99-100.

186 G. Pavanello, *Il monumento funerario di Clemente XIII*, in *Clemente XIII Rezzonico*, cit., pp. 209-210.

187 Corradini, *Giacomo Quarenghi*, cit. Sul ruolo di Selva nella prosecuzione del cantiere vedi il saggio di Elisabetta Molteni in questo volume.

188 Vedi *supra* alla nota 2.

189 Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte seconda, cit., p. 32. La commessa risaliva al soggiorno romano di Haggerston tra la fine del 1777 e l'aprile del 1778. Sulla ricezione posteriore del progetto per Haggerston vedi anche il saggio di Susanna Pasquali in questo volume.

190 Lettera di Thorpe ad Arundell del 2 febbraio 1780 (vedi *supra* alla nota 2).

191 J. Lewis, *Original Designs in Architecture, Consisting of Plans, Elevations, and Sections for Villas, Mansions, Town-Houses, &c. and a New Design for a Theatre with Descriptions, and Explanations of the Plates, and an Introduction to the Work*, London, Author, 1780.

192 Manfredi, *La generazione dell'antico*, parte prima, cit., pp. 56-57.

193 *Lettere di Francesco Milizia*, cit., p. 121. L'identificazione dell'«operetta» citata da Milizia con *Original Designs in Architecture* era già stata proposta, senza seguito, da Colvin, *A Biographical Dictionary*, cit., p. 614.

194 Tra i sottoscrittori, oltre Norris, Valdrè e Quarenghi, figurano altri amici dei tempi romani come lo scultore Johan Tobias Sergel e il pittore John Francis Rigaud, nonché Byres, Harrison, Hewetson, Keene, Chambers, Dance, Stuart e Dalton (entrambi con doppia sottoscrizione), Townley, oltre al presunto autore Ferraresi al «Signor Don Francesco Milizia, at Rome» e al «Signor Tomaso Temanza, Architect at Venice» (*Original Designs in Architecture*, cit., pp. I-II).

195 *Original Designs in Architecture*, tav. VII [versione italiana della didascalia:] «Facciata di tre Case fabbricate nella Strada di Great Ormond in Londra. In questa composizione si ebbe in mira di dare un'apparente regolarità a tre case. Se questo modo di fabbricare fosse adottato generalmente, e variato fecondo le circostanze, per virtù delle proporzioni, e delle decorazioni esteriori che la proprietà permetterebbe; le nostre case avrebbero un'aspetto più magnifico; e potrebbero anche ritenersi le presenti convenienze interne. La picciola estensione, che dassi generalmente alle facciate delle case di città, rende impossibile di farle secondo le giuste proporzioni».

196 *Lettere di Francesco Milizia a Tommaso Temanza*, Venezia, Alvisopoli, 1823, p. 45, lettera 18 aprile 1772.

197 *Original designs in Architecture*, cit., p. 4.

198 W.L. MacDonald, J. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano, Electa, 1997 (prima edizione inglese 1995), pp. 333-344.

199 Ivi, p. 281-300; H. Lavagne, *Piranèse à la Villa d'Hadrien*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 1979), Roma, Multigrafica, 1985, pp. 259-271.

200 *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano, Electa, 2003, pp. 126-127. La sera del 10 novembre a Tivoli Hardwich e «Giacomo» giunti da Roma trascorsero «una serata assai piacevole» (*ibidem*). Su Hardwick, vedi Colvin, *A Biographical Dictionary*, cit., pp. 458-459; Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 464-465.

201 MacDonald-Pinto, *Villa Adriana*, cit., pp. 276, 278-279.

202 «Il lator della presente è nipote d'un celebre architetto, stimo superfluo usar termini forti per farglielo raccomandato, perché n'ho viste tante prove che niente più». *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 33, lettera da Quarenghi a Temanza del 15 giugno 1776. In una successiva lettera del 7 luglio Quarenghi chiedeva a Temanza di «far avere al sig. Cav. Architetto inglese, i disegni quali le spedisco, dal sudetto riceverà due zechini e mezzo, quali mi farà somma finezza farli passare in mano del Sig. Antonio Selva suo degno scolaro, che poi scriverò al sudetto cosa ne deve fare» (ivi, p. 45). Sulla presenza di Harrison a Venezia, documentata ancora il 12 settembre 1776, vedi Salmon, *Harrison*, cit., p. 468.

203 Nel luglio 1776 risultava a Roma anche l'architetto inglese Christopher Ebdon (1744-1824), allievo di James Paine senior, residente a Firenze dal 1774 al 1777 (Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 328).

204 Manfredi, *La generazione dell'Antico*, parte seconda, cit., pp. 31-44 (con bibliografia relativa al soggiorno romano di Soane).

205 *The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the Late Earl of Leicester: to Which are Added, the Cielings and Chimney-pieces: and also a Descriptive Account of the Statues, Pictures, and Drawings: not in the Former Edition by Matthew Brettingham, Architect*, a cura di R. Furze Brettingham, London, T. Spilsbury, 1773. Su questa edizione ampliata del volume su Holkam House, vedi il saggio di Alistair Rowan in questo volume.

206 C. Frank, *Appendice*, p. 84.

207 Lettera a Selva da San Pietroburgo, databile tra il 28 luglio e il 6 agosto 1780 (L. Puppi, *Giacomo Quarenghi*, cit., p. 200).

208 I. Pindemonte, *Versi di Polidete Melpomenio*, Venezia, Remondini, 1784, pp. 106-111 (pp. 109-110). Sul ringraziamento rivolto da Quarenghi a Pindemonte a proposito dell'*Ode* e su altre corrispondenze inerenti alla comune amicizia con Paolina Grismondi Secco Suardo, vedi M. Dillon Wanke, *"...Correan a stuolo / ninfe e pastori ad ascoltar intenti". Vita socievole della poesia nel salotto di Lesbia Cidonia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno (Bergamo, 18-19 maggio 1994), a cura di S. Burini, Bergamo, Morelli e Vitali, 1995, pp. 160-165.

209 Pindemonte, *Versi di Polidete*, cit., pp. 109-110.

Dmitry Shvidkovsky

Giacomo Quarenghi, Charles Cameron and the British Architectural Culture in Russia

Catherine II was not simply a rich, pleasant or even brilliant client; she can be considered a client absolutely exclusive in the history of architecture. She did not possess any extremely refined taste or pathetic art intuition; she was upset, when money or materials were stolen too impudently. Her chief virtue was her special understanding of time which the Empress expressed in many structures throughout all her reign. Fortunately, she herself explained her attitude to the interlacing of images of the past, the present and the future which the architects realized in the appearance of her residences.

On the 5th of June, 1779 Catherine II wrote to baron Melchior von Grimm about the discovery in Rome mosaics which had been «an ornament of the boudoir of the late [Roman – D. Sh.] Emperor Claudius» and ordered «make so that they will be obtained [...] they can be placed in my apartment which [...] in two thousand years will be carried from here by the order of the Emperor of China or any other silly tyrant owing most of the world [...] 225 gold coins for the floor of the boudoir, intended to serve three such [...] persons as [Emperor] Claudius, me and the future Emperor of China or someone of the same kind, during four thousand years, in no way it is impossible to consider as a frightening expense»[1]. Fragments of the Roman mosaic were bought; they can be seen even now in the Evening Hall of Tsarskoe Selo, built by Giacomo Quarenghi.

It is not the motives of her thinking connected with classicism, with its habitual comparison of the classic antiquity with the present, expressed in a great number of architectural treatises of that epoch that appear the most amazing thing in the words of the Empress, but aspiration to see features of the future, transferring into it objects and images of the remote past. At the same time, she thought of the buildings created in the days of her reigning as "the future antiquity". It was necessary for her to impart properties of a classical ideal to her actions and structures. Taking herself mentally off from the present at the distance of two thousand years, the Empress created a point of view so outstripping the contemporary epoch that the latter in a retrospective approached classics and was equated to antiquity. Such an opinion about the historical time in architecture Catherine II formed by no means at once. For this purpose experience of "liberation" of time, destruction of interdictions of history moving in one direction was required. Her extraordinary destiny, decades of expectation of the throne, filled with reading books about the ancient and dreams of the future, dramatic events of her life when she herself changed history, transformed her into an unusual client of architectural sense of palaces and parks.

Princess Sophie Friederike Auguste von Anhalt-Zerbst-Dornburg, known as Catherine II, was born on the 2nd of May, 1729, and spent her childhood in the Baltic city of Stettin (modern Polish Szczecin) where her father Prince Christian August served as the governor of the Prussian king. He had to act as the governor because of his poverty though he himself was a sovereign, enjoying full rights but his state was very small: about ten kilometers in length and even less in width. Stettin of that time did not make pleasant architectural impressions upon the young princess.

Actually, she was amused by trips to her native Anhalt where numerous relatives competed in creating small palaces in the spirit of rococo and the Chinese pavilions. Especially she was interested by the richest of her cousins Leopold Friedrich Franz of Anhalt-Dessau. It was from him, that she got the passion for landscape garden with various follies and Palladian villas in British taste, as well as the view on the problem of territory does not matter the scale it had. His state was transformed into "Gartenreich" - "Garden Kingdom" where beautification covered absolutely everything[2]. One of great German romanticists Ernst Theodor Hoffmann imagined the dukedom as follows: «[...] This small country, with its green fragrant groves, blossoming meadows, and noisy streams [...] became similar to a fine garden whose inhabitants as if walked in it for their own delight, not knowing about distressing burden of the life and not feeling the course of time [...] Enlightenment has been introduced, that is it was ordered to cultivate potatoes, to improve rural schools, to plant acacias and poplars [...] to construct highways and to vaccinate against smallpox»[3]. All this was done by Catherine II in Russia, and, above all, at the time of the transformation of the tremendous empire she kept her attitude to it, at least, from the outer side, as to such an eternally improved "Garden Kingdom".

Catherine II characterized her reign in the letter to her permanent correspondent the ambassador of Saxe-Gotha to Paris Baron Friedrich von Grimm «[...] It is a kingdom of Fine Arts [...] Raphael, the Baths of Titus [...] gardens of Tsarskoe Selo and wonderful buildings of Prince Potemkin [...] they all took their places next to legislomania [...] There is such a disease called legislomania [*i.e.* a passion to compose legislations], the Empress is hipped on it [...] earlier she composed principles only [...] now everything that steers to superior occupies her [...]»[4]. The image of the kingdom of Fine Arts, where passion for composing legislation rules, is essential for understanding Catherine's reformation of Russia. There is a legend that once during a game Catherine II was to complete the phrase which one of her nobles began. «Mes chateaux en Espagne [...] », wrote he. «[...] They are not there, and I build on something to them every day [...]», completed the Empress.

During Catherine II's reign general boundary survey, which changed the system of using of the territory of the European part of the country, was set; not only the capital cities of St. Petersburg and Moscow were re-planned, but also regular plans for about 400 settlements were made out – for all administrative centers of Russia. The Commission for Roads changed traffic network of the Empire. Exemption from state service for nobles instilled another character into rural living and provided blossom of Russian estate culture, i.e. construction of tens of thousands country estates with manor houses and parks. During Catherine's epoch both towns and the countryside changed radically.

Her ideas were being realized a research of the most contemporary methods of "actuation of every concern", as they said at that time, took place. Conscious and systematic choosing of those elements which formed new organization and image of the country was conducted. And in this regard a concurrent appeal to the experience of many European countries was made. Novelty and interest in the latest discoveries of European architectural and engineering cultures were the major criterion of desirability of borrowing one or other achievement. As the result, the period under Catherine II became the epoch of the strongest international links in the history of Russian architecture.

Catherine II made Classicism the official and overall style of architecture of Russian Empire. Classical ideal was a measure of civilization and improvement, an instrument drawing Modernity nearer to Antiquity. The Empress organized a wide net of agents her to trace not only political but also art events throughout Europe. Besides Russian masters were to begin studies in St. Petersburg and then had to continue learning abroad; the Imperial Academy of Arts was to control it. Nevertheless, masters invited from different European countries were of greater importance in the development of Russian architecture.

1. Georg Felten, The Ruined tower in Tzarskoe Selo, 1776-1779 (photo by the author). It was used as an observation point for the English park and the banquet hall (interior).

It was Antonio Rinaldi who realized the ideas of Catherine II at the beginning of her reign[5]. He was born in 1709 and studied in Napoli under Luigi Vanvitelli[6]. In 1754 Rinaldi became the architect of the successor to the Russian throne Grand Duke Pyotr Fyodorovich, the future Emperor Peter III. From this position, he was switched over to his spouse, who after the coup and her husband's strange death became Empress Catherine the Great. According to her conception the largest in Russia Rococo ensemble appeared in 1762-1774 in Oranienbaum on the Baltic sea 40 miles from St. Petersbourg[7].

The Empress's palace in Oranienbaum, called the Chinese, resembled in its exterior decoration style King Frederick the Great's Palace in the park Sans Souci in Potsdam, especially before adding of the second story already in XIX century. The fact is quite explainable – not only Peter III's tastes but Catherine's ones at the beginning of her reign corresponded to the preferences of King Frederick the Great, the unquestionable leader among German monarchs of the Enlightenment. In the Chinese Palace by Antonio Rinaldi, as well as in the work by Wenzeslaus von Knobelsdorff in Sans Souci ensemble, the style "balanced" on the edge of Rococo and Classicism, the latter prevailing in the exterior and the first – in the interiors in *chinoiserie* fashion and in the park pavilions with exotic touches. The character of the palace facades seems to be a compromise between half-Baroque and half-Classical grand monumentality by Luigi Vanvitelli, inculcated into Antonio Rinaldi during his studies in Napoli, and ornamentality of tiny forms of the master's Russian structures. Rinaldi's works in Oranienbaum covered the whole phase of the development of Russian art between the Baroque of Elisabeth I's epoch and Catherine's Classicism. With them the Rococo brief life in the capital almost became exhausted. Though Classicism prevailed soon, the playful principle inherent from the Rococo did not vanish. In many successive constructions of Catherine II in Antique, Gothic and Chinese styles the Rococo appeared as if it "spoke up" its "unsaid words". «In the next world when I meet Caesar and Alexander and other old friends I will [...] search out Confucius [...] I would like to intellectualize with him», wrote Catherine II to Grimm[8].

At the turn of 1760s and 1770s the greatest Chinese ensemble was under the construction in another Imperial residence Tzarskoe Selo outside of St. Petersburg[9]. Architects of different nationalities took part in its development. They were firstly Italian Antonio Rinaldi, Germans Georg Velten and Johann Gerhard, Russians Vasiliy, Ilya, Pyotr Neelov and then Briton Charles Cameron.

Anyone approaching Tzarskoe Selo from St. Petersburg was to pass an arch of Great Chinese Caprice. He was met by a "rocky hill" pierced with a gateway topped with a summer house in the form of a Chinese joss-house. To the left, vividly painted and set up with dragons, a Chinese village opened, originally conceived by Rinaldi. If the traveler did not turn steps to the palace but rounded the park, a Chinese town appeared to his view built by Rinaldi according to the French engraving which depicted the similar amusing settlement in the Imperial Park of Continual Spring near Beijing. The conception was so that everyone arriving to Tzarskoe Selo was to pass through an unprecedented "world of caprice" where everything was not as in daily life, and then only he approached the palace. The Enlightenment in Russian architecture began with a play, with creating intriguing and exciting environment[10]. Firstly the Empress wanted to captivate feelings by the variety of artistic possibilities and only then to turn to the mind. Essentially, it was Antonio Rinaldi who began creating the triumphal space with

2. Giacomo Quarenghi, Tzarskoe Selo, Kitchen-ruin, 1785-1786 (photo by the author). The building, which was used for preparation of the banquets in the nearby Concert hall, was decorated as a ruin with original Roman architectural fragments brought from Italy.

its classical soul in TzarskoeSelo along with "the world" of Oriental Caprice. The Orlov Gate in the style of the Roman Arch of Titus, the classical rostral Column, the Ruined Tower in the memory of the battle of Ochakov (fig. 1) and the Kagul Obelisk, all erected by the master during the 1770s, disclosed the antique theme as contemporary "speaking" art, glorifying the reign of the enlightened Empress and her army's victory over "barbarians". The column, erected by Rinaldi to honor of the Russian fleet's victory over the Ottoman one in the battle of Chesme, resembled the monument commemorating Lord Grenville's sea battles in English Park Stowe. It seems to be pointed to the master by the Empress as a model for his monument erected in the center of the Great Pond. The pond used to play the role of the Mediterranean or the Black Sea in various allegories according to interrelations with the monuments dedicated to one or another victory. The commissioner's role was defining in choosing models for the monuments as for the style of the wing, i.e. Zubovsky Block, erected for her private lodging with Georg Velten; their stylistic characteristics testify unquestionably the advent of Classicism in Russia. In front of it Quarenghi will built the Concert hall and the Kitchen-Ruin underlining the taste for Antiquity (fig. 2).

Emergence of new architecture began as early as the closing years of Empress Elisabeth I. The initiative originated from her lover Ivan Shuvalov and was interlinked with his interest in French art. With his efforts the Moscow University was established, and in 1757 he inclined the Empress to establish the Academy of Arts in Moscow. Shuvalov commissioned a design of an appropriate building to Jacques-François Blondel. Meanwhile the Empress decided that the Academy of Arts had to be in St. Petersburg. Russian architect Alexander Kokorinov was assigned to adjust Blondel's drawing to the new site.

Shuvalov decided it was necessary to invite a French architect to St. Petersburg. He succeeded in persuading Jacques-François Blondel's cousin Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe, 30 years old, to come to Russia. The latter had just graduated with brilliant success from the French Academy in Rome[11]. Not only Blondel but also Jacques-Germain Soufflot recommended him to the Russian court, which was the evidence that the young man had a high reputation amongst the Parisian architects. He was to take part in constructing the first building for the Academy of Arts and to become its first professor of Architecture. Shuvalov considered rightly that before following the European fashion it was necessary

to qualify those who would realize the new artistic conceptions. He wrote: «We don't have beaux arts since there is no a single [...] skillful artist; the reason is that the young [...] people proceed to the studies without any base neither in foreign languages nor in basis of [...] sciences essentially urgent for arts»[12].

Shuvalov was sent with honor to a travelling abroad and one of close to the Empress men Ivan Betskoiy was appointed as the President of the Academy of Arts. On June 28, 1765 a foundation stone of the Academy building was laid stately according to the plan developed by Kokorinov and de la Mothe including the main façade which was Blondel's design modified by de la Mothe. The edifice had to "claim the direction" for forming new architecture in Russia according to the Empress's conception. The building of the Academy of Arts on Vasilievsky Island in St. Petersburg is like a huge rectangle 140 m long and 125 m in width, comprising the main state building overlooking the Neva River and other parts intended for classrooms. A circular block surrounding the circular yard is inscribed in its middle. The façade with the front to the Neva embankment possesses a typical for Blondel's school composition of building with rusticated base, the upper floors united by a great order, avant-corps at the corners and the projecting central part emphasized with a cupola. The dissemblance between the structure and Blondel's design are considerable. De la Mothe and Kokorinov employed more "modern" for those times variant of Classicism. Here the desire for geometricity and for interaction of big masses is more noticeable and it is more perceived in the plan. It is especially emblematic that where Blondel offered the Corinthian order, the more severe Roman Doric order was used. The cupola was also shaped more laconically.

Other great buildings by de la Mothe were located in Nevskiy Prospect, the main avenue of the city. The shopping arcade, which was designed in 1759 but construction of which was delayed, and the catholic church of St. Catherine, laid to his design in 1763, revealed the new character of the buildings carried in the forms of Classicism. Next to the Winter palace in 1764-1775 he laid up the Small Hermitage. Its façade opens onto the Neva and has survived as the architect conceived it with a great Ionic colonnade and pronouncedly state high basement level. The building of the Hermitage disposed from the Neva, was built by the other architect who played noticeable role in generation of Russian Classicism – by Georg Velten[13]. He worked on when de la Mothe left Russia for his hometown of Angoulême.

Georg Velten was born in St. Petersburg. He was a son of the German chief-cook of Peter the Great, studied in Stuttgart and Berlin, and when he returned he worked with Bartolomeo Rastrelli. At the beginning of the Twentieth century Igor Grabar wrote that Velten's creative work was «fine, without shadows [...] light, graceful, but not monumental; it was the art of morning dawn, of the first ray of emerging day» of classical Petersburg[14]. Among his buildings, mostly of 1770s, there are the Throne Hall in the Great Palace in Peterhof, the renowned lattice of the Summer Garden, several churches in St. Petersburg. His most significant work is the new building of the Great Palace in Tsarskoe Selo, the Empress's favorite country residence laid up in the late 1770s. The structure itself finalizes the development of the early Classicism – the architecture of the opening fifteen years of the reign of Catherine the Great. Classicism "norm" became clear and acquired the canon character blessed with approval of the superior authority. The influence of French Classicism grew in Russia architecture. It was caused not only by de la Mothe's work but by return of the first graduates of the Academy of Arts who had continued their education abroad. In 1765 Vasily Bazhenov, who studied under Charles de Wailly in Paris, returned to St. Petersburg as well[15]. After his triumphant completion of training and the success of his designs at all the contests, he visited Italy where he was granted the degree of the professor of the Academy of Saint Luke and the membership of the Academy of Bologna. In 1767 Bazhenov was sent to Moscow to prepare a reconstruction design of the Moscow Kremlin, we will reprise later[16].

In 1768 another architect, Ivan Starov, who studied as well under Charles de Wailly in Paris, came back to Moscow[17]. At first, the young architect didn't receive any prestigious commissions. He was appointed to the Commission responsible for planning provincial towns[18]. Only in the early 1770s, when he built palaces for illegitimate son of Catherine and Count Orlov and thus became personally known to the Empress, he was commissioned with an important design in St. Petersburg.

In 1775 he was assigned to raise up a new cathedral of Saint Alexander Nevsky Lavra, at that time the residence of St. Petersburg and Novgorod Metropolitan Gavriil, the chief of the Russian Church. It was a major structure, which was to be an example of new religious architecture. Starov created a type of a church associated little with the Orthodox tradition. He followed the concept of an ideal temple recognized in the theory of French Classical architecture by 1760s as the result of the works of Abbots Jean-Louis de Cordemoy and Mark-Antoine Laugier[19].

Starov erected a cathedral with a Latin cross in plan and with two belfries on the west façade, a wide transept, a cupola and semicircular choir. Complete circular order played a significant role in Starov's works. The west façade possessed the monumental Tuscan portico. The dome with a colonnade resembled the design of the Church of St. Geneviève in Paris by Jacques-Germain Soufflot. In the interior, the architect presented a compromise solution in respect of the controversy between the French theorists upon preference of columns or pillars in religious architecture, which was known to him due to studying under de Wailly. He attached coupled columns to massive supports and created a semicircular colonnade in the chancel. The structure was extremely bold for Russian architecture, a true manifest of western Classicism being realized in the delicate field of religious art. From that point an active creative process began in Russian Classical architecture which manifested itself in erecting many hundreds of churches where the classical method was variously combined with the orthodox traditions.

3. Charles Cameron, Ekaterininsky palace in Tzarskoye Selo, bedroom of Catherine the Great, photo, Moscow Institute for Architecture, photo library n. 1996/30 DS.

New appearance of Moscow was of special role in the program of reformations by Catherine the Great. Denis Diderot speaking to the Empress insisted on locating the capital in the center of the state. He didn't like St. Petersburg's location definitely: «A state with its capital placed at the edge of the country looks like an animal with its heart on the top of its little finger [...]»[20]. Diderot advised: «It will be natural for Your Majesty to have a Great Palace in Moscow»[21]. She agreed with the idea, but her intentions were passing on. She wanted a palace introducing the image of her "enlightened" Russia.

The gigantic complex, if had it be completed, would have become the greatest European classical construction to replace the Kremlin. Only the ancient cathedrals, symbols of Russian history and Orthodoxy, would have been preserved. In the place of the walls a grand monumental setting of new buildings would have originated, built in the most modern for that epoch style. The language that the architecture "spoke" was cooperation of the past and the future – quite in the spirit of the French classical Theory. From Roland Fréart de Chambray to

Jean-Nicolas-Louis Durand ideas allowing realization of the parallels between Antiquity and Modernity appeared there in it[22].

Bazhenov's design was the concentration of ideas for Moscow's monumental center carried off in classical forms. On one of the obelisks, built in honor of the palace's laying, he inscribed the lines «What was Greece during the Antiquity and what Rome could have generated that is what the Kremlin wants to house in its grandeur…»[23]. The territory of the Kremlin was considered by him as a huge triangular structure. He built up the sides of the triangular along their borders. High walls of the classical buildings rose up on the Kremlin Hill, and a "historical" perspective revealed itself from Red Square, that was the view on the retained part of the walls and ancient cathedrals. Bazhenov created opposition of the new classical style and picturesque ancient buildings, which were located in recess. Megalomania, characteristic of the designs submitted to the French Academy Architectural Prize of 1770s, is anticipated in his conceptions. Though in Bazhenov's design reminiscences of the Baroque are felt in greater degree. He employs curved dynamic forceful forms and imparts panoramas with spectacular perspective. Alas, the construction was slow and stopped when only foundations were executed. The already demolished parts of the Kremlin were ordered to be restored.

The notion of reforming Moscow's appearance in classical style was not completely disallowed. In 1775 Catherine II approved a new plan of the ancient capital. The efforts were attempted during many decades, since Peter the Great's coming to power, but they were not successful. The Moscow re-planning design of 1775 made under the supervision of French architect Nicolas Legrand was the first to bring in changes into the city's spatial structure. It was suggested to create a semicircle of squares round its heart – the Kremlin and Kitai-gorod. The semicircle of boulevards and squares between them was to appear instead of medieval White Town walls. The new plan of ancient capital was destined to carry out into practice the same process which took place in European cities during the transition from medieval development to classical layout decision. Legrand maintained control over executing the plan up to his death in 1793. He designed isolated blocks and precincts willing to form regular compositions in every fragment of the city.

Catherine II wrote to Baron Grimm in 1778 that she «would prefer two Italians as they already had Frenchmen there, who were too qualified [...]»[24]. The demand to send "Italians" marked the change in orientations of the Russian court's architectural agenda. First of all, it concerned the aspiration for greater authenticity of applied antique patterns and for direct inserting, if possible, of archeological fragments into buildings under construction[25].

The aspiration for originality and concreteness of antique ideal generated the desire to appeal to architects acquainted with Roman monuments since birth or due to long time spending in Rome. The Empress's agents started seeking such specialists. Johann Friedrich Reiffenstein and Anton Raphael Mengs, prominent men in Roman artistic society of that time, took part in the process. The Empress wrote, «[...]the sweetest Mengs [...] had conducted negotiations for two architects in the way suitable for congress peace talks [...]»[26]. And then she added «I am hipped on Mr. Cameron, a man of Scottish persuasion [...] a mighty great draughtsman educated on antique monuments, famous due to the book on baths of Ancient Rome [...]»[27].

The first of the architects of the new generation who came into Russian art of building at the turn of the 1770s and 1780s was Charles Cameron. Only then Giacomo Quarenghi and Giacomo Trombara appeared. It is characteristic that Catherine II constantly emphasized Cameron's relations not with British but with Italian architecture, to be precise with international Roman society of architects, artists and researchers of antique monuments. «I have one more man besides Quarenghi and Trombara, named Cameron, who spent many years studying architecture in Rome […]», insisted the Empress[28]. She thought that Cameron was a Jacobite noble and was brought up at the Pretender to British throne court, which

was hosted by villa Albani in Rome. Nevertheless she wasn't willing to take a clean break with French classical traditions and in particular with its Roman roots. Speaking about Charles Cameron she wrote that her architect, «involved in building at Tsarskoe Selo [...], was full of reverence for Clérisseau»[29]. The Empress bought more than thousand views of Rome and its suburbs from Charles-Louis Clérisseau who had lived a number of decades in Italy and had become a "cicerone" not only for Russian aristocracy but for English and American men of education, as Robert Adam and Thomas Jefferson[30].

The Empress appealed to three sources of authentic, as it seemed to her, interpretation of antique architectural heritage. And all three originated from Rome. Quarenghi represented the Italian tradition, Clérisseau the French school in Rome, and Cameron – British, the latter, to be precise, played a role of "Roman Scottish" from amongst the number of devotees of the British throne pretender Prince Charles Stuart while they lived in the Villa Albani in Rome. If you add close relations with German connoisseurs of antiquity Mengs and Reiffenstein who lived in the Eternal City and were successors of late Winckelmann, then appears a visuality of meeting of different sources in Russia which caused European Classicism development in 1780s.

Charles Cameron's life history belongs to a number of adventurous biographies of the 18th century. It took researchers several decades to find out who he was in sober fact. At long last the architect turned to be the son of a building contractor in London who was allied and probably was tied as a mason with the Camerons, aristocratic family from Lohiel. He was a pupil of a major builder and an extraordinary theorist of architecture Isaac Ware who succeeded the task of the great British amateur architect Lord Burlington, who collected in Vicenza and Venice and preserved the graphical heritage of Andrea Palladio. Lord Burlington's work at publishing the measurements of the Roman thermae by Palladio was finished by Charles Cameron in his fundamental book on the Baths of Rome[31]. It came out in 1772 and attracted Catherine II's attention to Cameron.

First of all, it is necessary to say about Charles Cameron as a creator of architectural characters of inner spaces in the style of archeological classicism; especially about the halls of the Catherine's Palace in Tzarskoe Selo. It was Quarenghi who told Catherine II that designed by Cameron «rooms were [...] as outsight as peculiar»[32]. The alphabet of Cameron's interior architectural language was based on the master's searching study of Roman decoration. Before his arrival in Rome Cameron had designed in his drawings of antique vases, dishes, censers not only classical works; in those Baroque features interweaved with Rococo ones, but the most integral was "the effect of enlivening" of depicted items. The working on the book on the Baths of Rome revealed other features of his interpenetration into historical legacy – clearness, structural properties, and strict logic, all formed the image of equilibrated world of art.

Combination of these features appeared clearly in the interiors of the Catherine Palace (fig. 3). The master could employ this or that pattern, found by him in a

4. Charles Cameron, The Roman baths in Tzarskoe Selo, 1779-1789, Cold baths, Agath pavilion. View from the Ramp (photo by the author).

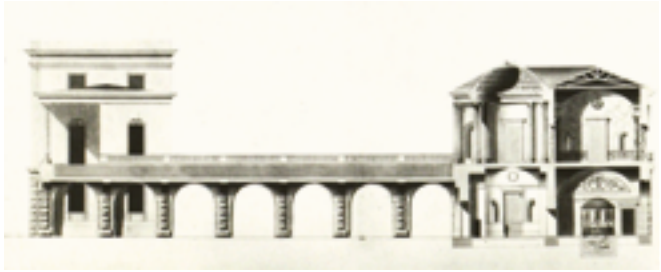
5. Charles Cameron, Agate pavilion and the Hanging garden in Tzarskoe Selo, drawing, 1784, pen and ink, gray and coloured washes, Moscow Institute for Architecture, photo library n. 1996/38DS.

Pagina a fronte

6. Charles Cameron, The Roman baths in Tzarskoe Selo, 1779-1789, Cold baths, Agath pavilion and the Hanging garden (first flour), section, drawing, 1781, pen and ink, gray and coloured washes, Moscow Institute for Architecture, photo library n. 1996/40 DS.

7. Charles Cameron, The Roman baths in Tzarskoe Selo, 1779-1789, Cold baths, Agath pavilion, Central hall (photo by the author).

8. Charles Cameron, The Roman baths in Tzarskoe Selo, 1779-1789, Cold baths, Agath pavilion, view from the Old garden (photo by the author).



Roman interior, in such a way that it became well-becoming in a room of new function, scale and character. And it was not rarely that a certain motif became able to seize all the interior. In his works Cameron introduced items that didn't exist in antique buildings: porcelain and Chinese lacquer, Russian semiprecious stones, parquetry enchased with wood and silk wall covering.

Countess Varvara Golovina recalled changes of 1780s in appearance of the apartments of Catherine II in the palace in Tsarskoe Selo: «the first hall in this new edifice was decorated with painting [...] then followed the next which ceilings and walls which were adorned with azure stone and the floor was [...] by half of mahogany, by half of mother-of-pearl [...] Then [...] was a hall faced with Chinese lacquer. On the left there was a bedroom [...] very beauteous, and on an extended view to all sides opened»[33].

In 1780s Charles Cameron, aspired to revive images of Imperial Rome within precise accuracy, built an ensemble in Tsarskoe Selo; it was composed of thermae Cold Baths with upper state part, i.e. Agate Rooms, promenade gallery called after Cameron and a ramp to which the triumphal way through the Park from the triumphal Orlov Gates led. It was the first reconstruction of antique structure in Russia (figg. 4-8). Cameron as an archeologist and connoisseur of Roman antiquities achieved fidelity in many details. It was since Cameron's thermae that archeological Classicism began development in Russian architecture (figg. 9-10).

Just next to the gardens of Tzarskoye Selo Charles Cameron built an ideal town called Sophia according to the German name of the Empress. There was a classic cathedral of St. Sophia in the center (fig. 11) and another church, built by Quarenghi, which served as mausoleum for her most beloved favorite Alexander Lanskoy, who died young.

Still in his art another, not less important, architectural theme manifested itself in Russia, that is following of the ideas of Andrea Palladio. The Palace in Pavlovsk is the first example of Palladian mansion in Russia. Cameron contradistinguished the sumptuous central block, topped with a cupola above the central hall as in Villa Capra, to plain wings and light colonnade, which led to them. The scheme of such mansion-palace surrounded with landscaped grounds quickly expanded throughout Russia (figg. 12-14).

During his work in Pavlovsk Cameron wanted to achieve, as it was in Tsarskoe Selo, not less tangible effect of "antique enlivening" as in creating thermae for the Empress. He arranged a circular core hall in the center of the palace. It was to bear down upon the cupola by means of eight columns. Four deep semicircular niches with antique statues and four open wide passages were to be organized between the columns. A cupola with numerous niches in its walls surrounded the hall like a ring. Cameron wanted to place antique urns, busts, fragments of capitals, all were the items he

drew in his youth while producing copies of engravings; the ones he saw in Italy. Here the images appeared neither in drawings nor in museum rooms but in the real stately house in the patches of lamps. The visitor had to find himself as if in a passage dug in filled up parts of thermae, those ones Cameron had penetrated during his excavations in Rome. He longed to fill the stately Palladian house with this "Roman life". Nearby Quarenghi built in Palladian taste the church of St. Catherine.

Giacomo Quarenghi not only erected a great variety of public and private residences, but became one of the brightest persons in St. Petersburg as well. One of his contemporaries recollected, not without humour, that Quarenghi often walked the streets visiting many buildings of his and «everyone knew him by the huge bluish bulb that the Nature had fixed on his face instead of a nose»[34]. Giacomo Quarenghi was born in the neighborhoods of Bergamo in 1744. He began his studies under painter Raphael Mengs and latter enrolled in the workshop of Stefano Pozzi who had distinguished himself by the treatise on perspective and remained magnificent and tireless drawer who left inestimable graphic heritage. Then he decided to devote himself to architecture and for some time he worked in Rome with Vincenzo Brenna who came to Russia after him; but most of the time he devoted to individual studying of antique monuments. In 1780, after Mengs's recommendations and by virtue of Grimm and Reiffenstein, the young architect arrived in St. Petersburg along with another Italian master, Giacomo Trombara. It's most likely that here again Quarenghi's drawings were the excellent recommendations for him. If Trombara had to work mainly in the provinces, Quarenghi was appointed to the Imperial office at once. The truth is that during his first years in Russia he failed to compete with Cameron till the Empress assured herself of the Englishman's impracticality. Then Quarenghi with his precision and attention to civil engineering began to have credibility from the Empress.

His views on architectonics had developed to the full by the age of 36 when he appeared in St. Petersburg. Giacomo Quarenghi was a certain admirer of Antonio Palladio and he based his consideration of architecture on the approach formulated in Palladio's *Four Books of Architecture*: «You would never believe how the book impressed me [...] Since then I was thinking only about how to study the numerous monuments [...] in Rome, on the examples of them good and superb

9. Charles Cameron, Cameron's gallery, Tzarskoe Selo, 1784-1789, drawing, 1784, pen and ink, gray and coloured washes, Moscow Institute for Architecture, photo library n. 1996/39DS.

10. Charles Cameron, Cameron's gallery, Tzarskoe Selo, 1784-1789 (photo by the author). The building was used by Catherine the Great for different kinds of entertainment: promenades in bad weather, banquets.

11. Charles Cameron, Ivan Starov and others, Cathedral St. Sophia in the ideal town of Sophia, to the south of the gardens of Tzarskoe Selo (photo by the author).

12. Charles Cameron, Pavlovsky palace, 1782-1786, reconstruction by Vladimir Taleporovsky, 1939, drawing, drawing, pen and ink, gray wash, Moscow Institute for Architecture, photo library n. 1996/57DS.

13. Charles Cameron, Pavlovsky palace, 1782-1786, view from the court (photo by the author).

14. Charles Cameron, Pavlovsky palace, 1782-1786, view from the court (photo by the author).

methods a one could learn [...]»[35]. Despite this statement Quarenghi was not among those masters coming to Rome at that period, such as brothers Adams, Vincenzo Brenna, Charles Cameron, Charles Clérisseau and many others, those who wished to use motifs found in classical ruins, so that to "enliven" antique artistic effects literally. Quarenghi relied on compositional method as he understood it from Palladio's works. Only then he included the motifs found in antique monuments into created by him rationalistic compositional structure which was more strict than that of the great master of Vicenza.
When he arrived in Russia Quarenghi went ahead with building Palladian estate for the Empress with a landscape park round it in the neighborhoods of St. Petersburg. It was an ensemble of the English Palace in Peterhof which was begun in 1779. The name of the complex itself suggests its relation with fashion for landscape gardens as the palace originally was to be located in «newly created English garden»[36]. James Meader, a British gardener who entered Russian service in 1779, worked along with Giacomo Quarenghi at creating this landscape park[37].
Probably the Empress suggested the young Italian architect to use her cousin Duke Leopold von Anhalt-Dessau's palace in Wörlitz built by Friedrich von Erdmannsdorff as an example. At any rate, the similarity of the two buildings is considerable. Furthermore, both the Duke and his architect were conceived admirers of Palladio.
Immediately in the first work of the master in Russia appeared the features that would be present in all his works through all his practice. The English Palace, like most of his buildings, is distinguished by precise layout, simplicity and chastity of composition, and monumentality of forms which was achieved by creating imposing slightly massive proportions and using colonnades to smooth wall planes.
The architect gained especial sympathy of the Empress by 1783 when she approved the design of the Hermitage theatre in St. Petersburg created by Quarenghi. It was set with its façade lengthwise the Neva thus enlarging the Empress's residence along the Palace embankment. Its auditorium was arranged similarly to the Teatro Olimpico by Palladio in Vicenza. The façade was also filled with Palladan motifs. Still here they compose an artistic image of quite different character than the one seen in the previous buildings. Igor Grabar wrote that in this theatre design Quarenghi «had created architecture of irreproachably chaste style and at the same time [...] picturesque»[38].
In 1783-1787 Quarenghi constructed a building for the Academy of Sciences on Vasilievsky island embankment on the opposite bank of the Neva, which was

15. Ivan Starov, Palace at Pella on Neva, 1785-1789, general view, 3-D reconstruction by dr. Ulia Klimenko, Moscow Institute for Architecture, Department of the History of architecture and town-planning. The residence was built by Starov, pupil of Charles de Wailly, in the style of French *Prix de Rome* according to the orders of Catherine the Great, when she decided to make her elder grandson Alexander (future Alexander I), excluding her son Paul (Paul I) from taking power. The name of the palace was the connotation of ancient Pella, capital of Macedonia, and meant that Alexander I would have been as powerful as Alexander the Great. The enormous complex of 24 buildings, which had been built linked by colonnades, was totally destroyed by Paul I, when his son Alexander decided not to prevent his father to come to the throne.

16. Ivan Starov, Palace at Pella on Neva, 1785-1789, view of the main court, 3-D reconstruction by dr. Ulia Klimenko, Moscow Institute for Architecture, Department of the History of architecture and town-planning.

more laconic in its forms than the Hermitage theatre and was in chaste style - long rectangular, devoid of any decoration building with a massive Ionic portico and a high plain pediment above. This chasteness in observing the fine proportions and designing of state interiors in Roman style are the basic features of Quarengh's idiom. One of the best structures by Quarenghi in St. Petersburg is the State bank in Sadovaya Street erected in 1783-1788. In the center of it is a typical palladian villa with symmetrical plan and positively emphasized 3-storied central part with a corinthian portico and statuary at the corners of the pediment; it is of relatively small size like a middle scaled stately house. The main two-storied building is arranged along an elongate rounded corridor which enclosed it as a great horseshoe. A two-tiered colonnade linked the central building and the horseshoe thus strapping it up in the middle. The side walls of the curved building are the quintessence of interpretation of the ancient Roman architecture according to the method suggested by Palladio and it is comparable with the design of the church in Covent Garden by Inigo Jones. This is a really "speaking" archeological classicism where features of the tuscan order give evidence of utilitarian purposes of the building, but the quotations of the imperial Rome's structures correlate it to the character of the important institution of imperial Russia located in it. Besides the master pays tribute to international fashion for using scaled geometrically sincere volumes, it was most pictorial in France.

The Empress appreciated Quarenghi's talent in full. She wrote to Grimm: «Quarenghi creates delightful things for us: the city through is already filled with his structures; he is erecting a bank, exchange, crowds of stores, shops and private houses and his buildings are as good that couldn't be better»[39]. In fact, the Italian artist was the most popular in Petersburg at that moment. Among Quarenghi's

buildings in Moscow, the Gostiny Dvor in Kitai-Gorod stands out. It belongs to the most outstanding works by the Italian master. The latter decided to use the unified dominate architectural method for the grand complex. In his design he surrounded the entire quarter with two-tiered order arcade of colossal corinthian order with a through passage behind the columns and two-storied shops arranging oval inner court, which he intended to decorate with equally grand corinthian pilasters.

Catherine II commissioned the architect to build a palace for her elder grandson the future Emperor Alexander I in 1792 and the architect managed to finish it by 1796 in the life time of the Empress. In comparison with other buildings by the master, the Alexander's Palace has though clear, but incomparably more complicated structure. His most effective part is the central open gallery consisting of two rows of giant corinthian columns set apart from each other and crowned with balustrade. At the sides, it is flanked with projecting avant-corps which have huge gate arches as equally big as the gallery's orders.

Quarenghi worked a long while in Russia. After Catherine II's death his practice didn't cease. He worked both under Paul I and Alexander I. The Maltese church was built up in 1798-1800, the Cavalry Manege in 1800-1804, the colonnade of the Anichkov Palace in 1803-1805 and the design for the Narva Triumphal Arch refers to 1814. He died in 1817, outliving most of his contemporary famous architects.

In 1784 the Empress conceived to build up one more new palace outside of St. Petersburg on the Neva thirty kilometers up the river. Its name includes watertight symbolism binding this grand assemble with "Alexander's theme". The new enormous palace was called Pella, in the same way as the capital of ancient Macedonia (figg. 15-16). Here, as Catherine the Great had dreamed, a palace for her grandson Alexander's reign was to be constructed, for "new Alexander the Great of Macedonia". Stately, rationalistic and in emphatically classical style, the ensembles corresponded with the image of the future Alexander's Empire, as Catherine II pictured it to herself. Decorating was delayed till her death[40].

Unfortunately, Pella has not survived; practically all her pictures disappeared or were destroyed. We can judge the architecture of the ensemble mainly through the drawing on the hand fan which probably belonged to Catherine II[41]. However, no doubt, Pella remains one of the greatest undertakings of Russian classical architecture of the late 18th century, comparable in its grandeur only with the Kremlin Palace by Bazhenov. Pella is the greatest achievement of Starov; in spite of the fact that the palace is undeservingly forgotten in the history of European classical architecture. In its scale and it is comparable with the famous concept of rebuilding of Versailles by Boullée[42].

The composition of Pella's ensemble was a complex, although rational one. The main structure with a grand elongate hall in the middle fronted the Neva. Long colonnades stretched from the main structure and drew onto twenty-four blocks of equal size. Catherine II wrote: «[…] all my country palaces are only huts in comparison with Pella, which is being erected like Phoenix»[43]. The reference to Phoenix by the Empress is of particular interest; it reveals the Empress's intention. The palace destined for new Alexander was assimilated to the Arabian bird which dies and revives to a new life. Catherine the Great hoped that the grandson she had brought up would continue to implement her conceptions.

Grand Duke Paul seemed to see the significance of all these buildings. As soon as Catherine the Great died and her grandson did not decide to execute the deceased's will and to remove his father from power, the Emperor Paul I ordered to demolish Pella by the root. The new Emperor used the stones of knocked-down Pella for building his fortified residence in St. Petersburg - the Mikhailovsky Castle – upon the design of his favorite master Vincenzo Brenna.

Classicism continued his triumphal development in Russian architecture. The epoch of Catherine made it the national style of Russian Empire. We have made sure that, at the beginning of its development, Russian Classicism based itself upon the French ideas of the middle of the 18th century and then it absorbed

various interpretations of Palladianism, English and Italian ones first of all. Using achievements of multinational architectural community of 1770-80s, of those who were brought up in Rome and aimed for precise following Antiquity, Russian Classicism accepted their ideas. Finally during the last decades of Catherine the Great's reign new attempts to call for the latest French examples of creating grand models of classical "megalomania" began to manifest themselves. All these aspects of different European architectural schools associated in Russia. And what is more, Russian Classicism with its scope of undertakings appeared to be not so much realization of the theory of creating architecture in Antique style, but expression of a kind of believe in improvements for new life and vision of the future through the ideal of the Antiquity, which was embodied in Russian buildings of the epoch of Catherine II's Enlightenment.

Note

1 *Sbornik Imperatorskogo russkogo istoricheskogo obschestva* (*Сборник Императорского русского исторического общества*), v. XXIII, St. Petersburg, 1878, p. 20.

2 F. Reil, *Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau,* Dessau, Karl Aue, 1845; A. Rode, *Beshreibung der Furstlishen Anhalt-Dessaunischen landhausen und garten,* Dessau, 1976.

3 E.T.M. Hoffman, *Sochineniya* (*Сочинения*), Moscow, Litizdat (Литиздат), 1980, p. 76.

4 *Sbornik Imperatorskogo russkogo,* cit., v. XXIII, p. 99.

5 D. Kjučarianc, *Antonio Rinaldi (Ринальди)*, Leningrad, Strojisdat, 1984.

6 *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, exhibition catalogue (Caserta, 2000, December 16th - 2001, March 16th), edited by C. de Seta, Napoli, Electa, 2000; A. Buccaro, G. Kjučarianc, P. Miltenov, *Antonio Rinaldi: architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Electa, 2003.

7 D. Kjučarianc, *Khudogestvennie pamiatniky goroda Lomonosova* (*Художественные памятники города Ломоносова)*, Leningrad, Strojisdat, 1985; A. Rinaldi, *Pianta ed elevazione delle Fabbriche esistente nel nuovo giardino di Oranienbaum,* Roma, Pagliarini, 1796.

8 Kjučarianc, *Antonio Rinaldi*, cit., p. 9.

9 *Sbornik Imperatorskogo russkogo,* cit., v. XXIII, p. 119.

10 A. Petrov, *Gorod Pushkin (Город Пушкин)*, Leningrad, Iskusstvo, 1977; M. Koršunova, *Arhitektor Georg Velten* (*Архитектор Юрий Фельтен)*, Leningrad, Lenisdat, 1982, Catt. 16, 19, 21; Kjučarianc, *Antonio Rinaldi*, cit., pp. 103-105; D. Shvidkovsky, *Le mythe occidental de l'Orient dans l'architecture et les jardins Russes de l'epoque des Lumieres,* in *Le Mirage Russe. Le mythe Russe en Occedent des Lumieres,* edited by S. Karp, L. Wolff, Paris, Ferney-Voltaire Centre international d'étude du 18. siècle, 2001, pp. 57-69.

11 V. Shuisky, *Jean Baptiste Vallin de La Mothe (Жан Батист Валлен-Деламот),* in *Zodtchie Sankt-Peterburga* (*Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век),* Sankt-Peterburg, Petropolis, 1997, pp. 325-379.

12 I. Grabar, *Historia russkogo iskusstva (История русского искусства)*, v. III, Moscow, Knebel, 1912, pp. 272-273.

13 M. Korshunova, *Velten* (*Фельтен)*, Leningrad, Lenisdat, 1988.

14 Grabar, *Historia*, cit., v. III, p. 312.

15 N. Romanov, *Zapadnie uchitelia Bajenova (Западные учителя Баженова),* in *Akademia architektury (Академия архитектуры)*, Moscow, Isdatelstvo Academii Architektury, 1939, pp. 17-22; A. Mihailov, *Bajenov (Баженов),* Moscow, Strojisdat, 1951, pp. 19-31; M. Mosser, D. Rabreau, *Charles de Wailly. Peintre, architecte dans l'Europe des Lumieres,*exhibition catalogue (Paris, Hôtel de Sully, May-June 1979), Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979; L. Hautecoeur, *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle, Honoré Champion,* Paris, 1912.

16 Mihailov, *Bajenov,* cit., pp. 49-71; V. Zgura, *Problemy i pamiatniki, sviazannie s V.I. Bajenovym (Проблемы и памятники, связанные с В.И. Баженовым),* Moscow, Goslitisdat, 1929.

17 N. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov* (*Иван Старов),* Moscow, Strojisdat, 1950, pp. 20-21; D. Kjučarianc , *Ivan Starov* (*Иван Старов),* Leningrad, Lenisdat, 1982, pp. 7-17.

18 Belehov, Petrov, *Ivan Starov*, cit., pp. 67-81.

19 W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, Thames and Hudson, 1985, pp. 68-90.

20 D. Diderot, *Sobranie sochineniy (Собрание сочинений),* v. X, Moscow, Academia, 1947, p. 193.

21 *Sbornik Imperatorskogo russkogo*, cit., v. XXIII, p. 20.

22 Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century*, cit., pp. 68-90.

23 *Sbornik Imperatorskogo russkogo,* cit., v. XXIII, p. 18.

24 *Sbornik Imperatorskogo russkogo,* cit., v. XXIII, p. 20.

25 D. Shvidkovsky, *The Empress and the Architect,* New Haven - London, Yale University Press, 1997, pp. 41-57.

26 *Sbornik Imperatorskogo russkogo*, cit., v. XXIII, p. 156.

27 *Sbornik Imperatorskogo russkogo,* cit., v. XXIII, p. 120.

28 *Sbornik Imperatorskogo russkogo*, cit., v. XXIII, p. 157.

29 *Sbornik Imperatorskogo russkogo*, cit., v. XXIII, p. 157.

30 C. Cameron, *The Bath of the Romans*, London, G. Scott, 1772; Shvidkovsky, *The Empress and the Architect,* cit., pp. 41-117.

31 *Sbornik Imperatorskogo russkogo*, cit., v. XXIII, p. 119.

32 Petrov, *Gorod Pushkin*, cit., p. 71.

33 V. Golovina, *Zapiski* (*Записки),* St. Peterburg, Petropolis, 1900, p. 131.

34 G.G. Grimm, *Quarenghi (Кваренги),* Leningrad, 1962, p. 23 G.G. Grimm, *Graficeskoe Nasledie Kvarengi* (*Графическое Наследие Кваренги*), Leningrad, Gosudarstvennyĭ Ėrmitazh, 1962; *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, Proceedings of the International Congress (Ascona, 2000, April 7th-8th; Venezia, 2001, April 20th-21st), edited by P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008; P. Angelini, T. Manfredi, *Quarenghi*, *Giacomo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016, pp. 794-801.

35 F. Vigel, *Zapiki (Записки),*v. I, Moscow, Круг, 1928, p. 181.

36 E. Glezer, *Architekturniy ansambl Angliyskogo parka* (*Архитектурный ансамбль Английского парка*), Leningrad, Strojisdat, 1979, p. 10; A. Cross, *Russian Gardens. British Gardeners,* in «Garden History», 19, 2001, 1, p. 16.

37 Cross, *Russian Gardens*, cit., p. 14.

38 Grabar, *Histori*, cit., v. III, p. 351.

39 *Sbornik Imperatorskogo russkogo*, cit., v. XXIII, p. 365.

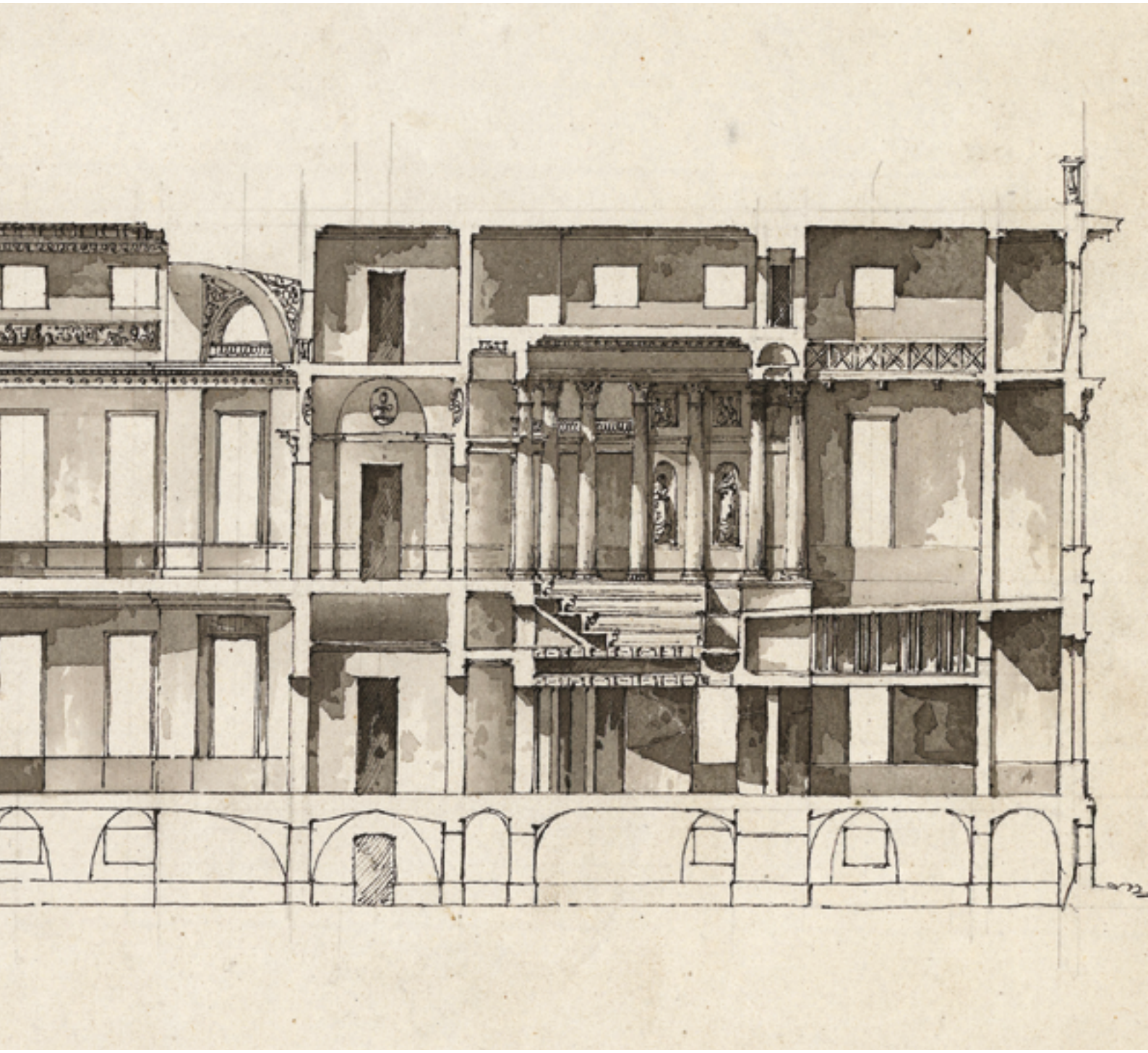
40 Belehov, Petrov, *Ivan Starov*, cit., p. 145.

41 Belehov, Petrov, *Ivan Starov*, cit., p. 98.

42 J.-M. Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée,* Paris, Flammarion, 1994, pp. 102-104.

43 Belehov, Petrov, *Ivan Starov*, cit., p. 111.

QUARENGHI E LA GRAN BRETAGNA: CONOSCENZA E PROGETTO



Giacomo Quarenghi, Palazzo Bezborodko per Mosca, sezione (particolare), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, TAM-4a

Alistair Rowan

Quarenghi e la Gran Bretagna? Studi dal *Vitruvius Britannicus* e altri libri inglesi

Giacomo Quarenghi non mise mai piede in Inghilterra, né in Scozia, né in Irlanda. Per lui il Regno Unito della Gran Bretagna fu terra incognita ed è proprio questo che vuole esprimere il punto di domanda aggiunto al titolo di questo contributo.

Fu a Roma che Quarenghi entrò in contatto con il mondo britannico grazie alla conoscenza, nel breve arco di un decennio, di alcuni giovani esponenti di famiglie nobiliari cattoliche che lo introdussero nell'ambiente esclusivo e ricercato degli ammiratori della classicità antica ed anche dei tanti mercanti che vi gravitavano per profitto.

Quarenghi si inserì in questo sostrato della società britannica in gran parte grazie alle attività di intermediazione di due religiosi: l'abate Peter Grant e padre John Thorpe – uno Scozzese l'altro Inglese – che, almeno per gli inglesi, rappresentavano le persone più adatte ad aprire porte che, altrimenti, sarebbero rimaste inevitabilmente chiuse[1].

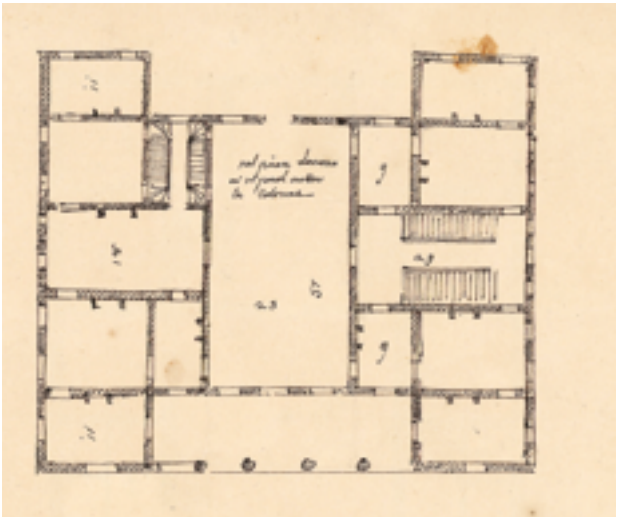
Nella città papale per i visitatori inglesi sussisteva un elemento politico, discutibile e scabroso. Esso derivava dalla presenza della corte Stuarda e alle sue implicazioni in un mondo di spie, sotterfugi e speranze, ormai vane, di rivalsa dei cattolici, derivante dallo stato di perenne allerta del governo protestante di Londra, memore della ribellione giacobita in Scozia del 1745-1746, nei confronti delle attività dei soggetti britannici all'estero e soprattutto a Roma.

Sappiamo che l'incontro con l'architettura di Andrea Palladio fu per Quarenghi come un lampo rivelatore. Possiamo immaginare che a Roma egli avesse condiviso questo suo entusiasmo con qualche interlocutore britannico e che uno di essi – rimasto anonimo – gli avesse consigliato di studiare l'architettura moderna del proprio paese attraverso la ricca iconografia del *Vitruvius Britannicus*, pubblicata in tre volumi nel 1715, 1717 e 1725[2]. Nell'introduzione al primo volume, l'autore, il rigorista architetto scozzese Colen Campbell sosteneva due cose: che l'architettura barocca europea non era buona – anzi a suo dire licenziosa – e che si doveva ricorrere all'esempio di Palladio per riscoprire la strada giusta.

Così come sovente il pensiero critico del Settecento non fu né timido né gentile, le idee di Campbell, dirette e sostanziali, gli fecero guadagnare in poco tempo notorietà e consenso tra gli architetti britannici anche grazie ai toni esasperati e in parte faziosi con cui le espresse. Egli scrive che, dopo la morte di Palladio, «the great manner and exquisite taste of building is lost; for the Italians can no more now relish the antique simplicity, but are entirely employed in capricious ornaments which must at last end in the Gothick. For proof of this assertion I appeal to the productions of the last century: how affected and licentious are the works of Bernini and Fontana? How wildly extravagant are the designs of Borromini, who has endeavoured to debauch

1. Colen Campbell, *Vitruvius Britannicus or the British Architect*, vol. I, London 1715, frontespizio.

VITRUVIUS BRITANNICUS,
or
The British Architect,
Containing
The Plans, ELEVATIONS and Sections
of the Regular Buildings both
PUBLICK and PRIVATE,
IN
GREAT BRITAIN.
With Variety of New Designs, in 200 large Folio Plates, Engraven
by the best Hands, and Drawn either from the Buildings themselves,
or the Original Designs of the Architects;
In II VOLUMES
VOL. I. by Colen Campbell Esq.r
VITRUVIUS BRITANNICUS,
ou
L'Architecte Britannique,
Contenant
Les Plans, ELEVATIONS, & Sections
des Bâtimens Reguliers, tant
PARTICULIERS que PUBLICS
de la Grande Bretagne,
Compris en 200 grandes Planches gravez en taille douce par les
Meilleurs Maîtres, et tous ou dessinez des Bâtimens mêmes, ou,
copiez des Desseins Originaux des Architectes:
EN DEUX TOMES.
TOME I. Par le Sieur Campbell.
CUM PRIVILEGIO REGIS.
LONDON MDCCXV



mankind with his odd and chimerical beauties, where the parts are without proportion, solids without their true bearing, heaps of materials without strength, excessive ornaments without grace, and the whole without symmetry? And what can be a stronger argument, that this excellent art is near lost in that country [Italy] where such absurdities meet with applause?»[3].

Nella stessa introduzione, Campbell stabilisce una successione storica di architetti britannici aderenti all'ideale di un'architettura neopalladiana, razionale e logica: Inigo Jones, attivo per Carlo I, il suo assistente John Webb, gli architetti delle *King's Works* al tempo di Carlo II e della regina Anna, Sir Christopher Wren e Sir John Vanbrugh, e infine lui stesso.

Lo studio dei primi due volumi del *Vitruvius Britannicus* da parte di Quarenghi è attestato dalle copie delle tavole raffiguranti una selezione significativa di edifici contenute in uno degli album da lui stesso rilegati a San Pietroburgo oggi conservato presso la Biblioteca Civica di Bergamo[4]. Il carattere quasi documentaristico di questi disegni, e soprattutto la coerenza delle scelte tematiche e tipologiche inducono a collocarne la datazione a prima della sua partenza da Roma per la Russia, nel 1779. Quindi essi si pongono per la prima volta come una piena espressione dell'approccio a distanza di Quarenghi con l'architettura britannica, già mediata dalla tendenza neopalladiana. Ciò a cominciare dalla pianta della famosa Queen's House (1615) creata da Inigo Jones per la regina Henrietta Maria (fig. 2): un caso esemplare dell'opera di questo architetto, dove non c'è niente di superfluo e ogni elemento è espresso lucidamente.

Segue una casa progettata da Webb, Gunnersby, nella contea di Middlesex (fig. 3), non più esistente, il cui impianto planimetrico denota l'interesse di Quarenghi per le piante simmetriche suscettibili di ulteriori semplificazioni nel processo di copia finalizzato a farne emergere chiaramente il modello in pianta, al di là del prospetto connotato dall'ordine corinzio della loggia neo-palladiana.

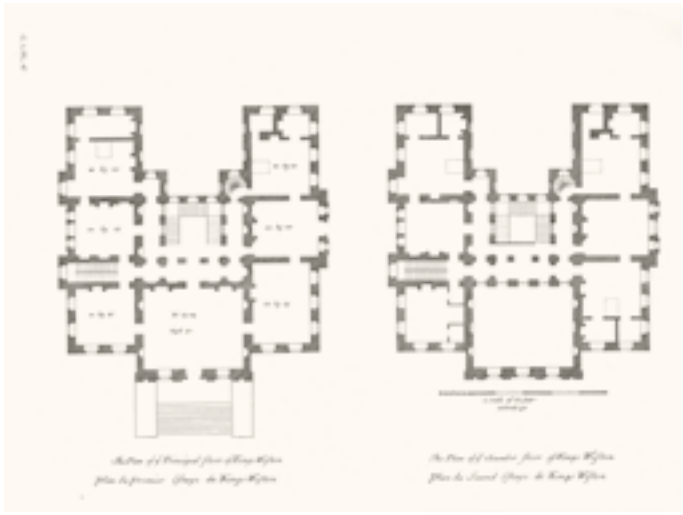
Nelle sua selezione dal *Vitruvius Britannicus* Quarenghi ignorò totalmente le architetture pubbliche ed anche religiose che vi sono illustrate: non copiò il palazzo di Whitehall, il Guildhall, la cattedrale di Saint Paul a Londra, né le chiese erette all'epoca della regina Anna. Tra le opere di Christopher Wren, la sua attenzione si soffermò solo sulla pianta di una casa londinese interessante per i colonnati angolari, progettata per il duca di Marlborough nel 1709 (fig. 4) soprelevata all'inizio dell'Ottocento e oggi parte del patrimonio della famiglia reale.

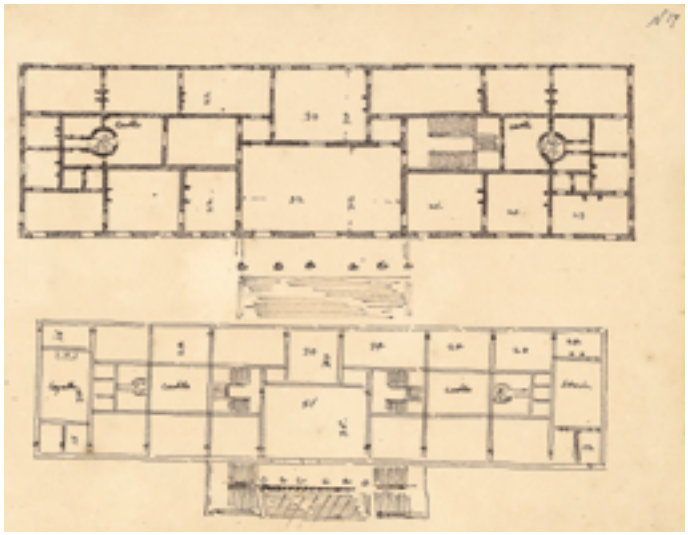
Come per Wren, anche per Vanbrugh, Quarenghi trascurò i sontuosi palazzi barocchi di Blenheim, Castle Howard ed Eastbury, preferendogli la bellissima casa di King's Weston nella contea di Gloucestershire; l'opera più rigorosa di Vanburgh (a parte l'esuberante motivo dei camini emergenti dalla facciata come una sorta di torrione merlato medievale).

2. Giacomo Quarenghi, copia con varianti di *Queen's House to the Park at Greenwich invented by Inigo Jones 1639, The Plan of the first Story* (*Vitruvius Britannicus*, I, 1715, tav. 14), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-13.

3. Giacomo Quarenghi, copia con varianti di *Gunnesbury House near Brantfort in the County of Middlesex by Inigo Jones* [ma John Webb], *The Plan of y^e^ principall floor* (*Vitruvius Britannicus*, I, 1715, tav. 17), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-15.

4. Giacomo Quarenghi, copia con varianti di *Marlborough House to S^t^. James^s^ Park, invented by Christopher Wren Esq.r 1709, The Plan* (*Vitruvius Britannicus*, I, 1715, tav. 39), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-18.



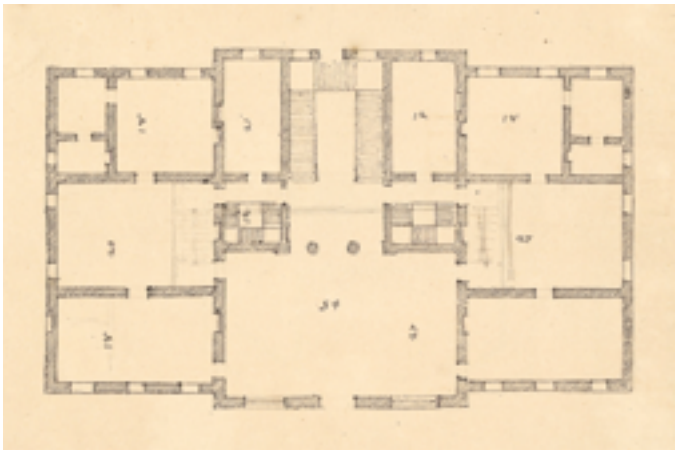


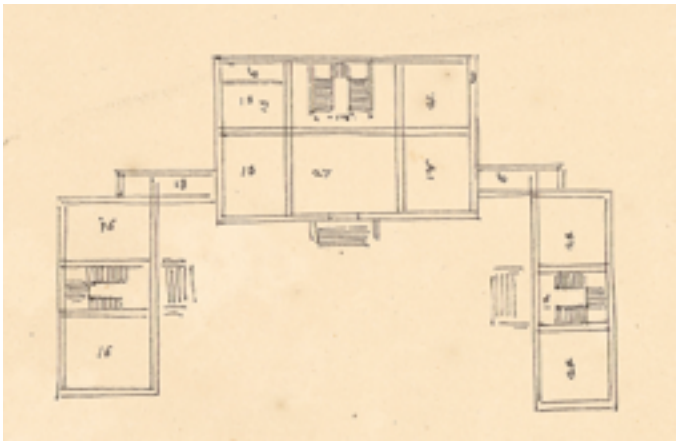
5. Colen Campbell, *Kings Weston in the County of Glocester the Seat of the R.t Hon.ble Edward Southwell... Designed by S.r Io. Vanbrugh K.t, The Plan of ye Principal floor, The Plan of ye Chamber floor,* incisione (*Vitruvius Britannicus*, I, 1715, tav. 47).

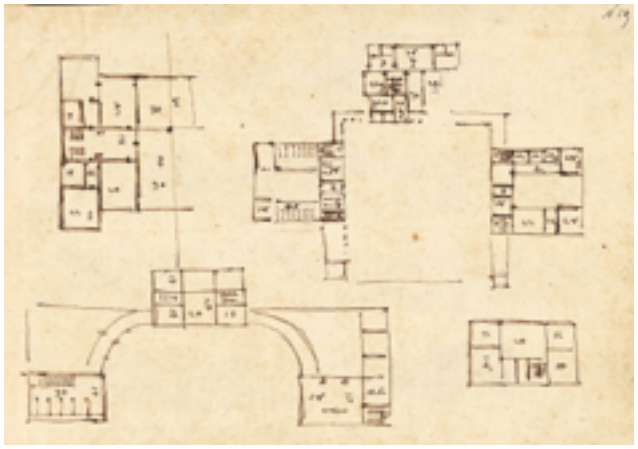
6. Giacomo Quarenghi, copia con varianti di *Kings Weston in the County of Glocester the Seat of the R.t Hon.ble Edward Southwell ... Designed by S.r Io. Vanbrugh K.t, The Plan of ye Chamber floor* (*Vitruvius Britannicus*, I, 1715, tav. 47), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-20.

7. Giacomo Quarenghi, copia con varianti da *Wanstead as intended by S.r Richard Child Bar.t, The Plan of the Principal Floor of the first Design, The Plan of the Principal floor, progetto di Colen Campbell* (*Vitruvius Britannicus*, I, 1715, tavv. 21, 23), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-17.

Il confronto tra la pianta pubblicata da Campbell (fig. 5) e la copia disegnata da Quarenghi (fig. 6) dimostra chiaramente il processo di semplificazione da lui perseguito: in particolare nella regolarizzazione del perimetro esterno conseguito con l'eliminazione dell'asimmetria determinata da due risalti sul lato sinistro e dalla sporgenza centrale sul lato opposto, ma anche con l'introduzione nella facciata principale di quattro colonne tonde al posto di altrettanti pilastri, di cui quelli laterali sdoppiati.
Seguono le copie di alcuni progetti di Colen Campbell che introducono al puro neopalladianesimo britannico. Il progetto per Wanstead House, nella contea di Essex, fu il più ambizioso, e come tale assurto a modello per tanti possidenti inglesi durante tutto il Settecento. Anziché il modello a pianta compatta ricorrente nelle ville palladiane, Campbell sperimenta un impianto residenziale allungato con una sfilata di stanze ai lati di un salone centrale, in due versioni di dimensioni diverse con varianti nel settore centrale della facciata e nella conformazione dei due cortili laterali e delle adiacenti scale a chiocciola. Ed è proprio per apprezzare queste differenze nell'ambito della novità tipologica che Quarenghi sovrappose le due piante in una unico foglio in forma molto schematica (fig. 7).
Evidentemente Quarenghi non possedeva i due volumi del *Vitruvius Britannicus* da cui trasse le copie, ma gli furono messi a disposizione temporaneamente da qualcun altro[5]. Si spiega così la difformità di definizione tra di esse. Tra altre piante da lui copiate dai progetti di Campbell, quella della casa per Tobias Jenkins, è eseguita con precisione (fig. 8); quella della casa per il duca di Argyle – tipologicamente più affine ai suoi gusti – è meno curata, soprattutto nello spessore dei muri (fig. 9); quella della casa per John Edworth a Chester le Street nella contea di Durham (fig. 10), è priva di dettagli, quella della casa per John Waller a Beaconsfield in Buckingham-shire si riduce a un semplice diagramma che ne regolarizza la posizione asimmetrica delle scale (fig. 11). Così, proprio con quest'ultimo esempio, egli fissa lo schema di un tipico modello distributivo di casa di campagna inglese a due livelli, con una sala d'entrata, fiancheggiata da due scale (una principale, l'altra di servizio), un comparto posteriore ripartito in tre stanze, due padiglioni laterali raccordati da ali porticate curvilinee a delimitare il piazzale anteriore.
Tra i disegni dell'album di Quarenghi in oggetto, un nucleo a parte è costituito da una serie riguardante Holkham Hall nella contea di Norfolk, il sontuoso comples-







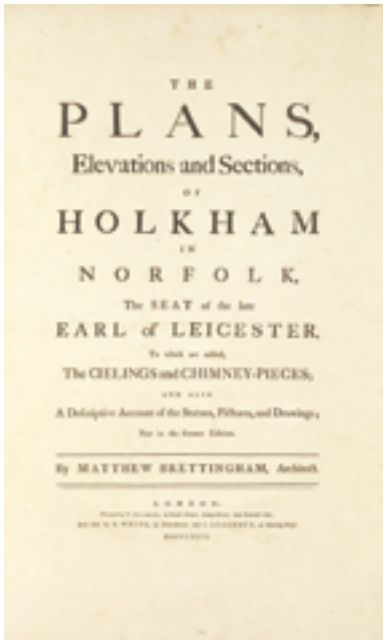
so in cui il conte di Leicester, insieme a William Kent e a Lord Burlington, fissò il caposaldo del Palladianesimo britannico, celebrato in un singolare volume pubblicato nel 1761 con illustrazioni di Matthew Brettingham (coinvolto fin dall'inizio nella realizzazione), e nel 1773 in una seconda edizione ampliata dal nipote Robert Furze Brettingham, dalla quale sono tratti i disegni quarenghiani (fig. 12)[6].
A differenza dei disegni tratti dal *Vitruvius Britannicus*, in questo caso Quarenghi privilegiò gli alzati: del padiglione di Kent, oltre alla pianta copiò il prospetto e la sezione trasversale (fig. 13), dell'edificio principale i prospetti laterali (fig. 14) e, soprattutto le sezioni. La copia della sezione trasversale, riprodotta anche nei particolari, segue la successione degli ambienti da nord a sud: dalla sala d'ingresso, al salone, fino al portico (fig. 15). Se la sezione sulla galleria, riprodotta solo per la metà sinistra simmetrica (fig. 16), ne denuncia il carattere di studio, quella longitudinale est-ovest dimostra quanto quest'opera suscitasse l'interesse di Quarenghi (fig. 17). Non si trattava più di fissare le linee essenziali dei disegni a stampa di Campbell, ma di evidenziare mediante la gradazione cromatica dell'acquerello gli effetti spaziali determinati nella sala d'entrata dalla scala di accesso che conduce ai sontuosi ambienti del piano nobile attraverso la scenografica abside colonnata, per la quale Kent trasse ispirazione dal coro della chiesa palladiana del Redentore su suggerimento di Lord Burlington.
Un'altra residenza monumentale che attrasse l'attenzione di Quarenghi, ancora dal *Vitruvius Britannicus*, è Hopetoun House nei pressi di Edimburgo, progettata e realizzata da Sir William Bruce nel 1699-1701 (figg. 18-19). La pianta illustrata da Campbell ne mostra il corpo principale a croce greca con scala ottagonale al centro. Su tre dei quattro angoli sono colocati altrettanti appartamenti privati, composti secondo il modello francese da una camera da letto e due camerini di servizio. Un motivo che chiaramente intrigava Quarenghi che nella sua versione

8. Giacomo Quarenghi, copia di *New Design of my Invention in the Theatrical Stile is most humbly Inscrib'd to Tobias Jenkins Esq.r, Plan*, progetto di Colen Campbell (*Vitruvius Britannicus*, II, 1717, tav. 41), disegno penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-28.

9. Giacomo Quarenghi, copia di *New Design of my Intention in the Style on Inigo Jones. Il most humbly Inscribed to his Grace the Duke of Argyle, The plan of is Chamber floor*, progetto di Colen Campbell (*Vitruvius Britannicus*, I, 1715, tav. 19), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-16.

10. Giacomo Quarenghi, copia di *Chester Lee Street in the County of Durham, the Seat of John Edworth Esq.r , Plan,* progetto di Colen Campbell (*Vitruvius Britannicus*, II, 1717, tav. 88), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-23.

11. Giacomo Quarenghi, copia di *John Waller Esq.r, His House in Beaconsfield in Buckingham-shire, called Gregories, The General Plan*, progetto di Colen Campbell (*Vitruvius Britannicus*, II, 1717, tav. 47), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-6 (in basso a sinistra).



THE

PLANS,

Elevations and Sections,

OF

HOLKHAM

IN

NORFOLK,

The SEAT of the late

EARL of LEICESTER,

To which are added,

The CIELINGS and CHIMNEY-PIECES,

AND ALSO

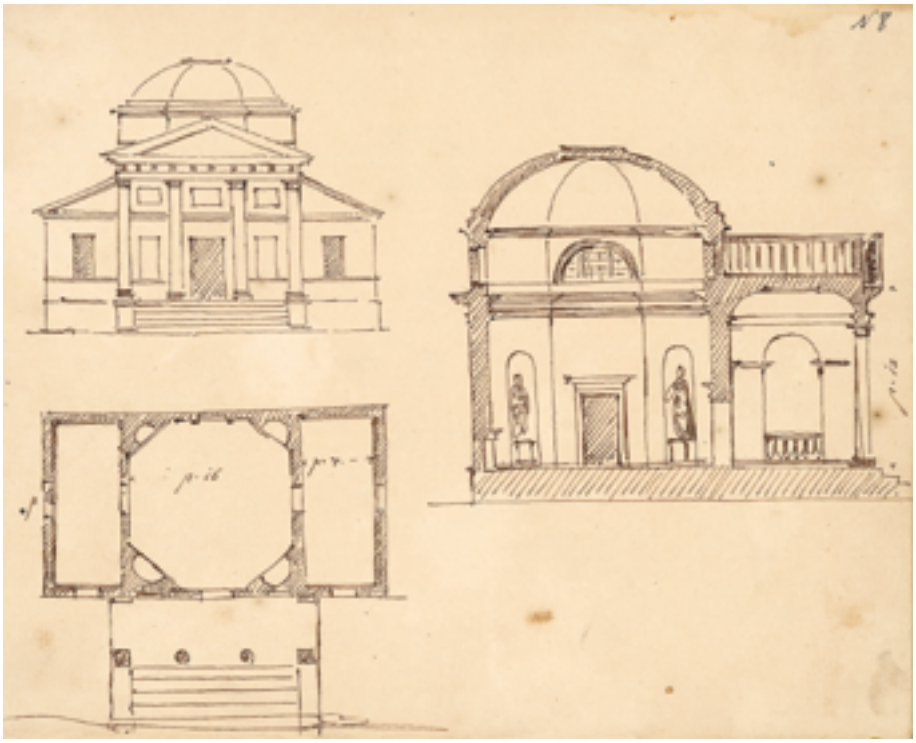
A Descriptive Account of the Statues, Pictures, and Drawings,

Not in the former Edition.

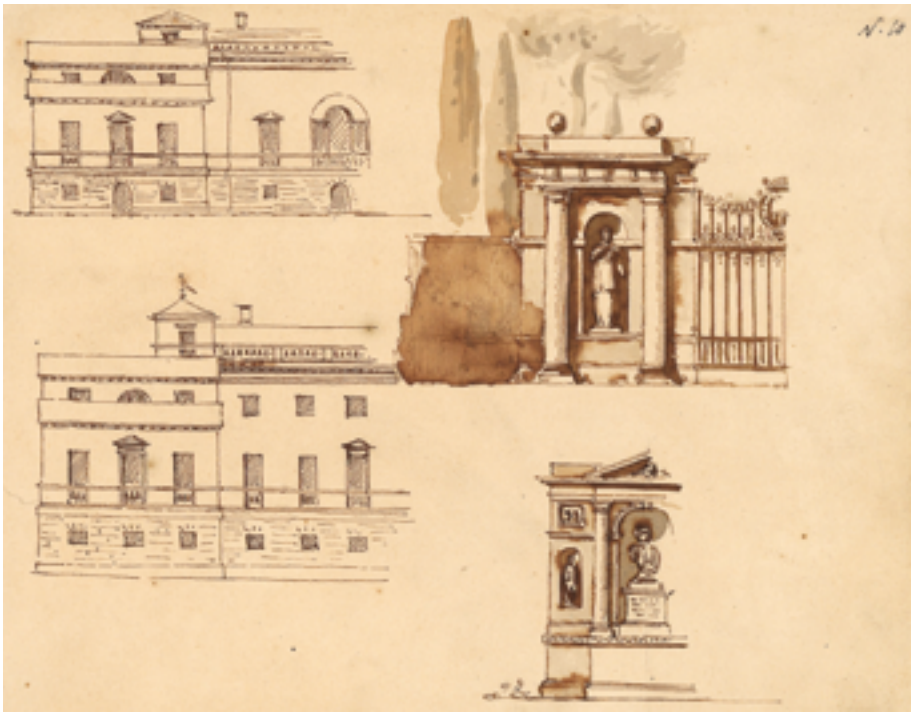
By MATTHEW BRETTINGHAM, Architect.

LONDON.

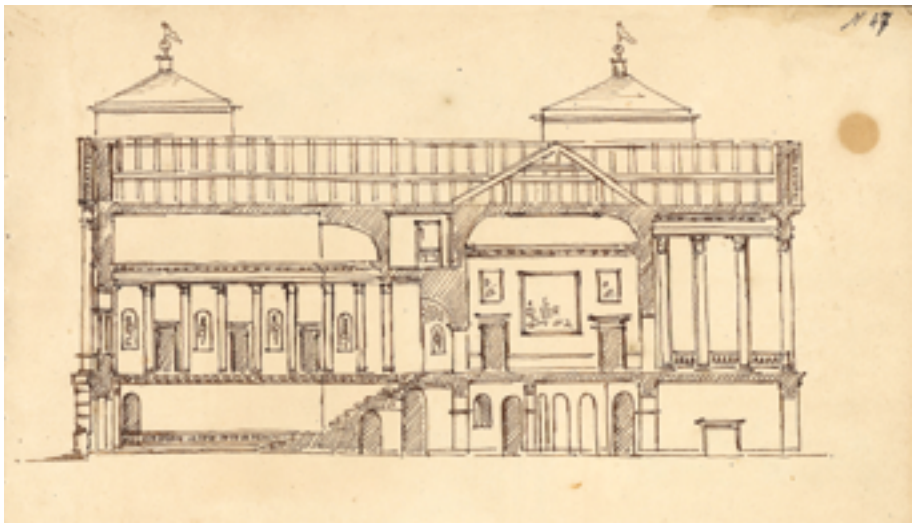
12. *The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the late Earl of Leicester: to which are added, The Cielings and Chimney-Pieces: and also A Descriptive Account of the Statues, Pictures, and Drawings: not in the former Edition, by Matthew Brettingham, architect*, a cura di *Robert Furze Brettingham*, London, T. Spilsbury, 1773, frontespizio.

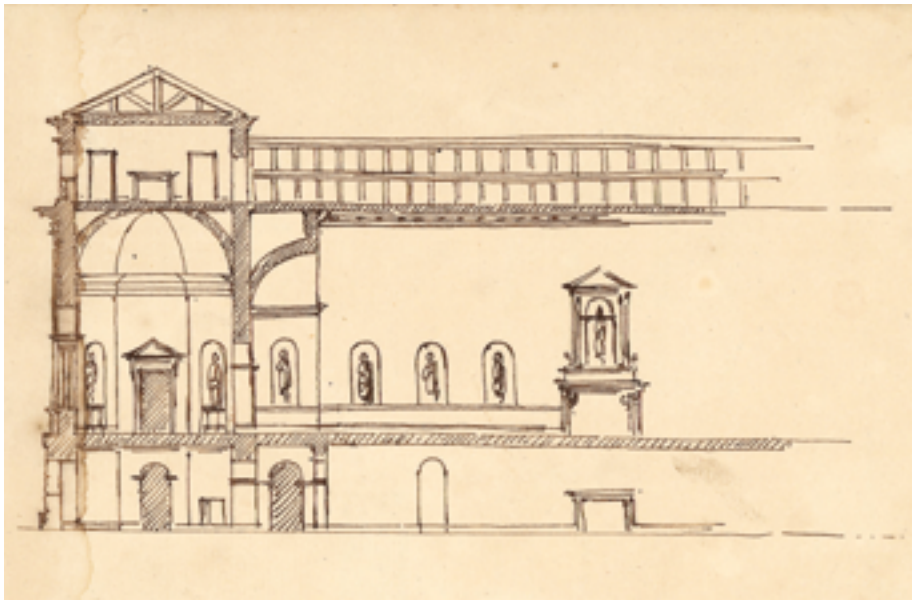


13. Giacomo Quarenghi, copie di *Holkham House, Front of the Temple, Section of The Temple (The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the late Earl of Leicester... by Matthew Brettingham*, a cura di *Robert Furze Brettingham*, London, T. Spilsbury, 1773, tavv. 56-57), disegno penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-8.



14. Giacomo Quarenghi, copie di *Holkham House, End Front next the Lake, East End (The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the late Earl of Leicester... by Matthew Brettingham*, a cura di *Robert Furze Brettingham*, London, T. Spilsbury, 1773, tavv. 8-9), disegno penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-10 (parte sinistra).

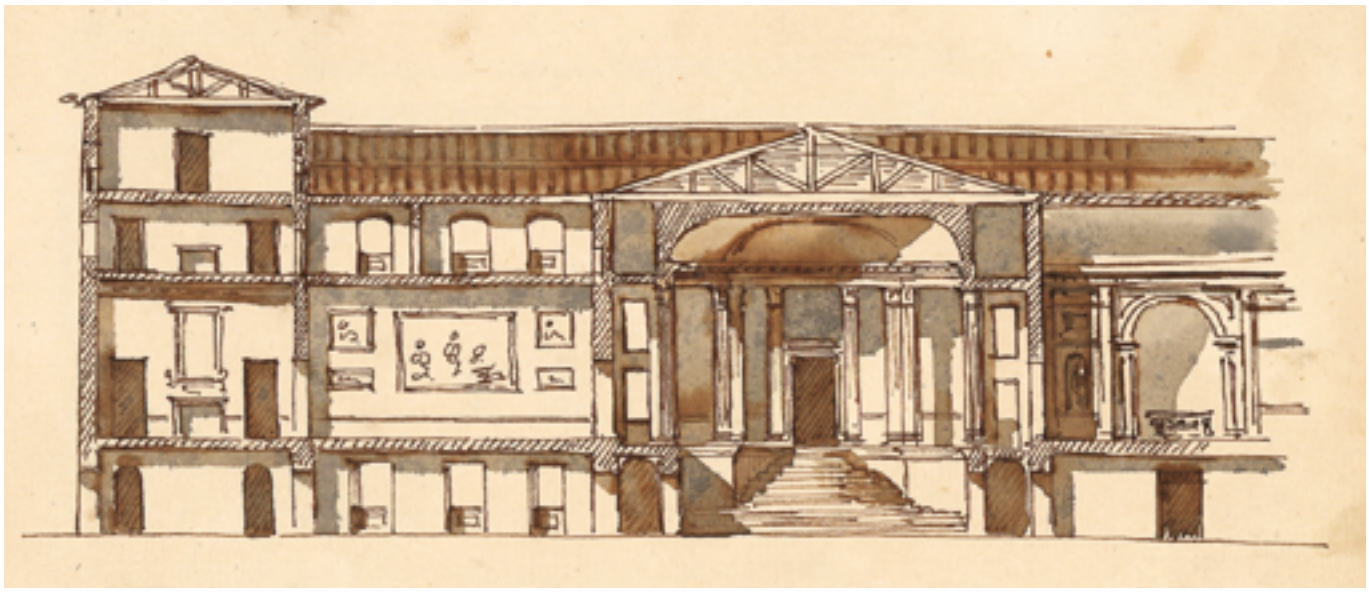


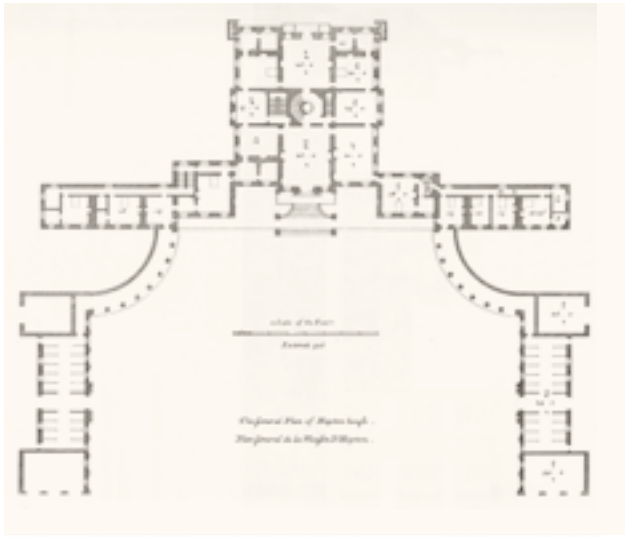


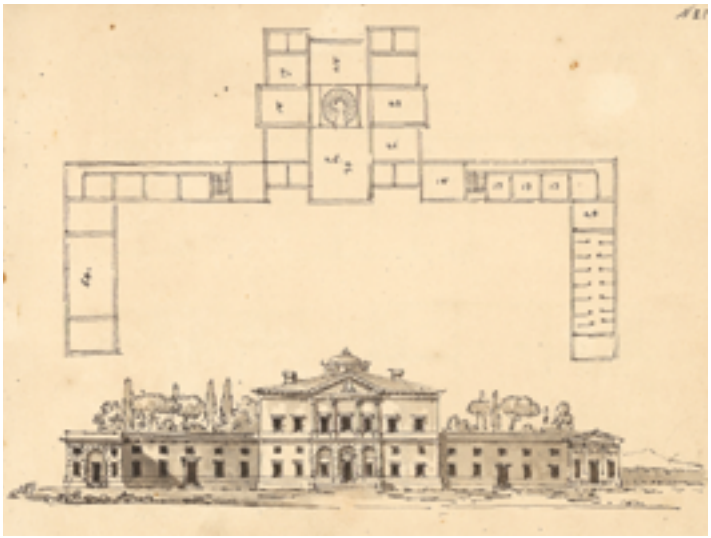
15. Giacomo Quarenghi, copia di *Holkham House, Transverse Section of the Hall, Saloon and Portico (The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the late Earl of Leicester... by Matthew Brettingham*, a cura di *Robert Furze Brettingham*, London, T. Spilsbury, 1773, tavv. 12-13), disegno penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-47.

16. Giacomo Quarenghi, copia di *Holkham House, Section of the Gallery (Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the late Earl of Leicester... by Matthew Brettingham*, a cura di *Robert Furze Brettingham*, London, T. Spilsbury, 1773, tav. 17), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-5.

17. Giacomo Quarenghi, copia di *Holkham House, Hall Section (Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the late Earl of Leicester... by Matthew Brettingham*, a cura di *Robert Furze Brettingham*, London, T. Spilsbury, 1773, tavv. 10-11), disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-4.







In questa pagina, a sinistra, dall'alto

18-19. Colen Campbell, *Hopeton House in the Shire of Linlithgon in Scotland the Seat of the R.t Hon.ble the Earl of Hopeton* [...] *invented by S.r W.m Bruce*, *1700, The General Plan*, *The Elevation of the East Front*, incisioni (*Vitruvius Britannicus*, II, 1717, tavv. 75, 76-77).

A destra, in alto

20. Giacomo Quarenghi, copia con varianti di *Hopeton House in the Shire of Linlithgon in Scotland the Seat of the R.t Hon.ble the Earl of Hopeton* [...] *invented by S.r W.m Bruce*, *1700, The General Plan, The Elevation of the East Front* (*Vitruvius Britannicus*, II, 1717, tavv. 75-77), disegno, penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album N-21.

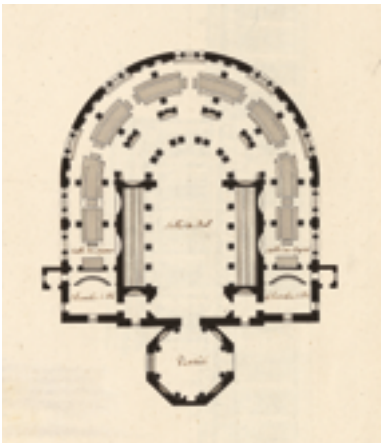
In basso

21. Giacomo Quarenghi (studio), copia da *Plan of a Pavilion erected for a Fête Champêtre in the Garden of the Earl of Derby* (fascicolo di tre tavole fuori testo, 1780, poi pubblicato in *The Works in Architecture of Robert and James Adam*, III, 1822, tav. 20), disegno penna e china, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album CV-43.

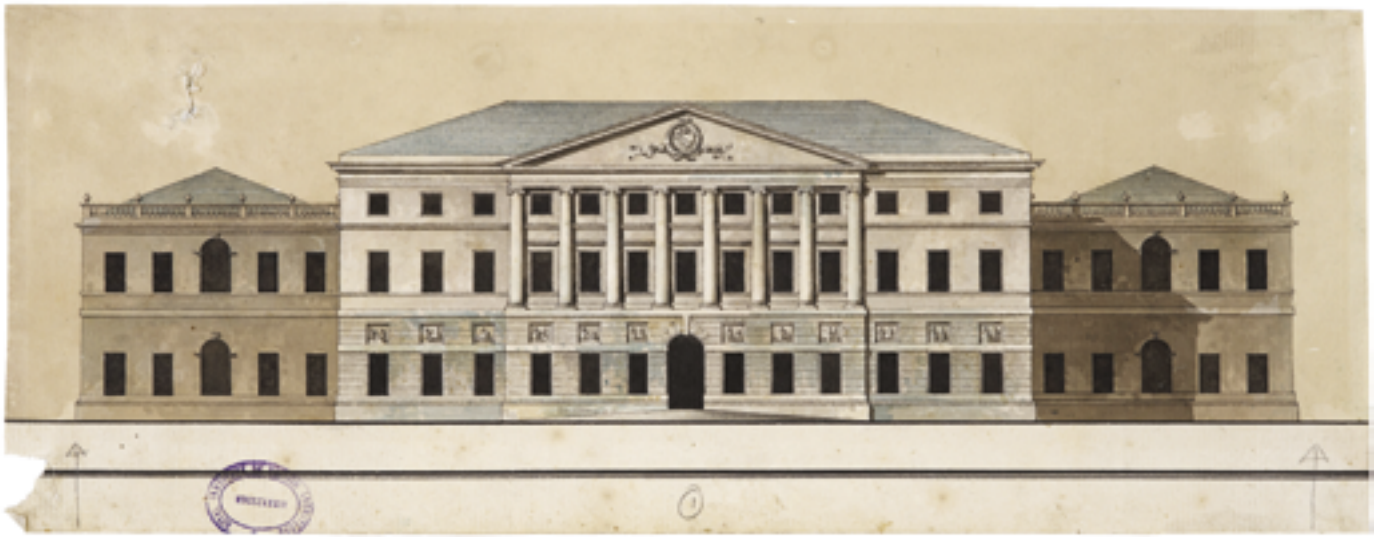
della pianta (fig. 20) lo estese simmetricamente anche nel settore mancante, semplificando l'impianto originale con ali più compatte connesse direttamente ai corpi accessori, senza il raccordo dei portici colonnati curvilinei. A differenza degli altri casi esaminati, si tratta di una modifica sostanziale nell'ambito di una notevole riprogettazione del modello di partenza, riflessa anche nella facciata risolta in chiave assai meno monumentale, che segna il punto massimo di questo processo di rilettura creativa del *Vitruvius Britannicus*.

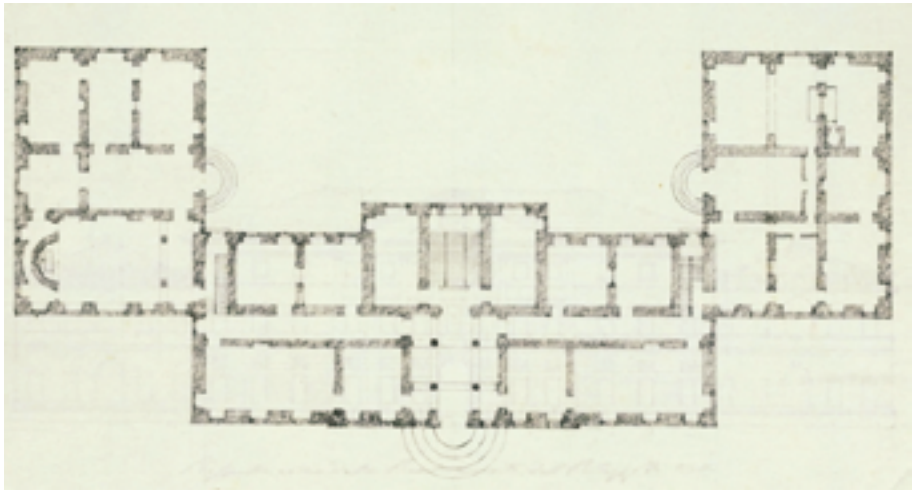
L'assetto di Hopetoun House fissato nell'opera di Campbell fu modificato da William Adam. E fu da qui che il figlio Robert, in compagnia del fratello minore del conte di Hopetoun, nell'ottobre 1754 partì per il suo Grand Tour italiano durato più di tre anni, ponendo le basi per una feconda attività autocelebrata in fascicoli a stampa pubblicati a partire dal 1773 sotto il titolo *The Works in Architecture of Robert and James Adam*, ed editi collettivamente in due volumi nel 1778-1779[7].

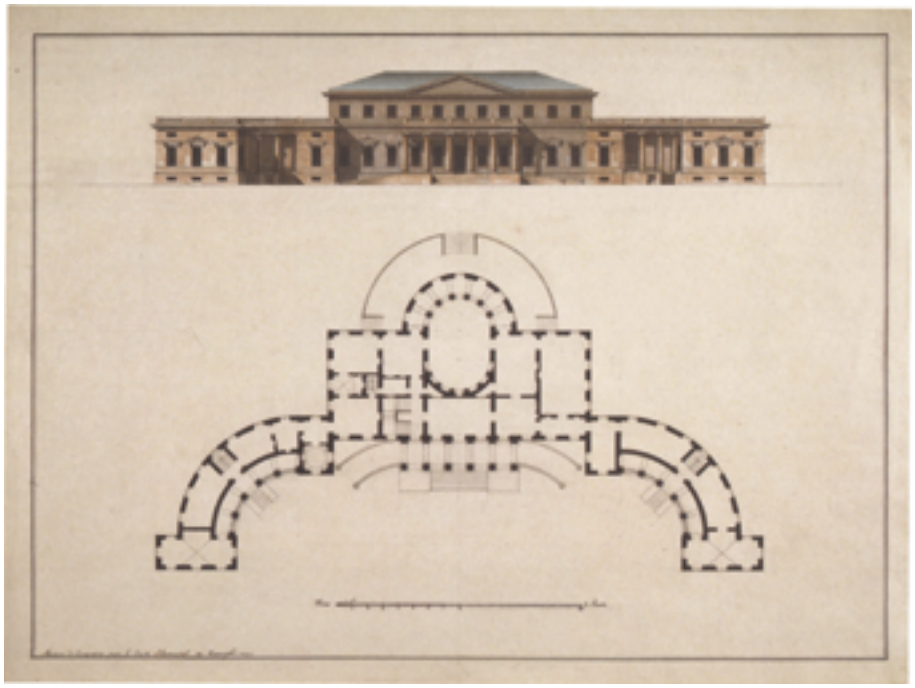
Quarenghi dovette conoscere questi volumi, e sicuramente il successivo fascicolo pubblicato nel 1780 raffigurante un padiglione eretto nel 1774 per un *Fête Champêtre* a *the Oaks*, una casa del conte di Derby nel Surrey[8] (fig. 21), di cui esiste una copia della pianta in un altro album della Biblioteca civica di Bergamo[9]. Si tratta di una riproduzione esatta dell'originale da ascrivere a un collaboratore, simile ad altre fatte eseguire da Quarenghi nel periodo russo ad uso di repertorio professionale[10]; quindi assai diverse dalle copie di studio tratte dal *Vitruvius Britannicus* nel pieno di una attrazione culturale per un tipo di committenza che egli ambiva conquistare.



Mentre è interessante notare la quantità degli appunti di Quarenghi sull'architettura britannica del Settecento, non si deve fare troppo al loro significato culturale. Il punto qui è che quando Quarenghi arrivò a Roma, almeno sei tra i più importanti architetti britannici, che avevano studiato lì e le cui opere dovevano stabilire il carattere del neoclassicismo nel Regno Unito, erano già tornati a casa[11]. Sembra che Quarenghi avesse conosciuto James Wyatt, il quale era a Roma tra il 1764 e il 1767, altrimenti non ebbe alcun contatto con nessuna delle generazioni più significative di architetti bri-







22. Giacomo Quarenghi, Villa per Sir Carnaby Haggerston, prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, London, Royal Institute of British Architects, SC4/15a.

23. Gaudenzio Honorati, copia della pianta della villa per Sir Carnaby Haggerston, disegno, penna e china (Los Angeles, Getty Research Institute, Ms n. 870203, *Raccolta di vari disegni di architettura*, 1796-1797, f. 98).

24. Anonimo, copia con variazioni del progetto di Giacomo Quarenghi per Usad'ba Bezborodko a Stol'noe del conte Aleksander A. Bezborodko, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Raccolta Papafava, GQ6.

tannici del Settecento[12]. Non è quindi attraverso architetti professionisti che si è verificato il suo contatto con la cultura britannica, ma piuttosto attraverso il mondo dei mercanti d'arte inglesi e dei viaggiatori del Grand Tour che hanno usufruito dei loro servizi.
In rapporto alle sue grandi aspirazioni, i concreti progetti elaborati da Quarenghi per committenti britannici, furono pochi, tra cui quelli straordinariamente documentati eseguiti con l'intermediazione di padre Thorpe per una cappella nella residenza di Lord Arundell a Wardour, a partire dal 1773, risoltisi solo nella realizzazione dell'altare[13].
In questo contesto assume particolare importanza il progetto di un palazzo ideato per Sir Carnaby Haggerston, un altro giovane cattolico inglese conosciuto nella sfera di Thorpe durante il suo soggiorno a Roma da dicembre 1777 ad aprile 1778. Del tutto fuori scala rispetto alla modesta residenza di campagna nella contea di Northumberland appena ereditata da Haggerston, il palazzo prefigurato da Quarenghi costituisce il primo importante confronto di Quarenghi con l'idea più aulica di residenza nobiliare in Gran Bretagna emersa dallo studio del *Vitruvius Britannicus* (figg. 22-23)[14]; un confronto dall'esito molto diverso rispetto allo sviluppo dell'architettura contemporanea britannica, soprattutto a riguardo dell'organizzazione planimetrica. Infatti, la distribuzione funzionale, con il corpo principale connotato da un grande androne e da un monotono corridoio longitudinale, mal connesso con i bracci laterali perpendicolari infelicemente arretrati rispetto al filo della facciata, era decisamente lontana dai modelli distributivi in voga in Gran Bretagna connotati dalla variegata compenetrazione di spazi di diversa ampiezza. Ciò in un contesto di generale sovradimensionamento esteso anche al corpo separato delle scuderie, riprodotte in un altro disegno, capaci di ospitare addirittura cinquantuno cavalli, un numero più adatto a una caserma di cavalleggeri che a una casa privata[15].
Negli anni seguenti, in Russia, Quarenghi, grazie a molteplici commesse, ebbe modo di mettere a punto un proprio modello di casa di campagna, con spazi più vari e articolati, seppure nel contesto di una impostazione massiccia e robusta – riverberata anche nelle figure di contorno – propria di un linguaggio più imponente e formale rispetto a quello adottato dai colleghi britannici. Proprio la numerosità dei progetti quarenghiani di questa tipologia e l'attitudine dell'architetto a diffonderli presso studiosi ed amici attraverso copie, in attesa di comprenderle nell'edizione a stampa della sua opera, consentì che essi stessi diventassero oggetto di studio per colleghi o aspiranti tali. Ne è un esempio significativo un disegno di autore ignoto, appartenuto al giovane padovano Alessandro Papafava, studente a Roma fra il 1803 e il 1807, che riproduce il progetto in pianta e prospetto per la Usad'ba Bezborodko a Stol'noe del conte Bezborodko, connotato da una grande sala ovale al centro e da ali ricurve anteriori[16] (fig. 24), con varianti creative non lontane da quelle attuate da Quarenghi durante il suo lungo apprendistato romano studiando le case di campagna scelte da Campbell e illustrate nelle pagine del *Vitruvius Britannicus.*

Note

1 Sulle figure di Grant e Thorpe nel contesto del mercato del Grand Tour britannico a Roma, cfr. J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven - London, Yale University Press, 1997, pp. 420-422, 939-942; I. Bignamini, C. Hornsby with I. della Giovampaola, J. Yarker, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, 2 voll., New Haven - London, 2010. Sul rapporto di Quarenghi con Thorpe vedi in questo volume i saggi di Tommaso Manfredi e di Alistair Rowan e Yonathan Yarker.

2 C. Campbell, *Vitruvius Britannicus or the British Architect*, 3 voll. London 1715, 1717, 1725.

3 Ivi, I, pp. I-II.

4 Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, Album N.

5 Nessuno dei volumi del *Vitruvius Britannicus* era presente nella ricca biblioteca di Quarenghi: I. Giustina, *«la Provvidenza volle che mi capitasse casualmente alle mani un Palladio delle migliori edizioni». Cultura architettonica e antiquaria nella biblioteca di Giacomo Quarenghi*, in

Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi, a cura di M.C. Pesenti, P. Angelini, E. Gennaro, M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo-Studi, Bergamo 2009, pp. 131-154; EADEM, *La biblioteca di Giacomo Quarenghi (1744-1817)*, 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, Caracol, 2010, pp. 187-200.

6 *The Plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the Late Earl of Leicester: to Which are Added, the Cielings and Chimney-pieces: and also a Descriptive Account of the Statues, Pictures, and Drawings: not in the Former Edition by Matthew Brettingham, Architect*, a cura di *Robert Furze Brettingham*, London, T. Spilsbury, 1773.

7 *The Works in Architecture of Robert and James Adam*, 2 voll., London, 1778-1779.

8 Il padiglione è illustrato in una serie di tre tavole esterne fuori testo, databili al 1780, inserire successivamente nel terzo volume di *The Works in Architecture of Robert and James Adam* pubblicato postumo nel 1822 (tavv. 20-22): *http://collections.soane.org/b7165* (ultima consultazione: 20 maggio 2020).

9 Bergamo Biblioteca Civica Angelo Mai, Album CV, tav. 43. Cfr. la scheda di I. GIUSTINA, *Padiglione per festa campestre*, in *Giacomo Quarenghi. Architetture e Vedute*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano, Electa, pp. 49-50.

10 Sulla natura e la consistenza dei fondi quarenghiani, comprese le copie di studio, cfr. P. ANGELINI, *I disegni di Giacomo Quarenghi. Un patrimonio vasto e diffuso*, in *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, pp. 29-40. Nel fondo dell'Accademia Carrara di Bergamo è incluso anche un disegno di incerta autografia a soggetto britannico, raffigurante la pianta del progetto irrealizzato di Inigo per un *Palace with Two Large Courts*, illustrato nel secondo volume (tavv. 31-32) dei *Designs of Inigo Jones Consisting of Plans and Elevations for Public and Private Buildings*, pubblicati a Londra nel 1727 a cura di William Kent per conto di Lord Burlington (I. GIUSTINA, scheda, in *I disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, a cura di P. Angelini, I. Giustina, M.C. Rodeschini, Venezia, Marsilio, p. 205.

11 Si tratta di Matthew Brettingham, William Chambers, Robert Mylne, Robert e James Adam, George Richardson, per i quali si veda H. COLVIN, *A Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840*, New Haven - London, Yale University Press, 2008 (quarta edizione).

12 Sulle relazioni di studio intrattenute a Roma da Quarenghi con gli architetti britannici fino alla sua partenza per la Russia vedi il saggio di Tommaso Manfredi in questo volume.

13 Vedi il saggio di Alistair Rowan e Yonathan Yarker in questo volume.

14 Sul progetto per Carnaby Haggerston e il suo contesto vedi anche i saggi di Tommaso Manfredi e Susanna Pasquali in questo volume.

15 *Ibidem*.

16 P. ANGELINI, scheda in *Alessandro Papafava e al sua raccolta. Un architetto al tempo di Canova*, a cura di S. Pasquali, A. Rowan, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 192-193.

Alistair Rowan
Jonathan Yarker

Quarenghi at Wardour Castle

The commission from Henry Arundell, 8th Baron of Wardour (1740-1808), for the design of a family chapel and marble altar at Wardour Castle, Wiltshire, marks both the first occasion in which Quarenghi was employed by a non-Italian client and the most significant opportunity ever offered to the architect to prepare a scheme, destined to be constructed on British soil. This essay discussed the history of the Wardour chapel commission, the role of Lord Arundell's agent, Father John Thorpe, a Jesuit priest from Yorkshire living in Rome from 1756 until his death in 1792, and the circumstances which led Thorpe to commission a second altar from Quarenghi which is now in the Roman Catholic church at Lulworth in Dorset. Quarenghi's work for Lord Arundell, with Thorpe acting to some extent as spokesman for the architect, is of particular interest on account of the extensive documentation – in both letters and drawings – which charts the progress of the design[1]. These documents give a remarkable insight into the mechanics of commissioning architectural schemes by correspondence, a practice that was intermittently explored by resident agents in Rome in the later eighteenth century[2].

The Chapel

Lord Arundell, a wealthy and pious recusant Catholic, succeeded to his title and estates at the age of 16, at which time he was studying at the Jesuit College of St. Omer in Bruges. It was here that he first met Father Thorpe, 25 years his senior and, for some time, his tutor. In Rome Thorpe performed the duties of English Penitentiary or confessor at St. Peter's and acted as the agent for the English Province of the Jesuits. In his letters to Lord Arundell there is a warmth and partiality which seems to reflect – not withstanding the different social stations that they filled – the type of close and lasting friendship that can develop between a teacher and a favourite pupil. Father Thorpe attended Arundell's 20th birthday party in the grounds of the English College at Rome of which he was to write, many years later, that «not any of the Roman Caesars ever enjoyed a so sincere pleasure on the same ground in its most triumphant state»[3]. Thorpe's correspondence, survives today in at least four collections and extends to well over 700 letters[4]. Though it is one sided – for we do not have the letters which Lord Arundell or any of Thorpe's other correspondents wrote to him – his habit of replying meticulously to whatever questions were raised clearly reflects the topics that were of interest to his patrons. The surviving correspondence with Arundell begins in 1767. Initially Thorpe believed that as a member of a religious order he was «a very improper person» to act as Lord Arundell's agent, since acting in the art market could compromise his position or expose him to «many disagreeable circumstances». Artists were rough people for him to have to deal with, however by the early 1770s such scruples he might have in acting the part of a dealer had been set aside while he energetically employed all the strategies and intrigues of acquisition[5]. His letters are full of information, church affairs, politics and social tittle-tattle, but increasingly they are taken up with the practicalities of Arundell's artistic commissions and Thorpe's attempts to increase the scope of his brief.

1. James Paine, Wardour Chapel, transverse section, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

2. James Paine, Wardour Chapel, transverse section, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

A few years after his return from the Grand Tour, Lord Arundel was married in May 1763 to Maria Christiana Conquest, heiress in 1761 of the Irnham estate in Lincolnshire. With their joint fortunes the young couple were to embark on the creation of a stupendous Neo-Palladian mansion at Wardour, one of the largest country houses to be built in Britain in the mid-century, with a central block 116 feet square and symmetrical flanking wings which brought the total width of the house to a frontage of 350 feet. The house was designed by James Paine, an architect prominently employed by the British aristocracy, in the 1760s. Building began in 1770 and was completed in 1776[6]. A restriction placed on Catholics under the Penal Laws, prohibited the construction of churches which were free-standing and, accordingly, the chapel at Wardour was hidden within the general design of the west wing of the house, sandwiched between a suite of bedrooms on the south and the laundry on the north (figs. 1-2).

By 1769 Lord Arundell's thoughts had turned to the chapel at Wardour, which appears for the first time in Thorpe's correspondence on 10th October that year. He had been asked to procure designs for the altar and, in the first instance, had turned to the Scottish architect and antiquary, James Byres to make out a set of drawings. «Mr. Byres desires his best compliments to your lordship and will execute your commands, but to do it more accurately he begs to have a sketch of the Plan and Elevation of the Chapel in which the desired altar is to be raised». As a result of this request the details of Paine's chapel, which Quarenghi would later use for his own proposals, were sent to Rome. Today Byres is better known as an art dealer and cicerone, but at that time he also practised as an architect, producing ambitious designs for houses for several grand tourists for estates in Britain[7]. He was however notoriously dilatory. In March 1770, according to Thorpe, Byres had not yet had «leisure to make the designs for the altars». Eight months later, in November that year, he was «finishing a sketch for a third altar», and only in December was he in a position to send his three designs «after the Holidays». Complicated plans for two altars, sectioned at different levels, and

a handsome elevation – all by Byres – are in the Arundell collection and more drawings may be attributed to him yet none seems to have pleased the patron. In what would become a familiar aspect of Arundell's patronage, he seems to have written to Thorpe with very specific directions for Byres which delayed the dispatch of his plans and may even have been at odds with the architect's own ideas. Several letters in 1771 refer to the altar designs, the last on 28 October, after which nothing more is heard of Byres as the designer of an altar for Wardour.

To judge from the evidence of the many drawings prepared for his consideration, Lord Arundell was obsessed by every aspect of Catholic practice, observance and iconography. While he had full confidence in Thorpe as an agent for the acquisition of pictures and objet d'art the commissioning of architecture was another matter. Here he continually changed his mind, intervened and asked for alterations. Indecisive and tending to like the latest thing that he had seen, he cannot have been an easy client. Again and again it fell to Thorpe to manage Arundell's enthusiasms and to guide his taste and indeed it was to be some time before the design of the altar as it exists today was agreed[8].

Though the creation of the altar for Wardour was to extend over several years it may be significant that, as if to pre-empt further vacillation, Thorpe wrote on 22nd January 1774 to report that he had been purchasing materials for it, which suggests that at the very least the nature of what was to be made had already been fixed and that he and his patron had agreed that it should be made in Rome. Since Byers's proposals had been set aside it seems, from a letter of 9 March 1774, that Father Thorpe had been asked to identify a different architect who might provide not only fresh proposals for the altar but also a finished design for the whole interior of the chapel, which was to be fitted within the shell of Paine's plan. It is in this letter that Quarenghi first appears in relation to Wardour: «The architect has begun to make out the Drawings of the Chapel on a scale that will give a good idea of the whole, in the manner signified by your Lordship. [...] The architect, whom by preference I engage in this work is a subject of Venice, who has always made his studies upon Palladio, & the best models of Antiquity, has been & is much employed by the best of our English & other Artists in rectifying or beautifying their Drawings. Besides his fine and true taste for whatever regards architecture, I find one very singular advantage in him, which is, that I can say what I please to him, & he will alter his sketches as he is desired, which scarce any of the Artists will be prevailed on to do without great expense. His name is Quarenghi, but is better known by the name of Palladio's shade upon account of his passion for that great man, & he commonly signs his Cards with that name, especially when he leaves them to friends».

Quarenghi's reputed readiness to make modifications proved a major mark in his favour. Over the next three months letters passed backwards and forwards between London and Rome while Arundell's ideas and requirements were accommodated within the architect's scheme. Thus on 19 March 1774 Thorpe writes «the drawings for the chapel are going very well. The changes made in the ornamental parts, according to your Lordship's directions, will have a very good effect». Ten days later, on 30 March, he writes to acknowledge the receipt of Arundell's instructions for the chapel and altar, which have been «transmitted to Quarenghi who is now making his designs accordingly». By 16 April the plan of the altar was evidently fixed since Thorpe wrote to send very precise dimensions of the design, all in «English measure»[9]. If Lord Arundell had wanted a larger altar, Thorpe's personal experience as a priest led him to caution that, though it might indeed be enlarged, that could not be done without «incommoding the person who officiates at it, if he be below the middle size», and in a similar practical way, the letter goes on to point up a central problem of the commission: «with respect to what is to be raised upon the altar perhaps the taste as well as the practice in England is so different from what is done here that it cannot be easy to agree upon what will be satisfactory there, unless Your Lordship sends some idea of what will be approved of».

3. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, A transverse section of the Sanctuary, drawing, pen and ink, gray and pink washes, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

4. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, A transverse section of the Tribune, drawing, pen and ink, gray and pink washes, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

Opposite page

5. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, detail of figure 3.

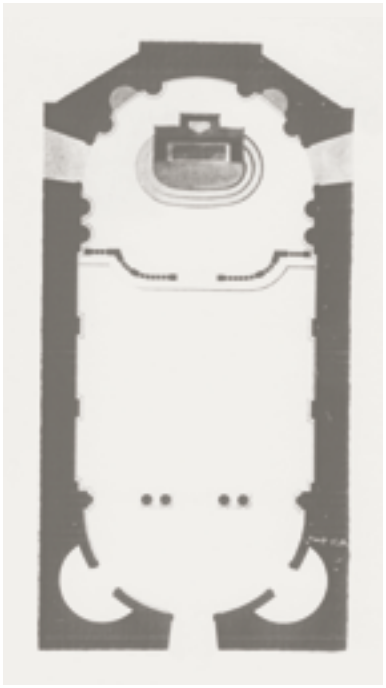
6. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, detail of figure 3.

7. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, The Ground Plan, drawing, pen and ink, gray wash, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

8. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, apse behind the altar, drawing, pen and ink, gray wash, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

On the 15th June 1774 the finished drawings were sent by post via Mantua and Flanders. «They are enclosed in a tin tube», Thorpe wrote, «directed to Mrs. More, Superior of the Austin Nuns at Bruges to whom I have also written to have due enquiries made about the time of their arrival & then transmit them to Your Lordship. [...] I flatter myself that they will please: they were much admired by our British and other architects here». The several sketches lately sent in letters will perhaps answer all purposes but others desired shall be made as soon as possible[10]. Confident in the expectation that his design would be built, Quarenghi had prepared a set of handsome architectural designs to describe what he proposed: there are two plans of the chapel, one at ground floor level and the other at the level of the main entablature surrounding the room; there are two highly finished sectional elevations, one looking towards the altar and the other showing the columnar screen, or tribune at the back of the church (figs. 3-7). The architect also drew up a sheet of half-full-size architectural details, showing «A profile of the grand Cornice», «A profile of the Cornice of the Doors near the Sanctuary» and «A profile of the Cornice in the Compartments of the Ceiling». In addition to these details Quarenghi also provided a rather beautiful drawing (fig. 6), which perhaps represents an alteration to the original proposal, whereby a pair of stone shelves, decorated with a patera and beribboned swags, and supported on console brackets, were to be inserted between the half columns on the curved walls of the apse behind the altar. Only one drawing is missing from the set, surviving among the Arundel papers, the longitudinal section for the interior, which would have completed the description of Quarenghi's design.

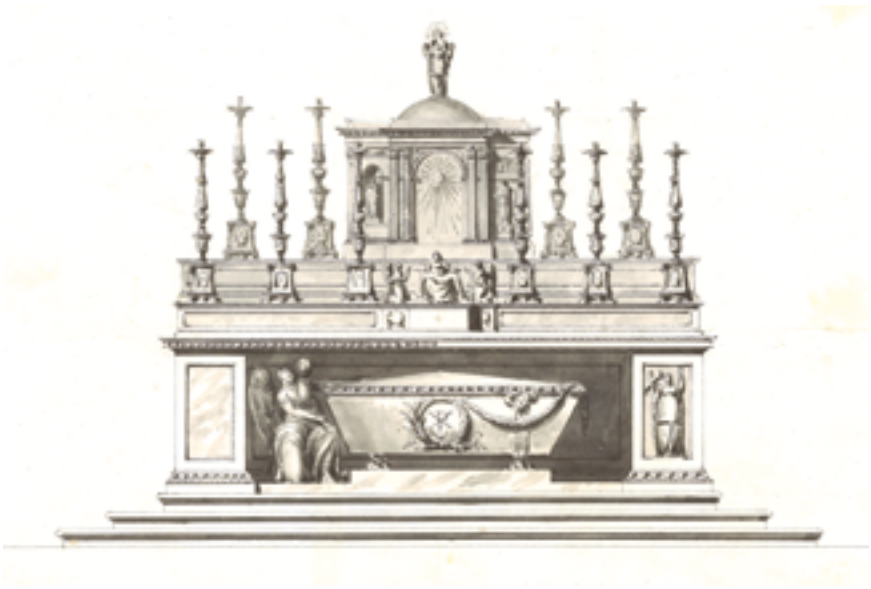
In comparison to the light and rather insubstantial character of the chapel put forward by Paine as part of his general plan for Wardour, the architecture of Quarenghi's scheme, while fitting within the overall dimensions laid down by Paine, is conceived on a grander scale that would have brought a Roman gravitas and real authority to the English chapel. Though for the most part, the dimen-



sions of the two schemes are closely similar Quarenghi's columns, which are twenty-two feet high, read as substantial and essential elements of the design while Paine's are narrower and, since they are a full three feet taller, seem almost incidental and disproportionately slender. Each design employs a continuous entablature to bring coherence to the architecture: Quarenghi's, which is handsomely detailed, would have been some four feet four inches high while Paine's, which is almost a foot shorter, is altogether lighter[11]. The crucial difference, however, between the chapel as built by Paine and Quarenghi's proposal depends on the treatment of the ceiling: in Quarenghi's chapel the upper third of the height of the room is given over to a high, semi-circular coffered vault, entirely different in its effect from the shallow elliptical ceiling of Paine's design which takes up no more than the upper fifth of the height of the room. The difference in character is emphatic. Paine's chapel is light and airy. It is lit by a succession of segmental fanlights above the main cornice, and might have served equally well for a house museum, a picture gallery or a lecture hall. Quarenghi's drawings could never be anything other than a sumptuous Roman Catholic chapel[12].

Why, after so much thought and consideration, was the Italian architect's project set aside? Or to put it more bluntly what excuses can Lord Arundell possibly have

made to Thorpe? Perhaps he thought that the Italian design would have made too dark a church for the English climate: Quarenghi had reduced the number of clerestory lights to seven while Paine's design had nine and it is probable that at least one of Quarenghi's windows which abutted a part of the house would have had to be a dummy. Perhaps, in the end, it was just easier to leave Paine to complete the job than to negotiate a different arrangement to implement the church according to Quarenghi's drawings. Carrying a design into execution was a fundamental problem with architectural schemes conceived at long distance[13]. Whatever the reason, that the chapel was not built was a unique loss to English architecture and a personal disappointment to Father Thorpe.

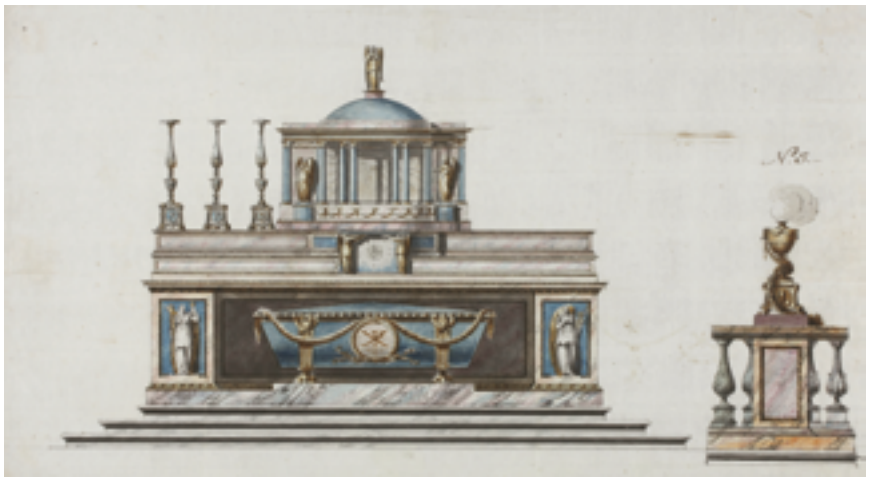


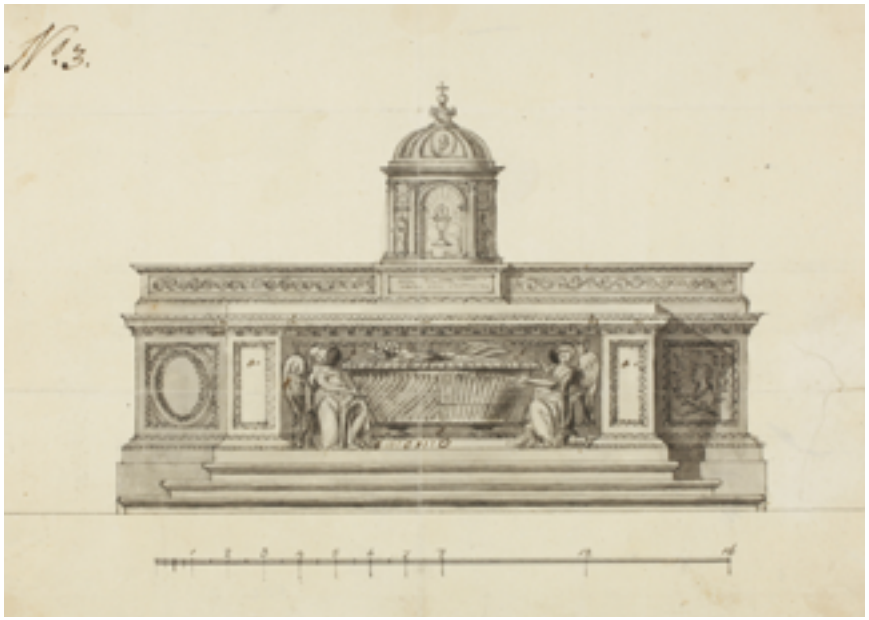
9. James Byres, Wardour Chapel, design for the altar, drawing, pen and ink, gray wash, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

10. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, design for the altar, first version, drawing, pen and ink, gray wash, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

Before the development of Quarenghi's schemes for Wardour, Father Thorpe's life was thrown into turmoil by the suppression – on 21 July 1773 – of the Jesuit Order by Clement XIV. Deprived suddenly of any legitimate clerical role at the Vatican, Arundell's continued patronage and Thorpe's activities as a dealer now became essential for his financial support. It is no doubt this that explains how the frequency of the letters, the detail of their content and also their length all increase at this time. Fortunately, though the grand scheme for ordering the interior of the chapel was set aside, the altar and other furnishings for the chapel remained in Thorp's hands. Over the next months he was to engage the architect and draughtsman Giovanni Stern, «whose taste in ornamental parts of architecture» was much commended, to make drawings for a monstrance, Giuseppe Manocchi to prepare designs for vestments and «the celebrated artist Luigi» Valadier to design candlesticks and hanging lamps for the chapel[14].

For the design of the altar, a bewildering quantity of drawings exists showing the many different proposals that were put to Lord Arundel. With the exception of Byres's three drawings none is signed and while most are presumably by Quarenghi, others clearly are not. In the matter of determining the character – perhaps even the intellectual intentions – of the altar, the absence of any letters from Lord Arundel is a great lack. In the first place there was a choice to be made between the showy and ornate schemes of Baroque taste, featuring Solomonic columns, cloud bursts and gilded rays set in an architecture that was full of movement, and a more moderate static form of design[15]. The evidence of the drawings suggests that Arundell was not averse to a flamboyant expression of his Catholicism while in his letters Thorpe continually urges greater decorum and the values of restraint. Perhaps the vacillating taste of his patron lies behind Thorpe's recommendation, sent on 30th March 1774, that Arundell should cease to waste money on having drawings made of recent churches, «especially» he adds, «if you do not admire Drawings of Architecture».





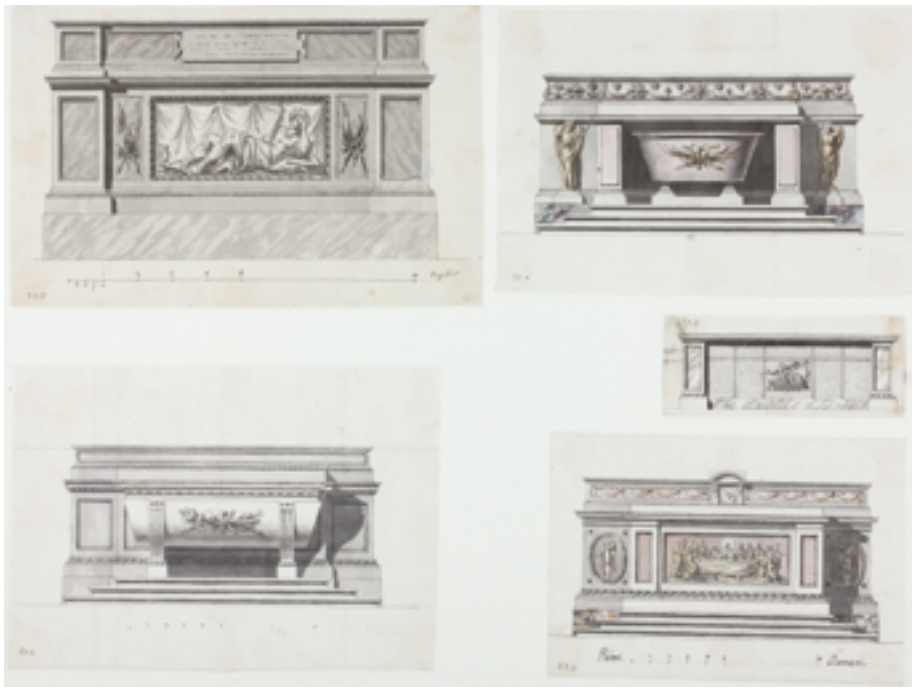
11. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, design for the altar, second version, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

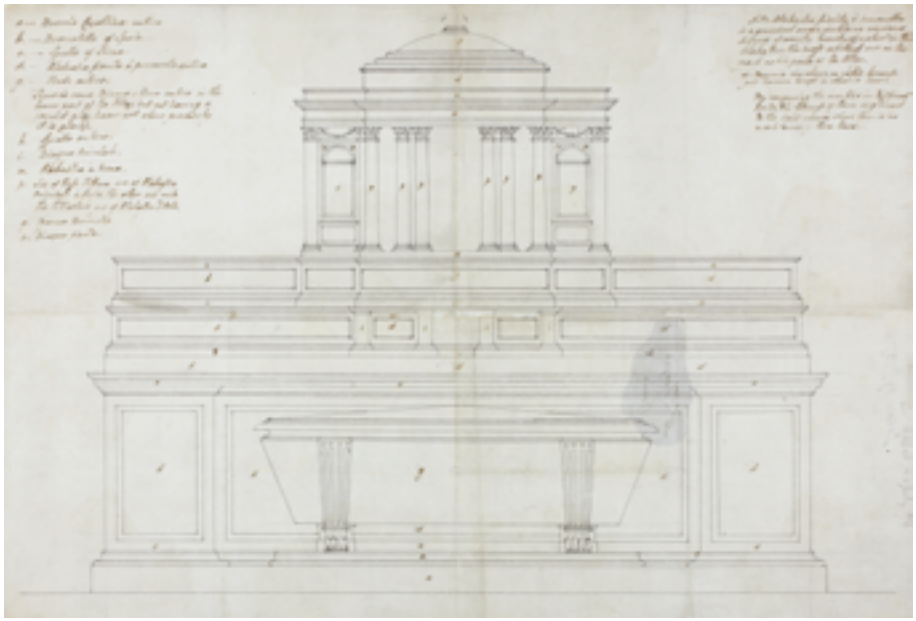
12. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, design for the altar, version, drawing, pen and ink, gray wash, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

The flamboyant exemplars had no progeny yet there remains a divergence between the two men: Arundell seems to have been drawn instinctively to finely worked surfaces and intricate enrichment while Thorpe writes of «an elegant plainness» being preferable to «much ornament». «Angels holding candle sticks or crucifix may look pretty in a drawing», he writes, «yet if executed on an altar will perhaps have too much of the puppet show in England». This comment of 27th November 1771 seems to bear directly on Byres's second altar design (fig. 9) where an angle holding the Cross and supported by putti, rises from a domed tabernacle through which appears a statuette of the Lamb of God, lying on the Book of the Seven Seals, while there are high relief figures of Faith and Charity flanking a sarcophagus below. Such an accumulation of Catholic iconography was no doubt calculated to appeal to Arundell's taste while his love of the opulent is evident in the highly wrought sarcophagus, enriched with grooved strigils and set on lion's paw feet. Thorpe considered that «the urn [sic] can nowhere appear more properly than under the Altar» though he thought that the sarcophagus in all of Byres's designs was larger than need be.

It is instructive to compare this rejected design with two variants, which show the extent to which Quarenghi took over some of its essential elements, most notably the sarcophagus (which Thorpe calls an urn) and the double tier of shelves which support the candle sticks. In the earlier design (fig. 10) minor variations are offered to the right and left of the centre line: on the left side an angel kneels at the end of a plain sarcophagus while on the right the sarcophagus is enriched by grooved support which is crossed by a laurel swag, above the paw foot. On this side there is no angel though a figure of Faith, similar to that in Byers's design, has been added to the altar end and the tabernacle has become a rectangular domed tempietto. In the second version (fig. 11), which is highly coloured, Quarenghi has developed the scheme of the right-hand side and the tempietto/tabernacle has been given a semicircular centre surrounded by paired columns, close to what would eventually be built at Wardour.

True to his reputation as an obliging artist, Quarenghi drew up numerous different forms of a rectangular altar with a sarcophagus at the base (figs. 12-13), before Thorpe and his patron could be satisfied. For some time Lord Arundell was absorbed in considering how to make proper provision on the altar for a Monstrance, so that Quarenghi had to prepare a scheme providing two flights of symmetrical steps at the back while his patron, like many practically-minded amateurs, dreamt up the complicated contrivance of a moveable top to the tabernacle in the middle of the altar. Thorpe however was having none of this and wrote, on 15th June 1774, «to have a little movable Cupola which is to be taken off from the Tabernacle whenever the B[lesse]d Sacrament is solemnly exposed would make





13. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, design for the altar, various versions, drawings, pen and ink, gray wash, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

14. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, design for the altar, last version with a caption, drawings, pen and ink, gray wash, Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire.

this part of the tabernacle liable to many accidents & must unavoidably tarnish it and disfigure it: fixed ornaments will always be the best and most lasting».
There had, in fact, been a long-running difference of opinion about the precise form the tabernacle should take. Though none is dated, the architect had to draw up no less than twelve sketch proposals of widely different character before the design was fixed. The different schemes for the tabernacle all take the form of a miniature classical structure, which in its simplest form may be a rectangular or a circular box. When circular the tabernacle is usually domed and when square it has a pedimented front. One variant is a circular tabernacle with an octagonal dome and a number of the rectangular designs adopt a tri-partite form with a square centre and flanking narrower sides. From the rectangular designs a scheme close to what was actually constructed for the altar develops where a colonnaded

rotunda is flanked by rectangular elements. The prototype of this design appears on the altar, which Quarenghi illustrated at the sanctuary end of his chapel scheme though, in this design, the colonnade is backed by a flat wall. Quarenghi insisted that it would be a better design if the rotunda were left open and when that view eventually prevailed, Thorpe told Arundell on 30 December 1775 that the architect had «jumped for joy at the news, tho in a violent fit of toothache». In consequence of this decision, Thorpe bought enough alabaster for the six additional columns, which complete the back of the central rotunda of the tabernacle

The construction of the altar took place in the marble yard of the leading *scarpellino* in Rome, Antonio Vinelli, situated in the Forum near the Temple of Concord. At the start of the year Thorpe was busy selecting appropriate marbles: writing on 28th January 1776, «I cannot suppose that your Lordship has any two grooms about your house who labour so much as I do». He had turned over «more marbles than would build a chapel» and described, interestingly, how the altar had been «drawn upon a white wall to the exact size» in which it was to be built. Sheets of marble were being sawn and a core of Pepperino stone «preparing to receive the incrustations». A model of the whole, «about two feel long» was also to be made «to direct the work with more exactness». These careful preparations were essential since, on its completion the entire structure had to be dismantled and sent to England. Before the altar left Rome, a detailed drawing of the front elevation had been prepared to indicate exactly where each of the different marble panels were to be placed (fig. 14). Perhaps the two-foot model would also have accompanied the marbles on their journey.

The altar was completed by July 1776, when the first person invited to inspect it was Prince Abondio Rezzonico, a Senator of Rome, an ardent Anglophile and a close friend of Lord Arundell, a copy of whose portrait by Batoni was hung at Wardour[16]. Lord Arundell had intended for it not be known that the work had been commissioned by him, but as Thorpe noted on 17 July his involvement became public knowledge when a notice about the altar appeared in the *Diario ordinario di Roma*. Amongst the clerics, patricians and artist who had seen Quarenghi's design was the «celebrated Gavin Hamilton», the Scottish painter, dealer and speculative excavator, who told Thorpe that he: «did not think that anything could be better calculated to please in England»[17].

By the 24th July 1776 the altar had begun to be dismantled and packed into case for embarkation and by the end of August all but two of the cases had been dispatched and were travelling down the Tiber bound for Leghorn. Thorpe provided a numbered plan of the altar with an explanation of the different marbles used and a key to the various cases to enable its reassembly in Wiltshire. The altar had reached Wardour safely by 19 November at which point Thorpe informed Lord Arundell that the cost of the altar had come to under 600 guineas. It had been valued for custom duties at 600 crowns but he had persuaded the authorities to waive payment on a work of piety destined for a Protestant country[18].

Set today in the spacious sanctuary created by John Soane, Quarenghi's altar (fig. 15) has great richness and an undeniable presence[19]. In many respects the carefully contrasting panels of yellow Siena marble and veneers of alabaster, minutely worked and framed by ormolu moulding, recall the idiom and exquisite precision of some of the most opulent chimneypieces exported by grand tourists to Britian from Rome. It is indeed an incomparable example of Italian eighteenth-century craftsmanship yet it is much more than that simply because of the quality of Quarenghi's architecture. The dialogue between the tempietto of the tabernacle and the solemn and wide recess of the *verde antico* sarcophagus below is perfectly judged and gives authority to what, in other hands, might have seemed little more than a rich bauble.

A second altar

It may be as well, at this point, to consider the British influence to which Quarenghi was exposed while working for Lord Arundell. Whether his contact with

the Anglo-Saxon world impacted upon the formulation of his style as an architect is not easily assessed. According to Thorpe he was «much employed by the best of our English & other Artists in rectifying or beautifying their Drawings»[20] and, in preparing the drawings for Wardour chapel, he undoubtedly had to work with people who understood English better than he did. At the most simple level, all of the finished drawings which were made to describe his scheme had to be titled in English and to have notes written on them so that the set of designs sent to Lord Arundell might be intelligible to workmen, tasked with the job of erecting the building in Wiltshire. It is indeed ironic that where so many Italian designs were never to be realised, precisely because of the complications of their construction in a foreign land, the sheets of drawings supplied by Quarenghi provided a complete description of his scheme for the chapel, down to the finest detail so that it could have been built exactly as the architect intended. We have no means of telling who wrote the titles on the drawings but they are clearly professional, correctly employing English architectural terminology and elegantly positioned on the sheets. We shall never know what conversations may have passed between Quarenghi and the person who wrote all these titles for him or how they may have interacted together.

Undoubtedly it fell to Thorpe to explain Lord Arundell's opinions to his architect and in doing so we may imagine that the Jesuit priest cum art dealer took ample opportunity to express his own ideas and taste. From his comments to his patron it is clear that Father Thorpe preferred sober and rational architecture – where form took precedence over decoration – and it may be that his own preferences limited the range of British examples which Quarenghi might had known about. In 1773, the year before that in which the drawings for the chapel at Wardour were sent to Britain, the first volume of *The Works in Architecture of Robert and James Adam* had appeared in London. The accompanying letterpress amounted to a manifesto for Neo-classical architecture in the British Isles: the Adams stressed the use of rooms of different shape to add "movement" and variety to an interior and illustrated how a type of light and delicate geometrical plasterwork, found at Hadrian's villa at Tivoli and elsewhere in Rome, could be employed to evoke what they called the True Antique in a modern interior.

Both brothers had been known as well off visitors to Rome. Robert stayed there from February 1755 to April 1757 followed by James, who perhaps cut more of a dash through his activities as a dealer on behalf of George III, between February 1761 and April 1763[21]. Indeed when the Adams required antique columns for the anteroom at Sion their contacts in the city led them to patronise Vinelli's marble yard. Father Thorpe however had little time for these novelties and may even have been jealous of the brothers' success. He had seen what he called the «rather trifling ornaments» Robert Adam had sent to be engraved by Domenico Cunego for plates in the *Works* and was inclined to dismiss the brother's' decoration as dependent on the work of Giovanni Battista Piranesi and, more particularly, on Giovanni Volpato's publication of Raphael's grotesque decoration in the loggia of the Vatican. Thorpe had himself provided Arundell with a set of Volpato's plates so that they might discuss specific questions of design and decoration by correspondence, each with a copy of the respective publication in Rome and Wiltshire.

Though the altar undoubtedly marks the high point of Quarenghi's connections with Lord Arundell, he continued to be engaged by Thorpe to develop proposals for the house and its interiors up to and until his departure for Russia in 1779[22].

Four years later, Thorpe wrote to Lord Arundell on 23rd August 1783 to ask him whether he might be able suggest a purchaser for a second altar, of «elegant workmanship and materials», which he had commissioned from Quarenghi and which remained on his hands. Arundell evidently suggested another West-country recusant land owner, Thomas Weld of Lulworth Castle in Dorset, as a possible purchaser and, in a letter to Weld dated December 1786, Thorpe explained his situation: «Wherever I could, I have also had in view to promote talents that were either left in obscurity, or laboured under some obstinate disadvantage. Qua-

15. Giacomo Quarenghi, Wardour Chapel, altar, Wardour Castle, Wiltshire.

16. Giacomo Quarenghi, Lulworth Chapel, altar, Lulworth Castle, Dorset.

renghi is one of those [...] he composed the parts of the candlesticks, & made the plan of the Altar & directed the working of it. That at Wardour is more magnificent; but as our Artists continue to say of the other [...] Cosa più bella per Altare, non si può fare (a more beautiful altar could not be made). By bella they mean elegant»[23].

As with the altar at Wardour, a considerable number of letters relating to the design, purchase and eventual installation of the Lulworth altar survive. Thorpe's letters were addressed to Fr. Charles Plowden, an English Jesuit who was chaplain at Lulworth Castle and tutor to Thomas Weld's children. The construction of a new chapel at Lulworth presented Thorpe with an opportunity to provide designs and furnishings from Rome, having been sent plans of the proposed chapel designed by John Tasker, he noted: «an elegant altar and a good picture over it are the best ornaments & alone suffice in the plan to delight a British eye»[24].

Quarenghi's second English altar, while more modest than Wardour (fig. 16), employs a similar vocabulary of rectangular forms, lucidly disposed and framed by bands of yellow Siena marble, with alabaster veneers in the pedestal ends. A single raised shelf contains, at its centre, a domed and rather box-like tabernacle, with a line of candelabra set out on either side. The altar, which presumably was made as a commission from Thorpe himself, contains within a deep rectangular recess a pair of gilded angels kneeling on either side of a modest marble urn. The forms are familiar and so too is the history whereby not everything that Father Thorpe hoped for was to be realised when the altar was assembled at Lulworth. From the correspondence, it would appear that the angels were never intended to be gilded since Thorpe considered that «preserved in the brightness of their own metal» they gave a more picturesque character to the altar and did «not impertinently contend with what was above» by which he meant the Tabernacle, Crucifix and Candlesticks. At first Plowden and Weld also seem to have questioned the size of the tabernacle but Thorpe persuaded them not to alter the design. Quarenghi's elegant candlesticks were not initially included in the purchase however Thorpe eventually decided to send them from Rome after the altar had arrived in Dorset.

As with the Wardour commission, several years were to elapse before the sale of Father Thorpe's altar was concluded and an export licence granted for it in 1786[25]. Thorpe then sent meticulous instructions for its installation[26]. As he remarked to Lord Arundell «tho perhaps not entirely acquainted with the goodness of the materials, or the workmanship» he considered that Thomas Weld was an appropriate person to purchase Quarenghi's second altar[27]. It was installed by Weld in a chapel in the grounds of Lulworth Castle, which was the first free-standing Catholic chapel built in Britain since the Reformation[28].

In 1791, on hearing from Lord Arundell of Soane's enlargement of the chapel at Wardour, Thorpe responded to the news with a typical compliment. In his view the alterations and improvements put the chapel «in the rank of a basilica, not only for the magnificence of its plan, but also for the beauty & riches of its ornaments»[29]. He concluded «your Lordship has indeed a magnificent altar, and Mr Weld has one that is elegant. My aim will now be to compose what might be called an awful altar; by which I mean such an Altar, as would move a spectator to kneel down before he should be tempted to look about it. Few altars in any country have this kind of excellence».

Note

1 Lord Arundell's papers, including 344 letters from Father Thorpe and a collection of architectural drawings sent from Rome and mostly by Quarenghi, are deposited in the Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire. The reference number for the letters is 2667/20/22/6 while the folders containing the drawings are 22667/18/2 to /16. A Calendar of the Thorpe papers, prepared by Sir Howard Colvin in 1970 is kept in the Centre. Any reference to Thorp's letters cited in the text of this article, unless otherwise stated, relates to the correspondence in the Wiltshire and Swindon History Centre.

2 Gavin Hamilton, for example, coordinated a series of architectural plans for a sculpture gallery at the London house of the collector, William Petty, 2nd Earl of Shelbourne. See: D. Stilman, *The Gallery for Lansdowne House: International Neoclassical Architecture and Decoration in Microcosm*, «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 75-80.

3 John Thorpe to Lord Arundell, Rome, 10 December 1785. A brief biography of Lord Arundell, as a grand tourist, and an extensive and excellent account of the activities of Father Thorpe will be found in J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven - London, Yale University Press, 1997, pp. 29-30, 939-942. For a biography of Thorpe and digest of progress of the altar see I. Bignamini, C. Hornsby with I. della Giovampaola, J. Yarker, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, 2 voll., New Haven - London, Yale University Press, 2010, I, pp. 324-326.

4 In addition to the correspondence now held at Chippenham, extensive series of letters survive in the Clifford archives at Ugbrooke, Devon; at Stoneyhurst College, Lancashire and at the Archivum Britannicum Societatis Iesu (ABSI) in London. 300 of Thorpe's letters to a fellow Jesuit, Charles Plowden were published in 1997: G. Holt, *Letters from Rome of John Thorpe*, «Archivium Historicum Societatis Iesu per Iodicum Semestre», LXVI, 1997, 132, pp. 323-355 and a further selection in: G. Holt, *The Letters from Rome of John Thorpe S.J. to Charles Plowden, S.J. 1784-92*, «Catholic Record Society», 28, 2007, 3, pp. 434-457.

5 Thorpe's activities as an art agent increased markedly after 1773. In common with other clerics, such as Abbé Peter Grant, a Jacobite priest who had resided in Rome from 1738, Thorpe's dealing activities were mostly for British Catholic travellers. He acted as agent to Henry Blundell of Ince, a Catholic collector from Lancashire who assembled a sizeable group of antiquities. Thorpe's policy of purchasing objects that were «fine, rich & a good bargain» accorded with Blundell's own in his *Account* of the collection at Ince published in 1803. Blundell writes of a *Colossal Knee* that «this wonderful fine fragment [...] was picked up out of a heap of old rubbish by Mr Thorpe» (H. Blundell, *An Account of the Statue, Busts, Bass-Relieves, Cinerary Urns, and Other Ancient Marbles, and Paintings at Ince, collected by H.B*, Liverpool, M^{c}Creery, 1803, cat. no. CCCCXXXI). Thorpe's bargain hunting was frowned upon by other dealers: Thomas Jenkins wrote to Blundell's kinsman, Charles Townley, «Mr Blundell with his ex-Jesuit [Thorpe] rummaged the town over for bargains. The general consequence is that of being duped, you will be a judge when you see the Col.» (London, British Museum, Townley Archive, TY7/333. Jenkins to Townley, Rome 13 January 1787). Despite this criticism Thorpe did supply several important antiquities to Blundell and introduced him to the young Antonio Canova from who he commissioned a statue of *Psyche* (H. Honour, *Antonio Canova and the Anglo-Romans*, Part II, *The First Years in Rome*, «The Connoisseur», 1959, December, 144, 1959, 582, p. 228). Thorpe was not above indulging in skulduggery. On 10 August 1774 Thorpe wrote to Arundel describing how he had obtained copies by Carlo Labruzzi of two Claudes in the Doria Pamphili collection «in the most secret manner, & by the means of continual fees to the Keepers». They were sent to Wardour in June and October.

6 Paine's plans for Wardour are contained in the second volume of his *Plans, Elevations and Sections of Noblemen and Gentlemen's Houses* (London, Author, 1783), Pls 30-41, 93-94. The house is illustrated in C. Hussey, *English Country Houses, Mid Georgian 1760-1800*, London, Country Life Ltd, 1956 (revised edition 1963), pp. 119-124. See also P. Leach, *James Paine*, London, Zwemmer, 1988 (*Studies in Architecture*, XXV).

7 For James Byres see H. Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects 1600-1840*, New Haven - London, 2008, pp. 208-209 (4th edition); Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 169-172. See also, Bignamini, Hornsby with della Giovampaola, Yarker, *Digging and Dealing*, cit., I, pp. 246-249; P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profile culturale di James Byres of Tonley (1737-*

1817), «Roma moderna e contemporanea», 10, 2002, pp. 153-178. On 10 January, 1770, Thorpe informed Arundel of Byres's plans for Sir Watkin Williams-Wynn stating that the house contained «a very grand Chappel». See T. Mowl, *A Roman Palace for a Welsh prince: Byres' designs for Sir Watkin Williams-Wynn*, «Apollo», 142, 1995, 405, pp. 33-41. See also, H. Honour, *James Byre's designs for rebuilding Henham Hall, Suffolk*, in *The Country Seat*, edited by H. Colvin, J. Harris, London, Allen Lane, 1970, pp. 164-169.

8 There are many occasions on which Thorpe offers clear advice. He considered Byre's designs «too rich for such a country as ours» (30 March 1771) and mused in considering «what was to be raised upon the altar» (16 April 1773) that «the taste as well as the practice in England is so different from what is done here that it cannot be easy to agree upon what will be satisfactory». Perhaps the strongest expression of his views is when he advises his patron, even at a late stage, against too much elaboration: «my chief wish is to see your Lordship have a chapel that men of understanding in these matters may commend and admire: but ornaments in the Friar style or like those in Village Churches, to dazzle the eyes of some devout ignorant starers can never be what Wardour deserves» (11 February 1775).

9 On 16th April 1774 Thorpe provided the following information; «The dimensions of the Altar in proportion to your Chappell are 1. in height from the officiating priest. Three feet four inches and a half. 2. in breadth from the front part to the first step on the Altar two feet and a half. 3. in length eleven feet, all English measure».

10 A letter from Thorpe on 30 March 1774 records that he had received Arundell's instructions regarding the altar and chapel and communicated them to Quarenghi.

11 The dimensions given here can only be indicative since they are measured from the scales drawn on Paine's and Quarenghi's drawings which are not always consistent. For example the detailed drawing by Quarenghi showing part of the base of the columns in the sanctuary is complicated by the shadows that have been added to the drawing so that the diameter of the column on the left appears to be 2ft 4ins while that on the right is thinner and measures only 2ft 2ins.

12 The additional drawings sent to describe Quarenghi's scheme completely are possibly the five sheets of very fine half full-sized details in pen and ink with grey and pink wash contained in Folder 2667/18/13.

13 It is noteworthy that when Italian architects in Italy were asked to produce plans for British clients these were only carried into execution when the architects themselves were resident in the British Isles. Thus Giacomo Leoni (1686-1746) and Joseph Bonomi (1739-1808) each had successful careers as architects in England. By contrast no plans submitted by architects working in Italy in the second half of the eighteenth century were to be carried out in Britain. None of Byres's schemes was ever executed and the various plans coordinated by Gavin Hamilton for Lord Lansdowne similarly were not built. Thorpe tried to interest Thomas Weld of Lulworth in designs by Domenico Lucati for the Catholic chapel at Lulworth Castle however that job was given to the local architect, John Tasker, in 1786. The only exceptions to this rule appear to be Alessandro Galilei (1691-1736) whose proposals – made while he was working in Britain – for a vast palace at Castletown, Co. Kildare in Ireland, clearly influenced the house that ultimately was built, and Mario Asprucci (1764-1804) whose scheme for a new house for Lord Bristol at Ickworth in Suffolk was carried out from 1796 under the superintendence of the Irish architect, Francis Sands. The crucial element in the implementation of Galilei and Asprucci's schemes resides in their knowledge of and contacts with local architects who interpreted their ideas. Quarenghi lacked these advantages completely.

14 The involvement of these artists is recorded in Thorpe's letters of 4 June 1774, 10 an 24 September 1774. For Valadier's work at Wardour see E. Thompson, *Lamps from Luigi of Rome: for Wardour Castle Chapel*, «Apollo», 133, 1991, 351, pp. 323-326. On 15 February 1775 Thorpe suggested that Arundell might purchase a pair of candelabra from Piranesi for the chapel «tho they be of marble, & antique».

15 The folders containing the sketches, architectural drawings and designs relating to building work at Wardour– see note 1 above – are not catalogued so that the drawings, some with individual reference numbers, have been put into different folders without any attempt to group related designs in the same folder. It is therefore impossible to provide specific references to the different designs by Quarenghi and other anonymous draughtsmen, which are scattered indiscriminately through fifteen folders.

16 E.P. Bowron, *Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of his Paintings*, 2 voll., New Haven - London, Yale University Press, 2016, I, p. 370, cat. no. 304 (under version d). Rezzonico would go on to commission Quarenghi to prepare plans for a room in his palace on the Capitol.

17 Thorpe to Arundell, 30 December 1775.

18 Thorpe to Arundell, 17 July 1776. «Sacerdote Inglese», «un Altare di Marmo di Antonio Vinelli Romano cogli ornamenti di metali», Roma, Archivio di Stato, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 12, fasc. 289, 18 July 1776. There is a curious coda to the story of the Wardour altar. Thorpe had to organized the dispatch of relics of St Clement, originally given to Arundell by Pope Clement XIII (1758-1769), they were sent to Britain concealed in a marble block in 1778. Unfortunately the block became part of the cargo of a merchant vessel – The Westmorland – which was captured by the Spanish navy and its contents sold. Thorpe expended huge energy attempting to prevent the desecration of the relics, which eventually arrived at Wardour in 1789 when he could finally give instruction for the inscription on the sarcophagus «CORPUS.CLEMENTIS/M.

CLEMENTIS XIII P. M. DONUM». For an account of the relics, their loss and recovery. *The English Prize: The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour*, exh. cat. (Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, 17 May - 17 August 2012, New Haven, Yale Center for British Art, 4 October - January 2013), edited by M.D. Sáncgez-Jáuregui, S. Wilcox, New Haven, Yale Center for British Art, 2012, pp. 154-161.

19 Between 1788 and 1790 the sanctuary of the original chapel was enlarged to designs of John Soane who had met Quarenghi briefly when studying in Rome in 1778. For an illustrated account of the chapel, including the alterations by Soane, see A. Rowan, *Wardour Castle Chapel, Wiltshire*, «Country Life», 1968, 10, pp. 908-912; for the Quarenghi's plan in the roman context see T. Manfredi, *La generazione dell'antico: giovani architetti d'Europa a Roma, 1750-1780 (parte seconda)*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, II, edited by E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 23, 2007, pp. 31-39; Id., essay in this volume.

20 Thorpe to Arundell, 9 march 1774 (see above).

21 The rise of Robert and James Adam was of interest to dealers in Rome. The Rome-based British dealer, Thomas Jenkins writes regularly – and disparagingly about the Adams' work – writing to Charles Townley in 1779 about the recently completed sculpture gallery at Newby Hall: «its'a Pity Mr. Weddell shoud have been inducted to over Charge his Gallery with Ornaments, but the Adams' I am told have done it every wher». London, British Museum, Townley Archive, TY7/218 Thomas Jenkins to Charles Townley, Castel Gandolfo 15 July 1779. J. Yarker, *Antique Mad: the Adams as Dealers and their Stock of Antiquities*, in *Robert Adam and his Brothers: New Light on Britain's Leading Architectural Family*, C. Thom (ed.), Swindon, Historic England, 2019, pp. 63-82.

22 Thorpe employs Quarenghi to prepare extensive designs for the Saloon at Wardour Castle.

23 Thorpe to Thomas Weld, 30 December 1786, Dorchester, Dorset History Centre, D-WLC/C/116.

24 For a digest of Thorpe's correspondence with Plowden see G. Holt, *Thomas Weld's Chapel at Lulworth - some Contemporary Correspondence*, «The Proceedings of the Dorset Natural History and Archaeology Society», XC, 1980, pp. 33-41.

25 «dovendo spedire in Inghilterra un Altare di Marmo in diverse casse fatto qui costruire da scultore viventi, e tutto modern». Roma, Archivio di Stato, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 12, fasc. 294.

26 Thorpe's instructions: Thorpe to Thomas Weld, 30 December 1786, Dorchester, Dorset History Centre, D-WLC/C/116.

27 Thorpe to Lord Arundel, 23 October 1779.

28 Lulworth Castle chapel: see Holt, *Thomas Weld's Chapel*, cit., pp. 33-41.

29 Thorpe to Lord Arundel, 10 December 1791. In his will Thorpe left precisely such a «noble and awfull altar» to the Liège Academy but, in this case, Giacomo Quarenghi had no part in its making.

Susanna Pasquali

Un inedito progetto di Giacomo Quarenghi conservato nello studio del pittore Giuseppe Cades

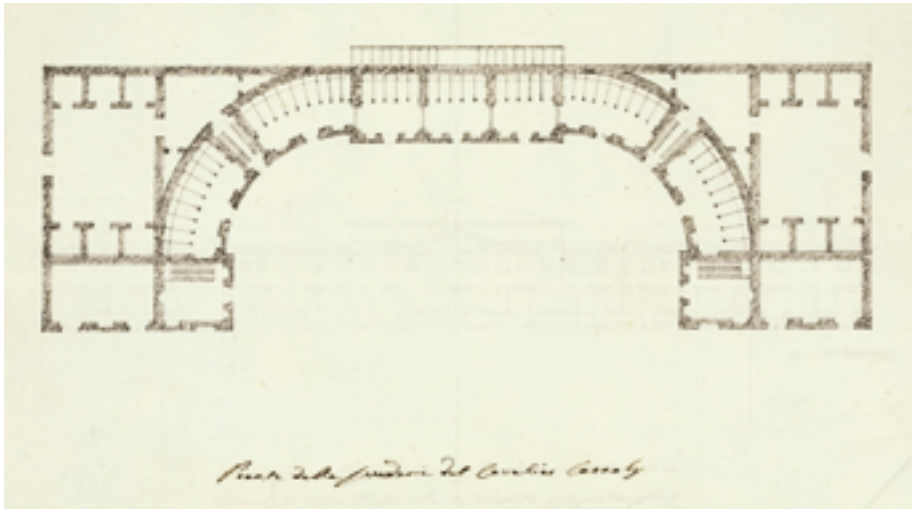
Durante il suo soggiorno a Roma, il giovane marchese Gaudenzio Honorati si interessò vivamente all'architettura; provenendo da una nota famiglia aristocratica di Jesi, intendeva orientare la sua formazione verso il ruolo, all'epoca ben riconosciuto, dell'architetto dilettante. È documentato un suo soggiorno in città tra il 1796 e il 1797[1]: un periodo di incertezze generali caratterizzato dalle azioni ostili della Francia repubblicana verso lo Stato della Chiesa e quindi, dopo il 15 febbraio 1798, dall'instaurazione della Repubblica Romana. Una testimonianza pressoché coeva al suo soggiorno può leggersi in un testo di Luigi Marini del 1801: avendolo coinvolto nella misurazione di un edificio, l'ingegnere pontificio lo descrive nei termini di un «giovane molto erudito e di un considerabile intendimento nell'architettura civile»[2]. La testimonianza più rilevante è costituita soprattutto dalle carte di Honorati stesso. Da Roma egli riportò in patria molti disegni, destinati a divenire parte di una più vasta collezione familiare che fu poi donata, dopo varie vicissitudini, alla Biblioteca Planettiana di Jesi nel 1910[3]. I due album autografi, oggi conservati al Getty Museum di Los Angeles[4], sono probabilmente giunti lì a causa della dispersione parziale di questo fondo.
È dalla sua *Raccolta di vari disegni di architettura*, oggi negli Stati Uniti, che è possibile ricostruire il suo incontro a Roma con l'opera di Quarenghi. Un incontro che avvenne "in assenza": l'architetto, come tutti sanno, era partito per la Russia nel 1779 e mai ebbe occasione di tornare indietro. Tuttavia, erano allora rimasti nella città alcuni suoi disegni, che il giovane marchese ha consultato e

1. Gaudenzio Honorati, *Solo Prospetto di un Casino di Villa ideato dall'Architetto Sig[no]re Giacomo Quarenghi* [...] *fatto prima che l'Autore si fissasse in Russia*, disegno, penna e china (Getty Research Institute, Los Angeles, Ms n. 870203, *Raccolta di vari disegni di architettura*, 1796-1797, f. 98).

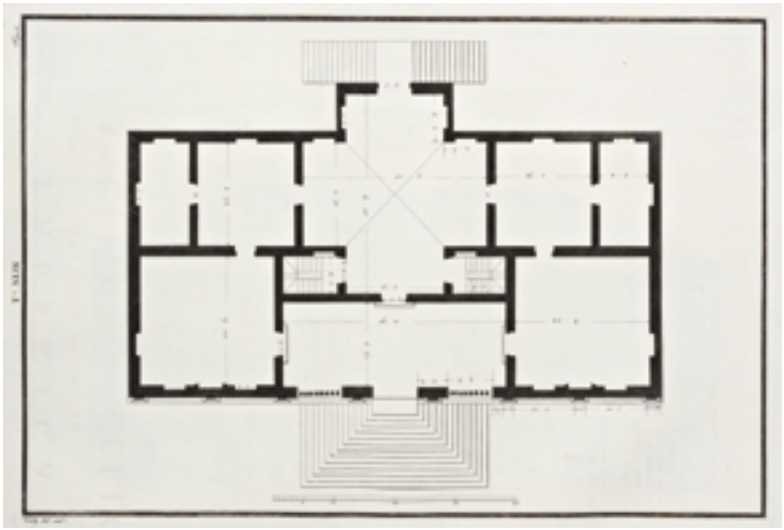
copiato. Nella *Raccolta* figurano ridisegnati in formato ridotto, ben undici disegni del maestro, corrispondenti a quattro progetti. La rilevanza di tale attività di ridisegno è misurabile su due scale. Almeno in un caso, Honorati ha ricopiato un progetto del quale non si conosce oggi l'originale, né altre copie (fig. 1): la *Raccolta* aumenta quindi la nostra conoscenza sulle attività svolte dall'architetto prima della sua partenza per Pietroburgo. Non è senza rilevanza inoltre che, a distanza di più di dieci anni da questa partenza, qualcuno conservasse con cura a Roma questi progetti per metterli a disposizione a scopo didattico: la *Raccolta* permette di indagare, quindi, anche sul ruolo acquisito dalla figura di Quarenghi nel mondo artistico romano degli anni Novanta.
Honorati, a differenza di un qualsiasi apprendista architetto, scriveva con la facilità del letterato. Nelle lunghe didascalie apposte su ogni progetto ricopiato, egli specifica che tutti gli originali erano allora conservati presso l'atelier di Giuseppe Cades. Un pittore che, almeno dal 1770, era in rapporti con Quarenghi: a soli ventiquattro anni, aveva avuto infatti occasione di dipingere una pala per un altare progettato dall'architetto per Henry Arundell, VIII barone di Wardour[5]. Dopo il 1779, i due erano rimasti in contatto: è noto che Quarenghi segnalò e fece quindi ottenere a Cades tra il 1782 e il 1786 l'incarico per quattro tele da sistemare nella sala centrale del *Padiglione con Gran Sala per la Musica* da lui progettato per il parco di Carskoe Selo[6]; è probabile che una copia dei disegni di questo piccolo fabbricato fosse stata inviata a Roma, allo scopo di dare al pittore un'idea dell'esatta situazione in cui le tele sarebbero state sistemate. Meno noto è che, per tramite dei plichi diplomatici regolarmente inviati tra la corte russa e Roma dall'agente Reiffenstein, l'artista aveva continuato a ricevere nel corso degli anni anche disegni o stampe documentanti altri progetti nel frattempo realizzati da Quarenghi in Russia. Non doveva però durare a lungo: nel 1799 Cades morì e il contenuto dell'atelier venne velocemente disperso[7]. Perduti i disegni e la corrispondenza privata tra i due, la copia di vari progetti di Quarenghi documentata nell'album di Honorati rimane quindi l'unica traccia di due rilevanti azioni. Per parte di Quarenghi, testimonia che almeno fino all'ultimo decennio del secolo l'architetto voleva far conoscere anche a Roma, e non solo in Veneto, cosa stava costruendo. Testimonia inoltre che, grazie alla vecchia amicizia tra due artisti, esisteva un luogo nella città che funzionava come deposito fisico della memoria dell'architetto ormai celebre: l'atelier di Cades.

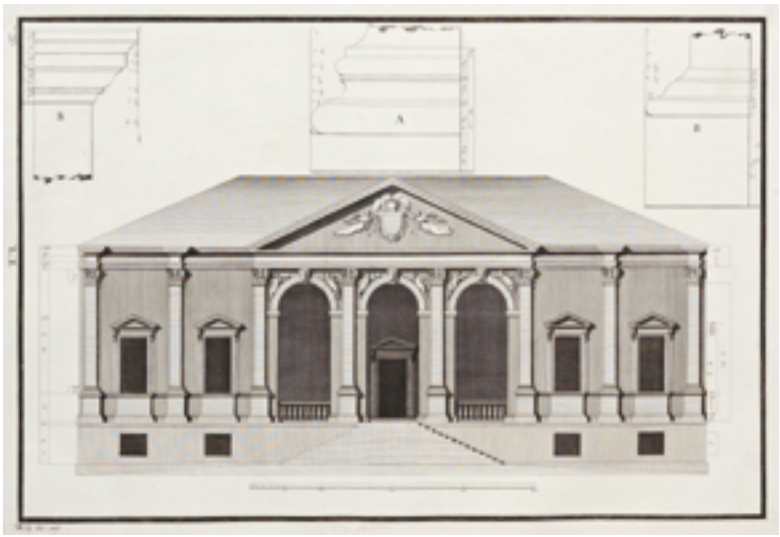
Palladio's shade

La testimonianza più rilevante sugli anni di formazione di Quarenghi l'ha fornita l'artista stesso nella nota lettera del 1785, pubblicata nel 1793 a Bergamo[8]; un testo che a posteriori rievoca il percorso individuale di un giovane che, sconten-



2. Gaudenzio Honorati, pianta delle scuderie della residenza per Sir Carnaby Haggerston, disegno, penna e china (1756-1831), progetto di Giacomo Quarenghi, disegno, penna e china (*Raccolta di vari disegni*, cit.).





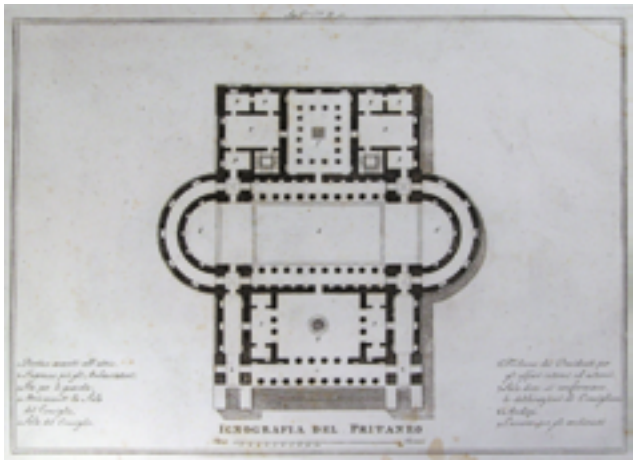
3. *Fabbrica del nobil uomo signor Angelo Marcello nella villa di Bertesina,* possibile progetto di Andrea Palladio, pianta, incisione (da O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, vol. 2, Vicenza, F. Modena, 1778, tav. XLIX).

4. *Fabbrica del nobil uomo signor Angelo Marcello nella villa di Bertesina*, possibile progetto di Andrea Palladio, prospetto, incisione (da Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, cit., tav. L).

to di quanto la Roma moderna allora gli offriva, guardava all'antico e riscopriva da solo Palladio. Il testo della lettera, rilevante in sé perché è rara testimonianza di uno scritto autobiografico di un architetto, riflette la nuova sensibilità dell'epoca e, al contempo, espone con crudezza la decadenza dei sistemi allora accreditati nella formazione accademica. Appartenendo tuttavia, in quanto genere, al racconto eroico, la lettera omette di dare conto con altrettanta franchezza dell'altra metà della sua esperienza nella Roma del tardo Settecento: le straordinarie opportunità offerte allora dal mercato. Quarenghi, rimasto a vivere nella città ben oltre i suoi anni di formazione – ha 35 anni quanto se ne allontana – si era ritagliato una parte entro questo mercato ingenerato dalla presenza dei tanti viaggiatori: per tramite di riconosciuti agenti e sensali, anche gli architetti hanno infatti goduto delle briciole di queste opportunità[9], riservate soprattutto agli artisti in grado di produrre opere mobili o collegate al mercato dei marmi antichi. Padre John Thorpe (1726-1792), l'intermediario di Quarenghi presso lord Arundell, ha inventato per lui una sorta di etichetta, destinata a distinguerlo dai tanti altri artisti romani in cerca di incarichi. Nei suoi progetti egli avrebbe mostrato – Thorpe scriveva – caratteri così genuinamente neo-palladiani, tanto da essere definito tra gli inglesi a Roma addirittura una sua diretta reincarnazione: «Palladio's shade»[10].

Tutto ciò è ben noto nella letteratura artistica: mancava tuttavia, sino alla messa in valore dei disegni di Honorati, un nucleo di progetti che permettessero di analizzare in che modo si esplicita questa pretesa mimesi dei progetti di Palladio. Nell'album, i soggetti riferibili a una committenza inglese, eseguiti a Roma prima del 1779[11], sono due: i disegni eseguiti per la grande residenza di sir Carnaby Haggerston e il progetto per un *Casino di Villa*. La committenza Haggerston è nota[12]; i disegni originali sono oggi presso il RIBA a Londra[13]; le copie fatte da Honorati, ricavate dalle modeste incisioni di Perini[14], aggiungono di nuovo solo la pianta delle scuderie (fig. 2). In questo progetto, tuttavia, palazzo e annessi, data la loro grande dimensione, mal s'adattano a evocare la qualità delle architetture di Palladio, rimandando piuttosto, per la generica monotonia delle forme, alle tavole del *Vitruvius Britannicus*. Molto più interessante è il *Casino di Villa*: un progetto non altrimenti noto, del quale Cades conservava solo il prospetto.

Nella lunga didascalia di Honorati è specificato che il progetto «fu fatto prima che l'autore si fissasse in Russia»[15]. Dalle fonti a disposizione non è possibile attribuirlo a un preciso committente: è tuttavia molto probabile che fosse un inglese. Il citato Thorpe menziona negli anni Settanta più committenti di quella nazionalità, senza specificare ulteriormente[16]; nella lettera indirizzata a Marchesi nel 1785, Quarenghi cita, quale prima sua commessa ottenuta a Roma, «due Casini per due signori inglesi, dei quali non so ricordarmi il nome», ottenuti per tramite dello scultore Hewetson[17]. Appena un anno prima, Pindemonte, in base alle notizie fornite dallo stesso Quarenghi, aveva escluso con una sua frase committenti di altre nazionalità: a Roma, egli non avrebbe avuto occasioni, «se disegnata per qualche Inglese non avesse qualche casa di campagna»[18]. Varie ricerche, intraprese



In alto, da sinistra a destra

5. Andrea Palladio (attr.), Villa Repeta a Campiglia dei Berici, facciata, oggi posteriore (foto dell'autore).

6. Baldassare Peruzzi, Palazzo Massimo alle Colonne, Roma, dettaglio (foto dell'autore).

In basso, da sinistra a destra

7. Vincenzo Balestra, *Pritaneo o Edifizio per pubblici consigli*, pianta, incisione (*Raccolta di IX progetti architettonici inventati da alcuni membri dell'Accademia detta della Pace...*, Roma s.d., ma 1796).

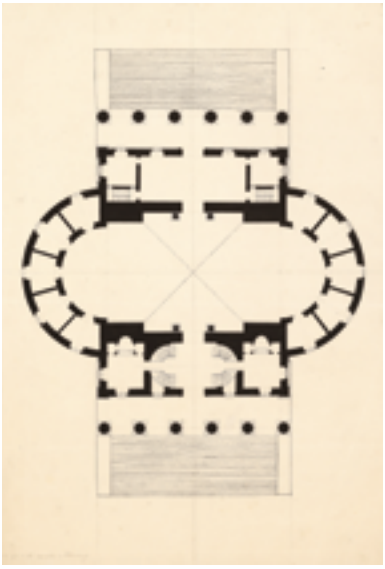
8. Vincenzo Balestra, *Pritaneo o Edifizio per pubblici consigli*, prospetto principale, incisione (*Raccolta di IX progetti architettonici inventati da alcuni membri dell'Accademia detta della Pace...*, Roma s.d., ma 1796).

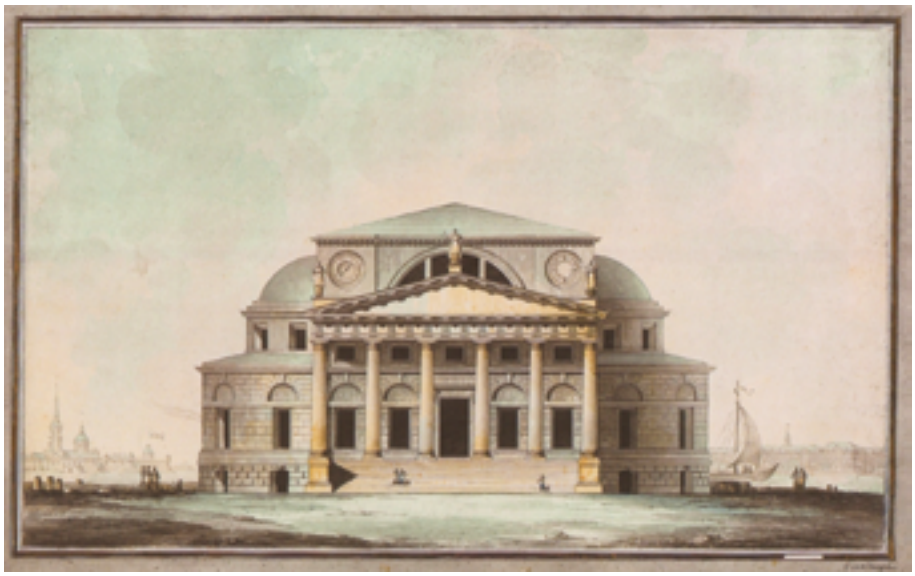
sull'insieme dei progetti richiesti agli architetti romani dai viaggiatori provenienti dal Regno Unito, non hanno dato finora esiti: non c'è modo quindi di dare un nome ad altri committenti dell'architetto, oltre ai citati Arundell e Haggerton. È quindi probabile che nel progetto sia da riconoscersi uno dei «due Casini per due signori inglesi».

Due fatti rendono comunque rilevante il *Casino di Villa.* Questo edificio proposto da Quarenghi è, tra le sue opere romane, la più palladiana; anzi l'unica che possa effettivamente definirsi inventata dall'ombra stessa del grande architetto vicentino. Ciò è evidente sia per i singoli elementi del progetto – che osserveremo più oltre – sia per la dimensione dell'edificio: con una facciata lunga 120 palmi – pari circa a 27 metri – è quella che più s'avvicina alla effettiva dimensione di una villa veneta del Cinquecento. Una dimensione che, come aveva già scoperto lord Burlington cinquanta anni prima, era ormai del tutto inadeguata per una residenza di un gentiluomo inglese nel Settecento. Ben s'adattava, invece, alle nuove esigenze effettive o presunte di ogni *Grand-tourista* di rango: una piccola villa palladiana, eretta nelle immediate vicinanze della casa, poteva ospitare la raccolta di statue o di dipinti che si erano acquistati nel corso del viaggio in Italia. Il *Casino* è stato, con tutta probabilità, concepita con le funzioni di galleria.

La committenza inglese e il cantiere editoriale di Bertotti Scamozzi

Nel noto resoconto che Quarenghi dà della sua formazione, i *Quattro Libri* di Palladio gli capitarono in mano per caso[19]. Il suo primo viaggio, effettuato nel corso del 1772 a Venezia e Vicenza aveva tuttavia aggiunto molto altro: l'architetto, andato ad osservare dal vero le fabbriche del maestro, aveva potuto conoscere a Vicenza anche il lavoro che aveva intrapreso Ottavio Bertotti Scamozzi almeno dal 1770[20]. Al fine di dare una nuova e più affidabile rappresentazione di tutti gli edifici di Palladio, l'architetto vicentino li stava al momento rilevando di nuovo tutti; compresi quelli – non presenti nei *Quattro Libri* – che gli erano stati nel





Da sinistra

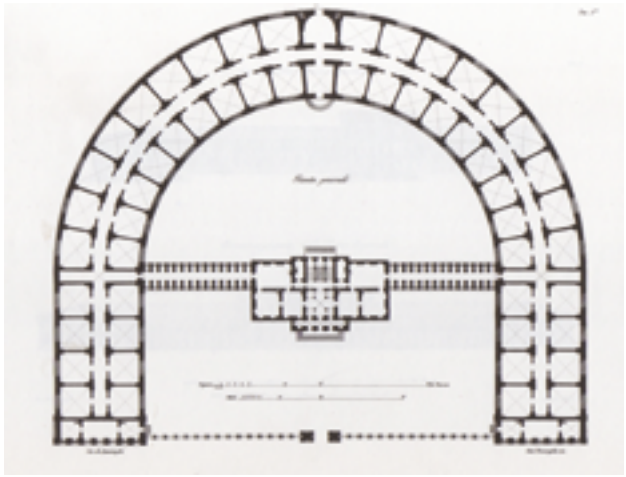
9. Giacomo Quarenghi, Borsa dei Mercanti di San Pietroburgo, pianta, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, *Album Stampe e Disegni a mano di diversi*, tav. 19r.

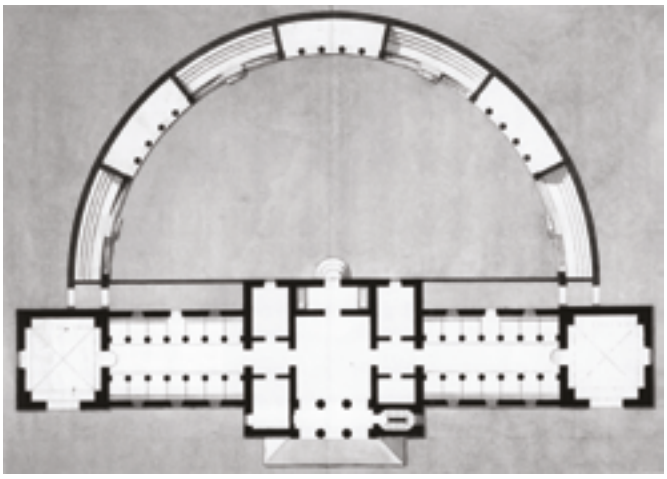
10. Giacomo Quarenghi, Borsa dei Mercanti, prospetto principale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, inv. 10507 (da *Dzakomo Kvarengi. Architekturnaja grafica*, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 15 dicembre 1994 – 5 marzo 1995), San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 1999, p. 34).

tempo genericamente attribuiti. È, secondo noi, la piccola villa Gazzotti a Bertesina che potrebbe avere attratto la sua attenzione: già presentata da Muttoni nel 1740[21] come opera di Palladio, fu rilevata anche da Bertotti Scamozzi e da lui pubblicata alla fine del secondo volume (1778) in pianta, prospetto e sezione (figg. 3-4). Nel testo, c'è traccia di una discussione, che mentre il libro era in bozze ha forse investito più persone, in merito alla attribuzione al maestro. Bertotti descrive la fabbrica: esaminando i punti a favore e a sfavore, opta per escluderla dalle opere riconosciute del maestro e tuttavia la inserisce entro il volume stampato[22]. Segno, forse, di un mutato giudizio intervenuto nel tempo. In alternativa o in aggiunta, anche la Villa Repeta a Campiglia dei Berici – per quello che rimane della fase cinquecentesca attribuibile a Palladio[23] – potrebbe essere stata per Quarenghi un modello.

Il *Casino di Villa* è noto attraverso il solo prospetto (fig. 1): presenta un piano semi-interrato, un piano nobile e un sottotetto. Questi tre elementi sono, come di consueto, inseriti entro l'intelaiatura dell'ordine architettonico: il semi-interrato ha l'altezza del piedistallo delle colonne; la trabeazione è estesa, come di consueto, all'intero corpo di fabbrica; le finestre del sottotetto sono inquadrate in un attico. In mancanza di ombreggiature o altri indizi, la sua articolazione spaziale resta ambigua, ma con tutta probabilità è interpretabile come segue: al centro, la larga scalinata affiancata (come la celebre Villa Rotonda) da ali, conduce a una loggia aperta; il portale al centro e le due finestre ai lati sono – di conseguenza – su un piano arretrato. Dati questi elementi della facciata, è del tutto probabile che la pianta dell'edificio – se paragonata a quella di Bertesina – sia rettangolare: uno schema, poco visto nelle altre ville di Palladio, ma presente in questa piccola fabbrica, di cui condivide nella facciata lo stesso e inusuale rapporto tra larghezza e altezza. Mentre però a Bertesina, l'ordine è corinzio, Quarenghi fa uso di un dorico di modello romano imperiale. È per questa scelta che possono farsi paragoni anche con l'attuale facciata posteriore della citata Villa Repeta (fig. 5).

Certo, nessun elemento è perfettamente comparabile. D'altra parte, l'ombra di Palladio (Palladio's shade) non era stata richiamata in vita nel Settecento per produrre copie esatte, ma ingegnose variazioni. Partire da un impianto rettangolare che non era nei *Quattro Libri*, e che non era neppure stato ancora reso pubblico nei volumi di Bertotti, permetteva a Quarenghi di proporre qualcosa che, presso gli appassionati di Palladio, incontrava sicuro interesse. L'uso del dorico della Basilica Emilia, nonché l'uso di colonne appaiate mostra invece la contaminazione con un edificio già ammirato, a suo tempo, dallo stesso Palladio: il Palazzo Massimo alle Colonne (fig. 6). Intorno al 1803, otto colonne binate, joniche con





trabeazione dorica, saranno da Quarenghi proposte anche a San Pietroburgo, nel portico compreso tra le botteghe presso il ponte Anickov[24].

Echi romani dell'opera di Quarenghi negli anni Novanta

Honorati aveva ricopiato i progetti di Quarenghi perseguendo un suo personale ed esplicito programma antibarocco: nel suo quaderno, i precetti di Milizia erano stati da lui trascritti nella prima pagina, a giustificare il suo percorso didattico[25]. Ma il fatto che l'artista bergamasco fosse partito per la Russia, abbandonando il paese che non era stato in grado di offrirgli le occasioni di lavoro che avrebbe meritato, non è testimoniato solo in Veneto dalle parole di un letterato, quale era Pindemonte, o da quelle degli artisti veneti con cui sarebbe rimasto in rapporto. Anche a Roma, la sua partenza senza ritorno, poteva essere interpretata come una critica a una classe accademica che non aveva voluto accettarlo[26]. Nel caso romano, non sono documentabili esplicite asserzioni al proposito, ma piuttosto azioni: negli stessi anni Novanta, in cui il dilettante Honorati sfogliava i disegni nell'atelier di Cades, può – a ben guardare – riconoscersi più di un omaggio all'opera di Quarenghi da parte di alcuni giovani architetti romani. Questi, in special modo, guardavano ai progetti per la *Borsa dei Mercanti* (1783)[27] e per la *Banca di Stato* (1783-1790)[28].

L'album dell'*Accademia della Pace*, pubblicato a Roma intorno al 1796, presenta, quale primo progetto, un *Pritaneo o Edificio per pubblici consigli* (fig. 7): il suo autore è Vincenzo Balestra, che di quell'accademia era allora il direttore. La pianta dell'edificio è costruita con i medesimi elementi della *Borsa dei Mercanti* di Pietroburgo (fig. 9): una sala centrale voltata si espande, nei lati corti, attraverso due grandi esedre raccordate da due volte a catino; all'ingresso, il portico colonnato è preceduto da una imponente scalinata larga quanto la sala. La rappresentazione geometrica del prospetto mostra, in entrambi gli edifici (figg. 8, 10), lo sporgere delle due nude esedre ai due lati del colonnato trabeato. La dimensione del Pritaneo è maggiore e, di conseguenza vi sono altre sale sul retro, ma gli elementi tridimensionali che compongono i due edifici pubblici – il rettangolo di base disposto sul lato lungo, le esedre, le semicupole lasciate in vista, i colonnati, le finestre termali – sono gli stessi: quasi che, nell'esercitazione progettuale proposta da Balestra, il tema fosse proprio una rielaborazione dell'edificio di Quarenghi.

Pagina a fronte, a sinistra

11. Giacomo Quarenghi, Banca di Stato, pianta, incisione (da Giulio Quarenghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, Mantova, Negretti, 1844, tav. I).

A destra, dall'alto

12. Giovanni Antonio Antolini, *Scuderia con le sue rimesse fatte per S.E il Signor Conte d'Eltz*, pianta, matita, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Jesi, Biblioteca Planettiana, Fondo Honorati, n. 00113772.

13. Giovanni Antonio Antolini, *Facciata di dietro della Borsa*, prospetto, incisione all'acquaforte colorata (Giovanni Antonio Antolini, *Descrizione del Foro Bonaparte*, Parma, Tipi Bodoniani, 1806, tav. n.n., dettaglio).

Più sottile e al tempo stesso più pervasiva è, secondo noi, la traccia lasciata dal progetto per la *Banca di Stato* resa nota a stampa nel 1791[29] (fig. 11). Qui è soprattutto l'impianto generale che sembra aver lasciato una traccia duratura: un edificio posto al centro, raccordato attraverso portici rettilinei a un grande altro fabbricato di forma semicircolare che, abbracciandolo, termina con due padiglioni disposti parallelamente ai portici. Un modello che presuppone un'architettura che si affaccia attraverso i suoi prospetti principali su una strada pubblica e, sul retro, dispone di uno spazio a carattere non urbano: una grande area vuota, ove il grande semicerchio può svilupparsi occupando il terreno con la stessa libertà con cui nell'antica Roma erano stati eretti i grandi impianti termali. Grandi semicerchi, attraversati sulla linea mediana da edifici posti nel loro centro geometrico possono riconoscersi, in più progetti redatti da quanti si erano formati a Roma alla fine del Settecento: tra questi Giovanni Antonio Antolini è l'architetto che ne ha fatto maggiore uso (figg. 12-13). Le esercitazioni redatte nel corso degli anni Novanta da alcuni giovani architetti che sperimentavano nuovi linguaggi[30] erano la prova che l'architetto Quarenghi non era stato dimenticato a Roma, ma al tempo stesso, mostravano che mai avrebbe potuto trovare il suo posto nel mondo professionale di questa città.

Note

1 In assenza di altri documenti, le date del soggiorno sono fissate in base a quanto scrive lui stesso (cfr. *infra* nota 4).

2 L. Marini, *Saggio istorico ed algebrico sui bastioni* [...] *con annotazioni dello stesso autore*, Roma, Lazzarini, 1801, p. 60, nota a.

3 Jesi, Biblioteca Planettiana, *Fondo Honorati*. Vi sono conservati 43 fogli, di figura e architettura, di varia tecnica e formato, a lui attribuiti (*Collezione Honorati*, in *L'architettura negli archivi: guida agli archivi di architettura nelle Marche*, a cura di A. Alici, M. Tosti Croce, Roma, Gangemi, 2011, p. 141-144; *http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/cerca.action* (ultima consultazione: 26 aprile 2020); tre dei disegni sono, secondo noi, copie da progetti di Giovanni Antonio Antolini (S. Pasquali, *Un'architettura ideata secondo i principi di Milizia. Giovanni Antonio Antolini e i progetti per la sistemazione dell'obelisco di Psammetico II, Roma 1786-87*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo,* II, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 26, 2010, pp. 261-276.

4 Gaudenzio Honorati, *Raccolta di vari disegni di architettura,* 1796-1797, cm 24x19, ff. 98 (Los Angeles, Getty Research Institute, Ms n. 870203; una descrizione del manoscritto è ottenibile attraverso il Getty Research Gateway). Honorati ha anche curato la redazione delle tavole per una edizione, concepita a Roma e mai portata a termine, del libro di Chambers sui giardini di Kew, di cui una copia era a Roma presso l'allora giovane architetto Raffaele Stern (Ivi, Ms n. 850109; *China on Paper: European and Chinese works from the late Sixteenth to the early Nineteen Century*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Research Institute, 11 giugno - 2 ottobre 2007), a cura di M. Reed, P. Demattè, Los Angeles, Getty Publications, 2007, n. 34, p. 212 e bibliografia ivi citata).

5 *Deposizione*, cappella in Wardour Castle, Wiltshire (M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris, Arthena, 1992, p. 207, scheda n. 36 e bibliografia ivi citata).

6 «Giornale delle Belle Arti», agosto 1784, pp. 266 sg. (M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades tra Bergamo e la Russia*, «Osservatorio delle Arti», 1, 1988, pp. 68-73; Eadem, *Giuseppe Cades 1750-1799*, cit., p. 73, note 19-21).

7 Alla morte del pittore, intervenuta nel dicembre del 1799, la moglie mise in vendita a più riprese i disegni e le tele del marito (ivi, pp. 166-167).

8 F.M. Tassi, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi* ..., 2 voll., Bergamo, Locatelli, 1793, vol. II, pp. 143-152.

9 *Una miniera per l'Europa,* a cura di M.C. Mazzi, S. Meyer, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2008 (*Quaderni di Storia dell'arte*, 25); S. Pasquali, *Per una storia delle colonne trasportate altrove: il gusto dell'antico negli spazi privati, 1750-1800*, in *Roma e l'antico. Visione e realtà nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Fondazione Roma, Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 - 8 maggio 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano, Skira, 2010, pp. 213-220.

10 Così il noto passo in una lettera da lui indirizzata a lord Arundell: «His name is Quarenghi, but is better known by the name of Palladio's Shade upon account of his passion for that great man» (West Sussex Record Office, Arundell mss, Letter of father John Thorpe; cit. in I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and dealing in Eighteenth Century Rome*, 2 voll., New Haven - London, Yale University Press 2010, I, p. 325).

11 I restanti due progetti presentano la scala in piedi russi e sono quindi stati eseguiti dopo il 1779: ff. 25-26, *Coffehaus*, pianta e prospetto (cfr. i disegni per il padiglione di Ercole, Giardino di

K.G. Razumovskij a Gostilicy: *Giacomo Quarenghi*, a cura di S. Angelini, testo di V.I. Piljavskij, catalogo di V. Zanella, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1984, figg. 213-214); ff. 27-29, *Casino*, pianta, prospetto anteriore e prospetto verso il giardino (varianti per la Casa di campagna per lord Wentworth, ambasciatore a Pietroburgo: cfr. *Disegni di Giacomo Quarenghi*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1967; Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, luglio-ottobre 1967), Vicenza, Neri Pozza, 1967, p. 81, nn. 40-42); *Giacomo Quarenghi e il suo tempo,* atti del convegno (Bergamo, 18-19 maggio 1994), a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, p. 372, fig. 10; *I disegni di Giacomo Quarenghi al Castello Sforzesco*, a cura di P. Angelini, G. Mezzanotte, V. Zanella, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 92-96).

12 «Per il Cavalier Carnabi Haggerston Baronetto feci il disegno del suo Palazzo di Campagna nella Contea di Nortumberland. Unito a questo mandai ancora diversi Padiglioni e casini per ornare il Giardino» (Tassi, *Vite*, cit., p. 147).

13 London, Royal Institute of British Architects, SC4/15a-b.

14 Sulle incisioni di Giuseppe Sforza Perini: T. Manfredi, *La generazione dell'antico: giovani architetti d'Europa a Roma, 1750-1780 (parte seconda)*, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, II, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 22, 2007, p. 68. A testimonianza della conoscenza del progetto a Roma, si nota che una copia, in formato ridotto, del progetto del solo palazzo e delle scuderie è pubblicata anche in G.B. Cipriani, *Taccuino di disegni di ogni specie*, Roma 1811, pp. nn.

15 Questa l'intera didascalia: «Solo Prospetto di un Casino di Villa ideato dall'Architetto Sig[no]re Giacomo Quarenghi/ Romano stabilito in Russia a Pietro Burgo al servizio della Regnante Imperadrice/ Catterina seconda. Il Disegno originale si conserva qui in Roma dal Pittore Sig[re] Giuseppe/ Cades, ed è fatto prima che l'Autore si fissasse in Russia» (Honorati, *Raccolta*, cit., f. 2).

16 Sono note 344 lettere scritte da padre Thorpe a lord Arundell (Arundell of Wardour Papers, Wiltshire County Record Office, UK): si attende una loro edizione critica.

17 Tassi, *Vite de' pittori*, cit., p. 145.

18 [I. Pindemonte], *Versi di Polidete Melpomenio*, Bassano 1784 (M. Dillon Wanke, *"...Correan a stuolo / ninfe e pastori ad ascoltar intenti". Vita socievole della poesia nel salotto di Lesbia Cidonia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., p. 164, nota 29.

19 Tassi, *Vite de' pittori*, cit., p. 145.

20 L. Olivato, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1975, cap. 3.

21 F. Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio vicentino di nuovo ristampata di figure di rame diligentemente intagliate arricchita, corretta, e accresciuta di moltissime fabbriche inedite, con le osservazioni dell'architetto N. N.* [pseudonimo di Muttoni] *e con la traduzione francese,* 8 voll., Venezia, Pasinelli, 1740-1748, vol. I, *Indice delle città, castelli e ville* del vol. IV, n. 30.

22 *Fabbrica del nobil uomo signor Angelo Marcello nella villa di Bertesina*, in *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, 4 voll., Vicenza, Modena, 1776-1783, vol. II, 1778, pp. 56-57 e tavv. XLIX-LI. È ora noto che la villa è stata progettata per Gazzotti verso il 1540 e venduta a Girolamo Grimani dieci anni dopo; Howard Burns ha assegnato la villa a Palladio.

23 G. Beltramini, *Design for Villa Repeta at Campiglia, elevation of the guest quarters*, in *Palladio and his legacy. A Transatlantic Journey*, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library & Museum, 2 aprile-1 agosto 2010), a cura di C. Hind, I. Murray, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 78-81.

24 *Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano, Electa, 1994, nn. 151-159.

25 S. Pasquali, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 23-36.

26 Quarenghi, nonostante la sua fama, non è mai stato eletto presso l'Accademia di San Luca di Roma: le critiche espresse nella sua rievocazione degli anni romani, scritte nel 1785 e rese note attraverso la stampa nel 1793 gliene hanno, con tutta probabilità, sbarrato l'ingresso.

27 *Giacomo Quarenghi, architetture e vedute*, cit., pp. 59-62 e bibliografia ivi citata. Non siamo in grado di documentare le modalità di trasmissione di questo progetto a Roma.

28 Ivi, pp. 88-93 e bibliografia ivi citata. I disegni di progetto per la Banca erano noti dal 1791, grazie alla pubblicazione di un album comprendente sei tavole; non sono ricostruibili invece le modalità attraverso potevano essere noti a Roma i disegni per la Borsa.

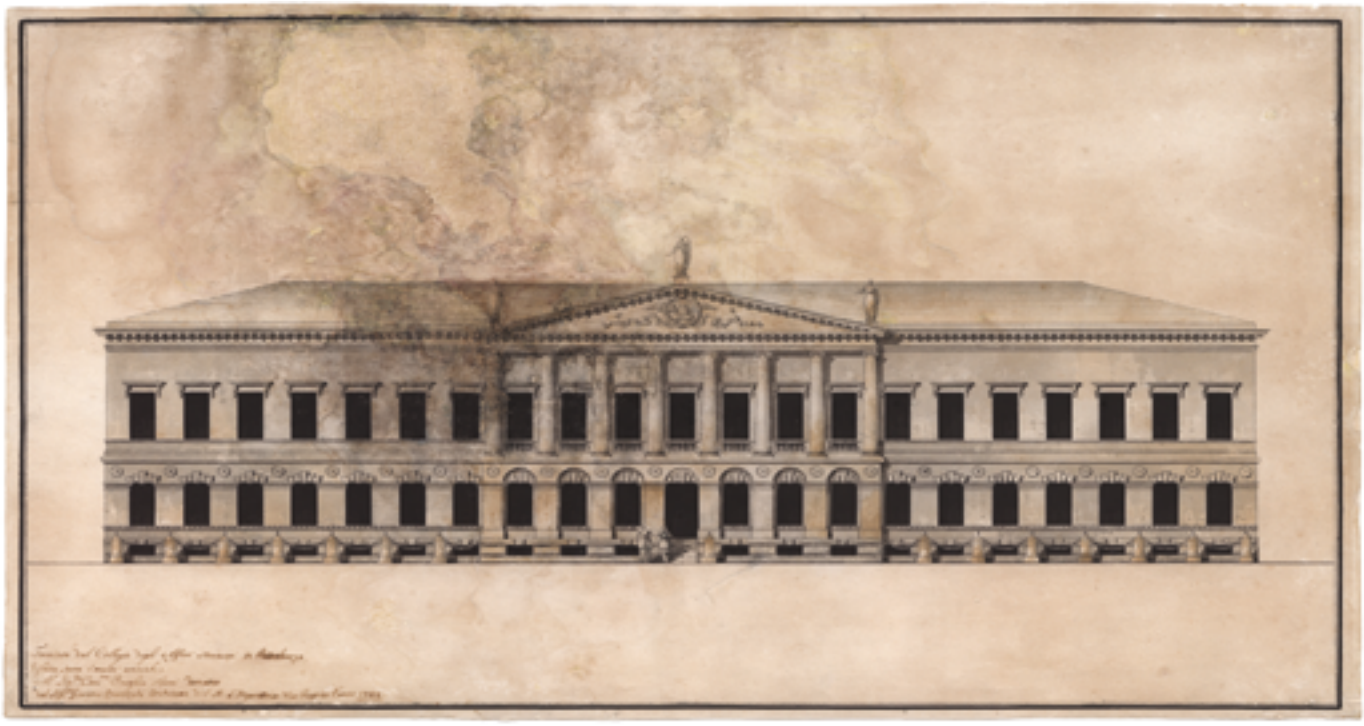
29 Cfr. G. Quarenghi, *Le nouveau bâtiment de la Banque Impériale de Saint Pétersbourg*, St. Pétersbourg, Imprimerie Impériale, 1791.

30 *Raccolta di IX progetti arcitettonici inventati e disegnati da alcuni membri dell'Accademia della Pace*, snt (*Contro il barocco*, cit., scheda VII-2, pp. 504-506).

Francesco Moschini

Intorno a un disegno inedito di Quarenghi per il Collegio degli Affari esteri di San Pietroburgo

Dopo il trasferimento alla corte dell'imperatrice Caterina II a San Pietroburgo, nel 1779, Giacomo Quarenghi mantenne costanti contatti epistolari con i suoi amici italiani, tenendoli al corrente della propria fertilissima attività costruttiva, anche mediante l'invio di alcune copie di disegni progettuali. Tali repliche fino alla pubblicazione della pur parziale raccolta dei suoi *Edifices construits a Saint-Pétersbourg,* nel 1810, rimasero il solo strumento di diffusione e di promozione del modus operandi di Quarenghi fuori dalla Russia. Ciò avveniva soprattutto a Roma, dove già circolavano anche diverse copie dei disegni eseguiti durante il suo ventennale soggiorno, soprattutto per committenti britannici, compreso quello del progetto di una casa di campagna per Lord Carnaby Haggerston, dato alle stampe nel 1778[1].
Tra i corrispondenti romani di Quarenghi destinatari di disegni vi era l'erudito architetto toscano Onofrio Boni (1739-1818)[2], che ne condivideva gli interessi culturali e la sfera di amicizie e protettori, come il principe Abbondio Rezzonico che nel 1785 lo designò come redattore delle «Memorie delle Belle Arti», in cui dimostrò spiccate doti critiche sia come recensore, sia come osservatore delle opere contemporanee più significative come il Museo Pio Clementino oggetto di interesse dell'ambiente britannico già frequentato da Quarenghi[3].
Pur andato disperso, l'epistolario tra Quarenghi e Boni è attestato da quello tra quest'ultimo e Vincenzo Corazza, dove il nome di Quarenghi ricorre come buon amico di entrambi[4].



1. Giacomo Quarenghi (studio), *Facciata del Collegio degli Affari Stranieri in Pietroburgo*, copia del progetto definitivo, 1784, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, FFMAAM, Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.

Già nell'aprile 1781 Boni informava Corazza dei primi successi in Russia del «comune amico» in particolare per la «grandiosa fabbrica della Borsa»[5]. Anche se già a gennaio Corazza aveva ricevuto dallo stesso Quarenghi notizie della grande ammirazione manifestata da Caterina II per il suo «Modello della Borsa»[6]. Nella stessa lettera Boni presentava a Corazza come frutto di una sorte paradossale l'impari confronto tra il recente compimento dell'«orrida» sagrestia di San Pietro, «nel paese dei monumenti più superbi dell'antichità», l'Italia, e la risorgenza di Palladio, Giulio Romano, Baldassarre Peruzzi «e se vogliamo ancor l'antico» nella lontana San Pietroburgo, ad opera di un architetto italiano[7].
Boni – come Quarenghi prima di lui – si poneva così nella schiera degli architetti d'Italia frustrati nel desiderio di imprimere una concreta svolta all'architettura contemporanea del proprio paese nel segno dell'antico e dei maestri cinquecenteschi, come tale indicato da Alois Hirt nella lista degli architetti italiani presenti a Roma «noti ma privi di opere pubbliche»[8].
In questo contesto si colloca l'omaggio di Quarenghi a Boni di un disegno riguardante un'altra importante opera della prima fase della sua attività a San Pietroburgo: la trasformazione del Collegio degli Affari esteri della Russia (fig. 1), uno degli edifici più simbolici dell'ambiente internazionale della capitale, ubicato nel Lungofiume degli Inglesi (fig. 2), così denominato per la presenza della sede della comunità britannica, dove lo stesso Quarenghi nel 1814-1815 avrebbe realizzato la chiesa anglicana di Gesù Cristo.
Boni è indicato come destinatario del foglio dall'annotazione apposta nell'angolo in basso a sinistra sul soggetto, l'autore e la data del progetto: «Facciata del Collegio degli Affari stranieri in Pietroburgo rifatta sopra i muri antichi, Al Sig.r Cav.r Onofrio Boni donata dal Sig.r Giacomo Quarenghi Architetto di S. M. l'Imperatrice delle Russie l'anno 1784».
Non sappiamo se e quale altro disegno progettuale (forse della Borsa di San Pietroburgo?) Quarenghi avesse già donato a Boni, ma evidentemente la scelta di inviargli questo del Collegio degli Affari stranieri un anno dopo il suo compimento, nel 1782-1783, era stata considerata espressiva del linguaggio che egli stava adottando in Russia anche in rapporto alle precedenti sperimentazioni romane.
Uno dei motivi forse potrebbe essere individuato nel fatto che la facciata fosse il frutto del rifacimento di un preesistente palazzo barocco, realizzato dall'architetto Mikhail A. Bashmakov per conto del principe Boris A. Kurakin (1733-1764),

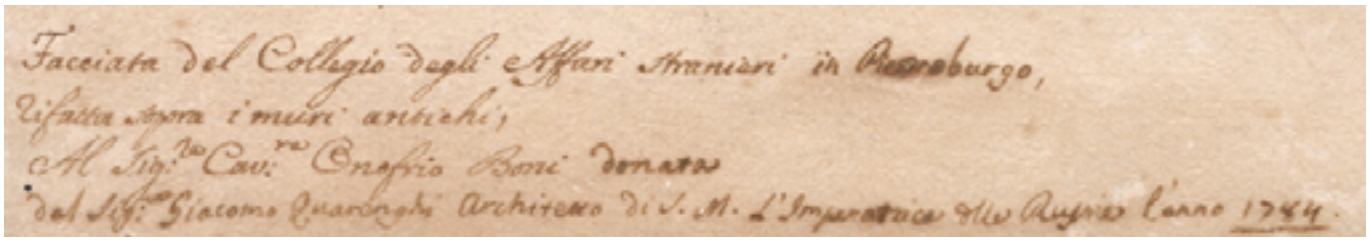
2. San Pietroburgo, Collegio degli Affari esteri, Lungofiume degli Inglesi, (foto, c. 1958, da *Pamjatniki architektury Leningrada*, 3ª ed., Leningrado 1971, p. 252).

3. Il sito del Collegio degli Affari esteri prima della sistemazione di Quarenghi, nella pianta prospettica di San Pietroburgo di Pierre-Antoine de Saint-Hilaire, Ivan Sokolov e Avksentiĭ Gorikhvostov, 1765-1773 (da *The axonometric plan of Saint Petersburg in years 1765-1774*, Sankt-Peterburg, Kniga Publishing House, 2003, p. 85).

4. Giacomo Quarenghi, Collegio degli Affari esteri, prospetto preliminare, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, San Pietroburgo, Museo statale della Storia di San Pietroburgo, I.A. 336.i.

5. Giacomo Quarenghi, Collegio degli Affari esteri, prospetto preliminare, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Album M-561 Q.

che intorno al 1750 era entrato in possesso di due differenti proprietà nell'area urbanizzata dopo la fondazione della città, riconoscibili nella pianta a volo d'uccello di San Pietroburgo realizzata da Pierre-Antoine de Saint-Hilaire, Ivan Sokolov e Avksentiĭ Gorikhvostov tra il 1765 e il 1773 (fig. 3)[9]. Così l'incameramento dell'edificio nel patrimonio del Tesoro alla morte di Kurakin avrebbe coinciso con il rinnovamento simbolico del suo aspetto, congruente con la destinazione connessa alla diplomazia internazionale nel quartiere dei mercanti inglesi.
Alla facciata principale sulla Neva, riccamente ornata da statue e trofei scolpiti, con una *dépendance* pure a due piani verso la via Galernaja, caratterizzata da un portale colonnato, subentrò un sobrio prospetto modulato secondo la personale reinterpretazione neopalladiana messa a punto da Quarenghi a Roma, connotato da un fronte di ventuno assi verticali di aperture, tripartito mediante un pronao centrale aggettante octastilo coronato da un timpano triangolare, con statue acroteriali ai vertici, sostenuto da colonne ioniche impostate su un basamento con vani arcuati corrispondenti alle finestre intervallati da patere. L'assenza di queste ultime nei settori laterali del prospetto costituisce l'unica sostanziale differenza tra il progetto e l'opera realizzata.
Tale corrispondenza pone questo nuovo disegno del prospetto come definitivo rispetto alle altre due versioni finora note, conservate al Museo Statale della Storia di San Pietroburgo[10] (fig. 4) e al Gabinetto dei Disegni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia[11] (fig. 5), differenziate solo dall'estensione della lunghezza dei corpi laterali, rispettivamente con sei e cinque assi di aperture.



6. Giacomo Quarenghi (studio), *Facciata del Collegio degli Affari Stranieri in Pietroburgo*, particolare dell'iscrizione dedicatoria del disegno ad Onofrio Boni (dett. fig. 1).

Il disegno dell'Accademia di Venezia raffigura anche la pianta della facciata, e ciò fa supporre che l'intervento di Quarenghi non abbia riguardato la ristrutturazione interna, comunque rimaneggiata nel corso dell'Ottocento, ma si sia sostanzialmente limitato a ridefinire questa parte dell'edificio «rifatta sopra i muri antichi». Proprio l'essere riuscito a riconfigurare l'assetto della facciata preesistente in coerenza con i parametri fissati nell'incisione del palazzo di Lord Haggerston, sostanzialmente riproposti negli altri palazzi del periodo russo, potrebbe avere indotto Quarenghi a spedirne il disegno all'avveduto Boni. Il disegno appare di ottima qualità esecutiva, ma più che alla mano di Quarenghi esso appare ascrivibile a quella di uno dei suoi più fidati e stretti collaboratori, come denotano in particolare le sagome delle statue acroteriali e l'emblema imperiale nel timpano. I caratteri stilistici di questo disegnatore, il miglior imitatore del *ductus* grafico del maestro all'interno dello studio, invitano ad assegnare l'esecuzione a quella che Piervaleriano Angelini ha avuto occasione di denominare "mano A"[12].
Si è ora in grado di riconoscere dalla grafia chi scrisse quelle righe poste nell'angolo in basso a sinistra del foglio (figg. 1, 6), indicanti il soggetto del disegno, il destinatario del dono, e la sua data: è Taddeo Antioco Mussio, che prima di diventare collaboratore e segretario di Quarenghi era stato ufficiale del Genio militare del Granducato di Toscana[13]. Dell'architetto fu uomo di assoluta fiducia, praticamente "di famiglia" in quanto educatore dei suoi figli quando da bambini erano a Pietroburgo. Egli fu a Bergamo nel 1804, probabilmente in veste di procuratore dell'architetto per gestire affari di famiglia[14]. Inoltre un biglietto per Alessandro Barca di mano di Mussio, riferibile all'occasione del viaggio in Italia del bergamasco nel 1810-1811, è conservato nelle carte del docente all'Ateneo padovano[15] Quindi iniziando a contare dalla data apposta in questo disegno possiamo stabilire che il legame tra Quarenghi e Mussio durò almeno un quarto di secolo.
Un confronto tra la grafia osservabile in questo foglio e quella del minutario della corrispondenza di Quarenghi (Biblioteca Civica di Bergamo) o del catalogo della sua biblioteca (Archivio di Stato di Bergamo), che sappiamo compilati da Mussio, ne provano oltre ogni possibile dubbio il riconoscimento.

Note

1 Vedi i saggi di Piervaleriano Angelini (*Giacomo Quarenghi bergamasco a Roma e in Europa*), Tommaso Manfredi, Susanna Pasquali e Alistair Rowan in questo volume.

2 Su Boni vedi in particolare A. Di Croce, *"Onofrio Boni architetto intendente": gli scritti teorici*, «Neoclassico», 21, 2002, pp. 27-44; Idem, *Onofrio Boni e lo Scrittoio delle Regie Fabbriche: il mestiere dell'architetto a Firenze tra Sette e Ottocento*, in *Intellettuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento*, a cura di L. Barroero, O. Rossi Pinelli, «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004, pp. 25-34; F. Testa, *"Facendo queste come la terza parte della storia delle arti del disegno": il dibattito sull'identità delle "Anmerkungen über die Baukunst der Alten" di Winckelmann nella querelle tra Onofrio Boni e Carlo Fea*, «Storia della critica d'arte», 2019, pp. 219-237, 242.

3 Vedi il saggio di Tommaso Manfredi in questo volume

4 Vedi il saggio di Alfredo Buccaro in questo volume.

5 *Ibidem*. La «superba invenzione» della Borsa da parte del «nostro amico Giacomo» è richiamata in un'altra lettera di Boni a Corazza del luglio 1781 (*ibidem*).

6 *Ibidem.*

7 *Ibidem*.

8 S. Meyer, S. Rolfi, *L'"elenco dei più noti artisti viventi di Roma" di Alois Hirt*, in *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, a cura di L. Barroero, L. Susinno, «Roma moderna e contemporanea», X, 2000, 1-2, p. 255.

9 *The axonometric plan of Saint Petersburg in years 1765-1774*, Sankt-Peterburg, Kniga Publishing House, 2003, p. 85.

10 A.M. Pavelkina, *Disegni di Giacomo Quarenghi. La raccolta del Museo statale della Storia di San Pietroburgo*, Archivio del Moderno, Accademia di Architettura, Mendrisio 2003 (prima edizione russa, 1998), p. 34 (con bibliografia precedente).

11 *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, p. 209.

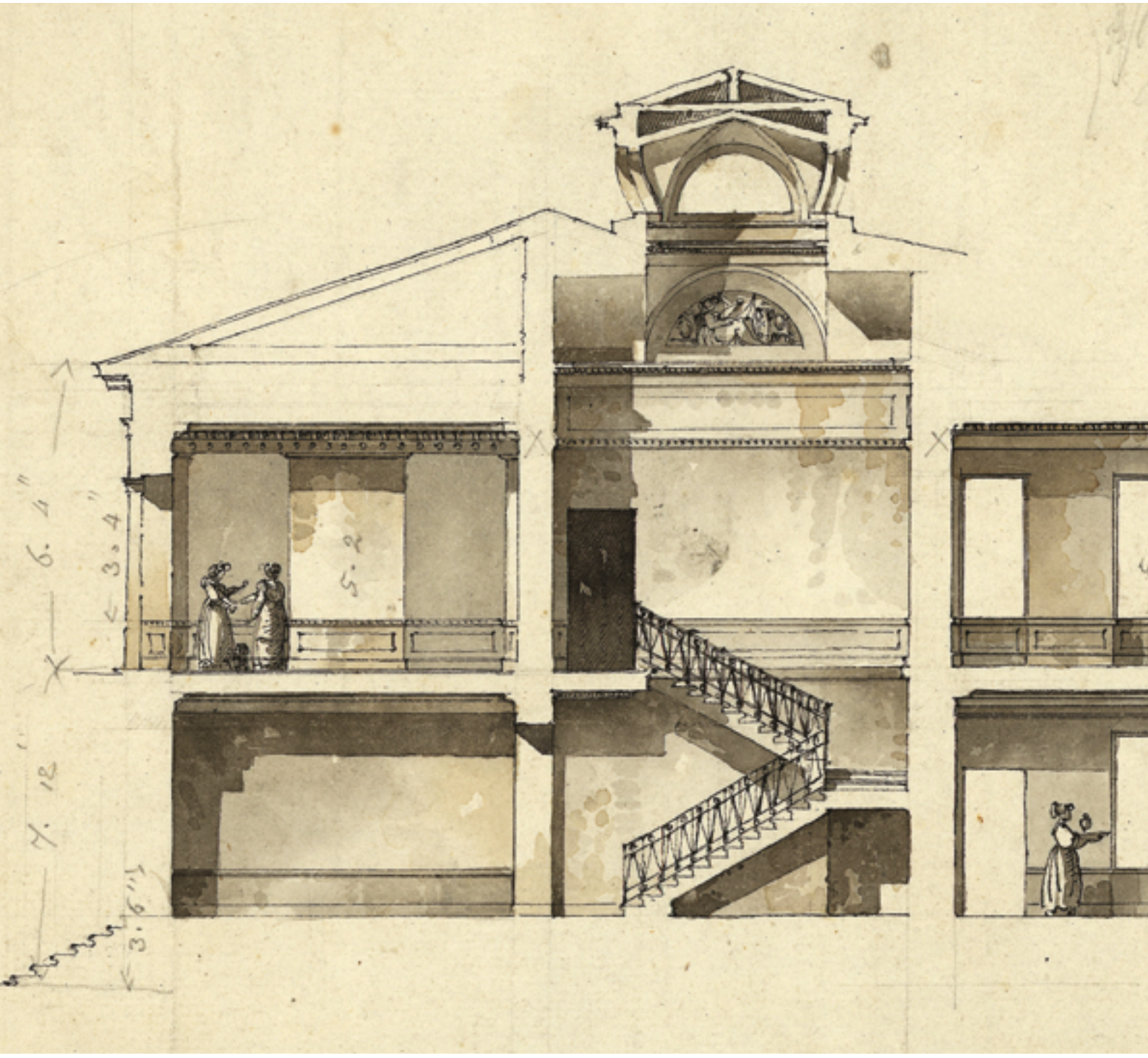
12 P. Angelini, *Nell'atelier di Giacomo Quarenghi. Il maestro, il gergo, lo stile*, in P. Angelini, L. Rigon, E. Tironi, *Giacomo Quarenghi nelle collezioni della Fondazione Fantoni,* Rovetta, Fondazione Fantoni, 2018, p. 12.

13 Ringrazio per questa osservazione Piervaleriano Angelini. Su Mussio, vedi P. Angelini, *Alcune notizie su Giannantonio Selva dal carteggio con Giacomo Quarenghi*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, a cura di M. Frank, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. 290 nota 59.

14 Cfr. lettera di Giacomo Quarenghi al fratello Anselmo del 24 novembre 1804, Modena, Biblioteca Estense, B.1.5.4.A, vol. 4°, n. 569.

15 Biblioteca Civica di Bergamo, Angelo Mai, 68 R 3/10-42.

IL GRAND TOUR BRITANNICO AL TEMPO DI QUARENGHI
LUOGHI E PERSONAGGI



Giacomo Quarenghi, interno con scala, sezione (particolare), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, B-38a

Fabrizio Di Marco

Luoghi e itinerari britannici nella Roma di Giacomo Quarenghi

Il 5 marzo del 1763 Johann Joachim Winckelmann, in una lettera indirizzata al suo editore Georg Conrad Walther, scrive: «tre signori inglesi, il Duke of Gordon, Lord Hope e il Chev. Steaphenson mi hanno chiesto di portarli a vedere Roma, per spiegargli, oltre alle opere d'arte, anche le antichità» e conclude: «A Parigi ci sono più di 300 inglesi che vogliono venire a Roma»[1]. Senza dubbio la lunga stagione di pace che si andava profilando in Europa con la conclusione della Guerra dei Sette Anni favoriva la pratica del Grand Tour verso la penisola italiana, che almeno fino allo scoppio della Rivoluzione Francese vivrà una vera e propria età dell'oro, con un'onda lunga destinata a riprendere vigore dopo le guerre napoleoniche.

Una prima folta schiera di noti artisti britannici aveva anticipato il soggiorno a Roma rispetto alla guerra austro-prussiana: tra il 1746 e il 1757 arrivano, tra gli altri, Alexander Cozens, Gavin Hamilton, Joshua Reynolds, Richard Wilson, Robert e James Adam, James Byres, Thomas Jenkins, iniziando a creare e sviluppare contatti e cerchie che si intrecciano e si propagano nei successivi tre decenni. L'inizio del progressivo rallentamento di tale fenomeno si potrebbe fissare al 1787, quando giunge finalmente a Roma il già affermato John Flaxman, chiudendo la prima lunga fase del ciclo continuo di spostamenti dei britannici, ormai in atto da quattro decenni.

Una breve ma penetrante descrizione delle diverse tipologie del viaggiatore britannico del secondo Settecento la fornisce nel 1776 Thomas Jones, che con la scrittura brillante ed estrosa che punteggia il suo prezioso diario, più volte richiamato nel presente saggio, interpreta il punto di vista del cittadino romano, citando il Caffè degli Inglesi, luogo preferito di incontro di artisti e intellettuali: «Ho osservato che i romani dividono i visitatori inglesi in tre ordini o gradi come si fa in grammatica con positivo, comparativo e superlativo. Il primo grado comprende gli *Artisti*, che vengono per studiare e perfezionarsi, e per trarre un profitto dal loro lavoro. Il secondo include quelli che chiamano *Mezzi-Cavalieri* e in esso vanno collocati tutti coloro che vivono con una certa eleganza, senza lavorare, mantengono a volte un servitore e di quando in quando frequentano il Caffè degli Inglesi. Ma i veri Cavalieri o *Milordi Inglesi* sono quelli che si muovono in una sfera di splendida superiorità, circondati da gruppi di satelliti chiamati precettori, esperti d'arte, faccendieri, stallieri inglesi, valletti francesi e lacchè italiani. Per farla breve, elemento per essere catalogato come autentico gentiluomo inglese è la possibilità di mantenere un equipaggio con tutti gli annessi»[2].

Le complesse dinamiche relative alle vicende dei viaggiatori inglesi sono state ricostruite nell'efficace lavoro di sintesi che John Ingamells ha compiuto sull'archivio di sir Brinsley Ford, dal quale emergono rilevanti notizie circa i luoghi di residenza e di attività degli oltre tremila tra agenti, nobili, pittori, scultori e architetti censiti, buona parte dei quali abita, si muove e lavora nella zona orientale del cosiddetto Tridente di Campo Marzio[3]. Il fitto tessuto compreso tra Ripetta e Trinità dei Monti ospita buona parte degli artisti stranieri, specie i britannici, che da metà Settecento tendono a risiedere nel triangolo formato dalle strade Corso, Babuino e Condotti (fig. 1). Al suo interno la piazza di Spagna appare il luogo eletto, tanto da essere definito «Ghetto degli Inglesi», caratteristica che manter-

1. Residenze e studi di artisti e architetti nell'area del Tridente, 1760-1780, elaborazione dell'autore sulla base della pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli (1748).
2. Palazzo Zuccari (foto, 1870 c.).

rà fino a Ottocento inoltrato, anche grazie alla presenza di John Keats, Percy Bysshe Shelley e Joseph Severn nella nota casa ai piedi della scalinata.
Uno stretto rapporto sociale, facilitato nelle strade del Tridente da vicinanze fisiche, culturali, economiche, si instaura tra committenti, artisti, architetti, mercanti e artigiani romani con i viaggiatori di passaggio o con altri destinati a soggiornare più a lungo. Alcuni tra questi decideranno di svolgere stabilmente nell'Urbe attività artistiche o di mercato antiquario, divenendo essi stessi personaggi di riferimento culturale, ciceroni, agenti e possibili referenti commerciali.
Nelle posizioni nevralgiche del Tridente sono dislocati gli studi dei maggiori artisti romani, a stretto contatto con i cosiddetti "musei" di Jenkins al Corso, di Hamilton a strada della Croce, di Byres e Colin Morison nella parallela strada Vittoria, a pochi passi dagli studi *open* di Batoni e Cavaceppi, solo per citarne alcuni o anche di personaggi al limite della legalità, come il banchiere e procacciatore Francesco Barazzi[4].
Lo stesso fenomeno, ma a carattere decisamente elitario, ancor più evidente perché concentrato principalmente in due isolati, si registra alla Trinità dei Monti, che vede come punto di riferimento il palazzo Zuccari (fig. 2), estendendosi negli anni successivi sino alla zona di Capo le Case e all'antica piazza Grimana, nell'area di palazzo Barberini. Dopo i fondamentali lavori intrapresi nel primo Settecento dalla regina di Polonia Maria Casimira Sobieska[5], gli eredi Zuccari perpetuano la tradizione di affittare camere ad artisti e letterati, che vi risiedono dalla metà del secolo sino a Ottocento inoltrato, allargando le cerchie su tutto l'isolato. Il fenomeno interessa anche l'isola di case prospiciente, in adiacenza alla chiesa, dove la teutonica presenza di Villa Malta media il passaggio tra la zona abitata e le ville verso e oltre Porta Pinciana. A palazzo Zuccari e nel contiguo palazzetto Rosa troviamo a contatto di gomito Thomas Patch e Reynolds, poi David Allan, Ozias Humphry e James Northcote, che lo definisce «the pleasantest part of all Rome»[6], in seguito anche William Pars e Thomas Jones[7]. I loro alloggi si trovano a pochi metri dagli studi di Angelika Kauffmann, adiacente alla chiesa di Trinità dei Monti e di numerosi artisti residenti nel lungo isolato di palazzo Zuccari, tra

3-4. David Allan, *The Arrival of a Young Traveler and His Suite during the Carnival in Piazza de' Spagna Rome*, 1775 c., incisione, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II (da *The English Prize*, New Haven, Yale University, 2012, p. 47). In basso, il dettaglio della raffigurazione dell'ingresso al *Caffè degli Inglesi*.

questi Carlo Labruzzi, Vincenzo Pacetti e soprattutto Giovanni Battista Piranesi, che nel 1761 si era trasferito a palazzo Tomati in via Sistina, operazione che accrebbe ulteriormente il valore e la visibilità del luogo.

Riferimento e punto d'incontro obbligato, equidistante dai luoghi dove si concentrano residenze e studi, era il Caffè degli Inglesi in piazza di Spagna, che Giacomo Quarenghi chiamava «il mio caffè», vero e proprio baricentro fisico e intellettuale della vita artistica romana nel secondo Settecento. Esistente almeno sin dagli anni Trenta, ben prima della famosa decorazione di Piranesi, il locale era più antico del Caffè Greco in strada Condotti, che nell'Ottocento sarà destinato a soppiantarlo nel ruolo di principale luogo di ritrovo culturale della città.

Una prima testimonianza dell'importanza del locale per la comunità inglese di stanza a Roma si ha nel 1734, quando vi si reca Richard Pococke, definendolo locale «where most of our nation meet»[8]. Nel 1751 è documentata la presenza di Reynolds e Patch in un appartamento sopra la «English Coffee House», prima di trasferirsi in palazzo Zuccari. L'anno seguente Wilson firma il suo taccuino di disegni con la dicitura «al Caffè degli Inglesi nella Piazza di Spagna»; in seguito il pittore indicherà spesso il locale come recapito personale, dal momento che con buona probabilità il suo studio si trovava nella stesso stabile. Le stanze abitate da Wilson ospiteranno Jacob More, che vi risiederà dal 1773 al 1787. Infine quando nel 1776 arriva a Roma Jones, scendendo alla *German House* in via Condotti, sarà subito accompagnato da Richard Norton e Byres nel caffè, dove ritrova la sua *acquaintance* londinese, formata tra gli altri da Pars, Humphrey, James Durno, More, Cozens, Thomas Banks, Nathaniel Marchant e dove conosce Johann Heinrich Füssli, Henry Tresham, Christopher Hewetson e Matthew Nulty[9].

La centralità del luogo, icona e simbolo della vita artistica romana del secondo Settecento, vero microcosmo a carattere internazionale nonostante la denominazione che connoterebbe un risvolto nazionalistico, è testimoniata da intellettuali e viaggiatori: frequentato assiduamente da Goethe, che però non ne fa menzione nell'*Italienische Reise*, nel 1789 Giuseppe Gorani lo descrive «formicolante di novellieri, artisti e avventurieri»[10].

Nonostante la notorietà, sinora sono pochi gli elementi sufficienti per ricostruire fedelmente la storia edilizia e il reale assetto del locale, anche dopo il noto progetto di decorazione dovuto a Piranesi. La stessa localizzazione, sempre individuata in angolo con strada delle Carrozze, solo recentemente è stata definitivamente chiarita; più accurate riflessioni sui pochi documenti che allo stato attuale si hanno a disposizione potrebbero contribuire ad aumentare le conoscenze sulla consistenza edilizia del locale.

Il noto disegno di Allan (figg. 3-4), pur restituendo un'immagine rovesciata perché preparatorio per una stampa, ci fornisce una prima fondamentale indicazione: il Caffè era sicuramente ubicato nell'isola compresa tra via delle Carrozze e via della Croce ma non propriamente all'angolo, come buona parte delle fonti a stampa riportano, forse confondendolo con il vicino caffè di Nazzarri, che nell'Ottocento ne prese il posto estendendosi nella particella adiacente, posta al cantone con via delle Carrozze. Nel catasto redatto da Carlo Bizzaccheri nel 1712 per il monastero di San Silvestro in Capite, proprietario dei fondi enfiteutici presenti nell'isolato, tra gli atti relativi a questa casa è annotato che il proprietario Giovanni Maccarati nel 1769 fece donazione di tutti i suoi beni al priore dell'Ordine di Malta Antonio Vaini, beni che passarono direttamente alla religione di Malta, come confermano ancora i brogliardi di primo Ottocento dove la casa è assegnata al «Patrimonio Cavalieri».

Tuttavia già nel 1744 nelle Assegne dei beni la casa risulta a nome della Religione di Malta, evidentemente per accordi con il Maccarati ancora non registrati in atti notarili. Nel 1744 l'immobile è composto da una bottega ad uso di caffè e tre appartamenti ai livelli superiori, come provato pochi anni dopo anche dalle notizie provenienti dai diari di Reynolds e Patch, che non solo frequentano il locale ma vi risiedono ai piani superiori. Le Assegne dei beni del 1764 e del 1793 confermano la presenza della bottega ad uso di caffè, gestita dall'affittuario Giuseppe Gualini.

Nei contributi più recenti su Piranesi la datazione dei lavori di ristrutturazione e decorazione, progettati dal veneto, viene indicata tra il 1765 e il 1767, anni cruciali per le sue committenze con i Rezzonico (figg. 5-6)[11]. Effettivamente il mese di dicembre del 1767 può essere posto come termine *ante quem*, poiché in tale data l'architetto tedesco Christian Traugott Weinlig vede e descrive sommariamente le decorazioni piranesiane, purtroppo senza lasciare traccia grafica. Tuttavia, anche alla luce dei documenti che attestano la proprietà dell'Ordine di Malta ben prima del 1764, è possibile che i lavori siano stati realizzati anteriormente, ricadendo comunque nell'ambito della committenza Rezzonico-Ordine di Malta, che proprio all'inizio del 1764 procura a Piranesi l'incarico per la trasformazione della chiesa di Santa Maria del Priorato[12]. Rimane quindi indefinita la data precisa del nuovo allestimento del locale e conseguentemente della realizzazione delle decorazioni, che non hanno lasciato traccia contrattuale, situazione plausibile vista la probabile assenza di lavori di muratura[13].

5. Giovanni Battista Piranesi, *Spaccato della bottega ad uso di caffè detta degli Inglesi situata in piazza di Spagna…*, incisione (da *Diverse maniere d'adornare i cammini…*, 1769, tav. 46).

Con buona probabilità le decorazioni erano *a grisaille* realizzata a tempera su muro, forse dallo stesso Piranesi, anche se non si può escludere la fattiva presenza del decoratore Rocco Feltrini che negli stessi anni è attivo per il maestro veneto negli appartamenti Rezzonico al Campidoglio[14]. Permane inoltre il dubbio sull'anno della scomparsa dell'allestimento, che secondo alcune fonti si potrebbe datare al periodo del governo napoleonico o ai primi anni della Restaurazione. Dalle ricerche negli archivi capitolini sulla storia edilizia della casa emergono dati poco chiari su richieste di concessioni edilizie, forse da collegare ad un cambio di destinazione d'uso con conseguente riconfigurazione degli interni a metà Ottocento, che continuarono sino alla fine del secolo. Dopo il cambio di gestione della bottega-caffè, passata alla famiglia Nazzarri-Spillmann che amplia il locale occupando la particella contigua, i nuovi proprietari, i tedeschi Schraider, Haas e Spithover, superati vari contenziosi, decidono di collocarvi la libreria Spithover, poi Bocca, la cui attività terminò negli anni Novanta del secolo scorso[15].

Per quanto riguarda il reale assetto degli interni della bottega, altro nodo storiografico da sciogliere, allo stato attuale ci si deve basare ancora unicamente sulle due acqueforti che Piranesi inserisce nelle *Diverse maniere d'adornare i cammini…* del 1769, opera dedicata a Giovanni Battista Rezzonico, Gran Priore della Religione di Malta. Jones il 29 novembre 1776 ci restituisce una descrizione impareggiabile dell'atmosfera che regnava nel locale in una giornata fredda e piovosa, senza fornire però dati decisivi per comprendere l'assetto degli interni. Egli scrive: «Per trovare un po' di sollievo l'unica alternativa consisteva nello scappare al Caffè degli Inglesi; una sudicia stanza a volta con le pareti affrescate con sfingi, obelischi e piramidi, ispirati ai disegni fantastici di Piranesi, più adatti ad un sepolcro egizio che a un luogo di conversazione sociale. Qui, seduti attorno a un braciere acceso che avevamo sistemato al centro, cercavamo di stare in allegria per un'ora o due bevendo una tazza di caffè o un bicchiere di punch, per poi cercare a tentoni la strada di casa, nel buio, nella solitudine, nel silenzio»[16].

Non è dato sapere l'esatta ubicazione della «sudicia stanza a volta» piranesiana, se

6. Giovanni Battista Piranesi, *Altro spaccato per longo della stessa bottega…*, incisione (da *Diverse maniere d'adornare i cammini…*, 1769, tav. 45).

fosse cioè posta direttamente all'entrata e quindi visibile da piazza di Spagna o invece nel retro bottega, a caratterizzare uno spazio più intimo e riservato, sempre che l'impianto dopo il 1712 avesse mantenuto la soluzione a doppio vano descritta nel disegno del Bizzaccheri, quando la bottega non era ancora ad uso di caffè.
I rapporti dimensionali delle due tavole del Piranesi, trattandosi di sezioni, una trasversale e una longitudinale, farebbero optare per un vano di forma rettangolare non eccessivamente allungata, che potrebbe corrispondere all'ambiente di entrata, aperto sulla piazza.
L'unico documento grafico che potrebbe far chiarezza in tal senso è un disegno di Vincenzo Rubbigliard, un pittore poco noto in contatto con Batoni e padre Thorpe, allievo e collaboratore di William Parry, quest'ultimo frequentato anche da Quarenghi, Norris e la loro cerchia. Il disegno, eseguito prima del 1775, anno in cui Rubbigliard si trasferisce a Londra, viene esposto nel 1777 alla Royal Academy; citato anche da Jones, al momento risulta irreperibile[17].
Il Caffè degli Inglesi e le altre strutture ricettive, come alberghi e locande, disseminate a poca distanza in piazza di Spagna e nelle vie adiacenti, costituivano i punti di ritrovo preferiti per le cerchie di artisti che si confrontavano in incontri conviviali, organizzavano visite a musei, monumenti e scavi di antichità. Limitandosi alle denominazioni evocanti l'Inghilterra va rilevato che di fronte al Caffè degli Inglesi era ubicato l'albergo "Ville de Londres", raffigurato nel disegno di Allan; a pochi metri vi era la "Locanda di Londra", mentre a piazza del Popolo era ubicata la "Locanda della Gran Bretagna"[18].
Come emerge dai numerosi diari di viaggio, la programmazione delle serate prevedeva lo spettacolo teatrale e musicale o, in alternativa, la frequentazione di case e palazzi dove si ascoltava musica o si tenevano accademie domestiche. Tra questi luoghi appare rilevante il palazzo Gentili Del Drago, dove si teneva il salotto della marchesa Margherita Sparapani Gentili, consorte di Giuseppe Boccapaduli. Il salotto non si configurava come un mero ritrovo di mondanità priva di sostanza ma era descritto come luogo accogliente, arredato con la consulenza di Piranesi, forse autore del disegno di due tavoli-*consolle*, come testimonia il ritratto della marchesa eseguito nel 1777 da Laurent Pécheux. Nobilitato dalla presenza costante e culturalmente fattiva di Alessandro Verri, il salotto era frequentato da letterati, scienziati e artisti, come ricordato ad esempio da Joseph Jérôme de Lalande[19].
Rimanendo in ambito britannico i gruppi di intellettuali e artisti potevano incontrarsi nelle accademie serali organizzate saltuariamente, come quelle di Humphry nella sua abitazione in strada Felice o in feste e spettacoli, come ad esempio lo «Spettacolo Arcadico» organizzato dal «Gobbo Labruzzi», il pittore di storia Tommaso Pietro Labruzzi, descritto da Jones il 3 ottobre 1779: «si svolgeva vicino a Roma ed erano invitati tutti i gentiluomini e gli artisti inglesi [...] Siamo sati deliziati da musiche e composizioni poetiche improvvisate sul momento, oltre che rifocillati con dolci, gelati e limonate»[20].
La scoperta, lo studio, il riuso e il commercio delle antichità è elemento cruciale nella Roma del secondo Settecento. Dagli anni Sessanta sino ai primi anni del pontificato Braschi, gli inglesi Jenkins, Hamilton e Morison conducono in accordo con lo stato una serie di scavi all'interno della città e nel suburbio (fig. 7). Richiamando il titolo di un saggio di Ilaria Bignamini, ha inizio *the british conquest of the marbles of ancient Rome*[21], operazione svolta di pari passo alla raccolta di antichità che costituirà la base della grande operazione politica, culturale ed economica del costruendo Museo Pio-Clementino.

7. Scavi archeologici nell'area urbana di Roma, diretti da Gavin Hamilton e Thomas Jenkins, 1765-1777, elaborazione dell'autore sulla base de *La Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli (1748). Evidenziati nella carta gli scavi a: 1 Porta Fabrica; 2 Isola Tibertina; 3 Palatino; 4 Villa Fonseca; 5 Domus Aurea; 6 San Francesco di Paola; 7 Villa Negroni; 8 Villa Mandosi.

8. Thomas Jones, *Scavi a Villa Montalto Negroni a Roma*, olio su carta, London, Tate Gallery, T03544.

9. Thomas Jones, *Il Tempio di Vesta a Tivoli*, 14 novembre 1777, disegno, matita, Cardiff, National Museums and Galleries of Wales (da *Viaggio d'artista*, cit., p. 124).

Pagina a fronte, dall'alto

10. Giovanni Battista Nolli, *La Nuova Pianta di Roma*, 1748, incisione, particolare del Palatino con indicazione dell'area occupata dalla «Vigna del Collegio Inglese».

11. Cornelis van Poelemburg, Veduta del Palatino, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerello bruno, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (da Gasparri, *Avanzi del Palazzo*, cit., p. 5).

12. Thomas Jones, Rovine dell'Acquedotto Claudio e il Colosseo, maggio 1778, matita e acquerello, New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1981.25.2637.

13. Thomas Jones, Veduta del Colosseo dal giardino del Collegio Inglese sul Palatino, 21 maggio 1778, acquerello, Collezione privata (da *Viaggio d'artista*, cit., p. 132).

Tra il 1765 e il 1777, limitandosi all'area urbana interna alle mura Aureliane, Jenkins e Hamilton conducono campagne di scavo all'Isola Tiberina, a Porta Fabrica, nell'area della chiesa di San Francesco di Paola, alla Polveriera sul Palatino, nelle ville Fonseca, Mandosi e Negroni (fig. 8)[22]. A questi scavi si aggiungano le esplorazioni alla *Domus Aurea* di Charles Cameron, Franciszek Smuglewicz e Vincenzo Brenna, i contatti di quest'ultimo con Townley e le centinaia di visite nel suburbio e nella Campagna Romana, per il necessario *Classical Tour* della letteratura odeporica settecentesca che, a partire dall'esperienza di Joseph Addison, vede come *topoi* privilegiati Tivoli, sulle orme di Orazio e Adriano, e la via Appia fino ai Colli Albani. Itinerari che puntualmente percorrono Quarenghi con Norris, Jones, Thomas Harrison, Henry Tresham, James Lewis e Thomas Hardwick, come testimoniano lettere e diari (fig. 9)[23].
In questo particolare ambito, che vede protagonisti decine di britannici nei diversi ruoli di imprenditori, antiquari e collezionisti, emerge un luogo poco conosciuto e approfondito dalla storiografia, che Quarenghi potrebbe aver frequentato attra-

verso le sue amicizie inglesi. Oltre all'austera sede centrale, dove aveva studiato e insegnato padre Thorpe, ubicata nei pressi di piazza Farnese e che nel 1700 era stata oggetto di un raffinato progetto di Andrea Pozzo rimasto sulla carta, il Collegio Inglese possedeva un'ampia "vigna" alle falde del Palatino, all'imbocco della cosiddetta Valle delle Camene (fig. 10). Documentato e descritto accuratamente nel catasto redatto da Orazio Torriani nel 1630[24], insieme alle cinquanta case di proprietà distribuite nella città, il sito poteva essere punto di partenza per le escursioni sulla via Appia. Al suo interno erano disposti numerosi manufatti, per la maggior parte addossati alle strutture romane, con una fabbrica principale che si attestava verso il sito del Circo Massimo, contenente tra l'altro cappella, refettorio, cucina e vari ambienti tra i quali, al pianterreno, un'osteria (fig. 11). Citata nelle disquisizioni archeologiche di Carlo Fea, Giuseppe Antonio Guattani, Antonio Nibby e Rodolfo Lanciani[25], essendo situata in prossimità del sedime su cui si alzava il Septizonium, come anche documentato in un'incisione di Étienne Dupérac, la vigna è fedelmente rilevata nella pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli e viene rappresentata da Piranesi in una veduta delle Arcate Severiane, inserita nelle sue *Antichità Romane*, dove sottolinea: «Altre Logge parimente di Nerone, risarcite da diversi Principi. Queste servono di fienili confinanti colla vigna del Collegio Inglese». A testimonianza che il luogo non fosse destinato solo allo svago dei giovani collegiali, nel mese di maggio del 1778 viene frequentato da Jones, che vi disegna due vedute del Colosseo da un punto di vista inusuale e poco praticato (figg. 12-13), annotando nelle sue memorie che «il giardino è usato come campo da gioco dei ragazzi che vi studiano»[26].

Appare interessante rilevare che la posizione della vigna risultava strategica e non solo per la contiguità con le arcate del *Palatium* imperiale: da lì iniziava il percorso che, lasciato il centro abitato, conduceva a Porta San Sebastiano proseguendo per la direttrice della via Appia, come testimonia anche la presenza di numerose locande sino a tutto l'Ottocento[27]. Una meta di visite che, seguendo le note incisioni di Piranesi, dagli anni Sessanta diventano veri e propri pellegrinaggi verso la scoperta dell'antico.

Ma la conoscenza e il confronto con l'universale civiltà degli antichi, in questa generazione attiva nei primi decenni della seconda metà del Settecento, si declina anche attraverso il confronto diretto con la natura, specie per la schiera di artisti stranieri più colti e aggiornati, come sono quelli frequentati da Quarenghi. Attraverso la conoscenza delle stampe di Gaspard Dughet, diffuse in Inghilterra già negli anni Quaranta, artisti come Wilson o Jonathan Skelton interpretano il paesaggio romano spesso in forma di capriccio, tema frequente anche in Quarenghi, che probabilmente, nell'incertezza della professione durante il suo soggiorno romano, come noto costellato da delusioni e insuccessi, dalla fine degli anni Sessanta produce composizioni in forma di veduta. Opere che, particolarmente apprezzate proprio dai britannici, insieme ai rilievi costituivano la sua maggiore, o unica, fonte di guadagno[28].

Il suo amico Jones, ancora più incline ad itinerari sui Colli Albani, spesso convergenti verso la villa di Jenkins a Castel Gandolfo scrive: «Questo paese sembra fatto apposta dalla Natura per lo studio del pittore di paesaggio [...] ogni scena mi sembra di averla già vista in sogno, sembra una terra magica»[29]. Nella villa di Castel Gandolfo, come testimonia Johann Wolgang Goethe ad ottobre del 1787 quando vi soggiorna con Johann Friederich Reiffenstein, «un folto gruppo di ospiti poteva disporre di stanze di comoda abitazione, di sale per animate riunioni»[30], situazione che avrebbe indotto Jenkins a commissionare ad Hardwick un progetto di riconfigurazione dell'austero manufatto, considerato secondo polo della sua avviata impresa di mercante d'arte, come notato da padre Thorpe. Il luogo era inoltre la base di partenza per quelle schiere di artisti che tra i laghi dei Castelli Romani maturano l'idea di *Magic Land*, derivante anche dagli incessanti sopralluoghi lungo le vie Tiburtina e Appia, le due consolari più battute nelle escursioni *extra-moenia*. Ad esempio l'11 novembre 1777 Jones si reca a Villa Adriana con Quarenghi e Hardwick per studiare «le proporzioni di alcune stanze e fare diversi bozzetti»[31], tornando il giorno dopo e proseguendo per la tomba di Plauto. Trattenendosi per altri sei giorni a Tivoli, sempre ospite alla locanda Storabotti, la stessa che cinque anni prima avevano frequentato Norris, Vincenzo Valdrè, Lewis e Quarenghi, Jones dipinge le Cascate Grandi, la Grotta di Nettuno, l'acquedotto Claudio[32].

Tivoli era oramai meta obbligata per buona parte degli stranieri di passaggio a Roma, che ben conoscevano le incisioni di Piranesi e, particolarmente nella cerchia britannica, i disegni redatti da Robert Adam e Charles-Louis Clerisseau a Villa Adriana. E mentre Quarenghi analizza e disegna l'architettura adrianea con Hardwick, e va notato che ancora ci sarebbe molto da riflettere su una probabile influenza di queste tavole nei riguardi di John Soane, Jones guarda a Tivoli e poi ai Colli Albani elogiando nel suo diario non tanto i resti dell'architettura antica quanto l'orrida grandezza, gli abissi, le cime, le grotte, tutte le asperità naturali dove trovano posto le antiche rovine, per una visione totalizzante e integrata tra natura e vestigia dell'architettura romana.

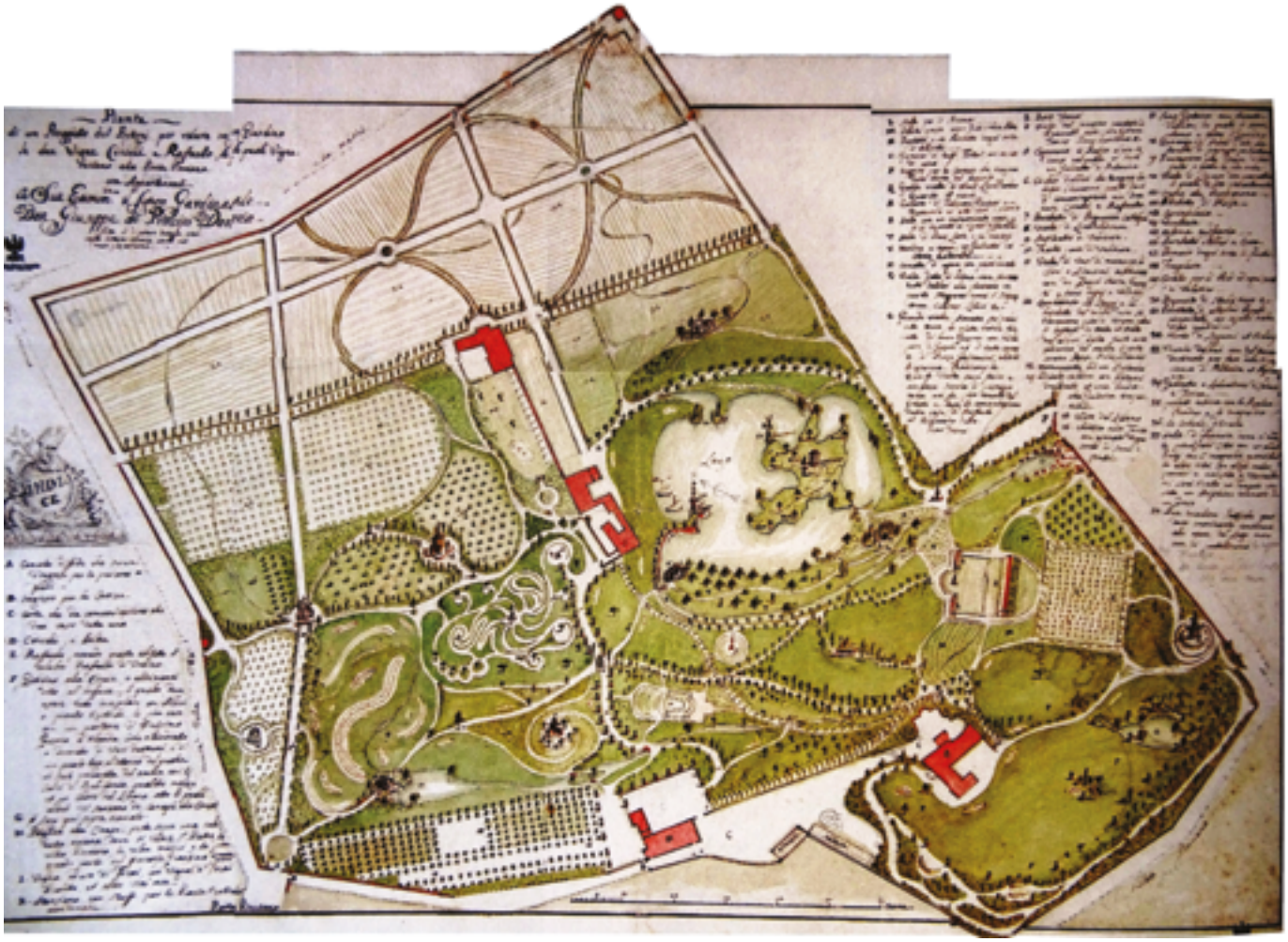
Una fitta serie di contatti e relazioni tra viaggiatori e intellettuali inglesi si instaura anche nel campo della cultura musicale. È nota la passione per la musica di Quarenghi[33], testimoniata in diverse occasioni nel suo epistolario e nella vivace descrizione del bergamasco trasmessa da Thorpe ad Arundell[34], passione che probabilmente condivise con la cerchia più stretta di amicizie, come riportato nei diari di Norris[35]. La frequentazione dei teatri, che a Roma erano aperti stabilmente solo nel periodo del Carnevale, si alternava specie nei restanti periodi dell'anno con serate musicali organizzate in residenze private o con l'ascolto di oratori, precisamente nelle chiese di San Giacomo degli Spagnoli, Santa Caterina dei Senesi e nell'oratorio borrominiano alla Vallicella, come testimonia nei suoi diari Norris, altro musicofilo spesso in contatto con James Buchanan e soprattutto Charles Wiseman, come si vedrà personaggio chiave[36].

La particolare predilezione di Quarenghi per le musiche dell'amico Niccolò Jommelli, che definisce «primo Luminare e Ristauratore della moderna Musica»[37] potrebbe aver spinto il gruppo di amici al Teatro di Pallacorda il 3 febbraio 1771, quando nella piccola struttura lignea ideata nel 1714 da Nicola Michetti e ricavata nel cortile di palazzo Cardelli, assistono a *L'Amante Cacciatore*, opera comica con intermezzi in musica a quattro voci composta dal musicista aversano, affermato presso le corti europee, in stretto legame con Pietro Metastasio e protetto tra l'altro dal cardinale di York, Enrico Benedetto Stuart[38].

In generale la frequentazione dei teatri romani, con spettacoli che spaziano dalle commedie di Carlo Goldoni alle musiche di Niccolò Piccinni, era assidua per i britannici, alcuni dei quali, come Jones, ricevevano indicazioni e consigli sugli spettacoli direttamente dal famoso attore londinese e direttore del King's Theatre David Garrick, come testimoniato in diversi passaggi del diario del pittore inglese[39].

Un denso spaccato del mondo musicale romano e dei suoi rapporti con gli ambienti britannici lo dà Charles Burney nel suo *Viaggio musicale in Italia*. Tra

settembre e ottobre del 1770 Burney entra in contatto con l'abate Grant, poi con Norton, Morison, Byres, presso il quale vede il progetto per la residenza di sir Watkin Williams Wynn, con Piranesi («mi fece vedere sette strumenti antichi di cui mi diede i disegni»), Fussli e Jenkins, che lo presenta al cardinale Alessando Albani, infine Pompeo Batoni («il celebre pittore che tutti gli stranieri vanno a trovare»), che come è noto ritrae in pochi anni oltre duecento visitatori inglesi[40].
Accompagnato da un gruppo di inglesi di cui faceva parte Thomas Leighton, Burney assiste a quattro concerti in casa di William Beckford, che ospita il terzo duca di Dorset, dove si esibisce il violinista «Celestini», da identificarsi con Eligio Celestino; in tale occasione si procura le partiture di opere di Leonardo Leo e Niccolò Jommelli. Egli assiste poi a concerti frequentati da inglesi presso il generale moscovita Schuvaloff ed è inoltre interessato agli strumenti della *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher, esposti nel museo del Collegio Romano, meta che troviamo registrata anche nel diario di Norris.
Diversi luoghi citati nelle minuziose memorie di Burney destano curiosità e interesse. Il 26 settembre 1770 egli si reca nella residenza di «mr. Wiseman», che, riferisce Burney, vivrebbe a Roma dal 1751, tanto da parlare ormai un inglese approssimativo. Charles Wiseman, compositore, violinista e agente, vero e proprio *musical broker* del King's Theatre, nonché amico dell'attore e imprenditore teatrale David Garrick, a Roma entra in contatto con Byres per il progetto del palazzo Wynn e con Ozias Humphry; secondo fonti autorevoli la sua presenza in città andrebbe anticipata agli anni Trenta[41].
Particolare interesse riveste la residenza di Wiseman, quella che da Burney viene definita Villa Rafaele, luogo che almeno fino al 1778, anno della morte di Wiseman, è il crocevia e il punto di riferimento degli scambi musicali tra Roma e Londra, più in generale di quegli ambienti colti ed eruditi che Quarenghi era solito frequentare. La villa non va confusa con la cosiddetta Casa di Raffaello, ossia palazzo Caprini in Borgo, né con la Casina del Guardaroba di Antonio Asprucci sita in Villa Borghese, all'epoca ancora non realizzata, che solo in seguito sarà denominata Casina di Raffaello. L'individuazione è resa possibile dall'attenta analisi del brano di Burney, che il 26 settembre 1770 inizia il suo percorso dopo aver visitato la chiesa di Santa Maria del Popolo: «Per raggiungere la Villa Rafaele, fuori le mura, dovevo percorrere un lungo cammino su strada polverosa e infuocata. La villa è ora occupata da un inglese che risiede a Roma da 19 anni, stimato da tutti gli inglesi di Roma. Si tratta di un certo mr. Wiseman, pregevole maestro e copista di musica. Parla ormai un inglese scorretto come quello parlato dagli italiani. La villa è grande e situata in una bella posizione nel centro del parco. Vi sono ancora alcune volte e qualche pezzo di muro dipinti da Raffaello su di un intonaco ben levigato, fatto di polvere di marmo mescolata a bianco d'uovo. Sul muro sono rappresentate la sua amante e parecchie figure maschili ignude assai espressive che lanciano frecce verso un bersaglio. Vi sono pure degli affascinanti dipinti di carattere grottesco di Giovanni da Udine, su disegno di Raffaello. Durante i primi mesi dell'inverno, prima che abbia inizio la stagione dell'opera, Mr. Wiseman organizza ogni settimana un concerto a cui assistono i membri della nobiltà e della borghesia inglese. Il defunto duca di York, il principe di Brunswick e parecchi personaggi altolocati organizzavano concerti qui per la migliore società romana»[42].
Notizia quest'ultima che puntualizza il ruolo che la villa aveva assunto sin dai primi anni del Settecento, configurandosi non come luogo d'incontro occasionale bensì come consolidato centro culturale britannico nell'Urbe, rivolto principalmente alla musica, ma come vedremo non solo, intessendo in tale ambito rapporti e scambi tra Roma e Londra.
Seguendo la descrizione di Burney è possibile individuare il luogo nel casino ubicato nella vigna Olgiati, situata fuori porta Pinciana tra le ville Borghese e Manfroni, sul sito attualmente occupato dal Galoppatoio. Negli stati delle anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo risulta che un Giuseppe Wiseman, forse il fratello di Charles, vive nella vigna Olgiati fino al 1768 e che nel 1775 vi risiede una colonia di pittori inglesi, tra i quali Gaetano Wiseman, figlio di Giuseppe e



14. Francesco Bettini, *Pianta di un proggietto* [...] *per ridurre in Giardino le due vigne Crivelli e Raffaello*, 1786, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Roma, Archivio di Stato, ADP, cartella Bettini.

Mauritius Lowe; notizia che confermerebbe ulteriormente la funzione di polo multidisciplinare del casino Olgiati, dove sullo scorcio del Settecento si configura in embrione una struttura culturale che sembra anticipare l'istituzione di una vera e propria accademia[43]. Allo stato attuale delle ricerche resterebbero da approfondire i rapporti contrattuali tra gli Olgiati e i britannici, che probabilmente avevano in affitto la vigna.

Il forte legame con l'ambiente artistico britannico è testimoniato, oltre che dall'entusiasmo di Burney relativo ai concerti e ai contatti con Wiseman, che lo introdurrà negli ambienti musicali romani, anche dall'interesse che suscitavano gli affreschi, all'epoca attribuiti alla scuola raffaellesca, come le candelabre effettivamente di Giovanni da Udine, ma che in realtà, almeno per i tre principali, sono ascrivibili alla mano di Girolamo Siciolante da Sermoneta[44]. Lo scozzese Hamilton, probabile frequentatore del luogo, inserisce le "Nozze di Alessandro e Rossane" nella sua *Schola Italica Picturae*, ideale ed eclettica galleria di capolavori dell'arte italiana, utilizzando le incisioni di Giovanni Volpato del 1772; resiste ancora l'attribuzione a Raffaello e viene citata la localizzazione: «Extat Romae in Aedibus suburbanis Marchionis Olgiati»[45].

Più nota e studiata la fase successiva del sito: sappiamo che negli anni Ottanta la vigna Olgiati viene acquistata dal cardinale Giuseppe Doria Pamphilj, evento che mette fine alla presenza britannica. Nel 1786 il cardinale incarica Francesco Bettini di progettare un parco all'inglese con piante esotiche, finti ruderi gotici, pagoda cinese, specchio d'acqua irregolare, isolotto con tempio dorico, piramidi, inglobandovi il casino di Raffaello e il vicino casino Crivelli, per realizzare un giardino paesistico destinato a divenire una sorta di cantiere modello per il

15. Anonimo, *Il Casino di Raffaello*, 1814 c., tempera su carta, Roma, Museo di Roma (da Campitelli, *Villa Borghese. I principi*, cit., p. 226).

16. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Casina di Raffaello de la Villa Borghèse*, 1806-1807, olio su tavola, Paris, Musée des Arts Décoratifs (da *Ingres 1780-1867*, a cura di V. Pomarède et alii, Paris, Gallimard, 2006, p. 82).

più vasto e articolato parco Doria fuori porta San Pancrazio (fig. 14)[46]. A marzo del 1788, a lavori appena iniziati, Goethe ci lascia una dettagliata descrizione della Casina di Raffaello: «Dove quel genio preferì godersi la vita, incurante d'arte e di gloria, accanto alla donna amata. È un monumento sacro. Il principe Doria, che l'ha comprata, pare voglia ora curarla in maniera degna. Raffaello ha ritratto ventotto volte sulle pareti la sua amante, in ogni sorta d'abbigliamenti e di costumi; anche nelle composizioni storiche tutte le figure femminili assomigliano a lei. La posizione della casa è assai bella [...]. Ciascun particolare merita d'essere rilevato»[47]. Nel 1791 Mariano Vasi riporta che «la villa del cardinale Giuseppe Doria, che ultimamente a comprato dalla casa Olgiati [...] ora fa tutta risarcire ed abbellire di viale, di fontane, di peschiere [...] degno di esser veduto il casino di questa villa, la quale si dice che apparteneva a Raffaello d'Urbino»[48]. Descrizioni che trovano puntuale riscontro nelle numerose testimonianze iconografiche dell'edificio e del suo ambiente, fornite nel corso della prima metà dell'Ottocento da Johann Wilhelm Schirmer, Carl Oesterley, Jean Baptiste Thian, Camille Corot e da altri pittori non identificati (fig. 15), tra le quali spiccano i disegni e il tondo ad olio di Jean-Auguste-Dominique Ingres, che evidentemente per le sue inquadrature si posizionava sulla terrazza di Villa Medici (fig. 16).

Nel 1831 Camillo Borghese acquista la villa, oramai in pessime condizioni, con l'intenzione di inglobarla nella villa Pinciana, come testimoniato nei progetti del Canina. Già in rovina nel 1836, quando vengono staccati gli affreschi, parte dei quali ora conservati nella Galleria Borghese, nel 1849 la villa viene demolita dopo i rilevanti danni subiti durante l'assedio di Roma del generale Oudinot.

Seguendo ancora Burney nel suo viaggio musicale romano, si torna in conclusione in un luogo non distante dalla vigna Olgiati. Accompagnato da Wiseman, il musicista si reca due volte nell'abitazione degli scozzesi Forbes, il capitano John e la sorella pittrice Anne, ritornando nella via Gregoriana, un altro dei luoghi eletti nei rapporti tra artisti romani e stranieri tra Settecento e Ottocento. Risulta da Ingamells che nel 1770, quando vi si reca Burney, risiedano con loro anche i fratelli Runciman[49]. I Forbes vivevano in alcune stanze del palazzetto appartenuto a Salvator Rosa e mostrano a Burney spartiti di musiche antiche trascritti dal pittore e conservati dagli eredi. Il palazzetto Rosa si trova ancora oggi nella parte alta di via Gregoriana; all'epoca era confinante con il giardino di palazzo Zuccari, e come questo era affittato ad uso di studi per artisti [50]. A fine Ottocento nel giardino di palazzo Zuccari viene costruito palazzo Stroganoff, poi sede della Biblioteca Hertziana, che ingloba anche parte della proprietà degli eredi Rosa.

Anche Thomas Jones risiedette qui dal febbraio 1779 con Pars durante il suo secondo soggiorno romano; ancora una volta ne troviamo traccia nel suo diario: «La posizione era bella, proprio sulla strada Gregoriana, vicino a Trinità dei Monti. Il palazzo era stato fatto costruire dal famoso Salvator Rosa ed era adesso di proprietà del discendente Augusto Rosa, che abitava con la famiglia al terzo piano. Il povero Augusto diceva di essere architetto, ma riusciva a malapena a guadagnare qualcosa facendo modellini in sughero dei ruderi di Roma e dintorni, e affittando le parti migliori della casa che aveva ereditato [...] Le pareti di tutte le stanze erano tappezzate di paesaggi ad acquerello degli allievi del vecchio Salvatore; anche se non rivelavano grande accuratezza e levità di toni, lasciavano pur sempre trapelare la genialità del maestro»[51].

Tale ultima notazione appare in linea con la fortuna di Salvator Rosa in Inghilterra dove era considerato tra i precursori del paesaggio sublime e romantico. A

giugno del 1779 Pars si trasferisce in strada Felice, in un grande appartamento vicino all'Arco della Regina e Jones, pur rimanendo nel palazzetto Rosa, passa nell'appartamento lasciato libero dall'amico. Nel suo alloggio il 16 giugno si trasferisce Anton Raphael Mengs, gravemente malato e costretto a lasciare il palazzo dei Convertendi alla ricerca di aria più salubre, ma nonostante ciò vi muore il 29 giugno[52]. In quel torno di tempo Quarenghi era impegnato con Reiffenstein nella definizione del suo nuovo incarico di architetto imperiale a San Pietroburgo, meta per la quale lascerà definitivamente Roma il 14 settembre dello stesso anno.

Note

1 *Johann Joachim Winckelmann. Lettere*, a cura di M. Fancelli, J. Raspi Serra, 3 voll., Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2016, II, pp. 397-398.

2 Preziosa fonte per ricostruire l'ambiente artistico britannico del secondo Settecento, i *Memoirs* di Thomas Jones sono stati pubblicati da A.P. Oppé in «The Walpole Society», XXXII, 1946-1948. La prima traduzione italiana è in *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento: il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano, Electa, 2003, da cui è tratta la citazione (p. 134).

3 J. Ingamells, *A dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven-London, Yale University Press, 1997. Per il periodo coincidente con il soggiorno a Roma di Quarenghi cfr. anche L. Stainton, *Hayward's list: british visitors to Rome 1753-1775*, «The volume of the Walpole Society», 49, 1983, pp. 3-36.

4 Anche grazie al lavoro di Ingamells, una vasta letteratura scientifica si è soffermata, specie negli ultimi due decenni, sulla dislocazione delle residenze e degli studi nell'area del tridente di Campo Marzio e sugli intrecci di rapporti personali e professionali che dagli anni Sessanta fino al pontificato Braschi coinvolgono gli artisti britannici. Si vedano ad esempio: P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, «Roma moderna e contemporanea», 10, 2002, 1-2, pp. 153-178; C. Hornsby, *Serving "lovers of the Virtù" - Barazzi, Batoni and the British dealers*, in *Intorno a Batoni*, atti del convegno (Roma, 3-4 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2009, pp. 49-60; S. Rolfi Ozvald, *I luoghi della Roma moderna: ateliers e presenze artistiche nel rione di Campo Marzio alla fine del Settecento*, in *Ad limina II*, atti degli incontri di studio (Roma, febbraio-aprile 2003), a cura di R. Burri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 387-416; Eadem, *Gli ateliers e la città: mercato di immobili e presenze artistiche nella Roma di fine Settecento, in I luoghi della città,* a cura di M. Boiteux *et alii*, Roma, Ecole Francaise de Rome, 2010, pp. 199-241; S.A. Meyer, *Le fonti e il loro uso: documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI,* in *Una miniera per l'Europa,* a cura di M.C. Mazzi *et alii,* Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2008, pp. 77-143.

5 Tra i numerosi contributi di Tommaso Manfredi sull'argomento, direttamente connesso agli anni romani di Juvarra, si segnala da ultimo *Arcadia at Trinità dei Monti. The Urban Theatre of Maria Casimira and Alexander Sobieski in Rome*, in *The Site of Rome. Studies in the Art and Topography of Rome 1400-1750,* , a cura di D.R. Marshall, «Melbourne Art Journal», 13, 2014, pp. 178-217.

6 I. McIntyre, *Joshua Reynolds: the life and times of the first President of the Royal Academy*, London, Allen Lane, 2003, p. 47.

7 Per le altre presenze di artisti inglesi in palazzo Zuccari si rimanda a F. Curti, *Nuovi documenti su palazzo Zuccari: proprietà e ristrutturazioni edilizie dal XVII al XIX secolo*, «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 39, 2009-2010, pp. 329-389, in part. pp. 350-351.

8 Ingamells, *A dictionary,* cit., p. 779.

9 *Viaggio d'artista,* cit., p. 106. Più volte nel suo diario Jones cita il Caffè degli Inglesi rivelando aneddoti di vita quotidiana, anche tragici, come quello dell'ultima bevuta di punch con gli amici che Nulty nel giugno del 1778 volle fare prima del congedo finale; Ivi, p. 140.

10 Notizie frammentarie sull'ambiente del Caffè degli Inglesi si trovano in N. Bazzetta de Vemenia, *I caffè storici d'Italia da Torino a Napoli: figure, ambienti, aneddoti, epigrammi,* Milano, Ceschina, 1939, *passim*, che cita la descrizione di Giuseppe Gorani. Cfr. anche E. Falqui, *Caffè letterari*, 2 voll., Roma, Canesi, 1962, II, p. 604.

11 La bibliografia sull'attività di Piranesi nella decorazione d'interni è corposa. Si rimanda ai seguenti recenti contributi, con bibliografia precedente: M. Bevilacqua, *Piranesi decoratore. Un disegno per l'appartamento Rezzonico in Campidoglio identificato,* in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo, II*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 26, 2010, pp. 183-200; Idem, *Piranesi e la decorazione egizia,* in *Piranesi. Prima e dopo. Italia-Russia XVIII-XXI secolo*, a cura di F. Rossi, Mosca, Antiga, 2016, pp. 95-100.

12 Ipotesi già avanzata nella scheda sulla casa pubblicata in *L'angelo e la città. La città nel Settecento*, a cura di G. Curcio, Roma, Palombi, 1987, p. 191, la cui documentazione è stata riconsultata e verificata da chi scrive in Archivio di Stato di Roma.

13 Una recente ricognizione effettuata da Mario Bevilacqua negli archivi dell'Ordine di Malta a

Roma, pur chiarendo alcuni aspetti, non ha permesso di sciogliere il dubbio circa la datazione; cfr. Bevilacqua, *Piranesi e la decorazione egizia,* cit., p. 97.

14 Ivi, p. 96, dove si sviluppano le acquisizioni contenute in B. Contardi, *Piranesi in Campidoglio*, in *'700 disegnatore. Incisioni, progetti, caricature*, a cura di E. Debenedetti, («Studi sul Settecento Romano», 13, 1997, pp. 161-181.

15 Nel 1899 Alessandro Schraider ottiene licenza per ingenti restauri nella sua proprietà (tramezzi e mattonati), che potrebbero aver cancellato definitivamente eventuali tracce superstiti della decorazione piranesiana; cfr. Archivio Storico Capitolino (d'ora in avanti ASC), *Ispettorato edilizio*, prot. 2427/1899. Ulteriori lavori che conferiranno l'assetto definitivo alla proprietà, con la sopraelevazione di un piano, sono documentati in ASC, *Titolo 54*, prot. 31791/1910.

16 *Viaggio d'artista,* cit., p. 107.

17 Notizie poco rilevanti su Rubbigliard, deceduto a Londra nel 1778, in E. Edwards, *Anecdotes of painters who have resided or been born in England*, London, Luke Ansard & Sons, 1808, p. 57. Il disegno è citato, ma non riprodotto, in *British artists in Rome, 1700-1800*, catalogo della mostra (The Iveagh Bequest, Kenwood 8 giugno - 27 agosto 1974), a cura di L. Stainton, London, Greater London Council, 1974, n. 303.

18 L. Salerno, *Piazza di Spagna*, Cava dei Tirreni, Di Mauro editore, 1967, p. 157.

19 M. Bevilacqua, *Piranesi's Ironies and the Egyptian and Etruscan Dreams of Margherita Gentili Boccapaduli*, in *Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely,* a cura di F. Nevola, «Studi sul Settecento Romano», 32, 2016, pp. 211-244.

20 *Viaggio d'artista,* cit., p. 160.

21 I. Bignamini, *The British Conquest of the Marbles of Ancient Rome: Aspects of the Material and Cultural Conquests,* in I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven - London, Yale University Press, 2010, I, pp. 5-16.

22 Per un completo e ampiamente documentato studio su luoghi e protagonisti si rimanda a Bignamini-Hornsby, *Digging and Dealing*, cit.

23 Richard Norris, *Travel diary to Italy*, London, British Library, ms. 52497, ampiamente citato in U. Valdrè., B. Lynch, C. Lynch, *Vincenzo Valdrè (Faenza 1740 - Dublino 1814). Pittore, decoratore ed architetto*, supplemento di «Torricelliana», 63-64, 2014.

24 *I libri delle case di Roma: il catasto del Collegio Inglese (1630)*, a cura di C. Cristallini, M. Noccioli, Roma, Kappa, 1987.

25 C. Gasparri, *"Avanzi del Palazzo dei Cesari sul monte Palatino, 1817". Un rame di Luigi Rossini ritrovato*, «Bollettino d'arte», CI, 2016, 31, pp. 1-12.

26 *Viaggio d'artista,* cit., p. 136. Tra le rare immagini con inquadratura analoga a quella di Jones emerge l'acquaforte di Luigi Rossini, datata 1827, che l'autore intitola *Veduta presa sul Palatino negli Orti Britannici.*

27 M. Modolo, *Il rudere anonimo del Parco di Porta Capena a Roma*, in *Il primo miglio della via Appia a Roma*, atti della giornata di studio (Roma, 16 giugno 2009), a cura di D. Manacorda, R. Santangeli Valenzani, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2010, pp. 23-38.

28 Per un'efficace sintesi cfr. P. Angelini, T. Manfredi, *Quarenghi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 794-801.

29 *Viaggio d'artista,* cit., p. 142.

30 J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983, p. 471.

31 *Viaggio d'artista,* cit., p. 127.

32 Ivi, p. 126. Prima di soffermarsi su una minuziosa descrizione dei caratteri e della varietà del paesaggio laziale, Jones inserisce una notazione riguardo ad alcuni inglesi che in un solo giorno avevano visitato Tivoli, che a due secoli e mezzo di distanza sembra scritta su misura per alcuni turisti di oggi: «per gente così, e sono tanti, vedere Roma e i dintorni è una specie di dovere da sbrigare nel più breve tempo possibile».

33 Cfr. P. Angelini, *Giacomo Quarenghi e la musica*, in *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, a cura di P. Angelini *et alii*, Bergamo, Sestante, 2009, pp. 19-30.

34 John Thorpe descrive Quarenghi, in una lettera a Lord Arundell, il 22 ottobre 1774: «preso appassionatamente dalla musica e pronto a lasciare ogni cosa per essa»; cfr. Angelini-Manfredi, *Quarenghi*, cit., p. 796.

35 Richard Norris, nel suo *Travel diary,* riporta che nel primo semestre del 1771 il gruppo di inglesi comprendente Quarenghi frequenta i teatri Valle e Pallacorda e ascolta diversi «oratori» alla Chiesa Nuova.

36 Lynch-Lynch-Valdrè, *Vincenzo Valdrè*, cit., pp. 43, 150 ssg.

37 Lettera di Quarenghi a Luigi Marchesi, 1 marzo 1785, in *Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988, pp. 72-73.

38 A. Romagnoli, *Jommelli, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 555-565.

39 Nel carnevale del 1777 Jones assiste ad un Oratorio al Collegio Germanico, alle esibizioni canore del tenore Gioacchino Caribaldi al teatro Valle, agli spettacoli comici al Teatro della Pace;

cfr. *Viaggio d'artista,* cit., p. 110.

40 C. Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EDT Musica, 1979.

41 Ingamells, *A dictionary,* cit., p. 1014 registra la presenza di Wiseman a Roma dal 1738.

42 Burney, *Viaggio musicale*, cit., p. 228.

43 A. Marchionne Gunter, *Parrocchia di Santa Maria del Popolo*, in *Artisti e artigiani a Roma, II dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 21, 2005, pp. 169-266; in particolare per i dati sui familiari di Wiseman, registrati come Visman o Wijsman, e sugli altri residenti nella vigna Olgiati nel 1775 cfr. pp. 244s, 252 e relative note.

44 J.B. Hunter, *The life and work of Girolamo Siciolante da Sermoneta*, diss. University of Michigan, 1983, pp. 140-146.

45 *Giovanni Volpato. 1735-1803*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, 22 aprile - 22 giugno 1988; Bassano, Museo Civico, 19 gennaio - 10 aprile 1988), a cura di G. Marini, Bassano, Ghedina e Tassotti, 1988, pp. 116-120. Gli altri due affreschi rappresentano *Gruppo di arcieri* e *Offerta a Vertumno e Pomona*.

46 In A. Campitelli, *La Villetta Doria a Villa Borghese*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XIX, 2005, pp. 59-74, vengono approfondite notizie già presenti in Eadem, *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento,* Milano, Skira, 2003, ma sfugge il lungo passaggio della residenza di Wiseman alla vigna Olgiati, ignorato anche nei contributi su Francesco Bettini di M. Heimburger Ravalli e C. Benocci.

47 Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 592.

48 M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, 2 voll., Roma, Perego Salvioni, 1791, I, p. 283.

49 Ingamells, *A dictionary,* cit., pp. 828-829.

50 Sulla vicende della casa di Salvator Rosa nel Seicento cfr. L. Bartoni, *"Nella Trinità de' Monti che vuol dire nella meglior aria di Roma": il quartiere di Salvator Rosa e i suoi abitanti. Precisazioni e qualche novità*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, a cura di S. Ebert-Schifferer *et alii*, atti del convegno (Roma, 12-13 gennaio 2009), Roma, Campisano, 2010, pp. 409-418.

51 *Viaggio d'artista,* cit., p. 154.

52 Ivi, p. 157.

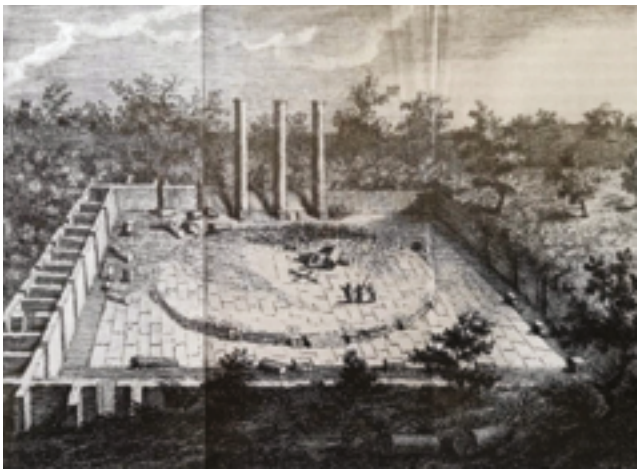
Fabio Mangone

I siti archeologici campani al tempo di Quarenghi

Sono davvero frammentari i dati che documentano il tour archeologico nel Regno di Napoli eseguito da Giacomo Quarenghi sul finire del 1776, alla vigilia dunque della topica spedizione (1777-1778) coordinata da Vivant Denon e finalizzata al futuro volume coordinato dall'Abbé de Saint-Non, destinato a promuovere significativamente i siti archeologici campani presso il pubblico europeo[1]. Tuttavia, è possibile ricostruire il generale contesto entro cui si va a situare questa esperienza formativa piuttosto tipica per un architetto. Dopo la metà del Settecento, sempre più l'archeologia campana viene intesa come importante se non indispensabile complemento al soggiorno romano nella formazione dell'architetto, come non trascurabile tramite per la conoscenza dell'antico. Tanto più che nel corso del secolo il continuo progredire degli scavi e delle scoperte, ma anche l'intensificarsi delle interpretazioni e del dibattito, rende sempre più ricco e significativo il territorio dell'intorno di Napoli. Il sistema dell'archeologia campana nella seconda metà del Settecento risulta in questa fase molto articolato. Comprende innanzitutto Terra di lavoro: sul cammino da Roma una prima facile tappa, quasi obbligata essendovi una rinomata locanda di posta, è costituita da Capua; include poi i dintorni di Napoli, diversamente configurati a ovest e a est; annovera poi l'area più a sud del Salernitano, oltre che una significativa *enclave* dello Stato pontificio costituita da Benevento. Per motivi diversi tutti questi siti risultano piuttosto interessanti per gli architetti, ma soprattutto tre essenziali nuclei catalizzano la loro attenzione: i Campi Flegrei, le città vesuviane, Paestum.

Le principali località dei Campi Flegrei – Cuma, Baia, Pozzuoli – crocevia di mito e archeologia nel Settecento inoltrato non costituiscono certo una moderna acquisizione. Sin dall'età rinascimentale erano state considerate non soltanto una significativa tappa per viaggiatori colti, ma anche prezioso materiale di studio da un gran numero di architetti (Giuliano da Sangallo[2], Fra Giocondo, Francesco di Giorgio Martini, e più oltre Raffaello, Baldassarre Peruzzi, Andrea Palladio), soprattutto in rapporto ai temi della pianta centrale. D'altronde qui il bradisismo e l'abbandono dei luoghi avevano in certo modo preservato i monumenti che, diversamente da quelli romani, non erano stati soggetti a pesanti saccheggi o a incongrui riadattamenti e trasformazioni in età medievale. Sotto molti aspetti, per tradizione i Campi Flegrei costituivano per eccellenza i dintorni di Napoli meritevoli di notazioni e di visita, come mostrano alcune moderne edizioni per forestieri specificamente dedicate a questi luoghi tra fine Seicento e primo Settecento: ad esempio la *Guida de' forestieri, curiosi di vedere, e considerare le cose notabili di Pozzuoli, Baja, Miseno, Cuma ed altri luoghi convincini* di Pompeo Sarnelli, uscita nel 1685 e più volte ristampata, ovvero la *Nuova guida de' forastieri per l'antichità curiosissime di Pozzuoli*, di Domenico Antonio Parrino, la cui prima edizione data 1709. Tuttavia, ancorché ampiamente consolidata, anche per i tanti riferimenti contenuti nelle fonti classiche e continuamente richiamati, e da molto tempo celebrata dalla tradizionale letteratura odeporica, l'antichità flegrea attorno alla metà del Settecento assume una rinnovata centralità per varie ragioni. Come è stato notato, «l'attualità archeologica, nella vasta eco suscitata dalle scoperte di Ercolano e Pompei, suggerisce un rinnovato approccio alla antichità

flegrea, anch'essa in qualche modo ritrovata pur senza essere mai stata sepolta»[3]. Di fatto, l'area non è stata affatto esclusa dai programmi governativi di scavo finalizzati ad implementare le collezioni del Museo reale: in due riprese, dapprima tra l'aprile 1750 e l'agosto 1753 e poi tra il gennaio 1754 e il 1755, erano state avviate importanti attività. Accade dunque che anche le antichità dei Campi Flegrei si arricchiscano di nuovi, significativi e inediti elementi: valga fra tutti l'eccezionale caso, a Pozzuoli, della enigmatica struttura ritrovata nella cosiddetta «vigna delle tre colonne», scavata dalla primavera 1750 a partire appunto dai sostegni emergenti, ed erroneamente considerata tempio di Serapide, a causa del rinvenimento di una statua del dio egizio barbuto con in testa un vaso contenente grano, simbolo di fecondità[4]. Considerando la prossimità col mare, l'ipotesi di un santuario egizio sembra ancor più credibile alla luce della lettura del trattato di Vitruvio (1, 7, 1) che indicava presso gli empori la collocazione più idonea ai Serapei, anche se non vi è unanime concordia nel riconoscervi un tempio. La difficoltà di ricondurre gli imponenti resti del complesso alle nozioni note, agli *exempla* considerati nella trattatistica antica o in quella di età moderna, contribuisce ad accrescere l'interesse specifico per una regione dove l'insieme delle scoperte sembra mettere in crisi le cognizioni tradizionali in merito all'architettura antica. Non per caso, la notizia dell'importante ritrovamento del tempio di Serapide viene proposta alla comunità internazionale in margine a un resoconto non ufficiale sui ritrovamenti ercolanensi, ovvero *Observations sur les antiquités d'Herculanum*, ad opera dell'architetto Jérôme-Charles Bellicard e del pittore Charles-Nicolas Cochin (fig. 1), edito a Parigi nel 1751 (in seconda edizione nel 1754) e in traduzione inglese a Londra nel 1753 (in seconda edizione nel 1756).



1. Jérôme-Charles Bellicard, veduta del Tempio di Serapide (da J.-C. Bellicard, C.-N. Cochin, *Observations sur les antiquités d'Herculanum*, Paris 1751, tav. XX).

2. Nicola Vanni, *La Caduta di Icaro*, incisione di Carlo Nolli (da *Le Antichità di Ercolano esposte*, Napoli, Regia stamperia, vol. IV, 1765, tav. LXIII).

Al di là della apparente omogeneità offerta dalle notizie in circolazione, e le immagini, decontestualizzate, pubblicate (fig. 2) nei ricercatissimi[5] e rari volumi di grande formato delle *Antichità di Ercolano*, edita in otto volumi tra il 1757 e il 1792, già in questa fase l'ambito dell'archeologia vesuviana si presenta agli occhi di un visitatore piuttosto eterogeneo nella sua articolazione in tre luoghi ben distinti: il sito di Ercolano, quello di Pompei, e il Real Museo di Portici. In questa fase, in linea di massima, dappertutto nel Regno per disegnare e rilevare i reperti antichi risulta necessaria l'autorizzazione, ma per molti siti non considerati direttamente appartenenti alla corona e non sorvegliati se ne può tranquillamente fare a meno, come nei fatti accade a Baia o a Paestum; i siti vesuviani invece sono assai sorvegliati, perché notoriamente legati alla volontà della Corona di controllare la circolazione delle immagini mediante appunto i volumi ufficiali. Per un certo numero di anni dopo il 1750, nella speranza che potesse rivelarsi una seconda Ercolano, viene acquisito da Casa Reale, presidiato e mantenuto riservato anche a Pozzuoli il sito delle tre colonne, come lamenta Johan Joachim Winckelmann nella lettera a Gian Lodovico Bianconi del 29 agosto 1756 («On a decouvert peu un pretendu Temple de Serapis a Pozzuoli [...]: Ma il est bien gardé et on ne permet à personne de copier quelque chose»[6]). Tuttavia sembrerebbe che già negli anni Sessanta controlli e restrizioni siano notevolmente allentati, non solo perché la visita del sito diventa consuetudinaria nel Grand Tour (nel 1766 è registrata la presenza di Erdmannsdorf che accompagna il principe Leopoldo III)[7], ma anche perché di esso cominciano con una certa frequenza a circolare raffigurazioni "pittoresche" a carattere vedutistico. Più duraturo, e protratto sino all'Ottocento, risulta invece il divieto riguardante le antichità ve-

suviane, tanto i siti quanto i reperti musealizzati, considerati personale proprietà del re, e pertanto soggetti a numerosi vincoli e restrizioni, a meno di non possedere speciali permessi per la visita e le rarissime autorizzazioni a trarre disegni.
In una primissima fase, negli anni quaranta del Settecento, la Casa Reale solo con molta difficoltà autorizza la visita del sito ipogeo di Ercolano, per lo più utilizzato come cava di reperti, ma una certa solidarietà tra artisti e uomini di cultura agevola gli architetti: ad esempio, nel 1755 su raccomandazione del pittore Allan Rasmay, Camillo Paderni permette un'escursione a Robert Adam e Charles-Louis Clérisseau, in un contesto ancora ricco di oggetti e pitture dai colori smaglianti[8]. Mano a mano che i più seducenti frammenti vengono portati al Museo, nei decenni successivi i visitatori non soltanto vengono ammessi in gran numero, ma addirittura incentivati: dopo l'interruzione degli scavi vengono persino effettuati lavori (tra cui una rampa) finalizzati ad agevolare la visita. Culmine dell'interesse nella discesa attraverso angusti cunicoli è il teatro sotterraneo, anche se più si va avanti negli anni e meno resta del ricco corredo artistico giacché rivestimenti marmorei e statue sono stati progressivamente rimossi e collocati nel Museo di Portici, quando non altrove (come le *Vestali*, ammirate da Winckelmann nel padiglione del Grande Giardino di Dresda).
Per un non addetto ai lavori non risulta certo facile percepire la struttura architettonica del teatro nel suo complesso, comprendente parti notevoli ancora non scavate, come mostra il disegno fatto a memoria dopo la visita dall'architetto francese Bellicard nel 1749; questi però tuttavia pubblicandola, ovviamente senza autorizzazione, a Londra e a Parigi agevola non poco un certo numero di visitatori[9]. D'altronde, nel 1764 Winkelmann si può avvalere della pianta elaborata da Weber e delle spiegazioni di Berardo Galiani per comprendere l'impianto[10].
In virtù della specifica preparazione, gli architetti tentano di farsene un'idea nonostante le lacune, mostrando un notevole interesse per questo tipo edilizio che – secondo Pierre-Adrien Pâris – può al meglio studiarsi proprio qui oltre che a villa Adriana a Tivoli[11]. Per le restanti parti visitabili, e soprattutto per quanto attiene al pubblico generico dei *touristes*, i cunicoli di Ercolano piuttosto che un'opportunità di conoscenza archeologica configurano un'esperienza sublime, di ideale discesa nelle misteriose profondità passato[12]. Non è improprio ritenere tuttavia che più che con le ricognizioni dirette, il monumento ercolanense faccia il suo ingresso nel dibattito architettonico per il tramite delle raffinate e ampie tavole del volume, non autorizzato, di Francesco Piranesi *Il teatro d'Ercolano,* edito nel 1783.
Benché debba ancora trasformarsi in un ideale museo a cielo aperto, in linea con il destino auspicato da Scipione Maffei per Ercolano, Pompei dopo la svolta impressa agli scavi negli anni Sessanta comincia a rappresentare una meta particolarmente attrattiva, anche per gli architetti[13]. Dal 1764, seppure in posizione inizialmente subordinata a Weber, almeno formalmente, si occupa di questi scavi Francesco La Vega. Proveniente egli stesso dal cosmopolita ambiente dell'architettura romana, non di rado agevola le visite e le opportunità di conoscenza dei colleghi, già conosciuti o a lui presentati da amici comuni, spingendosi anche un po' al di là dei rigidi protocolli borbonici: ad esempio nello stesso anno in cui si insedia a Pompei favorisce giovani colleghi, come il ticinese Simone Cantoni[14] o lo spagnolo Juan de Villanueva[15]. Ma soprattutto La Vega si fa riconosciuto protagonista di una fase importante, in cui la ripresa dell'attività archeologica si collega a nuovi criteri: concentrare gli scavi per nuclei organici destinati a saldarsi in futuro, e al contempo

3. Jacob Pilipp. Hackert, veduta degli scavi di Pompei, 1799, olio su tela, Attingham Park, Shrewsbury, Shropshire, The Berwick Collection, The National Trust.

lasciare in vista gli edifici scavati. Certo, ancora a lungo rimane difficile percepire nella sua struttura l'impianto urbano (fig. 3), ma i nuclei disseppelliti risultano di notevole interesse; tra questi: il Tempio di Iside dal 1764, la Caserma Gladiatori e il quartiere dei Teatri, dal 1766, la Villa Diomede nel 1771-1774.

Ben più di Pompei ed Ercolano, il Museo di Portici, ove mano a mano vengono concentrati i reperti tratti dalle città vesuviane e dai nuovi scavi flegrei, risulta l'elemento di maggiore attrazione per i visitatori[16], configurandosi come la tappa davvero imprescindibile. Gli straordinari reperti risultano in rapida crescita, dai 31 pezzi del 1738 ai 1200 nel 1762, all'epoca della visita di Winckelmann. Soggetto a continui ampliamenti e riallestimenti, negli anni Sessanta ha ormai definitivamente perso l'iniziale struttura di deposito per assumere quella di vero e proprio Museo, dotato già nel 1763 di ben dodici sale all'interno del palazzo Caramanico, una delle strutture preesistenti inglobate nella Reggia. Le statue di grande dimensione sono lasciate nel cortile, dove si collocavano alla rinfusa anche molti marmi e iscrizioni. Il Museo generale è situato al primo piano: gli oggetti di arredo e i reperti della vita quotidiana sono raggruppati per *genera*; solo nel caso dell'antica cucina sono stati organizzati secondo un allestimento che suggerisse il contesto d'uso. Il museo delle pitture è invece situato in due piani del palazzo superiore con ordinamento per generi figurativi. Visitabile con relativa libertà per tutti gli anni Sessanta, il Museo – a seguito di un violento alterco tra un inglese e il direttore Paderni – fu soggetto dal 1770 e per circa cinque anni a una drastica riduzione delle ammissioni, subordinate a una autorizzazione scritta del Ministro Tanucci[17].

Più lontano da Napoli e di difficile accessibilità, ma ciononostante entrato di prepotenza nel dibattito architettonico nei lustri che seguono la metà del secolo, in una densa fase inaugurata dalla nota escursione di Soufflot, il sito di Paestum colpisce soprattutto per i tre straordinari edifici monumentali dorici, ancora non unanimemente classificati come templi, e che aprono notevoli e complicate questioni interpretative, assurgendo a meta importante soprattutto per gli architetti[18]. Talora agiscono da premessa e da supporto della visita i rilievi commissionati dal generale borbonico conte Felice Gazzola, che circolano con liberalità nell'ambiente degli architetti, grazie anche alla sua stessa disponibilità: subito dopo la metà del secolo ne beneficiano i *pensionnaires* francesi Pierre-Louis Moreau e Charles De Wailly[19], nel 1761 Robert Adam e Charles-Louis Clérisseau[20]. In ogni caso, per molti architetti impegnati nel soggiorno di formazione romano, l'antica Posedonia costituisce un ideale surrogato al viaggio a Levante, un straordinario sito dove è possibile avere un primo approccio all'architettura greca[21].

Per gli anni che consideriamo, il viaggio in Campania alla scoperta dell'antico deve considerarsi in qualche misura come esperienza accessoria rispetto al soggiorno romano, e sotto molti profili. In linea di massima è a Roma che si pianificano i viaggi, si raccolgono suggerimenti su itinerari e mete, ci si prepara esaminando, discutendo e spesso copiando i rilievi. Inoltre, nel suo complesso l'archeologia

Pagina a fronte

4. Pietro Fabris, scavi al tempio di Iside, incisione all'acquaforte colorata, da W. Hamilton, *Campi Phlegraei. Observations on the Volcanos of the Two Sicilies*, Napoli, 1776, tav. XXXXI.

5. Francesco Piranesi, veduta del Tempio di Iside, 1788, incisione.

6. Louis-Jean Desprez, *Temple d'Isis à Pompeii tel qu'il devoit être en l'Année 79*, incisione di Jean Duplessis Bhertault (da J.-C. Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicilie*, Paris, Clousier, vol. II, 1782, n. 74).

In questa pagina

7. Claude-François Nicole, S*epolcro di Virgilio nella via di Pozzuolo*, incisione di Giovanni Volpato (da P.A. Paoli, *Avanzi delle antichità esistenti a Pozzuoli*, Cuma e Baja, Napoli, 1768, tav. VIII).

campana, con il valore di assoluta attualità conferito dalla novità dei ritrovamenti, appare complementare rispetto a quella dell'Urbe, perché apre scenari su aspetti differenti. L'antichità vesuviana mostra l'aspetto privato rispetto a quello pubblico, il provinciale rispetto alla capitale, il domestico rispetto al monumentale, con inattese aperture sulla decorazione, sulle arti applicate, sull'artigianato. Inoltre, il tempio di Iside nella sua realtà (figg. 4-5), cosi come il cosiddetto tempio puteolano di Serapide nella sua erronea interpretazione, fornisce i primi, imprescindibili squarci su una cultura egiziana ancora misteriosa, foriera di un nuovo immaginario per gli architetti (fig. 6). Peraltro, nel diffuso interesse per la vulcanologia e per la storia naturale, i siti della Campania mettono in relazione scienza e antichità, offrendo stimoli emotivi e intellettuali relativi ad una dimensione del tempo davvero straordinaria: Pompei ed Ercolano, seppelliti sotto la coltre di materiale vulcanico, documentano fenomeni naturali remoti[22], come d'altronde il Tempio di Serapide recante sulle colonne i mitili marini si fa fisica testimonianza del bradisismo[23], un fenomeno naturale di lungo periodo tanto avvincente quanto ancora poco chiaro. Per altro verso, il sito di Paestum propone inediti scenari sull'architettura monumentale antichissima, greca o etrusca a seconda delle interpretazioni, offre importanti suggestioni sulla dibattuta questione delle origini dell'architettura, e mostra dimensioni problematiche che esulano del tutto da quanto sistematizzato da Vitruvio.

Tuttavia, proprio per questa diversità rispetto all'antichità romana, per questa problematicità rispetto alla consolidata visione vitruviana, non di rado l'antichità campana può anche deludere. Non sono pochi infatti gli architetti europei rimasti freddi, se non addirittura contrariati, rispetto a quanto scoprono a Pompei o a Paestum. In ogni caso l'aspetto di complementarietà rispetto alle antichità romane risulta ben chiaro a molti. Si pensi all'esperienza del pensionario spagnolo José Ortiz, che nel 1779 premette all'avvio effettivo dei suoi studi romani un lungo tour attraverso Napoli, Baia, Pozzuoli, Ercolano, Pompei, Paestum[24]. Ancora, valga la pena citare le *Observations* di Pierre-Adrien Pâris, il lavoro di ideale aggiornamento dell'opera di Antoine Desgodets, Édifices *antiques de Rome* (1682), presentato all'Académie d'Architecture parigina nel 1781. All'autore sembra che, oltre che alcuni elementi nei dintorni di Roma, tra cui il tempio di Ercole a Cori e il tempio della Fortuna a Palestrina, risultino imprescindibili una serie di edifici campani, tra cui il teatro di Ercolano, l'anfiteatro di Capua, l'arco trionfale di Benevento, i templi di Paestum, e il Battistero di Nocera dei Pagani ritenuto erroneamente antico, tutti in grado di presentare elementi non surrogabili per delineare la storia dell'architettura antica, aggiornando e integrando le conoscenze dell'epoca di Desgodets[25]. In ogni caso la nuova centralità dell'archeologia campana già nei primi decenni dopo la metà del secolo è attestata da numerose iniziative editoriali. Oltre alle già menzionate, ricercatissime *Antichità di Ercolano*, di cui entro il 1771 sono disponibili già sei volumi, oltre agli scritti di Bellicard già ricordati, nonché ai tanti resoconti non autorizzati sulle scoperte Ercolanensi e pompeiane, vanno richiamati alcuni importanti volumi: di Gabriel Dumont su Paestum, *Suite de Plans*, edito a Parigi nel 1764; di Padre Paolo Antonio Paoli, *Avanzi delle Antichità esistenti a Pozzuoli Cuma e Baja* edito a Firenze e Napoli nel 1768, dedicato a Ferdinando e a Maria Carolina in occasione delle nozze, riccamente illustrato (fig. 7), da considerarsi «prodotto ufficiale e uno dei maggiori della politica culturale dei Borboni»[26]; di Thomas Major, *The Ruins of Paestum*, edito a Londra ancora nel 1768.

Quarenghi giunge in Campania (non sappiamo se per la prima o per l'unica volta) nel 1776, precedendo di poco altri emblematici viaggi a sud: la spedizione Denon, che vedrà arruolati Louis-Jean Desprez e Pâris, iniziata nel 1777; il fatale viaggio di Giovanni Battista Piranesi, nel 1778; il documentato e significativo tour di John Soane, nel 1778-78. Già prima di Quarenghi, nel terzo quarto del Sette-

8. Charles-Louis Clérisseau, tempio di Serapide, 1755, disegno, matita, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, London, Sir John Soane's Museum, Adam vol. 57/35.

9. Robert Adam, veduta della Tomba di Virgilio, 1755, disegno, matita, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati. London, Sir John Soane's Museum, Adam vol. 57/1.

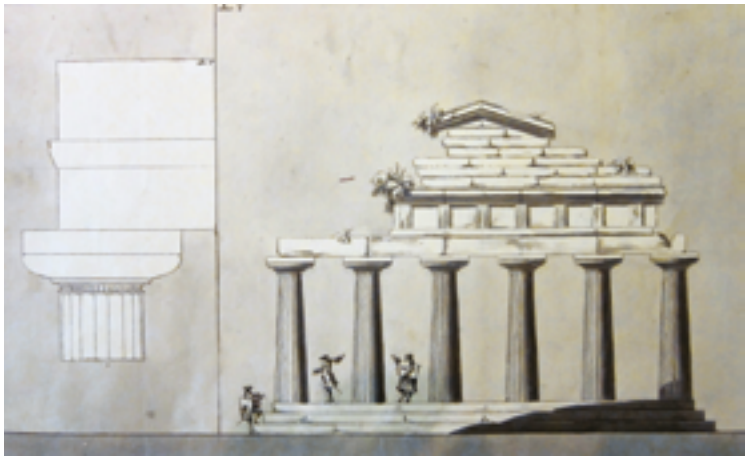
cento, non sono stati affatto pochi gli architetti che hanno integrato l'esperienza dell'antico nell'Urbe con quella delle antichità campane. Tra tutti spicca per ampiezza il viaggio del facoltoso James Adam, che nell'autunno-inverno del 1761 ne ha considerato, seppure con visite generalmente fugaci, tutta la estensione: l'8 settembre a Capua, per osservare l'anfiteatro e l'arco di trionfo; il 15 settembre a Portici-Resina, per una prima breve ricognizione del Museo, e per una discesa nella Ercolano sotterranea; all'indomani si reca a Pompei; il 17 o il 18 è il turno della villa di Pollione a Posillipo; il 22 prevede un'escursione nei Campi Flegrei, per visitare il Tempio di Serapide, i sepolcri a Cuma, e i pochi resti percepibili dell'Anfiteatro Flavio non ancora scavato, la cosiddetta villa di Cicerone, e il molo di Pozzuoli erroneamente ritenuto il celebre ponte di Caligola; il giorno successivo la visita viene estesa a Baia, per prendere nota del tempio di Apollo, della Grotta della Sibilla, dei bagni di Nerone, dei templi di Diana Venere e Mercurio, del Sepolcro di Agrippina, delle Cento Camerelle e della cosiddetta Piscina Mirabilis, una cisterna di età romana; il 2 ottobre è il turno della Benevento pontificia per vedere l'arco di Traiano; il 15 e 16 torna nei Campi Flegrei, col disegnatore al suo soldo Charles Louis Clérisseau per approfondire e rilevare l'emblematico Tempio di Serapide (fig. 8) , nonché alcuni monumenti di Baia. È ancora a Pozzuoli, per concludere i rilievi, il 1 novembre. Il 17 e il 20 si reca invece a Paestum, agevolato nella comprensione dai disegni del conte Gazzola già in suo possesso; il 27 si avventura nell'isola di Capri, meta ancora per pochissimi, dove visitai resti sotterranei di uno dei palazzi Tiberiani (probabilmente Villa Iovis) e ammira la grotta di Matermania, ninfeo di epoca romana dedicato a Cibele. Più in generale, l'eco delle "scoperte" o "riscoperte" concentrate dal 1738 al 1750 (Ercolano, Pompei, Paestum, il Tempio di Serapide), implementata dal progresso degli scavi oltre la metà del secolo, ha già a questa data richiamato un gran numero di giovani architetti europei, soprattutto borsisti soggiornanti a Roma, desiderosi non soltanto di approfondire la indispensabile conoscenza dell'antico, ma anche auspicabilmente di legare il proprio nome all'approfondimento critico, al rilievo, alla divulgazione di qualche emblematico monumento ritrovato. Tra i vincitori del

Gran Prix risultavano talmente frequenti le richieste di fare escursioni in Campania che Marigny, irritato, nel 1755 pose un argine, e negò il permesso a Marie-Joseph Peyre sostenendo che i borsisti avessero già abbastanza lavoro a Roma per impegnare interamente il triennio[27].

Di non tutti gli architetti che visitano la Campania abbiamo notizia, né peraltro di quelli di cui è noto un tour campano abbiamo cognizione esatta dell'itinerario, come accade ad esempio proprio nel caso di Quarenghi. Incrociando i dati a disposizione vediamo che il sito di Paestum sin dalla metà del secolo è una tappa ambita, mentre Pompei lo diventerà molto più tardi. Tra gli escursionisti architetti, spiccano alcuni nomi di rilievo: Jerôme Bellicard nel 1749 e poi ancora nel 1750, Jean-Jacques Soufflot e Gabriel Pierre Martin Dumont nel 1750, François Barreau de Chefdeville in un momento imprecisato del suo pensionato triennale (1751-53), William Chambers nel 1754, Robert Adam[28] (fig. 9) nel 1755, Robert Mylne nel 1756, Louis-François Trouard, Charles De Wally e Pierre Louis Moreau-Despreux nel 1757, di Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff, Charles Louis Clérisseau e James Adam nel 1761, Juan de Villenueva nel 1764, Vincenzo Brenna (fig. 10) nel 1768 e poi nel 1771, Jean-Jacques Huvé e di Francesco Milizia nel 1774. Non di rado gli architetti viaggiano per proprio beneficio, ma alcuni vengono assoldati per supportare, con interpretazioni, misurazioni e disegni, qualche facoltoso *grand-tourist*: Bellicard accompagna il Marchese di Marigny tra il 1750 e il 1751, avvantaggiandosi della condizione privilegiata di viaggiare con un familiare di Luigi XV per visitare agevolmente Capua, Ercolano, il Museo Borbonico, i Campi Flegrei; Brenna nel 1767-1768 accompagna Charles Townley; Clérisseau mette la sua straordinaria abilità grafica al servizio di colleghi, affermati o dilettanti, non solo offrendo lezioni a Roma, ma anche accompagnando nei tour campani, come avviene con i fratelli Robert e James Adam, rispettivamente nel 1755 e nel 1761, nonché col singolare collega autodidatta Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff nel 1766, che a sua volta accompagna il principe Leopoldo III.

10. Vincenzo Brenna, dettaglio della Basilica e prospetto del Tempio di Cerere a Paestum, 1768 ca., collezione privata.

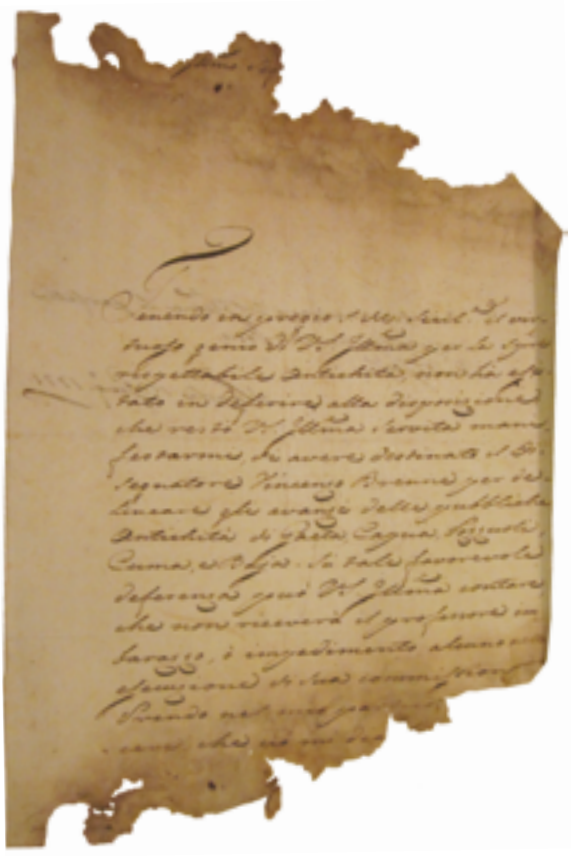
11. Vincenzo Brenna (attribuito), sezione del Tempio di Iside, post 1768, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie.



Dello stesso tour di Quarenghi, come detto in premessa, sappiamo davvero poco. Possiamo immaginare che l'itinerario possa essere stato influenzato dai suggerimenti di colui che riconosce come suo maestro, Brenna, che era stato al meridione in almeno due occasioni, nel 1768 e nel 1761. La tappa certa di Quarenghi, quella al Museo borbonico, non meraviglia: questa straordinaria istituzione incantava non soltanto gli antiquari ma gli stessi architetti: a documentarlo valgano le annotazioni ammirante nel diario di Pierre-Louis Moreaux un decennio prima. Tra l'altro da poco il palazzo Caramanico era tornato ad essere visitabile con relativa maggiore facilità. Sull'inconveniente verificatosi nella visita del novembre 1776, allorché Quarenghi, per aver copiato una iscrizione, venne arrestato e rilasciato solo dopo aver pagato una salata multa pecuniaria[29], possiamo soltanto supporre che possa essersi trattato di ingenuità, visto che le lapidi erano ammassate in cortile, e forse l'architetto non riteneva di essere ancora entrato nel Museo, le cui severe regole che impedivano il disegno certo non potevano essergli ignote.

Piuttosto significativi sono i soggetti degli unici suoi disegni a noi noti della Campania archeologica; uno riguarda la grotta di Posillipo[30], la vera propria porta dei Campi Flegrei, divenuta in questa fase un

vero e proprio «luogo comune paesaggistico»[31]; il secondo il tempio di Serapide[32]. Il sito, inteso come vero e proprio enigma, era al centro dell'attenzione di molti colleghi – si pensi a Robert Adam che nell'ambito del suo ampio tour lo aveva scelto tra i pochi da studiare approfonditamente elaborando con l'aiuto di Clerisseau rilievi e vedute. Era stato poi al centro dell'attenzione di numerosi architetti di ambito romano, primo fra tutti Giovanni Battista Piranesi, e soprattutto di Brenna. Di recente, con motivazioni ragionevoli e plausibili ancorché non del tutto probanti, è stato proposto di attribuire a Brenna l'unica ricostruzione ideale del tempio a noi nota (fig. 11), presente nella collezione di Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff e precedentemente ascritto all'atelier romano del fratelli Adam[33]. Nuove acquisizioni documentarie peraltro permettono di stabilire che nel 1771 Brenna studiava con attenzione le antichità flegree. Vale la pena di citare l'inedito documento (fig. 12), acquisito da chi scrive sul mercato antiquario, datato 15 giugno 1771 e indirizzato da Tanucci a un notabile straniero rimasto ignoto: «Tenendo in pregio S.M. Siciliana il virtuoso genio di V.S. Illustrissima per la specie rispettabile antichità, non ha esiziato in deferire alla disposizione che verso V.S. illustrissima manifestarmi, di avere destinato il Disegnatore Vincenzo Brenna per delineare gli avanzi delle pubbliche Antichità di Gaeta, Capua, Pozzuoli, Cuma, Baja. In tale favorevole deferenza può VS. illustrissima contare che non riceverà il professore imbarazzo ò impedimento alcuno nella esecuzione di sua commissione [...]»[34].
Se la documentazione relativa alla sua disavventura documenta l'unica tappa certa, non sembrano costituire elementi probanti di eventuali altre i due disegni campani a noi noti, che potrebbero essere derivati da disegni di altri o da stampe piuttosto che notazioni



Pagina a fronte

12. Bernardo Tanucci, autorizzazione ai rilievi in Campania per Vincenzo Brenna, 1771, Napoli, collezione privata.

13. Giacomo Quarenghi, *Pozzoli*, veduta del Tempio di Serapide, s.d., disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, BC I-24.

In questa pagina

14. Giacomo Quarenghi, *Piedi Grotta a Napoli*, veduta della Grotta di Posillipo, s.d., disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai, BC I-15.

direttе. D'altronde, come è stato notato a proposito del viaggio di Robert Adam e Clerisseau, incisioni ed edizioni illustrate a stampa forniscono una sorta di «visual education»[35] che condiziona gli sguardi, diretti o indiretti che siano. La raffigurazione della grotta di Posillipo eseguita da Quarenghi (fig. 14), ancorché escluda dal taglio prospettico il monumento che ricorda la ristrutturazione aragonese, risente di una certa consuetudine vedutistica, nel senso che propone, e probabilmente ripropone, una delle inquadrature più tipiche di questo luogo così celebrato del Grand Tour[36]; le colline sullo sfondo assumono un certo grado di idealizzazione simbolica più che di realismo topografico, per la *silhouette* modellata su quella celeberrima del Vesuvio. Non di meno, la veduta del Tempio di Serapide (fig. 13) risulta molto significativa per vari aspetti: per la scelta, coerente con la cultura del suo tempo, di una veduta sintetica pittoresca, e non uno studio analitico. Basti considerare come nessuna rilevanza è assegnata alla pur fondamentale questione dei segni dell'erosione marina sulla colonne. Quarenghi non sembra animato da intenti antiquari o documentari, che avevano invece appassionato altri interpreti, e nemmeno da quella *vis* drammatica che connota invece l'approccio di Piranesi allo stesso monumento. Sereno e misurato, il disegno di Quarenghi per un verso offre un esempio di magnificenza dell'antico e per l'altro si avvicina a uno dei suoi capricci, a un paesaggio ideale. Ben più sintetico nelle informazioni dei coevi lavori, e non convincente nel definire le distanze tra gli elementi rappresentati (il muro di contenimento alle spalle delle colonne è rappresentato come se fosse molto più vicino) certamente il disegno non sembra essere stato realizzato *in situ*, né sulla base di dettagliati appunti grafici di prima mano poi rielaborati: possiamo forse pensare che – traumatizzato dall'esperienza di Portici – Quarenghi abbia preferito elaborare le sue impressioni grafiche più tardi, senza incorrere in rischi. In ogni caso, se sono davvero poche le testimonianze e i documenti relativi alla sua escursione (o alle sue escursioni) nell'archeologia campana, l'ampio *corpus* superstite dei suoi progetti e delle sue opere rende evidente che, a differenza di altri architetti della sua epoca, non viene folgorato e nemmeno profondamente ispirato da essa: non da Pompei ed Ercolano, e nemmeno da Paestum dove non sappiamo neanche se sia mai giunto.

Note

1 F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea,* Napoli, Artstudiopaparo, 2016, pp. 13-27.

2 B. De Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, «The Journal of the Society of Architectural Historians», LXXIV, 2014, 2, pp. 152-178.

3 S. Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Napoli, Electa Napoli, 2005, p. 69.

4 L. Ciancio, *Le colonne del Tempo. Il "Tempio di Serapide" a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*, Firenze, Edifir, 2009.

5 F. Bologna, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le Antichità di Ercolano*, Napoli, Banco di Napoli, 1988, pp. 84-85.

6 J.J. Winckelmann, *Lettere italiane*, a cura di G. Zampa, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 32.

7 *Sammeln und Zeichen. Friedrich von Erdmannsdorf in Rom – Collezionare e disegnare. Friedrich von Erdmannsdorf a Roma*, a cura di N. Michles, Petersberg, Michael Imof Verlag, 2016, p. 104.

8 F. Lui, *L'antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérisseau*, Bologna, Minerva edizioni, 2006, p. 96.

9 Cfr., tra gli altri, A.R. Gordon, *Subverting the Secret of Herculaneum: Archaeological Espionage in the Kingdom of Naples*, in *Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Hercula-*

neum, a cura di V.C. Gardner Coates, e J.L. Seydl, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 37-57.

10 S. Ferrari, *I viaggi in Campania di Winckelmann (1758-1762),* in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, p. 255.

11 P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie,* Roma, École Française de Rome, 2007, p. 306.

12 D. Richter, *Ercolano, gli scavi e il Grand Tour europeo*, in *Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di L. Gallo, A. Maglio, Napoli, Artstudiopaparo, 2018, pp. 13-22.

13 Mangone, *Immaginazione e presenza,* cit., pp. 28-40.

14 N. Osanna Cavadini, *Simone Cantoni architetto*, Milano, Electa, 2003, in particolare pp. 30, 49, 57.

15 M. Romero Recio, *Ecos de un descubrimento. Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936),* Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, p. 46.

16 R. Cantilena, *Museum Herculanense*, *Una raccolta di antichità da* A *a* Ω, in *Il Real Sito di Portici*, a cura di M.L. Margiotta, Napoli, Paparo, pp. 143-166.

17 C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, Electa Napoli, 1990, p. 57.

18 *Paestum. La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830*, a cura di J. Raspi Serra, catalogo della mostra (Certosa di San Lorenzo a Padula, 1986), Firenze, Centro Di, 1986, pp. 48-51; G. Cesarani, *Italy's Lost Greece. Magna Graecia and the making of Modern Archeology*, Oxford, Oxford University Press, 2012; S. De Jong, *Rediscovering architecture. Paestum in Eighteenth-Century. Architectural Esperience and Theory,* New Haven - London, Yale University Press, 2014.

19 S. Descat, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau: Journal intime d'un architecte de Lumières (1754-1757)*, Pessac, Presses Universitaires de Boredaux, 2004, pp. 120-121.

20 *Journal of a tour in Italy by Robert* [ma James] *Adam Esq, «Library of fine Arts, a Repertory of Paintings, Sculpture, Architecture and Engraving»*, II, October 1831, 9, London, Arnold, 1831, pp. 165-178 e 235-245.

21 Cfr., tra gli altri, J. Barrier, *Les architectes européens à Rome. 1740-1765. La naissance du goût à la greque*, Paris, Éditions du patrimonie, 2005, pp. 129 e sgg.

22 Cfr. C. Albore Livadie, *Des "curiosités" de la nature aux Science de la terre l'apport des géologues à l'histoire de l'archeologie vésuvienne*, in *Il Vesuvio e le città Vesuviane 1730-1860. In ricordo di Geroges Vallet*, atti del convegno (Napoli, 28-30 marzo 1996), a cura di G. Cafasso, J. Ehrard, G. P. Migliaccio, L. Vallet, Napoli, Cuen, 1998, pp. 31-46.

23 Ciancio, *Le colonne,* cit.

24 P. Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, Abada Editores, 2003, p. 104.

25 Pinon, *Pierre-Adrien Pâris*, cit., pp. 56-57.

26 Ciancio, *Le colonne,* cit., p. 59.

27 N.L. Dubin, *Future & Ruins. Eighteenth-Century Paris and the art of Hubert Robert,* Los Angeles, Getty Publications, 2010, p. 58, n. 28.

28 A.A. Tait, *The Adams brothers in Rome. Drawings form the Grand Tour*, London, Scala, 2008, pp. 44-61.

29 La circostanza è nota attraverso una lettera dell'agente inglese padre John Thorpe a Lord Arundell del 20 novembre 1776 (Wiltshire and Swindon History Centre at Chippenham, Wiltshire, ref. 2667/20/22/6, così tradotto da Koršunova: «[Quarenghi] era stato arrestato dalle guardie a Portici, dove copiava un'iscrizione da un monumento antico, gli avevano sequestrato matita e carta e, prima di lasciarlo libero, gli avevano fatto pagare una multa pecuniaria»; cfr. M. Koršunova, *Giacomo Quarenghi e gli inglesi*, «Bergamo economica», XIX, 1974, 10-12, p. 30. Vedi anche il saggio di Tommaso Manfredi in questo volume.

30 Il disegno (109 x 176 mm) reca la scritta «Piedi Grotta a Napoli», ed è custodito nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo (BC I- 15).

31 *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot*, a cura di A. Ottani Canina, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 3 aprile - 9 luglio 2001 e Mantova, Palazzo Te, 3 settembre - 9 dicembre 2001), Milano - Paris, Electa - Réunion de musées nationaux, 2001, in particolare pp. 58-63.

32 Il disegno (181 x 108 mm) reca la scritta «Pozzoli», ed è custodito nella Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo (BC I- 24).

33 *Sammeln und Zeichen*, cit., pp. 104-105.

34 Napoli, collezione privata.

35 Tait, *The Adams brothers*, cit., p. 45.

36 *Un paese incantato*, cit.

Brian Lynch
Ugo Valdrè

Giacomo Quarenghi, Vincenzo Valdrè and two Young British Architects in Rome in the Early 1770s

The story begins as two 20-year-old Englishmen Richard Norris[1] and his travelling companion James Lewis[2] enter the city of Rome on the evening of the 18th of December 1770. It is almost dark but, Norris writes in his diary, «what little I could see by the light was very elegant»[3].

Four volumes of this diary, which are now in the British Library in London, were kept by Norris between late 1770 and late 1772[4]. Two volumes of drawings collected by Norris on his travels are also in London, in the Victoria and Albert Museum[5]. These drawings are by Norris but also by other hands, possibly including Giacomo Quarenghi[6].

The Norris diaries are mostly set in Rome but they include descriptions of visits to distant architectural and archaeological sites, the ruins at Paestum for instance, and to a variety of places closer to Rome, such as the Villa Farnese at Caprarola. Everywhere he went Norris drew and measured buildings. He was a serious student; he studied Italian with a private tutor; and was taught the violin by Pollani, a leading virtuoso.

The diaries are full of information but they are also frustrating. Norris does not even reveal where he lived in Rome. Eventually we learned that the apartment he shared with James Lewis and two live-in Italian servants was Piazza di Spagna 32 and was large enough to host a party of 80 guests. In the 20th century the great painter Giorgio di Chirico lived in the same building for the last thirty years of his life.

On their arrival in Rome Norris and Lewis were immediately taken by courier to see Sir Horace Mann, the British ambassador to Firenze, who rented them expensive rooms in his house. The next day, Dec. 19th, Norris set out to find a cheaper place, and to meet soon almost every English, Scottish, Welsh and Irish artist then working in Rome. The only Italian artist he visited was Giovanni Battista Piranesi[7].

Four days after his arrival Norris went to visit Vincenzo Valdrè who would shortly become his teacher in drawing, but Valdrè was not at home[8]. So Norris and Lewis went off on a trip to Naples, returning in the middle of January. On returning to Rome Norris writes in his diary that he had «Delivered a letter to Signore Waldré Pittore»[9].The next day, the 19th of January 1771, Valdrè came to lunch, bringing with him Giacomo Quarenghi and the Irish painter and antiquarian, Matthew Nulty.

When Valdrè was a pupil in the Accademia di Belle Arti in Parma he had been taught architecture by Ennemond Alexandre Petitot. In Parma's prestigious art competition in 1764 he won first prize for the drawing of *Agar nel deserto consolata dall'angelo*. And in the following year he won first prize for this painting of *Sileno addormentato in un antro e legato con ghirlande da satiretti*.

Despite Quarenghi's more substantial and more recent reputation, Norris and Lewis chose Valdrè to be their teacher. Thereafter the Norris diaries record almost every day little more than «Drawing with Waldré», or «Drawing at Waldré's», but it is likely that Quarenghi was either teaching alongside Valdrè, or working for him. Norris certainly paid Quarenghi for doing particular pieces of

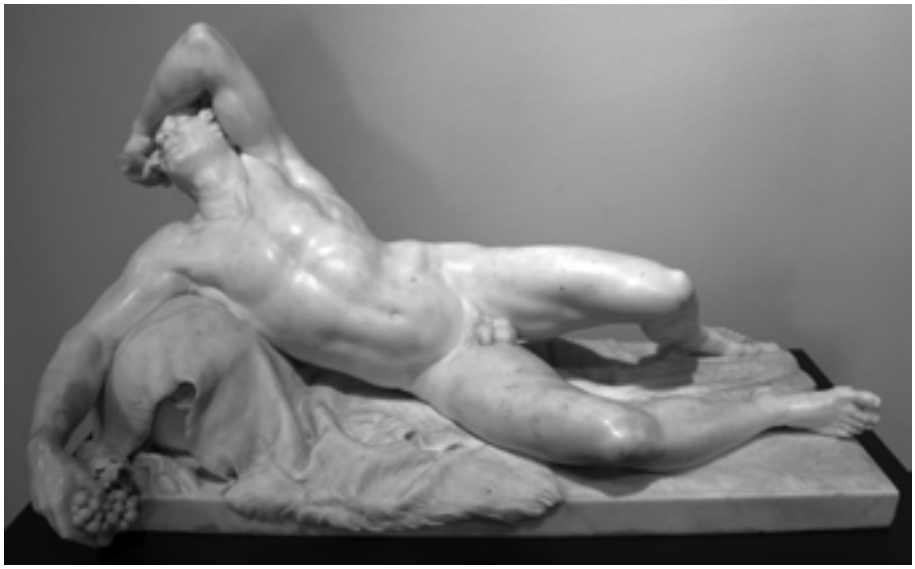
1. Giacomo Quarenghi, view of the Vatican courtyard, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-16.

work for him. On the 12th of March 1771, for instance, Norris visited Giacomo to pay him for drawing the Colosseum.
Two days after their first lunch together, Norris tells his diary: «met Signore Giacomo. Bought some paper». The next day Quarenghi called and Norris writes that, «I paid him for some shoes and made him a present». The day after that they delivered a letter to the English College, a Jesuit institution, and then went to listen to music in the church of San Giacomo degli Spagnoli on the Piazza Navona. The following day Quarenghi came for breakfast at Norris and Lewis's apartment; then he and Norris called on Valdrè and went with him to see the Colosseum and the Pantheon, then to the English Coffee House in the Piazza di Spagna, and finally, to the theatre.
On the 30th of January 1771 Norris began serious work: he drew a sketch of a mantlepiece and gave it to Quarenghi to turn the design into a finished draw-

2. Giacomo Quarenghi, view of the exterior of the colonnade of St. Peter's basilica, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-13.

ing. They then went to measure the Arch of Constantine. After that, Quarenghi brought Norris and Lewis to an instrument maker's shop, to buy equipment for their course in architecture.
Over the next three months Quarenghi and Norris became friends: in company with Valdrè, they dined together, attended concerts, visited the English Coffee House, measured many historic buildings and saw many works of art.
In April Quarenghi and Norris were still measuring the Colosseum. At the end

3. Esprit-Antoine Gibelin, *Baccanale eseguita a Roma in una casa di Strada Gregoriana intitolata Cinthius Manzonius. Li attori furono Serg... Gib… vald… Rig… Secondati da meretrici Da suonatori Calabresi mercenarii*, drawing, pencil, pen and ink, gray washe, Stockholm, Nationalmuseum, NMH A 1/1979.



4. Tobias Sergel, *Fauno*, marble, Helsinki, Sinebrychoff Art Museum.

of the month, they turned their attention to the Pantheon. By the fifth of May, the diary says, «Giacomo brought me the Plann [*sic*] of the Rotunda» for which Norris paid him just short of five gold scudi, roughly what a professor of fine art then earned in a week. The next day Norris, Lewis and Quarenghi measured the Portico of the Pantheon with the use of a ladder[10].

On the day this drawing was done, Quarenghi brought Norris and Lewis to meet James Byres, the Scottish architect, in his house on the Via Paolina. Quarenghi showed Byres a drawing of the Rotunda of the Pantheon. After that, work continued on the Pantheon, and so too did their eating and drinking and going to concerts.

On the 12th of May, for instance, Norris and Lewis dined at home with Quarenghi, Valdrè, the Swedish sculptor Johan Tobias Sergel and the French painter Esprit-Antoine Gibelin, the author of the the drawing presented here (fig. 3),

5. Giacomo Quarenghi, Palazzo Sozzi in Bergamo, 1810-1811, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album O-11.

6. Giacomo Quarenghi, The Gorle bridge near Bergamo, 1810-1811, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album O-68.

which is notably more misogynistic and joyless than it is pornographic. In our interpretation, Valdrè appears as the recumbent figure; the man wrestling with the woman is Gibelin; the standing figure is Sergel; and the weirdly masochistic voyeur on his knees is the Torinese painter John Francis Rigaud[11].

Account should be taken of the entry in the Norris diaries which describes a luncheon party at Norris and Lewis's apartment attended by Gibelin, Sergel, Valdrè and Quarenghi, which appears to have been held to mark Gibelin's departure from Rome. The missing member of the quintet was Rigaud who had already left Rome with the Irish artist James Barry the year before, a fact that while it does not prove, supports the dating of the Gibelin drawing to 1770 or earlier.

All this evidence is circumstantial and as such it is, wholly speculative to suggest that Quarenghi is the fifth man, who is pouring wine, in Gibelin's drawing. Indeed, there are good reasons to doubt that Valdrè or any of the other participants, would have wanted to be associated with such an image. But that is not the point of what is, after all, not a depiction of an actual event but a work of Gibelin's neo-

7. Giacomo Quarenghi, the Quarenghi family house in Rosciate (BG), 1810-1811, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album O-36.

classical imagination. In that sense, it might be useful to consider the hypothesis that the fifth man was Quarenghi and to test it by interrogating whether, as man and artist, he fitted there.

To continue what the Norris diaries say about Quarenghi, on Sunday the 9th of June, he and Valdrè had breakfast with Norris and Lewis, paid a visit to the art dealer Thomas Jenkins, and were introduced to the British ambassador to Naples Sir William Hamilton. After that Quarenghi disappears from the diaries for almost eight months[12].

By the beginning of 1772 Quarenghi was back in Rome. We know this because Norris records visiting him on the 20th of January. After that date Giacomo does not appear in the diaries again until the 4th of March when Norris met him along with Valdrè. From then until the 31st of May Quarenghi appears in the diaries 17 times. Some of these encounters are noteworthy. On one occasion, for instance, he and Norris went to «the new museum at Belvedere» (the Museo Pio-Clementino), and examined how stucco for the exterior was being made with lime, pozzolana, marble dust and sometimes gesso, but without the addition of hair as a binding agent. There is also a detailed account of a day Norris, Quarenghi and Valdrè spent in parts of the Vatican not open to the public.

That visit took place on Sunday, the 31st of May. Two days later Norris and Lewis left Rome, never to return. They travelled to Pesaro, where they sailed to Venezia, arriving there on the 11th of June. They must have been followed shortly afterwards by Quarenghi because, a month later, on the 15th of July, he and his brother, Father Anselmo[13], called on Norris at his hotel on the Grand Canal. From then until the end of September Norris and Lewis were with Quarenghi almost every day, and when he was not in their company he was very close by.

Too much happened during that time to be described here. Quarenghi, Norris and Lewis visited many buildings in and near Venice and drew and measured them. The Norris albums in the Victoria and Albert Museum record that work visually. After a month in Venice, Quarenghi, Norris and Lewis set off on a tour to Treviso, Padua, Vicenza, Verona, Brescia, Bergamo, and Milan. Along this Venetian Itinerary the three architects made frequent visits to the main monuments in the towns and countryside, often making drawings of buildings, all promptly recorded by Norris in his diary. Note that all along this route Norris was writing letters to Valdrè in Rome and receiving replies from him, and that at this time Norris was also writing frequently to a variety of people in London. It seems not unlikely that Quarenghi and Valdrè were exploring the possibilities of going

8. Giacomo Quarenghi, the Montecchio Castle in Credaro (BG), 1810-1811, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album O-3.

to work for the construction company owned by the Norris family in Holborn, which was closely associated with the architect James *Athenian* Stuart.

On the 4th of September, he and Lewis arrived in Bergamo, where they were met by Quarenghi's brothers, Anselmo and Francesco Maria[14], a lawyer, and installed in an apartment acquired for them by Francesco. The next day they were «received with great civility» by Quarenghi's father[15]. Immediately after this meeting, Norris went straight to the Post Office where he received a letter from Valdrè in Rome.

In this brief space we can mention just one other person referred to by Norris: the important art restorer and Italian-born Englishman Pietro Edwards, who is mentioned in the diary more than 60 times in two months, and who travelled with Quarenghi, Norris and Lewis as far as Padua at the beginning of their tour[16]. Edwards was then preparing a new edition of Palladio's books, and many of the people Norris mentions in the diary are associated with that work, including the architect Ottavio Bertotti Scamozzi.

Norris and Lewis spent 18 days in Bergamo and the nearby countryside. At the end of this time Norris paid Quarenghi, probably for the work involved. It is very curious, by contrast, that throughout the diaries Norris never records paying Valdrè, his principle tutor, for anything.

At the end of the visit Norris said goodbye to Quarenghi's family. Giacomo's father «treated me with a glass of wine and walked as far as the Gates of Bergamo where I took Leave of him [...] the whole time we were at Bergamo his Civility was very great». The next day Lewis and Quarenghi left the city together in a carriage. But Norris again visited the Quarenghi family to say a second goodbye before setting off on horseback for Milano. There he paid Giacomo yet again. They never saw each other again.

Four days later, on the 29th of September, Norris and Lewis arrived in Genova. The next day Norris received a letter from Valdrè. The following night he wrote a reply. The next morning he wrote a letter to Quarenghi's father. Then he hurried down to the Post Office to see when the next courier was setting off for Rome, presumably so that his letter could reach Valdrè as soon as possible. Then he went back to finish his letter to Quarenghi's father.

As far as we know, at least from the Norris diaries, that was the end of his relationship with Quarenghi and his family. On Sunday the 4th of October Norris and Lewis sailed from Genova to Antibes in France and from there they travelled on to Lyons, where the diary ends.

Note

1 Norris returned home to London in 1772. There he had a successful career and was a founder member of the Architects Club, the first of its kind in England, but when, in 1792, following the death of his wife, he shot himself at the age of 42, the Coroner's report described him as a «lunatic».

2 The Welsh architect James Lewis (1751-1820) in 1780 published in London *Original Designs in Architecture.* Giacomo Quarenghi appears as a subscriber of the edition, described as Court Architect of the Empress of Russia. An album of drawings by Lewis is in the Center for British Art at Yale (*Drawings of Classical Ornament*, B1975.2.781).

3 See *infra* note 4.

4 British Library Additional Manuscripts 52497. A-D.B.R.A. Collection. Vol. XXIV A-D. Travel journals of the younger Richard Norris (d. 1792), architect, in Italy; 1770-1772. The diaries are numbered 3, 4, 5, and 6 on their covers; the whereabouts of the first two volumes is unknown.

5 London, Victoria and Albert Museum, Richard Norris Albums, Pressmark 95 A 17 and Pressmark A 18. The albums are described in the V&A register as containing «294 measured drawings, tracings and sketches by Richard Norris as well as two drawings, now removed, by Francesco Zuccarelli (1702-1788)».

6 See the essay *Cercando il giovane Quarenghi disegnatore. Brevi note sui disegni del Fondo Norris al Victoria & Albert Museum* by Piervaleriano Angelini in this volume.

7 Unless otherwise specified, the details of Norris's meetings refer to entries in the diaries, scans of which were acquired from the British Library and quoted by permission.

8 On Valdrè see U. Valdrè, C. Lynch, *Vincenzo Valdrè (Faenza 1740-Dublino 1814): un artista versatile in Inghilterra ed Irlanda*, «Torricelliana», 60, 2009, pp. 79-216; U. Valdrè, B. Lynch, C. Lynch, *Vincenzo Valdrè, Faenza 1740 - Dublino 1814, pittore, decoratore ed architetto*, supplement of «Torricelliana», 63-64, 2014; U. Valdrè, V. Berti, B. Lynch, *Recenti indagini, chiarimenti e considerazioni su Vincenzo Valdrè*, supplement of «Torricelliana», 69, 2018.

9 This spelling of Valdrè is not recorded in any Italian document but was used commonly in English and Irish records.

10 This entry in the diaries is complemented by a drawing in the Norris volumes in the Victoria and Albert Museum.

11 Rigaud worked most of his life in London, where he and Valdrè were for a time neighbours in Soho. See U. Cederlöf, *On an Unearthed Roman Group Portrait with Sergel, by Esprit Gibelin*, «Nationalmuseum Bulletin», 3, 1979, 3, pp. 169-178. Cederlöf proposes that the recumbent man is an imaginary subject representing a sculpture of a faun that Sergel had recently produced in plaster (fig. 4).

12 For further English connections to Quarenghi see the essay by Tommaso Manfredi in this volume.

13 The youngest of the Quarenghi brothers, Leone, took the name of Anselmo entring in the Benedectine Order. He was first in Praglia, then at San Giorgio Maggiore in Venice, and later in Pontida Monastery near Bergamo.

14 The elder brother of Giacomo Quarenghi, Francesco Maria (1741-1807), was a lawyer and magistrate in Bergamo.

15 Quarenghi's father (1709-1784) was named, as his son, Giacomo Antonio, and was a notary.

16 See E. Darrow, *The Art of Conservation X. Pietro Edwards: The restorer as "philosophe"*, «The Burlington Magazine»", CLIX, 2017, 1369, pp. 308-317.

Piervaleriano Angelini

Cercando il giovane Quarenghi disegnatore. Brevi note sui disegni del Fondo Norris al Victoria and Albert Museum

Affrontare gli argomenti relativi all'attività nel campo del disegno del giovane Giacomo Quarenghi a Roma corrisponde ad un'avventura rischiosa, per quanto stimolante, data la scarsità di fonti a disposizione. Anche il materiale grafico sopravvissuto è di gran lunga ridotto rispetto alle molte centinaia di fogli che corredano la sua carriera in Russia come architetto e come disegnatore. Nonostante queste difficoltà pare opportuno intraprendere questa via, anche sulla base degli stimoli che giungono da materiali di recente emersione, o comunque attualmente forieri di nuove possibili letture.

È ben noto che Quarenghi risiedette a Roma dal 1761 al 1779, ed ebbe dunque tutto il tempo di conoscere e documentare i luoghi e le architetture della città e dei suoi dintorni. Ciò costituì la base della sua formazione di colto architetto (e di esercizio della sua vena di disegnatore di vedute), ma il fatto di trovarsi in un simile centro d'arte non poteva essere per lui sufficiente.

In fin dei conti per tutti gli artisti il Grand Tour prevedeva variati itinerari attraverso i territori e le città d'Italia, e non solo il raggiungimento dell'Urbe, luogo comunque di principale destinazione. Quarenghi in quel punto di arrivo viveva, e dunque vi era per lui la necessità di compiere comunque il viaggio d'Italia in qualche modo "al contrario".

Egli stesso nella "lettera autobiografica" del 1785 è esplicito al riguardo:

«avendo misurato e disegnato tutti i più eccellenti monumenti, sì antichi che moderni, di Roma e suoi contorni, risolsi di fare una scorsa per l'Italia, per osservare il migliore che si trova nelle sue principali Città. Feci dunque un tal viaggio; ed avendo veduto e disegnato quanto di bello vi era da vedere, passai per Bergamo a fine di sollevarmi un poco, e per vedere la mia Famiglia»[1].

Sostanzialmente Quarenghi stava facendo, anche se proprio partendo da Roma, la cosa più normale per un giovane architetto in formazione, la stessa esperienza che compivano all'epoca centinaia di artisti provenienti da diversi Paesi, in genere giovani e entusiasti come lui. Quindi che egli abbia viaggiato per l'Italia in gioventù, rilevando e disegnando i grandi monumenti dell'antichità e del Rinascimento è cosa nota, e non certo particolarmente singolare.

Ciò che appare assolutamente sorprendente sembra piuttosto il fatto che di questi disegni eseguiti nel viaggio d'Italia non ne sia sino ad ora stato reperito che forse qualche rarissimo esemplare (mi riferisco ad esempio alla veduta di Montefiascone dell'Album N, a quella del Tempietto del Clitunno dell'Album F (fig. 1), ambedue nella Biblioteca Civica di Bergamo, o al foglio 10508 del Museo dell'Ermitage di Pietroburgo raffigurante l'Arco di Augusto a Rimini[2]). Sempre che non si debba poi verificare, come già avvenuto in diversi casi, che sue vedute di luoghi e monumenti italiani risultino tracciate sulla base di opere di altri artisti, e dunque copie o reinterpretazioni[3].

Questa circostanza, quasi unica nel panorama degli artisti in viaggio della sua epoca, si unisce al fatto che non si conosca nessun disegno di Quarenghi raffigurante Venezia o qualche suo monumento, tenendo conto che egli era disegnatore prolifico e visitò almeno tre volte la città lagunare, ove contava amici come Tommaso Temanza ed il suo allievo Giannantonio Selva.

L'epistolario quarenghiano presenta diversi passi che possono, almeno in parte, giustificare la dispersione di questo suo archivio grafico giovanile; in fin dei conti già il trasferimento di incerta durata a Pietroburgo, con la radicale trasformazione del suo ritmo di attività professionale, di per sé fa immaginare che qualcosa si fosse dovuto lasciare alle spalle della propria produzione precedente senza troppo curarsene. Poi si aggiunga che dell'unico rientro in patria nel 1810-1811 come è noto ebbe modo di confidare all'amico ambasciatore svedese a San Pietroburgo, barone Curt von Stedingk, la propria irritazione: «il mio viaggio in Italia mi è stato fatale, non solo per la totale rovina dei miei affari, e soprattutto per la cattiva condotta dei miei figli che mi hanno venduto e disperso tutta la scelta raccolta di antichi disegni, quadri, libri stampe ecc.»[4]. Se il riferimento può apparire indirizzato a quanto da lui posseduto come collezionista, nondimeno si può ipotizzare che i discendenti possano avere disperso anche opere realizzate dal padre in gioventù. Rimane comunque un dato di fatto che i frutti disegnativi dei suoi viaggi giovanili non siano stati al momento ancora ritrovati e riconosciuti.

Questa premessa pare necessaria per introdurre alcuni materiali sino ad ora poco scandagliati, sui quali in futuro sarà di grande utilità porre più ponderata e incisiva attenzione e analisi rispetto a quanto è qui ora consentito.

Tra gli elementi di interesse occorre segnalare in particolare il diario del soggiorno italiano dell'architetto britannico Richard Norris durante la sua permanenza tra la fine del 1770 e l'inizio dell'autunno del 1772, sul quale si sono concentrati gli studi di Ugo Valdrè e Brian Lynch riguardanti il pittore e architetto faentino Vincenzo Valdrè (1740-1814), diario del quale forniscono notizie anche nel loro contributo in questo volume.

L'importanza di questo documento indirizza verso la necessità di approfondire meglio lo studio del Fondo di disegni legato al suo nome di Richard Norris presente nel Victoria and Albert Museum di Londra[5]. Dalle memorie redatte da Norris a Roma si evince una frequentazione assai stretta con Quarenghi, spesso legata anche alla realizzazione di disegni. In altra parte del diario viene invece descritto il soggiorno a Venezia insieme all'altro architetto inglese che viaggiava con Norris, James Lewis, ed a Giacomo Quarenghi, e il loro viaggio attraverso il Veneto sino a Bergamo (ove soggiornarono circa venti giorni). Sono annotati tutti i luoghi visitati, e minuziosamente descritte le sedute condivise di misurazione e disegno dei monumenti. Diviene chiara la possibilità che in qualche caso nell'esecuzione dei fogli alla mano di Norris si sia aggiunta quella di Quarenghi.

Poiché tra i disegni d'architettura del Fondo Richard Norris si avverte la presenza non solamente di un singolo autore, proprio da una accurata, paziente e vorrei dire umile ricognizione di tale nucleo si potrà tentare di ipotizzare quali siano i fogli che in esso segnalino la partecipazione della mano del giovane Quarenghi, e quindi comprendere quali fossero, da una parte, le caratteristiche della sua personalità grafica al principio degli anni Settanta, e dall'altra le modalità di rappresentazione e le caratteristiche grafiche dei fogli nei quali Quarenghi raccoglieva documentazione dei monumenti e delle architetture studiate.

Credo occorra però riconoscere onestamente che in realtà al momento sappiamo

1. Giacomo Quarenghi, il tempietto sul Clitunno, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album F-12b.

2. Giacomo Quarenghi, l'Arco di Tito, disegno (riproduzione B/N, da «Rassegna d'Arte», 1902, gennaio, p. 1).

3. Giacomo Quarenghi, veduta di Piazza San Pietro dal colonnato, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, già proprietà Giovanni Muzio.

4. Giacomo Quarenghi, veduta dal portico del Palazzo Nuovo in Campidoglio, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, già proprietà Giovanni Muzio.

5. Giacomo Quarenghi, veduta dal portico di Villa Medici a Roma, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, già proprietà Giovanni Muzio.

6. Giacomo Quarenghi, cordonata di accesso al cortile vaticano, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, già proprietà Giovanni Muzio.

assai poco di tutto ciò. Anche precisare lo stile grafico del giovane Giacomo in quei primi anni Settanta è impresa incerta. Veniamo comunque a tentare di radunare sinteticamente alcuni dati disponibili per quella fase partendo dalle opere di soggetto romano, estendendoli alla rimanente parte del periodo italiano[6].

Probabilmente il più antico disegno di Giacomo Quarenghi che (in qualche modo) conosciamo ritengo sia la rappresentazione dell'Arco di Tito pubblicata in prima pagina da «Rassegna d'Arte» nel gennaio del 1902 (fig. 2)[7]. Il disegno apparteneva a Luca Beltrami, il quale subito dopo la pubblicazione lo donò alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti[8]; tralascio i successivi passaggi documentati, e mi limito a segnalare che, non essendosi ancora rintracciato il foglio, l'unica fonte al momento disponibile è la modesta riproduzione nella rivista del 1902. L'autore della nota scritta sul foglio lo riferisce al 1774, ma nel dichiararne l'autore mostra anche di essere informato del nuovo incarico alla Corte di Russia, anche se un poco stupisce che a quella data si riferisca a Caterina II come vedova dello zar di Moscovia Pietro III; certamente comunque sarà interessante tentare di riconoscere l'autore di quell'annotazione e dunque scoprire a chi Quarenghi lo avesse donato[9]. Al momento basti osservare come il disegno, così attento dal punto di vista dell'esatta registrazione degli elementi architettonici e decorativi (e non meno interessanti sono le due eleganti figure, si direbbe di colti *tourists*, in dialogo al di sotto dell'arco), appaia distante dagli esiti della veduta che allo stesso monumento il bergamasco dedicherà alcuni anni dopo nel disegno che apre l'Album I della Biblioteca Civica di Bergamo. In sostanza pare di poter dire che a questa data, prossima a quella del viaggio in Veneto del quale si dirà, l'approccio di Quarenghi rispetto ai monumenti architettonici sia indirizzata ad una rappresentazione estremamente analitica, e corredata da una notevole e raffinata esattezza disegnativa.

Un altro gruppo di disegni, non piccolo sebbene oggi distribuiti in diverse collezioni, che può essere utile per orizzontarci sullo stile del giovane Quarenghi mi pare quello che appartenne ad Ozias Humphry (figg. 3-6), miniaturista e pittore inglese che fu in Italia tra il 1773 e il 1778[10]. L'iscrizione al verso di uno di quei

fogli, già di Giovanni Muzio (e poi disperso sul mercato) è di lettura un po' incerta nell'indicazione dell'anno, ma l'interpretazione della data come 1777, piuttosto che 1767, è assolutamente da preferire sia per gli anni della presenza di Humphry in Italia sia per i caratteri stilistici dei disegni. Peraltro anche la spettacolare veduta di Campo Vaccino, pure appartenuta a Humphry e apparsa in asta da Christie's nel 2017, reca al verso un'iscrizione che la riferisce al 1776[11].

Incontriamo qui un disegnatore e vedutista già ben più sicuro dei propri mezzi, in grado di essere un originale creatore di immagini per il circuito dei *Grand Tourists*, spesso compositivamente affascinato dall'inquadratura verticale e dalla scansione dell'immagine attraverso un primo piano in controluce che inquadra l'aprirsi della prospettiva. Una forma retorica per rappresentare l'immagine di Roma attraverso l'assertività del piano vicino riconoscibile (che fosse Villa Medici o il portico di Piazza San Pietro) e il distendersi della veduta verso altri luoghi magari noti, ma mai scontati, dell'Urbe. Appare come una scelta marcatamente segnata da ascendenti scenografici, anche se non si può escludere che in qualche modo ricalcasse un preciso desiderio del committente.

Quando si giunge alle vedute romane che compongono l'album I della Biblioteca Civica di Bergamo (figg. 7-11) ci accorgiamo di una ulteriore maturazione già intervenuta, sia per quanto riguarda il taglio dell'immagine, che sotto il profilo segnico. Colpisce in particolare la forza con la quale si impone nel fondare la veduta l'attenzione per la vibrazione atmosferica, per le caratteristiche materiche che essa esalta nei muri e negli intonaci in parte consunti attraverso l'uso di formule grafiche quali quel segno così caratteristico a "serpentina schiacciata" e l'arricciolarsi del fogliame negli elementi vegetali, che vengono ad arricchire di emotività le raffigurazione di luoghi maggiori e minori di Roma e giungono a qualificarsi come cifre inconfondibili. Fa in questa ultima fase romana la comparsa in forma più insistente, per abbozzare le figure inserite nei piani lontani della composizione, una maniera destinata a divenire un tratto distintivo anche di Quarenghi maturo: queste figurette abbandonano la scintillante veste rococò per sublimarsi in più stilizzate e calligrafiche forme, in sfumata continuità con il contesto ambientale che abitano.

Qui riscontriamo una gamma vastamente accresciuta di risorse grafiche, e una completa libertà nella scelta dei soggetti, delle inquadrature e dell'organizzazione dei piani della veduta, che si vengono a determinare in funzione dell'accordo di insieme dell'immagine. Sono le stesse risorse che saranno al servizio di Quarenghi disegnatore di vedute in Russia.

Segnalo per completezza alcuni disegni che sono da tenere in considerazione nella prospettiva di individuare i modi di Quarenghi architetto disegnatore negli anni Settanta, identificabili nell'album N della Biblioteca di Bergamo, che reputo quasi integralmente databile al periodo romano.

Ma veniamo alla raccolta di disegni di Richard Norris conservata al Victoria and Albert Museum[12]. Tra le centinaia di fogli vi sono disegni di rilievo di architetture che mostrano perfetta corrispondenza con le note del soggior-

Pagina a fronte

7. Giacomo Quarenghi, Arco di Tito a Roma, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-1.

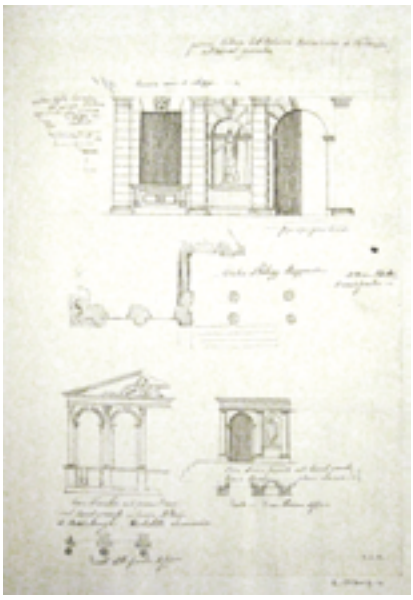
8. Giacomo Quarenghi, Tempio della Concordia nel Foro romano, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-3.

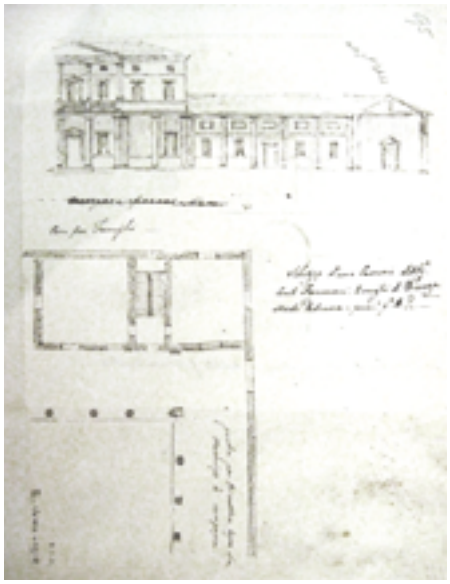
9. Giacomo Quarenghi, Arco di Giano a Roma, penna con china, pennello con china diluita su carta, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-6.

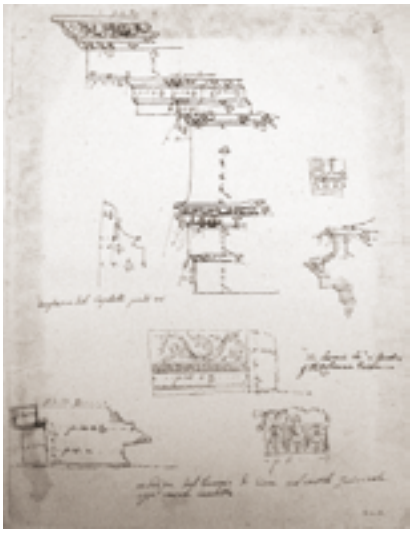
In questa pagina

10. Giacomo Quarenghi, la torretta del Quirinale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-23.

11. Giacomo Quarenghi, Arco di Settimio Severo, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album I-25.







In questa pagina

12. Monumento a Pietro Bembo nella chiesa padovana di Sant'Antonio da Padova, disegno, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1641-1914.

13. Schizzi di porzioni del Palazzo Rezzonico a Venezia, disegno, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1513-1914.

14. Casa colonica presso Vicenza, disegno, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1640-1914.

15. Modanatura del Tempio di Giove al Quirinale, disegno, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1678-1914.

16. Rilievo di elementi architettonici del cortile di Villa Giulia, disegno, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1411-1914.

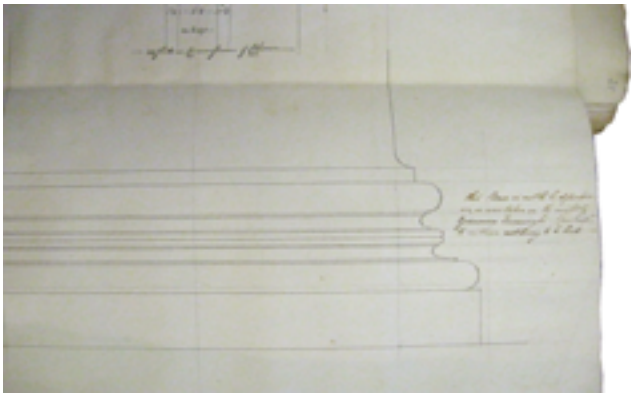
Pagina a fronte

17. Rilievo parziale di base di colonna, disegno, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1434-1914.

18. Prospetto di Villa Giulia, disegno, matita, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1413-1914.

19. Sezione di palazzo, matita, penna e china, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E.1690-1914.

no romano e del diario del viaggio veneto, ma non si hanno elementi certi per assegnarne una parte, magari assai piccola, alla mano di Quarenghi. Anzi, occorre osservare che gran parte delle iscrizioni e delle annotazioni non sono certamente di sua mano; sebbene della sua scrittura, all'altezza cronologica dei primi anni Settanta del Settecento, abbiamo non molti esempi per raffronto, possiamo comunque riconoscerla in qualche caso, sebbene raro, anche in fogli del Fondo Norris, grazie al fatto che la sua calligrafia utilizzò presto peculiarità e tratti personali che proseguirono anche negli anni maturi.



Questa considerazione introduce uno degli elementi dei quali sembra di potersi appoggiare per riconoscere interventi autografi di Quarenghi nella congerie di fogli che fanno parte del Fondo Norris. Infatti pare che, facendo un riscontro con le annotazioni del diario (che può far stabilire se il bergamasco fosse o meno con Norris sul posto), sia opportuno basarsi su due elementi principali osservabili nei disegni per poter ipotizzare l'intervento quarenghiano: il primo è quello del riconoscimento calligrafico, e il secondo quello dello stile grafico. Naturalmente occorre considerare la possibilità che, data la vicinanza e la presumibile collaborazione e interazione tra i soggetti implicati nelle visite e nei rilievi dei monumenti in Veneto, vi possano essere nei fogli note esplicative poste da Norris su tracciati grafici di Quarenghi; in questo caso la caratteristica grafica del disegno può condurre a qualche più corretto indirizzo.

Iniziamo con il segnalare i disegni nei quali pare riconoscibile la calligrafia di Quarenghi . Certamente di essi fa parte il foglio (fig. 12) con schizzi della tomba del Cardinale Pietro Bembo nella chiesa di S. Antonio a Padova (alla mano di Quarenghi si accompagna quella di Norris nelle righe in basso); avvalora l'interesse per tale monumento da parte l'architetto e intellettuale bergamasco il fatto che Bembo fosse stato vescovo di Bergamo (seppure senza mai recarvisi, e delegando alla cura pastorale Vittore Soranzo), e come significativamente dice l'annotazione sul disegno «uno de primi letterati del suo Secolo», aspetto che certamente non era noto a Norris, ma non doveva sfuggire invece a Quarenghi.

Sembra inoltre di riconoscere la sua mano almeno nelle annotazioni che accompagnano il foglio con schizzi di Palazzo Rezzonico sul Canal Grande (fig. 13), alla quale però si accompagna quella di Norris che, pur scrivendo in italiano, tradisce inciampi anglosassoni.

Ancora la grafia di Quarenghi appare certamente, insieme a quella di Norris, nel disegno E.1640-1914 (fig. 14) che presenta una elegante casa colonica presso Vicenza.

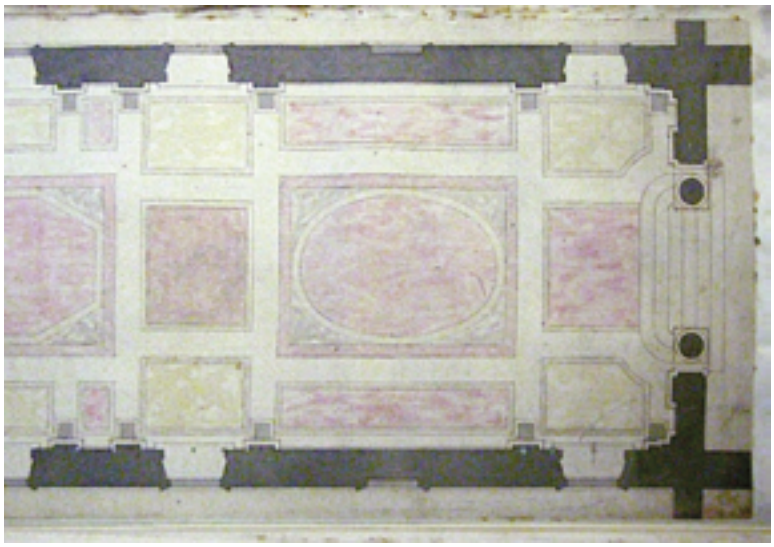
Per quanto concerne invece i disegni realizzati a Roma si coglie l'inconfondibile scrittura di Quarenghi nel foglio raffigurante la modanatura del Tempio di Giove al Quirinale[13] (fig. 15), ed in quello con elementi architettonici del cortile di Villa Giulia a Roma (fig. 16).

Forse ancora a Villa Giulia (per la prossimità nella serie ad un foglio che reca tale indicazione) è da riferire un disegno con dettaglio della sagoma d'una base di colonna (fig. 17), che reca questa annotazione di mano di Norris: «This base is not to be depended on, as was taken in the night by Giacomo Quarenghi. Permission to see them being not to be had».

Sotto l'aspetto dello stile disegnativo è di nuovo lo schizzo della tomba di Pietro Bembo a Padova costituire un interessante riferimento della grafica del giovane Quarenghi. Ne riconosciamo la grafia nelle misure annotare sul foglio, e similmente si avverte, pur nella rapida corsività del segno grafico, la sintetica formula di annotazione degli elementi decorativi.

È la linea di terra del foglio che raffigura il prospetto di Villa Giulia (fig. 18), così fratta, annotata in un moltiplicarsi degli elementi vegetali e vibrante nella mobilità che contrasta il rigore del partito architettonico, a richiamare uno dei più tipici elementi della grafica d'architettura quarenghiana, che ne diverrà caratteristica ricorrente ed elemento di riconoscibilità nella produzione successiva; si tratta quindi di una precocissima manifestazione di una peculiarità stilistica.

A rafforzare l'ipotesi di riconoscimento è la presenza della sua calligrafia nel foglio con dettagli di rilievo architettonico dello stesso monumento, del quale si è fatto cenno poco sopra.
Anche per quanto riguarda la pagina con schizzi di Palazzo Rezzonico, già ricordato a proposito delle iscrizioni di sua mano, si è tentati di ricollegare a Quarenghi anche il disegno per via di quelle linee vibranti che marcano l'oscurità delle aperture, e del sottile e rado tratteggio verticale che abbassa tonalmente le zone in ombra; risorse tecniche del disegnatore che attingono da un repertorio pittorico, e che il bergamasco ebbe modo di impiegare più diffusamente in epoca successiva. Interessante anche la modalità del tratteggio a campire lo spessore delle murature nelle piante, che richiama la maniera successivamente impiegata anche negli studi di progetto eseguiti in Russia. Infine non si può che essere suggestionati dalla raffigurazione di una scultura inserita in una nicchia che appare in basso a destra del foglio, le sintetiche linee della quale rinviano immediatamente alle figurette stilizzate che popolano un gran numero di disegni di Giacomo Quarenghi.
Simili considerazioni sui tratteggi delle aperture e dello spessore dei muri possono estendersi al foglio E.1690-1914 (fig. 19); in questo caso si troverebbe anche una coerenza con lo stile di Quarenghi nella raffigurazione delle statue che appaiono nel disegno, ma anche nell'attenzione prestata al rapporto tra sviluppo architettonico e partiti decorativi, che come è noto sarà durante gli anni di attività in Russia uno degli aspetti qualificanti del suo fare.
Si rileva inoltre come il foglio E.1640-1914, già menzionato per la calligrafia certamente dell'architetto bergamasco, offra corrispondenza con gli elementi stilistici sopra richiamati e faccia supporre che il disegno nel suo complesso sia da ritenere di sua mano. Più nel dettaglio occorre segnalare come la rapidità e la scioltezza dell'annotazione grafica si colleghi agli schizzi contenuti nell'album N della Biblioteca Civica di Bergamo, che come già osservato a parere di chi scrive è pure da ascrivere agli anni italiani di Quarenghi.
Infine vanno menzionati il bel foglio colorato (fig. 20) con la sezione longitudinale parziale della Galleria di Palazzo Colonna, ed altro con la relativa pianta (fig. 21). Il primo disegno era già stato segnalato come riferibile a Quarenghi da Elisabeth Kieven[14], probabilmente anche sulla base della doppia scala grafica in piedi romani e braccia bergamasche. Rimane però difficile pronunciarsi con sicurezza circa lo stile disegnativo, peraltro di ottima qualità, di una tipologia di disegno che per questo periodo per il bergamasco non ha altri riscontri, sebbene si possa segnalare che sia le annotazioni delle unità di misura che le cifre nelle scale grafiche appaiono compatibili con la sua grafia.
Al momento non è possibile indicare la fonte dal quale il foglio è tratto, dato che è da considerare un ridisegno piuttosto che una tavola derivante da un rilievo diretto (episodio del quale Norris nel proprio diario non fa menzione), pratica diffusissima, anzi principale a Roma in quel giro d'anni.
Trattandosi di Palazzo Colonna occorre osservare comunque che non doveva essere complesso per Quarenghi accedere a materiale grafico ad esso relativo, con-



20. Sezione longitudinale parziale della Galleria di Palazzo Colonna, disegno, matita, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E. 1465-1914.

21. Pianta parziale della Galleria di Palazzo Colonna, disegno, matita, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, London, Victoria and Albert Museum, Fondo Richard Norris, E. 1466-1914.

siderando i suoi rapporti nel periodo romano con l'architetto Vincenzo Brenna, che con la famiglia Colonna era in stretti rapporti[15].
In conclusione, oltre che segnalare come la complessità dell'argomento necessiti di più approfondite indagini sui fogli che fanno parte del Fondo Norris al Victoria and Albert Museum di Londra, è possibile trarre qualche considerazione alla luce di ciò che è stato proposto.
Per un verso il fatto che, alla luce di quanto osservato (ad esempio la compresenza nello stesso foglio della grafia di ambedue agli architetti), sia innegabile un rapporto di stretta vicinanza e collaborazione, una interessante interazione tra Giacomo Quarenghi e Richard Norris sia nel periodo trascorso insieme a Roma, e particolarmente nelle settimane del condiviso soggiorno a Venezia e nel viaggio verso Bergamo, che avvalora ed espande ciò che già il diario dell'inglese testimonia, spingendo a ricercare davvero quale sia stata lo scambio tra i due architetti nelle misurazioni e nella realizzazione dei rilievi.
Ma in particolare invita a ritenere che, pur nella lacunosità dei materiali quarenghiani relativi ai primi anni Settanta, sia da immaginare che il frutto grafico dei suoi viaggi italiani per «osservare il migliore che si trova nelle sue principali Città» (e «avendolo veduto e disegnato» già a Roma e nei suoi dintorni) vada ricercato proprio in fogli di non dirompente fascino vedutistico, ma piuttosto in altri materiali più immediatamente funzionali allo studio, come quelli esistenti nel Fondo Norris. Essi ci sembrano testimoniare un diretto, analitico ed avido desiderio di Quarenghi di conoscere e introiettare in ogni dettaglio quelle architetture di impronta classicista, sul lessico delle quali avrebbe poi organizzato il proprio personale linguaggio, e dunque la propria fortuna di architetto.

Note

1 Cfr. *Giacomo Quarenghi architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi editore, 1988, p. 73.

2 Cfr. P. Angelini, *Di tre vedute dell'Arco di Augusto a Rimini*, «Romagna arte e storia», anno XIII n. 39, settembre-dicembre1993, pp. 70-73.

3 Ad avvalorare una presenza diretta di Quarenghi nella città adriatica vi è comunque un piccolo foglio della Biblioteca di Bergamo (Album B-54b) con due rapidi schizzi del Tempio Malatestiano di Rimini che mostrano caratteristiche tali da farli ritenere con buona probabilità eseguiti sul luogo.

4 *Giacomo Quarenghi*, a cura di S. Angelini, testo di V.I. Piljavskij, catalogo di V. Zanella, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1984, p. 178.

5 Ci si riferisce in particolare ai primi due album del Fondo Richard Norris conservato nel Gabinetto Stampe e Disegni di quel Museo, alle segnature 95.A.17 e 95.A.18. Questi materiali erano stati segnalati in forma del tutto sintetica da Elisabeth Kieven in *Architettura del Settecento a Roma. Nei disegni della Raccolta Grafica Comunale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 24 settembre – 10 novembre 1991), a cura di E. Kieven, Roma, Carte segrete, 1991, p. 93.

6 Corre qui l'occasione per una correzione alla principale monografia esistente in lingua italiana dedicata a Giacomo Quarenghi, cioè quella di Vladimir Piljavskij in *Giacomo Quarenghi, a cura di S. Angelini*, cit. In essa si fa riferimento a disegni contenuti nell'Album CV della Biblioteca Civica di Bergamo, diversi dei quali relativi a lavori di Ledoux, come frutto del lavoro di studio compiuto dall'architetto bergamasco durante gli anni di formazione in Italia. In realtà i disegni di quell'album, giunto in possesso del cardinale Giovanni Andrea Archetti sono opera di Taddeo Antioco Mussio, che di Quarenghi fu amico, segretario e collaboratore, come si evince facilmente dalla inconfondibile grafia delle iscrizioni poste sulle tavole. Mussio prese servizio presso Quarenghi probabilmente poco dopo il trasferimento del bergamasco in Russia; è comunque da ritenere che l'album CV della Biblioteca di Bergamo sia stato eseguito almeno dopo il 1787, dato che vi appaiono tavole relative al Castello di Haga progettato in quell'anno da Louis-Jean Desprez per il re di Svezia Gustavo III.

7 L. Beltrami, *L'Arco di Tito nei recenti lavori al Foro Romano,* «Rassegna d'Arte», gennaio 1902, pp. 1-2).

8 Dopo averlo pubblicato Beltrami donò il disegno alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti (cfr. A. Bellini, *Il fondo di carte e libri «Raccolta Beltrami» nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, Milano 2006, vol. II, p. 584. Il disegno venne destinato dalla Direzione al Museo del Foro Romano. Precedenti tentativi di rintracciare il foglio non hanno avuto esito positive (cfr. P. Angelini, *Alcune notizie su Giannantonio Selva dal carteggio con Giacomo Quarenghi*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, a cura di M. Frank, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 281-282).

9 A tratti la grafia ricorda quella di Tommaso Temanza, ma anche a causa della brevità del testo saranno necessari più dettagliati confronti.

10 Ozias Humphry (1742-1810), miniaturista e pittore inglese, giunse a Roma con l'amico George Romney nella primavera del 1773. Frequentò i corsi dell'Accademia di Francia, studiò l'arte antica e rinascimentale, e viaggiò per l'Italia visitando Napoli, Firenze, Venezia e Milano. Rientrò in patria nel 1778-79. Humphry, nella propria corrispondenza degli anni romani, scrive di aver conosciuto Quarenghi, e di essere stato presentato allo scultore Thomas Banks proprio dal bergamasco (G.C. WILLIAMSON, *Life and Works of Ozias Humphry*, Londra e New York, John Lane, 1918. p.70).

11 L'iscrizione recita «A view of the Campo Vacchino, drawn from Nature by Giachimo Quarenghi principal architect of the Empress of Russia for Ozias Humphry 1776». Da essa si ricava che l'annotazione fu apposta dopo il 1779 (anno della partenza di Quarenghi per Pietroburgo), e che la veduta fu eseguita su diretta commissione dell'artista britannico. Questo secondo aspetto è di particolare significato, testimoniando in modo inequivocabile questo rapporto di committenza da parte dei britannici in visita a Roma.

12 All'interno del vasto fondo collegato a Richard Norris esistono anche numerosissimi fogli nei quali appare la squisita mano di un raffinato disegnatore, che copia con elegante disinvoltura elementi o insiemi decorativi. Non vi sono dubbi nell'identificare in questo artista Charles-Louis Clérisseau. Si osservano anche bei disegni ascrivibili all'attività di Giuseppe Mannocchi, il cui legame con la Gran Bretagna è ben noto, avendo egli seguito i fratelli James e Robert Adam al loro rientro in patria dall'Italia, ed era ormai tornato in Italia nel 1772 avendovi occasione di incontrare Norris a Roma (cfr U. VALDRÈ, B. LYNCH, C. LYNCH, *Vincenzo Valdrè (Faenza 1740 - Dublino 1814). Pittore, Decoratore ed Architetto*, supplemento di «Torricelliana», 63-64, 2014, p. 80).

13 Sul foglio compaiono sia la scrittura di Quarenghi («Modine del Tempio di Giove nel monte Quirinale oggi monte Cavallo» e «Larghezza del capitello piedi sei») che quella di Norris («The Cornice [due lettere illeggibili] in Garden of the Colonna Palace»).

14 E. KIEVEN, scheda in *Architettura del Settecento*, cit., p. 93.

15 L. TEDESCHI, *La cultura architettonica e il culto dell'antico nella Roma del Settecento. Vincenzo Brenna, i suoi anni romani: 1741-1781*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008, pp. 401-450.

Duccio K. Marignoli

James Paine Junior's Italian Album at the Victoria and Albert Museum

The present essay will consider an album of drawings produced in Italy by James Paine Junior (1745-1829), son of the successful English architect, James Paine Senior[1]. The young aspiring architect and also landscape painter travelled to Italy twice, the first time between 1766 and 1769, made possible by an inheritance from his mother, while the second was undertaken shortly after his marriage in 1774, with Elizabeth Crow[2]. Though two albums of drawings are recorded, only the second album of the 1774 Grand Tour has been traced and will be considered here[3]. James Junior was never able to forge an independent reputation as an architect, and a family dispute leading to his estrangement from his family prevented him from collaborating with his father for a long period. It is this fact that must be understood, at least partially, to be the reason for his lack of commissions and reputation[4]. James Senior was indeed one of the most influential architects of his time, had many important assignments and was therefore able to amass notable artworks, both as a patron, as a couple of portraits – one of himself with his son and another of Mrs. Paine with their daughters, both by Sir Joshua Reynolds – would attests to (pictures fine enough to then have been reproduced in exceptionally fine mezzotint engravings by Thomas Watson) (fig. 1) and as a collector. The Reynolds portrait shows the father illustrating his architectural designs for Workshop Manor to his son, who is eagerly perusing them. As mentioned, Paine Senior would also collect other important pictures such as a couple of topographical landscapes by Richard Wilson of the *Roman Bridge at Rimini* and the *Tempietto del Clitunno near Foligno*, of which the second has recently been recognized[5] (fig. 2), and these two were prized enough to have Joseph Farington involved with their dispersal[6]. In any case, the concord between father and son shown in the Reynolds picture was not to last, and Paine Junior would eventually be in a position to have to sell the Wilsons, though evidently it was a gentle financial decline rather than a collapse as he was able to retain the Reynolds portrait and eventually to bequeath it to the Ashmolean[7].

1. Joshua Reynolds, *James Paine Architect, and James Paine Jun.r,* engraving by James Watson, 1764.

Thus, an album of drawings by Paine Junior, today at the Victoria & Albert Museum, remains a rare trace of the personality and cultural interest of the son, but also, it is emblematic of the type of studies a particularly well introduced and culturally aware Englishman might have explored on his Grand Tour while in Rome and its close proximity[8]. The existence of such albums is not rare as it was common for English travelers, both artists and aristocrats, to desire a record of their stay, and whenever possible it would have been drawn by the traveler himself. In this particular case, the quality is proficient but not exceptional. However, these sheets, in view of the fact that Paine the Younger would eventually abandon his ambitions as an architect, specializing in topographical illustrations, might be noted as an early training for his future enterprise. More importantly, the choice of the subject matter is representative of the architectural interests of his generation, of the artistic

2. Richard Wilson, the Tempietto of Clitumnus near Foligno, between 1761 and 1767, oil on canvas, private collection (photo Marcello Fedeli).

Below

3. James Paine Junior, the Arch of Titus, 1774, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.50.

4. James Paine Junior, the Arch of Drusius, 1774, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.49.

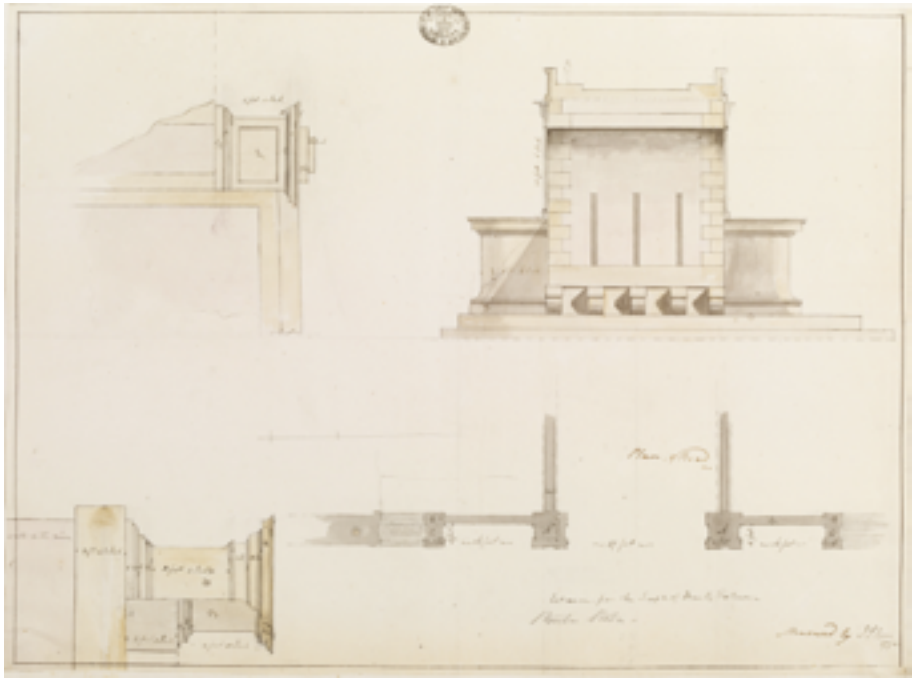
curiosities in his circle, and testimony of a possible unrecorded involvement by the young man with the trade of ancient artifacts for English collectors.
There can be no doubt that the study of ancient monuments was thought by most to be an essential pursuit for the formation of an architect. By most, but not by all, at the least not in an unqualified sense, and Richard Payne Senior was a notable exception to this rule who wrote witheringly about the practice: «If in consequence of the acquirement of the modern travelling knowledge, convenience and propriety are to be sacrificed to the modes of the most despicable ruins of ancient Greece, it is greatly to be lamented»[9]. As the elder architect had also travelled to Italy and was an exponent of English Palladianism, the dyspeptic comment should certainly be attributed to his quarrel with architects such as Robert Adams and Lancelot Brown, whose interest in 'Greek' features was thought by him to be eccentric and pretentious[10]. It is possible that Paine Junior's more fashionable interests had exacerbated his disagreement with the father, or alternatively, it was the dispute itself that allowed the son freedom to develop an independent stance. In any case, in the album, the younger man displays cultural curiosities that the elder one might well have disapproved of. Certainly, the gentleman's range of study that the son features in his drawings (as well as in his life, also dabbling in both painting and sculpture) would have been antithetical to the father's sober, more practical view of the role of an architect. Again, to quote Paine Senior on travelling: «It has been asserted, by a late author, that to have travelled, is to an architect the most essential of all qualifications: this may possibly be true in respect to the education of a fine gentleman, but with respect to an architect, it is a mistake»[11]. The difference underlined by the father that lay between an architect and a gentleman might well

5. James Paine Junior, *Roman Colloseo. The Palatine Mount as viewed from the Baths of Titus*, 1774, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.40.

6. James Paine Junior, *View of the Ponte Rotto in its present state – Elevation of the Remains of the Senatorial Bridge over the Tiber at Rome, as it appeared on the 3rd march 1774*, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.20.

7. James Paine Junior, view of the Ponte Rotto in its restored state, 1774, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.122.

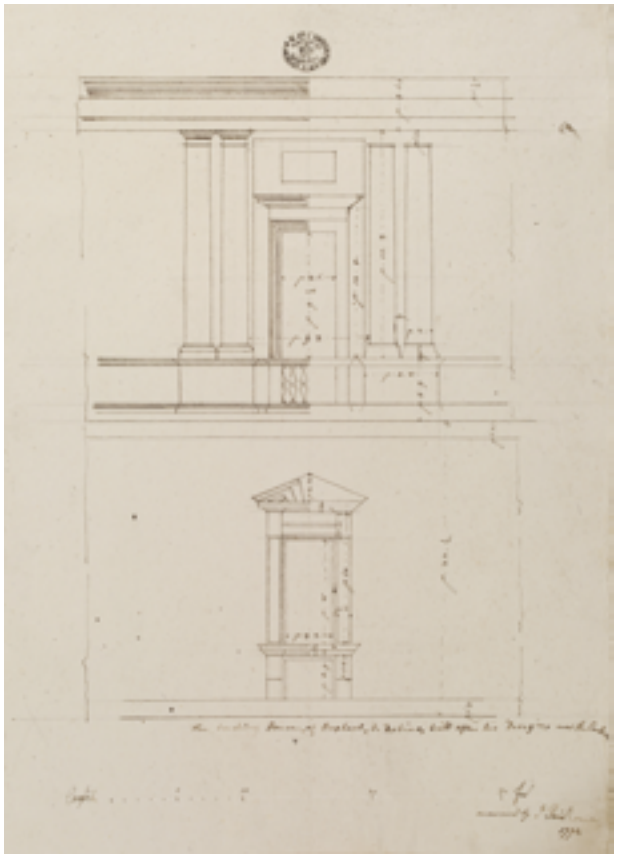
have not seemed so evident to the son. In any case, the album is largely comprised of studies of both classical buildings and artistic remains, as might well be expected and as would have been normal for English travelers in general, while the precision of its annotations is more specifically technical, a typical feature of an architect. Indeed, views of classical sites were thought to be an essential part of architectural training, and, indeed, proficient draftsmen specializing in ancient monuments such as Charles-Louis Clérisseau will hold drawing classes in Rome that would be enthusiastically attended by young architects such as William Chambers and Robert Adam[12]. Others, however, allude to a not-so-common interest in the Renaissance, not just its architecture but also its painting and in particular Michelangelo, studies that were probably influenced by the English artists he was known to have travelled with such as George Romney, William Parry and Ozias Humphrey, and in a sense, reflect an incipient romantic sensibility[13].
Therefore, classical monuments constitute the main subject matter of Paine's album. The choices he makes can be considered canonical and on the whole expected. The most interesting are notable because of the composition that shows the architecture in its present state set within contemporary Rome. Two sheets showing Roman arches, such as the Arch of Titus (fig. 3), still encroached on by modern buildings, and the Arch of Drusius (fig. 4), in fact not a triumphal arch at all but the bay of an aqueduct turned into a city gate, are both drawn with accuracy and also an atmospheric sense of place, in particular the Arch of Titus through which we see the Coliseum. It is worth noting here that the surroundings of the two



8. James Paine Junior, study of the piers of the Ponte Rotto, 1774, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.19.

arches, with their suggestion of everyday life, are the closest to an actual observation of modern Rome that is found in the whole album. A view of the Palatine is all-the-more remarkable as Paine had evidently wanted to see how he could insert the Coliseum onto a lyrical rendering of the site at sunset, a reflection associated more readily with the concerns proper to landscape painting than to architectural training (fig. 5). A sheet showing both the elevation and floor plan of the Baths of Diocletian does retain their architectural interest in the site's structural traits and is drawn with appropriate meticulousness. The one monument in Rome that Paine seems to have been most concerned with is the *Ponte Rotto* or *Pons Aemilius*, the subject both of a rendering of its present state, with Saint Peter looming in the background (fig. 6), a rendering of the bridge in its restored form (fig. 7), as well as two studies of the structural components of its piers (fig. 8). Paine Senior had designed a number of bridges, mostly as features in gardens, but a monumental bridge over the Thames at Kew was proposed by both father and son in 1792, after their reconciliation, and is probably mostly the work of Paine Junior[14]. It is tempting to imagine that these Roman sheets were an early sign of the son's interest in planning bridges, as, remarkable though the monument might have been seen as, certainly, for Rome, it would not have been considered such an exceptional structure to have featured so prominently in the album.

A number of sheets are related to an excursion to the Roman Campagna, in particular Tivoli, also typical destinations for any participant to the Grand Tour. As always, classical monuments and picturesque views constitute the focus of the artist's interests both with a sketch of the town hovering above the waterfall (fig. 9) and another of the so-called Villa of Maecenas dramatically depicted at sunset (fig. 10), a common theme magisterially painted by Richard Wilson, amongst others. Single monuments such as the Tomb of Pompeius on the Appian Way and ancient monuments at Albano are also included, as well as details of walls and cave entrances that, encroached upon by vegetation, accurately reflect the excitement and awe of a traveler when in the poignant presence of ancient remains as these once grand monuments were now reduced to picturesque ruins, a common theme in the eighteenth century. This emotional reaction contained a cautionary note to English society, as it often identified itself as the true heir of the Roman Republic, on the inevitable transience implicit in great glory. There was an almost apotropaic insistence, particularly in English gardens (and its influence will spread over



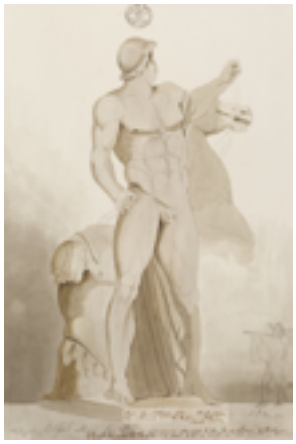
9. James Paine Junior, *Looking down upon the Anio – distant view of Tivoli*, 1774, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.38.

10. James Paine Junior, view of the Villa of Maecenas, 1774, drawing, pen and ink, gray and coloured washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.41.

11. James Paine Junior, study of the windows of Palazzo Caprini and Palazzo Caffarelli Vidoni – *The dwelling House of Raphael di Urbino, built after his design, near the Pantheon*, 1774, drawing, pen and ink, London, Victoria and Albert Museum, 3859.56.

Europe), to include ruins, broken statues and columns, eliciting a melancholic reaction in the viewer that belied the fact that England was growing into the great power of its time. These drawings of Paine, by aestheticizing *actual* ruins, evoke the future garden follies and fantastic ancient monuments he might have been expected to create as a working architect.

Amongst the great artists of the Renaissance, Raphael held the greatest esteem and it is not surprising to find a sheet related to him (fig. 11). The drawing shows two architectural details of buildings that were at the time thought to have been closely associated with the Urbino master. In what seems to be the detail of the windows of a single palazzo, one window is actually taken from the destroyed Palazzo Caprini at the Spina dei Borghi that was designed by Bramante and called *Casa di Raffaello* as it was his residence for the last part of the artist's life (and this is how it is called in an annotation by Paine)[15], while the other is, in fact, another building, Palazzo Caffarelli Vidoni, today known to be by Ludovico Lorenzetti, a Raphael collaborator, but then also thought to be by the master himself[16]. Though the attribution to Lorenzetti was identified from Vasari's time, the design nevertheless continued to be associated to Raphael. Curiously, the manner of placing the windows in the drawing make them seem to belong to the same design, thus forming an inexistent 'Raphaelesque' building. Though both are indeed examples of a classicism that would have characteristic of renaissance Rome, their association with Urbino master was surely the reason for placing them in the same drawing. Therefore, the choice of these buildings as subject matter is hardly surprising though showing them as one structure surely is. In addition, a floor plan of Palazzo Farnese is another example of the young architect's interest in Renaissance buildings, and in this case though Sangallo is obviously cited in the inscription, it is probably the association with Michelangelo, also mentioned, that was probably of greater interest to Paine. Another drawing shows the floor plan and a little sketch of Villa Medici[17], and yet another, the plan for an unidentified square Villa, is of a type datable to the end of the sixteenth century[18], a sort that was evidently of particular interest at this time, and indeed is very close to Chambers' innovative design for York House[19]. Alongside Palladio (and it is unsurprising to find that on his first Italian trip, Consul Joseph Smith, while Paine was in Venice, presented the young man with a bound edition of the works of the great architect[20]), these would have been buildings that were thought to be part of a classicizing canonical repertory.



Of course, predictably, no notable baroque or later architectures are considered worthy of inclusion in any of the drawings.
These architectural studies might be expected in the album of a young architect. Less common, and worthy of note, are the drawings made of details of Michelangelo's frescos in the Sistine chapel. As this is the only painted cycle Paine studied in any detail, and other equally famous frescoes, in particular the Raphael *Stanze della Segnatura* and those of the Vatican Loggia – both examples of the artist most associated with classical perfection – are not present at all, it is to be presumed that this was a choice. Of course, the Sistine frescos were celebrated, but they were not so commonly present in this type of album. Also, the details that were chosen, such as the blessed soul being pulled up to heaven (fig. 12), and especially the fierce devil beating down the damned with an oar, both from the *Last Judgment* (fig. 13), emphasize the wilder, 'expressionist', less classically restrained power of the great artist. Even the two details drawn from the ceiling, the Cumaen Sibyl (fig. 14) and the figure of Adam (fig. 15) somewhat retain, in Paine's sketches, the *terribilità* that was to become the focus of so much attention in a new, reinvigorated interpretation of Michelangelo as was appearing in English painting. This key of interpretation of Michelangelo is specific to this period, and it is with the same afflatus with which Shakespeare appeared as a subject in History Painting. Of course, both actual interpretations of the two great Sistine painting cycles, its relation to Classicism, and the history of its influence, are vast subjects and far beyond the scope of this article, even when considered within the eighteenth century. Nevertheless, it is to be noted how this theme appears in the focus of a young man who showed no particular personal signs of genius, but did frequent (also in Rome, as mentioned above) some of the artists at the forefront of British painting. Though this interpretation must be taken with caution, the clarion call of a new desire in art for power over the virtues of grace and perfection can be noted.
Finally, the last significant category, and the second most numerous in terms of sheets dedicated to it, is the study of ancient statuary. As mentioned above, Paine had some ambitions to be a sculptor though no examples of this work have yet been identified. There are discouraging reports about the young man's talents in sculpture, and in reviewing an exhibition at the Society of Artists, Horace Walpole described it as «very poor», which probably ex-

Opposite page

12. James Paine Junior, *Michel Angelo Bon.i pinxit – A figure in the Last Judgment*, 1774, drawing, pencil and graphite, brown wash, London, Victoria and Albert Museum, 3859.30

13. James Paine Junior, study of a figure of a devil from Michelangelo's Last Judgement, 1774, drawing, pencil and graphite, Victoria and Albert Museum, 3859.47.

14. James Paine Junior, Cumaen Sybil from Michelangelo's Sistine Ceiling, 1774, drawing, pencil and graphite, brown wash, London, Victoria and Albert Museum. 3859.32.

15. James Paine Junior, Adam from Michelangelo's Sistine Ceiling, 1774, drawing, pencil and graphite, gray and brown washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.64.

16. James Paine Junior, statue of the Dioscuri – *From the Antique Collossal Marble before the entrance in to the Pontifical Palace Monti Cavallo*, 1774, drawing, pencil and graphite, gray and brown washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.35.

17. James Paine Junior, statue of the Nile on the Capitoline Hill, 1774, drawing, pencil and graphite, gray and brown washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.34.

18. James Paine Junior, Harpocretese or Arpocrata Adrianeo – *from the Marble in the Capitol*, 1774, drawing, pencil and graphite, gray and brown washes, London, Victoria and Albert Museum, 3859.33.

In this page

19. James Paine Junior, Harpocretese or Arpocrata Adrianeo with its measurements, 1774, drawing, pencil and graphite, London, Victoria and Albert Museum, 3859.8.

20. James Paine Junior, *Statue of Mercury* – Antique Marble Statue of Mercury brought from Rome by Lord Shelbourne now in Berkley Square. Sketched from Memory, drawing, pencil and graphite, London, Victoria and Albert Museum, 3859.8.54.

plains why nothing is known today[21]. Nevertheless, its study was evidently one of the principal exercises undertaken while in Rome. Paine drew statues as they appeared in the streets of Rome such as the *Dioscuri* on the Quirinal Hill (fig. 16), and the figure of the *Nile* from the Capitoline Square (fig. 17). A number of subject were taken from the new Capitoline Museum, and this must have seemed particularly exciting to the aspiring architect as the establishment of a public museum was still relatively new, and travelers to Rome were enthusiastic of this innovative institution. Amongst these, on the sheet showing the *Eros Stringing his Bow*, derived from a model of Lysippos, Paine annotates that there exists a copy also in England. Another statue, also from a Greek original, shows *Harpocretese*, the so-called *Arpocrata Adrianeo*, that is shown twice, once in a naturalistic rendering (fig. 18), and again in a drawing recording its measurements (fig. 19). This example in particular betrays Paine's ambitions as a sculptor, striving to annotate its physical characteristics, as a dutiful student of an academy would do. The drawing bears the annotation that the sculpture is in the most perfect Greek style, an observation that seems to be the specular opposite of Paine Senior's musings on the newly emphasized study of Greek style, though of course he was writing specifically in regards to architecture. One imagines that to even have paid so much attention to sculpture rather than that of classical buildings might have seemed to the elder architect excessively gentleman-like as a pursuit. Another somewhat unremarkable drawing shows a statue of Mercury (fig. 20) and Paine writes in the annotation that it was to be sent to Lord Shelbourne (today it is in the collection of Lord Lansdowne). Therefore Paine, at the very least, knew about the agents that scoured Rome for antiquities for English collections. There are no extant indications that he took part in any active form in this trade, but he was evidently aware of it.

The album was produced when James Paine Junior was a young man and it contained the varied interests that describe the ambitious scope of disciplines he will attempt to establish a career in. Eventually, after the death of Paine Junior's own son, he and James Paine Senior would finally be reconciled. Nevertheless, the career of the younger man never really established itself, though he did work on what would have been innovative and interesting projects. The final image that we find in Farington's diaries of the no longer young man, now retired to Sunninghill[22] and drinking homemade blackcurrant wine[23], is an apt testimony of the melancholy end of James Paine Junior's ambitions. Compared by Peter Leach to George Chambers, son of William, both men seem overwhelmed by their celebrated father's success, ideally reuniting in a common decline two names that had once been the protagonists of a prodigious rivalry in the world of English eighteenth century architecture[24]. However, the study of these albums reveals

more than just biographical considerations, and, as alluded to above, reflects contemporary debates on art and the effect of the great classical lesson. Perhaps, a comparative study of a number of these albums by differing draftsmen, especially when they remain bound together, as they are in this example, but also when they can be reconstituted from individual sheets that are now dispersed, would yield considerable information on the aims and ambitions that travelers, both artists and aristocrats, would have had when embarking on a Grand Tour, and, more specifically in the case of architects, painters and sculptors, by noting both what they chose to see, and what they didn't, a wealth of information on the evolution of taste.

Note

I wish to express my gratitude to professors Claudia Conforti and Giovanna Sapori, Claudia Grisanti, Celine Smith and Olivia Stroud for their help. I wish to thank in particular Michele Drascek for his constant and invaluable collaboration and advice.

1 London, Victoria and Albert Museum, Sketch book by James Paine II. Studies in Rome, 1774, 3859.1; P. Leach, *James Paine Junior: an Unbuilt Architect*, in *Design and Practice in British Architecture Presented to Howard Colvin*, «Architectural History», 27, 1984, pp. 392-405.

2 See, J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, New Haven - London, Yale University Press, 1997, pp. 731-732. After his first trip, James Junior exhibited Italian landscapes at the Society of Artists alongside some sculptures (Leach, *James Paine Junior*, cit., p. 393).

3 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 731; though Ingamells describes an album related to Paine's first Grand Tour as in the Victoria & Albert Museum, it has not been possible to trace it presently.

4 Leach, *James Paine Junior*, cit., p. 392.

5 On the sale, see: J. Farington, *The Diary of Joseph Farington*, 17 vols., New Haven - London, Yale University Press, 1978-1998, XIII, 1984, pp. 4537, 4572; D.K. Marignoli, *Richard Wilson e il Tempietto del Clitunno. L'evoluzione di un tema*, «Spoletium», 48 (nuova serie, 4), 2011, pp. 105-111.

6 Farington, *The Diary of Joseph Farington*, cit., p. 4572.

7 D. Mannings, *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of His Paintings. Text*, New Haven - London, Yale University Press, 2000, p. 360.

8 On the Roman context of James Paine Junior's two Grand Tour, see the essay by Tommaso Manfredi in this volume.

9 J. Paine, *Plans, Elevations and Sections of Noblemen and Gentlemen's Houses*, vol. I, London, James Paine, 1767, p. II.

10 P. Leach, *James Paine*, London, Zwemmer, 1988, p. 32; on James Paine Senior's travel to Italy, see, Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 731.

11 Paine, *Plans, Elevations and Sections*, cit., p. II.

12 J. Harris, *Sir William Chambers: Knight of the Polar Star*, London, Zwemmer, 1970, pp. 23-24.

13 Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 732.

14 See Leach, *James Paine*, cit., p. 134; Idem, *James Paine Junior*, cit., p. 396.

15 On the building before its absorption in the Palazzo dei Convertendi and its purchase by Raphael in 1517, see R.M. Dal Mas, *Il Palazzo dei Convertendi e la casa di Raffaello*, in *La Spina dall'Agro Vaticano a via della Conciliazione*, Roma, Gangemi, 2016, pp. 129-132.

16 See C.L. Frommel, *Palazzo Caffarelli, Lorenzetti e i palazzetti del Rinascimento Romano*, in *Palazzo Caffarelli Vidoni*, Roma, Libreria dello Stato, 2002, pp. 57-80.

17 The sheet has been described by Ingamels as showing Villa Borghese and this imprecision, as well as the untraceable album in relation to the first Italian trip by Paine make one wonder whether the author had received the information from another source rather than having inspected it first-hand, Ingamells, *A Dictionary*, cit., p. 732.

18 As kindly suggested by professor Claudia Conforti.

19 Harris, *Sir William Chambers*, cit., p. 64.

20 Leach, *James Paine Junior*, cit., p. 393.

21 Walpole as quoted ibidem.

22 Farington, *The Diary of Joseph Farington*, cit., IX, 3410.

23 Ivi, 1979, VI, 2407.

24 Leach, *James Paine Junior*, cit., p. 398.

Elisabetta Molteni

Seguendo un filo di luce: Giannantonio Selva a Roma e in Europa (1778-1781)

La figura di Giannantonio Selva è nota principalmente per i grandi progetti di età napoleonica e austriaca con i quali si avvia la trasformazione di Venezia in una città "moderna". Il suo, dunque, è soprattutto il profilo di un architetto-ingegnere, un pubblico funzionario «a capo di un ufficio dei *grand travaux*»[1]. Meno nota e studiata è la sua carriera precedente, quasi interpretata come una sorta di lunga preparazione a questo *exploit*, ma per molti aspetti, evidenti fin dallo studio di Elena Bassi del 1936, Selva (che nasce nel 1751) gode di una posizione particolare nel panorama dell'architettura veneziana del secondo Settecento ed è una figura che appartiene pienamente alla mentalità del XVIII secolo[2].

Una caratteristica peculiare della biografia di Selva, come è stato più volte sottolineato, è il suo viaggio in Europa, una sorta di Grand Tour alla rovescia, intrapreso per completare la propria formazione. Questo viaggio dura tre anni e mezzo (dal 21 marzo 1778 all'8 dicembre 1781) ma più che un vero e proprio itinerario europeo è un lungo soggiorno tra Roma e Parigi durante il quale Selva compie escursioni in altri Paesi[3] e realizza le sue prime opere di architettura.

Durante la lunga permanenza a Roma, che dura quasi due anni e mezzo (tra il 14 aprile 1778 e il 21 settembre 1780), Selva si reca anche a Napoli, Caserta, Paestum e Pompei: un viaggio di un mese (22 gennaio - 28 febbraio 1780), in compagnia di Antonio Canova, compiuto anche per poter osservare gli allestimenti per il Carnevale di Napoli. Anche il suo soggiorno in Inghilterra, dove rimane circa due mesi e mezzo (è a Londra tra 10 giugno e 1 settembre 1781, ma con lunghe escursioni nel Paese), avviene durante un periodo di permanenza a Parigi dove si trattiene per un anno (dal 20 novembre 1780 al 21 novembre 1781). Durante gli spostamenti tra una capitale e l'altra, Selva approfitta della possibilità di visitare diverse città e di incontrare varie personalità. Rientrando nella capitale francese da Londra, l'architetto compie una deviazione risalendo da Ostenda fino ad Amsterdam, visitando rapidamente varie località del Belgio e dei Paesi Bassi. Una volta ritornato a Parigi (16 settembre), vi rimane fino al 21 novembre del 1781 per tornare poi piuttosto velocemente a Venezia dove arriva l'8 dicembre[4].

Difficile stabilire quando Selva abbia deciso di trasferirsi a Parigi e poi in Inghilterra, se si trattò di un percorso già programmato alla sua partenza da Venezia oppure se la decisione venne influenzata anche dai contatti del periodo romano. L'Inghilterra non è una meta inconsueta per un veneziano poiché Londra, dove risiede anche una nutrita colonia di connazionali, è da decenni un punto di riferimento per le arti e per l'aristocrazia della Repubblica che segue con interesse gli avanzamenti dell'economia e delle manifatture. D'altra parte, anche la cosmopolita realtà romana potrebbe aver suggerito questo itinerario europeo, anche se per ora non siamo in grado di stabilire dei nessi diretti. In ogni caso, la sua partenza è già stata decisa poco dopo il rientro da Napoli poiché Quarenghi, scrivendo a Selva tra luglio e agosto del 1780, accenna al fatto che la lettera, al suo arrivo a Roma, potrebbe non trovare il suo destinatario, forse già partito[5].

Le testimonianze su questo viaggio sono numerose: lettere indirizzate a familiari e conoscenti e il cosiddetto *Itinerario*, una serie di annotazioni su date e luoghi visitati che tuttavia non è esattamente un taccuino di viaggio. Il manoscritto è

suddiviso in diverse sezioni, distinte per finalità e contenuto, e certamente per data di stesura. I testi sono anche frutto dell'assemblaggio di materiali originariamente indipendenti e non contengono che pochi appunti grafici, quasi tutti legati al soggiorno inglese[6]. Le prime carte contengono l'*Itinerario* che fino a un certo punto fornisce un canovaccio per le altre sezioni (convenzionalmente indicate come *Diario*) che sono invece storico-descrittive e in parte il risultato di una rielaborazione a tavolino[7]. Non tutti gli edifici citati nell'*Itinerario* sono descritti nel *Diario* dove, per contro, ve ne sono altri non ricordati nell'*Itinerario*. Nelle pagine dedicate alle *Antichità Romane* e soprattutto in quelle riservate a *Roma moderna* prevalgono le annotazioni di carattere antiquario e storico artistico più che architettonico. Queste ultime due sezioni, una sorta di zibaldone di annotazioni e promemoria, sembrano decisamente diverse rispetto alle altre e meriterebbero un esame a parte. In breve, i giudizi espressi da Selva in questi documenti vanno considerati contestualmente e con una certa cautela. Anche se trattano gli stessi luoghi del "viaggio", non tutti i testi di questo manoscritto riflettono le sue impressioni e il suo pensiero di quegli anni, ma sono in buona parte scritti diverso tempo dopo e con altre finalità.

Il viaggio di Selva come avvio della propria carriera

Uno degli aspetti più problematici del viaggio di Selva sta nel fatto che attorno ad esso si sommano aspettative diverse. Ciò che è espressione degli interessi personali, delle curiosità intellettuali e squisitamente disciplinari dell'architetto si unisce alle aspettative di altri soggetti, personalità che furono determinanti nei preparativi e nel corso della sua lunga permanenza all'estero.
Probabilmente il viaggio fu intrapreso su consiglio del maestro Tommaso Temanza (certamente la tappa romana) e dello zio Gian Maria Selva, insegnante al Seminario di Vicenza con il quale Giannantonio ebbe un rapporto importante dal punto di vista culturale e professionale; le spese vennero sostenute dal padre Lorenzo (pubblico ottico della Serenissima) forse anche con la partecipazione degli Algarotti e dei Corniani (famiglie con le quali i Selva hanno rapporti molto stretti, anche economici); infine, il Procuratore di San Marco Pietro Contarini (la cui figura rimane purtroppo appena individuata, e il cui ruolo andrebbe meglio precisato), sembra una sorta di referente istituzionale per Giannantonio e per la sua famiglia. Contarini è un esponente dell'apparato pubblico al quale fare riferimento per ottenere credenziali ma anche per tradurre poi in termini operativi gli esiti del viaggio che avrebbe l'ambizione di introdurre miglioramenti nelle arti grazie ai suggerimenti provenienti dalle realtà straniere, e naturalmente di favorire la carriera futura del giovane architetto[8].
Gli interessi e le osservazioni di Selva nel corso del suo viaggio, così come emergono dalle numerose testimonianze, sono quindi di vario genere e riguardano l'architettura, le tecniche, i sistemi industriali e produttivi e in particolare il "mestiere di famiglia", l'ottica. Selva si interessò ugualmente alle consuetudini della società e allo stato delle arti; seppe cogliere le varie declinazioni di questi aspetti nei Paesi che visitò e perfezionò le proprie opinioni in merito nel corso degli anni passati all'estero. In ogni caso sembrerebbe riduttivo considerare questo viaggio solamente come il momento centrale della sua formazione e la chiave di volta per il suo futuro di architetto pubblico. Questa convinzione ha origine nel profilo pubblicato dal padre nel 1787 (quindi diversi anni dopo il suo ritorno in patria), un profilo che costituisce un'aperta – quanto insolita – azione promozionale per la carriera del figlio. Scrive Lorenzo Selva di aver mantenuto Giannantonio per cinque anni [sic] lontano da Venezia: «onde renderlo atto a servire non solamente un privato signore per la fabbrica di un palazzo od in città od in villa con bellezze esterne, comodi interni, buon gusto di mobili, e delizie di giardini, e di acque; ma ancora il suo principe in occorrenza di fabbriche o ripari pubblici per arsenali, porti, fiumi, strade, ponti od altro»[9].
Questo profilo professionale molto versatile spazia dall'arredo, all'edilizia e ai giardini, ma prevede uguali capacità negli aspetti più tecnici, come le opere infra-

strutturali e di maggiore pubblica utilità. Più che uscito dalla penna di Lorenzo, sembra dettato da un professionista ben inserito nella mentalità veneziana (che tiene in altissima considerazione l'aspetto tecnico dell'architettura e in cui pubblico e privato sono entità tra loro difficilmente separabili) o meglio ancora da un esponente di quella parte della società veneziana che aspira a un rinnovamento della posizione internazionale della Repubblica grazie al pubblico sostegno per le arti e le manifatture. Giannantonio, per parte sua, nel 1781 dichiara di non essere interessato a diventare *proto* alle Acque (succedendo a Temanza nella gestione di opere di tipo tecnico e territoriale: «sono contento che il Procuratore avesse già pensato al posto in Procuratoria, non per le acque non è cosa per me»[10]). Piuttosto, «al mio ritorno vorrei impiantarmi in modo da non avere a correre in qua e in là ma fare come qui [Londra] ed a Parigi che gli Artisti hanno il mezzà come gli Avvocati»[11]. Un'affermazione significativa, che forse racchiude uno dei più importanti insegnamenti riportati a casa da Selva: l'interesse per l'esercizio di tutti gli aspetti della professione, non solo quelli legati all'apparato pubblico, e la consapevolezza che l'architettura deriva il proprio significato dal sistema sociale ed economico in cui si realizza.

In realtà il periodo di permanenza di Selva a Roma e all'estero costituisce a tutti gli effetti l'avvio della sua carriera, sia perché in questi anni ha occasione di stabilire contatti che si riveleranno decisivi per il suo futuro (è a Roma, ad esempio, che il legame con Giacomo Quarenghi diventa l'amicizia di una vita) sia perché a Roma, tra 1779-1780, egli realizza quelle che – ad oggi – sono da considerare le sue prime opere di architettura. Se si esclude il progetto per la loggia in villa Gradenigo a Carpenedo, cui Selva sta lavorando nel 1775 e che è ad oggi sconosciuto[12], i suoi primi lavori prendono tutti forma a Roma e sono opere per allestimenti festivi e addobbi di interni. Anzi si può dire che la specialità di Selva in questi anni – e anche uno dei suoi principali interessi nel corso del suo viaggio europeo – sia proprio in questo genere di opere: non solo «lavoretti giovanili»[13] di un architetto che si avvia alla professione, ma opere di rilievo poiché hanno ampia risonanza nella società. Selva è un architetto educato da Tommaso Temanza nella consapevolezza della pubblica utilità dell'architettura, ma non è affatto estraneo alle mondanità del tempo. La lunga sosta romana ci permette di capire meglio chi è l'architetto che si avvia alla scoperta dell'Europa, quali sono i suoi interessi e gli ambiti di intervento prediletti. A Roma e poi a Parigi, Selva ha modo di toccare con mano la rilevanza pubblica e sociale di festeggiamenti, illuminazioni e apparati effimeri, «opere di pubblica magnificenza» secondo la classificazione presentata proprio in quegli anni da Francesco Milizia nei *Principi di Architettura Civile* a proposito di «Cerchi, Teatri, Waux Halts, Fuochi artificiali, Illuminazioni»[14] ma anche un genere di attività che appartiene a una lunga e consolidata pratica, tipicamente settecentesca, certamente ben familiare a tutti i principali architetti delle corti europee.

Selva a Roma: le prime opere (1779-1780)

Quando Selva giunge a Roma, il 14 aprile 1778, non è esattamente uno sprovveduto. Ha 27 anni, dunque un'età che comporta qualche esperienza, e da tempo progettava il suo arrivo nella capitale (sicuramente dal 1777 ma forse da prima, come dichiara in una lettera del 26 agosto 1775)[15]. I suoi contatti romani sono molto legati a personalità frequentate nella città di origine e agli artisti veneziani che si muovono tra i rappresentanti ufficiali della Repubblica a Palazzo Venezia e l'*entourage* dei Rezzonico: Giovanni Battista e Francesco Piranesi, Giovanni Volpato, Pier Antonio Novelli, naturalmente Canova, ma anche il direttore dell'Accademia di Francia, Giuseppe Cades, Giuseppe Angelini, Pompeo Batoni[16]. Una delle prime personalità romane che Selva incontra, nel maggio del 1778, è Francesco Milizia. Selva rimane stupito da un'accoglienza non troppo calorosa (ma Quarenghi lo consola dicendogli «ch'è suo temperamento»[17]) e comunque solo pochi giorni dopo, grazie a una lettera di Tommaso Temanza e alle informazioni avute da Quarenghi, l'atteggiamento di Milizia cambia completamente a suo favore[18]. Da allora i due restano in contatto anche grazie alle cure continue di Temanza che si

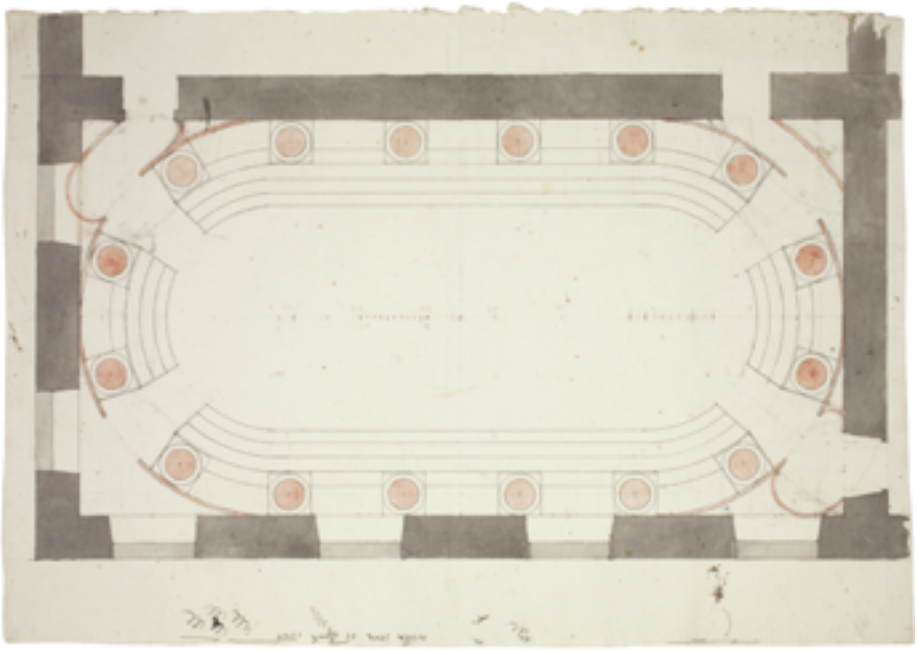
informa costantemente su entrambi nella sua corrispondenza[19].
La prima occasione progettuale romana, com'è noto, viene a Selva dalla partenza di Giacomo Quarenghi (14 settembre 1779), e riguarda la prosecuzione dei lavori alla Sala da Musica progettata per il Senatore Abbondio Rezzonico nel palazzo dei Senatori in Campidoglio: committente e luogo sono di grande rilievo. Non è nota alcuna documentazione su questo lavoro ed è difficile distinguere quanto si debba all'uno e all'altro[20]. È possibile che Selva si sia occupato non solo del completamento di alcuni dettagli, come l'inserimento di alcune mensole, ma anche e soprattutto dei lavori di decorazione e di arredo. È certamente un'iniziativa personale di Selva l'introduzione di grandi lampadari negli angoli, come testimonia in una sua lettera, un Quarenghi assai soddisfatto di questa idea[21]. Il risultato finale ebbe valutazioni molto positive: John Thorpe (l'agente di Arundell a Roma, legato anche a Quarenghi) scrive della sala che «la sua architettura è considerata la più elegante di Roma. Lì si tengono i ricevimenti più solenni»[22].

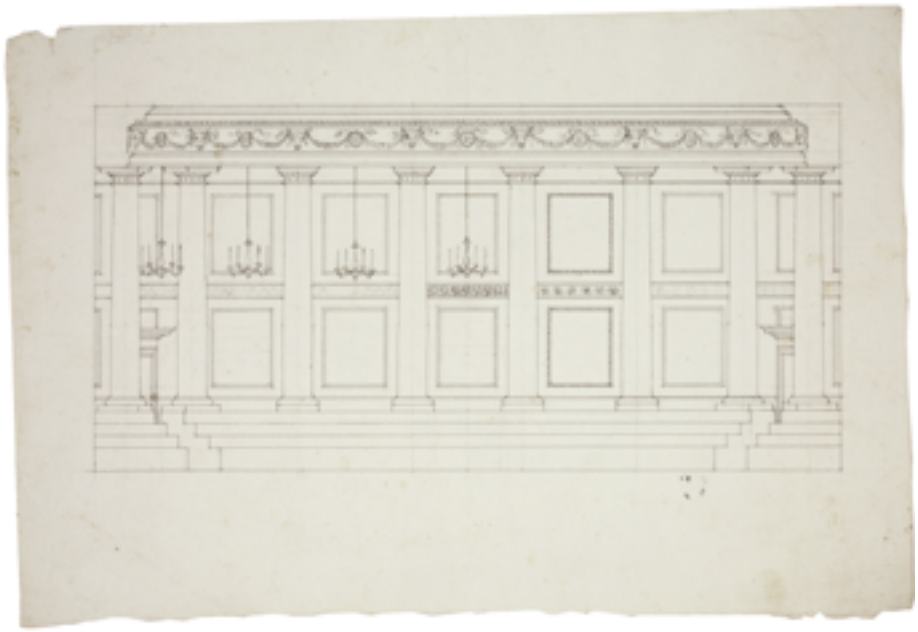
1. Giannantonio Selva, progetto della cantoria provvisoria per la chiesa di San Rocco a Venezia, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerello bruno, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III 6203.

A Roma Selva prepara anche il progetto per la cantoria provvisoria nella chiesa di San Rocco a Venezia, progetto documentato da un disegno al Museo Correr (già pubblicato da Elena Bassi nel 1936) e dalle accurate descrizioni contenute nelle sue lettere oggi al Getty Museum rese note da Paola Casarotti (fig. 1)[23]. Il disegno finale è spedito a Venezia con una lettera del 6 maggio 1780, ma i primi accenni a questo lavoro contenuti nell'epistolario risalgono al settembre 1779 e ne trattano come di una questione già avviata, forse anche prima della sua partenza per Roma. Benché preparato a Roma, questo progetto è una commissione tutta veneziana, probabilmente legata ai rapporti tra lo zio Giovanni Maria Selva e la Scuola[24].
Giovanni Maria è il suo principale interlocutore, la persona alla quale egli si rivolge descrivendo dettagliatamente le proprie idee in proposito. A lui invia i primi "pensieri", i disegni di abbozzo e quelli finali da trasmettere al committente[25]. Anche Tommaso Temanza è coinvolto ma il suo ruolo è piuttosto di guida e sostegno nella messa a punto del progetto. Temanza fornisce suggerimenti rispetto a un tema che ritiene insidioso («questo è un genere di opera che un'architetto rischia sempre il suo onore»), indicandogli una possibile soluzione e il carattere più adatto («vorrei piuttosto cosa grandiosa che galante. Vedete dunque di tenervi tra il galante e il grandioso») e più concretamente facendo pervenire all'allievo dei disegni quotati della controfacciata della chiesa (opera di Scalfarotto, che era zio di Temanza) e dell'organo[26], anche se Giannantonio, segretamente, chiede allo zio di verificare le misure perché non gli tornano...[27]. Una volta inviato il disegno finale alla Scuola, Selva chiede che Temanza sia chiamato con la sua autorità a dare sostegno al suo progetto[28].
La notorietà di Selva a Roma, nel maggio del 1780, può spiegare l'interesse per il progetto della cantoria, che è visto e approvato dall'ambasciatore Girolamo Zulian, dal Senatore Rezzonico e da Francesco Milizia[29]. Dopo il successo della festa in maschera da lui allestita a palazzo Venezia poche settimane prima, il 17 aprile 1780, probabilmente Selva gode di maggiore considerazione anche da parte di personalità che pure avevano già avuto modo di incontrarlo e conoscerlo.
Durante la visita a Roma dei conti di Nellenburg, l'Arciduca di Milano Ferdi-

2. Giannantonio Selva, primo progetto per l'allestimento della festa in onore degli Arciduchi di Milano in Palazzo Venezia, pianta della soluzione non realizzata, Roma, marzo 1780, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III 6211.

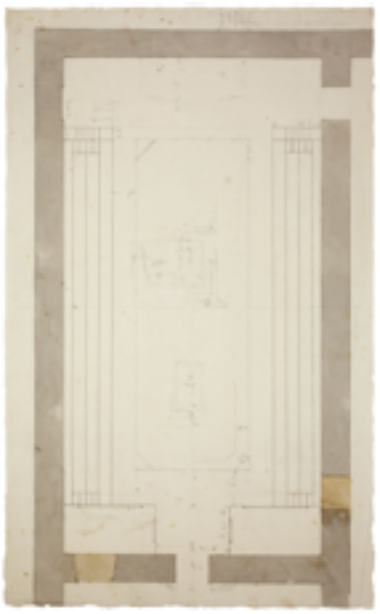
3. Giannantonio Selva, primo progetto per l'allestimento della festa in onore degli Arciduchi di Milano in Palazzo Venezia, alzato della soluzione non realizzata, Roma, marzo 1780, disegno, penna e china, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III 6211.





nando d'Austria e Beatrice d'Este Cybo che viaggiano in incognito, si tengono numerosi pubblici festeggiamenti in loro onore in città e nei principali palazzi, occasioni che il Cracas segue con attenzione. Ad esempio ricorda «la sorprendente illuminazione di fiaccole e lanternoni della Cuppola, facciata ed ampio colonnato che circonda la detta gran piazza, fatta per ordine della santità di N. Signore a loro contemplazione, avendola ancora goduta un'infinità di popolo, e nelle carrozze molta Nobiltà Romana ed anche forastiera»[30]. Come riporta sempre il *Diario ordinario di Roma*, la festa dell'ambasciatore Zulian si tiene a palazzo Venezia «nell'Appartamento nobile, con una sorprendente e ben distribuita illuminazione» e «in altra gran sala illuminata con molta vaghezza destinata per la festa da ballo nella quale si degnarono i Reali personaggi esercitarsi nel ballo con diversa ragguardevole nobiltà»[31]. Gli ambienti si individuano facilmente nelle piante del palazzo: si tratta del salotto d'angolo, detto anche Sala del Concistoro, situato tra la Sala del Mappamondo e la più ampia Sala di rappresentanza, la Sala

Regia[32]. Alla scenografia della festa, come già all'allestimento della Sala da Musica, collabora Giuseppe Cades al quale spetta l'ideazione della mascherata *I sette Pianeti* di cui resta un disegno oggi all'Ermitage[33]. Gli attori (i cui nomi sono indicati nel disegno), secondo la testimonianza di Canova, avevano abiti e «volti presi dalle statue antiche, che facevano molto bene»[34].
La festa veneziana è allestita in poco tempo, un fattore decisivo rispetto alla soluzione scelta e realizzata. I lavori durarono meno di un mese anzi, a detta di Selva, solo venti giorni, tra la fine di marzo e lunedì 17 aprile, il giorno fissato per il ricevimento[35]. Il consenso degli Arciduchi, e quindi la data della festa, rimangono in sospeso fino al 7 marzo[36].
Selva, rientrato da Napoli a Roma il 28 febbraio, è convocato dall'ambasciatore già il giorno seguente per fornire un «pensiero» sull'allestimento della festa[37]. Poiché il ricevimento in palazzo Venezia sarebbe stato preceduto da quelli dell'Ambasciatore di Spagna e del Duca di Bracciano, Selva ritiene che «il nostro Ambasciatore [...] non poteva superarli che colla novità»[38]. Selva sembra ben consapevole dell'importanza pubblica dell'evento e probabilmente anche dei riflessi che avrebbe potuto avere sulla sua carriera: «Vado incontro – facendo si fa gran critica – nulla ostante lo desidero»[39]. La prima ipotesi – non realizzata – è formulata di getto prima del 4 marzo e prevede di circondare la sala maggiore con una gradinata ovale che sostiene una serie di colonne libere e trasforma l'ambiente in un teatro (figg. 2-3). L'alzato mostra un ordine dorico cinquecentesco («cosicchè co' suoi ornamenti renderà più brillante la sala») in cui patere e bucrani, liberati dalla rigida impostazione del fregio, sono inseriti in una decorazione continua a festoni, ma la pianta mostra la difficoltà di organizzare gli ingressi, costretti entro passaggi che nonostante tutto restano angusti. Grandi lampadari pendono negli intercolumni e altri dal soffitto[40].
La soluzione realizzata è più semplice e ha come fondamento «il colpo d'occhio per chi entrerà nella Sala», un risultato che Selva ottiene rimaneggiando gli ingressi, tamponandone alcuni, aprendone e fingendone altri («fingo una porta *c* corrispondente alla *b* [quella d'ingresso] e nel vano vi metterò una specchiera che guarderà l'altra mentovata e mi farà gioco per raddoppiamento delle stanze»)[41]. La precisa descrizione contenuta nella lettera del primo aprile 1780 allo zio Giovanni Maria[42] corrisponde fedelmente ai disegni in pianta e in alzato conservati al Museo Correr, tra i quali diversi sembrano riportare la soluzione attuata con gradinate sui lati lunghi dell'ambiente e due orchestre disposte sul fondo della stanza rispetto all'ingresso (figg. 4-5); le due orchestre sono separate da una porta centrale che, forse aperta per l'occasione, conduce all'attigua Sala Regia illuminata con torce[43].
Le pareti lunghe della sala sono suddivise in quattro grandi comparti (figg. 6-7) da «pilastroni» di specchi; ogni comparto è ornato da trofei e da una decorazione a meandro[44]; nell'infilata di stanze verso la corte del palazzo sono disposti i rinfreschi «quattro botteghe di caffè, limonea, gelati e biscoteria per tutto il popolo»[45]. Molto probabilmente gli ornamenti sono realizzati dagli artisti che frequentano l'ambasciata in quegli anni e di cui Zulian segue con interesse il lavoro; alcune pitture sono eseguite personalmente da Pier Antonio Novelli[46].
L'attenzione alle fonti di luce è un aspetto principale dell'allestimento realizzato. Il sabato precedente la festa si tiene una "prova generale" dell'illuminazione con grande soddisfazione dell'ambasciatore Zulian[47] ma, scrive Selva, «domenica mattina ho fatto cambiare segretamente la disposizione dei lampadari, ch'erano trenta (e che la sera antecedentemente erano stati giudicati andar bene) ne provai la sera di nuovo segretamente l'illuminazione e mi riuscì assai migliore cosicchè nella sala v'erano 550 lumi e si potevano contare uno ad uno senza confusione»[48].
Selva esprime con modestia la soddisfazione per il proprio successo («la mia Sala ha riscosso commune applauso [...] è piaciuta a tutti moltissimo ed è stata giudicata (dicono gli altri) la migliore, avuto riguardo alla scarsezza del tempo ed alla grandezza della Sala»)[49], che raggiunge ovviamente Venezia, ma si estende fino a San Pietroburgo. Due lettere scritte da Temanza e Quarenghi esprimono sentimenti di compiacimento per il successo dell'allievo e amico. Scrive Temanza:



4. Giannantonio Selva, allestimento per la festa in onore degli Arciduchi di Milano in Palazzo Venezia, studio per la soluzione realizzata, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Museo Correr, Disegni, Cl. III 6214.

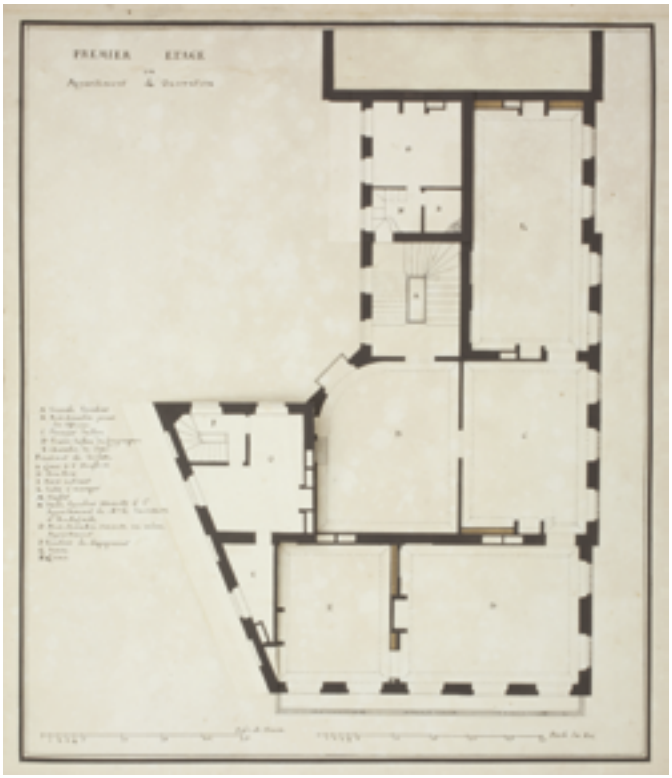
5. Giannantonio Selva, allestimento per la festa in onore degli Arciduchi di Milano in Palazzo Venezia, pianta della soluzione realizzata, Roma, 17 aprile 1780, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Museo Correr, Disegni, Cl. III 6215.

6. Giannantonio Selva, allestimento per la festa in onore degli Arciduchi di Milano in Palazzo Venezia, alzato con *volée* aperte, Roma, 17 aprile 1780, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III 6210.

7. Giannantonio Selva, allestimento per la festa in onore degli Arciduchi di Milano in Palazzo Venezia, Alzato con *volée* chiuse, Roma, 17 aprile 1780, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Venezia, Disegni, Cl. III 6210.

«Mi consolo con voi, e ne godo io stesso, dell'applauso che ha riportato costì generalmente l'addobbamento della gran sala del palazzo di S. Marco»[50]; mentre Quarenghi è molto compiaciuto del fatto che l'avvenimento e il successo siano di pubblico dominio anche alla corte di Pietroburgo («Mi consolo dunque [...] della sua bellissima sala per S.E. il nostro Sig.r Ambasciatore. Di questa come la migliore l'aveva inteso da altre lettere venute qui ad altre persone, tutti li miei amici me l'hanno confermato, onde lascio a lei il considerare quanto piacere m'abbia recato») oltre che dell'affermazione di Selva sui colleghi romani («Bella gloria di Roma il veder un estraneo portare la palma»)[51]. Entrambi sembrano inoltre ben informati sull'aspetto della sala e sul genere di ornamenti impiegati e lo incoraggiano a perseverare e continuare in quella direzione. Temanza: «se vi terrete sulle tracce da me additatevi del *semplice* e del *grandioso* [c.vo aut.] vi farete onore. Via, il mio caro amico, badate a studiare che codesto è un paese da profittare molto, per li tanti monumenti dell'antichità, che ci restano e che l'hanno scappata dalla mano distruggitrice di codesti romaneschi architetti»; Quarenghi: «eviva, seguiti a farsi onore e siegua lo *stile grande e semplice* [c.vo aut.], né si lasci sedurre dall'apparente e falso, che poi alla fine sempre l'universale conviene seco noi e li latrati degli invidiosi si perdon col vento». Entrambi, infine, leggono l'avvenimento dal punto di vista politico, come momento di pubblica celebrazione del prestigio della Repubblica. Quarenghi sottolinea che l'onore dell'architetto è pari a quello procurato all'ambasciatore Zuliani e alla Repubblica: «la prego di far i miei più ossequiosi complimenti a S. E. Sig. Ambasciatore e si consoli per me e della scielta dell'architetto, ed il suo animo magnifico e del buon esito, se né discorso molto ancora qui in Pietroburgo della sua magnifica festa e che di grandissima lunga ha superato tutte le altre» e Temanza: «Anche qui in Venezia se n'è parlato molto, e domenica scorsa me ne fece parole S. E. Procurator Contarini con molto compiacimento. [...] Fate riverenza in mio nome a S. E. Ambasciatore».

I rapporti tra Selva e Girolamo Zulian (1730-1795) meritano qualche breve considerazione. Nel periodo romano certamente la loro è una frequentazione quotidiana, ma c'è anche una comunanza di interessi per l'architettura e più in generale per l'arte[52]. Nel maggio del 1780 Selva e Canova riscontrano con Francesco Piranesi le misure del Tempio di Vesta a Tivoli – che quest'ultimo aveva rilevato per farne un'incisione – del quale lo Zuliani intende far eseguire un modello[53]. L'episodio



è importante poiché la ricostruzione della cupola del tempietto è un tema che coinvolge numerosi architetti a Roma in quegli anni e perché, nonostante lo studio dell'architettura antica sia stato sicuramente una delle principali occupazioni romane di Selva, non ne rimangono né disegni né, per la verità, nemmeno molti accenni nella corrispondenza o nell'*Itinerario*[54]. Ancora è Zuliani il tramite che permette di stabilire un'occasione precisa nei rapporti tra Selva e Nicola Giansimoni (che quasi certamente aveva già conosciuto tramite Quarenghi) poiché i due firmano insieme una perizia relativa a dei lavori nel palazzo di San Marco[55] e Selva, nel suo *Diario*, riserva a Giansimoni elogi che sembrano superiori a quelli per qualsiasi altro architetto romano del suo tempo: «architetto il più dotto di Roma ed il più corretto. Il suo studio è stato il più fiorito ed ha fatto de' buoni allievi come Jacopo Quarenghi, il Viterbese Checchino Belli ed altri. Poche occasioni grandiose egli ha avute. L'attico aggiunto al palazzo Caffarelli di Raffaello è opera sua. Il teatro anatomico per l'Ospitale degli Incurabili e qualche casa»[56]. Il rapporto tra Zulian e Selva, così come con altri artisti incontrati a Roma in questi anni, si mantiene a lungo nel tempo e molti anni dopo, per esempio, Selva sarà consultato dall'ex-ambasciatore per la sistemazione della sua collezione nel palazzo di Padova, dove risiedeva, e nella quale erano molte opere di Canova oggi al Museo Correr[57].

A Parigi. Festeggiamenti per la nascita del Delfino

Anche a Parigi, come a Roma, Selva intrattiene rapporti molto cordiali con il rappresentante veneziano, Andrea Daniele Dolfin (1748-1798) che giunge in città solo un mese prima di Selva, il 30 ottobre del 1780[58]. Personaggio colto e molto influente, Dolfin è inviato nelle più importanti missioni all'estero, quelle che determinano la politica internazionale della Repubblica e che spingono la carriera politica di chi le compie verso gli incarichi più alti, cioè le ambasciate di Parigi, Vienna e Costantinopoli. Egli è una personalità affascinante: ha rapporti molto stretti con la più influente aristocrazia veneziana (ad esempio i Gradenigo e i Tron); è un osservatore intelligente e attento della realtà internazionale (i suoi

Pagina a fronte, dall'alto

8. *Hotel Delfino à la Porte St. Martin à Paris*, frontespizio, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III, 2254-2263.

9. *Hotel Delfino*, cit., prospetto laterale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III, 2255.

10. *Hotel Delfino*, cit., rilievo del primo piano dove sono situati gli ambienti pubblici e di rappresentanza, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerello bruno, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III, 2258.

In questa pagina

11. *Dessins des Illuminations et Decorations faites à Paris à l'Hotel de Son Excellence Mr le Chev Delfino Ambassadeur de Venise les trois jours de rejouissance 21. 22. 23 Janvier 1782...*, illuminazione della facciata principale verso Porte Saint Martin, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III, 2262.

dispacci sono noti a tutti gli americanisti poiché trattano estesamente della rivoluzione americana); si interessa di economia e scienza (è attentissimo all'opera di Franklin), temi che sono sicuramente condivisi anche da Selva e dal suo *entourage*[59]. Dolfin muore troppo presto per sostenere Selva nel periodo napoleonico (anche se farà parte del governo provvisorio della Municipalità dopo la fine della Repubblica, e a Parigi è legato a Eugène e Hortense Behaurnais), ma appena l'architetto è di ritorno a Venezia (dicembre 1781) si impegna chiedendo alla moglie e al proprio segretario di «procurar vantaggi al Signor Selva»[60]. È forse significativo degli interessi di Selva e delle sue capacità più apprezzate il fatto che il loro primo pensiero sia di proporlo per i festeggiamenti in onore dei Conti del Nord (anche se in gran parte già definiti) ed in effetti Selva contribuirà a questi festeggiamenti così come, sempre nel 1782, a quelli per la visita di papa Pio VI[61]; in ogni caso, grazie alla loro mediazione, sarà introdotto presso Nicoletto Michiel, il Procuratore Pesaro, il Procuratore Manin che effettivamente saranno suoi committenti[62]. Naturalmente anche Dolfin e la moglie lo impegnano in prima persona: nel giardino a Mincana, la villa ai piedi dei colli Euganei – sia da Parigi, a distanza, sia dopo il suo ritorno – nella riforma di un palazzo sul Canal Grande a riva di Biasio, in cui avrebbe dovuto prendere dimora l'ambasciatore francese a Venezia e nei lavori di ampliamento e arredo di un appartamento nelle Procuratie Vecchie [63]. Grazie a Dolfin, Giannantonio stabilisce rapporti cordiali con l'architetto Francesco Bettini, il quale era stato in Inghilterra tra 1776 e 1778 e si era poi fermato in Francia prima di stabilirsi a Roma. Con Bettini, Selva si reca a visitare Marly, Versailles, Neully e Moulin Jolis (aprile-maggio 1780)[64]. Dopo il suo ritorno dal soggiorno in Inghilterra, Selva e Bettini sono impegnati a Parigi nella progettazione degli apparati festivi per la nascita del delfino avvenuta il 22 ottobre del 1781[65].

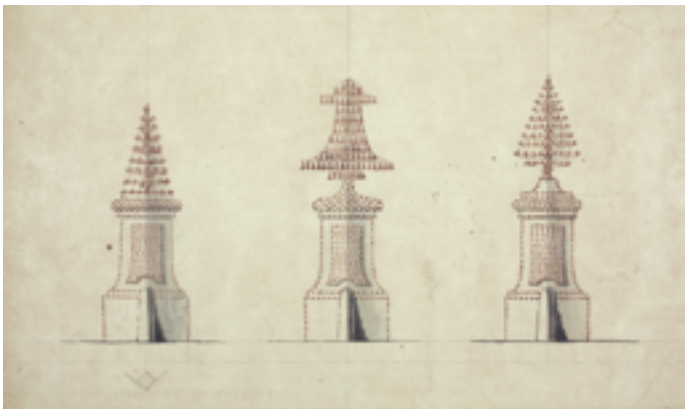
Del progetto per l'illuminazione del palazzo dell'ambasciatore veneziano Andrea Dolfin rimane una documentazione finora sconosciuta in un album di disegni al Museo Correr (fig. 8), un album celebrativo della missione del Dolfin contenente materiali probabilmente di origine e mani diverse tra cui disegni molto dettagliati dell'apparato, un prospetto dei costi dell'istallazione, e un completo rilievo del «bel palazzo che guarda la porte Saint Martin [con] giardini, fontane e in fondo un delizioso vialetto» dove il Dolfin prende dimora poco dopo il suo arrivo[66]. Il rilievo del palazzo (figg. 9-10) è interessante per la distribuzione e l'indicazione degli usi degli ambienti ma anche per la fattura del disegno, che nel modo di ravvivare la facciata con il colore ricorda modalità comuni ai disegni di Quarenghi[67]. L'allestimento per la nascita del Delfino consiste in un'illuminazione a trasparenti sulla facciata principale verso la piazza, in cui gli emblemi della Serenissima e della famiglia Dolfin sono affiancati entro tondi (fig. 11); degli elementi liberi, sempre illuminati, sembrano essere stati pensati per la piazza (fig. 12); infine sul prospetto laterale, le finestre, i balaustri e le cornici marcapiano sono ridisegnati dalle luci (fig. 13).

Diverse incongruenze, tuttavia, fanno dubitare che questo apparato sia proprio quello ideato da Selva. Le "allegrezze" per il Delfino furono rimandate all'arrivo della Regina, nel gennaio del 1782, quando Selva era ormai da tempo a Venezia[68]; l'insieme è piuttosto semplice; il disegno degli elementi figurativi è molto ingenuo; le modalità di indicare lumi e altri componenti dell'allestimento sembra invece avvicinarsi molto ai disegni di Bettini che era ri-

masto a Parigi al servizio del Nunzio. Potrebbe essere verosimile pensare che il progetto immaginato da Selva sia stato rielaborato da Bettini o che Dolfin si sia rivolto direttamente a questi dopo la partenza di Selva.

Tra raffinatezze domestiche e luoghi di pubblico divertimento

Rispetto alle altre tappe del viaggio, il tempo trascorso in Inghilterra e le opere visitate rivelano una più evidente attenzione per le opere di pubblico interesse: Selva visita arsenali, manifatture, istituzioni culturali, tutto quanto si ritiene possa avere ricadute positive sull'economia pubblica e sulla società. Queste attività sembrano rispondere maggiormente alle aspettative del padre e dei "consiglieri" di questo viaggio, e alle loro speranze per la sua futura attività pubblica. Le esperienze romane e parigine ne indicano però il coinvolgimento in opere di genere diverso, e in effetti nel suo *Itinerario* non mancano annotazioni dedicate alle raffinatezze domestiche nella distribuzione degli spazi e alle soluzioni di arredo e di decorazione più eleganti. Selva si rivela un architetto interessato a individuare la "buona" architettura ma anche un architetto "galante": residenze di campagna e di città, giardini e svaghi. Apprezza ogni dettaglio del padiglione di Louveciennes di Ledoux[69]; a Londra sembra molto interessato alle residenze in città dell'aristocrazia, alle istituzioni culturali e sociali del paese: «L'Accademia Reale di Pittura Scoltura ed Architettura è la migliore fabbrica di Londra di questi tempi, architetto è il Signor Chambers, uomo di genio»; e loda Heaton Hall, di James Wyatt, nei pressi di Manchester: «una casa di campagna di merito [...] la scala particolarmente è magnifica. Prende già il lume dall'alto ed ha una galleria all'intorno che separa tutti i diversi appartamenti. È fornita sul moderno gusto di arabeschi e stucchi» e la sala cupolata (Cupola room) che è «divisa in arcate, alcune delle quali sono finestre ed altre nicchie, che contengono dei soffà, ed ognuna di dette arcate è adorna di festoni e fra una e l'altra vi sono specchi»[70].



12. *Dessins des Illuminations*, cit., elementi illuminanti, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III, 2262*v*.

13. *Dessins des Illuminations*, cit., illuminazione del prospetto laterale, disegno, penna e china, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Disegni, Cl. III, 2263.

Da Londra riporta anche una viva impressione per i luoghi di pubblico svago, dove le delizie dei giardini si combinano a sale allestite con magnificenza. Descrive minuziosamente il Pantheon di James Wyatt: «si può riguardare nell'insieme come una delle migliori fabbriche erette in questo secolo in Londra. Detta sala, per la sua vastità e pe' suoi ornamenti particolarmente illuminata deve fare un sorprendente effetto. [...] Non manca altre stanze destinate ad usi necessari ma è peccato che la facciata esterna non dimostri un luogo destinato al piacere»[71]. Selva sembra particolarmente affascinato dalle soluzioni di illuminazione e dagli effetti scenografici della sala di Ranelagh Gardens (fig. 14): «La illuminazione è copiosa. Vi sono certi lampadari che a due a due formano bilancia di modo che alzandone uno l'altro si abbassa. Sono formati da circoli e spranghe di ferro e sui circoli appoggiano dei vasi di cristallo entro i quali si mettono le candele così non v'è pericolo che colino sopra chi passeggia. In fondo al giardino v'è un casino con terrazza superiore da cui si domina molto paese. Da questo casino si scende alla riviera e con barchette si può passare dirimpetto al Fox Hall [= Vauxhall] è un giardino passato il ponte di Westminster vicino a Georges Fields che si apre nell'estate e v'è permessa l'entrata con uno scellino. La notte è tutto illuminato a fanali e vi sono delle decorazioni di lumi coloriti a disegno. [...] In fondo ad un viale v'è una trasparenza, in fondo ad altro una piramide illuminata, e simili oggetti di trattenimento. V'è una scena in cui è finta una caduta di acque bene imitata»[72].

14. Canaletto, *Interior of the Rotunda at Ranelagh Gardens*, olio su tela, London, The National Gallery.

Le fabbriche descritte da Selva nel corso del suo soggiorno in Europa, i giudizi e le impressioni che ne riporta, la sua attenzione per gli arredi e le soluzioni scenografiche, l'interesse per il gusto moderno: tutto questo, considerato alla luce delle opere progettate ed eseguite in quegli stessi anni tra Roma e Parigi, sembra offrire una chiave per comprendere meglio la figura di Giannantonio Selva, un architetto del Settecento.

Note

1 G. Romanelli, *Gli Algarotti, i Selva, i Corniani. Scienza, arte e collezioni*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti*, atti del convegno (Venezia, 11-12 dicembre 2012), a cura di M. Pastore Stocchi, G. Pizzamiglio, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2014, p. 215.

2 A partire dalle ricerche esposte in questo contributo, molti nuovi aspetti dell'opera di Selva, così come i suoi rapporti con la società veneziana, sono emersi nella tesi di laurea di Livia Marchi, Università Ca' Foscari Venezia a.a. 2016-2017, relatore E. Molteni, i cui esiti sono parzialmente pubblicati in: L. Marchi, *Un inedito progetto di Giannantonio Selva per Andrea Dolfin*, «Arte documento», 35, 2019, pp. 222-229; Eadem, *Giannantonio Selva: alcune notizie sul suo ambiente familiare e intellettuale, il suo primo progetto e uno scritto inedito*, «Arte documento», 36, 2020, pp. 236-241.

3 «Ciò che ho veduto è descritto [...] nell'Itinerario di me Gioannantonio Selva veneziano incominciando li 21 marzo 1778 [...] Giunsi a Venezia li 8 dicembre 1781» (corretto in 1780 ma per errore, considerando i suoi soggiorni e gli spostamenti). Il manoscritto (d'ora in avanti *Itinerario*), conservato presso Biblioteca Fondazione Querini Stampalia, Venezia (d'ora in avanti BQS), ms. CL. 8. 35 = 1175, è ampiamente utilizzato dagli studi, in particolare cfr. L. Attardi, *Alcune osservazioni sull'*Itinerario *manoscritto di Giannantonio Selva*, «Arte Veneta», 43, 1989-1990, pp. 68-79.

4 Sul viaggio, in generale: E. Bassi, *Giannantonio Selva, architetto veneziano*, Firenze, Olschki, 1936; Attardi, *Alcune osservazioni*, cit.; V. Farinati, *Giannantonio Selva (1751-1819)*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 462-468; L.C. Tucu, *Alla scoperta dell'Antichità: diari di viaggio di Antonio Canova e Giannantonio Selva nel percorso Roma-Napoli*, «Quaderni coldragonesi», 3, 2012, pp. 59-72. Per il soggiorno a Napoli: E. Bassi, *Due Diari del 1780*, in *Arte Neoclassica*, atti del convegno (Venezia, 12-14 ottobre 1957), Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, pp. 29-37; E. Bassi, *Napoli nel 1780*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università, Napoli, 1972, pp. 447-452; sulla sosta a Genova, E. Bassi, *Genova nel 1779*, «Arte Lombarda», X, 1965, 1, pp. 191-196. Per il soggiorno inglese: P. de La Ruffinière Du Prey, *Selva in England*, «Architectural History», 25, 1982, pp. 20-34, 151-152; S. Rudolph, *Dai diari inediti di Giannantonio Selva: il viaggio in Inghilterra*, «Labyrinthos», 3, 1984, 5-6, pp. 218-249; M. Azzi Visentini, *Giannantonio Selva e il giardino all'ingelese*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, Arsenale Edizioni, 1998, pp. 105-124. La corrispondenza privata di Selva negli anni trascorsi fuori Venezia è presentata in P. Casarotti, *Un epistolario inedito di Giannantonio Selva*, «Venezia arti», 10, 1996, pp. 161-165 e riesaminata in Farinati, *Giannantonio Selva*, cit.

5 Quarenghi a Selva, lettera del 29 luglio/8 agosto 1780 in *Antonio Canova nelle lettere della*

collezione di autografi di Giovanni Godi, a cura di A. Mavilla, Roma, Ricci, 2008, n. 7, pp. 134-138: «se questa mia la trova ancora in Roma»; Selva lascerà Roma il 21 settembre 1780. Su questo nucleo documentario cfr. L. Puppi, *Giacomo Quarenghi, Tommaso Temanza e Giannantonio Selva. Documenti inediti e riflessioni*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. IV. Tra Illuminismo e Romanticismo*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1983, I, pp. 185-204.

6 Cfr. *supra* nota 3. Complessivamente gli appunti grafici sono otto, pochi schiettamente architettonici: le piante, molto sommarie, di St. Stephen Woolbrok e del teatro di Astley (cfr. M.I. Biggi, *I progetti teatrali di Giannantonio Selva*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, a cura di M. Frank, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 259-274) e uno schizzo della pianta della scala di Heaton Hall (c. 39).

7 Le due sezioni sono individuate da Rudolph, *Dai diari inediti*, cit., pp. 218-219: *Itinerario*, cc. 1-7 e *Diario* le rimanenti. Secondo Attardi, *Alcune osservazioni*, cit., p. 69, il *Diario* sarebbe stato composto intorno al 1787 poiché in alcuni passi avrebbe utilizzato *Roma delle belle arti del disegno*. La sequenza delle località descritte nel *Diario* non segue quella degli spostamenti dell'*Itinerario* ma inizia da Parigi e termina con diversi luoghi visitati in Italia e in Francia durante i viaggi verso e da Parigi; anche il criterio di esposizione della materia varia, da quello topografico e tipologico all'esposizione cronologica per quanto riguarda la sezione dedicata alla *Roma moderna.* Il *Diario* è composto da fascicoli autonomi, con una propria numerazione interna, oggi riuniti in questa successione: Parigi e dintorni cc. 11*r*-28*r*; Londra e Inghilterra, cc. 31*r*-40*v*; Olanda e Belgio cc. 41*v*-45*r*; *Antichità Romane descritte dal professor Selva*, cc. 49*r*-61*r* (il titolo sembrerebbe autografo; Selva fu professore aggregato all'Accademia di Venezia dal 1788 e incaricato dei corsi dal 1796, cfr. *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento*, a cura di G. Pavanello, 3 voll., Crocetta del Montello, Antiga - Accademia di belle arti, Venezia, 2015, I, p. 27 nota 48 e doc. 285; Ivi, p. 525); *Roma moderna*, cc. 69-94; altre varie località: Frascati, Tivoli, Caprarola, Viterbo, cc. 94v-99v; viaggio a Napoli, cc. 100r-107v; località varie in Italia centrale e settentrionale cc. 108*r*-112*r*; Genova c. 112*v*-115*r*; Lione 115*v*-116*v*. Le sezioni del manoscritto relative a Roma sono contraddistinte dalle lettere A e B.

8 Anche Temanza è in relazione con il Contarini «Io fui mercordi da S.E. Procurator Contarini, potei appena dirgli poche parole, perchè era occupatissimo. Egli è ora Savio del consiglio; onde vi potete immaginare quanto ei sia carico di cure.», Temanza 24 aprile 1779, in *Lettere del veneto architetto Tommaso Temanza pubblicate per la prima volta per le nozze Marcello-Zon*, a cura di F. Wcovich Lazzari, Venezia, Sante Martinengo, 1858, n. 2, pp. 11-13. Contarini e Giannantonio certamente si scrivono nel corso del viaggio; Contarini chiede a Selva di procurarsi attestati delle sue attività: dal residente a Londra che certifichi che ha visitato con utilità gli arsenali e i grandi edifici per manifatture e simile dall'ambasciatore Dolfin e un altro da Roma, una sorta di impegno per il futuro dell'architetto, poiché scrive Selva allo zio «tai cose devono consolar lei e tutta la famiglia», *Lettere* GRI (Getty Research Institute, Los Angeles), n. 37, Selva, Londra 28 agosto 1781 (cfr. *infra* nota 23). Selva non manca di ambizioni: «Non si arriva ad essere corrispondenti della Società Reale senza essersi prodotto con qualche Opera; ma ho tali conoscenze che in seguito potrò esser appoggiato», *Ibidem*.

9 L. Selva, *Sei dialoghi ottici teorico-pratici*..., Venezia, Simone Occhi, 1787, p. 121 «Avete dunque un terzo figlio che fa l'architetto e che a quanto sento ha viaggiato. Sarà pur bravo nella sua professione» da questa domanda prende avvio la lunga risposta in cui Lorenzo traccia l'itinerario del soggiorno all'estero e il suo scopo. Sostiene inoltre «l'ho fatto passare a Roma e mantenutovi per un triennio [...] e finalmente per altri due anni interi, persuaso dai benigni autorevoli consigli di S. E. recentemente perduto il Sig. Cavalier e Procurator Contarini, lo mandai a girare in Francia, in Inghilterra ed in Olanda». Questo profilo ha molto influenzato l'interpretazione della figura di Selva nel contesto dell'architettura del Settecento veneto, cfr. Farinati, *Giannantonio Selva*, cit., p. 462. Cfr. inoltre Selva, *Sei dialoghi ottici*, cit., p. 175, illustrando un cono ottico (che a partire da un'immagine deformata ricostruisce l'aspetto originale del soggetto, in questo caso «un ritratto somigliantissimo del venerando nostro Patriarca») alla domanda di chi abbia avuto l'abilità di fare il disegno, Lorenzo risponde: «tutti questi cartoni sono dipinti dal figlio mio architetto, il quale oltre a saper ben disegnare le Statue ai suoi disegni occorrenti dalla Scuola avuta dal celebre pittore Pierantonio Novelli, sa dallo studio della Catrottica quest'arte ancora». Sul testo di Lorenzo Selva cfr. Romanelli, *Gli Algarotti, i Selva,* cit., *passim*.

10 *Lettere* GRI, n. 38, Selva, Amsterdam 13 settembre 1781 (cfr. *infra* nota 23).

11 Cit. in Casarotti, *Un epistolario inedito*, cit., p. 164, (*Lettere* GRI, n. 37, Londra, 28 agosto 1781). Il «mezzà» è letteralmente il piano ammezzato dei palazzi dove abitualmente si trovano ambienti dedicati allo studio o all'amministrazione dei beni e delle attività della casata.

12 Lettera a Giacomo Quarenghi del 2 dicembre 1775 in *Antonio Canova nelle lettere*, cit., pp. 188-189, n. 3: «una loggia Dorica a doppio colonnato per unire le due magnifiche Barchesse nel Terraglio che serviranno d'abitazione agli Ambasciatori di Spagna, al presente acquistate dal Cav.r Gradenigo, Bailo a Costantinopoli». Sul progetto si veda Marchi, *Giannantonio Selva*, cit., pp. 237-238.

13 Bassi, *Giannantonio Selva,* cit., pp. 43-44.

14 F. Milizia, *Principi di Architettura Civile*, 3 voll., Finale, Jacopo de' Rossi, 1781, vol. 2, pp. 66, 443-461.

15 *Antonio Canova nelle lettere*, cit., pp. 184-185, n. 1. Cfr. P. Angelini, *Alcune notizie su Giannantonio Selva dal carteggio con Giacomo Quarenghi*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia*

a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi, a cura di M. Frank, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 275-295.

16 Cfr. *infra* nota 52.

17 Selva a Temanza, maggio 1778, Milizia «secondo me mi ricevette con poco garbo; ma il Sig. Quarenghi mi disse ch'è suo temperamento» in *Antonio Canova nelle lettere*, cit., pp. 194-195.

18 Selva a Temanza, maggio 1778 «il signor Milizia ha di molto supplito al freddo accoglimento fattomi allorchè gli presentai la lettera di V. S. Ill.ma. Egli dopo aver ricercato di me al Signor Quarenghi, domenica mattina venne a farmi visita ad esibirsi in tutto ciò ch'io l'avessi richiesto ed a protestare la molta stima che per lei conserva» in *Antonio Canova nelle lettere*, cit., pp. 197-198. Cfr. anche Temanza a Selva, 13 giugno 1778. «Sarà bene ch'egli vi sia buon amico. Gli passerete per tanto in dono una copia del mio libro risalutandolo in mio nome» in *Lettere del veneto architetto*, cit., pp. 7-9.

19 Si vedano le sei lettere di Temanza a Selva (1778-1780) in *Lettere del veneto architetto*, cit., sulle quali E. Granuzzo, *Riflessioni sulla teoria architettonica di Tommaso Temanza, a partire da un nucleo di lettere inedite*, «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 107-139.

20 Sulla Sala da Musica: C. Corradini, *Giacomo Quarenghi, la sala della Musica in Campidoglio*, «Studi romani», LII, 2004, 3-4, pp. 463-474; C. Ceschi, *Il periodo romano di Giacomo Quarenghi*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», VI, 1968, pp. 142-143; l'apparato pittorico è di Cades, concluso già nel settembre 1779: M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris, Arthena, 1992, pp. 72-73, cat. 47.

21 Angelini, *Alcune notizie su Giannantonio Selva*, cit., p. 284: Quarenghi a Selva, s.d. ma autunno 1779 (da Venezia nel viaggio verso San Pietroburgo): «Troverà qui incluso il disegno delle mensole con la sua spiegazione e faccia far subito almeno li buchi, mentre ci sono ancora li stuccatori, altrimenti sarebbe un guasto farli doppo mentre che queste mensole si devono usare solamente in tempo di qualche festa straordinaria, altrimenti romperebbero troppo l'ordine»; Ivi, pp. 285-286 Quarenghi a Selva, 29 luglio 1780 «ha fatto molto bene a far acrescere quattro lampadari alla Sala del Sig. Senatore e molto meglio a situarli negli angoli che spero faranno un ottimo effetto a dirle il vero questa era la sola difficoltà che m'era rimasta dopo la mia partenza, le figurine ne specchi e su vani, io ancora aveva in animo di metterle, come lo potrà vedere da disegni di mano di Sua Eccellenza e però la ringrazio d'avergliele fatte mettere».

22 Caracciolo, *Giuseppe Cades*, cit., p. 73; Ivi, p. 240 la sala viene inaugurata il 28 dicembre 1779 sulla base della testimonianza di Canova (A. Canova, *I quaderni di viaggio (1779-1780)*, a cura di E. Bassi, Venezia - Roma, Fondazione Giorgio Cini - Istituto per la collaborazione culturale, 1959, p. 56. Sulle relazioni tra Thorpe, Arundell e Quarenghi M. Magrini, *Giacomo Quarenghi e il duca di Hamilton*, 2008, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, atti del convegno (Ascona, 7-8 aprile 2000 - Venezia, 20-21 aprile 2001), a cura di P. Angelini, N. Navone L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008, pp. 113-128; nel 1784 Quarenghi commissiona a Cades dipinti per Carskoe Selo (Caracciolo, *Giuseppe Cades*, cit., p. 73).

23 Casarotti, *Un epistolario inedito*, cit. Le lettere allo zio Giovanni Maria Selva e al padre Lorenzo Selva, (d'ora in avanti *Lettere* GRI) sono ora consultabili alla pagina *https://primo.getty.edu/permalink/f/19q6gmb/GETTY_ALMA21126876880001551* (ultima consultazione 20 agosto 2018).

24 Rapporti da approfondire: il committente indicato nella corrispondenza è un certo Bellini forse Marin Bellini, Guardian Grande della Scuola nel 1780. Secondo Casarotti, *Un epistolario inedito*, cit., p. 164: il progetto sarebbe stato richiesto da Bellini su suggerimento di Temanza. Secondo Farinati, *Giannantonio Selva*, cit., p. 464, il progetto sarebbe stato messo a punto tra il 25 marzo e il 6 maggio1780 ma cfr. *Lettere* GRI, n. 6, Selva, Roma, 11 settembre 1779: «Se vede il Sig. Bellini me lo riverisca e gli dimandi se mi ha spedito le note misure perché in questa benedetta posta hanno la bontà di trattenere le lettere qualche mese»; cfr. *Lettere del veneto architetto*, cit., Temanza, n. 4, lettera dell'11 dicembre 1779 riportata *infra* nota 26.

25 «Qui incluso troverà un pensiere che ho fatto per l'Organo di S. Rocco. Non è che uno schizzo la maggior parte a mano ma è in misura bastantemente per giudicarne. Vorrei ch'ella lo mostrasse al Sig. Bellini perché prima di fare il disegno grande e finito avrei piacere di esser certo che fosse di suo genio», segue una dettagliata descrizione del progetto, *Lettere* GRI, n. 18, Selva, Roma, 25 marzo 1780; «Avrà ricevuto il disegno pel Signor Bellini. Forse in carta quello sbozzo non sarà piaciuto e sarà stato giudicato troppo semplice, ma io sarei certo che bene eseguito non riuscirebbe male, adornando particolarmente il terminare. Attendo la risposta e se lo vorrà più composto, lo farò», ivi, n. 20, Selva, Roma, 1 aprile 1780; «Ora sto lavorando al disegno pel Sig. Bellini e lo terminerò più presto che potrò; il mio nome non deve esser posto in niun luogo e molto meno nel luogo accennato. Pare impossibile che possa venire un tal pensiero. Ciò distruggerebbe qualunque compatimento potessi acquistare. Sono per altro assai obbligato alla sua buona disposizione in favorirmi», ivi, n. 21, Selva 22 aprile1780; «Non più della Festa da Ballo e si dica qualche cosa dell'organo pel Sig. Bellini», ivi, n. 22, Selva, 6 maggio 1780 (per il seguito della lettera cfr. *infra* nota 28).

26 Temanza, 11 dicembre 1779: «Il signor Bellini vi ha fatto una finezza commettendovi il disegno dell'organo, che si fa ogni anno nella chiesa di S. Rocco nel giorno del santo. Ma questo è un genere di opera che un'architetto rischia sempre il suo onore. Una cosa buona, e regolare non la comporta il soggetto, nè la tollera la consuetudine. Tuttavia egli vi ha mostrato il suo affetto e voi dovete aguzzare l'ingegno per compiacerlo. Le due cartuccie qui inchiuse vi daranno qualche lume. Una vi rappresenta l'arco di mezzo della facciata interna, alla quale è appoggiato e fitto l'organo stabile di marmo. L'altra è uno sbozzo di esso organo. La prima è disegnata a scala ed è tratta da un

disegno di mio zio Scalfarotto, che come vi è noto, fu l'architetto di essa chiesa; ma l'altra è senza precise misure, perchè troppa solennità ci voleva per prenderla. Li piedi 18 dalla cantoria al pavimento marcano l'altezza dal pavimento sin al poggiuolo. La distanza, o sia slancio, dalla prima alla seconda cantoria non può essere meno di un piede e mezzo, nè maggiore di due. Ma voi vorreste qualche cosa di più. Vi confesso il vero che io sarei alquanto imbrogliato se avessi a disegnare un tale soggetto. Un loggiato di colonne binate in fronte con tre archi tramezzo non sarebbe forse fuor di proposito, e le cantorie a foggia delle gradazioni degli antichi teatri. Vorrei piuttosto cosa grandiosa che galante. Ma qui il genio è sul galante. Vedete dunque di tenervi tra il galante e il grandioso», *Lettere del veneto architetto*, cit., pp. 19-21.

27 *Lettere* GRI, n. 14, Selva, Napoli, febbraio 1780: «Le includo due disegni mandatimi dal Signor Temanza. Il grande rappresenta la facciata interna della chiesa di San Rocco dove appoggia l'organo ed il picciolino uno schizzo a mano dell'organo medesimo. Il Sign Bellini mi scrisse che la larghezza è di piedi 45 e nel disegno la ritrovo solo circa 27 sicchè bramo ch'ella senza parlare né con l'uno né coll'altro, facesse verificare tal divario. Bramerei ancora sapere quanto sono distanti l'estremità della cantoria dai muri laterali della chiesa. Al Sig Bellini dirà che al mio ritorno in Roma la prima cosa sarà servirlo nel disegno».

28 Ivi, n. 22, Selva, Roma, 6 maggio 1780: «In questo ordinario io spedisco il disegno ch'ella farà il piacere di fargli avere [a Bellini] con l'inclusa lettera. Amichevolmente gli scrivo che siccome ei cerca con tal opera di farmi un avvantaggio, mi succederebbe tutto il contrario quallora non fosse ben esseguito, del che assai ne temo perché conosco quanto facilmente una alterazione deturpi una idea ch'è semplice, e gli soggiongo che s'ei si ritrova difficoltà per l'esecuzione o troppa richiesta per la spesa, egli non tema di farmi dispiacere lasciando il mio disegno; gli ho inserita una cartina con alcuni avveritmenti per i colori e l'ho pregato a non levare i bassirilievi ed gli altri pochi ornamenti. Niente gli ho scritto del nome mio che voleva porre sul cartellone perché riposo intieramente sopra di lei perché non succeda, ed una sola sua parola basterà perch'egli ne deponga il pensiere. Gli ho scritto bensì che desidero che Ella lo mostri al Sig. Temanza al quale per parte mia dirà che faccia qualunque regolazione che vuole ed avrà piacere che dasse qualche consiglio per l'esecuzione», *Lettere del veneto architetto*, cit., pp. 23-24, Temanza 13 maggio 1780: «Il signor abate vostro zio mi fece vedere il vostro disegno per l'organo di S. Rocco, il quale mi piace assai, nè io ho se non che desiderare vadi eseguito. Egli è grandioso e senza scorrezioni, ed anche vago».

29 «L'ha veduto [il progetto finale allegato a questa lettera] il Senatore (che viene costì in luglio) ed il Sig. Ambasciatore ed è piaciuto a tutti e due ed ho avuto piacere che quando lo mostrai all'ultimo v'era presente un certo Sig. Milizia amico del Sig. Temanza uomo rigido e sincero ne' suoi giudizi, il quale me lo approvò in presenza dell'Ambasciatore», *Lettere* GRI, n. 22, Selva, Roma 6 maggio 1780 (l'incerta menzione di Milizia non deve trarre in inganno: probabilmente si tratta di persona non nota a Giovanni Maria Selva). Sull'episodio cfr. anche S. Pasquali, *Francesco Milizia a Roma, 1761-1798*, in *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, p. 96.

30 Cracas, *Diario ordinario di Roma*, n. 548, 1 aprile 1780, pp. 21-22.

31 Cracas, *Diario ordinario di Roma*, n. 554, 22 aprile 1780, pp. 12-14: «lunedì 17 aprile gli Arciduchi [...] la sera si trasferirono al Palazzo della Serenissima Repubblica di Venezia nel quale era già concorsa moltissima primaria nobiltà e nell'Appartamento nobile con una sorprendente e ben distribuita illuminazione vi goderono un'accademia di canto accompagnata da ottimi e numerosi strumenti sì da fiato che da corde; indi si trasferirono in altra gran sala illuminata con molta vaghezza destinata per la festa da ballo nella quale si degnarono i Reali personaggi esercitarsi nel ballo con diversa ragguardevole nobiltà. E siccome sua Ecc. Ambasciatore di Venezia alcuni giorni prima aveva fatto precorrere un'avviso stampato con il quale invitava non solo la Nobiltà ma eziandio generalmente tutto il ceto civile purchè si fossero portati in maschera, si videro questi in numero strabocchevole che in breve tempo empirono tutte le sale illuminate a giorno di quel grandioso palazzo ed in tale occasione furono distribuiti replicati ed esquisiti rinfreschi di più sorte di gelati».

32 Rimando alla ricca documentazione grafica in C. Scarpa, *Venezia a Roma: il palazzo di San Marco*, in *La storia del Palazzo di Venezia, dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, a cura di M.G. Barberini, M. De Angelis d'Ossat, A. Schiavon, Roma, Gangemi, 2011, pp. 79-115.

33 Caracciolo, *Giuseppe Cades*, cit., pp. 76-79, cat. 48, pp. 241-242.

34 Canova, *I quaderni di viaggio*, cit., pp. 120-121, 16 aprile 1780: «ritornati che fummo a casa, avevano incominciato ad accendere le candele nelle sale e nelle camere, fu dunque incominciata la festa di ballo e vi intervenne tanto popolo che si crede che saranno giunti in tutto il giro della notte circa duemila persone e veramente non si poteva entrare in alcuna stanza da tanto ripiene che erano di giente. Li arciduchi venero a 2 ore, vi era anco due camere per li cardinali acciò ancora essi si divertissero, vi fu la cantata e suono di arpa di Potenza, musico di cappella di San Marco; vi tennero una mascherata rappresentante li sette pianeti con li volti presi dalle statue antiche che facevano molto bene. L'ambasciatore si fece molto onore perché fu la sua festa molto più dispendiosa di quella che fecero gli altri; nelle due sale vi erano 600 candele per ciascheduna poi tutte le altre stanze ripiene ancora quelle. [...] poi stetti con Batoni e sue figlie sino giorno, accompagnate che le ebbi in carrozza me ne andiedi a letto che era quasi 11 ore».

35 *Lettere* GRI, n. 21, Selva 22 aprile 1780: «Glielo assicuro che ho passati venti giorni di gran fatica e pensiero. Avevo a che fare con 50 persone tutte discordi l'una con l'altra e che pensavano al

proprio mestiere senza aver riguardo agli altri. Mille volte ho veduto il lavoro precipitato, ma con la pazienza, la costanza, la buona maniera e qualche mancia ho superato ogni cosa; e così io sono restato contento di chi ha lavorato ed ognuno di me». Nella lettera del 18 marzo (Ivi, n. 17) Giannantonio aveva comunicato allo zio la data definitiva, ma non ancora resa pubblica: «Finalmente si è stabilito di fare lo festino in questo palazzo nella sera dei 17 aprile, ma per ora non lo dica perché l'Ambasciatore non lo vuol pubblicare che nella settimana ventura e per tal motivo non ancora si è principiato a lavorare»; in quella del 25 marzo (Ivi, n. 18), dà l'annuncio dell'avvio dei lavori: «Già si è incominciato a far lavorare, voglia il Cielo che riesca bene».

36 Ivi, n. 16, Selva 4 marzo 1780: «Gli Arciduchi vengono dimani sera [domenica] e l'Ambasciatore avrà la risposta lunedì».

37 Farinati, *Giannantonio Selva*, cit., pp. 463-464; *Itinerario*, c. 2 riassume l'intera vicenda in poche battute (Ivi, p. 468, nota 21) «Appena ritornato a Roma ritrovai che l'Ambasciatore aveva stabilito di dare una festa di ballo all'Arciduca e perciò mi ordinò uno disegno [c. 2*v*] il quale servisse per ornare la sala nobile. Ne feci due e fu scelto il più semplice per la ristrettezza del tempo. Il Signor Subleuras ed il Piranesi avevano fatto anche loro qualche idea. La festa fu data alli 17 aprile giorno di lunedì, riuscì assai magnifica e grande. La mia sala fu compatita, ed incontrò». Gli autori delle altre proposte (probabilmente Giuseppe Subleyras e Francesco Piranesi) non sono ricordati, invece, nelle lettere inviate a Giovanni Maria Selva che seguono dettagliatamente gli sviluppi del progetto (esaminate in questo senso anche in Farinati, *Giannantonio Selva*, cit.). Cfr. *Lettere* GRI, n. 16, Selva 4 marzo 1780: «appena arrivato [da Napoli] l'ambasciatore mi accolse con somma bontà, e poi mi disse che aveva bisogno di me e che la mattina seguente aveva a parlarmi. Io vi fui, e mi disse che ancor non sapeva se agli arciduchi restava tempo da accettare dopo Pasqua [cadeva il 26 marzo] una festa da Ballo anche da lui; che bisognava però ch'ei si tenesse apparecchiato, che aveva avuti vari disegni per guarnire la sua sala (ch'è la maggiore che vi sia ne' palazzi di Roma), ma che niuno gli piaceva, e che desiderava ch'io gli facessi un pensiero. Accettai con premura l'ordinazione».

38 Per il riferimento a Spagna e Bracciano cfr. *infra*, nota 41. *Lettere* GRI, n. 16, Selva, 4 marzo 1780: «sapendo che molti altri Signori guarnivano le loro con ricchezza, così credetti che il nostro Ambasciatore (particolarmente per esser l'ultimo) non poteva superarli che colla novità».

39 *Ibidem*. Cfr. inoltre le considerazioni in *Lettere* GRI, n. 18, Selva, 25 marzo 1780: «Già sono cominciati i discorsi pei Festini anteriori al nostro e fra poco incomincieranno anche per esso» e ivi, n. 19, Selva, 15 aprile 1780: «L'intrapresa è grande se il tempo sarà buono il concorso sarà vasto e Dio voglia vada tutto bene perché il Popolo Romano è diverso dal Veneziano».

40 Ivi, n. 16, Selva 4 marzo 1780: «Immaginai una gradinata ovale (giacchè il sito è grande) di quattro sedili per li spettatori e sull'ultimo gradino poggia un seguito di colonne isolate che sostengono un gran sopra ornato che arriva sino al soffitto. I campi fra le colonne sono divisi da un freggio con lavori alla greca, e detti campi dovrebbero essere di fondo d'oro con arabeschi grandiosi finti alabastro. L'ordine è dorico cosicchè co' suoi ornamenti renderà più brillante la sala. In ogni intercollomnio vi sarà un lampadario, ed almeno 13 ne penderanno dal soffitto; il quale pure deve esser diviso con scompartimenti proporzionati al resto. Piacque l'invenzione all'Ambasciatore ed a qualche altro che la mostrai per chiederne consiglio e si effettuerà se avrà luogo la Festa».

41 Ivi, n. 17, Selva, 18 marzo 1780: «Il primo disegno non può aver luogo per la ristrettezza del tempo e si eseguirà altro disegno molto semplice che ho formato. Siccome nei due festini che antecedentemente saranno dati dall'Ambasciatore di Spagna e dal Duca di Bracciano le sale devono essere assai magnifiche, poiché sono due mesi e più che vi lavorano, così nel mio disegno io ho avuto in vista il colpo d'occhio per chi entrerà nella Sala, in difetto della magnificenza del lavoro che non vi può aver luogo per mancanza di tempo». Per la citazione sugli ingressi alla sala cfr. *infra* nota 42.

42 Ivi, n. 20, Selva 1 aprile 1780: «Si lavora in furia nella sala. Non facendosi il primo disegno ho procurato nel secondo di far cosa che contenti l'occhio al primo momento. Le voglio descrivere in breve la mia idea e prima le segno in pianta la sala A che ha la porta *b* la quale comunica coll'appartamento nobile [cioè con la Sala del Mappamondo] ch'è una fuga di sei stanze assai grandi, nobilmente fornite con tutte le porte che s'infilano e d'in faccia all'ultima che porta in un corridore [nel chiostro] v'è una specchiera che arriva sino a terra per fare prospettiva. Io dunque per render la sala in simmetria fingo una porta *c* corrispondente alla *b* e nel vano vi metterò una specchiera che guarderà l'altra mentovata e mi farà gioco per raddoppiamento delle stanze. La porta *d*, reale della Sala l'otturo e ne apro una nel mezzo *e* che sarà posta in mezzo dalle due orchestre *f*. Nei due lati vi saranno 3 gradini *g* rilevati dal primo per gli spettatori. […] Per la porta di mezzo *e* (che comunica con altra sala molto più lunga [la Sala Regia], e che sarà illuminata a torcie) entreranno tutte le Maschere particolari e la Nobiltà entrerà per la porta *b*».

43 I disegni, conservati presso Biblioteca Museo Correr, Venezia (d'ora in avanti BMC), Cl. III, nn. 6210-6215, sono solo parzialmente esaminati in Bassi, *Giannantonio Selva*, cit., p. 44 e tav. 3a/b (= BMC Cl. III, nn. 6211, 6210). Cfr. BMC Cl. III n. 6214, studio per la soluzione realizzata, pianta.

44 *Lettere* GRI, n. 20, Selva, 1 aprile 1780: «La fornitura poi consiste in questo [cfr. BMC 6210], che vi ho fatto fare una cornice tutta all'intorno ed un freggio grandioso nel quale si dipingeranno de' festoni e degli emblemi relativi alla Repubblica ed all'Arciduca. Ciascuna facciata grande è divisa in quattro spazi da tre grandi pilastroni, che poggiano sulle gradinate, di specchi con cornice ed altri ornamenti dorati ed in ciascun spazio vi sarà un riquadro formato da un meandro alla greca dorato, e nel mezzo trofei di musica e di guerra e simili. Le due facciate minori avranno un pilastro nel mezzo e gli spazi adorni nel mezzo modo. Siccome tutto il fondo è bianco, così io spero che con gli specchi, le dorature e l'illuminazione abbondante, si otterrà qualche effetto».

45 Ivi, n. 21, Selva, 22 aprile 1780, cfr. *infra* nota 49.

46 Ivi, n. 22, Selva, 6 maggio 1780: «Il sig. Novelli la saluta distintamente. Egli è molto amoroso e nella Sala si è prestato con molto impegno e per usarmi finezza ha dipinto alcune cose egli stesso perché riescano bene».

47 Ivi, n. 19, Selva (s.l., s.d., ma Roma, 15 aprile 1780): «Sono le tre della notte ed in questo momento si è provata l'illuminazione della sala. Tutto viene applaudito ed il Sig. Ambasciatore è restato contentissimo sicchè eccomi ricompensato della grandissima fatica e pensieri sofferti per la direzione. Spero che piacerà al pubblico ancora, ed in allora sarò maggiormente contento. Lunedì sarà la festa la quale sarà pubblica per tutte le Maschere decentemente vestite».

48 Vedi *infra* nota 49.

49 *Lettere* GRI, n. 21, Selva, 22 aprile 1780: «Le partecipo con mio contento che la mia Sala ha riscosso commune applauso e ch'è piaciuta a tutti moltissimo ed è stata giudicata (dicono gli altri) la migliore, avuto riguardo alla scarsezza del tempo ed alla grandezza della Sala. La Domenica mattina ho fatto cambiare segretamente la disposizione dei lampadari ch'erano trenta (e che la sera antecedentemente erano stati giudicati andar bene) ne provai la sera di nuovo segretamente l'illuminazione e mi riuscì assai migliore cosicchè nella sala v'erano 550 lumi e si potevano contare uno ad uno senza confusione. Quel che terminava lo spettacolo erano da circa 500 maschere sulle gradinate e quaranta suonatori vestiti tutti simili. Mi ricordo che nella penultima sua ella mi disse che le due facciate minori dovrebbero esser state più adorne, le dirò che quella in faccia all'entrata nel mezzo del basamento v'era un gran risalto con un quadro rappresentante la danza sul Tevere e nei due fianchi due gran corone d'alloro entro una delle quali v'era dipinta Roma e nell'altra Venezia; la facciata dirimpetto era bastantemente empita dalle orchestre. La Festa fu veramente magnifica e brillante, ne niuno si ricorda cosa simile; vi saranno state più di 10.000 maschere di tutte le sorta e non è succeduto il minimo disordine, fuorchè nelle prime ore assalivano (il che succede in tutte le altre feste) le portate dei rinfreschi per le stanze nobili, quantunque vi fossero quattro botteghe di caffè, linonea, gelati e biscoteria per tutto il popolo. Ma questi Romani sono vere canaglie. Dal Sig. Marino sentirà la satira fatta a tutte le feste. Intanto io sono sortito con onore da un grande impiccio».

50 Temanza, 13 maggio 1780, in *Lettere del veneto architetto*, cit., pp. 23-24.

51 Quarenghi, 29 luglio/8 agosto 1780, in *Antonio Canova nelle lettere*, cit., p. 135.

52 Temanza disapprova l'assenza di Selva al suo arrivo («Merita qualche riflesso che all'arrivo del nuovo ambasciator veneto a Roma voi non ci foste; e tanto più, perchè siete alloggiato nel di lui palagio di S. Marco e ad esso signor ambasciatore raccomandato»: Temanza a Selva, 24 aprile 1779, in *Lettere del veneto architetto*, cit., pp. 11-13) ma *Itinerario*, c. 1v registra l'avvenimento più tardi «ai 22 giugno giunse S.E. Ambasciatore Zuliani, cavaliere amabile e molto amante delle Belle Arti, mi accolse con molta gentilezza e spessissimo mi volle a pranzo seco lui. Questi ogni domenica faceva pranzo d'artisti ed interveniva Volpato, Angelini, Piranesi, Lodovico, qualche volta Battoni il Direttore della Accademia di Francia, Cades e quando giunse in Roma il Sig. Novelli [12 ottobre] e varii altri artisti». Cfr. *Piranesi. Taccuini di Modena*, a cura di M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Artemide, 2008, pp. 70, nota 40, 295. Sulla figura di Zulian vedi L. Materassi, *Girolamo Zulian: the collection, the man and his world*, in *Roman Art, Religion and Society. New Studis from tha Roman Art Seminar*, a cura di M. Henig, Oxford, Archaeopress, 2006, pp. 141-193. Zulian termina il suo mandato nel 1783.

53 *Itineriario*, c. 2v: «Ai 16 maggio ritornai a Tivoli con Canova per confrontare le misure del tempio della Sibilla prese da Piranesi che vi si trovò lui pure e le rinvenni molto esatte.»; Selva ricorda un altro viaggio a Tivoli tra il 18-21 settembre 1779 con l'ambasciatore e altri; Temanza a Selva, 23 marzo 1780: «sento con molto piacere che S.E. ambasciatore Zuliani nudrisca un distinto genio per le Bell'Arti. Egli sarà dunque uno di quei pochi suoi pari che in Venezia le coltivano e le pregiano. Il suo desiderio di vedere un modello compiuto del bel tempio rotondo di Tivoli n'è una convincente prova. Anche questa è una fortuna per voi di essere accanto a un Signore che vi porge occasione di applicare seriamente sulle opere degli antichi il testo di Vitruvio» in Granuzzo, *Riflessioni sulla teoria*, cit., n. 5, pp. 133-136, cit. a p. 135. Canova invece scrive che Zuliani «dovendo [...] far fare un modello di quel tempio di Vesta, volse che si rincontrassero le misure per accertarsi di non sbaliare» (Canova, *I quaderni di viaggio*, cit., p. 129, Tivoli, 26 maggio 1780).

54 Sul tempio di Vesta o della Sibilla e l'attività di misura che coinvolge Selva, cfr. Pasquali, *Francesco Milizia a Roma,* cit., pp. 89-92. Selva a Temanza, maggio 1778: «ho cominciato a veder l'antico, mi sorprende ancor più di quel m'immaginava, ma fa compassione vederlo sì maltenuto ed in preda alla barbarie dell'ignoranti», in *Antonio Canova nelle lettere*, cit., pp. 194-195.

55 *La storia del Palazzo di Venezia,* cit., p. 110, 31 marzo 1780.

56 *Itinerario*, c. 81.

57 M. De Paoli, *Antonio Canova e il "museo" Zulian: vicende di una collezione veneziana della seconda metà del Settecento*, «Ricerche di storia dell'arte», LXVI, 1998, pp. 19-36; Eadem, *La raccolta di antichità di Girolamo Zulian: una collezione neoclassica veneziana*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 1, a cura di G. Ericani, F. Mazzocca, settimana di Studi Canoviani, 6 (Bassano del Grappa, 2004), Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo 2008, pp. 85-97; Materassi, *Girolamo Zulian*, cit.; H. Honour, *I gessi di Canova per l'ambasciatore Zulian: una testimonianza di amicizia e di mecenatismo illuminato*, in *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, Forlì-Cinisello Balsamo, Fondazione Cassa di risparmio di Forlì-Silvana editoriale, 2009, pp. 69-78.

58 Dolfin parte da Venezia il 24 ottobre 1780, arriva a Parigi il 30 dello stesso mese, termina il suo mandato nel 1786.

59 G. Flaibani Gamberini, *Dolfin ambasciatore di Venezia*, Clony editing, Venezia 2006, ne rende conto impiegando ampiamente l'epistolario in BMC, PD 255 b, 3 voll., Parigi 1780-1782 (d'ora in avanti *Epistolario Ballarini*).

60 Flaibani Gamberini, *Dolfin ambasciatore*, cit., pp. 137-139. Selva si reca da Giustiniana Gradenigo, moglie di Dolfin, il giorno dopo il suo arrivo a Venezia; della visita rende conto Luigi Ballarini, l'amministratore di Andrea in *Epistolario Ballarini*, vol. 1, lettera n. 72, 15 dicembre 1781: «I miei primi pensieri furono di render efficace la raccomandazione dell'E.V. e di procurar vantaggi al signor Selva».

61 *Ibidem*, «Giunse un poco tardi per esser impiegato nei preparativi di questi spettacoli per li Conti del Nord, pure qualche sospension per l'incertezza della venuta di questi principi potrà giovare». Cfr. Bassi, *Giannantonio Selva*, cit., p. 12; *Lettere* GRI, n. 36 Selva, Londra, 21 agosto 1781: «Ho sentito che il Gran Duca di Russia fa un giro di un anno per l'Europa; è naturale che venghi costì per la Senza [festa della Sensa, Ascensione] daranno spettacoli e chi sa non sia la prima occasione che abbia a produrmi».

62 «L'Ecc.ma Padrona [Giustiniana Gradenigo] lo presentò tosto al Sig. Nicoletto Michiel e credo S.E. lo impiegherà per allestir l'appartamento filarmonico che s'ingrandisce per poter dar un solenne pranzo il giorno della caccia dei tori in piazza [San Marco] a cui assisteranno i Principi colla nobiltà in una nuova loggia di specchi che sarà alla chiesa di San Geminian e che avrà comunicazione coll'appartamento filarmonico. Lo presentò pure al Sig. Procuratore Pesaro, il qual è impegnatissimo che il Pubblico lo impieghi, e questi gli potrà giovare assai poichè comincierà [...] in far esperimenti di sua abilità. Il S.r Procurator Manin che cerca di farsi un palazzo a sè ne farà un gran conto. Per quanto io posso valere non mancherò certo di ricordare e promuovere tutto ciò che potrà giovare a questo soggetto che ben merita la protezione di V. E.», *Epistolario Ballarini*, lettera n. 72, 15 dicembre 1781.

63 Rimando ai recenti contributi di Livia Marchi (cit. *supra* nota 2) sulla villa di Mincana e sul progetto del palazzo, per il quale cfr. anche Flaibani Gamberini, *Dolfin ambasciatore*, cit., pp. 119-120. Ivi, pp. 135-136 per l'appartamento nelle Procuratie Vecchie.

64 M. Heimburger Ravalli, *Disegni di giardini e opere minori di un artista del '700: Francesco Bettini*, Firenze, Olschki, 1981; *Itinerario*, c. 4v «ai 25 aprile sono stato con il Sig. Segretario Reggio, Bettini e Scolari a S. Denis [...] 9 e 10 maggio sono stato con il Sig Bettini a Marly, Versailles, et Seres [Sèvres?]»; c. 7v «Ai 22 ottobre sono stato con Monsignor Nunzio, Bettini e l'ab. Nardi a vedere il giardino e la casa di Mr. de la Fois a Neully e dopo a Moulin Jolis».

65 Cfr. Bassi, *Giannantonio Selva*, cit., pp. 11-12.

66 *Dessins des Illuminations et Decorations faites à Paris à l'Hotel de Son Excellence Mr le Chev Delfino Ambassadeur de Venise les trois jours de rejouissance 21. 22. 23 Janvier 1782 à l'occasion que Leurs Majestés son venues à Notre Dame pour la naissance de Mgr Le Dauphin*, BMC, Disegni Cl. III, 2254-2263. L'album non fa parte del lascito Lazzari come la maggior parte del *corpus* dei disegni di Selva conservati al Correr; i fogli sono incollati su un supporto. La descrizione del palazzo (*Epistolario Ballarini*) è in Flaibani Gamberini, *Dolfin ambasciatore*, cit., p. 38.

67 Cfr. E. Molteni, *Nello studio dell'architetto. La prassi del disegno nell'attività professionale di Giacomo Quarenghi*, in *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, pp. 53-64.

68 *Lettere* GRI, n. 41, Selva, Parigi 29 ottobre 1781, Dolfin «non fece eseguire i miei disegni perchè tra ministri si sono convenuti di non far niente di estraordinario che alla venuta della Regina il che può essere da qui 40 giorni o dal principio di Quaresima sicchè per me non vedrò altro».

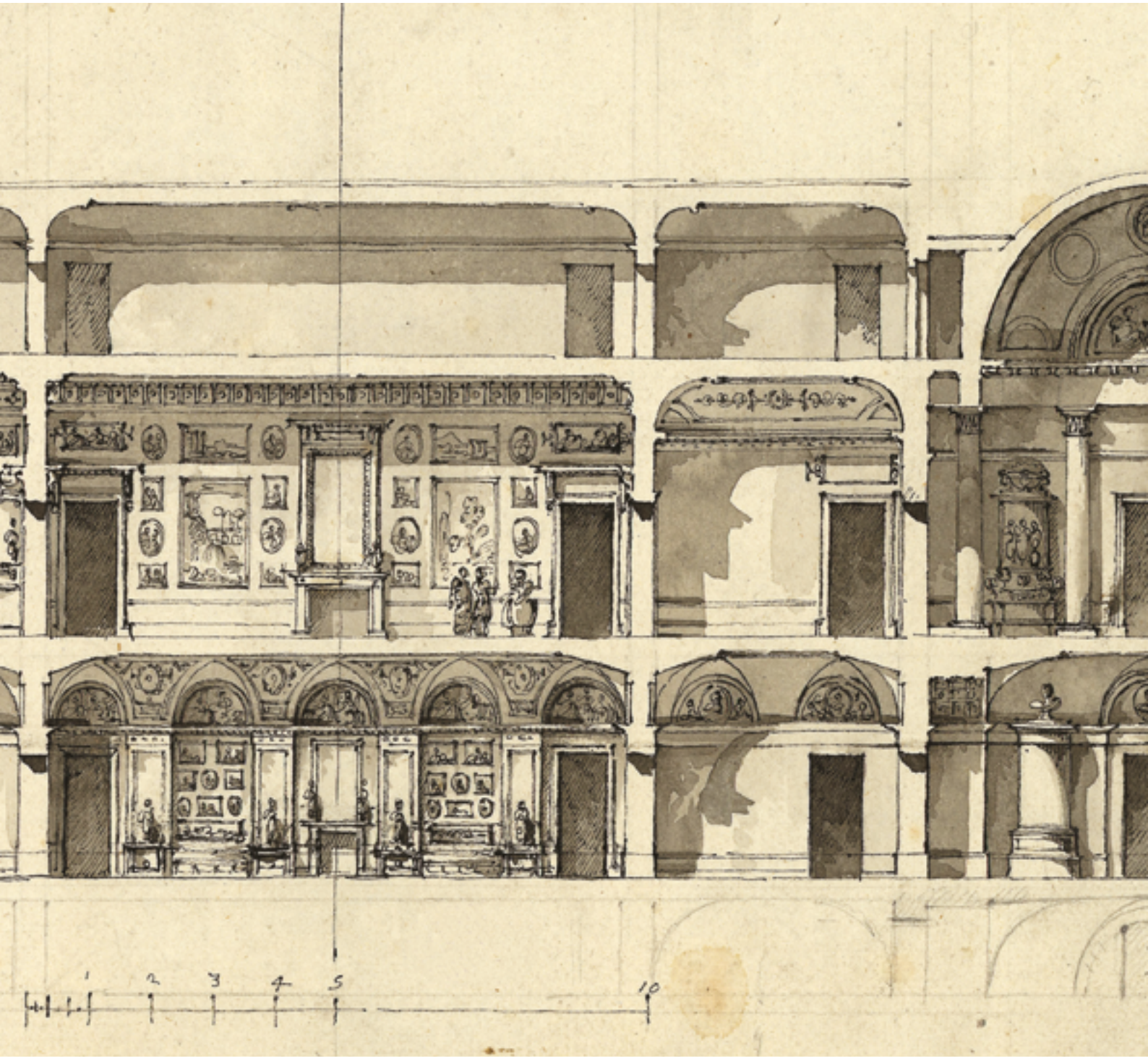
69 «Il casino della contessa du Barry, elevato col disegno di Mr. Le Doux [sic.] è una galanteria. La facciata è un peristilio di quattro colonne ed internamente è a tribuna. L'interno è distribuito in un vestibolo che serve di sala a mangiare ed in tre saloni. Nel vestibolo ornato di marmo bianco e di pilastri corintii vi sono quattro pergoletti pei musici. Fra gli intercolumni vi sono delle figure di donne di quattro piedi con de' corni di abbondanza ma che possono servire per portar lumi. In uno dei saloni M. Vien ha posto quattro soggetti relativi ai progressi che fa l'amore nel cuore delle giovinette […] Gli artisti più celebri si sono sforzati di decorare questo soggiorno e qualunque ornamento de' dettagli è ridotto con estremo buongusto e delicatezza, come le serrature, le spagnolette, le cornici, li candelieri, i fuochi, i bracci e focolari ecc.», *Itinerario* c. 22*v*. Sull'importanza degli esempi di Ledoux anche nell'opera di Quarenghi G. Lupo, «Magnificenza latina e leggiadria francese». *La formazione palladiana di Giacomo Quarenghi e le istanze di modernità alla corte di Caterina II*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, cit., pp. 85-112. Quarenghi inoltre esegue copie da progetti di Ledoux, conservate presso la Biblioteca Civica di Bergamo.

70 *Itinerario* c. 39, cfr. Rudolph, *Dai diari inediti*, cit., p. 246, nota 127.

71 *Itinerario* c. 32, cfr. de La Ruffinière Du Prey, *Selva in England*, cit., pp. 27-28; J.M. Robinson, *James Wyatt (1746-1813). Architect to George III*, New Haven - London, Yale University Press, 2011, pp. 16-35.

72 Sul complesso si rimanda a *The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island*, a cura di J. Conlin, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013, in particolare J. Dixon Hunt, *Theaters of Hospitality: The forms and Uses of Private Landscapes and Public Gardens*, ivi, pp. 29-48.

CULTURA ARTISTICA E SOCIETÀ INTORNO A QUARENGHI



Giacomo Quarenghi, palazzo, sezione (particolare), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, B-48a

Paolo Coen

Il collezionismo di Giacomo Quarenghi nel suo contesto di formazione: l'attività di mercante d'arte di James Durno (1745-1795)

Nel febbraio 1789 Giacomo Quarenghi scriveva da San Pietroburgo all'amico e collezionista bergamasco Giuseppe Beltramelli a proposito dei quadri del defunto Antonio Orelli: «Se gli eredi di questo Pittore volessero vendere qualche cosa di questo genere qual'ora però sia di qualche merito, io la comprerei volentieri, e così se si potesse ritrovare in Bergamo qualche buon abozzetto ne farei volentieri l'acquisto, qui ne ho messi insieme qualche buona porzione, e de belli»[1].
Nel dicembre 1792 lo scenografo Pietro Gonzaga così si riferiva a Quarenghi in una lettera scritta dalla stessa città al collega Francesco Fontanesi: «Il Signor Giacomo Quarenghi, Architetto al servizio di questa Sovrana [Caterina II] desidera di avere un vostro disegno per onorare la copiosissima sua raccolta, ad accrescer la quale non hanno sdegnato di recar tributi li più accreditati disegnatori de' nostri giorni. Egli è di coloro che vogliono aver di tutti per esaminare, confrontare, distinguere le varie maniere che della ricchezza dell'arte fanno testimonianza. Il Quarenghi ha sentito decantare il vostro sommo merito, e non è pago se non ha qualche cosa dalle vostre mani»[2].
Tali testimonianze disegnano un campo di forze molto preciso. Entrambe dimostrano cioè che Quarenghi, per quanto attivo e in effetti conosciuto specialmente negli abiti di pittore e ancor più di architetto, si muoveva a suo perfetto agio anche nel mondo del collezionismo e del mercato dell'arte: egli ne conosceva i terminali, i protagonisti, gli attori, come pure i meccanismi e le sottigliezze. Scendendo nel dettaglio, Quarenghi, oltre a a libri, medaglie, stampe e disegni, mise insieme una collezione di quadri. Fra gli antichi egli coprì un arco di tempo che da Carlo Maratti risaliva fino a Paolo Veronese, come dimostra il dipinto che gli donò il senatore di Roma Abbondio Rezzonico. Ancor più spesso il suo appetito si rivolse ai contemporanei, inclusi Canaletto, Giovanni Battista Tiepolo, Volaire, Hubert Robert, Angelika Kauffmann e Giuseppe Cades, autore del *Presepe* oggi all'Accademia Carrara di Bergamo. Bene, tutto questo disegna un orizzonte, un denominatore comune: questo denominatore è Roma, dove in effetti Quarenghi giunse nel 1763 e alla quale rimase in qualche modo legato fino al 1779, anno della sua chiamata in Russia.
Questo saggio ruota intorno al soggiorno a Roma del pittore e mercante britannico James Durno, un soggiorno che si può circoscrivere dal suo arrivo, nell'estate del 1774, alla sua morte, nella primavera del 1795. Poco dopo, nel 1797, la discesa in Italia dell'esercito di Napoleone Bonaparte avrebbe di fatto spalancato una nuova dimensione, sul piano della geopolitica europea e – si *parva licet* – anche del mercato dell'arte. Il profilo tracciato si pone dunque al confine tra due mondi. Durno, con i suoi dieci, cento, mille fili di connessione da e verso la Manica s'integrò nel sistema artistico di Roma, contribuendo vivificarlo e a definirlo. Capire Durno significa perciò capire anche un poco meglio Quarenghi, al di là del parziale, ma obiettivo sovrapporsi dei rispettivi soggiorni romani.

L'attività pittorica: un profilo

James Durno, nato a Londra nel 1745, si contraddistingue per una figura professionale divisa in due facce, concatenate e interdipendenti. La prima faccia fu

quella del pittore. Nella biografia di Durno pubblicata negli *Anectodes* di Edward Edwards nel 1804 si legge ch'egli «was first a scholar of Cassali» [3]. «Cassali», al secolo Andrea Casali, era un artista di nascita e di formazione romane, che tuttavia nel 1740 aveva deciso di trasferirsi in Inghilterra, principalmente per trovarvi nuove opportunità di lavoro[4].

Oltre a dipingere, in Inghilterra Casali perfezionò l'attività di mercante, come dimostrano fra l'altro le due vendite all'asta della sua raccolta, o sarebbe meglio dire del suo *stock*: la prima si tenne a Londra il 23 e il 24 marzo del 1762, la seconda di nuovo a Londra il 18 aprile 1766. Riscossi i soldi della seconda, Casali tornò definitivamente a Roma. Su questa base, il periodo di discepolato di Durno sembra da fissarsi nel primo lustro del settimo decennio. Oltre agli aspetti tecnici del mestiere Casali fu garanzia di una solida formazione professionale. Egli insegnò all'allievo ad affrontare ogni soggetto, ogni iconografia, quasi ogni genere pittorico. D'altronde, una volta in Inghilterra Casali indossò gli abiti del *perfect virtuoso*, passando con disinvoltura dal ritratto al paesaggio, al tema sacro, fino alla pittura di storia, laddove necessario con temi desunti dal repertorio tipicamente britannico: tele come *Elfrida e il re Edgar* o le due versioni del *Re Stefano condotto prigioniero per mano del duca di Gloucester alla imperatrice Matilda* derivano da altrettanti episodi narrati nella *History of England* di Paul Rapin de Thoyras.

Il 28 febbraio 1769 Durno fu ammesso alla Royal Academy School of Art, l'istituto attraverso cui l'accademia britannica, fondata il 10 dicembre dell'anno prima da Giorgio III, intendeva plasmare le future generazioni di artisti professionisti[5]. Per farlo, il suo primo presidente, Joshua Reynolds (fig. 1), aveva preso a modello il programma di tirocinio in vigore presso l'*Académie de peinture et de sculpture* di Parigi. Durno passò dunque attraverso gli insegnamenti di Reynolds e ascoltò almeno alcuni dei suoi *Discourses*, che raccomandavano agli allievi la copia dagli antichi maestri e dall'Antico, come pure il disegno dai modelli dal vivo: tale programma, sempre a detta di Reynolds, avrebbe garantito loro di realizzare opere di grande impegno morale, oltre che pittorico.

Le fonti, e in particolare il padre gesuita John Thorpe, ricordano poi il discepolato di Durno con John Hamilton Mortimer[6]. Mortimer, classe 1740, era emerso negli anni Sessanta come una delle più interessanti fra le nuove leve della pittura britannica[7]. Egli arruolò Durno per realizzare il soffitto di Brocket Hall (fig. 2), a nord di Londra, nello Hertfordshire, insieme a una schiera di collaboratori, inclusi Thomas Jones, Francis Wheatley e Burnaby Mayor. La commissione venne svolta fra il 1770 e il 1773, vale a dire durante il periodo del massimo avvicinamento del maestro all'arte di Salvator Rosa.

Tornando alla biografia di Edwards, Durno «received some instructions from Mr. [Benjamin] West, whom he also assisted in some duplications of his pictures»[8]. Benché originario della Pennsylvannia, West vantava a sua volta un'educazione lungo le rive del Tevere, dov'era giunto nel 1760. Nel giro di tre anni, lo studio dell'Antico, del Rinascimento e la frequentazione di alcuni colleghi selezionati, prima fra tutti Angelika Kauffmann, gli avevano consentito una crescita linguistica estremamente rapida. Nell'agosto del 1763 l'americano era sbarcato in Inghilterra, imponendosi quale astro nascente della scuola pittorica locale e della stessa Royal Academy (fig. 4). Stando al suo principale biografo, John Galt, fu proprio l'americano a suggerire a Giorgio III l'idea di istituire un'accademia d'arte, di cui avrebbe assunto la direzione non appena morto Reynolds, nel 1792.

Prestando fede al dettato biografico di Edwards, Durno eseguì alcune copie da dipinti del maestro: erano quelli i mesi in cui West stava preparando *La morte del generale Wolfe* (fig. 3). Il quadro, effettivamente esposto nel 1771 alla Royal Academy, segnò un momento essenziale nello sviluppo della carriera dell'artista statunitense, consacrandolo come l'alfiere di una particolare declinazione della pittura di storia, in-

1. Joshua Reynolds, *Autoritratto come uomo sordo*, 1775 c., olio su tela, London, Tate Gallery.

2. Edward Francis Burney, *Brocket Hall in Hertfordshire the Seat of Lord Melbourne*, incisione di James Fittler (da *Picturesque Views of the Principal Seats of the Nobility and Gentry, in England and Wales By the most Eminent British Artists. With A Description of each Seat*, London, Harrison & Co., 1786, s.n.).

3. Benjamin West, *La morte del generale Wolfe*, 1770, olio su tela, Ottawa, National Gallery of Canada.

4. John Downman, *Ritratto di Benjamin West*, 1777, olio su tela, London, National Portrait Gallery.

tesa a rappresentare soggetti tratti dalla stretta contemporaneità[9]. È possibile che almeno alcune delle copie di Durno da questo dipinto fossero eseguite esattamente in questo periodo. Tanti sforzi furono coronati da successo. Nel 1771 e nel 1772 Durno ricevette dalla Royal Society of Arts due premi per l'autore del miglior dipinto di storia, l'uno di 30, il secondo di 100 ghinee. Al tempo la Royal Society of Arts aveva come presidente Lord Romney, ovvero Charles Marsham, barone e in seguito primo conte di Romney[10]. Tutto lascia pensare che dietro a questi riconoscimenti vi fosse ancora una volta West, il quale nel frattempo era divenuto pittore ufficiale di Giorgio III.

Da parecchio tempo Durno aveva sentito parlare di Roma. Lo avevano fatto tutti e tre i suoi maestri, è facile immaginare con quale entusiasmo, dato che la città rappresentava la fonte o almeno una delle fonti dei rispettivi linguaggi. Non è perciò anomalo che Durno sfruttasse queste prime affermazioni pubbliche nel campo della pittura di storia per volgere la prua verso il sud, giungendo a Roma nel giugno del 1774. Prassi voleva ch'egli iniziasse a frequentare la colonia britannica, in quel periodo numerosa, e in particolare gli artisti. Fra costoro, è probabile ch'egli portasse un segno di rispetto verso Gavin Hamilton, il più importante rappresentante della pittura di storia britannica al di fuori dai confini dell'isola[11].

Ormai trentenne, Durno dopo una fase di ambientamento iniziò ben presto a darsi da fare per confrontarsi con i propri colleghi, in cerca di commissioni. Egli da un lato si misurò con il panorama italiano. Nel 1782-1783 l'artista inviò un bozzetto con *Il trionfo di Genova* per il concorso indetto dalla Repubblica per affrescare la volta della Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale[12]. La sua presenza non deve stupire: la Repubblica aveva intenzionalmente voluto dare una forte impronta internazionale alla competizione facendo stampare e diffondere centinaia di copie del bando. Forte di tredici voti, Durno si piazzò in seconda posizione *ex aequo* con Giandomenico Tiepolo, subito alle spalle di Cristoforo Unterperger. Alla fine, tuttavia, per vari ordini di motivi la decisione dei giurati si orientò in favore di Tiepolo. A nulla valse dunque il sostegno di Gavin Hamilton al bozzetto del connazionale, testimoniato da una lettera del 18 settembre 1783: «ho trovato il medesimo inventato con bello spirito di Allegoria molto espressiva del sodjetto [sic] richiesto, la disposizione del tutto insieme è decorosa con bell effetto di chiaro oscuro e nel stesso tempo copiosa senza veruna confusione cosa rara nelle machine grandi, il colorito è al solito del autore, vago ed armonioso, il disegno è di un buon stile senza essere manierato ...»[13].

Contestualmente Durno cercava di farsi largo sul panorama romano, partendo naturalmente dalla grande aristocrazia. «Sono stato a vedere un quadro di M.r Durnò – registrò il 7 novembre 1783 Vincenzo Pacetti nel suo *Giornale* – che desidera venderlo al Signor Principe Borghese, quale rappresenta il fatto di Virginia uccisa dal padre»[14]. Il nobiluomo altri non era che Marcantonio IV, principe di Sulmona, che in effetti anche grazie al patrimonio portato in dote dalla moglie, Anna Salviati, fu protagonista di una grande campagna di mecenatismo. Almeno in sé, l'idea di proporre al principe Borghese un tema di storia antica aveva un senso compiuto. Durno si muoveva lungo il sentiero già tracciato da altri pittori britannici. Il primo e più importante era Gavin Hamilton: esattamente in quel periodo Hamilton stava realizzando per Marcantonio IV la sua principale opera romana, la decorazione del soffitto della Stanza di Elena e Paride nel casino di Porta Pinciana, con quadri ispirati a soggetti omerici[15]. A distanza di qualche tempo, anche lo scozzese Jacob More, sul quale si avrà modo di ritornare, avrebbe realizzato nel 1785 un paesag-

gio sul tema di *Apollo e Dafne*, destinato alla Galleria omonima nel casino di Porta Pinciana e oggi perduto[16].
In quel medesimo torno di anni gli sforzi e i tentativi di Durno suscitarono l'interesse della stampa periodica specializzata romana. Nel 1785 una delle più note figure in questo campo, il poeta, commediografo e conoscitore Giovanni Gherardo De Rossi ne scrisse sulle «Memorie per le Belle Arti»; altre segnalazioni comparvero sul «Giornale delle Belle Arti» e infine sulle pagine de «L'Antologia Romana», che nel 1798, a tre anni dalla morte, avrebbe dedicato all'artista un accorato necrologio[17].
Almeno nel circuito romano e italiano agli elogi sulla carta non seguirono commissioni concrete. Lo stesso dipinto per Marcantonio Borghese si trovava ancora nello studio del pittore nella primavera del 1784, come testimonia il dott. John Parkinson[18]. Per andare avanti Durno fu perciò costretto a riporre la propria fiducia negli acquisti e nelle commissioni dei connazionali. Alle volte queste commissioni giunsero direttamente dalla madrepatria. Avvenne così con due quadri ispirati alle opere di William Shakespeare e destinati alla ben nota galleria londinese a Pall Mall, messa in piedi nel 1786 dall'incisore ed editore John Boydell: *Falstaff con le reclute* riprende perciò una scena dall'*Enrico IV*, *Falstaff cacciato dalla casa di Ford* dalle *Allegre comari di Windsor*[19]. La seconda nel 1805 sarebbe stata comprata da John Soane e per questo si trova oggi al Soane Museum di Londra. Le due scene decretarono la fama di Durno come traduttore in pittura del grande poeta britannico. Francis Garden, Lord Gardenstone (1721-1793) su questa base lo giudicò «the foremost genius at this day in Historical Painting»[24].

5. Jacob More, *Autoritratto*, 1783, olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Più spesso questo genere di commissioni o di acquisti si ricollegava al Grand Tour britannico e alle sue logiche. Durno, che naturalmente le conosceva alla perfezione, era sempre disposto ad aprire le porte ai connazionali in visita. Nel dicembre del 1783 fu la volta dello scrittore Robert Berry, in viaggio insieme alle due figlie, Mary ed Agnes. Pochi mesi dopo, nel 1784, del colonnello John Campbell, conte di Breadalbane e Holland e primo marchese di Breadalbane: Campbell ordinò una seconda coppia di quadri ispirata a Falstaff, replicata da quella per John Boydell, uno dei quali reca l'iscrizione «Rome 1784»[20]. 600 sterline: questo fu il prezzo pagato da Campbell, almeno a dare retta alla testimonianza della viaggiatrice Elizabeth Cooper, la compagna e poi la moglie del critico George Cumberland[21]. L'11 novembre 1791 fu la volta di Thomas Pitt, barone Camelford, e di sua moglie. Lord Camelford era del resto un appassionato d'arte e aveva perciò l'abitudine di visitare musei, gallerie e *atelier*, talora commissionando opere, talaltra acquistandone. Pochi giorni più tardi, il 19 novembre, Pitt avrebbe comprato da Gavin Hamilton due piccoli studi di Gaspard Dughet, cui sarebbero seguiti il 7 gennaio quattro lavori di Claude Lorrain. Il principale protettore di Durno fu comunque Frederick Augustus Hervey Bristol, vescovo e quarto conte di Bristol. A partire dal febbraio 1781 Durno ricevette un congruo numero commissioni, talora regolate attraverso la supervisione di Jacob More (fig. 5)[22]. More, oltre a essere un apprezzato pittore di paesaggio, mise nel contempo a disposizione di Bristol le proprie competenze, per assumere le funzioni di agente artistico. Fra queste commissioni spiccano *Il lamento di Priamo sul corpo di Ettore* – attualmente sul mercato dell'arte londinese[23] – e *Alessandro salva il padre durante la battaglia di Maratona*. Per realizzarli, rammenta James Irvine, Durno «had shut himself up for several months [...]. The figures are large as life and finely grouped»[24].

Durno mercante d'arte: le opere trattate

Come da premessa, Durno unì a questo primo un secondo volto, quello del mercante d'arte, che viene qui ricostruito per la prima volta, anche con l'ausilio di documenti inediti[25]. Fra le sue mani passarono in primo luogo sculture. Solo a

6. Sarcofago di Gerontia, con scene del mito di Endimione e Selene, 100-150 d.C., Roma, Musei Capitolini. Foto dell'autore.

In basso

7. Pieter Paul Rubens, *Compianto su Cristo morto*, 1602-1606, olio su tela, Roma, Galleria Borghese.

titolo saltuario si trattava di pezzi originali, come per esempio il «gruppo di marmo di varij putti dormendo» di autore ignoto[26]. Con maggiore frequenza l'artista aveva a che fare con copie in gesso da gruppi, sculture o rilievi classici. Laddove possibile, il confronto tra le iconografie lascia intendere che le copie erano eseguite il più delle volte da pezzi famosi o comunque famigliari all'ambiente del Grand Tour. Una parte traeva spunto da originali custoditi nei Musei Capitolini, come il «gesso in bassorilievo di Perseo e Andromeda», al tempo suddiviso in due metà[27]. Verosimilmente, il gesso è da porsi in rapporto con il noto bassorilievo eseguito in marmo lunense fra il 130 e il 140 che, già in casa Albani e ancor prima Muti Papazzurri, era entrato nel Museo nel 1733: ancor oggi lo si può ammirare nella Stanza degli Imperatori[28]. Il «gesso rappresentante Endimione di Campidoglio in basso rilievo»[29] descritto nell'inventario Durno trova un corrispettivo nel cosiddetto *Sarcofago di Gerontia*: un tempo in casa Albani e raffigurante appunto *Scene della vita di Endimione e di Selene* (fig. 6), il sarcofago fu esposto fino al 1816 nella sala del Galata e successivamente in quella delle Colombe, sempre nel Palazzo Nuovo[30]. Due lotti dell'inventario, «Un gesso rappresentante il Gladiatore combattente, su suo cavalletto» e «Altro gesso rappresentante altro Gladiatore»[31], sembrano da ricollegare ad altrettanti pezzi di casa Borghese. Fin dalla sua scoperta in prossimità di Anzio, nel 1609, il cosiddetto *Gladiatore Borghese* era diventato una delle più famose statue di Roma e tale sarebbe rimasto fino al 1808, allorché sarebbe stato venduto a Napoleone Bonaparte da suo cognato, il principe Camillo Borghese: da allora, com'è noto, si trova al Musée du Louvre.

La specializzazione del mercante rimase la pittura: lo dimostrano fra l'altro i 357 lotti dell'inventario che descrivono quadri. A voler dare ascolto a una lettera che Durno scrisse nel 1792 al mercante veneziano Giovanni Maria Sasso, pubblicata da Linda Borean, l'impegno crebbe negli ultimi anni della carriera e si avvantaggiò del virtuale ritiro da questo settore di Gavin Hamilton[32]. Oltre a copie, Durno possedeva un congruo numero di originali antichi, che ricadevano già al tempo nella categoria degli *old master*. I documenti menzionano diversi autori veneti del Cinquecento, come Tiziano, Jacopo Bassano o «Bonifazio», vale a dire Bonifacio Veronese o de' Pitati. In taluni casi si trattava di pezzi di fascia elevata. Tale può considerarsi «Un quadro di figure naturali rappresentanti la Deposizione dalla Croce di Rubens, con cornice intagliata e dorata»[33]. Diversi elementi suggeriscono di poterlo identificare con il *Compianto* che di lì a poco, e comunque entro il 1833, sarebbe entrato nella collezione Borghese (fig. 7): così almeno sembrano indicare le analogie nel soggetto, nelle misure e nell'attribuzione; così anche il vuoto di *pedigree* del quadro Borghese, che compare per la prima volta nel *Fidecommisso Artistico* del 1833, appunto[34]. Una seconda, più consistente fetta dei quadri appesi alle pareti era di mano di pittori del Settecento. Oltre a Jacob More, la gamma includeva Durno stesso, autore per esempio del lotto numero 87, «Altro [quadro] disegno moderno del quadro di Piramo [sic], che riporta il corpo di Ettorre, del

quadro dipinto dal defonto signor Durnò, con cornice dorata e suo cristallo»[35]: è palese il rapporto con la commissione di Lord Bristol, citata in precedenza. Alla stessa mano – o a quella di un allievo – sembra da riferire il numero 90, «Un quadro di palmi otto per lunghezza [...] rappresentante Ettore, che si fa vedere dal figlio senza elmo», modernamente potremmo tradurlo come *L'incontro fra Ettore e Andromaca*[36]. In tal senso, l'artista britannico si collocò sulla falsariga di diversi altri pittori mercanti romani del Settecento: in sostanza, egli proponeva al cliente una precisa continuità fra gli artisti del glorioso passato e sé stesso, ipotizzando così un lungo tema ad arco.

Né i biografi, né la critica riportano notizie di un'attività di Durno nel campo della scultura. Le statue o i gruppi in gesso, a cominciare naturalmente dalle copie da prototipi classici, provenivano dall'esterno. A Roma vi era d'altro canto solo l'imbarazzo della scelta per chi volesse merce di questo genere. Il *Letterbook* di Jacob More menziona diversi specialisti nel campo dei calchi: il 5 maggio 1787 More ne cita uno dall'*Ercole Farnese* di Carlo Albacini, il 3 marzo un altro da un *Ercole* di Angelini[37]. È possibile che i calchi in gesso di Durno provenissero dal laboratorio di Christopher Hewetson. Hewetson era solito realizzare, esporre e infine vendere lavori di questo tipo: l'inventario dei beni, eseguito nel 1798, rivela la presenza di copie dalla cosiddetta *Cerere Mattei*, dalla *Pandora* o ancora dalla *Musa Melpomene*, le prime due nel Museo Clementino, la terza nel Museo Pio-Clementino[38]. I due artisti britannici del resto si frequentavano ed erano amici, tanto che al momento di stendere il testamento Durno indicò proprio Hewetson tra gli esecutori, cosa di fatto poi avvenuta, come provato da varie firme autografe.

Il reperimento della merce, i soci e le attività propedeutiche alla vendita

Per i dipinti antichi Durno fece riferimento a vari canali. In determinate circostanze egli si mise personalmente in viaggio, in cerca di occasioni fuori Roma. «Mr Durno is returned from Florence; where & at Siena, he was 6 weeks» ricorda il 1 aprile 1778 Elisabeth Banks in una lettera al pittore e miniaturista Ozias Humphry[39]. Durno, come si è parte già osservato, aveva un occhio di riguardo per i dipinti di scuola veneta e dunque entrò in contatto con gli operatori del mercato locale, incluso il menzionato Sasso, con cui si stabilì un clima in bilico tra la collaborazione e la competizione. Nel dicembre 1792 Sasso scrisse al collezionista britannico Abraham Hume in merito a due quadri ex Algarotti, l'uno riferito alla mano di Diego Velázquez, l'altro di Antoon van Dick. Sasso aveva potuto esaminarli presso il venditore, tracciare due rapide copie a disegno a beneficio di Hume e versare una caparra per fermarli a titolo temporaneo. Lo scopo della lettera era di spingere Hume a prendere una decisione e anche in fretta: in caso contrario, le due tele avrebbero preso la strada dello studio romano di Durno, che aveva già avanzato pretese[40]. In seconda lettera a Hume, risalente al 1795, Sasso afferma che Durno aveva già comprato parecchi quadri presso di lui "et ora me ne dimanda di novo, segno che a Roma non trovano da comprare", ovvero che a Roma esisteva una forte domanda per merce di questo genere[41]. La presenza nello *stock* di Durno di quadri riferiti a Bonifacio Veronese, Tiziano, Bassano, Tintoretto, Veronese o Palma il Giovane va precisamente in questa direzione. Anche l'Umbria giocò un ruolo significativo. Particolarmente fruttuosa risultò una ricognizione condotta a Città di Castello, più tardi ricordata dallo scrittore ed erudito locale Giacomo Mancini[42]. Durno vi fece ritorno con un'intera partita di quadri, del valore complessivo di 1500 sterline, circa 6000 scudi romani. La partita comprendeva un vero capolavoro come la *Visione di San Girolamo*, ovvero la *Madonna con il Bambino e i santi Giovanni Battista e Girolamo* di Parmigianino, oggi alla National Gallery di Londra (fig. 8)[43]. Il pittore inglese la scovò nel palazzo del Bufolini: qui l'avevano collocata alcuni membri della famiglia, prelevandola dalla cappella di cui erano titolari nella chiesa di Sant'Agostino, sempre a Città di Castello. Il modello di Durno fu ancora una volta Gavin Hamilton (fig. 9) e non solo perché esattamente Hamilton lo accompagnò a Città di Castello, come ricorda Mancini. Hamilton, com'è d'altronde noto, effettuava delle continue ricognizioni fuori Roma, nella

8. Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, *La visione di San Girolamo*, 1526-1527, olio su tela, London National Gallery.

9. Ozias Humphry, *Ritratto di Gavin Hamilton*, 1777, Edinburgh, National Galleries of Scotland.

10. Jacob More, *Veduta delle cascate del fiume Clyde (Corra Linn)*, c. 1771, Edinburgh, National Galleries of Scotland.

11. Jacob More, *Veduta del Vesuvio in eruzione*, 1780, Edinburgh, National Galleries of Scotland.

Campagna ma anche a largo raggio, uno dei cardini del suo successo commerciale.

Una parte dei quadri contemporanei era frutto dell'impegno personale dell'artista. Questo discorso mette in primo piano le copie. Partendo dalla citata esperienza con West, l'artista britannico una volta a Roma si era ben presto fatto un nome proprio in qualità di copista. A parecchi rimase per esempio impressa la copia in scala uno a uno dalla *Trasfigurazione* di Raffaello, che al tempo si trovava ancora in San Pietro in Montorio: «Durno, History [painter]. A very fine copy of Raphael's Transfiguration for which he asks £ 1000», annotò per esempio il 26 settembre 1779 George Augustus Herbert, Lord Herbert, decimo conte di Pembroke[44]. «It is most likely the last copy that will ever be done – prosegue Lord Pembroke – as the Monks of Montorio swear they will give no more permissions for fear some hurt may come to so valuable an original»[45]: evidentemente nel corso della realizzazione Durno si era avvicinato troppo o aveva addirittura ricalcato l'originale, scatenando l'ira dei monaci. Nel 1795, a distanza di quasi vent'anni, Durno continuava a conservare almeno una parte dei materiali di preparazione, fra cui «un abbozzo à oglio in chiaro scuro sopra carta della Trasfigurazione di Rafaelle con cornice dorata»[46]. Vi sono fondati motivi per supporre che in questo circuito rientrassero anche gli allievi di Durno. L'inventario restituisce un contesto vivo, in produzione. Accanto alla già menzionata *Deposizione* di Rubens era dunque esposta una copia: molto probabilmente essa era stata eseguita da un allievo, che tuttavia alla morte del maestro la lasciò «non finita»[47]. In questo senso l'azienda di Durno delinea un panorama simile a quelle di Carlo Maratti e qualche decennio più in avanti di Giuseppe Sardi: Sardi aveva infatti un'intera galleria di quadri realizzati da lavoranti a giornata, inclusi i figli Marcantonio e Luca[48].

Una parte consistente dello *stock* venne fornita da terzi, ovvero da soci e colleghi di Durno. Ventiquattro dipinti recavano la marca e dunque erano di proprietà di «Naylor», su cui si tornerà oltre[49]; altri trenta la marca di «Monsù More»[50]. Questa sigla riporta al pittore scozzese Jacob More (fig. 5), già più volte ricordato, una delle personalità più note in nella Roma del Grand Tour[51]. Formatosi a Edinburgo, More si era distinto in patria come specialista in vedute e paesaggi di matrice classicheggiante. Al 1771 risale la serie delle *Vedute delle cascate Clyde*, esposta lo stesso anno a Londra. Una delle tre, la *Veduta di Corra Linn* (fig. 10), era stata allora vista e acquisita da sir Joshua Reynolds: oggi si trova alla National Gallery of Scotland. More si era stabilito in Italia nel 1773 e sebbene inviasse regolarmente quadri per esporli alla Royal Academy elesse a propria sede permanente la Penisola, inizialmente Firenze e dal 1791 Roma. Al pari di Durno, anche More orientò le vele per catturare il vento del Grand Tour e dunque andò soprattutto in cerca di clienti e committenti britannici, presso i quali, benché scozzese, divenne noto come *the English Claude*. A questo periodo risale fra l'altro la *Veduta del Vesuvio* che, ispirata alla celebre eruzione del 1779, si trova ora a Edinburgo (fig. 11). Più o meno alla stregua di Durno, More agì anche da mercante, soprattutto di quadri antichi. More teneva una *stock* a Roma e vendeva normalmente a Lord Bristol, di cui era del resto il principale agente sul mercato italiano e ancor più romano. Un secondo cliente di rilievo fu il menzionato John Campbell: «You ask me about my old pictures. I sold them very well the greatest part to the Earl of Breadalbane», scrive More nel gennaio 1787 a Lord Bristol[52].

Jacob More morì il primo ottobre 1793, per via di una febbre improvvisa. Le sue proprietà passarono per via ereditaria al suo nipote omonimo, Jacob More jr. Il 4 marzo 1794 Jacob More jr., accompagnato dall'artista britannico Guy Head, si rivolse a Vincenzo Pacetti «per una memoria per il suo zio defonto», da collocarsi

«alla guglia di Caio Cestio»: costato dieci zecchini, questo «depositino» si trova ancor oggi al proprio posto, nel cimitero acattolico[53]. More jr. decise di suddividere la collezione avuta in eredità dallo zio in due *tranche*. Una prima *tranche* venne lasciata a Durno, che la mise in conto vendita: è appunto quella che si è ritrovata grazie all'inventario. La seconda *tranche* fu spedita Oltremanica nel marzo 1794, come attesta la relativa licenza di esportazione, firmata il 7 marzo 1794[54]. I beni esportati sarebbero andati all'asta a Londra il 26 e il 27 febbraio 1796 a Londra[55]. Fra le sue proprietà rientravano «A valuable antique ring, head of Augustus, a present to Mr. More from the Late Pope. A capital ditto [i.e. ring], head of Minerva on sardonix, a present from Prince Radzonicus the present senator of Rome. A ditto [i.e. ring] intaglio, a present from the Prince Bourghesi»: sarebbero stati venduti rispettivamente a 20, 11 e 4 sterline[56].
Il socio più importante di Durno rimase Giovanni Raimondo Torlonia. I termini dell'accordo fra Torlonia e Durno emergono da un inventario redatto da Domenico De Angelis il 21 maggio 1796[57]. Da questo inventario – confrontabile con quello trascritto in appendice – risulta che Torlonia aveva fornito a Durno 102 dipinti, cosicché il pittore potesse venderli all'interno del negozio[58]. L'accordo con Durno rappresentò per Torlonia un gradino decisivo nella sua ambiziosa scalata al mercato dell'arte. Com'è noto, più di un esponente del ceto dirigente capitolino s'indirizzò in questo senso. In altra sede si è ricostruita la vicenda dei marchesi Lepri di Bevagna, che insieme a Ludovico Mirri fondarono una società apposita per stampare *Le Terme di Tito* e appunto creare un negozio di quadri in via della Mercede[59]. Torlonia si sarebbe spinto ancora più lontano. Non appena morto Durno, don Raimondo lo avrebbe sostituito con un secondo componente della colonia artistica britannica, Colin Morison, formando una società almeno in parte simile alla precedente[60]. Ma è soprattutto a valle delle campagne in Italia di Napoleone che Torlonia si sarebbe imposto sulla scena capitolina, fino a diventare un elemento chiave nell'intero sistema dell'arte[61].
Non appena un oggetto entrava in *stock*, Durno provvedeva a ispezionarlo con attenzione, per verificare le operazioni da compiere prima di esporlo ai clienti. Con i pezzi antichi all'ordine del giorno erano il restauro o almeno una pulitura. A tale scopo egli aveva in *stock* tutto il necessario, a cominciare dai cavalletti da pittore, fino a pennelli, tavolozze e colori. Qualora il pezzo risultasse privo di una cornice l'artista era pronto ad adattargliene o anche a fabbricargliene una, quasi sempre "intagliata e indorata". Per la citata *Deposizione* di Rubens Durno provvide a un trattamento di particolare riguardo: egli la dotò infatti di una «sua tendina di seta verde, suo ferro e occhietti», ottenendo il duplice scopo di proteggerla dalla luce e presentarla alla clientela con un effetto scenografico[62].

Il pubblico

Lo stock di Durno veniva principalmente incontro alla domanda proveniente da un pubblico di alta fascia, il solo in grado di farsi carico del costo dei capolavori: la *Madonna* di Parmigianino fu venduta nel 1791 attraverso Sir William Hamilton a John Hamilton, primo marchese di Abercorn, a un prezzo vicino alle 1500 sterline, pari a circa 6000 scudi. Laddove possibile, Durno cercò di mettere a frutto la stessa clientela che gli commissionava o comprava i quadri ch'egli stesso aveva dipinto. Il suo sguardo andò per esempio al citato colonnello Campbell. Campbell, in Italia fra il 1783 e il 1788, una volta a Roma fu l'acquirente di una seconda coppia degli stessi soggetti da Shakespeare già richiamati in rapporto alla galleria londinese di John Boydell: uno dei dipinti Campbell reca difatti l'iscrizione «Roma 1784»[63]. Campbell era venuto in Italia principalmente per comprare opere d'arte, moderne e ancor più volentieri antiche. Il desiderio andò acuendosi con il passare del tempo, fino a diventare ossessivo negli ultimi mesi del soggiorno. L'intero ambiente artistico italiano e particolarmente romano ne era al corrente. «Mr Campbell who is a rich man and fond of pictures, travelled last year all over Italy [...] in search of pictures»: così Gavin Hamilton ne descrisse lo stato d'animo in una lettera a Lord Shelburne, spedita l'8 marzo 1789[64]. Su questa base, Durno una volta venduta la

coppia falstaffiana continuò a farsi sotto e a proporgli opere. Bersaglio centrato, almeno a quanto sembra: il 25 marzo 1788 una lettera di Elizabeth Cooper riporta la notizia che il mercante aveva «sold his Pictures to Mr Campbell for 600 pounds», intorno ai 2400 scudi[65]. A distanza di soli tre giorni, il 28 marzo, Tresham poteva dunque esportare da Roma un ricco carico, che comprendeva quadri di Giordano, Tintoretto e Dürer[66].
Allo stesso modo Durno guardò in direzione di Frederick Hervey, quarto conte di Bristol[67]. 1000 sterline: ecco il prezzo che Hervey fu disposto a pagare per la *Trasfigurazione* di Raffaello in scala uno a uno, menzionata in precedenza Come ricorda anche James Irvine in una lettera[68], l'affare venne stretto nel 1783, a quattro anni circa dall'esecuzione dell'opera. La copia avrebbe rappresentato il *core painting* della galleria di lord Bristol a Ballyscullion, nella contea di Derry. La galleria era composta da due ali. Un'ala era dedicata agli italiani, un'ala per i nordici, fiamminghi e germanici. «Such an History of the Progress of Painting – rivela una sua lettera del 1794 – down to Pompeio Battoni can not but be amusing: & young Geniusses who can not afford to travel into Italy may come to my house & there copy the best masters»[69]. In sostanza, si trattava di una galleria accademica: come tale, essa presenta diversi punti di contatto con quella realizzata poco più tardi dai fratelli Pierre e François Cacault nei dintorni di Nantes[70]. La copia dalla *Trasfigurazione*, per quanto pagata molto cara, fu ben lungi dall'esaurire in Bristol la sete di Raffaello, che continuò a sollevare la questione con More almeno fino alla seconda metà del 1787[71].

I luoghi della vendita

Durno cambiò più volte abitazione nel corso degli anni, badando sempre a rimanere nell'area di piazza di Spagna o negli immediati paraggi, così da mantenere vivi i contatti con l'ambiente britannico. Nel 1795 viveva in un appartamento in via dei Greci, quasi dirimpetto alla chiesa di Sant'Atanasio. Una casa confortevole, arricchita da tavolini con piani di marmo e anche alcuni dipinti, adatta alla vita privata e a ricevere amici per fare musica: così almeno lasciano supporre la presenza nella seconda camera di «un cembalo con suoi piedi di radica rossa» e di «un piano e forte fabricato in Roma da Schel»[72]. Gli spazi di lavoro, dove egli poteva dipingere e, insieme, esporre e vendere la merce si concentravano in un «negocium tabularum pictarum», ossia di una rivendita pubblica vera e propria. Il negozio si trovava all'interno di palazzo Torlonia a via del Corso, dinanzi alla chiesa di Santa Maria Maddalena delle Convertite. Durno l'aveva preso in affitto direttamente da Giovanni Torlonia, allora duca di Bracciano, il quale pochi mesi prima, l'8 aprile dello stesso 1795, aveva fondato proprio lì il banco della famiglia.
Nel negozio di Durno le tele si distribuivano ovunque, dal «parapetto della finestra tendente verso il cortile», alle sette stanze del negozio propriamente detto, fino ad altre due annesse, per la maggior parte appese alle pareti, in taluni casi appoggiate direttamente sul pavimento. A tele pronte alla vendita si alternavano altre non finite o allo stato di abbozzo, come pure cornici nude, cavalletti, tavolozze, scatole di vernici e pennelli. Durno aveva pensato dunque a una sorta di negozio-studio, vale a dire a uno spazio dove l'esposizione e le trattative andavano d'accordo con la vivacità e la forza del mestiere concreto del pittore, portato avanti dal titolare e ancor più spesso da allievi e lavoranti a giornata. Del resto altri titolari di negozi a Roma si erano comportati in questo modo nel corso del diciottesimo secolo, come il «quadraro» Giovanni Barbarossa, in venditore «al metro» Giuseppe Sardi e due incisori molto famosi, Giuseppe Vasi e Giovanni Battista Piranesi.

Promuovere l'azienda

Per ampliare il raggio dei clienti Durno era solito scambiare favori con altre persone che facevano parte del mercato. Fra i britannici della colonia romana questo genere di comportamenti erano all'ordine del giorno. Il discorso chiama subito in causa i rapporti fra Durno e More. La viaggiatrice inglese Mary Berry ricorda che

il 7 gennaio 1784 More la venne a prendere di buon mattino, con l'idea di condurla in giro per gli studi di artisti: la visita incluse lo studio di Durno, "un pittore di storia"[73]. Altre volte queste persone erano locali. Il *Giornale* di Vincenzo Pacetti riporta evidenza di questo genere. Come si è già osservato, il 7 novembre 1783 Pacetti si recò allo studio di Durno per prendere visione del suo quadro di Virginia, destinato almeno in linea teorica a Marcantonio Borghese. Di lì a qualche settimana Durno restituì il favore: il 10 febbraio 1784, ricorda ancora Pacetti, «M.r Durnò a condotti due Signori Inglesi, per vedere i miei lavori, i quali si sono innamorati della mia Venere»[74].

Al pari degli altri britannici coinvolti nei traffici, fra cui Thomas Jenkins e James Byres, Durno cercava in ogni modo di aumentare le occasioni per entrare in contatto con i *grand tourist*, meglio quando britannici, per far vedere loro i quadri e laddove possibile venderglieli. Negli anni novanta il suo negozio-studio era ormai entrato in questo genere di circuito, come testimonia Elisabeth Gibbes. Elisabeth, figlia di Sir Philip Gibbes, I baronetto delle Barbados, visitò l'Italia nel 1790-1791, insieme all'intera famiglia[75]. A Roma ella ebbe l'occasione di visitare molti studi, come per esempio quelli di Deare, Flaxman, Gavin Hamilton, Guy Head, Jacob More. Il 26 aprile 1790 ella dunque «Went to mr Durner [sic] & saw a nice pcture by himself of Sir J. Falstaf and his recruits [...] some pretty Titians, and a Paolo Veronese»[76].

Nella stessa ottica era normale cercare persone che fossero capaci di estendere la rete dei rapporti sociali. In una lettera del 1791 Christopher Hewetson vi alluse definendole «Practical Dilettanti, who presume to guide nostri benefattore Ignoranti». Questa definizione al veleno si accorda allo scrittore Francis Hare-Naylor (1753-1815) e soprattutto alla moglie Georgiana, nata Shipley, cugina di Georgiana, duchessa di Devonshire. Francis e Georgiana rimasero per circa dieci anni in Italia, dal 1787 al 1797: sempre in Italia nacquero i loro quattro figli, incluso Francis jr, ritratto nel 1788-1789 da Joshua Reynolds nel dipinto ora al Louvre. A Roma i Naylor furono protagonisti di un'intensa vita sociale, regolata soprattutto da Georgiana: dal 1791 la signora tenne ogni giovedì un salotto per *conversazioni*, frequentato da personalità importanti, come il principe Augusto, Lady Cowper, Antonio Canova, Lady Hatton, e naturalmente da James Durno. Inoltre, laddove necessario, Georgiana si rendeva volentieri disponibile a fare da guida ai *grand tourist*, aiutandoli a scoprire le bellezze di Roma e magari schiudendo loro le porte di qualche palazzo dell'aristocrazia. Ella poteva così mettere a frutto non solo la conoscenza diretta della città, ma anche il periodo di tirocinio con Reynolds, svolto prima d'imbarcarsi per l'Italia. Come altri *ciceroni* britannici del secondo Settecento – da James Byres, Thomas Jenkins, Gavin Hamilton, fino a Colin Morison – la signora Naylor si trovava nelle condizioni ideali per intercettare i gusti del pubblico di lingua inglese ed eventualmente volgerlo nella direzione a lei congeniale, ancor più se si trattava di *benefattori ignoranti* e dunque facilmente influenzabili. *Tastemaker*: così Brinsley Ford chiama le persone di questo tipo. Nell'arte contemporanea è risaputo che Georgiana oltre a John Flaxman – cui nel 1792 commissionò la famosa serie delle illustrazioni dall'*Iliade* e dall'*Odissea* – «strenously supported» Charles Grignion e Guy Head: questo e altri comportamenti finirono per creare una sorta di partito, ma contribuirono anche ad acuire dissapori e veleni nella colonia degli artisti britannici. Quanto ai dipinti di *old master*, Georgiana aveva l'accortezza di citarne almeno saltuariamente qualcuno che si trovava nelle mani di Durno o anche di terminare la giornata con una visita al suo negozio in palazzo Torlonia. Gli stessi Naylor, secondo il modello di Giovanni Torlonia e di Jacob More, già esaminato in precedenza, avevano difatti contribuito fattivamente alla costruzione dello *stock* di Durno: essi prestarono o, per meglio dire, misero in conto vendita una ventina di quadri, compresi una *Madonna con Bambino*, un *Ritratto di Giorgio Scanderbeg*, un'*Allegoria della Prudenza,* un *San Girolamo vestito da cardinale* e un *Ritratto di re Goffredo*, i quali per questo vennero marcati «Nailor» o «Neilor»[77].

Durno era solito conservare materiali di preparazione o *d'après* dei quadri più

riusciti del proprio repertorio, così da poterne fornire all'occorrenza repliche o nuove versioni. Il «disegno moderno del quadro di Piramo, che riporta il corpo di Ettorre [...] con cornice dorata e suo cristallo»[78] è da mettersi in relazione con una delle commissioni per Lord Bristol, citata in precedenza. Allo stesso modo il «quadro grande [...] senza cornice» e altre composizioni legate ai drammi di Shakespeare sembrano da ricollegarsi alla coppia di dipinti realizzati inizialmente per la galleria Boydell: su questa falsariga, verso la metà degli anni ottanta Durno se ne vide commissionare almeno due altre coppie, destinate rispettivamente a lord Cawdor e a Lord Bristol.

Conclusione

Fino a tempi abbastanza recenti si è pensato a Roma e ancor più alla Roma del diciottesimo secolo come a una miniera di arte, attribuendole cioè un ruolo meramente passivo e comunque negandole lo *status* di una piazza mercantile propriamente detta. Come si è osservato in altra sede, questo paradigma interpretativo venne costituendosi nella seconda metà del XIX secolo: esso deve molto, moltissimo al clima di acceso nazionalismo di quell'epoca ed è comunque limitato al settore dell'archeologia, ovvero ai pezzi di scavo, non all'intero spettro del mercato dell'arte[79]. Le ricerche più recenti hanno ormai dimostrato che Roma anche nell'età d'oro del *Grand Tour* si comportò semmai alla stregua di un polmone, in grado di attrarre e perciò d'importare ogni anno centinaia di opere da fuori, talvolta anche da molto lontano, e nel contempo di produrne ed esportarne, attraverso il filtro dell'Ufficio del Commissario delle Antichità e Belle Arti. Detta in modo differente e più sintetico: Roma si configurò come un vero e importante centro di scambio, paragonabile per forza e raggio delle contrattazioni a Londra e a Parigi, per quanto dotato di strutture meno rigide e per così dire "liquide". Su questa base, la città s'impose come una palestra per perfezionarsi sul piano linguistico e, insieme, come un banco di prova imprenditoriale. La città non si limitava difatti a offrire merce e pubblico. Il suo sistema dell'arte, complesso quanto mai, insegnava modelli professionali e attività multiple, talora correlate talaltra invece di mera copertura, linee strategiche o semplici tattiche – oltre che naturalmente un nutrito campionario di trucchi e di imbrogli. Chi vi si confrontava, chi riusciva a navigarci poteva avvalersi di un'esperienza insostituibile, che l'avrebbe segnato per il corso di una vita. Fu questo insieme di caratteristiche a colpire e successivamente a plasmare quanti venivano da fuori: si trattasse di Giacomo Quarenghi oppure di James Durno.

Appendice documentaria

Doc. 1
Lettera di Giacomo Durno a Giovanni Maria Sasso, 1792
Venezia, Seminario Patriarcale, ms. 1141.14.

Roma, 21 Gennaio 1792
Stimatissimo Signore,
Da lungo tempo mi è nota la vostra persona come conoscente e dilettante delle Belle Arti, e siccome anche io mi compiaccio di fare qualche acquisto, bramerei che in occasione che le si affacciassero di qualche quadro di buon autore me ne rendeste inteso col ristretto prezzo, dettagliandomelo ed anche mandandomene il disegno. Mentre, essendo cosa buona, ne passerei all'acquisto, nella guisa che praticato avete in passato con il Signore Gavino Hamilton, il quale, per quanto sento, ha dimesso ogni pensiero per tale negoziato, dilettandosi ora di far cavare statue antiche. Vorrei peraltro, che tal nostra corrispondenza la teneste segreta, non bramando di far sapere gli affari miei in caso di qualche convenienza, per quello saresti a progettarmi sarò ad indicar il Banchiere da cui servire il pagamento, nell'atto che me ne farete la spedizione, e per sicurezza delle lettere, a scrivermi porrete per recapito dal Signore Marino Torlonia, che sarò certo d'averle senza ritardo. Desidero che questa nostra corrispondenza possa divenir piacevole ad ambedue.
Vostro Umilissimo Servitore
Giacomo Durno

Doc. 2
Testamento di James Durno, 1795
Archivio di Stato di Roma (da ora ASR),, Notai AC., notaio Antonius Franciscus De Rubeis, uff. 9, vol. 6371, 12 settembre 1795, cc. 175 sgg.

[c. 175]
Io sottoscritto Giacomo Durnò, figlio di altro Giacomo dalla città di Londra sano per la Dio grazia di mente, senso, loquela, vista, udito ed intelletto, benché infermo di corpo e giacente in letto, memore di dover una volta morire, e per non essere colto all'improvviso mi sono determinato di fare il presente mio nuncupativo testamento, acciò fra miei posteri non insorga alcun motivo di lite o controversia mediante il quale testo, dispongo come siegue, cioè:
Dichiaro primieramente, che tutti il mobilio ed altro che attualmente si ritrova nella casa da me abitata in contro l'Amidaro ai Greci, a riserva di due sopraporti appartenenti al Signor Torlonia, e due quadri rappresentanti due Madonne appartenenti al Sig.r Cavalier Nella [sic] Inglese lascio per titolo di legato, o prelegato, ed in ogni altro miglior modo al Sig.r Carlo Del Nero liberamente e perché è così.
In tutti poi e singoli miei beni, stabili, e mobili, semoventi, ragioni, azzioni, argenti, ori, e tutto altro a me appartenente e che mi potrà spettare ed appartenere porti in qualunque luogo e particolarmente qui a Roma nel [c. 175v] negozio de quadri nel Palazzo Torlonia, e di Londra mia patria, miei eredi universali per egual porzione istituisco, nomino e voglio che siano il signor Giovanni Durnò mio fratello e il signor Carlo del Nero ai quali liberamente ed intieramente lascio l'intiera ed universa mia eredità col solo peso, ed obbligo di soddisfare tutti e singoli miei debiti da me contratti tanto qui in Roma quanto nella città di Londra [...].
Esecutori testamentari di questa mia disposizione nomino [...] che siano li Sig.ri Cristofaro Iuzne [sic] scultore e Gaio Ed pittore inglesi residenti in Roma [...].
[c. 178]
Dichiaro ancora che il quadro rapp.te S. Girolamo ed esistente nella detta casa di mia abitazione ai Greci appartiene similmente al suddetto S.r Torlonia.
Giacomo Durnò attesto come sopra

Doc. 3
Inventario di James Durno – 1795
ASR, Notai AC., notaio A.F. De Rubeis, uff. 9, vol. 6371, cc. 205 sgg.

[c. 205]
Inventarium Bonorum Hereditariorum bonae memoriae Jacobi Durnò, pro hereditate dictae bonae memoriae Jacobi Durnò, ac D.D. Christopharo Hewetson, et Guy Head executoribus testamentaris, presenti bonae memoriae Jacobi Durnò.

Die decima sexta septembris 1795 [...]
Hoc est inventarium omnium et singulorum bonorum, creditorum, actionum, iurium, aliorumque haereditariorum bonae memoriae Jacobi Durnò, repertorum post illius post illius obitum tam in domo dum vixit inhabitab., et posis e conspectu V. Eccleasiae Graecorum Urbis, quam in negocio tabularum pictarum per ipsum retenuto in Palacio inhabitat. ab Illustrissimo D. Joanne Torlonia, et il. Prope V. Ecclesiam S. Mariae Magdalenae ad Cursum, juxta, factum pro parte [c. 205v] et ad instantiam DD. Christophari Hewetson, et Guy Head executorum testamentariorum d. bo. Me. Jacobi Durnò, prout ex illius tetamentum in actis mei sub die 12 currentis men. Signat. Et sub die 14 eiusdem et publicat. ad quod. [...].
Pervenuti ad januas perducentis ad [c. 206] negocium tabularum pictarum ut supra existentem in Palatio Ill.mi D. Torlonia recognitis biffis in tribus ex dictis januis [...].

Entrati nel primo ingresso di detto negozio al Parapetto della fenestra tendente verso il cortile
1. Una Madonna con bambino sua cornice (aggiunta: dorata) alta un palmo e mezzo dipinta in tavola.
2. Altra Madonna senza cornice alta un palmo dipinta in legno.
[c. 206v]
3. Altro in longo di altezza palmi quattro, e un quarto di larghezza un palmo e mezzo circa dipinto in tela incollato sopra una tavola senza cornice.
In uno de lati, ed appoggiati al tramezzo di detto ingresso li seguenti quadri.
4. Due pezzi di legno formando un semicerchio insieme rappresentanti un Padre eterno dipinto in tavola senza cornice.
5. Altro quadro in tela rappresentante un bambino dormendo sopra la Croce di altezza palmi quattro, e mezzo e di larghezza palmi tre.
6. Altro quadro rappresentante una Santa Martire con altre figure dipinto in tela per largo lunga palmi 6 [c. 207] larga palmi 4.
7. Altro rappresentante S. Francesco Saverio per lungo largo palmi otto e mezzo circa alto palmi sei circa.
8. Altro simile al sopradescritto rappresentante il medesimo santo che risuscita un morto.
9. Altro rappresentante una Giuditta simile al sopradescritto per alto.
10. Altro quadro di grandezza naturale rappresentante la morte di Catone[80].
11. Altro quadro dell'istessa grandezza per alto rappresentante la Circoncisione con sua cornice intagliata, e dorata ad oro buono marcato dietro con la marca di Moir.
12. Altro di grandezza sua grande per largo rappresentante la [c. 207v] la Regina Saba che si presenta al Re Salomone[81].
13. Altro più grande al sopradetto rappresentante una Diana con la Ninfa Calipso[82].
14. Una tela da dipingersi.

15. Altro di altezza di palmi cinque rappresentante S. Sebastiano dipinto in tavola.
16. Altro una veduta longo palmi sei circa e largo palmi cinque.
17. Altro simile al sopradescritto rappresentante una veduta.
18. Altro simile al sopradescritto rappresentante una veduta con capre.
19. Altro simile rappresentante altra veduta. I sopradescritti quattro quadri rappresentanti vedute marcati al di dietro col nome di Monsieur More.
[c. 208]
20. Altro quadro rappresentante una Concezzione in mezza figura con la marca sudetta.
21. Altro rappresentante un Vaso di fiori con la marca sudetta.
22. Altro simile con la sudetta marca.
23. Un Ritratto rappresentante il Maestro di Scuola di Casa Borghese con la sudetta marca.
24. Un Paese di palmi quattro per tre con la detta marca.
25. Altro simile come sopra.
26. Altro simile come sopra.
27. Altro quadro per lungo rappresentante Didone con la marca sudetta.
28. Un quadro dipinto in tavola di quattro palmi rappresentante un Santo domenicano.
29. Una Madonna in ovato di [c. 208v] pinto in legno con tre putti.
30. Una cornice nera bianca da intagliarsi.
31. Altra più grande intagliata.
[cancellato: 32] Numero tre scrivatori, un telaro grande senza tela, ed altro piccolo con un cavalletto per dipingere, ed una scala a piroli, ed un servitore di legno per battere i panni.

Nella prima camera con le fenestre tendenti verso il Corso
Un gesso rappresentante il Gladiatore combattente sopra suo cavalletto intelarato.
Altro rappresentante un Gladiatore moribondo, sopra due banchetti di albuccio del Campidoglio.
[c. 209]
Altro gesso rappresentante altro gladiatore sopra cavalletto.
Una tavola di albuccio per spianare colori con sopra la tavolozza, e varii pennelli.
Tre cornici, due quadrate all'antica, ed altra piccola ovata con cristallo.
32. Un [aggiunto: a] gran [cancellato: cartone] tela con figure al naturale disegnate rappresentante la morte di Virginia.
33. Quadro rappresentante il Battesimo di Gesù Cristo di altezza palmi otto[83].
Un gesso rappresentante Endimione di Campidoglio in basso rilievo.
Altro gesso rappresentante Perseo.
34. Un quadro di otto palmi per longo rappresentante un Consi [c. 209v] glio di Venezia con marca del signor More.
35. Altro con piccola cornice liscia rappresentante una veduta con marca sudetta.
36. Quadro estragrande con cornice indorata e intagliata ad oro buono rappresentante la Battaglia di Alessandro e Filippo con Titebai*.
Un rotolo di varii disegni e stampe.
Un pezzo di stora di Spagna.
Un tavolino di albuccio con calatora con entro cartella piena di disegno, libri di diversi studii, e stampe e molte carte bianche da incidere rami.

In altra camera a mano destra alla sopra descritta.
[c. 210]
37. Quadro rappresentante la Madonna con il Bambino e San Giovanni dipinto in tavola con cornice nova intagliata, e dorata ad oro buono[84].
38. Altro piccolo quadro dipinto in tavola rappresentante la Giuditta con la testa di Oloferne con cornice intagliata e dorata a oro buono[85].
39. Altro in tavola rappresentante la Samaritana al pozzo con cornice come sopra[86].
Un piccolo tremò sopra il camino di tre palmi e mezzo di luce con cornice e vasetto sopra dorato.
Disegno in carta rappresentante la testa di un filosofo con cristallo, e cornice dorata sopra detto tremò.
[c. 210v]
a mano sinistra del detto tremò.
40. Un piccolo quadro dipinto in tavola rappresentante due figure e un Puttino con cornice dorata ed intagliata con marca di dietro di Naylor.
41. Altro dipinto in tavola rappresentante l'Adorazione dei re Magi con cornice intagliata e dorata[87].
42. Un Christo con Croce con cornice intagliata, e dorata di pino in tavola[88].
43. Una boscareccia di cinque palmi per alto dipinta in tela con cornice intagliata, e dorata.
44. Altra simile con San Francesco.
45. Quadro bislungo dipinto in tela rappresentante l'Amore religioso e profano[89].
[c. 211]
46. Altro quadro rappresentante Re David in figura di grandezza naturale.
47. Un ritratto rappresentante un Papa con cornice intagliata e dorata dipinto in tela[90].
48. Altro quadro di palmi 4. Rappresentante una Marina con cornice intagliata, e dorata[91].
49. Altro consimile quadro[92].
50. Quadro bislungo con cornice dorata ed intagliata rappresentante la Cena del Fariseo con la Madalena che unge li piedi a Cristo.
51. Un quadro rappresentante Lucrezia romana con cornice dorata[93].
52. Altro quadro rappresentante la Madonna con Bambino con cornice intagliata e dorata[94].
53. Un piccolo quadro in tavola bislungo rappresentante l'Adora [c. 211v] zione de' Re Magi[95].
54. Altro simile rappresentante la Nascita[96].

Entro la detta stanza
Numero 8 sedie a fico d'India impagliate con spalline simile [...].
Un tavolino di pietra con piedi di legno dorato.
Sopra del medesimo
Un gruppo di marmi di vari putti dormendo. [...]
[c. 212v]
Sopra del medesimo
Otto volumi inglesi dei drammi di Sciachesper, altri tre volumi in sedici di Gilplas*, Roma con suo circuito, un tomo in grandese, trattato di ottica di Neuton inglese, alcune vedute in libretto di Dario greci, francesi, ed italiani.
Un tavolino a libretto impellicciato di noce con suoi riquadri con tiratore pieno di carte da considerarsi.
Un elmo con suo braccialetto.
Nella stanza contigua alla sopra descritta
55. Un quadro sopra cavalletto rappresentante una Danae con sua cornice alta palmi sei, e lunga palmi 7[97].
[c. 212v]
56. Altro quadro più grande al descritto rappresentante Allegoria con sua cornice dorata.
57. Altro dell'istessa grandezza per longo rappresentante Venere con le tre Grazie, ed un Putto con sua cornice dorata sopra cavalletto[98].
58. Altro quadro di sette palmi rappresentante una Veduta con cornice sudetta.
59. Altro quadro di altezza simile rappresentante il figlio del Signor Naylor con cornice dorata.
60. Altro di sei per cinque rappresentante la Veduta con cornice di legno nuova[99].
61. Altro consimile al sopra descritto cornice compagna[100].
62. Quadro rappresentante la Madalena, con cornice ovata do [c. 213] rata[101].
63. Altro quadro di cinque e tre rappresentante la Sagra Famiglia con cornice dorata[102].
64. Un quadro di palmi 7. Rappresentante Abramo che dà da cena a due angeli senza cornice.
65. Altro quadro di palmi 6. rappresentante una cena di Bassano[103].
66. Un piccolo quadro rappresentante una copia di una testa del Tiziano.
67. Altro simile al sopradetto.
68. Una tavola con disegno sopra rappresentante Virginia.
69. Una cornice di tre palmi dorata con cristallo.
Un tappeto di panno verde.
Un telaro con velo.

Nella stanza contigua alla sopra descritta con due fenestre contigue [c. 213v] *al cortiletto*.
70. Un quadro di sei, e cinque rappresentante un Paese con pescatore.
71. Altro simile al sopra descritto ambedue con cornici dorate.
72. Un piccolo quadro rappresentante un Paese creduto del Zuccarelli con cornice dorata.
73. Altro piccolo quadro rappresentante un Serafino.
74. Altro quadro di quattro palmi bislungo rappresentante un amorino con cornice dorata.
75. Altro più piccolo rappresentante un Santo anacoreto[104].
76. Altro rappresentante una Nascita con vari angeli di palmi sette con cornice dorata, ed intagliata.
77. Un piccolo quadro di un [c. 214] palmo e un terzo rappresentante una Madonna con Bambino cornice dorata dipinto in tavola.
78. Altro più piccolo ovato in tavola rappresentante Venere, e Adone con cornice dorata[105].
79. Altro quadro di palmi due e mezzo dipinto in tavola con cristallo e sua cornice dorata rappresentante Achille e Sciro[106].
80. Altro quadro di sei e quattro rappresentante una Madonna con Bambino con cornice intagliata e dorata.
81. Altro di tre mezze figure Abramo di Gherardo della Notte con cornice dorata[107].
82. Altro in tela rappresentante una testa di un Filosofo con cornice dorata.
83. Altro di quattro palmi cor [c. 214v] nice nera dorata rappresentante una Madonna con Bambino, ed offizio in mano[108].
84. Un quadro di grandezza naturale rappresentante la Sibilla Cumana con cornice dorata[109].
85. Altro con figure al naturale rappresentante la Cena in Emmaus con cornice dorata[110].
86. Un [cancellato: disegno antico con] abbozzo in oglio a chiaro scuro sopra carta con cornice dorata rappresentante la Trasfigurazione di Raffaelle.
87. Altro disegno moderno del quadro di Piramo, che riporta il corpo di Ettorre, del quadro dipinto dal defonto signor Durnò, con cornice dorata e suo cristallo.
[c. 215]
[...] Quattro cavalletti di legno per quadri.

Nella stanza contigua alla sopradescritta
88. Un quadro con figure naturali rappresentante la Deposizione dalla Croce di Rubens, con cornice intagliata dorata, e sua tendina di seta verde, suo ferro, ed occhietti.
89. Una copia non finita del sudescritto quadro. [...]

[c. 215v]
Nella stanza contigua alla sopradescritta e alla fenestra tendente nel cortile del Palazzo
90. Un quadro dipinto del defonto di palmi otto per longo rappresentante Ettorre, che si fa vedere dal figlio senza elmo.
91. Altro consimile del medesimo non finito rappresentante lo stesso soggetto.
92. Un telaro grande con disegno in carta rappresentante una Battaglia.

93. Un quadro rappresentante un David colla testa del gigante Golia.
94. Un quadro rappresentante Baccanali marcato con il nome di More.
[c. 216]
95. Un quadro di un palmo, e mezzo dipinto in tavola rappresentante una Madonna.
96. Altro quadro di palmi sette rappresentante la Giuditta colla testa di Oloferne.
97. Altro di palmi tre in tavola con cornice dorata rappresentante la Sagra Famiglia, con cornice dorata[111].
98. Altro più piccolo similmente in tavola rappresentante come sopra la Sagra Famiglia
99. Altro di sette e 4. per longo rappresentante il Giudizio di Paride[112].
100. Un ovatino in tavola rappresentante una Notte.
101. Un quadro dipinto sopra [c. 216v] lavagna rappresentante la Sagra Famiglia.
102. Altro di palmi cinque dipinto in tavola rappresentante una Madonna con Bambino[113].
103. Altro rappresentante un Ritratto dipinto in tela
L'altra metà del gesso in basso rilievo di Perseo ed Andromeda decritto nella seconda stanza.
104. Un piccolo quadro di un palmo dipinto in tavola rappresentante una Venere con cornice dorata.
105. Altro piccolo quadro in ovato dipinto in tela rappresentante una Madonna con Bambino, e S. Giuseppe.
[c. 217]
106. Un piccolo quadro di due palmi per due in tela rappresentante una veduta[114].
107. Un piccolo quadro dipinto sopra alabastro rappresentante la Pentecoste ossia la venuta dello Spirito Santo con sua cornice dorata.
108. Altro simile dipinto in rame rappresentante una Maddalena con sua cornice dorata[115].
109. Altro di palmi quattro rappresentante Noè che fa sacrificij con cornice dorata[116].
110. Altro più piccolo dipinto in tavola rappresentante Venere con diversi amorini con [c. 217v] cornice dorata[117].
111. Altro di grandezza simile rappresentante una veduta[118].
112. Altro simile rappresentante una veduta[119].
113. Altro simile come sopra[120].
114. Altro simile come sopra[121].
115. Altro simile rappresentante il Sagrificio di Abramo.
116. Altro più piccolo rappresentante una Monaca.
117. Altro di una copia moderna di un antico ritratto.
118. Altro rappresentante S. Sebastiano.
119. Altro rappresentante un ritratto.
120. Altro rappresentante un abbozzo, o sia disegno.
[c. 218]
121. Sopra la porta altro quadro di palmi 4 rappresentane la Sagra Famiglia.
122. Altro di palmi 9 [cancellato: 6] in alto rappresentante il Martirio di un Santo.
123. Altro più piccolo al sopradescritto rappresentante un Paese con figure[122].
124. Altro di palmi 7. per 4 rappresentante la Visitazione di Santa Elisabetta.
Un telaro stragrande con tela con abbozzo rappresentante un fatto storico.
Altro telaro di 4 per 3 rappresentante il sudetto abbozzo.
Un disegno in carta sopra [c. 218v] stiratore.
Altra tela con abbozzo.
Otto statue di gesso rappresentanti il gran disegno, o sia abbozzo come sopra.
Un cavallo di gesso, un manichino, o sia modello di legno flessibile, altra statuetta di gesso, e due teste di gesso.
Una scaletta di quattro scalini di albuccio.
Due cavalletti, con tavolone di albuccio, un ponticello di albuccio, due cavalletti grandi per quadri un piccolo tavolino di albuccio con vari pannelli sopra.
Un piccolo tavolino a li [c. 219] bretto impellicciato di noce con suo tiratore vuoto. [...]
Tre cavalletti foderami* per quadri, ed un trepiede di legno modelli. [...]
[c. 219v]
Cristoforo Hewetson fui presente
Io Carlo del Negro fui presente.
[c. 220]
Continuatum [...] *fuit inventarium* [...]

[c. 220v]
Nella camera a mano sinistra della prima camera come sopra descritta colle fenestre tendenti al Corso
125. Un quadro rappresentante la Sacra Famiglia con cornice dorata con cassa di legno.
[c. 221]
126. Altro quadro grande con cornice dorata, e tendina avanti di taffettano verde rappresentante Gesù deposto dalla Croce.
127. Altro quadro rappresentante il Ritratto del famoso signor Eliod.
128. Altro quadro con cornice nera filettata di oro rappresentante una dea Tetide, marcato al di dietro con nome del Sig. Neilor.
129. Altro quadro di Gherardo della Notte con quattro figure con sua cornice dorata[123].
130. Altro quadro rappresentante Scanderbech con sua cornice dorata marcato al di dietro [c. 221v] col nome del signor Neilor.
131. Altro quadro grande rappresentante un soggetto Sciachespear senza cornice.
132. Altro quadro rappresentante una veduta di altezza palmi due con cornice di legno bianco colla marca del sudetto Sig.re Neilor.
133. Altro grande con cornice dorata dipinto in tavola rappresentante il Presepe, con molte altre figure e veduta de Re Maggi in distanza[124].

134. Altro quadro grande rappresentante la Morte di Adone, con cornice dorata[125].
[c. 222]
135. Altro quadro in ovatino con ritratto di una donna con sua cornice colla marca al di dietro del signor Neilor.
136. Altro piccolo quadro rappresentante piccolo Paese con sua cornice dorata, ad di dietro colla sudetta marca.
137. Altro quadro piccolo dipinto in tavola rappresentante una veduta con sua cornice colla sudetta marca al di dietro.
138. Altro rappresentante una Madonna con Bambino leggendo con cornice dorata con marca come sopra.
139. Altro rappresentante [c. 222v] due putti che cantano, con cornice dorata, con marca come sopra.
140. Altro con cornice nuova dorata rappresentante la Prudenza marcato come sopra.
141. Altro piccolo quadro o sia studio rappresentante un Pino senza cornice marcato come sopra.
142. Altro consimile rappresentante diversi cipressi colla marca come sopra.
143. Altro piccolo quadro senza cornice rappresentante un Bambino con putti marcato come sopra.
144. Altro piccolo quadro in tavola rappresentante.
[c. 223]
San Girolamo vestito da cardinale con cornice dorata marcato come sopra.
145. Altro consimile marcato come sopra rappresentante S. Andrea.
146. Altro piccolo quadro rappresentante un Putto con cassa sulle spalle con cornice dorata marcato come sopra.
147. Altro quadro con cornice dorata dipinto in tavola con cassa rappresentante la Sagra Famiglia e S. Giovanni Battista[126].
148. Altro quadro con cornice dorata parimenti dipinto in tavola rappresentante l'Adorazione de Re Maggi marcato col nome dall'autore Bonifacio[127].
[c. 223v]
149. Altro piccolo quadro senza cornice rappresentante un Bambino dormendo.
150. Altro quadro senza cornice rappresentante il Ritratto del Re Goffredo, colla marca del signor Neilor.
151. Altro quadro rappresentante un Paese di Salvator Rosa con cornice dorata, marcato come sopra.
152. Altro quadro rappresentante una Maddalena morendo con cornice di legno bianco e cristallo davanti.
153. Altro quadro grande con figure naturale e cornice nuova dorata rappresentante [c. 224] la Maddalena[128].
154. Altro quadro con cornice dorata rappresentante la Stragge degl'Innocenti.
155. Altro quadro dipinto in tavola rappresentante un Ritratto antico con sua cornice dorata e cassa di legno[129].
156. Altro quadro con cornice antica dorata rappresentante un Bambino e angeli in aria con strumenti di Passione colla marca del sudetto Signor Neilor.
157. Altro quadro senza cornice di Bassano rappresentante il viaggio di Abramo colla sudetta marca.
158. Altro quadro dell'istesso [c. 224v] autore senza marca.
159. Altro quadro senza cornice rappresentante una Veduta con Amorino con marca del signor Neilor.
160. Altro quadro senza cornice rappresentante la Samaritana con marca dietro More.
161. Altro quadro senza cornice rappresentante S. Pietro colla marca Signor Neilor.
Numero sette cornici di diverse grandezze senza cristalli.
Numero 11 cornici una grande dorate ed altra piccola.
Numero 2 tavolinetti ad uso pittore.
Un tappeto di panno verde sul pavimento.
[c. 225]
Numero 4 telari con carta, e cavalletto.

Nel Camerino contiguo
162. Un piccolo quadro senza cornice rappresentante Lucrezia Romana.
163. Altro quadro grande con due figure di Gherardo della Notte senza cornice[130].
164. Un quadro grande rappresentante due donne che curano un S. Martire senza cornice[131].
165. Altro simile rappresentante un Allegoria come sopra.
166. Altro piccolo quadro senza cornice rappresentante una Madonna con Bambino
167. Piccolo quadro in tela cornice antica rappresentante una Concezzione[132].
168. Altro quadro sessagonale con cornice senza oro.
169. Quadro senza cornice [c. 225v] rapp.te una Sagra Famiglia con altre figure[133].
170. Altro piccolo senza cornice rapp.te una Madona.
171 Altro rapp.te un Paesetto.
172. Altri senza cornice più grande rapp.te una Veduta.
173. Altro in tavola rapp.te un Salvatore.
174. Altro rappr.te Niobe[134].
175. Un piccolo quadro senza cornice in tela Ritratto di una Donna.
176. Un quadro rapp.te l'Ultima cena senza cornice.
177. Un quadro rapp.te una veduta con piccola cornice liscia.
178. Un piccolo quadro rapp.te due figure sedenti.
[c. 226]
179. Quadro con cornice dorata dipinto in tavola rapp.te Donna con altra figura cantanti.
180. Veduta senza cornice.
181. Un quadro rapp.te una Madonna, con Bambino senza cornice.
182. Altro di una veduta senza cornice.

183. Testa di un Filosofo senza cornice.
184. Un quadro rappresentante una piccola donna.
185. Una Sagra Famiglia in tavola.
186. Marina con cornice dorata liscia.
187. Altro rappresentante il Sogno di S. Giuseppe cornice dorata marcato More.
188. Altro rappresentante una Battaglia.
[c. 226v]
cornice come sopra marca sudetta.
189. Altro simile marca sudetta.
190. Altro piccolo bislongo rappr.te una veduta senza cornice marca sudetta.
191. Altro rapp.te un Ritratto d'una donna, senza cornice.
192. Altro rapp.te un Paese piccolo cornice liscia dorata marca sudetta.
193. Altro rappresentante Pitocco cornice dorata.
194. Altro grande rapp.te un Presepe cornice intagliata dorata[135].
195. Altro più grande rapp.te un Sileno ubriaco[136].
[cancellato: 196] per il Signor Gaspare Gai Tom.o Rovere Cas.le*.
196. Altro rappresentante Madonna con angeli che sonano [c. 227] marca sudetta.
197. Una Concezzione di figura ottangolare cornice dorata marca sudetta.
198. Quadro cornice dorata antica con figure, ed animali.
199. Altro quadretto rappresentante l'Adorazzione de Re Magi.
200. Altro in tavola rappr.te una Marina marca sudetta.
201 Un piccolo abbozzo marca sudetta.
202. Altra figura sopra un dromedario marca sudetta.
203. Disegno di una testa bislongo marca sudetta.
204. Altro abbozzo con Vacca sopra che beve marca sudetta.
205. Altro Martirio di San Lorenzo marca sudetta.
206. Altro piccolo quadretto bislungo rapp.te una veduta [c. 227v] marca sudetta.
207. Quadro rapp.te una Donna.
208. Abbozzo di veduta.
209. Altro sudetto.
210. Madonna con Bambino di buon autore.
211. Altro rapp.te una veduta.
212. Altro in rame rapp.te Veronica che incontra Gesù Cristo.
Una cornice nova con festone dorata, e cristallo avanti.
Numero 2 stiratori, un cavalletto, cornice, due tavolinetti da pittore, e tre tele intelarate una riga.

Nell'ultima stanza del sudetto Negozio
213. Un quadro senza cornice rapp.te un ritratto[137].
214. Altro rapp.te la Musica[138].
[c. 228]
215. Altro rappr.te la Pittura[139].
216. Altro rapp.te una Battaglia[140].
217. Altro ovale cornice dorata rapp.te la via Crucis.
218. Altro con cornice in tavola rapp.te Ritratto di Filippo re di Spagna[141].
219. Altro rapp.te David con la testa di Golia[142].
220. Altro rapp.te Angelini che cantano.
221. Altro rapp.te una Venere copia da Tiziano.
222. Altro rapp.te un Paese in grande senza cornice.
223. Madonna con Bambino e S. Giovanni Battista con cornice.
224. Un quadro grande rapp.te Orfeo[143].
225. Una Madonna corni [c. 228v] ce antica.
227. Altro rapp.te un S. Girolamo.
228. Altro rapp.te S. Girolamo a campana.
229. Altro quadretto in tavola rapp.te Amore e Psiche[144].
230. Altro con cornice dorata rapp.te un Paese[145].
231. Altro cornice dorata rapp.te Gesù Cristo con due discepoli che vanno a Emmaus.
232. Quadro rapp.te un Doge[146].
233. Una Madonna con Bambino grandezza naturale senza cornice.
[c. 229]
234. Altro rapp.te una Sagra Famiglia mezza figura grandezza naturale.
235. Altro in tavola rapp.te una Madonna con Bambino, e S. Giovanni Battista cornice dorata.
236. Altro rapp.te un Presepe cornice antica[147].
237. Un ritratto d'un Levantino.
238. Altro in tavola cornice antica rapp.te Madonna Bambino e S. Giovanni Battista[148].
239. Altro rapp.te veduta con cornice[149].
Numero 3 telari diverse grandezze tele sopra.
Una cornice nova intagliata, e dorata ad oro buono.
[c. 229v]
Numero 2 tele antiche di quadri rotolate.
240. Un quadro di figura colossale dipinto in tavola rapp.te la Madonna Bambino e San Giovanni[150].
Un baulle ricoperto di corame serratura. [...]
[c. 234]
Una cassetta di pittore serratura, e chiave maniglie di ottone dentro varie bottiglie di colori.

Due tavolozze divesi pennelli.
Dione Cassio tomi due.
Opuscoli di Plutarco tradotto in italiano tomi 1.
Memorie delle Belle Arti tomi 2.
Dette numero 3. e 4.
[c. 234v]
Antichità di Ercolano tomi 3.
Elementi di chimica in Inglese del Boerave volumi 2.
Istorie della Gran Brettagna di Hume vol. 2°
Un volume in inglese.
Transazioni filosofiche in Inglese volumi 2.
Lettere sopra l'aritmetica in inglese.
Pensieri diversi d'Alessandro Tassoni vol. 1.
Imagini del Cartari voll.
[cancellato: Memorie]
Studio analitico della Religione tom. 1.
Vite de pittori, scultori ed architetti di Giorgio Vasari tom. 2.
Amicizia della morte inglese.
[c. 235]
Paradiso perduto poema inglese vol. 1.
Dunciade poema inglese.
Dizionale mitologico inglese.
Saggio dell'Omo inglese.
[cancellato: Odissea di Omero]
Giardino dell'anima inglese.
Grammatica inglese, e francese.
Piccolo libretto inglese di poemi.
Analisi dell'oro volume italiano.
Catalogo di tutti i rami scelti in Inghilterra.
Saggio sulla natura in inglese.
Iconologia di Cesare Ripa.
Un volume di D. Chisciotte.
[c. 235v]
Un volume di e viaggi italiano.
La chirurgia istantanea vol. 2 di Tomasso Celani.
Pensieri et altri libri di niuna consegenza.
Due gessi rappresentanti due teste.
Altro gesso rapp.te Venere.
Altro rapp.te una S. Monaca.
Numero 7 pezzi di gesso rapp.te diversi piedi. [...]
[c. 236v]
Continuatum fuit [...] *inventarium* [...].
Passati nelle due stanze fuori dalle sopradescritte, ed annesse al sudetto negozio

Nella prima stanza
Un torchio da stampatore con tutti i suoi annessi e connessi [sottolineato: quasi nuovo].
241. Un quadro rappresentante una Madalena senza cornice in cattivo stato.
242. Quadro naturale rapp.te i doni de re Magi[151].
243. Un quadro antico in tavola in due pezzi rapp.te vari Santi[152].
244. Altro rapp.te la Flagellazione di Gesù Cristo in tavola.
245. Altro senza telaro rapp.te Mercurio con Ninfa.
[c. 237]
246. Altro in piccolo rapp.te la Regina Ester che si viene avanti il suo re Suero[153].
247. Altro in rame, rapp.te il Martirio di vari Santi[154].
248. Altro piccolo in tela rapp.te una Ninfa che si bagna.
249. Altro piccolo molto antico rapp.te una veduta.
250. Altro piccolo con cornice antica rapp.te una Madonna.
251. Altro rapp.te Ritratto.
252. Altro rapp.te una Donna con due Putti.
253. Altro rapp.te un Ritratto antico[155].
254. Altro rapp.te una Venere con Cupido.
255. Altro piccolo quadro allegorico.
256. Altro grande rapp.te una Campagna grande [c. 237v] e figure piccola cornice.
257. Altro rapp.te varii angeli grandezza naturale, che cantano, e sonano[156].
258. Altro rappr.te un ritratto di tre mezze figure.
259. Altro cornice antica in tavola rapp.te una Natività[157].
260. Altro rapp.te un piccolo Spagnolo[158].
261. Altro ritratto[159].
262. Altro rapp.te un Noli me tangere[160].
263. Un ritratto di un pittore.
264. Un paese antico.
265. Altro simile.
266. Altro grandezza naturale rapp.te S. Sebastiano[161].

267. Un ritratto antico.
[c. 238]
268. Altro simile.
269. Altro simile.
270. Altro rapp.te una Battaglia con cornice bianca[162].
271. Altro simile a. di s.a.[163].
272. Altro bislongo rapp.te un Paese.
273. Altro rapp.te una Bambocciata cornice dorata[164].
274. Altro rapp.te un fatto istorico a chiaro oscuro.
275. Altro rapp.te un piccolo paese.
276. Altro piccolo con cornice rapp.te fiori.
277. Altro rapp.te S. Giovanni Battista.
278. Abbozzo dell'Aurora di Guido.
279. Altro di una Madonna.
[c. 238v]
280. Abbozzo di altro paese.
281. Tela con principio di Ritratto.
282. Tela bianca intelarata.
283. Altro quadro rapp.te un Ritratto.
284. Altro antico in tavola[165].
285. Altro di Bassano[166].
286. Una piccola copia del Giocatore Barberini.
287. Altro consimile rapp.te una Zingara.
288. Altro rapp.te S. Bastiano cornice antica.
289. Altra rapp.te copia di S. Cecilia di Borghese.
290. Un piccolo retratto[167].
291. Altro rapp.te un piccolo paese.
292. Altro rapp.te una testa antica.
293. Altro in rame rapp.te. [c. 239] una Madonna, e Bambino.
294. Altro rapp.te un paese cornice antica.
295. Altro rapp.te un ritratto antico[168].
296. Altro rapp.te S. Bastiano, e S. Rocco.
297. Altro rapp.te un presepe.
298. Altro rapp.te una Sagra Famiglia.
299. Altro rapp.te una Gloria cornice antica.
300. Altro rapp.te una testa di un putto.
301. Altra mezza figura al naturale rapp.te S. Girolamo[169].
302. Quadro grande rapp.te un paese simile al 256.
303. Il Matrimonio di S. Caterina.
[c. 239v]
304. Altro rapp.te Battaglia cornice antica[170].
[...]

Nella seconda stanza
305. Quadro antico in tavola per longo rapp.te il Salvatore con due angeli.
306. Altro similmente in tavola rapp.te una Venere con Amorino.
307. Altro in tavola rapp.te una Madonna con Bambino e S. Giovanni[171].
308. Altro rapp.te il Padre Eterno in tavola[172].
309. Altro in legno rapp.te un Ritratto[173].
310. Altro consimile.
311. Altro rapp.te Madonna con Bambino[174].
[c. 240]
312. Altro in tavola rapp.te Donne[175].
313. Altro in due pezzi rappr.te Abramo vincitore dei Caninei[176].
314. Altro piccolo segato dal muro rapp.te due teste.
315. Altro in tavola rapp.te Madonna Bambino e S. Gio.
316. Altro piccola in tavola in due pezzi, rapp.te Bambino e mezza Madonna.
317. Un piccolo retratto in tavola rapp.te una testa cornice antica.
318. Un ovatino in tavola cornice antica rapp.te una testa.
319. Piccolo quadretto in tavola rapp.te la Natività[177].
[c. 240v]
320. Altro in tela rapp.te S. Girolamo.
321. Altro rapp.te Madama cornice antica.
322. Altro rapp.te l'Assunta con cornice.
323. Altro rapp.te vari animali cornice antica.
324. Altro rapp.te la Samaritana al Pozzo cornice bianca.
325. Altro rapp.te la Madalena cornice antica.
326. Altro rapp.te la favola di Dafne cornice antica[178].
327. Altro rapp.te un Paese cornice antica.
328. Altro grande rapp.te Bacco.
329. Altro rapp.te S. Lucia cornice bianca.
[c. 241]
330. Piccola Bambocciata cornice antica.

331. Altro rapp.te una Madonna cornice antica.
332. Altro rapp.te una S. Martire con cornice sudetta.
333. Altro rapp.te un Ritratto con cornice antica.
334. Altra Bambocciata in chiaro scuro.
335. Altro in tavola rappresentante un Ritratto.
336. Piccolo quadro in tavola rappresentante S. Catarina[179].
337. Un sopraporto rapp.te una Caporeccia*.
338. Altro simile.
339. Un piccolo quadretto rappresentante Vaso di fiori con cornice dorata antica.
[c. 241v]
341. Altro simile.
342. Altro simile come sopra.
343. Altro simile come sopra.
344. Piccolo abbozzo rappresentante Samuele.
345. Altro in tavola rappresentante alcuni Galli.
346. Quadro allegorico in parte rotto.
347. Un Ritratto di un vecchio antico.
348. Un quadro rappr.te una Tempesta di mare.
349. Una Sagra Famiglia in rame piccola.
350. Due tele dipinte senza telaro antiche arrotolate in fagotto[180].
Tre tele da dipingere mezze abbozzate di mezzana grandezza.
[c. 242]
ed altre ventiquattro più piccole di varie grandezze.
351. Un piccolo quadro dipinto in tavola rapp.te un Baccanale.
352. Un piccolo ritratto di rame.
353. Un piccolo quadro in tavola rapp.te vari conigli.
354. Un piccolo paesetto dipinto in tavola.
355. Un piccolo disegno incollato in tavola.
356. Un volto di varie tele mezze dipinte.
357. Due teste di serafini dipinti in tavola.
Varie casse bislonghe vuote, e vari pezzi [c. 242v] di legnami e vari telari.
[...] una cassetta da pittore, con entro varie scatolette di latta per colori.
Due cornici grandi intagliate e dorate, e altre due più piccole consimili.
Nel vano della fenestra due cornici nuove intagliate da dorarsi ed un'altra più piccola.
Due telari con quattro vetri ad uso di Venezia.
Altro simile posto in opera alla fenestra della prima stanza.
[c. 243]
Sette busti di gesso, e vari bassi rilievi e pezzi similmente in gesso.
Un presepe di legno per modello. [...]

[c. 244]
Continuatum fuit inventarium Bonorum haereditariorum supradicti defuncti Jacobi Durno in domo dum vixit per ispum inhabitabat. et posit. e conspectu V. Ecclesiae Graecorum Urbis [...] factum ad instantiam DD. Christophari Hewetson et Guidonis Haed [...]

[c. 244v]
Nella casa abitata dal sud. defonto posita [c. 245*] incontro la Ven. Chiesa de' Greci in Roma.*

Nella saletta di contro Ingresso a capo le scale [...]
Il restante mobilio non si descrive avendo il signor Carlo del Nero asserito essere di sua pertinenza.

Nella prima camera
N. 2 tavolini di pietra con modelli intagliati, e dorato di palmi sei e tre circa. [...]
Un cembalo con suoi piedi di radica rossa quale [c. 245v] asserì il signor Carlo essere di sua pertinenza. [...]

[c. 246]
Nella seconda camera correpondersi in strada
Un tavolino di pietra di palmi otto per quattro con suo piede dorato. [...]
Un piano e forte fabricato in Roma da Schel asserisce il sudetto Sig.r Carlo averlo fatto riaccomodare dal medesimo [c. 246v] autore ed averci speso sc. 20 del proprio. [...]
Sopra le due porte
Due sopraporti, o sia due quadri rapp.te due vedute, e lateralmente un S. Girolamo, cornice dorata asserisce il signor Carlo essee del Sig. Giovanni Torlonia.
Una Madonna grandezza simile al S. Girolamo senza cornice nova dorata, quale con altra [c. 247] piccola Madonna cornice come sopra cristallo asserendo d.o S. Carlo appartenere al Sig.r Nailor.
Un quadro grande bislungo rapp.te un Lago e veduta di Campagna cornice dorata andante.
Altro più grande bislungo rapp.te una Campagna con veduta varie figure cornice suddetto.
Al di sotto
Due vedutine, rapp.te La Piazza di San Marco di Venezia, ed il Palazzo del Doge cornice moderna dorata.
Altro quadro rapp.te Mosè cavato dal Nilo cornice moderna in [c. 247v] tagliata e dorata. [...]

Nella camera da letto ove morì il defonto Giacomo Durnò
Un letto. [...]
[c. 248v]
Nel secondo tiratore li seguenti libri

Traduzione italiana di Dione Cassio vol. 2.
Altra di Tucidide vol. 2.
Altra di Erodoto vol 2.
[c. 249]
Vita degl'imperatori Ortemani vol. uno.
Storia Inglese delle maniere Costume, ed altro della Nazione Brittannica tomi 1.
Tom. 4 dell'antichità di Ercolano in quarto.
Scoperte filosofiche di Newton.
Volume 4° sogni di Gio. Bunyan.
Le avventure di Telemaco in francese vol. 1.
Odissea di Omero di Pope vol. 5.
Testamento novo tradotto in Inglese vol. 1.
Grammatica inglese e italiana del Venerone.
[c. 245v]
Un romanzo di Robinson Crusoe vol. 2.
Il Diavolo zoppo di traduzzione inglese dal francese.
Opere di Schiacsper volume settimo in sedici.
Grammatica Geografica in inglese del sig. Guthrie volume 2.
Grammatica francese del Feri.
Imagini antiche del Caratari in ottavo vol. 1.
Pastor fido vol. 1.
Commedie di Gherardo de Rossi tom. 1.
Una cassettina di noce con dentro colori. [...]

[c. 251]
Debiti dell'eredità
Il Signor Domenico Ciampi preteso creditore della sudetta eredità in somma da liquidarsi.
Il Signor Giovanni Torlonia preteso creditore della sudetta eredità in somma da liquidarsi.
Il Signor Gaspare Gay preteso creditore della sudetta eredità in somma da liquidarsi.

Crediti dell'eredità
Asserisce il Sig. Abate Leonetti essere stato incombenza dal defonto Giacomo Durnò nell'anno [spazio bianco] di protestare una cambiale di scudi [spazio bianco] dovuta [c. 251v] dal signor Bonaventura Benucci e d'averla fatta protestare nell'officio Paleani e essersi gli atti giudizziali per ordine del medesimo.

Note

1 P. Angelini, *Il gusto collezionistico di Giacomo Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno (Bergamo, 18-19 maggio 1994), a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, pp. 197-198. A questo testo si rimanda per l'attività di Quarenghi come collezionista (ivi, 195-211).

2 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988, p. 444.

3 E. Edwards, *Anecdotes of painters, who have resided or been born in England*, London, Luke Hanfard & Sons, 1808, pp. 232-233. Cfr. inoltre J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Kunste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 5 voll., Göttingen, Johann Georg Rosenbusch, 1798-1808, V, p. 798. Per il profilo di pittore cfr. P. Dreyer, *James Durno. Beiträge zu seiner Zeichenkunst und seinen Entwürfen füer der Sala Grande im Palazzo Ducale im Genua von 1783*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 15, 1973, pp. 38-57; J. Ingamells, *Durno, James*, in Idem, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy. 1701-1800*, New Haven - London, Yale University Press, 1997, pp. 323-325; N. Figgis, *Raphael's Transfiguration. Some Irish Grand Tour Associations*, «Irish Art Review», 14, 1998, pp. 52-56.

4 Sull'attività pittorica di Andrea Casali cfr. la voce di O. Michel in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 65-69; su quella di mercante d'arte cfr. P. Coen, *Andrea Casali and James Byres: The Mutual Perception of the Roman and British Art Markets in the Eighteenth Century*, «Journal for Eighteenth Century Studies», 34, 2010, pp. 291-313; Idem, *Il mercato dei dipinti a Roma nel diciottesimo secolo*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2010, in particolare, I, pp. 289-292. Oltre che per Casali, si rimanda a questo volume per gli altri confronti citati nel corso dell'articolo, laddove non diversamente indicato.

5 S.C. Hutchison, *The History of the Royal Academy*, London, Taplinger, 1968; C. Saumarez Smith, *The Company of Artists: The Origins of the Royal Academy of Arts in London*, London, Bloomsbury/Modern Art Press, 2012.

6 Father John Thorpe a Henry Arundell, 4 giugno 1774: Chippenham, Wiltshire, Wiltshire and Swindon History Centre, County Record Office, Trowbridge, Arundell Mss., c. 78v; cfr. la trascrizione a Londra, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, Brinsley Ford Archive (da ora BFA), 1/553.

7 J. Sunderland, *John Hamilton Mortimer: his life and works*, London, Walpole Society, 1988.

8 Edwards, *Anecdotes of painters*, cit., pp. 322-323.

9 P. Coen, *Rappresentare la storia nel secondo Settecento: Benjamin West e* La morte del generale Wolfe, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, atti del convegno (Roma, 24-26 giugno 2008), a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 93-99.

10 La biografia di A.N. Newman su Marsham è consultabile online su *http://www.historyofparliamentonline.org/volume/1754-1790/member/marsham-hon-charles-1744-1811* (ultima consultazione: 25 aprile 2018).

11 B. Cassidy, *The Life and Letters of Gavin Hamilton: (1723-1798): Artist & Art Dealer in Eighteenth-century Rome*, 2 voll., London, Miller, 2012.

12 La commissione per Genova è nota da tempo. Cfr. O. Kutschera-Woborsky, *Die Fresken der Puritàkapelle in Udine und die Kunst Domenico Tiepolos. Mit einer Tafel in Lichtdruck und neunzehn Textabbildungen*, «Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlungen», XLI, 1920, p. 180; Dreyer, *James Durno*, cit. Alla luce di nuovi documenti vi sono tornati Marco Parodi e Giulio Manti ne *Il bozzetto ritrovato. Il concorso del 1782 per la decorazione della volta di Palazzo Ducale a Genova*, catalogo della mostra (Varazze, Palazzo Jacopo da Varagine, 4-9 settembre 2007), a cura di B.T. Delfino, Arenzano 2007.

13 Il documento è riprodotto ne *Il bozzetto ritrovato*, cit., p. 24.

14 *Roma 1771-1819. I* Giornali *di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, Napoli, Naus, 2011, p. 29.

15 L. Ferrara, *La "Stanza di Elena e Paride" nella Galleria Borghese*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 3, 1954-1955, pp. 242-253.

16 Cfr. A. Campitelli, *Villa Borghese. Da giardino del principe a parco dei Romani*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003, pp. 250, 258; P.R. Andrew, *Jacob More e Villa Borghese*, in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra(Roma, Villa Poniatowski, 5 dicembre 2003 -21 marzo 2004), a cura di A. Campitelli, Milano-Ginevra, Skira, 2003, pp. 95-97.

17 «Memorie per le Belle Arti», I, 1785, pp. 72-74, 172-173; «Giornale delle Belle Arti», II, 1785, pp. 161, 170.

18 J. Parkinson, *Journal Tour France and Italy*, 4 voll., 2 marzo 1784; cfr. la trascrizione in BFA, 1/553: «Mr Dormer [sic] is a history painter. The two pieces which we saw were one the rescue of Philip by his son Alexander and the other the murder of Virginia by her own Father. I liked the figure of Philip in the first very much; and I liked the other he had really given a most surprising shew of fire and the animation of the old distructed Parent. He was employed upon a subject taken from Shakespear in which Falstaff is introduced and which he explains in a manner that makes him a little ridiculous».

19 R. Hamlyn, *The Shakespeare galleries of John Boydell and James Woodmason*, in *Shakespeare in Art*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 febbraio -15 giugno 2003 – London, Dulwich Picture Gallery, 16 luglio - 19 ottobre 2003), a cura di J. Martineau *et alii*, London - New York, Merrell, 2003, pp. 96-113; H. McPherson, *Branding Shakespeare: Boydell's Shakespeare Gallery and the politics of display*, in *Exhibiting outside the academy, salon and biennial, 1775-1999: alternative venues for display*, a cura di A. Graciano, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 37-53.

20 Cfr. il catalogo della vendita all'asta Sotheby's, London, 14 ottobre 1953.

21 Per la lettera di Elizabeth Cooper, scritta il 25 marzo 1788, cfr. London, British Museum (d'ora in avanti BM), Add. Ms. 36496, cc. 303-319.

22 James Irvine, 1 febbraio 1783, BM, Add. Ms. 36494, c. 12; cfr. la trascrizione in BFA, 1/553.

23 *Lowell Libson & Jonny Yarker Ltd. Recent Acquisitions 2019-2020*, [London], s.e., 2020, pp. 38-43.

24 James Irvine a George Cumberland, Roma, 10 febbraio, 16 maggio 1781, BM, Add. Ms. 36493, cc. 128 e 174; cfr. le trascrizioni in BFA, 1/553.

25 In appendice si trascrivono tre documenti, tutti relativi all'attività mercantile di James Durno. Il primo documento è una lettera di Durno a Giovanni Maria Sasso, datata 1795 (Doc. 1): per la conoscenza e la trascrizione di questo documento sono grato all'amica e collega Linda Borean. Seguono il testamento (Doc. 2) e l'inventario dei beni (Doc. 3). Per il Doc. 2 cfr. ASR, Notai AC., notaio A.F. De Rubeis, uff. 9, vol. 6371, c. 176 s. (d'ora in avanti *Testamento di James Durno*, 1795). Per il Doc. 3 cfr. ASR, Notai AC., notaio A.F. De Rubeis, uff. 9, vol. 6371; ivi, cc. 205 s. (d'ora in avanti *Inventario di James Durno*, 1795). L'uno e l'altro sono stati scoperti, parzialmente trascritti e citati da altri studiosi, da Olivier Michel a Brinsley Ford; cfr. BFA, 1/553. Chi scrive li ha scoperti in forma indipendente nel 1998, nel corso delle sue ricerche per la tesi di dottorato.
Le ricerche sugli *Stati delle Anime*, condotte da Nicola Figgis sono depositate in dattiloscritto in BFA, 1/553. Lo stesso Brinsley Ford Archive conserva una lettera di Olivier Michel a Brinsley Ford, datata Roma, 30 aprile 1971: nella lettera Michel indica un documento del 21 gennaio 1797, ossia l'obbligo degli eredi di Durno di restituire ai creditori sc. 897.08, ivi, 30 Notai Capitolini, Uff. 2, vol. 618, c. 116 (ivi). M.C. Guardata, *La collezione di dipinti di Giovanni Torlonia alla luce di nuovi documenti e il mercato artistico a Roma alla fine del '700*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma, Gangemi, 2003, pp. 201-213 ha pubblicato l'inventario dei quadri in società fra Durno e Giovanni Torlonia (d'ora in avanti *Inventario della società Durno-Torlonia*, 1796), del quale si tratta anche più avanti.

26 *Inventario di James Durno*, 1795, c. 211v.

27 Ivi, c. 216v.

28 Cfr. la scheda di Chiara Mataloni, disponibile anche online su *http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/perseo-e-andromeda/immagini/14-perseo-e-andromeda/* (ultima consultazione: 14 aprile 2018).

29 *Inventario di James Durno*, 1795, c. 209.

30 Per la scheda del sarcofago cfr. *http://museicapitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:00325*; ultima consultazione: 15 aprile 2020.

31 Ivi, c. 208.

32 Per la lettera, gentilmente trasmessami da Linda Borean, cfr. Appendice, Doc. 1.

33 Ivi, c. 215.

34 P. della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, II, 1959, p. 182. Il dipinto è assente dagli inventari della collezione fino a quello del 1790. La prima menzione si trova all'interno del *Fidecommisso* del 1833, p. 10. Sulle questioni di identificazione si veda *Peter Paul Rubens e il mercato artistico romano del diciottesimo secolo*, in *Rubens e la cultura italiana, 1600-1608*, a cura di R. Morselli, C. Paolini, Roma, Viella, 2020, pp. 275-286.

35 *Inventario di James Durno*, 1795, c. 214v.

36 Ivi, c. 216v.

37 Jacob More a Lord Bristol, Roma, 3 marzo, 5 maggio 1787, Edinburgh, University Library, Laing Mss., IV, 25, cc. 57, 60; cfr. BFA, RBF/1/650.

38 Cfr. P. Coen, *Christopher Hewetson, nuovi documenti, nuove interpretazioni*, «Bollettino d'arte», 97, 2012, pp. 87-100.

39 C.F. Bell, *Annals of Thomas Banks sculptor Royal Academician,* Cambridge, Cambridge University Press, 1938, p. 32.

40 Cfr. *Lettere artistiche del Settecento veneziano. 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso - Abraham Hume*, a cura di L. Borean, Verona, Cierre, 2004, particolare p. 240. Il 12 gennaio 1792 Durno si era rivolto ancora a Sasso per gettare le basi di una *partnership* per vendere quadri veneziani sulla piazza di Roma; cfr. ivi, p. 240, nota 204.

41 *Lettere artistiche*, cit., p. 272.

42 G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono*, 2 voll., Perugia, Tipografia Baduel da Vincenzio Bartelli, 1832, I, pp. 16, 299.

43 Charles Grignion a George Cumberland, 16 novembre 1791, BM, Add. Ms. 36497, c. 69: «Through Sir William Hamilton means Durno has sold his Parmegiano to Lord Abercorn for £ 1500». Cfr. C. Gould, *National Gallery Catalogue, The 16th-century Italian Schools*, London, National Gallery, Publ. Department, 1975, pp. 191-196; M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino, Umberto Allemandi, 2002, pp. 154-156. Il 9 dicembre 1795 Farington avrebbe riferito l'affare a Jacob More e a un suo socio italiano; cfr. Farington, *Diary*, 9 dicembre 1795, p. 433. Patricia R. Andrew ritiene che il socio italiano di More sia Vincenzo Pacetti; cfr. Ead., *Jacob More: Biography and Checklist of Works*, «The Volume of the Walpole Society», 55, 1993, pp. 105-196 e in particolare p. 137.

44 *Pembroke Papers (1780-94): Letters and Diaries of Henry, 10th Earl of Pembroke and his Circle*, a cura di H. Herbert, s.l., s.d. [ma 1950], p. 272.

45 *Ibidem*.

46 *Inventario di James Durno*, 1795, c. 214v.

47 Ivi, c. 215.

48 P. Coen, *Vendere e affittare quadri: Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in *Mercanti di quadri*, a cura di L. Spezzaferro, «Quaderni storici», 39, 2004, pp. 421-448.

49 L'informazione era già nota a Brinsley Ford; cfr. BFA, RBF/1/650. Per i quadri Naylor cfr. *Inventario di James Durno, 1795*, nn. 40, 59, 128, 130, 132, 135-146, 150-151,156-157, 159, 161 fuori lista, cc. 246v-247.

50 Anche quest'informazione era nota a Brinsley Ford; cfr. BFA, RBF/1/650. Per i quadri More cfr. *Inventario di James Durno*, 1795, nn. 11, 16-27, 34-35, 94, 160, 187-190, 192, 196-197, 200-206.

51 Sul profilo di More cfr. D. Irwin, *Jacob More, Neo-Classical Landscape Painter*, «Burlington Magazine», 1972, pp. 775-779. Gli studi più approfonditi si debbono a P.R. Andrew, *Jacob More*, cit., pp. 105-196.

52 Edinburgh, University Library, Laing Mss., IV, 25, cc. 78-79, c. 42; se ne veda anche la trascrizione in BFA, RBF/1/650.

53 *Roma 1771-1819*, cit., pp. 143-144.

54 ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 14, fasc. 298.

55 Catalogo della vendita, Christie's, Londra, 26-27 febbraio 1796. Si è consultata la copia in BFA, RBF /1/650.

56 Ivi, p. 7, nn. 36-38.

57 Cfr. Guardata, *La collezione*, cit., pp. 201-213.

58 ASR, Tribunale della Segnatura e dei Giudici Commissari, Perizie, b. 182, 4. Il documento è stato scoperto da Luisa Capoduro e trascritto da Guardata, *La collezione*, cit., pp. 211-213, cui si rimanda. In questa sede per comodità è citato come *Inventario della società Durno-Torlonia*, 1796. Sempre Guardata, *La collezione*, cit., identifica cinque di questi dipinti nel Fondo Torlonia in Palazzo Barberini.

59 P. Coen, *Quadri "da mobilia" e (presunti) capolavori per un pubblico d'alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d'arte nella Roma di Pio VI*, «Ricerche di Storia dell'arte», 90, 2006, pp. 33-42.

60 E. Giffi, *Colin Morison (1734-1809). Antiquaria, storiografia e collezionismo tra Roma e Aberdeen*, Roma, Artemide, 2017, p. 68 sgg.

61 Cfr. R. Vodret Adamo, *Primi studi sulla collezione di dipinti Torlonia*, «Storia dell'arte», 82, 1994, pp. 358-424, in particolare 353-354.

62 *Inventario di James Durno*, 1795, c. 215.

63 I due dipinti sono andati all'asta una prima volta nel 1953 e una seconda nel 1992; cfr. le relative schede nei rispettivi cataloghi di vendita Sotheby's, Londra, 14 ottobre 1953, n. 3; ivi, 8 aprile 1992, n. 107. Ingamells, *Durno*, cit., p 176.

64 Gavin Hamilton a Lord Shelburne, Roma, 8 marzo 1789, catalogo della vendita all'asta, Christie's, 5 marzo 1930 [Lansdowne sale] n. 103.

65 BM, Addison Ms. 36496, c. 303/319.

66 ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, 13, c. 295.

67 T. Ashby, *Un mecenate inglese della fine del Settecento a Roma*, «Roma», VI, 1927, pp. 52-61; W.S. Childe-Pemberton, *The Earl Bishop: The Life of Frederick Bishop of Derry, Earl of Bristol*, 2 voll., London, Hurst and Blacket, 1924; R. Brinsley Ford, *The Earl Bishop, an Eccentric and Capricious Patron of the Arts*, «Apollo», XCIV, 1974, pp. 426-434; P.R. Andrew, *Jacob More and the Earl Bishop of Derry*, «Apollo», CXXIV, 1986, pp. 88-94.

68 BM, Add. Ms. 36494, c. 12; cfr. la trascrizione in BFA, 1/553.

69 N. Figgis, *The Roman property of Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry (1730-1803)*, «The Volume of the Walpole Society», 1989-1990, pp. 75-103; la citazione si trova alla p. 86.

70 Anche per i rinvii bibliografici cfr. P. Coen, *"Moi je suis révolutionnaire corrigé": François Cacault (1743-1805) e il mercato dell'arte a Roma nella prima età napoleonica*, «Les cahiers d'histoire de l'art», 11, 2013, pp. 91-105.

71 Jacob More a Lord Bristol, Roma, giugno 1787, Edinburgh, University Library, Laing Mss., IV, 25, cc. 78-79; cfr. BFA, RBF/1/650.

72 *Inventario di James Durno*, 1795, cc. 245v-246.

73 M. Berry, *Extracts of the Journals and Correspondence* (...), *from the Year 1783 to 1852*, ed. a cura di T. Lewis, 3 voll., London, Longmans, 1865, I, pp. 70-71. Cfr. anche *Mary Berry un'inglese in Italia: diari e corrispondenza dal 1783 al 1823 : arte, personaggi e società*, a cura di B. Riccio, Roma, Ugo Bozzi, 2000, pp. 61 e 333; M. Volmert, *Ruins to take away: Roman Grand Tour Fans and Eighteenth Century Souvenir Culture*, in *European Fans in the 17th and 18th Centuries: Images, Accessories, and instruments of Gesture*, a cura di M. Volmert e D. Bucher, Berlino, De Gruyter, 2020, pp. 137-162: 144.

74 *Roma 1771-1819*, cit., p. 32.

75 Ingamells, *Durno*, cit., pp. 396-397. Sul viaggio della Gibbes cfr. anche *Eco e Narciso. 1790. Un inedito di Guy Head nella collezione di Banca popolare di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Banca Popolare di Bergamo, Sede di Bergamo, 4-17 ottobre 2014), a cura di E. De Pascale, Bergamo, Lubrina, 2014.

76 E. Gibbes, *Journal in Italy 1789-1790*, Colchester, Public Record Office, Ms. 30/9/7, 26 aprile 1790.

77 *Inventario di James Durno*, 1795, cc. 221, 222v-223.

78 Ivi, c. 214v.

79 Cfr. P. Coen, *Gli studi sul mercato d'arte romano del diciottesimo secolo, fra postulati d'esistenza e paradigmi interpretativi di lunga gittata*, in *Il Laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo*, a cura di S.A. Meyer e S. Rolfi Ozvald, San Casciano (Firenze), Libro Co., 2011, pp. 22-26. Cfr. inoltre P. Coen, *The art market in Rome in the Eighteenth Century: a Case Study in the Modern 'Social History' of Art*, in *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century. A Study in the Social History of Art*, a cura di P. Coen, Leiden - Boston, Brill, 2019, pp. 1-27.

80 «Salvator Rosa un poco guasto palmi 10 e 15 sc. 150»; cfr. l'inventario dei quadri in società fra Durno e Giovanni Torlonia pubblicato da C. Guardata, *La collezione di dipinti di Giovanni Torlonia alla luce di nuovi documenti e il mercato artistico a Roma alla fine del '700*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di Francesca Cappelletti, Roma, Gangemi, 2003, pp. 201-213 (d'ora in avanti Ivi), n. 2.

81 «Scuola di Paolo [scil. Veronese] non molto condotto [...] alto palmi 8 e longo palmi 12 sc. 120»; cfr. ivi, n. 1.

82 «Copia dell'Albano molto cattiva palmi 10 e mezzo e 13 sc. 10»; cfr. ivi, n. 3.

83 «Bonifazio [Veronese] palmi 7 e 6, sc. 20»; cfr. ivi, n. 17.

84 «Di Palma il Giovane e stimato sc. 15»; cfr. ivi, 37.

85 Ivi, n. 57: «Un Quadretto Fiammengo palmi 1 e 1 e mezzo sc. 20».

86 Ivi, n. 58: «Quadro di Alberto Duro palmi 1 e mezzo sc. 10».

87 Ivi, nn. 54-55: «Due quadri in tavola fiamminghi di F. Franck uno [...] l'altro rappresentante l'Adorazzione de Re' Maggi sc. 400». Vedi anche n. 79.

88 «Autore incognito palmi 4 e 3 sc. 2»; cfr. ivi, n. 20.

89 «Copia del Tiziano l'originale in casa Borghese di palmi 12 e 4 e mezzo sc. 30»; cfr. ivi, n. 14.

90 Ivi, n. 70: «Un quadro di Diego Velasco di grandezza di palmi 3 sc. 12».

91 Ivi, nn. 83-84: «copie di Marine presso l'Originale di Vernet pal. 4 sc. 20».

92 Ivi, nn. 83-84: «copie di Marine presso l'Originale di Vernet pal. 4 sc. 20».

93 «Giorgione palmi 4 e mezzo e 3 e mezzo sc. 30»; cfr. ivi, n. 19.

94 «Della Sirani, Scolara di Guido palmi 3 e 3 e mezzo sc. 100»; cfr. ivi, n. 33.

95 Ivi, n. 59-60: «Due quadretti piccoli bislonghi, rappresentante uno il Presepio, l'altro la venuta de re Maggi, sc. 4».

96 Ivi, n. 59-60: «Due quadretti piccoli bislonghi, rappresentante uno il Presepio, l'altro la venuta de re Maggi, sc. 4».

97 «Andrea Schiavone rappresentante una Venere, palmi 6 e mezzo e 5 sc. 60»; cfr. ivi, n. 14.

98 «Del Tintoretto palmi 9 e mezzo e 6 sc. 150»; cfr. ivi, n. 13.

99 Ivi, n. 100: «Due quadri di Nicolò Poussin rappresentanti paesi non molto finiti pal. 6 e 4 sc. 50».

100 Ivi, n. 101: «Due quadri di Nicolò Poussin rappresentanti paesi non molto finiti pal. 6 e 4 sc. 50».

101 Ivi, n. 34: «Replica non molto finita da Guido palmi 3 e 2 e mezzo ovato sc. 5».

102 Ivi, n. 35: «Giulio Procaccino Riposo nella fuga in Egitto palmi 4 e mezzo e 3 e mezzo sc. 80».

103 «Di Bassano Cena del ricco Epulone, palmi 6 e 5 sc. 30»; cfr. ivi, n. 18.

104 Ivi, nn. 102: «Torregiani scolaro di Salvator Rosa pal. 3 e 2 e mezzo sc. 15».

105 Ivi, n. 56: «Un Quadro ovale dell'Albano palmi 1 sc. 50».

106 Ivi, n. 54: «Due quadri in tavola fiamminghi di F. Franck uno rappresentante l'Achille riconosciuto alla corte di Neumede [...] sc. 400». Vedi anche n. 41. Il quadro è da porsi in relazione con il quadro di analogo soggetto ora al Museo Pushkin di Mosca.

107 «Gherardo delle Notti, palmi 6 ½ e 9, sc. 300»; cfr. ivi, n. 5.

108 «Sassoferrato palmi 3 e 2 e mezzo sc. 40»; cfr. ivi, n. 32.

109 «Copia del Guercino grandezza palmi 6 e 7 sc. 40»; cfr. ivi, n. 4.

110 Identificazione dubbia: potrebbe essere «Tiziano non molto disegnato, ma ben colorito, pal. 6 ½ e 11, sc. 260» oppure «Bassano Cristo scaccia i mercanti dal tempio molto guasto palmi 6 e 4 sc. 10»; cfr. ivi, n. 6 oppure n. 36.

111 «Paolo Veronese non molto condotto palmi 3 e 2 e mezzo sc. 40»; cfr. ivi, n. 23.

112 «Di Nicolò Poussin presso Raffael guasto palmi 6 e 5 sc. 20»; cfr. ivi, n. 21.

113 «Scuola di Pietro Perugino palmi 3 e 2 e mezzo sc. 2»; cfr. ivi, n. 31.

114 Ivi, nn. 95: «Fiamengo patito palmi 2 sc. 4».

115 Ivi, n. 63: «Altro quadretto in rame di Carlo Maratta palmi 1 sc. 20».

116 Ivi, n. 40: «Copia del Poussin palmi 3 e 2 e mezzo sc. 30».

117 Il quadro può identificarsi con « Allegoria del Zuccari pal. 2 e 2 e mezzo sc. 6»; cfr ivi, n. 30.

118 Ivi, nn. 93-94: «Due Paesi [...] del Botta pal. 3 attraverso, uno in buon essere, l'altro patito nell'aria sc. 50».

119 Ivi, nn. 96-97: «Due Paesi di Vallint [sic] non finiti pal. 2 e mezzo sc. 8».

120 Ivi, nn. 96-97: «Due Paesi di Vallint sc. 8».

121 Ivi, nn. 93-94: «Due Paesi [...] del Botta pal. 3 attraverso: uno in buon essere, l'altro patito nell'aria sc. 50».

122 Ivi, n. 98: «Un quadro di Pietro Testa molto patito sc. 10».

123 Ivi, n. 47: «Gherardo delle Notti, palmi 6 e mezzo e 5, sc. 300».

124 «Luca Signorelli palmi 6 e 7 e mezzo, sc. sc. 880»; cfr. ivi, n. 7.

125 Ivi, n. 48: «Quadro di Luca Cambiaso ben conservato palmi 6 e mezzo e 5 sc. 300».

126 Ivi, n. 51: «Un quadretto in tavola di Benvenuto Garofalo Sagra Famiglia con un vasetto di campo palmi 2 e mezzo e 2 sc. 80».

127 Il quadro è identificabile nell'Ivi, n. 27, ovvero «Di Bonifazio, prese molte figure da Giacomo Bassano palmi 4, quadrato, sc. 10».

128 «Copia fatta dal Gennari presso l'originale di Guercino plami 9 e mezzo e 7, sc. 100»; cfr. ivi, n. 12.

129 Ivi, n. 64: «Una copia in tavola rappresentante il Ritratto di Raffael palmi 2 e 2 e mezzo sc. 1».

130 «Gherardo delle Notti coloritovi Cristo con il Fariseo di misura palmi 6 e mezzo e 5 e mezzo, sc. 60»; cfr. ivi, n. 10.

131 «Caravaggio un poco guasto, San Sebastiano con due Donne, grande palmi 10 e mezzo per 8, sc. 40»; cfr. ivi, n. 8.

132 Ivi, n. 39: «Originale ritrovasi nella Chiesa di San Carlo palmi 2 e mezzo per 1 e mezzo sc. 30».

133 Ivi, n. 45: «Scuola del Parmigianino molto guasto [...] palmi 4 e 3 sc. 03».

134 Ivi, nn. 99: «Un quadro di Crescenzio su lo stile di Poussin pal. 6 e 4 sc. 10».

135 Ivi, n. 52: «Tintoretto palmi 6 e mezzo e 4 e mezzo sc. 80».

136 «Scuola di Rubens palmi 6 e 5 sc. 50»; cfr. ivi, n. 16.

137 Ivi, n. 79: «Altro Ritratto di stile della Scuola Veneziana palmi 4 e 5 sc. 4».

138 «Scuola di Carlo Maratta mezza figura grandezza palmi 6 e 5 sc. 60» com il n. 215; cfr. ivi, nn. 25-26.

139 «Scuola di Carlo Maratta mezza figura grandezza palmi 6 e 5 sc. 60» con il n. 214; cfr. ivi, nn. 25-26.

140 Ivi, n. 87: «Altra Battaglia del Bergognone pal. 5 e 3 sc. 20».

141 Ivi, n. 80: «in tavola patito palmi 4 e 3 e mezzo sc. 4».

142 «Scuola di Caravaggio palmi 5 e 4 e mezzo sc. 20»; Ivi, n. 28.

143 Ivi, n. 9: «Bassano figura al naturale, ma molto cattiva, palmi 9 e 6 e mezzo, sc. 60».

144 Ivi, n. 62: «Autore incognito dipinto in lavagna palmi 2 e 1 e mezzo scudi 10».

145 Ivi, nn. 105: «Un Paese di Brillo pal. 4 e 3 e mezzo sc. 40».

146 Ivi, n. 71: «Altro ritratto del Bassano palmi 3 sc. 8».

147 Ivi, n. 68: «Palma il Giovane palmi 4 e 3 e mezzo sc. 15».

148 Ivi, n. 68: «Una copia da Andrea del Sarto in tavola palmi 4 e 3 sc. 6».

149 Ivi, n. 90: «Veduta di Colonnato [...] del Viviani palmi 3 sc. 10».

150 Ivi, n. 50: «Una copia in tavola di Andrea del Sarto [...] palmi 9 e mezzo e 6 sc. 20».

151 Ivi, n. 11: «Copia cattiva di Carlo Maratta palmi 9 e 6 sc. 12».

152 Ivi, n. 29.

153 Ivi, n. 65: «Un bozzetto di Paolo Veronese un poco patito palmi 2 e 2 e mezzo sc. 10».

154 Ivi, 61: «Un quadro dipinto in Rame di stile fiamengo molto rovinato palmi 2 e 2 e mezzo sc. 20».

155 Ivi, n. 74: «Altro Ritratto di Diego Velasco in tela di grandezza pal. 3 sc. 15».

156 Ivi, n. 53: «Quadro di Scuola Veneziana cattivo palmi 8 e 7 sc. 1».

157 Ivi, n. 38: «Scuola veneziana palmi 2 e mezzo per 2 sc. 9».

158 Ivi, n. 75: «Altro ritratto in tavola del Beccafumi palmi 2 sc. 15».

159 Ivi, n. 73: «Ritratto di Scuola Veneziana palmi 4 sc. 3».

160 «Tintoretto molto cattivo palmi 4 e 3 e mezzo sc. 150»; cfr. ivi, n. 24.

161 Ivi, n. 49: «Quadro di Gennaro scolaro del Guercino in cattivo stato palmi 7 e mezzo e 5 e mezzo sc. 20».

162 Ivi, n. 85: «Due battaglie del Graziani pal. 4 sc. 20».

163 Ivi, n. 85: «Due battaglie del Graziani pal. 4 sc. 20».

164 Ivi, n. 92: «Monsieur Stendardo palmi 4 e 2 e mezzo sc. 15».

165 Ivi, n. 77: «Scuola veneziana pami 4 e 3 sc. 3».

166 Ivi, n. 36: «sc. 10».

167 Ivi, n. 76: «Altro ritratto di Barocci molto lavato rappresentante un Ragazzo della grandezza di pal. 2 e mezzo e 2 sc. 15».

168 Ivi, n. 72: «Altro ritratto rappresentante una Vecchia, in tela di palmi 5, sc. 60».

169 «Guido Reni S. Girolamo palmi 5 e mezzo e 4 sc. 15»; cfr. ivi, n. 22.

170 Ivi, n. 91: «Battaglia del Bergognone palmi 3 e 2 sc. 15».

171 Ivi, n. 46: «Autore incognito moltissimo guasta palmi 4 e 3 sc. 6».

172 Ivi, n. 41: «Raffael di Borgo sc. 3».

173 Ivi, n. 78: «Altro ritratto in tavola di un Architetto palmi 2 e mezzo e 3 e mezzo sc. 2».

174 Ivi, n. 42: «stile antico, sc. 1».

175 Cfr. Ivi, n. 43: sc. 20, insieme al n. 313.

176 Cfr. Ivi, n. 44: sc. 20, insieme al n. 312.

177 Ivi, n. 66, sc. 1.

178 Ivi, n. 104: «Scuola di Gaspero Poussin non molto finito pal. 3 e mezzo e 3 sc. 6».

179 Ivi, n. 67: «Altro piccolo quadretto copia del Corregio [...] sc. 4».

180 Ivi, n. 69: «Quadro stelarato del Bassano rappresentante un Sposalizio palmi 5 e mezzo e 4 sc. 6».

Alfredo Buccaro

Vincenzo Corazza e Giacomo Quarenghi: neoumanesimo e cultura architettonica illuminista tra Roma, Napoli e San Pietroburgo

Le riflessioni che proponiamo potranno contribuire a chiarire significativi aspetti del processo di maturazione intellettuale e professionale di Giacomo Quarenghi nel corso della sua attività tra Roma e San Pietroburgo. Ciò equivale, sostanzialmente, a fare riferimento a due precedenti occasioni di studio che hanno offerto a chi scrive l'opportunità di incontrare sul proprio cammino di ricerca questa miliare figura di architetto dell'Europa neoclassica: l'una relativa alla pubblicazione del Codice Corazza, inedito apografo di testi vinciani[1] (fig. 1), e dei tanti documenti dell'omonimo fondo della Biblioteca Nazionale di Napoli; l'altra riguardante lo studio monografico su Antonio Rinaldi[2], allievo di Vanvitelli, la cui presenza alla corte di Caterina II precede e, in parte, incrocia quella di Quarenghi. L'architetto bergamasco rappresenta dunque il denominatore comune di queste esperienze, nel primo caso per i nessi di amicizia e gli scambi culturali con l'intellettuale illuminista Vincenzo Corazza, possessore del Codice leonardesco, nel secondo per l'eredità che egli raccoglie nella capitale russa da Rinaldi quale primo architetto della zarina.

Sin dal 2008 segnalai il ruolo avuto da Corazza – letterato, filosofo, esperto di arte e architettura del Rinascimento e, soprattutto, di Leonardo – nella formazione e conseguente diffusione della cultura neoclassica italiana di ispirazione neocinquecentista, con riferimento all'influenza da lui svolta sulla critica artistica e architettonica del secondo Settecento e, in particolare, sulla corrente di ispirazione palladiana in ambito romano[3].

1. Cassiano dal Pozzo (attr.), *Codice Corazza*, 1640 ca., Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79, sez. I/a, p. 16.

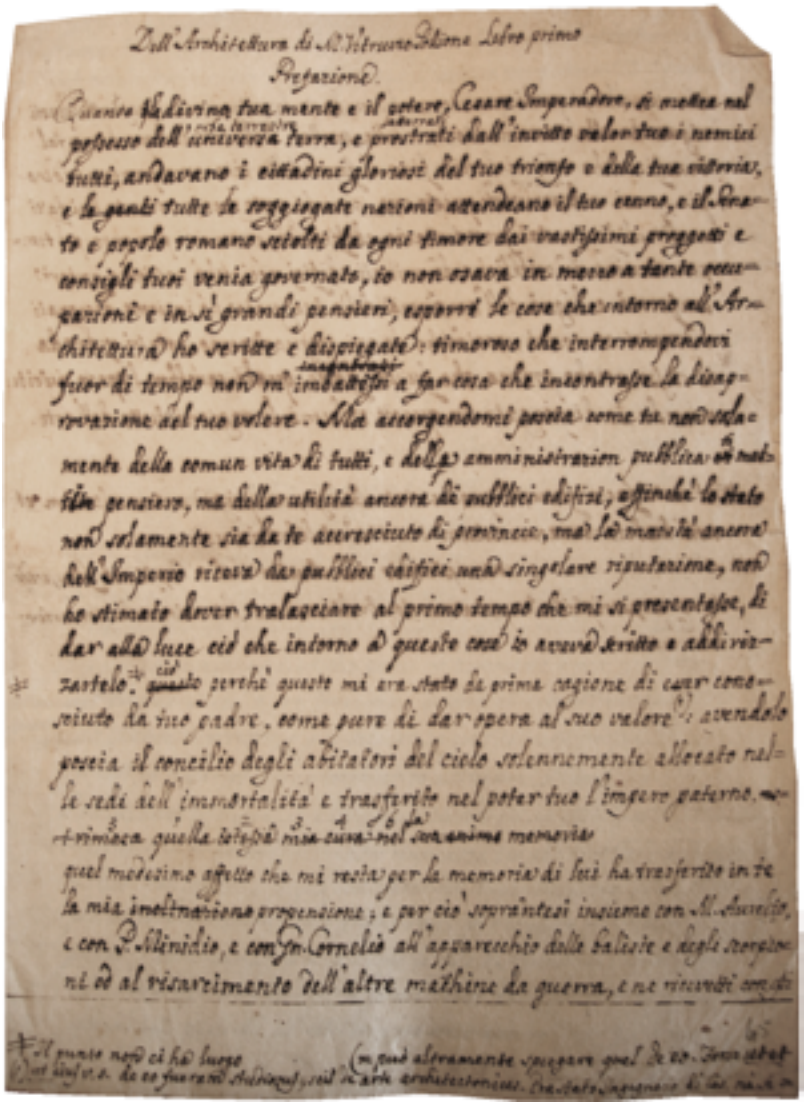
La ricerca da me condotta, oltre ad approfondire e integrare lo studio delle lettere spedite da Quarenghi a Corazza da Roma e da San Pietroburgo tra il 1779 e il 1788 – conservate nel fondo napoletano e fatte oggetto di un primo contributo un decennio fa[4] –, dovette necessariamente ampliarsi alle fonti esistenti presso vari archivi italiani, dall'Archiginnasio di Bologna alla Biblioteca Palatina di Parma, dall'Archivio di Stato di Milano a quello di Napoli: da esse emerge la poliedrica figura di Corazza nel contesto dell'articolata vicenda degli apografi vinciani, con la possibilità di attingere a tanti nuovi documenti riguardanti la sua stretta relazione di amicizia con Quarenghi e con i più noti letterati, critici e artisti dell'epoca, da Johann Joachim Winckelmann ad Anton Raphael Mengs, da Carlo Bianconi a Giuseppe Parini a Ippolito Pindemonte[5].

L'analisi del Codice vinciano, una silloge voluta dall'erudito Cassiano dal Pozzo per il cardinale Francesco Barberini intorno al 1640 e finalizzata alla pubblicazione del "meglio di Leonardo" tratto dai manoscritti autografi dell'Ambrosiana, oggi conservati a Parigi, ci ha offerto la possibilità non solo di ripercorrere le origini e i canali della diffusione del pensiero di Leonardo in Italia e nel Mezzogiorno a partire dalla prima età moderna fino a quella dell'Illuminismo ma anche, di accedere alla cerchia degli studiosi vinciani guidati da Carlo Pedretti[6].

Corazza, pastore arcade della Colonia Renia di Bologna e membro dell'Accademia Clementina, è attivo prima nella propria città, poi a

Roma dalla metà degli anni Sessanta e infine dal 1772 a Napoli, ove dal 1784 al 1799 è istitutore dei Principi Reali, figli di Ferdinando IV e di Maria Carolina, tra cui il futuro re Francesco I[7]. A Roma egli rivede in più occasioni gli amici degli anni della formazione bolognese: in particolare Carlo Bianconi, architetto, pittore e futuro segretario dell'Accademia di Brera, lo scultore Ercole Lelli, il veneziano Francesco Algarotti. Proprio Bianconi sarà, con Angelo Comolli e altri intellettuali del cenacolo romano, tra i sostenitori dei suoi studi su Leonardo; che gli varranno la fama di maggiore esperto italiano in campo vinciano. Comolli, poi, gli chiede continui consigli nel corso della stesura della sua *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile* (1788-1792)[8], opera da considerarsi un importante riferimento per la critica architettonica neoclassica, non solo italiana[9]. Ma un ruolo fondamentale, come vedremo, avranno a Roma proprio gli stretti rapporti con Mengs e con Quarenghi.

Anche da Napoli, Corazza non smetterà di partecipare attivamente al dibattito in seno ai vecchi amici Arcadi, offrendo contributi critici in ambito letterario, filosofico e persino archeologico, in un ambiente di particolare fermento a seguito della scoperta delle antiche città vesuviane e dei primi studi sui templi di Paestum. Ma, sebbene i suoi scritti siano autentici scrigni del sapere illuministico, egli darà alle stampe solo quel poco atto a fargli guadagnare, in campo letterario, le lodi del Carducci, lasciando un'immensa messe di scritti allo stato di inediti – proprio come aveva fatto il tanto amato Leonardo – tra cui le tante lettere, le bozze di trattati o di voci per la prima *Encyclopédie* da pubblicarsi a Livorno, di poemetti, di odi in stile oraziano o di riflessioni sugli artisti e sugli architetti del Cinquecento.


Dell'Architettura di M. Vitruvio Pollione Libro primo
Prefazione

2. Vincenzo Corazza, *Dell'Architettura di M. Vitruvio Pollione. Libro primo. Prefazione*, 1770 ca., fol. 1. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. X.AA.28/3.

Non mancò inoltre a Napoli l'impegno politico giacobino, pur trovandosi egli a corte, insieme con Domenico Cirillo, Mario Pagano, Gaetano Filangieri, Gennaro Serra di Cassano, Eleonora Pimentel Fonseca, Luisa Sanfelice, con i quali animò le tante riunioni più o meno segrete, o mascherate da ozi letterari, presso palazzo Serra di Cassano o nella villa dei Belforte a Posillipo, e scampando nel 1799 alla condanna per cospirazione solo perché si spense nel febbraio di quell'anno.

Ma la rivalutazione del Rinascimento e della matrice toscana in arte e in architettura da parte dei cosiddetti "toscanisti di Mergellina" e la loro convinta adesione alla linguistica della Crusca in letteratura saranno mal viste da molti sostenitori dell'identità e della fierezza della storia nazionale del Mezzogiorno e della lingua napoletana, corroborata dalle forti istanze di grecità e latinità derivanti proprio dalle nuove scoperte archeologiche.

Come nacque dunque, a partire dal soggiorno romano, e si perpetuò a Napoli per l'uno, a San Pietroburgo per l'altro, quella reciproca stima tra Corazza e Quarenghi, quella comunanza di interessi, quella convergenza su aspetti cruciali del dibattito teorico dell'arte e dell'architettura?

L'adesione alle istanze del classicismo arcadico di marca belloriana e poussiniana nasce per Corazza nella sua Bologna ancor prima della passione per Leonardo,

in seno all'Istituto delle Scienze, strutturato da Luigi Ferdinando Marsili con una sterzata tutta in chiave tecnico-scientifica, dando cioè spazio, negli studi di architettura, alla matematica, alla geometria, alla meccanica, contro la diffusa tendenza di marca bibienesca al *quadraturismo*[10]. Reduce da animosi scambi di idee avuti con Lodoli a Venezia sin dal volgere degli anni Quaranta, nel pieno della predicazione radicale di quel frate, Corazza ne contesterà il rigorismo, perché per lui, nel solco del classicismo rinascimentale, la forma dell'architettura è *anche* rappresentazione: i fervidi dibattiti bolognesi con Algarotti e Bianconi, approdati già alla fine degli anni Cinquanta a un convinto palladianismo di derivazione anglosassone, avevano portato Corazza a riconoscere in quella tendenza la fusione di arte e scienza, già espressa in una sintesi ideale nell'opera di Leonardo e precedente allo iato verificatosi a partire dagli inizi del Seicento.

A Roma Corazza maturerà dunque le idee che ritroveremo nei suoi scritti napoletani degli anni Ottanta, soprattutto sul tema delle *Arti del disegno*, ispirato agli incontri con Winckelmann a Villa Albani, e dei concetti di *Imitazione* e *Bellezza*, per i quali potrà attingere per primo agli scritti originali di Mengs, i famosi *Pensieri sulla Bellezza*, che usciranno in Italia solo nel 1780[11]: dopo aver conosciuto l'artista tedesco prima della sua partenza per la Spagna, chiamato da Carlo III, Corazza lo rivede a Napoli tra il 1772 e il 1774. Nel 1779, alla morte di Mengs, potrà quindi studiarne i manoscritti, ricevuti dal comune amico Onofrio Boni; ma proprio a Boni Corazza, pur aderendo in generale al concetto cardine della poetica mengsiana della bellezza ideale, confesserà di aver trovato nei *Pensieri* tutti i limiti della metafisica, a cui egli oppone la valida alternativa del modello vinciano come soluzione del contrasto tra quell'estetica idealizzante e l'empirismo latente dell'*Enciclopedia*; un modello fatto di continui rimandi tra ragione ed esperienza che, solo qualche decennio più tardi, giungerà ad affascinare anche il grande Goethe[12].

In seno all'Accademia di San Luca veniva svolta da Giovanni Gaetano Bottari un'azione analoga a quella del Marsili a Bologna, basata su una posizione giansenista e antibarocca, che per molto tempo si esaurirà in esercitazioni accademiche senza, in verità, produrre opere architettoniche significative, ma soltanto il "regno del nulla" richiamato da Milizia. Ebbene, nel contesto dell'Accademia romana, Corazza subirà ancora una volta il fascino del palladianismo, prima introdotto da Alessandro Galilei, poi sviluppato da Robert Adam e quindi trasfuso nelle prime opere romane del giovane Quarenghi, sostenuto dagli Arcadi per il suo austero linguaggio ispirato al classicismo internazionale.

La passione di Corazza per l'architettura rinascimentale si alimenta anche, nel corso del soggiorno romano e poi di quello napoletano, di esperienze di studio diretto dei documenti, come accade ad esempio nel caso della stesura originale del *Trattato d'architettura civile e militare* (o *Trattato II*), oggi conservata presso la Biblioteca Comunale di Siena[13] e precedente al più noto Codice Magliabechiano di Firenze: come abbiamo dimostrato[14], si deve a lui la prima attribuzione a Francesco di Giorgio Martini, condotta attraverso l'analisi dei testi di Daniele Barbaro e di Vincenzo Scamozzi. L'interesse umanistico – o per meglio dire neoumanistico – di Corazza per l'architettura del Quattrocento toscano e romano troverà poi esito a Napoli nello studio dei classici di Pontano e Sannazaro e dell'interpretazione che lo stesso Sannazaro dà del *De re edificatoria*: un modello che aveva trovato nella villa aragonese di Poggioreale un autentico manifesto, riproposto dal poeta nell'idea della propria residenza a Mergellina, espressa negli *Zibaldoni* conservati a Vienna[15], nel contesto arcadico e mitico della *Crypta Neapolitana* e del sepolcro di Virgilio. Infine Corazza si cimenterà, dopo la pubblicazione dell'opera di Vitruvio curata da Berardo Galiani nel 1758[16], nella traduzione del primo libro del *De Architectura*, destinata però a rimanere anch'essa interrotta (fig.2).

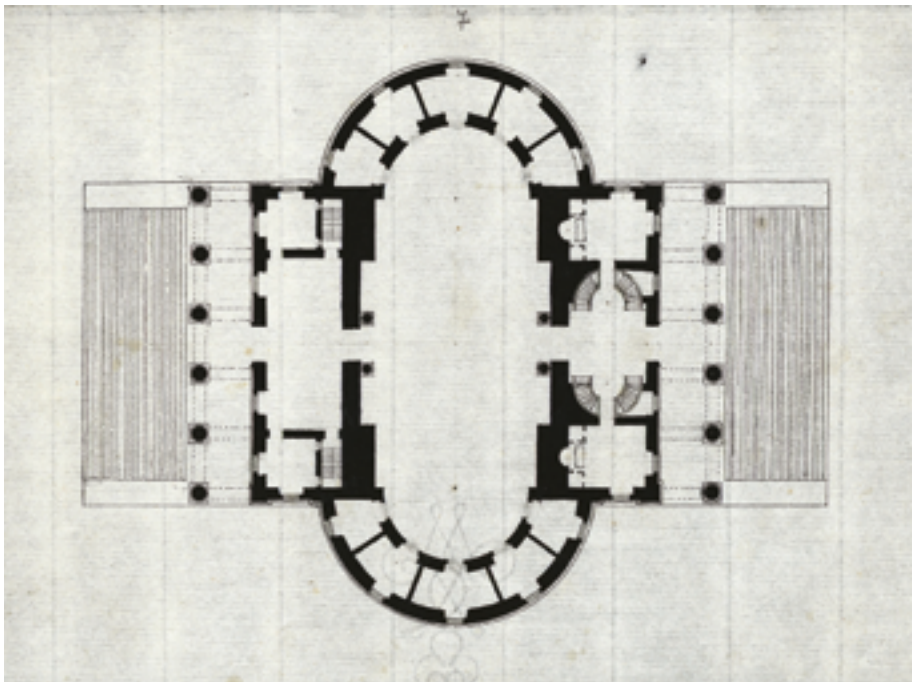
Come sappiamo Quarenghi, giunto anch'egli a Roma nel 1761, comincia come pittore sotto la guida di Mengs, ma presto, voltosi all'architettura, attraverso il veneziano Temanza passerà dall'ideale di classicità del maestro a quello del classicismo palladiano.

3. Georg Iohann Unvertzagt, pianta di San Pietroburgo nel 1737, incisione.

A Roma, sia per Quarenghi sia per Corazza non poco dovette significare il fervore di idee dell'ambiente degli Arcadi e dei tanti personaggi di spicco che emergono tanto dall'epistolario bergamasco pubblicato da Vanni Zanella[17], quanto da quello napoletano: da quest'ultimo si evince poi il ruolo svolto da Corazza in alcune significative scelte di Quarenghi, a partire dalla decisione più importante, ossia quella di accettare o meno, nell'estate del 1779, l'invito di Caterina II di andare a San Pietroburgo (fig. 3), che avrebbe segnato per sempre la sua vicenda personale ma anche, in qualche modo, la storia dell'architettura neoclassica. Corazza dovette essere propenso sin dall'inizio a quella partenza, ben conoscendo l'insoddisfazione di Quarenghi per l'ambiente professionale romano, specie dopo la prematura morte di Mengs. Dunque il 13 settembre 1779 il bergamasco intraprende il viaggio verso San Pietroburgo, portando con sé la moglie incinta, per giungere nella capitale russa il 1 febbraio 1780 e assumere il ruolo di Primo Architetto dell'Imperatrice: al progetto per un «Palazzo di Delicie», redatto in tutta fretta a Roma nel mese di agosto per portarlo a Caterina, che l'architetto non fa in tempo a sottoporre a Corazza, rammaricandosene, farà seguito la trasformazione del Piccolo Ermitage, sorto in proseguimento del Palazzo d'Inverno, con la riproposizione filologica delle romane Logge di Raffaello[18].
A San Pietroburgo, dopo l'alacre attività di Domenico Trezzini e di Francesco Bartolomeo Rastrelli sotto Pietro I, Anna Ivanovna e Elisabetta Petrovna, svoltasi tutta all'insegna di un deciso linguaggio tardobarocco, ma ancora ricca di riferimenti alla tradizione russa, si passa con il vanvitelliano Rinaldi, negli anni Sessanta-Ottanta, dopo le prime opere interlocutorie – come il progetto per la cattedrale di Sant'Isacco e la «Montagna Scivolante» (da cui le moderne "Montagne Russe") a Oranienbaum –, a quel rivolgimento al classicismo verso cui Caterina si orienta a partire dai primi anni del suo regno, come vediamo nel Palazzo di Marmo sulla Neva; una tendenza ancora ricca di spunti tratti dalla tradizione, ma anche delle nuove istanze dell'architettura rivoluzionaria francese[19]. Quest'aspirazione europeista e internazionale proseguirà con Quarenghi negli anni Ottanta-Novanta, giungendosi così al pieno neoclassicismo cateriniano, da cui prenderà le mosse anche la produzione del napoletano Carlo Rossi sotto Alessandro I[20].
Nelle sue opere pietroburghesi, dalla Banca Imperiale al progetto della Borsa, al Teatro dell'Ermitage, fino alle tante architetture pubbliche e private nella capitale e nei siti imperiali, Quarenghi aspirò a continue innovazioni del proprio linguaggio, sia pure sempre all'interno della rigorosa matrice vitruviana e del più convinto classicismo palladiano.
Così il 20 gennaio 1781 l'architetto potrà scrivere a Corazza: «Ho fatto molte

4. Giacomo Quarenghi, progetto della Borsa di San Pietroburgo, 1781-1783, pianta, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album G, tav. 7.

5. Giacomo Quarenghi, progetto della Borsa di San Pietroburgo, 1781-1783, prospetto principale, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album G, tav. 8.



cose per questa Sovrana, ch'anno avuto la sorte d'incontrare in tutto il genio della M.S., ultimamente ho presentato il Modello della Borsa, che la detta M.S. mi ha voluto far l'onore di restare quasi mezz'ora ad esaminarlo e discorer meco sopra l'istesso, ed ha voluto onorarmi col dire più volte che questa sarebbe la miglior fabrica del suo Impero [...]. In altra lettera le scriverò qualche cosa di particolare ancora di questa Metropoli ove vivono molti che si ricordano di Pietro p.° quando fabricò la prima casa, ed adesso la vedono arrivata a tanta grandezza»[21].
Al bel progetto per la Borsa, conservato presso la Biblioteca Civica di Bergamo (figg. 4-5), fa cenno anche l'amico Boni in una lettera a Corazza del 27 aprile successivo: «Ebbi già una lettera del comune amico di Moscovia. Piazze, Chiese, Spedali, Palazzi, e la grandiosa fabbrica della Borsa, che averà colonne più grandi di quelle esterne del Pantheon, lo tengono esercitato con somma sua lode, e decoro, e con gran soddisfazione di quella Magnanima Sovrana. Per una bizzaria della sorte vedesi già compita vicino ai fianchi di S. Pietro quell'orrida sagrestia,

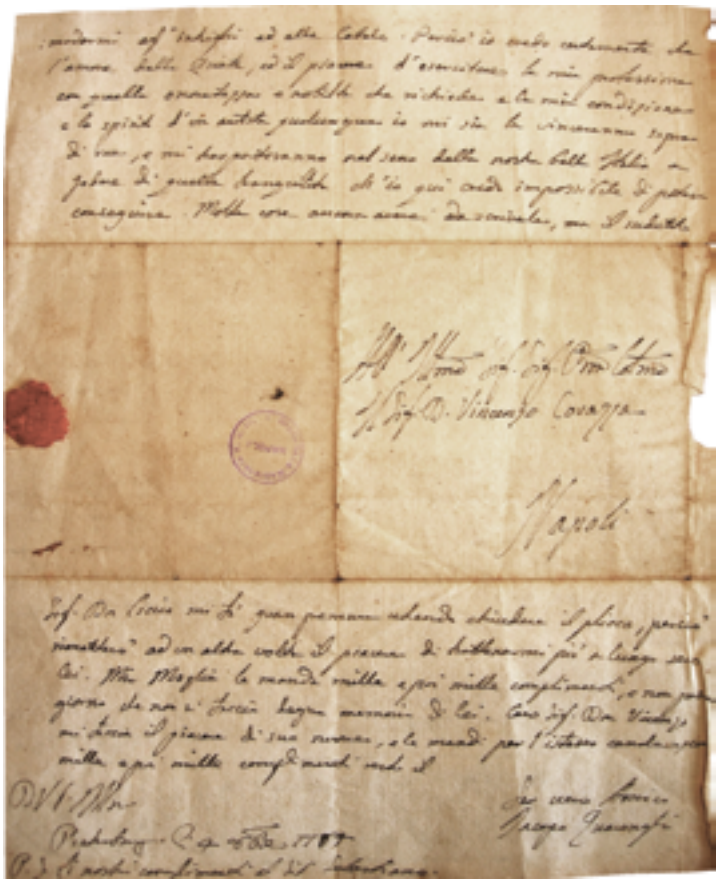
e nel paese dei monumenti più superbi dell'antichità; e ad un tempo istesso un Italiano vola a far risorgere il Palladio, Giulio Romano, Baldasar da Siena, e se vogliamo ancor l'antico, da Roma a Pietroburgo. Sembrerebbe una stravaganza, se non ne fossimo con gran dispiacere noi stessi i testimoni: ed il secolo filosofico negl'annali delle Belle Arti non farà certamente per questo la sua miglior figura»[22].

Se, quindi, l'opera di Marchionni per la Sagrestia ha già assunto i caratteri di un autentico scandalo, l'austero linguaggio di cui Quarenghi si fa sostenitore appare destinato ad avere gran successo nelle città russe. Sicché, di rincontro al clima polemico diffusosi in quegli anni nell'ambiente romano, a cui si aggiunge una produzione architettonica non certo all'altezza della tradizione rinascimentale e barocca, tanta fortuna professionale toccata all'architetto bergamasco e agli altri connazionali impegnati in terra russa, come ad esempio Francesco Camporesi, viene a rappresentare per gli uomini della «Società dell'Arco» un autentico vanto.

Boni aggiorna periodicamente Corazza sull'attività di Quarenghi e ancora nel luglio 1781 lo informa «che il nostro amico Giacomo si fa onore: che fece una superba invenzione per la Borsa, [...] e che avendo la Granduchessa gettata la prima pietra di una Chiesa, che fa fare col di lui disegno, gli regalò una superba scatola d'oro, e mille rubli»[23].

Ma le aspettative degli amici in merito alla grandiosa fabbrica della Borsa erano destinate a restare deluse: l'edificio, sebbene iniziato nello stesso 1781, non sarà mai portato a termine secondo l'idea 'rivoluzionaria' di Quarenghi, basata su una forte carica espressiva ottenuta mediante l'uso di motivi tratti dal repertorio di Boullée, combinati con quello del dorico pestano privo di base, all'epoca, come sappiamo, in forte ascesa. La Borsa verrà totalmente ricostruita vent'anni più tardi da Thomas de Thomon con l'uso di un linguaggio molto meno innovativo[24].

Fino al 1788, in più occasioni, Quarenghi chiede ancora consigli a Corazza.



In alto

6. Giacomo Quarenghi, lettera a Vincenzo Corazza del 4 ottobre 1784, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. X.AA.29bis/13.

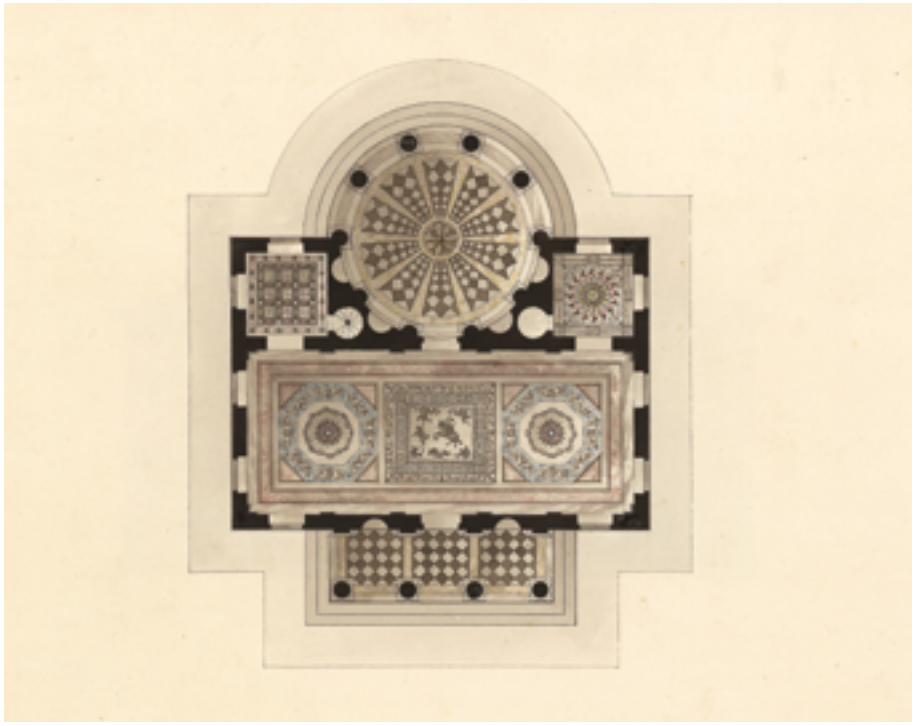
In basso

7. Giacomo Quarenghi, veduta del Padiglione per Musica a Carskoe Selo, 1786 ca., disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerello bruno, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album O, tav. 28.

8. Giacomo Quarenghi, progetto del Padiglione per Musica a Carskoe Selo, 1784-1786, pianta, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album H, tav. 14.

9. Giacomo Quarenghi, progetto del Padiglione per Musica a Carskoe Selo, 1784-1786, prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album H, tav. 15.

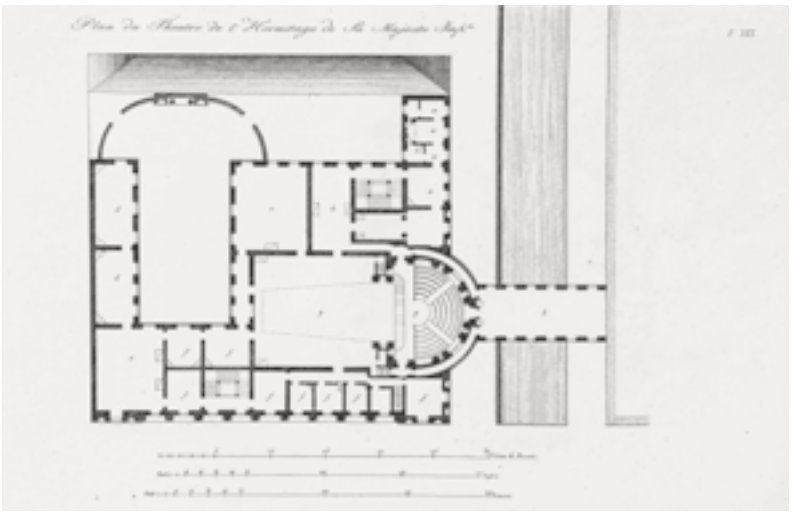
10. Giacomo Quarenghi, progetto del Padiglione per Musica a Carskoe Selo, 1784-1786, prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album H, tav. 16.

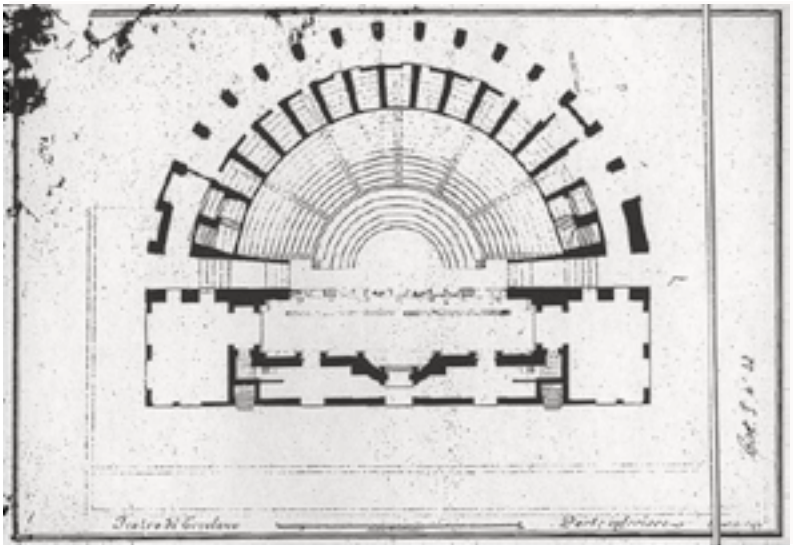


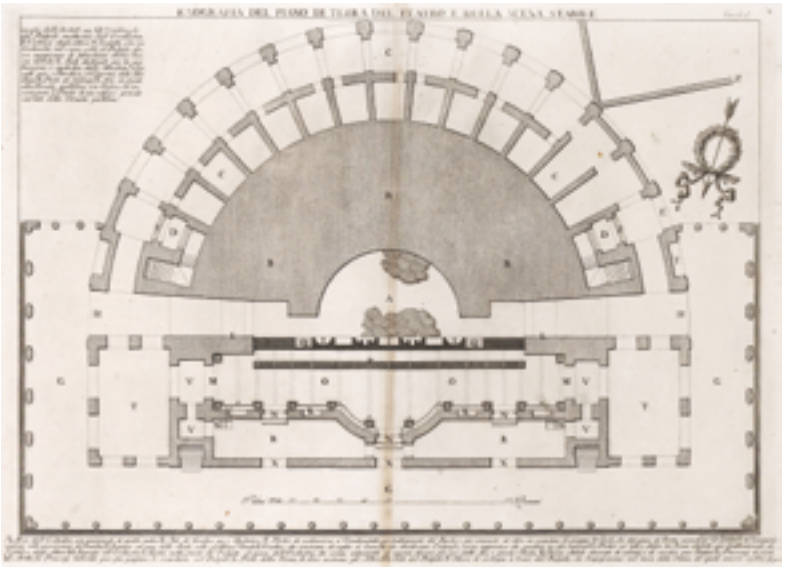
Sul volgere del 1784, traendo occasione dalla partenza da San Pietroburgo del celebre musicista pugliese Giovanni Paisiello, chiamato a Napoli da Ferdinando IV e già attivo nella capitale russa dal 1776, gli invia alcuni progetti, chiedendogli come sempre un giudizio critico (fig. 6): «Colla venuta costì del Sig. Maestro Paisiello io mi prendo la libertà di mandarle due miei disegni, uno d'una Cappella Sepolcrale per uso di questa Imperiale Corte, la qual Cappella si comincierà a fabricare nella prossima primavera, e l'altro d'un Padiglione di piacere per il Giardino di S.M. Imperiale a Czarcaelo [Carskoe Selò], quali non sono disegnati da me, stante le mie molte e continue occupazioni, ma sono copiati con tutta l'esattezza sopra li miei originali. Io dunque la prego a riceverli come un contrasegno ed attestato della nostra antica ed affettuosa amicizia; e siccome ho fatto sempre un gran caso del di lei sano giudizio non solo in questa ma ancora in tante e tante parti del sapere umano, così gradirei all'estremo, ch'ella doppo averli diligentemente esaminati mi volesse far la finezza di dirmi il suo sentimento intorno ai medesimi con filosofica ed amichevole libertà»[25].

Il «Padiglione di piacere» è, in realtà, l'elegante Padiglione per Musica (1784-1786) (figg. 7-10), realizzato all'interno del Parco di Caterina a Carskoe Selo (l'odierna Puškin), il celebre sito imperiale progettato da Rastrelli e completato da Rinaldi a pochi chilometri dalla capitale, tra laghetti e rovine classiche importate direttamente dall'Italia[26].

Ancora nel 1788, appena compiuto il Teatro dell'Ermitage (1783-1787) – concepito sul modello del Teatro Olimpico di Palladio nel luogo del vecchio Palazzo d'Inverno –, nell'inviare a Corazza una copia dell'elegante pubblicazione sull'edificio (fig. 11)[27] Quarenghi scriverà: «Le trasmetto un esemplare del Teatro ch'io ho fatto costruire in questo Ermitage di S.M. Imperiale. Quello che m'ha indotto a far questa edizione è stato il consiglio di S.M. medesima al quale ho creduto di dover ubbidire anticipando quello, che non avevo intenzione di far per ora. Da questo ne è addivenuto, [...] ch'ai disegni non ho giudicato di premettere altro, che quello ch'era semplicemente necessario per formarsi una sufficiente idea del Teatro antico. Di quest'opera non ne ho fatti tirare che soli cento esemplari, e questi per regalare a' miei buoni amici [...]. Tempo fa ancora le mandai altri miei disegni, de' quali non ho avuto alcun riscontro [...]. Di quello che insistentemente la prego si è di darmene il suo parere per mia consolazione ed instruzione. La presente guerra ha







Pagina a fronte

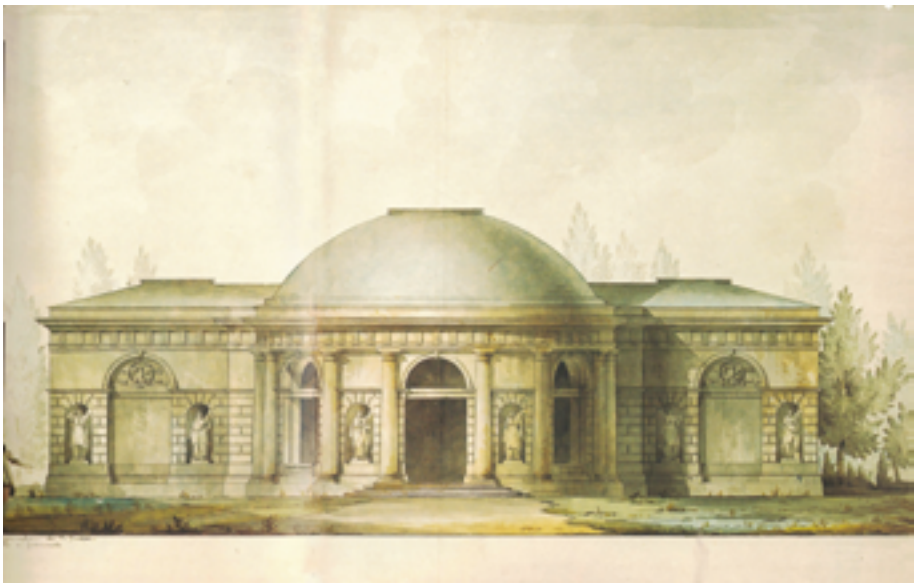
11. Giacomo Quarenghi, progetto del Teatro dell'Ermitage, pianta generale, incisione (da *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, Mantova, Negretti, 1843).

12. Francesco La Vega, pianta di rilievo del teatro antico di Ercolano, 1772, disegno, penna e china, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, cat. I, n. 32.

13. Francesco Piranesi, pianta di rilievo del teatro antico di Ercolano, 1783, incisione (da F. Piranesi, *Il teatro di Ercolano*, Roma, 1783, tav. I).

In questa pagina

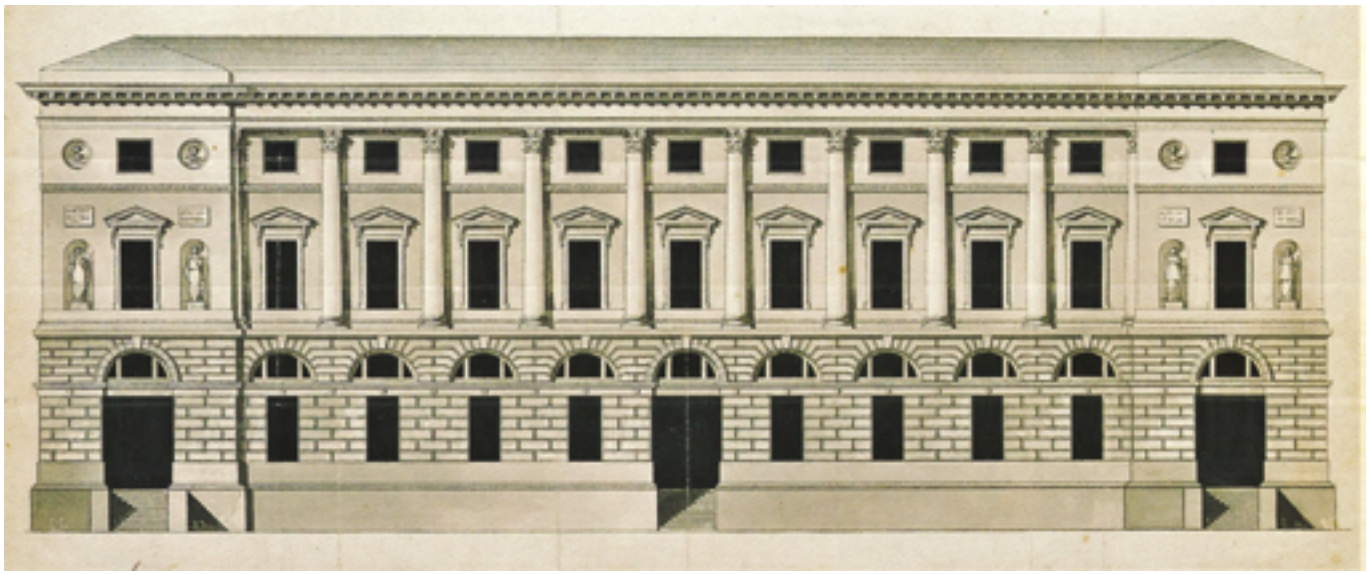
14. Giacomo Quarenghi, progetto del Padiglione per Musica a Carskoe Selo, 1784, prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Barbengo (Lugano), Archivio Guidini (da *Pietro Bianchi. 1787-1849. Architetto e archeologo*, a cura di N. Ossanna Cavadini, Milano, Electa, 1995, pp. 74-75).

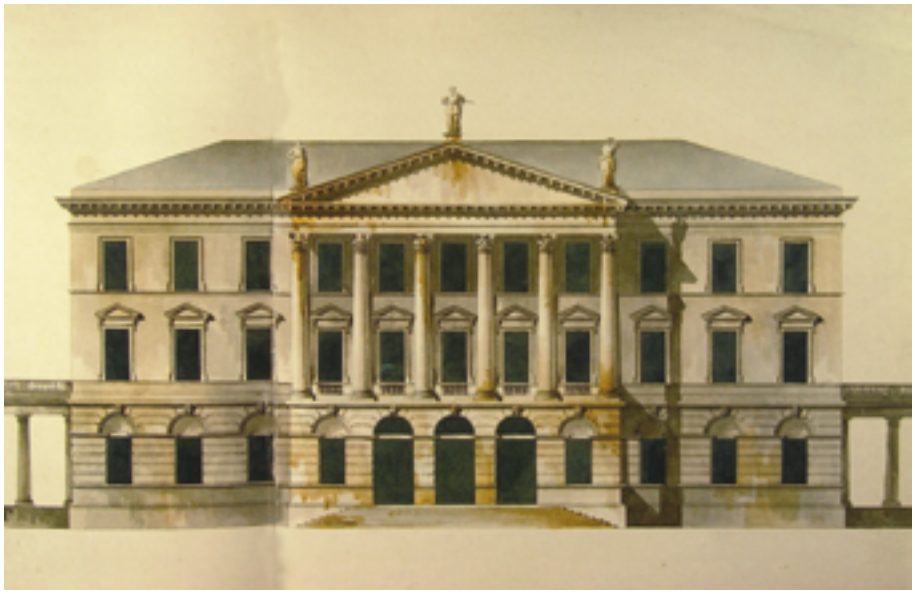


fatto sospendere quasi tutte le fabriche, e perciò spero d'avere un poco d'ozio per attendere più seriamente a' miei studi»[28].

La passione di Corazza per il tema del teatro antico nasce dai rinvenimenti del teatro di Ercolano e dallo studio più ampio di Milizia sui teatri, inizialmente stampato a Roma nel 1772 ma subito censurato, e quindi riedito l'anno successivo a Venezia: anche Corazza si cimenta in una *Dissertazione* sul tema nel 1772, oggi scomparsa, di cui però abbiamo ritrovato il testo inedito in una lettera conservata presso l'Archivio di Casale Monferrato[29], ricco di dettagli e di ipotesi sulle tracce dell'antica struttura ercolanense. Non è un caso che, proprio in quei giorni, l'architetto archeologo Francesco La Vega, direttore dal 1764 degli scavi di Ercolano, Pompei e Stabiae, redigeva precisi grafici di rilievo della struttura, conservati presso la Società Napoletana di Storia Patria[30] (fig. 12); ma i primi rilievi verranno pubblicati solo un decennio più tardi da Francesco Piranesi nel suo pregevole studio monografico (fig. 13)[31]. Dunque ancora una volta Quarenghi si rivolge a Corazza per trovare conforto circa le fonti di ispirazione per quel grandioso progetto, che nella breve premessa alle tavole vengono individuate, come sempre, nell'opera vitruviana e nel Teatro Olimpico.

A proposito dei grafici inviati da Quarenghi a Napoli, di cui stranamente non troviamo traccia nel carteggio di Corazza nella Biblioteca Nazionale, è possibile azzardare l'ipotesi, più che realistica, che alcuni di quei disegni siano oggi tra quelli presenti nell'archivio privato Guidini presso Lugano. Infatti tra i tanti elaborati architettonici di quella ricca raccolta riferibili all'attività romana e napoletana del noto architetto ticinese Pietro Bianchi[32] – si vedano in particolare quelli concernenti la chiesa di San Francesco di Paola a Napoli, la sua opera più nota, e i progetti del tanto discusso concorso del 1815 ad essa relativo[33] – troviamo tre grafici (figg. 14-16), un tempo, con ogni probabilità, proprio tra quelli inviati da Quarenghi a Corazza: si tratta dei prospetti del Padiglione di Carskoe Selo, del Teatro dell'Ermitage e della Banca Imperiale[34]. In effetti la presenza di Bianchi presso la corte borbonica in qualità di architetto di Casa Reale negli ultimi anni del regno di Ferdinando I e poi di Francesco I lascia pensare che una parte di quei disegni possano provenire proprio dalla Biblioteca Reale di Napoli, ove ci saremmo aspettati di trovarli nella sezione Palatina, essendo confluito in quella sede l'intero *corpus* documentario di Corazza sin dal 1802[35]. Del resto, pur essendo accertata una trasferta di Bianchi a San Pietroburgo nel corso di un viaggio compiuto in Europa nel 1827, appare poco verosimile quanto da altri ipotizzato[36], ossia che possa essersi procurato i grafici in quella occasione, a ben dieci anni dalla morte di Quarenghi.





15. Giacomo Quarenghi, progetto del Teatro dell'Ermitage a San Pietroburgo, 1783 ca., prospetto, disegno, penna e china, pennello con china diluita. Barbengo (Lugano), Archivio Guidini (da *Pietro Bianchi*, cit., p. 71).

16. Giacomo Quarenghi, progetto della Banca Imperiale a San Pietroburgo, 1783 ca., prospetto , disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati. Barbengo (Lugano), Archivio Guidini (da *Pietro Bianchi*, cit., pp. 72-73).

Addurremo infine un'ulteriore prova dell'amicizia tra l'architetto bergamasco e l'illuminista bolognese.
La presenza del Codice vinciano presso Corazza non risulta caratterizzata solo da episodi 'edificanti' per quel grande uomo di cultura, il quale purtroppo non se la passa bene nella condizione di istitutore al servizio dei Borbone, costretto a tentativi estremi per sopravvivere. Così nel 1779 egli non solo comincia a interessarsi della compravendita di libri di pregio quale intermediario di numerose biblioteche, ma tenta addirittura di vendere gli apografi di Leonardo in suo possesso: prima al re d'Inghilterra, Giorgio III, attraverso la mediazione di Quarenghi con il pittore Gavin Hamilton e l'omonimo ambasciatore a Napoli William Hamilton, poi al Granduca di Toscana, infine nel 1787 nientemeno che a Caterina II, di nuovo tramite Quarenghi[37]. E l'amico gli dà una mano, prima da Roma poi dalla Russia; ma, per nostra fortuna, nessuno di questi tentativi andrà a buon fine, non potendosi escludere, a quanto pare, una certa soddisfazione dell'architetto: «Non ho mai dimenticato il suo rarissimo manoscritto, ma ho sempre atteso il momento favorevole di poter far avanzare la notizia a questa Augusta Sovrana […] e spero, come le dissi, d'esserne venuto a capo questa mattina, facendo cader

il discorso sopra il merito di Leonardo ad un suo Bibliotecario, e da un discorso nell'altro siamo venuti finalmente sul suo Manoscritto, che molto si è consolato nel sentire esser in mano di un mio amico in unica copia, m'ha pregato che ne faccia una breve descrizione in Francese, […] *benché sarebbe una gran perdita per l'Italia che sì rara ed unica copia avesse a finire con tanto danno dell'arti in quest'ultima parte del mondo colto*»[38].

Pur a fronte di tanti incarichi e soddisfazioni, Quarenghi non abbandonerà mai il desiderio di tornare in patria e di riabbracciare l'amico, non sopportando l'invidia dei colleghi: «S.M. Imperiale seguita tuttavia a protendere le sue grazie sopra di me, ma questo appunto fa sì che di giorno in giorno si aumenta il numero de' miei nemici. Perciò non essendo io fatto per le Corti ed amando all'estremo l'ozio filosofico, e di potere attendere in libertà allo studio della professione, spero che fra non molti anni averò il piacere d'abbracciarla a Dio piacendo in Italia»[39].

Sebbene in ogni occasione Quarenghi non riesca a fare a meno degli autorevoli consigli di Corazza, purtroppo non lo rivedrà più: l'architetto potrà concedersi solo un breve ritorno in Italia molto tempo dopo la scomparsa del bolognese, durante il dominio napoleonico (1810-11), limitandosi peraltro a visitare la propria città.

Note

1 Cassiano dal Pozzo (attr.), Codice Corazza, 1640 ca. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79. Cfr. A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano - Napoli, CB Edizioni - Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.

2 A. Buccaro, G. Kjučarianc, P. Miltenov, *Antonio Rinaldi architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Electa, 2003.

3 A. Buccaro, *Ingegneria tra scienza e arte: il Codice Corazza e la permanenza del modello vinciano nella cultura napoletana*, in *Storia dell'Ingegneria,* atti del 2° Convegno Nazionale (Napoli, 7-9 aprile 2008), a cura di S. D'Agostino, A. Buccaro, G. Fabricatore, 2 voll., Napoli, Cuzzolin, 2008, II, pp. 797-809.

4 M. Böhmig, *Le lettere di Giacomo Quarenghi all'abate Vincenzo Corazza (1779-1788)*, «Bergomum», CIII, 2008, pp. 137-168.

5 Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., pp. 162-168, *passim*.

6 Sul tema della diffusione vinciana nel Mezzogiorno moderno, in occasione delle Celebrazioni dei 500 anni dalla morte di Leonardo (1519-2019) tenutesi sotto il patrocinio del Comitato Nazionale presieduto da P. Galluzzi, abbiamo curato la mostra (Napoli, Palazzo Reale, 12 dicembre 2019-15 marzo 2020) di cui segnaliamo il volume-catalogo: *Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Napoli - Poggio a Caiano, CB Edizioni Grandi Opere - CIRICE-FedOA University Press, 2020.

7 Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., cap. IV, *passim*.

8 A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, 4 voll., Roma, Salvioni, 1788-1792.

9 H.-W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche*. I. *Da Vitruvio al Settecento*, Roma - Bari, Laterza, 1988, p. 273.

10 A.M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, Torino, UTET, 1988, pp. 96-104.

11 *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III pubblicate da Giuseppe Nicola D'Azara*, Parma, Stamperia Reale, 1780.

12 Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., pp. 141-142.

13 Il ms. è collocato alla segnatura: S. IV. 4.

14 Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., pp. 159-161.

15 C. Vecce, *Gli Zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998, pp. 119-121.

16 B. Galiani, *L'architettura di M. Vitruvio Pollione...*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1758.

17 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988.

18 Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., p. 165.

19 Buccaro-Kjučarianc-Miltenov, *Antonio Rinaldi*, cit., cap. II.

20 *Ivi*, pp. 44-45.

21 Napoli, Biblioteca Nazionale (d'ora in avanti BNN), *Manoscritti e Rari*, X. AA. 29bis/13. Cfr. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., p. 165.

22 BNN, *Manoscritti e Rari*, X. AA. 29bis/8. Vedi anche il saggio di Francesco Moschini in questo volume.

23 *Ibidem*.

24 Buccaro-Kjučarianc-Miltenov, *Antonio Rinaldi*, cit., pp. 60-61.

25 BNN, *Manoscritti e Rari*, X. AA. 29bis/5, lettera del 18 settembre 1784.

26 Tra i grafici di Quarenghi conservati presso la Biblioteca Civica di Bergamo è una bella veduta raffigurante il Padiglione (Album O, n. 28), che pubblichiamo. Cfr. *I cinque album di Giacomo Quarenghi nella Civica Biblioteca di Bergamo*, a cura di S. Angelini, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1967, tav. 127.

27 G. Quarenghi, *Théatre de l'Hermitage de Sa Majesté l'Imperatrice de toutes les Russies*, St. Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie des Sciences, 1787.

28 BNN, *Manoscritti e Rari*, X. AA. 29bis/13, lettera del 24 maggio 1788.

29 Casale Monferrato, Archivio Storico Comunale, Fondo Famiglia Magnocavalli, fasc. 249, lettera del 26 settembre 1772 all'avv. Filippo Gastaldi, integralmente riportata in Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., pp. 134-136, n. 186.

30 Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, Cat. I, nn. 32-33. Sulla figura di Francesco La Vega cfr. M. Pagano, *I diari di scavo di Pompei Ercolano e Stabiae di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810)*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1997.

31 F. Piranesi, *Il teatro di Ercolano*, Roma, Stamperia Salomoni, 1783.

32 Sulla figura e l'opera di Bianchi cfr. A. Venditti, *Bianchi, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 166-168; *Pietro Bianchi 1787-1849. Architetto e archeologo*, a cura di N. Ossanna Cavadini, Milano, Electa, 1995.

33 Molti altri grafici relativi ai progetti del concorso, agli elaborati finali di Bianchi e, in generale, alle sue opere romane e napoletane sono ritrovabili anche presso l'Archivio Comunale di Lugano e l'Archivio Cantonale di Bellinzona. Per la vicenda del concorso cfr. A. Buccaro, *Nuove acquisizioni sulla chiesa di San Francesco di Paola: Pietro Bianchi e gli architetti napoletani della Restaurazione*, in *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo. Scritti in onore di Giancarlo Alisio*, a cura di A. Buccaro, M.R. Pessolano, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 165-176.

34 Le tavole sono state pubblicate in *Pietro Bianchi*, cit., pp. 71-75.

35 Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., p. 74.

36 N. Ossanna Cavadini, *Pietro Bianchi: la formazione e le opere*, in *Pietro Bianchi*, cit., p. 31.

37 Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza*, cit., p. 73.

38 BNN, *Manoscritti e Rari*, X. AA. 29bis/13, lettera del 20 gennaio 1787. Corsivo dell'autore.

39 Ivi, X. AA. 29bis/5, lettera del 18 settembre 1784.

Luca Bani

«L'anglica possa». La cultura inglese a Bergamo nella seconda metà del Settecento

Il fenomeno dell'anglomania o dell'anglofilia che contraddistinse le vicende dell'inquieta cultura italiana nel secondo Settecento è ormai storicamente accertato, e l'attenzione che la critica italiana vi ha posto è testimoniata da un'amplissima bibliografia, le cui origini partono dal volume di Arturo Graf intitolato *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*[1] e arrivano all'ormai canonico *Settecento riformatore* di Franco Venturi[2], passando per ricostruzioni importanti specificatamente dedicate all'analisi di questo fenomeno in realtà politico-istituzionali più circoscritte, come ad esempio il saggio *Gallomania e anglomania* di Ginetta Auzzas[3] che ha come oggetto lo studio di questi fenomeni nello spazio della cultura veneta di quel secolo.

D'altro canto, come mi è capitato d'osservare in altra sede[4], tratti caratteristici dell'intellighenzia italiana di quegli anni furono lo sconforto provato per la situazione di crisi nella quale operava e il desiderio di trovare nel meglio della cultura europea le suggestioni necessarie per dare nuova impulso a quella del Belpaese, cercando al contempo di mantenere vivo e forte il senso di una tradizione sicuramente irrinunciabile per la sua importanza e per i suoi legami con la classicità, ma, se si vuole, parimenti ingombrante per i vincoli precettivi che da essa si volevano far derivare. Da ciò deriva quell'attenzione sempre più marcata che gli intellettuali italiani nel corso di tutto il Settecento, ma soprattutto nella sua seconda metà, rivolsero a quanto di nuovo succedeva nella cultura, nella politica, nella società e nell'economia dei paesi più avanzati dell'Europa occidentale, dove i progressi in questi campi venivano giustamente esaltati come segnali del sicuro avanzare di idee innovative e più consone a rappresentare una modernità dalla quale era sempre più difficile prescindere.

Uscire dall'isolamento per riportare le lettere e la cultura italiane all'avanguardia, restituendo loro quel primato nel gusto europeo che avevano mantenuto, con estrema fatica e sempre più sporadicamente, sino a Marino e a Galileo: questo era l'imperativo di molti intellettuali fin dagli albori del Settecento, perché la presa di coscienza della crisi del primato della cultura italiana in Europa è riconoscibile già nella prospettiva riformatrice dell'Arcadia[5], anche se poté manifestarsi pienamente solo contestualmente alla polemica classico-romantica.

Nell'Italia del secondo Settecento si diffusero in maniera abbastanza capillare e vennero letti e commentati, talvolta con l'intenzione di confutarli, oltre all'*Encyclopédie*[6] anche i testi dei maggiori intellettuali d'Oltralpe, ai quali sempre più spesso si aggiunsero scrittori e filosofi inglesi come William Shakespeare, John Locke e David Hume, e, in qualche caso, anche autori che cominciavano a guardare con interesse alle vicende politico-sociali d'Oltreoceano, e la cui popolarità era legata a eventi spartiacque come la Guerra d'indipendenza americana.

L'Inghilterra e l'America diventarono così per molti intellettuali un modello civile, politico ed economico, oltre che culturale. L'inclinazione verso Albione è documentato, ad esempio, dalle imprese editoriali di Francesco Algarotti con il suo *Newtonianismo per le dame* del 1737, da Giuseppe Baretti, grande mediatore culturale tra Italia e Gran Bretagna, e da Saverio Bettinelli con le *Lettere inglesi* del 1766, sulle quali si tornerà tra breve. A queste opere si possono aggiungere i versi di Vittorio Alfieri, al quale, come dichiara nella *Satira nona*, non «[...] albergava in

core altro desio, / Che varcar l'Alpi, e spaziar la vista / Fra que' popoli, grandi a petto mio»[7], e che, dopo aver fatto provvista «[...] d'Anglo sermon»[8], riuscì finalmente ad attraversare la Manica per giungere nella patria della civiltà e del diritto:

«Dopo e voti e sospiri e passi tanti
Ti trovo e calco al fin, libera terra,
Cui son di Francia e Italia ignoti i pianti»[9].

Da notare, per inciso, come le pur celebrative intenzioni di Alfieri verso l'Inghilterra non gli impedirono di riservare a questa terra agognata un velo di sottile ironia quando, riferendosi ai fumi che già opprimevano quel cielo londinese sul quale tanto insisterà Charles Dickens, li ricordò con un tono burlesco sicuramente più confacente allo spirito della satira:

«Né il ciel di nebbie e di carbone, intoppo
Dammi a letizia; che, se il fumo è molto,
Tanto è l'arrosto che fors'anco è troppo»[10].

La cultura inglese a Bergamo

Anche in una Bergamo del secondo Settecento ancora pressoché ignorata dai viaggiatori d'Oltremanica perché esclusa dalle mete canoniche del Grand Tour[11], la cultura inglese, peraltro presente già dal secolo precedente, cominciò faticosamente a circolare, contribuendo a facilitare quel percorso di affrancamento anche culturale da Venezia che se da un lato segna il declino definitivo della Repubblica, dall'altro marca la presa di coscienza di alcuni suoi territori relativamente alle potenzialità di un percorso svincolato dalla tutela della città lagunare:
«Agli storici della società veneta è noto come la seconda metà del Settecento segni con maggiore evidenza la fase di declino della Dominante, e come non possa dirsi altrettanto per le sue province di Terraferma. Certo non Bergamo, che tra le città ai margini della Repubblica è quella che manifesta forse il risveglio più vivace ed una singolare autonomia culturale, sicuramente più di quanto le sia stato finora riconosciuto»[12].
Prima di procedere all'analisi delle connessioni tra la cultura inglese e quella bergamasca nella seconda parte del Settecento, tuttavia, è necessario delimitare i confini di questo rapporto ed è utile dare qualche strumento di valutazione che possa aiutare a ben inquadrarne l'ampiezza.
La cultura della Bergamo settecentesca parlava non solo in italiano e in latino, ma anche in francese. Così come nel resto della Penisola, questo terzo cardine linguistico della veicolazione delle idee si impose anche nel capoluogo orobico, venendo a rappresentare quasi plasticamente, nella triangolazione con gli altri due, una sempre più difficile sintesi tra classicismo, tradizione e modernità, ossia tra un *ancien régime* ormai agli sgoccioli e un futuro che, almeno nell'immediato, prese le forme sconvolgenti della Rivoluzione francesi. Ma il francese, come lingua della modernità, non rappresentava solo la via d'accesso al mondo intellettuale d'Oltralpe, bensì anche lo strumento privilegiato di trasmissione delle altre maggiori culture europea come la tedesca e, appunto, l'inglese.
A conferma di ciò, si possono prendere in esame i dati sulle edizioni di opere straniere settecentesche presenti alla Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, vera miniera di informazioni per lo studio della presenza di una specifica cultura nel territorio orobico perché in essa, oltre ai lasciti del cardinale Alessandro Furietti e dell'abate Pierantonio Serassi[13], dopo l'arrivo dei Francesi confluirono le biblioteche conventuali della provincia e molte biblioteche private, ricche, tra gli altri documenti, anche di edizioni del Seicento e del Settecento[14].
Il primo elemento che emerge dall'analisi dei dati è che rispetto alle 5592 edizioni settecentesche sia in lingua francese sia in traduzione italiana di autori francesi o francofoni, alla Biblioteca Mai sono custodite solo 1367 edizioni inglesi o italiane dedicate ad autori inglesi e 313 edizioni tedesche.
Un secondo elemento, invece, richiama quanto già accennato sull'importanza del-

la lingua francese per la diffusione e conoscenza delle altre culture e può essere illustrato con pochi esempi. Delle dieci edizioni delle opere di Laurence Sterne presenti nei fondi della biblioteca, tra le quali spicca ovviamente *The Sentimental Journey*, tre sono in francese, una, curiosamente, in tedesco e sei in inglese. Poco rappresentati sono invece Daniel Defoe ed Henry Fielding: del primo sono conservate solo due edizioni del *Robinson Crusoe*, entrambe in francese, mentre del secondo ci sono due edizioni del *Tom Jones* in inglese, una miscellanea di opere sempre in inglese e, nuovamente, un'edizione in tedesco del *Joseph Andrews*. Jonathan Swift è presente con tutte le sue opere maggiori in sette edizioni (due inglesi, due francesi e tre italiane), mentre di Samuel Richardson sono rintracciabili sette edizioni dei suoi romanzi più famosi (cinque in francese e due in italiano). Di Alexander Pope, infine, esistono venticinque edizioni, di cui ben sedici in italiano e sei in francese, più le traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e la sua edizione delle opere di Shakespeare. Per le discipline filosofiche basterà citare le quindici edizioni di Hume (nove in francese) e le trentacinque di Locke (venti in francese). La cultura inglese è quindi presente a Bergamo e, lo si è già accennato, sin dal Seicento, anche se, come puntualizzava chi ha condotto queste indagini statistiche, «[...] è inevitabile notare come manchino completamente autori che oggi sono ritenuti fondamentali e come, d'altra parte, ci sia una massiccia e talvolta ingombrante presenza di nomi del tutto sconosciuti»[15]. Osservazione, quest'ultima, che ha come diretta conseguenza la considerazione che il canone letterario inglese presente nei fondi bergamaschi risulta alterato rispetto a quanto viene generalmente presentato dalle storie letterarie britanniche. Molti, tuttavia, i testi canonici di autori del XVII secolo, come i *Paradise Lost* di John Milton, edito nel 1667, ma documentabile a Bergamo in dieci edizioni tutte settecentesche, due in inglese, quattro in francese e quattro in italiano; così come sono in quantità non trascurabile le opere in italiano relative alla storia religiosa e civile dell'Inghilterra del Seicento, e ciò induce a supporre un forte interesse dei lettori bergamaschi verso questo argomento[16]. Di questo secolo, e soprattutto della sua seconda metà, numerosi sono pure i testi di scienziati legati alla Royal Society, fondata nel 1662, considerabili come testimoni del progressivo, anche se lento, affermarsi in terra orobica dell'interesse verso le forme più avanzate delle nuove scienze e delle istanze razionalistiche che esse sottendono. Si vedano le opere in latino del medico Robert Boyle, del matematico Seth Ward, e soprattutto del filosofo Francis Bacon, che tanti scritti dedicò alla scienza e alla necessità di una sua autonomia rispetto alla metafisica, presente con sei edizioni, quattro delle quali contenenti i *Saggi morali*, mentre assenti sono il *Novum Organum* e la *New Atlantis*; ben cinque sono poi le edizioni baconiane settecentesche. Ancora: di Isaac Newton c'è una sola opera edita nel Seicento, la *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* del 1686, mentre di Thomas Hobbes ci sono lavori minori, in latino, mancando invece il *Leviathan*; è però presente l'*Utopia* in una edizione seicentesca e con ben due edizioni settecentesche, ovviamente in francese. Scarse, infine, le testimonianze shakespeariane, con sole cinque edizioni, di cui tre pubblicate in Gran Bretagna, una in Francia, e una in Italia[17]. Un panorama della cultura inglese del secolo delle rivoluzioni ben rappresentato, dunque, nonostante le cautele prima ricordate, anche se, come si è visto dalle date delle pubblicazioni, non poche tra queste opere giunsero nella Bergamasca solo il secolo successivo alla loro pubblicazione, e quindi in un contesto di decisa apertura intellettuale già svincolato dal clima controriformistico seicentesco.

È il Settecento, quindi, il secolo fondamentale per l'ingresso a pieno titolo della cultura inglese nell'orizzonte dei lettori bergamaschi, perché in questi decenni aumentano notevolmente rispetto al periodo precedente i testi inglesi, in lingua originale o tradotti, soprattutto in francese[18], nel territorio orobico. Oltre agli autori già citati, la Bergamo che in mezzo a non poche difficoltà si volgeva al razionalismo filosofico e scientifico apprezzò le opere di molti scienziati inglesi del Settecento: Martin Benjamin, oppure Colin Maclaurin, uno dei più brillanti matematici dell'epoca, che diede un notevole contributo al progresso dell'analisi

matematica addentrandosi in un campo del quale molto si sarebbe occupato anche Lorenzo Mascheroni; o ancora, per non tralasciare altre discipline scientifiche, il botanico Stephen Hales con i suoi *Vegetable Staticks* e, soprattutto, medici come Percival Pott, William Cullen e George Cheyne, con i loro trattati anatomici[19]. Ma l'Inghilterra del Settecento è anche universalmente considerata la patria della mercantilismo e il paese nel quale nascono le basi dell'economia moderna; ecco allora spiegato l'interesse per Adam Smith con ben dodici edizioni delle sue opere, o per *The Trade and Navigation of Great Britain* di Joshua Gee e per *An Inquiry into the Principles of Political Oeconomy* di James Stewart.

Molto si potrebbe continuare in questo elenco di settori e discipline che in maniera sempre più pervasiva interessarono gli intellettuali ed eruditi bergamaschi, condizionandone la formazione, ma risulterà probabilmente più utile e opportuno soffermarsi, sia pur brevemente, ancora su tre questioni: la presenza delle riviste; quella delle grammatiche e dei dizionari inglesi; infine, quella di testi provenienti dal mondo anglofono statunitense.

Per quanto riguarda la prima, è attestata a Bergamo la circolazione di due importanti riviste: lo «Spectator» di Joseph Addison e soprattutto di «The Rambler» di Samuel Johnson, quest'ultimo nella sua versione francese[20].

È parimenti interessante constatare come anche in terra orobica l'esigenza dello studio dell'inglese cominci a farsi strada, pur negli anni di predominio del francese; segno questo sia della sempre maggiore attenzione verso la realtà delle isole britanniche, sia del conseguente desiderio di attingere a questo mondo grazie alla conoscenza diretta della sua lingua; conoscenza che, almeno secondo la testimonianza che ce ne dà Bettinelli, era stata tentata anche dalla contessa Paolina Secco Suardo Grismondi. Scrive infatti Bettinelli ricostruendone il percorso d'istruzione: «Tentò pure, benché mal la salute troppo debole le arridesse, di conoscer l'inglese linguaggio, per seguir gli usi, benché sì avverso al latino, e di tanta barbarie tinto, ma illustre fatto da penne famose originali, e dalle nostre eziandio, che sin là deviarono a cercar fama di novità»[21].

Pur non dimenticando quindi la sicura preminenza della lingua francese, è importante sottolineare la larga diffusione di grammatiche e dizionari inglesi ad opera di linguisti sia inglesi sia italiani[22]: alla biblioteca Mai sono reperibili quattro edizioni diverse della *Grammatica della Lingua Inglese per Italiani* di Ferdinando Altieri, del quale è pure presente un prezioso e famoso dizionario italiano/inglese che venne successivamente ripreso e arricchito dal già citato Baretti. Pure significativo è il caso di due grammatiche di William Barker, scritte appositamente per gli italiani, e di altri testi dedicati alla lingua inglese e scritti da italiani come Giulio Camillo Monteviggena, con il suo *Vocabolario di Nomi e Verbi che Pronunziati nella Lingua Inglese hanno Famiglianza di Suoni ma con la Diversità del Composto Variano il Proprio Significato*; o come Antonio Curioni, con un incongruente manuale di pronuncia inglese scritto in francese: *Introduction à la Pronunciation Angleise*.

Infine, l'attenzione al nuovo orizzonte americano: l'interesse per la realtà venutasi a creare nelle ex colonie britanniche è testimoniata dalla presenza di numerose opere di Benjamin Franklin e di Thomas Paine, entrambi protagonisti di primo piano della Rivoluzione americana[23]. Per quanto riguarda il primo, tra l'altro, ben noto è l'episodio che lo vide protagonista di un incontro con la contessa Grismondi nel suo viaggio a Parigi del 1778; Franklin, che godeva di larga fama presso i parigini proprio per il ruolo ricoperto nelle difficili ma esaltanti vicende che avevano portato alla formazione degli Stati Uniti d'America, nazione di cui in quel momento era ambasciatore nella capitale francese, quando gli presentarono la contessa le elargì quello che i presenti definirono un «bacio da Quacchero» sulla guancia, sicuramente pittoresco per coloro che lo testimoniarono, ma ben lontano dalla rigida etichetta che era di prammatica in tali occasioni; e fu sempre durante questo breve incontro che Franklin, a quanto pare maliziosamente sollecitato da qualcuno dei presenti, ammise, con candida ma non ingenua galanteria, che se fosse dipeso da lui non avrebbe esitato a deporre l'Ameria ai piedi della contessa: «Je déposerais l'Amérique à ses pieds»[24].

1. Mauro Picenardi, *Ritratto di Paolina Secco Suardo Grismondi*, olio su tela, Collezione privata.

Paolina Secco Suardo Grismondi, Giacomo Quarenghi, Lorenzo Mascheroni e Giuseppe Beltramelli

Per quanto riguarda il salotto della contessa Paolina, vero motore delle istanze rinnovatrici che percorsero la cultura bergamasca negli ultimi decenni del Settecento, è difficile stabilire con certezza in quale misura la cultura inglese fosse presente nelle discussioni che lo animarono, perché veramente rare sono le testimonianze derivanti da scritti privati o da documenti epistolari che a essa rimandano.
Vero è, tuttavia, che l'influsso di tale cultura sul salotto e sugli intellettuali bergamaschi che intorno ad esso gravitavano dovette esserci, e questo perché di essa davano testimonianza tutta una serie di pubblicazioni periodiche nelle quali venivano regolarmente riportata non solo la cronaca politica inglese, ma anche le maggiori novità editoriali che da Londra si propagavano verso il continente.
In quegli anni, infatti, Bergamo era beneficata dalla presenza non solo delle riviste inglesi già citate, ma anche di altri periodici stranieri – come le gazzette di Lugano, Zurigo, Berna, Strasburgo; la «Gazette nationale de France»; il «Moniteur», il «Mercure françois» e il «Journal de Paris» – e di giornali veneti – «Il Giornale de' letterati d'Italia»; «La Minerva, o sia nuovo giornale de' letterati italiani»; le «Memorie per servire all'istoria letteraria e civile»; il «Nuovo giornale de' letterati italiani»; il «Sognatore italiano» del Gozzi; il politico «Notizie dal mondo», lo scientifico «Giornale d'Italia spettante alla scienza naturale e principalmente all'agricoltura, alle arti e al commercio» e, per finire, il «Genio letterario d'Europa» – che si rivelarono fondamentali strumenti di conoscenza e di apertura verso l'Europa e, quindi, anche verso la Gran Bretagna[25].
Pur nella già evocata scarsità di testimonianze, questa conoscenza è verificabile in un episodio desumibile nuovamente dalla biografia della contessa Secco Suardo. Nel 1783 ella compose un sonetto occasionato da una vicenda minore della competizione tra le potenze europee: la Spagna e la Francia avevano assediato la rocca di Gibilterra, già allora possedimento britannico, per indebolirne la presenza nel Mediterraneo; la resistenza dei soldati a difesa del presidio, comandati da George Elliot, lord Heathfield, rese vano il tentativo e lasciò la rocca in mani inglesi. La contessa, ammirata dal valore del generale, di cui aveva letto le gesta proprio sulle «Notizie dal Mondo», compose un sonetto in suo nome evocando anzitutto la memoria dell'antica Troia[26]:

> «Stetter molt'anni; pur da forti Achei
> Vinte cadder alfin l'Iliache mura,
> Nè il prode Ettorre nè gli amici Dei
> Schermo lor furo a la fatal sventura;
> Ma questa Ilio novella a cui tu sei,
> O Elliot sostegno e nume, ognor sicura
> Di mille ostili squadre che su lei
> S'avventan fiere il minacciar non cura.
> Invan contro di te sen venne armato
> In nuove forme il bellicoso Ibero,
> E 'l Franco audace a grandi imprese usato;
> Da la salda tua rupe i loro sdegni
> Intrepido tu sprezzi, e al mondo intero
> L'Anglica possa a riverire insegni»[27].

Tramite il console inglese di Livorno, la composizione fu spedita al generale, che si premurò di rispondere con una lettera impostata su un tono di squisita galanteria salottiera: «Or solo posso sperare di passare alla posterità per così illustre Lodatrice. Ecco un nuovo argomento a provar ciò che tante volte noi poveri mortali abbiamo sperimentato, cioè che le Belle hanno un potere quasi perfino uguale a quello della creazione. Sarò superbo se avrò l'onore d'essere riposto nel numero degli ammiratori di quella, che ha voluto abbassar la sua penna incantatrice a sì umil soggetto»[28].
Una discreta influenza sull'anglofilia della contessa la esercitò uno tra i suoi più fa-

mosi e longevi corrispondenti: il già citato Bettinelli. L'abate mantovano era l'autore delle *Lettere inglesi*, uscite nel 1766, nelle quali, riprendendo il discorso delle precedenti *Lettere virgiliane*, immaginava un viaggiatore inglese che formulava giudizi polemici sulla decadenza della cultura italiana, ormai nelle mani di letterati privi di un riferimento comune ed esclusivamente dediti a dispute inutili e dannose per la vita sociale, e auspicava, per risollevare le sorti dell'Italia, l'abbandono dei vecchi modelli letterari e l'avvicinamento a quelli già adottati nel resto d'Europa, e soprattutto a Londra, dove i poeti si ispiravano alla natura e al sentimento mettendo in atto un moderno classicismo. Ebbene, fu proprio Bettinelli a sconsigliare alla contessa, in una delle sue lettere, di seguire pedissequamente le mode d'Oltralpe nei suoi esercizi poetici e a sollecitarla invece a percorrere il sentiero di una nuova sensibilità e originalità, traendole da modelli calibrati su una più spontanea e genuina ispirazione lirica, proprio come quelli inglesi: «voi non volete trasmutarvi in una francese? Oh siete pur pregiudicata? Questo è il voto di tante Dame, che son piuttosto contente d'esser copie e abozzi, purché dicasi che paiono francesi?»[29].
Un caso particolare è quello di Giacomo Quarenghi, amico della contessa Grismondi – con la quale infatti intrattenne un regolare rapporto epistolare, così come fece anche con altri membri della piccola confraternita formatasi intorno a lei, quali Giuseppe Beltramelli – ma impossibilitato a frequentarne il salotto perché residente a San Pietroburgo, al servizio della grande imperatrice Caterina II. Consistenti sono i legami di Quarenghi con la Gran Bretagna e con la cultura inglese, per lo più già messi in evidenza dalle ricerche svolte sul suo lavoro di architetto nel periodo romano[30]. In uno dei lavori più imponenti su questa eminente figura del secondo Settecento bergamasco, si richiama, ad esempio, la stima che egli provava per i lavori del suo collega britannico Robert Adam[31]; oppure si documentano, attraverso le lettere scritte da Quarenghi a differenti interlocutori, i suoi numerosi contatti inglesi o irlandesi, come Christopher Hewetson, scultore irlandese, che gli procurò la commissione di «due Casini per due signori inglesi»; o lord Haggerston, per il quale progettò un palazzo nel Northumberland; o ancora, lord Arundell, per il quale fece il disegno di una cappella per il castello di Wardour[32]. Tutte relazioni, queste citate e altre, facilitate dai buoni uffici del gesuita John Thorpe, mentore di Quarenghi e promotore della sua fama in Inghilterra, oltre che mediatore per la committenza di lord Arundell. I rapporti di Quarenghi con la Gran Bretagna, però, non riguardano solo la sfera più specificatamente professionale della sua biografia, ma si allargano anche a più generali interessi culturali che coinvolgono anche altri ambiti. A questo proposito, dati interessanti si possono desumere dall'analisi compiuta sulla biblioteca dell'architetto bergamasco, dalla quale emerge evidente la sua passione bibliofila, ben documentabile, per citare solo un caso che coinvolge il mondo dell'editoria d'Oltremanica, dall'edizione dell'*Orlando furioso* di Ariosto stampata nel 1773 da John Baskerville a Birmingham, e di cui Quarenghi fa ampio cenno nel suo epistolario[33]. Il catalogo della biblioteca quarenghiana[34] – composta, all'altezza del 1788, da circa tremila volumi[35] – comprende alcune opere riguardanti l'Inghilterra o di autori inglesi tradotte in francese, italiano e latino e anche alcune opere in edizione originale inglese. Si vedano ad esempio quei testi che dovevano servire a farsi un'idea non solo della storia d'Inghilterra, come l'*Histoire du Parlement d'Angleterre* dell'abate Raynal (1750) o l'*Histoire d'Angleterre* di Hume tradotta dall'inglese da madame De Boccage (1765), ma anche della sua conformazione fisica e del suo paesaggio naturale e sociale, come il *Recueil de Cent Cinquante vues d'Angleterre* (1783) o gli *Anedoctes Angloises* (1769). Per le opere in latino o in italiano, invece, si vedano L'*Historia Regni Henrici Septimi Anglia Regis* di Bacon, edita ad Amsterdam nel 1662 e *Il Paradiso Perduto* di Milton nella nota traduzione in versi sciolti di Paolo Rolli uscita per i tipi di Giovanni Alberto Tumermani nel 1740. Indicativo è il fatto che il catalogo quarenghiano contenga un'opera molto famosa in quegli anni, ossia il *Viaggio intorno al mondo* del commodoro George Anson, barone e ammiraglio britannico che durante la Guerra dei sette anni circumnavigò il globo per dar la caccia ai galeoni spagnoli, edito a Livorno nel 1756 per i tipi di Giovanni

2-3. Giuseppe Poli, *Ritratto di Giacomo Quarenghi*, 1810-1811, olio su tela, Bergamo, sede municipale. In basso: particolare.

4. Mauro Picenardi, *Ritratto di Saverio Bettinelli*, incisione di Domenico Cagnoni (da S. Bettinelli, *Opere edite e inedite in prosa ed in versi*, seconda ed., Venezia, Cesare, 1799, vol. I, antiporta).

Paolo Fantechi, curato da Richard Walker, tradotto in italiano da Hambly Pope e vicino alla cui registrazione Quarenghi fece apporre la nota: «Il pregio di questa assai bella traduzione è quello dell'accuratezza con cui ai termini nautici inglesi si sono fatti corrispondere i *veri* termini nautici italiani»[36]. Da segnalare, inoltre, la presenza non solo delle opere di Pope (Œuvres diverses de Pope, 1767), di Hobbes (*Elementa Philosophica de Cive*, 1669) e di Hume (Œuvres philosophiques de Mr David Hume, il tomo II del 1759), ma soprattutto del meno scontato *Conte du Tonneau* di Swift nell'edizione francese del 1721, volume che enfatizza ulteriormente il raffinato gusto bibliofilo di Quarenghi. Utile sarà anche citare un testo che documenta la conoscenza della lingua inglese dell'architetto: gli *Indizii di Grammatica inglese*, pubblicati a Napoli nel 1773 per il tipi di Vincenzo Flauto[37]. Una varietà significativa dunque, anche se numericamente limitata, quella dei testi inglesi o di inglesi nella biblioteca quarenghiana. Significativo e da non trascurare, infine, il fatto che nel ritratto di Giacomo Quarenghi del 1811 ad opera di Giuseppe Poli sia raffigurato anche un volume di opere di Shakespeare, adagiato sul tavolo sul quale l'architetto bergamasco appoggia la mano[38].

Tra i frequentatori del salotto della contessa Paolina, il più noto è sicuramente Lorenzo Mascheroni, sul quale pure la cultura inglese, soprattutto quella scientifica e filosofica, esercitò un influsso importante. I testi sui quali si formò Mascheroni sono testimoniati, come ha notato Alberto Agazzi[39], dai piani d'insegnamento per la logica, la metafisica, la geometria e l'algebra – tutte discipline allora comprese nella cattedra di filosofia – redatti dal giovane abate quando era insegnante del Collegio Mariano e nei quali si possono ritrovare le tracce di un'attenta lettura di autori come Rousseau, Cartesio, Leibniz, Bayle, Spinoza, ma anche di Locke, dal quale Mascheroni dedusse l'idea che negava l'esistenza, nella scienza se non nella morale, di un principio che potesse ritenersi così valido da sfuggire ad ogni verifica dell'esperienza empirica, o che potesse sottrarsi al controllo di una metodologia scientifica rinnovata che di questa esperienza deve essere il presupposto. Opere di Locke come quelle concernenti l'intelletto umano nella ricerca della verità, presenti a Bergamo in tantissime edizioni francesi, non possono certo essere sfuggite all'attenzione dell'abate bergamasco, così come sicura è la sua conoscenza delle opere di Newton, le cui edizioni settecentesche, contrariamente a quanto succede per quelle seicentesche, abbondavano nelle librerie e biblioteche orobiche di quegli anni. Anche in questo caso, tuttavia, le testimonianze di riconoscimenti diretti sono rare, e per quanto riguarda il Newton di Mascheroni solo due: la prima è una canzone sulle comete dedicata dall'abate *Al Signore N.N.*, scritta tra il 1775 e il 1776, nella quale si può leggere:

> «Mentre tu forse le crinite code
> De le accese comete in cielo insegui,
> Esaminando se tremar cotanto
> Debba a la vista lor la nostra terra;
> Io le garrule fole de' poeti,
> Fole piene talor d'un util vero,
> Leggendo passo i neghittosi giorni.
> Felice te, cui di sottile acume
> La mente armata può cercar le vie
> Dell'immortal Newton, del grande Eulero [...]»[40].

Mentre un secondo e più tardo riferimento a Newton lo si trova nel *Discorso sopra la cometa*, tenuto il 6 maggio del 1789 all'Accademia degli Affidati a Pavia[41]. D'altro canto, non sono rari i riferimenti alla realtà inglese sparsi negli scritti mascheroniani, come ad esempio un brano da lui dedicato alla buona gestione dell'agricoltura da parte dei governanti britannici inserito in un saggio relativo proprio a questo settore dell'economia e letto nel 1775, in occasione dell'annuale accademia del Collegio Mariano. Secondo Mascheroni, la potenza e la ricchezza dell'Inghilterra erano dovute proprio a questa importante attività, «la quale, se udiamo i politici, ebbe origine e sussiste in tutto il vigore per gli efficaci mezzi che

al tempo della regina Elisabetta e della regina Anna vennero messi in opera per incoraggiare l'agricoltura»[42].
L'Inghilterra era dunque amata e ammirata tra i sodali vicini e lontani del salotto Secco Suardo, tanto per la sua cultura quanto per la sua civiltà. E a poco a poco quel paese venne conosciuto anche per esperienza diretta, come è desumibile da una testimonianza di Giuseppe Beltramelli, amico e segretario della contessa Paolina. Beltramelli, figura sulla quale ancora molto è da scoprire e che potrebbe riservare non poche sorprese e una messe infinita di informazioni utili alla comprensione del secondo Settecento bergamasco, si recò a Londra agli inizi del 1770 e quivi soggiornò per quasi tutto l'anno. Di questa esperienza egli dà conto in una delle note poste in calce al suo *Discorso sulla letteratura recitato nel Liceo di Bergamo il 22 Novembre 1802*, uscito per le stampe l'anno successivo. Si tenga conto del fatto che siamo in pieno dominio napoleonico, e infatti le note cominciano con una premessa tanto politicamente opportuna, quanto testualmente non necessaria: «Se veggiamo per colpa dell'irrequieto Britanno allontanarsi quell'amica pace, che liete salutarono, non a molto, queste nostre contrade lusingandosi, che in lor fissar dovesse assai più lungo, e ben augurato soggiorno»[43]. Sbrigato il doveroso omaggio al regime vigente, nella nota 8 al testo del *Discorso*, nella quale polemizza con l'anonimo autore di una sbrigativa guida di Londra, Beltramelli scrive: «Quantunque io abbia soggiornato in quelle popolose contrade presso a sei mesi, ben vidi nel partirne quante cose ancora rimaneano, ch'io non potea aver osservate ancorché fossi colà ad alcuni distinti Soggetti eziandio fra gli ordini più rispettabili raccomandato, e lettere avessi pel ch. Dottor Maty custode allora del Museo Britannico, e pel celebre Maschelin direttore dell'osservatorio di Greenvich, i quali nomino e per la dolce memoria che ne serbo, e perché veggiate quanto facilitar mi poteano il modo, non così pronto colà a tutti, di osservar mille cose, ed ancorché, il dirò pure, m'avessi procacciato la benevolenza di molti eccellenti Artisti sì Inglesi che forestieri mercé singolarmente la pregiatissima pittrice Angelica Kauffmann, che in quella metropoli allora dimorava, e della cui mantenutami carissima amicizia infinitamente mi compiaccio»[44].
Parole attraverso le quali, nella malinconia suscitata dall'affettuoso ricordo, si esprime la stima per un mondo e per una civiltà che incutono un rispetto tanto naturale quanto non freddo e distaccato, bensì originato da un sincero trasporto del cuore, oltre che della mente: l'omaggio alla libera e felice Inghilterra di un erudito e intellettuale bergamasco del secondo Settecento.

5. Anonimo, *Ritratto di Lorenzo Mascheroni con allievi*, olio su tela, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai.

Note

1 Cfr. A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911. Si veda, a puro fine documentario e prescindendo dall'evidente tono polemico implicito nella frase citata, quanto Graf afferma a p. IX: «E da prima gl'Italiani condiscesero agli esempii degli Spagnoli che avevano in casa; poi s'elessero maestri i Francesi; poi s'infatuarono degl'Inglesi; e da ultimo qualche po' dei Tedeschi».

2 Cfr. F. Venturi, *Settecento riformatore*, 5 voll., Torino, Einaudi, 1969-1990. Secondo Venturi, «la Gran Bretagna coi suoi problemi costituzionali, giuridici ed economici appassiona anch'essa i riformatori veneti», ivi, V, t. II, *La Repubblica di Venezia*, 1990, p. 151.

3 Cfr. G. Auzzas, *Gallomania e anglomania*, in *Storia della cultura veneta*, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, *Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Settecento*, V, t. I, 1985, pp. 579-606. Pur rimarcando, oltre all'ostacolo della lingua, il ritardo cronologico e le ovvie differenze quantitative che si incontrano nella ricezione della cultura inglese (per il primo «bisogna aspettare la seconda metà del secolo», ivi p. 597, mentre per le seconde il ruolo del Regno Unito «risulta sempre incidere assai meno della Francia, sia da una valutazione quantitativa che ad una qualitativa», *ibidem*), resta tuttavia innegabile che «Se la Francia detiene ancora la supremazia per la raffinatezza spirituale, l'arte di vivere, le belle maniere, la conversazione, l'Inghilterra gliene contrasta l'assolutezza sul piano della forza individuale, della profondità del pensiero, del coraggio nella ricerca, nella libertà rivendicata alla riflessione. E se l'influenza inglese in Europa non pareggia proprio quela francese, ciononostante essa raggiunge dimensioni di tutto rispetto», ivi, pp. 596-597.

4 Cfr. L. Bani, *L'Europa degli intellettuali bergamaschi nell'età dei Lumi*, in *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, a cura di M.C. Pesenti, P. Angelini, E. Gennaro, M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Sestante, 2009, pp. 201-202.

5 Cfr. F. Croce, *Periferia e capitale: introduzione all'Arcadia*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, a cura di A. Mango, Milano, Angeli, 2007, p. 22.

6 Per la diffusione dell'*Encyclopédie* in Italia si rimanda a *L'enciclopedismo in Italia nel XVIII secolo*, a cura di G. Abbattista, volume monografico di «Studi Settecenteschi», 1996, 16; F. Franchi, *L'Encyclopédie. La macchina del sapere*, catalogo della mostra (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 15 gennaio - 11 febbraio 1998), Bergamo, Comune di Bergamo - Assessorato alla Cultura - Biblioteca Civica Angelo Mai, 1998.

7 V. Alfieri, *Satira nona*, in Id., *Vita, Rime e Satire*, nuova ed. a cura di G.G. Ferrero, M. Rettori, introd. di L. Fassò, Torino, Utet, 1978, p. 621, vv. 49-51.

8 *Ibidem*, v. 54.

9 Ivi, p. 625, vv. 166-168.

10 *Ibidem*, vv. 175-177.

11 Cfr. R. Bonadei, *La Bergamo 'cruda' di Thomas Coryat*, in *Bergamo nella letteratura europea*, atti del convegno (Bergamo, 9-10 maggio 2005), a cura di G. Gambarelli, Bergamo, Bergamo University Press - Sestante, 2005, pp. 17-29. Si veda in particolare quanto l'autrice scrive alle pp. 21-22: «A colpire – ripensando alla conformazione del pubblico dei viaggiatori stranieri in Italia – è in particolare l'assenza di voci dal mondo inglese: gli inglesi e gli americani, grandi estimatori del paesaggio d'arte italiano, e artefici di molti 'miti' di luoghi, non sembrano aver avuto un ruolo significativo nel forgiare l'*Altra Bergamo*. Unica voce a rompere un assordante silenzio, è quella di un viaggiatore "eccentrico", per l'appunto, che, forse, più per caso che per disegno ha soggiornato a Bergamo, e si è voluto porre all'ascolto di uno "spirito del luogo" già allora innestato su molti, riconoscibili, luoghi comuni». Questo viaggiatore, giunto a Bergamo nel 1608, è, appunto, Thomas Coryat.

12 M. Dillon Wanke, *Bergamo nell'età dei Lumi*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 1999, p. 11.

13 Sulle biblioteche private confluite nelle raccolte della Biblioteca Angelo Mai cfr. Belotti, *La biblioteca*, in *Giacomo Carrara*, cit., pp. 234-235.

14 Per l'analisi dei dati relativi alla presenza di pubblicazioni straniere, e quindi anche inglesi, nei fondi della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo è possibile avvalersi di una benemerita serie di tesi di laurea che proprio su questo argomento si sono concentrate, e il riferimento va a M.C. Calegari, *Le opere francesi settecentesche a stampa presenti nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo*, tesi di laurea, Bergamo, Istituto Universitario, a.a. 1972-1973; M.L. Cantarella - G. Gatti, *Echi e presenze della cultura inglese a Bergamo. Opere a stampa edite dal 1600 al 1799 conservate nella Biblioteca Civica Angelo Mai*, tesi di laurea, Bergamo, Istituto Universitario, a.a. 1973-1974; M.L. Labanca, *Il fondo tedesco della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. Catalogo fino all'anno 1976 (lettere A-D)*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1991-1992; I. Casiraghi, *Il fondo tedesco della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. Catalogo fino all'anno 1976 (lettere E-M)*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1992-1993; A.M.M. Vitti, *Il fondo tedesco della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. Catalogo fino all'anno 1976 (Lettere N-Z)*, tesi di laurea, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1992-1993.

15 Cantarella-Gatti, *Echi e presenze della cultura inglese a Bergamo*, cit., p. VI.

16 Nella biblioteca di Giacomo Carrara, ad esempio, è presente P.G. d'Orlèans, *Istoria delle Rivoluzioni d'Inghilterra*, Venezia, S. Coleti, 1724. Cfr. M. Belotti, *La biblioteca*, in *Giacomo Carrara*, cit., p. 236, nota 22. Sulla biblioteca di Giacomo Carrara si veda ancora Id., *Le edizioni settecentesche della Biblioteca del conte Giacomo Carrara, conservata presso l'Accademia Carrara e la Biblioteca Civica di Bergamo*, in «Libri & documenti» 1991, 2, pp. 16-61; 3, pp. 1-46; 1992, 1, pp. 1-62; 2, pp. 1-62; 3, pp. 1-28.

17 Cfr. Cantarella-Gatti, *Echi e presenze della cultura inglese a Bergamo*, cit., pp. X-XII.

18 Ivi, p. XIV: «[...] vale la pena di sottolineare come la presenza a Bergamo di autori inglesi in questo periodo aumenti notevolmente rispetto al secolo precedente, ma anche come le versioni francesi superino sempre numericamente quelle inglesi».

19 Cfr. ivi, p. XV.

20 Cfr. ivi, pp. XiVI-XVIII.

21 S. Bettinelli, *Eiiilogio di Paolina Secco Suardo Grismondi scritto per recitarsi nell'Accademia Virgiliana di Mantova*, in P. Secco Suardo Grismondi, *Poesie della contessa Paolina Secco Suardo Grismondi tra le pastorelle arcadi Lesbia Cidonia*, Bergamo, Mazzoleni, 1822, pp. 7-8 (seconda edizione). Ma, giusto per rimarcare come a quella data la ricezione della lingua inglese incontrasse ancora notevoli difficoltà, bisogna sottolineare che la frase citata è in realtà un inciso di un periodo più ampio, nel quale la contessa viene elogiata per la perfetta conoscenza sia del latino che del francese: «Colse di poi cammin facendo i fiori più eletti dell'altre lingue ad arricchirne la sua, e prima que' della prima maestra la Latinità non per iscuola minuta e lenta, per cui han le donne dagl'ignari moderni la taccia, quasi siano di polvere pedantesca imbrattate, ma nelle versioni migliori odorando quella fragranza d'immortalità, che spirano i Virgilj, gli Orazj, i Tibulli, e che sentiamo,

principalmente di questo, ne' dolcissimi e molti versi di Lei» (ivi, p. 7) e «Il francese idioma era già in possesso dell'Italia dal principio del secolo, in cui tra noi si conobbero i gran tragici, i grandi oratori, le gran prove in ogni genere d'arti, e di scienze colla grandezza del gran Luigi, e del suo secolo più grande di lui. Su i patrj esempli e i domestici scrisse Ella e parlò quella lingua, che parea divenuta una dote più propria delle grazie e della beltà dominatrici di quella nazione, che dominò su tutta l'Europa sedotta da quelle» (ivi, p. 8).

22 Cfr. CANTARELLA-GATTI, *Echi e presenze della cultura inglese a Bergamo*, cit., pp. XXV e ss.

23 Cfr. ivi, p. XXIII.

24 Cfr. F. TADINI, *Lesbia Cidonia. Società, moda e cultura nella vita della contessa Paolina Secco Suardo Grismondi (Bergamo, 1746-1801)*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, p. 77.

25 Cfr. BANI, *L'Europa degli intellettuali bergamaschi*, cit., p. 209.

26 Su questo episodio, oltre a TADINI, *Lesbia Cidonia*, cit., pp. 94-95, si veda anche M. DILLON WANKE, *Vita socievole della poesia nel salotto di Lesbia Cidonia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno (Bergamo, 18-19 maggio 1994), a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, p. 165.

27 P. SECCO SUARDO GRISMONDI, *Per il Signor Elliot*, in EADEM, *Poesie*, cit., p. 194.

28 Citazione tratta da TADINI, *Lesbia Cidonia*, cit., p. 95. Sull'episodio cfr. anche SECCO SUARDO GRISMONDI, *Per il Signor Elliot*, cit., p. 221, nota (q).

29 S. BETTINELLI, *Lettere di Diodoro Delfico a Lesbia Cidonia sugli epigrammi*, Bergamo, Locatelli, 1788, *Lettera XX*, p. 216.

30 Notizie a tal proposito si possono reperire, tra gli altri, in M. KORŠUNOVA, *Giacomo Quarenghi e gli Inglesi*, «Bergamo Economica», XIX, 1974, 10-12, pp. 26-32; oppure in P. ANGELINI, *Giacomo Quarenghi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 5 voll., Bergamo, Bolis, 1978-1996, V, *Il Settecento*, t. IV, 1996, pp. 243-245.

31 Cfr. *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988, p. XX.

32 Cfr. la lettera del 1 marzo 1785 da San Pietroburgo a Luigi Marchesi, Ivi, pp. 70-77.

33 Cfr. le lettere del 2 settembre 1787 al Serassi (Ivi, p. 179) e del 3 settembre dello stesso anno al Beltramelli (Ivi, p. 180).

34 Cfr. P. ANGELINI, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, in «Bergomum», LXXXVII, 1992, 3, pp. 107-205. I volumi appartenenti alla biblioteca di Quarenghi vennero inventariati in due elenchi redatti se non per mano sicuramente per volontà e sotto il controllo dello stesso Quarenghi – che in alcuni casi fece apporre a fianco dei titoli registrati alcune brevi osservazioni utili per certificarne «la competenza di bibliofilo» (ivi, p. 120) – e sono custoditi rispettivamente di Stato di Bergamo e alla biblioteca Saltikov-Ščedrin di San Pietroburgo.

35 Cfr. ivi, p. 116.

36 Ivi, pp. 124-125. Il corsivo è nel testo.

37 Conoscenza certificata sia dallo stesso Quarenghi nella lettera ad Alessandro Barca del 18 agosto 1808 da Pavlovsk («Di quest'opera [*The antiquites of Athens* di James Stuart e Nicholas Revett, n.d.r.] io ne ho tradotta una porzione, non tanto per esercitarmi nella lingua inglese, come per mia istruzione e spero se averò tempo di fare nota all'Italia di questa bell'opera, come sento facciasi attualmente in Francia», cfr. *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, cit., pp. 324-327); sia dal diario di Richard Norris, per il quale si rimanda al contributo di Brian Lynch e di Ugo Valdrè in questo volume.

38 Su questo ritratto e sulle vicende che portarono il Comune di Bergamo a commissionarlo a Giuseppe Poli cfr. P. ANGELINI, *Nuove spigolature quarenghiane*, «Bergomum», CVIII, 2014, pp. 205-208.

39 A. AGAZZI, *Gli scritti filosofici di Lorenzo Mascheroni ed il pensiero illuministico del suo tempo*, «Bergomum», XLIV, 1950, 3-4, pp. 97-105.

40 L. MASCHERONI, *Al Signore N.N.*, in *Poesie e prose scelte di Lorenzo Mascheroni*, a cura di C. Caversazzi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, pp. 52-56, vv. 1-10.

41 Cfr. ID., *Discorso sopra la cometa*, ivi, pp. 284-288.

42 Citazione tratta da C. CAVERSAZZI, *Introduzione storico-letteraria alle poesie e prose italiane e latine di Lorenzo Mascheroni*, ivi, p. 39.

43 G. BELTRAMELLI, *Discorso sulla letteratura recitato nel Liceo di Bergamo. Li 22. Novembre 1802*, Bergamo, Duci, 1803, nota 1, p. 43.

44 Ivi, nota 8, p. 69.

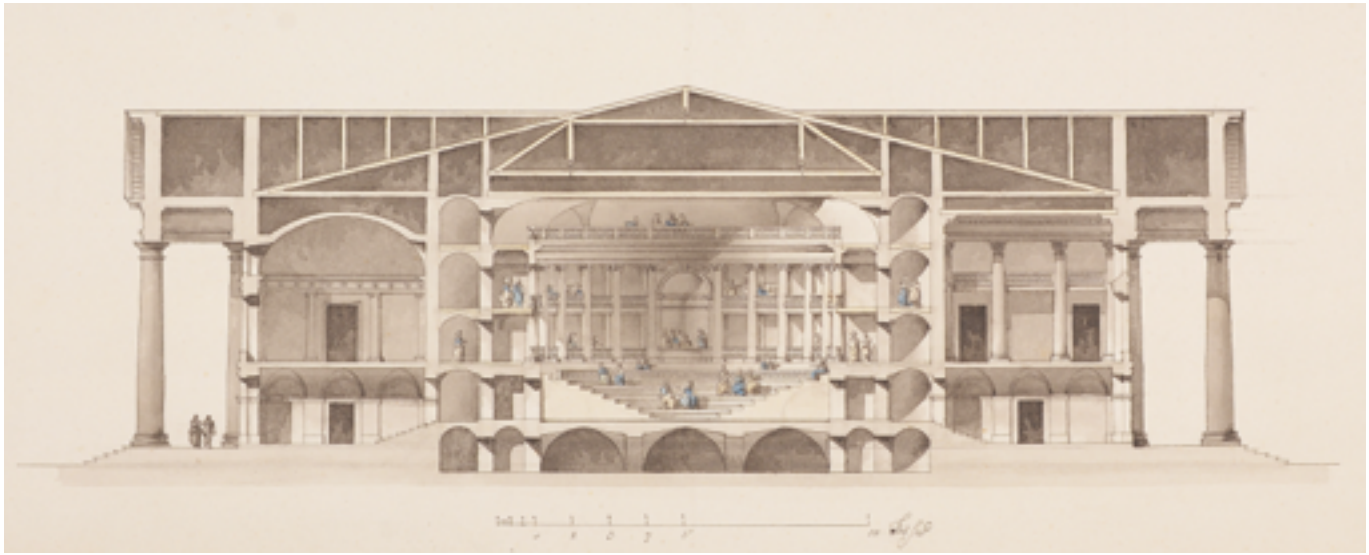
Marcello Eynard

Il gran teatro d'Europa. Musica e teatro intorno a Quarenghi

Con il presente contributo mi propongo di tracciare una breve panoramica sulla produzione e sull'offerta musicale al tempo di Giacomo Quarenghi in riferimento ai suoi periodi di permanenza nelle tre città principali in cui è vissuto, Bergamo, Roma e Pietroburgo, con anche qualche accenno a personalità d'oltremanica legate alla musica presenti a Roma negli anni quarenghiani.
L'argomento mi sembra pertinente dato il grande interesse che l'architetto bergamasco spesso manifestò nei confronti della musica: pensiamo alla nota lettera indirizzata nel 1794 da Pietroburgo all'amico bergamasco Giuseppe Beltramelli nella quale per essa dichiarò una «passione fuori dell'ordinario»[1].
Non torno qui sulle testimonianze dirette di Quarenghi sull'argomento, ricavate soprattutto dalla sua attività progettuale, dal suo carteggio, e dalla sua biblioteca perché già ampiamente analizzate, commentate e dibattute. Mi riferisco in particolare al convegno bergamasco *Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi* del 21 e 22 febbraio 2008, i cui saggi sono stati poi raccolti nel volume *Les liaisons fructueuses*[2]. In quella sede c'era stata un'ampia riflessione sui numerosi musicisti citati nelle sue lettere (Jommelli, Cimarosa, Paisiello, Galuppi, Sacchini, Mayr e altri), sul suo studio del contrappunto con Niccolò Jommelli nel 1770-1771, peraltro già considerato in un saggio di Ugo Persi del 1995[3] e ripreso da Paolo Fabbri[4], sul suo apprendimento del flauto probabilmente mediante il trattato di Johann Joachim Quantz, presente nella sua biblioteca insieme a molti altri libri di musica che affidò a Mayr nel 1811 alla ripartenza da Bergamo per Pietroburgo[5]. Si è riflettuto anche sul suo interessamento giovanile per la teoria dell'influenza delle proporzioni musicali sull'architettura, con la frequentazione dello studio a Roma dell'architetto Antoine Derizet, e sul suo successivo distacco da essa, come rilevatoci da una sua lettera scritta nel 1785 a Luigi Marchesi e dal successivo carteggio con Alessandro Barca[6].
Altre considerazioni sono state espresse sui volumi della sua biblioteca d'argomento teatrale[7] e musicale[8], sui progetti destinati ad ambienti per la musica (il Teatro dell'Ermitage, la Sala da musica nell'appartamento in Campidoglio di Don Abbondio Rezzonico, uno dei suoi amici e protettori, nipote di Clemente XIII e Senatore di Roma dal 1765 al 1809[9], il Padiglione per musica per Caterina II nella tenuta di Carskoe Selo presso Pietroburgo[10] e altri teatri per Pietroburgo e Mosca non sempre realizzati[11]), sugli elementi decorativi nei progetti di Quarenghi che rimandano al mondo musicale come i profili di Nicolò Jommelli e Baldassarre Galuppi detto il Buranello fra le decorazioni del Teatro dell'Ermitage[12].

Bergamo

La città di Bergamo, negli anni cinquanta del Settecento, visse un periodo piuttosto ricco di offerte in ambito musicale. Questo fenomeno si inserì in un più ampio contesto di rilancio di alcune importanti istituzioni culturali della città.
Gianmario Petrò ha ricostruito luoghi e date di permanenza a Bergamo di Quarenghi il quale, già dall'infanzia, dimorava in contrada San Cassiano nel cuneo di costruzioni tra le attuali via San Giacomo e via Donizetti[13]. Fra gli 8 e i 12 anni frequentò con ogni probabilità il Collegio Mariano[14].



1. Giacomo Quarenghi, Teatro per Bassano, sezione trasversale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Accademia Carrara, inv. 2092.

Pagina a fronte

2. Giacomo Quarenghi, Piccolo teatro per San Pietroburgo, pianta, Bergamo, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album C-30.

3. Giacomo Quarenghi, Piccolo teatro per San Pietroburgo, sezione longitudinale, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album C-31.

4. Giacomo Quarenghi, Piccolo teatro per San Pietroburgo, sezione trasversale verso il palcoscenico, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album C-32.

In questi quattro anni Quarenghi poté beneficiare del rilancio del Collegio iniziato qualche anno prima, nel 1747, con l'approvazione delle Regole e Capitoli da parte della MIA (Misericordia Maggiore) che riformarono non solo la scuola, ma anche il convitto: vennero ampliate le materie di insegnamento e aggiornato il metodo[15]: venne introdotta la lingua italiana e la fisica con metodologia scientifica di ascendenza galileiana[16]: rispetto alle verità precostituite, si diede più spazio alla libera ricerca, fondata sull'intelletto e sull'esperienza. Prefetto della biblioteca scolastica ("libreria") era Pierantonio Serassi il quale incrementò notevolmente il patrimonio librario con acquisto di importanti opere come ad esempio quelle di Galileo Galilei[17], con ricadute su un metodo di insegnamento sempre più 'moderno'[18]. Egli stesso vi insegnò retorica dal 1747 al 1749[19].

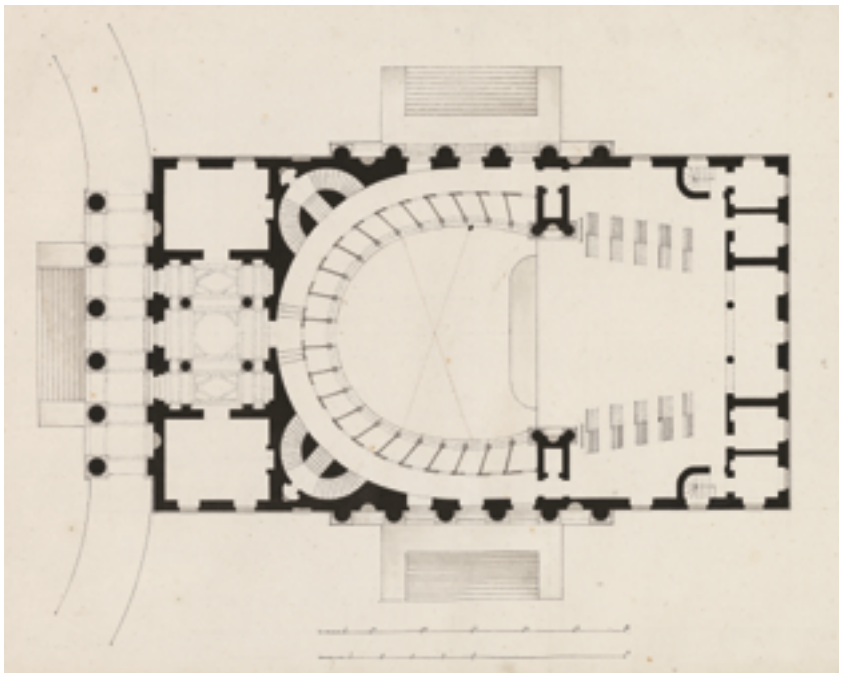
Dopo i 12 anni, ovvero dal 1756, a norma di regolamento Quarenghi non poté più frequentare la scuola quindi fu probabilmente messo a bottega presso qualche artista locale[20]. «Se teniamo invece presente gli interessi familiari per la pittura, lo possiamo immaginare in compagnia del padre nella cattedrale, nella Cappella Colleoni e nella basilica di S. Maria Maggiore, allora tutte splendenti di nuovissimi stucchi, tele e dipinti»[21].

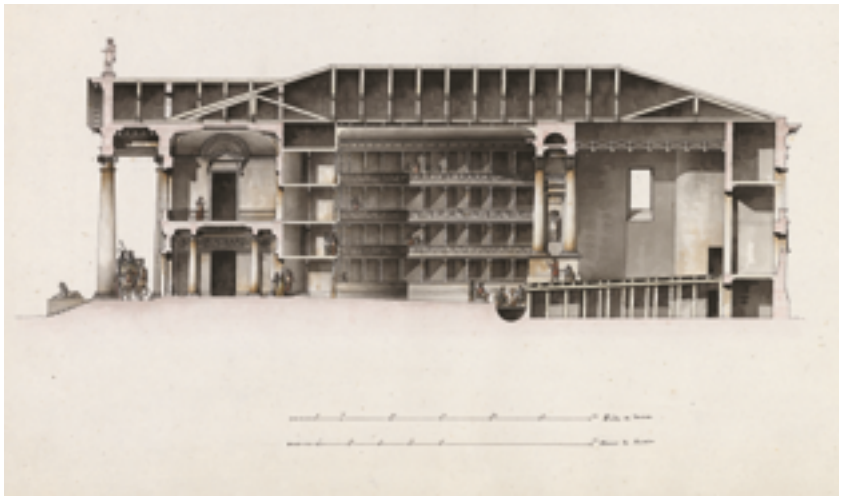
Notevole anche la presenza in città di intellettuali legati alle idee dell'illuminismo[22]. Si incominciò a parlare seriamente dell'apertura di una biblioteca pubblica per gli studiosi: il dibattito portò alla celebre donazione per testamento, da parte del cardinale Alessandro Furietti, il 28 febbraio 1760, della sua libreria alla città. Dal 1746 era archivista della cattedrale Mario Lupo, il quale effettuò approfondite ricerche sulla storia medievale di Bergamo rintracciando numerosi documenti in pergamena fra i quali anche molti diplomi imperiali o regi, oggi parte della Collezione di pergamene della Biblioteca Angelo Mai. C'erano poi Paolina Secco Suardo Grismondi, animatrice di salotti e corrispondente di Quarenghi[23], e l'ormai anziano ma vivace Pietro Calepio. Si incrementò l'attività editoriale[24]: pensiamo a Pietro Lancellotti che pubblicò in quegli anni decine di edizioni di opere letterarie come le rime del Bembo nel 1753[25], l'*Amadigi* di Bernardo Tasso nel 1755, dopo aver pubblicato, in prima edizione o in ristampa, la *Divina Commedia* dantesca e le *Rime* del Petrarca nel solo 1752.

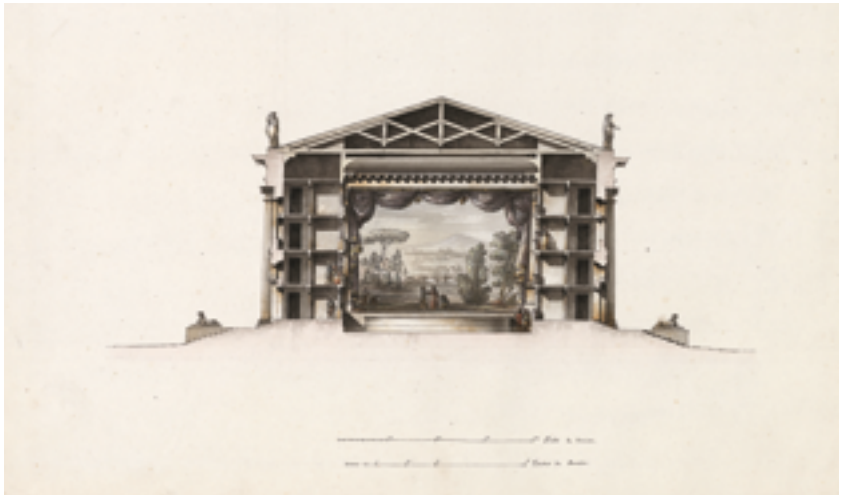
Nel 1749 ci fu anche un rilancio dell'Accademia degli Eccitati che poté riprendere a riunirsi sotto la protezione del Senato veneto[26].

In quegli anni la città si riorganizzò anche dal punto di vista amministrativo: l'agrimensore Giovanni Tommaso Bottelli eseguì, nel 1758, una importante mappatura del territorio, in un cabreo oggi conservato alla Biblioteca Angelo Mai[27].

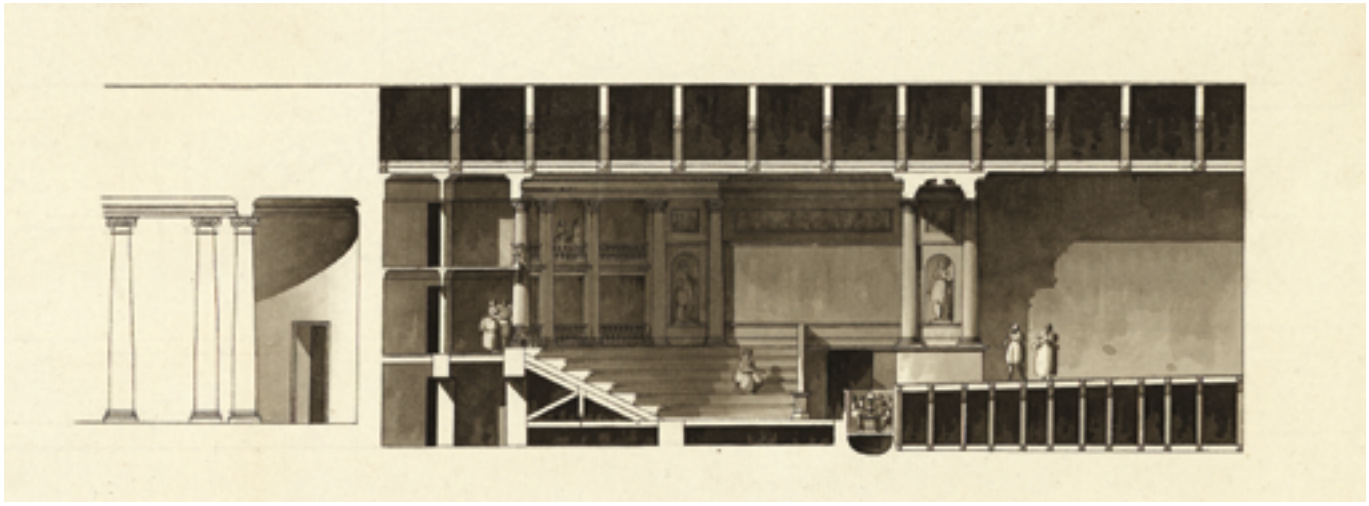
Sul fronte teatrale assistiamo, nella Bergamo di metà Settecento, ad una significativa ripresa di interesse. Se Giovanni Battista Angelini nel 1720 aveva affermato





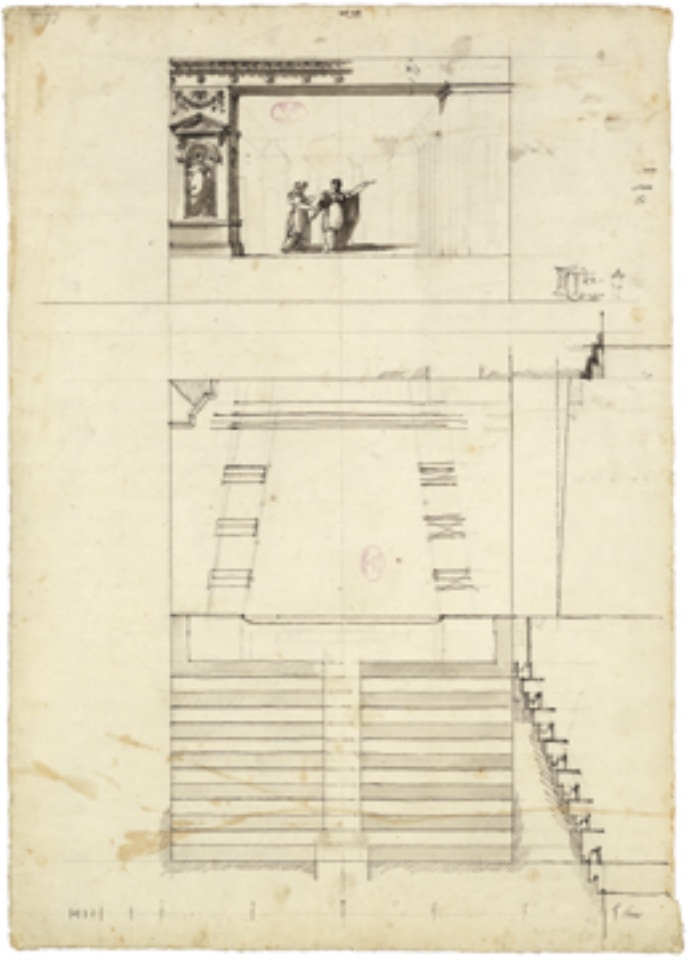


che «Per teatri non è Bergamo sito... invece qui frequentasi le chiese»[28], successivamente qualche cosa, lentamente, cominciò a muoversi in città.
Già negli anni '40 del Settecento assistiamo a suppliche ai deputati dei consigli maggiore e minore di Bergamo per la costruzione di un teatro provvisorio sotto il Palazzo della Ragione[29]. Nel 1750 vennero presentate suppliche per la costruzione di un teatro stabile nel prato di S. Alessandro: un tentativo c'era già stato nel 1717 e il successivo fu proprio del 1750, entrambi falliti[30]. Il Consiglio nominò una commissione. Trentadue nobili si accordarono su un progetto che però scontentò altri e provocò dissidi (ad esempio sull'assegnazione dei palchi), controproposte e proteste di piazza con veto del Capitano il quale chiese il sostegno della Dominante. A Venezia il Consiglio dei Dieci intimò di soprassedere alla costruzione del nuovo teatro per ragioni di ordine pubblico, per non «sconvolgere» e «disturbare quella reciproca quiete e concorde armonia che indistintamente si vuole e vi deve esser tra tutto il corpo nobile di codesta città». Il conte Carlo Benaglia e il conte Cristoforo Zanchi furono fra i principali duellanti[31]. Nel 1756 il Consiglio dei Dieci, a causa del dilagare delle richieste di erezione di nuovi teatri in tutta la Terraferma, impose il nulla osta da parte del Consiglio prima di intraprendere qualsiasi costruzione. Le suppliche per i teatri provvisori sotto il Palazzo della Ragione nel frattempo continuarono.
La mentalità iniziò ad aprirsi con la seconda metà del secolo se per esempio nel 1761 l'autorità municipale, nell'accogliere la richiesta di un impresario, espresse «l'idea che la principale finalità della rappresentazione di un'opera fosse il "commodo ed onesto divertimento de' cittadini". Emergeva per la prima volta un nuovo punto di vista: il teatro come pubblico interesse e non esclusivo tornaconto dell'impresario o degli artisti»[32].
Altra importante novità la nascita, nel 1757, del Teatro di Cittadella che ospitava le opere buffe ormai di gran moda, spesso su libretto di Goldoni come *Il filosofo di campagna*, con musica del Buranello e *La ritornata di Londra*, con musica di Domenico Fischietti. Tale teatro è indicato nei libretti d'opera come sede di rappresentazione fino al 1796. Si trattava di un teatro provvisorio costruito di volta in volta in sale di rappresentanza o anche nel cortile[33]. Durante l'adolescenza di Quarenghi permase comunque l'esecu-



zione di opere in musica anche in teatri provvisori ubicati sotto la loggia del Palazzo della Ragione o al Prato di Fiera di Sant'Alessandro. Accanto all'opera buffa continuava il filone dell'opera seria su libretto di Metastasio con varie rappresentazioni[34].

Nell'ambito di una produzione e di una esecuzione musicale di buon livello occorre anche menzionare la Cappella della basilica di Santa Maria Maggiore che, negli anni adolescenziali di Quarenghi manteneva la sua plurisecolare fama di Cappella musicale d'eccellenza nel panorama dell'Italia settentrionale: essa era guidata dal violinista Lodovico Ferronati, un nobile padovano del quale ci rimane, in particolare, una raccolta di sonate per violino e basso continuo circolanti anche in versione per flauto e basso continuo secondo le usanze dell'epoca. Egli mantenne il ruolo fino all'aprile del 1760 quando, per motivi di salute, chiese di essere sostituito da Carlo Lenzi, un bravo musicista formatosi alla scuola napoletana con Nicola Sala[35]. Questa scelta di Ferronati scatenò la contrarietà di Pierantonio Serassi il quale gli avrebbe preferito Querino Gasparini[36]. L'elezione definitiva di Lenzi a maestro di cappella avvenne nel 1767 alla morte di Ferronati. All'organo sedeva dal 1750 Giovanni Francesco Silani[37], appartenente ad una famiglia di musicisti residente ad Urgnano.



Dopo la partenza per Roma del 1761, e a parte fugaci presenze in città[38], Quarenghi mantenne comunque importanti contatti con istituzioni[39] e intellettuali bergamaschi.

Un'altra permanenza abbastanza prolungata di Quarenghi a Bergamo risale al periodo fra la fine del 1810[40] e l'autunno del 1811 allorquando raggiunse la famiglia nel vicolo di S. Michele al Pozzo Bianco. Vedovo da qualche anno, sposò il 26 luglio Maria Bianca Sottocasa, figlia del conte Gerolamo Sottocasa.

La sua passione per la musica non dovette certo essersi sopita se trovò il modo di farsi ritrarre dal pittore Giuseppe Poli con alcuni oggetti posati sul tavolo che gli sta accanto fra i quali della carta pentagrammata con note musicali e un flauto traverso di fattura tardo settecentesca[41].

Quarenghi trovò una realtà culturale, e musicale in particolare, profondamente mutata: il Collegio Mariano era ormai stato assorbito, nel 1803, dal Regio Liceo; i

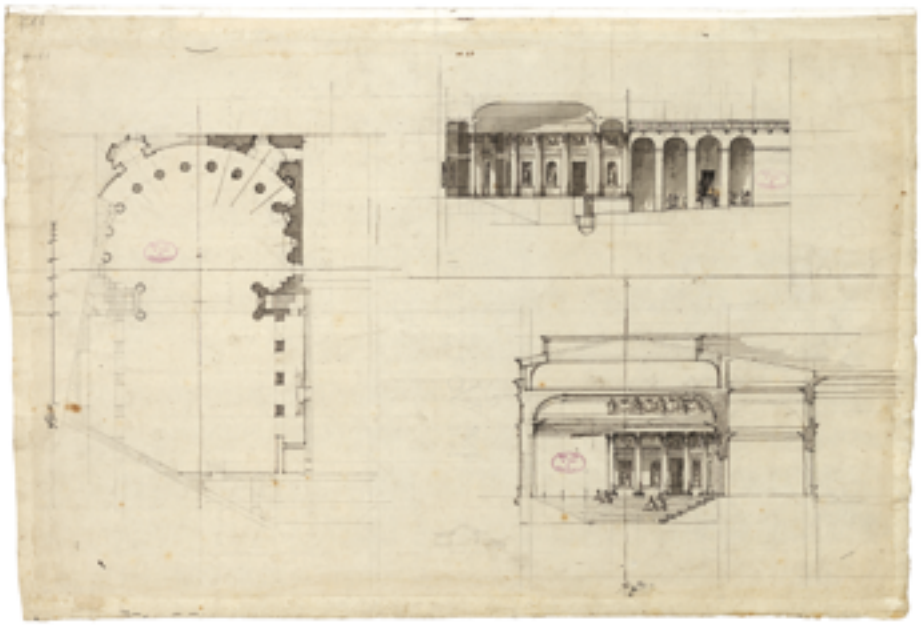
Pagina a fronte

5. Giacomo Quarenghi, Teatro per il principe Jusupov, sezione, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album A-8b.

6. GGiacomo Quarenghi, Teatrino interno, studio di pianta e alzato, Bergamo, disegno, matita, penna e china, pennello con china diluita, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album B-18.

In questa pagina

7. Giacomo Quarenghi, Teatro nel Palazzo Šeremetev a Mosca, pianta e sezioni, disegno, matita, penna e china, pennello con china diluita grafite, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album B-16 recto.



teatri provvisori dell'adolescenza avevano lasciato il posto a ben due teatri stabili con stagioni regolari: il Teatro Riccardi (esistente dal 1789[42]) per la stagione estiva di Fiera, in piena ripresa dopo la ricostruzione del 1800 a seguito dell'incendio subito nel 1797, e il Teatro della Società, per la Stagione di Carnevale, progettato dall'architetto viennese Leopold Pollack nel 1803 e inaugurato da un paio di anni[43].

Mutata era, più in generale, la vita musicale cittadina, con la presenza, da nove anni, di Giovanni Simone Mayr come maestro della cappella di Santa Maria Maggiore per il cui rinnovamento aveva fondato le *Lezioni caritatevoli di musica*, già attive dal 1806, e dalla cui attività, da un paio di anni, erano scaturite esibizioni pubbliche dei giovanissimi allievi fra i quali Gaetano Donizetti. Ci piace pensare che il 13 settembre 1811 Quarenghi abbia assistito ad una di queste esibizioni, quella relativa all'accademia finale intitolata *Il piccolo compositore di musica*, una farsa in due atti con musiche arrangiate da diversi compositori, fra i quali lo stesso Mayr, dove il tredicenne Donizetti si esibiva come personaggio e interprete al pari dei suoi compagni di scuola. Fu proprio in quel periodo che Mayr ebbe la visita del ministro Scopoli che elogiò moltissimo l'esperienza didattica e chiese a Mayr di «estendere un piano per la istruzione di una cattedra di musica nell'università di Pavia»[44]. Nel 1811 Mayr si stava dedicando, in vista di una pubblicazione, all'*Almanacco musicale storico progressivo* e fu sollecitato dall'editore musicale Ferdinando Artaria alla stesura di un dizionario di musica[45].

Ricostruita la biblioteca di Giacomo Quarenghi grazie agli studi di Piervaleriano Angelini[46]: vi troviamo diversi volumi d'argomento musicale, sia di carattere teorico sia pratico per un totale di 21 titoli. Questo nucleo di opere va considerato alla luce della lettera scritta a Mayr al termine della permanenza bergamasca nel 1811 con la quale Quarenghi affidò al maestro bavarese la musica che teneva in casa per custodirla fino al suo ritorno: «Ben il buon giorno al mio carissimo Sig. Majer, in tre o quattro giorni alla più longa io parto, perciò se Lei si vuole prendere sino al mio ritorno quella parte di musica che tengo in casa, Lei n'è ben il padrone, e lo pregherei della Passione di Jommelli, contando di prenderla meco a Pietroburgo. Non oso dirle né pregarla dei notturni, le sue occupazioni sono troppo grandi per lusingarmi d'ottenerne qualch'uno, ma la sia pur certa che la mia ammirazione per Lei e per il suo gran merito sarà sempre la medesima, e la mia stima singolare per Lei altresì. Spero che forse in questi pochi momenti che mi restano ch'averò il piacere di poterla ancora vedere, la mi conservi la sua amicizia, e la mi creda quale con tutta l'anima mi dico dev.mo il Cav. Quarenghi»[47].

8. Giacomo Quarenghi, Palazzo Bezborodko a Mosca, sezione dell'ala con il teatro verso il palcoscenico, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album C-17.

Dato che Quarenghi non ebbe più modo di tornare a Bergamo, questi libri rimasero, con ogni probabilità, nella libreria di Mayr[48]. Per le celebrazioni mayriane del 2013, era stata ricostruita la parte di biblioteca di Mayr relativa ai metodi e ai trattati musicali, oggi presente alla Civica di Bergamo[49]: ebbene dei suddetti 21 titoli d'argomento musicale, ben 20 si trovano anche nella libreria del bavarese con coincidenza di luogo e data di edizione anche se, come è già stato rilevato[50], è piuttosto difficile identificare con certezza gli esemplari effettivamente posseduti da Quarenghi a causa della mancanza di sue annotazioni o ex-libris. Nella Biblioteca di Mayr colpisce, in particolare, la presenza di un volume a stampa composito nel quale troviamo rilegate, con legatura dell'epoca, 12 opere d'argomento musicale presenti anche nella biblioteca di Giacomo Quarenghi e nello stesso identico ordine nel quale compaiono nel catalogo quarenghiano[51]. Si tratta di opere settecentesche in lingua francese relative al teatro d'opera e alla famosa *querelle des bouffons* che vide la nota contrapposizione fra opera italiana e opera francese con una cospicua mole di pubblicazioni di lettere, saggi e monografie da parte di illustri intellettuali come J.J. Rousseau, il barone d'Holbach, Friedrich Melchior von Grimm[52] e altri[53]. Manca la prova definitiva, ma ci sono moltissimi indizi del fatto che questo volume composito della biblioteca di Mayr abbia una provenienza quarenghiana[54]. Consideriamo anche il fatto che si tratta di esemplari rari in Italia: nel catalogo on line del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) la Biblioteca Angelo Mai risulta spesso l'unica a possederlo o, in altri casi, ne è depositaria in compagnia con una sola altra istituzione[55].

Per quanto riguarda partiture e spartiti, va segnalato il caso di un volume, presente alla Biblioteca civica di Bergamo almeno dagli anni Quaranta dell'Ottocento[56], di probabile provenienza quarenghiana: si tratta dell'elegante partitura a stampa, pubblicata a Pietroburgo, dell'opera *Načalnoe upravlenīe Olega* (*Gli inizi del governo di Oleg*), un'opera pasticcio in lingua russa, d'argomento storico con musica di Giuseppe Sarti, Carlo Canobbio e Vassili Alekseievi Paškevič[57].

Si tratta di un elegante volume che riunisce libretto e partitura, illustrato con alcune incisioni che riproducono le scene e i cinque atti di cui è costituita l'opera[58].

9. Giacomo Quarenghi, Palazzo Bezborodko a Mosca, sezione dell'ala con il teatro verso la cavea, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album C-18.

Anche in questo caso la probabile provenienza quarenghiana è data da Pietroburgo come luogo di stampa (1791), dalla sua rarità (solo 4 esemplari segnalati nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale[59]) e soprattutto dal particolare legame di quest'opera con Quarenghi, visto che la sua rappresentazione avvenne nel Teatro dell'Ermitage nel 1790 su libretto della stessa imperatrice Caterina II[60]. Da sottolineare anche il fatto che lo stesso Mayr ebbe fra le mani almeno un altro esemplare della pubblicazione che venne da lui donato a Boucheron[61], come riporta quest'ultimo sul frontespizio: «Dono del Celebre Maestro Gio. Simone Mayr fattomi il 18 Maggio 1843 in Bergamo. Boucheron». Non è fuori luogo ipotizzare che sia stato lo stesso Quarenghi a donare questo secondo esemplare al musicista bavarese.

Roma

Se Bergamo nella seconda metà del Settecento dava segni di una certa vitalità, a maggior ragione una città come Roma poteva offrire moltissime occasioni musicali. Purtroppo non abbiamo testimonianze dirette sulla partecipazione di Quarenghi alla vita musicale cittadina[62]. Possiamo allora tentare di leggere la vita musicale romana tramite le testimonianze epistolari di un intellettuale bergamasco, già a Roma dall'aprile del 1754, che Quarenghi ben conosceva fin dall'infanzia: Pierantonio Serassi. Egli, fra le altre cose, era un grande appassionato di musica e esecutore egli stesso; nei suoi quasi quarant'anni di vita nella città capitolina (1754-1791) ci ha trasmesso, attraverso le sue lettere, vivaci considerazioni sulla vita musicale romana a vari livelli: esecuzioni pubbliche e private, musica strumentale e vocale, vita di cappelle e di teatri, manifestazioni musicali per occasioni celebrative, organi, musicisti che ebbe l'opportunità di conoscere direttamente. La passione per la musica e le attitudini esecutive trapelano esplicitamente dalle sue lettere. Proprio nel periodo nel quale Quarenghi si stava recando a Roma, Serassi scrisse al fratello Giambattista. La lettera è datata 21 marzo 1761: «Martedì passato Sua Eminenza [il cardinale Alessandro Furietti (1684-1764)] fece cantare qui in Palazzo lo Stabat Mater del Pergolesi da due musici migliori di Roma, e ci fu

un'orchestra molto eccellente. Ogni martedì sera si fa una bella accademia, dove anch'io suono ora il cembalo, ora il violino. La prima volta che il sig. cardinale mi vide sonare, non sapendo ch'io mi dilettassi di musica, mi abbracciò teneramente, e si consolò, che avessi ancora questo ornamento. Egli gode assai nel sentire il suono e il canto, e questo è l'unico divertimento che gli è rimasto in una età tanto avanzata, e logora dalle infinite fatiche»[63].

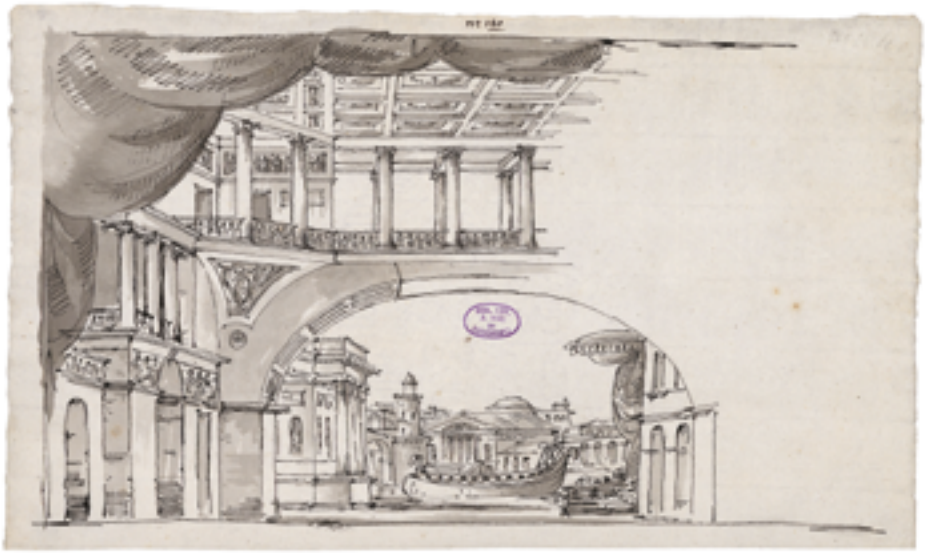
Nel panorama musicale romano dell'epoca c'è da segnalare, innanzi tutto, l'Accademia di Santa Cecilia, punto di riferimento di rinomati musicisti, che però, nel periodo di presenza di Quarenghi aveva perso lo splendore di un tempo arroccandosi su posizioni conservatrici di mero accademismo. La vita musicale della città, i concerti erano ormai prerogativa delle grandi famiglie patrizie (Barberini, Colonna, Ottoboni, Pamphilj, Corsini, Ruspoli ecc.) che facevano a gara nell'organizzarli[64].

Sulle opere rappresentate nei teatri siamo ben informati grazie all'*Indice de' teatrali spettacoli* [65]e al catalogo dei libretti per musica di Claudio Sartori[66]. Ne emerge uno spaccato dell'attività teatrale della Roma di quegli anni per quanto riguarda il melodramma: attivi innanzitutto i teatri Argentina (o Torre Argentina), solitamente riservato all'opera seria, e di Alibert, denominato anche Teatro delle Dame dal 1725, per l'opera seria e buffa. C'erano poi altri teatri, Capranica, Valle, Tordinona, Teatro alla Pace, nei quali venivano eseguite commedie, tragedie o tragicommedie con intermezzi musicali e qualche volta anche opere.

Nel teatro d'opera vi erano impegnati i migliori talenti dell'epoca, gli operisti di maggior grido: Sacchini, Piccinni, Anfossi, Paisiello, Cimarosa, Jommelli[67]. Le stagioni teatrali si avvicendavano con una certa regolarità, benché con orchestre occasionali, non stabili, che davano comunque anche agli strumentisti spazi interessanti e più remunerativi, almeno per il periodo di carnevale. La vitalità di questi teatri compensò, almeno in parte, quel fenomeno di crisi economica e declino delle grandi famiglie aristocratiche che causarono una riduzione della domanda di musica negli ultimi decenni del secolo XVIII.

Preziose testimonianze ci giungono anche dai viaggiatori stranieri come Jérôme De La Lande il quale ebbe modo di lodare la predilezione dei romani per la musica con quel suo armonioso scaturire dal chiuso delle chiese e dei palazzi fin nella pubblica via[68].

Diffusa, in effetti, la cultura musicale anche in ambito religioso dove l'organo e la polifonia educavano il gusto musicale. L'insegnamento privato era frequentemente praticato da maestri di cappella, organisti, strumentisti e cantori. Compositori, cantanti e strumentisti operavano quindi spesso anche nelle numerose istituzioni ecclesiastiche: l'intervento musicale delle cappelle era previsto di solito



10. Giacomo Quarenghi, bozzetto scenografico, disegno, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album B-71.

durante le domeniche e le più importanti festività dell'anno liturgico. Le rigide disposizioni del *Caeremoniale episcoporum*, che da oltre un secolo e mezzo vietavano l'uso di strumenti diversi dall'organo nella musica liturgica, subirono, nella prassi, deroghe sempre più diffuse, fino a diventare consuetudine l'uso di voci e strumenti insieme. Non mancavano così occasioni di lavoro per strumentisti in chiese, basiliche, conventi, per non parlare delle stagioni oratoriali di San Giovanni dei Fiorentini, del Crocifisso in San Marcello, di San Girolamo della Carità, in San Filippo Neri alla Chiesa Nuova; altre occasioni esecutive si materializzavano nei vari collegi gesuitici e scolastici in genere: tutte opportunità di ascolto che si aggiungevano alle stagioni operistiche. Molte erano anche le occasioni per l'esecuzione di musica strumentale, sulla scia della tradizione di Arcangelo Corelli, specialmente nei palazzi patrizi per eventi celebrativi.

Pierantonio Serassi si rivela, in diverse lettere inviate ai familiari, attento e partecipe alla vita musicale romana. In esse riferì sulle opere date soprattutto al Teatro Argentina, al Teatro delle Dame, ma anche al Tordinona, al Valle, al Capranica, nella Stagione di Carnevale, sugli eventi coronati da musica come le visite di capi stranieri: l'imperatore, la regina di Napoli, il Granduca di Toscana. Nella lettera al nipote del 6 febbraio 1779 riferì sull'esibizione del tenore bergamasco Giacomo David al Teatro Argentina e sulle sue promettenti prospettive di ingaggio per l'anno a seguire[69]; in un'altra lettera citò il «nostro Niccolini» e altrove espresse considerazioni sulla bravura o meno degli interpreti.

Anche alcune lettere scritte a Sebastiano Muletti contengono significativi riferimenti al mondo musicale romano. In una lettera del 4 ottobre 1766 indirizzata a quest'ultimo[70] riferì di una «bella Accademia di musica» effettuata nella dimora di Filippo Farsetti, mentre in una del 13 maggio 1769 descrisse una serata promossa dal conte di Kaunitz con «grande illuminazione al suo palazzo con una banda d'istromenti d'ogni genere»[71]. Ancora rese partecipe il Muletti il 12 agosto 1769 della sua ammirazione per le iniziative del cardinale di Solis che proponeva esecuzioni con orchestre di 150 strumenti «che è una piacevol cosa da udire. Questo Signore fa un gran spendere, e colla sua larghezza compensa l'avarizia e la miseria degli altri»[72].

11. Giacomo Quarenghi, schizzi per scenografie, disegno, penna e china, penna e china, pennello con china diluita, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album B-72.

12. Giacomo Quarenghi, bozzetto di scenografia per l'opera *Il principio del regno di Oleg*, atto III, disegno, penna e china, pennello con china diluita e acquerello bruno, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album F-9d.

Non tutto il panorama musicale romano appariva, ai suoi occhi, soddisfacente: in una lettera al fratello Andrea Luigi del 4 gennaio 1755 Serassi aveva espresso delle riserve sulle esecuzioni di musica sacra sottolineando una certa decadenza del genere[73]: «Di musica poi si sta peggio, né mi sarei creduto di trovare in Roma così cattivo gusto. I musici non valgon niente, e molto meno i maestri di cappella. In S. Pietro v'era il Jomelli, ma o non ha potuto o non ha voluto starci; è subentrato un certo Giovannino, che per impegni fa quasi tutte le musiche di Roma, e pure è tanto debole, che le sue cose muovono lo stomaco. Ci sono due eccellenti napolitani, ma fanno appena tre o quattro fonzioni all'anno, perché tutte sono ingoiate da questo Giovannino, che ha protezioni te[rri]bili»[74].

Ben viva la sensazione di trovarsi in un ambiente internazionale dove era facile sentire parlare inglese, come ci viene testimoniato dallo stesso Serassi il 18 dicembre 1773 in una lettera a Sebastiano Muletti: «Roma è bella e brillante quanto dir si possa, essendoci gran numero di forestieri nobili, e particolarmente inglesi»[75].

Fra questi nobili inglesi ne troviamo, nel periodo di permanenza di Quarenghi, di particolarmente interessati alla musica o celebrati con esecuzioni musicali. Nel 1764 per esempio si trovava a Roma William Henry, fratello minore del re Giorgio III, che ricevette proprio quell'anno il titolo di duca di Gloucester[76], e in onore del quale vennero organizzate delle esecuzioni di musica strumentale. Ne riferì Serassi in una lettera al fratello Andrea Luigi, il 28 aprile 1764: «È qui il fratello del Re attuale d'Inghilterra, a cui per ogni buon fine si sono fatti molti onori a nome del Senato romano, e giovedì gli si diede una bella corsa di barberi, oltre una gran festa datagli da casa Corsini, e una solenne accademia di musica fattagli dal card.le Alessandro Albani alla sua villa suburbana»[77].

Otto anni più tardi altre esecuzioni musicali saranno proposte in onore del duca di Gloucester come ci è testimoniato da altre lettere scritte da Serassi a Sebastiano Muletti. Siamo nel 1772 e la prima lettera è del 15 febbraio: «Questa sera va in iscena l'opera d'Aliberti [nel Teatro Aliberti], con grandissima illuminazione per tre giorni a riguardo che il Dramma è dedicato al Granduca di Toscana. Si attende fra pochi giorni il duca di Gloucester per cui si preparano feste e spettacoli»[78]. Segue la missiva del 29 febbraio: «Abbiamo un bellissimo carnevale, che riesce anche più brillante per la presenza del Duca di Glocester con un gran numero di Signori inglesi e moscoviti. A questo principe si fanno tutti gli onori possibili. Ieri sera gli fu data una bella conversazione in casa Bracciano coll'intervento di tutta la nobiltà, e vi cantarono i migliori musici»[79].

Ancora il 7 marzo, in periodo di quaresima: «Ieri sera gli si fece vedere [al duca di Glocester] una stupenda illuminazione della cupola di S. Pietro; e domenica prossima il card. Alessandro Albani gli fa cantare alla sua villa il Miserere del Porpora, giacché questo principe si diletta fortemente della musica melanconica»[80].
Durante il periodo romano di Quarenghi, fra i viaggiatori stranieri illustri, oltre a De la Lande prima citato, troviamo una grande personalità della cultura musicale inglese, il musicologo Charles Burney[81]. Egli giunse in città il 20 settembre del 1770, vi rimase fino al 14 ottobre, quindi ancora per alcuni giorni dall'11 novembre, dopo una parentesi napoletana. Burney pubblicò i suoi diari di viaggio che costituiscono una preziosa testimonianza sulla vita musicale nei vari stati d'Europa che ebbe occasione di visitare. Egli arrivò a Roma con l'idea di frequentare le biblioteche storiche, a partire dalla Vaticana, per cercare le fonti musicali del passato: il cardinale Alessandro Albani, bibliotecario alla Vaticana gli aprì le porte e gli procurò l'assistenza dell'abbate Elia che fece del suo meglio per segnalargli i manoscritti di interesse, nel disordine generale e nell'assenza di un catalogo completo, e per compilargli un elenco dei desiderata per il quale impiegò 5 o 6 giorni. Parallelamente Burney si procurò, tramite l'abbate Orsini, un catalogo dei drammi in musica dall'inizio del Seicento a oggi. Ottenne disegni di antichi strumenti musicali dagli antiquari[82].
Questo suo interesse lo spinse a visitare la Galleria Michele Todini al Palazzo Verospi, elogiata da viaggiatori come il citato de La Lande, ove erano esposti strumenti musicali. Ma Burney denunciò la scarsa presenza di note esplicative e di personale a disposizione per le spiegazioni. Si recò anche al Museo del padre Athanasius Kircher, ove pure venivano esposti quegli stessi strumenti musicali da lui descritti e i marchingegni illustrati nella sua *Musurgia*[83].
Ma fu la musica dal vivo a dargli molto piacere e gradimento. Naturalmente allacciò relazioni con personalità inglesi appassionate di musica presenti in città come il duca di Dorset, presso il quale ascoltò il grande violinista Celestini[84], artista «dallo stile nitido ed espressivo; era accompagnato dal signor Corri, abile compositore che canta con finissimo gusto»[85]. Dal duca di Dorset si recò anche altre volte successivamente. Un'altra frequentazione fu quella di Mr. William Beckford, ricco inglese appassionato di musica e di arte, il quale organizzò un concerto proprio in onore di Burney, diretto da Celestini con i cantori della cappella papale. Conobbe il Maestro di Cappella e compositore Pietro Maria Crispi che organizzava concerti presso di sé tutti i venerdì[86].
Moltissimi gli incontri con musicisti e appassionati di musica che gli diedero la possibilità di ascoltare musiche di Hasse, Galuppi, Traetta, Piccinni, ma anche, in ambito sacro o oratoriale, dei più tradizionali Palestrina, Benevoli, Carissimi, Allegri, del cui famoso *Miserere* si procurò una copia originale[87]. A ulteriore conferma dell'ambiente internazionale romano con massiccia presenza di persone d'oltremanica, la segnalazione di Burney di un concerto dato da «M. Schuvaloff», generale moscovita[88], rispetto al quale dichiarò di avere quasi l'impressione di essere a Londra «poiché eccetto tre o quattro persone, tutti gli invitati, quasi una trentina, aristocratici, gentiluomini e signore, erano inglesi»[89]. Domenica 18 novembre era in compagnia di un altro musicista inglese, il maestro Wyseman, molto conosciuto e stimato dai suoi compatrioti che si trovavano a Roma. Dava un concerto una volta alla settimana. Si recò con lui in S. Giovanni in Laterano per ascoltare una messa di Giovanni Battista Casali con l'organista Colista.
Sia Serassi sia Burney fanno riferimento a compositori di sonate, concerti, musica vocale da camera[90] e c'è almeno un avvenimento con musica, riferito da entrambi, che vale la pena di riportare: si tratta del festeggiamento per la riconciliazione fra il papa e il re di Portogallo avvenuta il 24 settembre 1770, al quale assistettero, con solenne funzione in Ss. Apostoli in musica con composizioni di Giuseppe e Giovanni Masi e l'impiego di due grandi orchestre; altri palazzi cardinalizi parteciparono ai festeggiamenti proponendo concerti strumentali sulle terrazze; superbamente illuminati la basilica di S. Pietro, il colonnato e il palazzo vaticano; non meno di cento esecutori nella residenza dell'ambasciatore portoghese,

cinquanta dei quali rimasti attivi per tutta la notte. Burney, in particolare, commentò che per gli abitanti di Roma questo è «uno spettacolo unico al mondo»[91].

Pietroburgo

1. *Contesto architettonico, attività di Quarenghi e sui suoi interessi musicali*

Pietroburgo ha manifestato, e manifesta tuttora, una naturale vocazione per la musica e per le arti, se consideriamo l'interessante puntualizzazione di Gianni Contessi il quale, riprendendo l'osservazione di Jurj Lotman volta ad evidenziare la «natura stessa della sua architettura caratterizzata dai suoi enormi insiemi e priva della suddivisione in zone costruite in epoche diverse, che è propria delle città con una lunga storia», ne sottolinea la teatralità dal punto di vista urbanistico facendo un parallelo con l'asburgica Trieste[92].

In questa "vocazione" teatrale di Pietroburgo si innestò la nota attività progettuale di Quarenghi, spinta dalla committenza illuminata di Caterina II, che lo portò alla realizzazione, nell'insieme dei palazzi imperiali, del Teatro dell'Ermitage, il cui decreto per la costruzione fu firmato il 23 dicembre 1783, in cui si tennero i primi spettacoli già nel novembre 1785[93] e che divenne presto uno degli elementi centrali nella vita musicale pietroburghese[94]. Il progetto per questo teatro fu oggetto di una pubblicazione da parte dello stesso Quarenghi[95], di cui si conservano significativamente tre esemplari alla Biblioteca Angelo Mai. Si è già detto della rappresentazione in questo teatro, nel 1790, dell'opera *Gli inizi del governo di Oleg*.

L'architetto bergamasco ebbe poi modo di cimentarsi con altri progetti per le stesse finalità[96] come quelli relativi ai padiglioni per il giardino di Carskoe Selo, negli anni 1782-1784, rispetto ai quali fu realizzato solo il Padiglione per musica *Chram druzby* (Tempio dell'amicizia)[97].

Pietroburgo forniva diverse occasioni di esecuzioni musicali, ma sono scarse le notizie sugli spettacoli ai quali Quarenghi ebbe modo di assistere o sul suo pensiero di spettatore[98]. Sappiamo, per esempio, che aveva contatti con lo scenografo Pietro Gonzaga (che giunse in Russia su segnalazione di Quarenghi), il quale, nel 1807, gli fece avere il volume *La musique des jeux et l'Optique Théatrale*, appena ristampato proprio in quell'anno: la prima edizione era del 1800[99].

Fra le poche fonti dirette citiamo la lettera che scrisse a Sebastiano Muletti il 10 luglio 1780 con la quale annunciava la possibile venuta in città del tenore bergamasco Giacomo David il quale, se apprezzato, potrà guadagnare parecchio denaro[100]. In un'altra lettera a Serassi dell'8 ottobre 1788 Quarenghi citò un'opera di Cimarosa «per l'anniversario della coronazione di S.M. che non è stata gran cosa, anzi debolissima e se non era sostenuta dalla Pozzi[101] e Bruni[102] sarebbe andata a terra del tutto»[103].

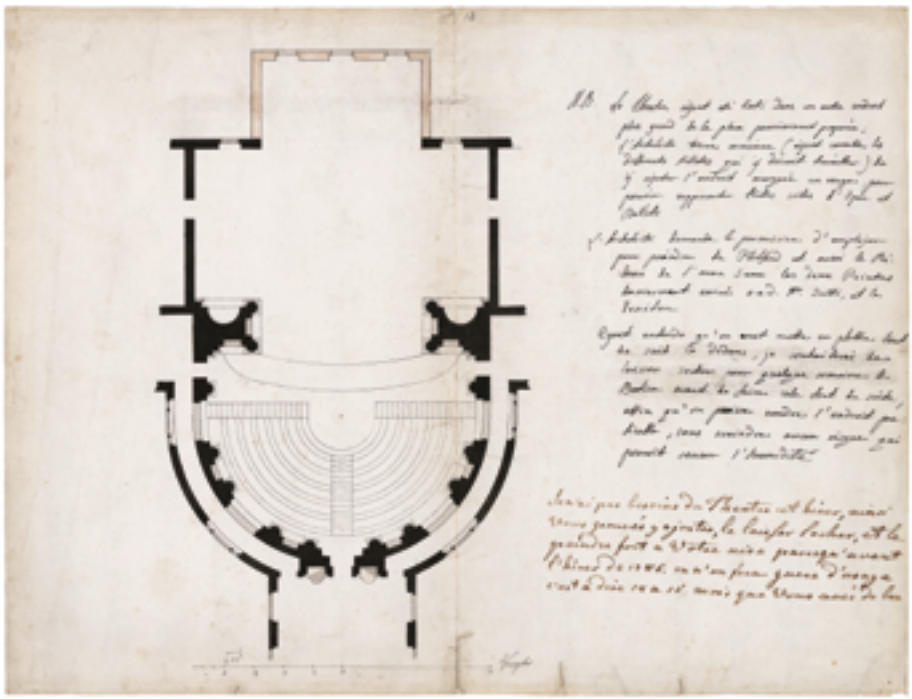
Non abbiamo, allo stato attuale degli studi, altre testimonianze dirette sui rapporti di Quarenghi con la vita musicale pietroburghese.

2. *Musica russa*

Entrando nel merito della vita musicale di Pietroburgo diciamo che nel periodo di Quarenghi non mancavano un'attività ed una produzione autoctone. In città esisteva, dal 1724, un'Accademia Imperiale, poi confluita, nel 1802, nella Società Filarmonica[104].

Durante gli ultimi venticinque anni del Settecento uscirono in Russia molte raccolte per voci soliste (romanze o "canti russi"), popolari o di imitazione, con un aumento vertiginoso delle pubblicazioni nell'ultimo decennio del secolo proprio a Pietroburgo[105]. Fra le prime opere russe incontriamo *Sanktpeterburgskij Gostinij Dvor* (*Il bazar di San Pietroburgo)*, che satireggia sull'abitudine alla menzogna di quel tempo[106], e *Nesčastie ot karetï (La carrozza funesta)*, libretto di Knyazhnin e musica del compositore servo della gleba Paškevič, rappresentata il 7 novembre 1779 al Teatro Imperiale[107].

Ci deve far riflettere tuttavia il fatto che il compositore russo più famoso del periodo quarenghiano, Evstignej Ipatovič Fomin (1761-1800), si formò in Italia. Egli ritornò in Russia nel 1786 proponendo un'opera balletto e, l'anno



13. Giacomo Quarenghi, Teatro dell'Ermitage, pianta con nota autografa di Caterina II (in basso), disegno, Penna e china, pennello con china diluita e acquerelli colorati, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Album D-10.

successivo, l'opera comica *Il postiglione alla stazione di posta*, su libretto di Nikolaj A. L'vov[108]. Questa esperienza gli diede un'apertura internazionale tanto che, successivamente alla rappresentazione sanpietroburghese dell'*Orfeo* di Gluck (1782), compose egli stesso, fra il 1791 e il 1792, un *Orfey i Evredika* che venne proposto spesso a Pietroburgo. Anche l'operista russo Dmitrij Bortnjanskij (1751-1825) ebbe un periodo di formazione in Italia[109].
Ugo Persi (1995) indica comunque nell'opera buffa russa il primo grande genere musicale di importanza sociale in cui si manifestino i caratteri della cultura nazionale, anche se spesso le esecuzioni erano di basso livello o addirittura indecenti come si legge in due lettere, una del 1793 e l'altra del 1796, scritte dal conte F.V. Rostopčin al conte A.S. Voroncov in Inghilterra[110]. Anche a Mosca, al teatro Maddox e in teatri privati, vennero rappresentate opere di Fomin, di Paškevič, di Matinskij[111]. E' probabile che Quarenghi avesse conosciuto questi compositori perché legati al circolo dell'intellettuale N. A. L'vov, sopra citato, col quale aveva collaborato.
Come quadro di sintesi diciamo che tra il 1788 e il 1794 vennero pubblicate ben 37 opere buffe di autori locali. Il fenomeno dilagò in provincia, anche con l'ingaggio di servi della gleba come musicisti. Solo con Catterino Cavos, tuttavia, la nascente tradizione operistica russa mostrerà tutta la sua indipendenza dal melodramma italiano[112]. Alla corte di Caterina II ci fu, per contro, il compositore italiano Federico Torelli il quale, all'inizio degli anni Ottanta, si trasferì a Bologna proponendo in Italia soggetti russeggianti[113].

3. *Opera italiana e francese*

Già dall'inizio degli anni Trenta del Settecento[114], durante il regno di Anna Ioannovna, ci furono le prime compagnie teatrali operanti a corte con continuità: attori della commedia dell'arte, ballerini, cantanti d'opera provenienti dall'Italia. Nel 1742, durante il Regno dell'imperatrice Elisabetta Petrovna, fu ingaggiata anche la cosiddetta Compagnia Francese[115].
Negli anni Cinquanta del Settecento si affermò l'opera buffa in tutto l'Occidente europeo ed ecco che già tra il 1755 e il 1759 *Il filosofo di campagna*, su libretto di Goldoni e che già abbiamo visto rappresentato a Bergamo in quegli stessi anni, calcò le scene pietroburghesi. «Nel 1758 la compagnia viaggiante di Locatelli introdusse l'opera buffa a Pietroburgo incontrando con lavori di Galuppi,

Fischietti, Rutini un favore mai suscitato dall'opera seria»[116]. In seguito giunsero Traetta, Cimarosa, Sarti, Manfredini e Paisiello: pensiamo al suo *Barbiere di Siviglia* scritto appositamente per la Corte Imperiale nel 1782. Molti generi vennero in contatto provocando talvolta una contaminazione fra loro: opera seria e buffa, Singspiel, intermezzo, tragédie lyrique, opéra comique, comédie mêlée d'ariettes. Tali lavori vennero rappresentati non solo nei teatri di corte, ma all'Istituto Smol'nyj di Pietroburgo per le figlie della nobiltà, nei teatri privati dei grandi proprietari terrieri come Šeremetev e nei teatri pubblici di Locatelli, Knipper e Michael Maddox, un impresario inglese che diresse un teatro d'opera a Mosca fra il 1771 e il 1805 (Teatro Petrovskij)[117]. Questa situazione si deve anche al fatto che, sia durante il periodo di Caterina II sia in quello del successore Paolo I, venne nettamente favorita a Pietroburgo l'opera italiana e francese. Per avere la prima opera in lingua russa rappresentata a Pietroburgo si dovette attendere il 1755 con *Cefalo e Procri*. Solo un'opera del compositore russo più famoso, Fomin, *Il mugnaio mago*, fu rappresentata sotto Paolo I fra il 1797 e il 1800[118]. Questa adozione dell'opera italiana da parte della corte pietroburghese si realizzò in parallelo con la presenza di compagnie francesi che facevano rappresentare opere francesi con altrettanto grande successo[119]. Nel 1789 approdò in Russia anche il compositore spagnolo Martin Y Soler[120].
L'altro grande fenomeno era quello legato alle traduzioni. Nella seconda metà del Settecento si faceva musica anche nelle residenze e nei teatri privati a invito della nobiltà e alcune famiglie possedevano un'orchestra privata[121]. Questa situazione dava l'opportunità di rappresentare opere straniere di successo nella traduzione in russo, ma talvolta accadeva il contrario, per cui si partiva dalla traduzione in russo in un teatro privato per poi approdare al teatro di corte nella lingua originale: italiano o francese.
I principali operisti italiani presenti in Russia nel periodo di Quarenghi furono Paisiello, Piccinni, Sarti, Guglielmi, Cimarosa, quest'ultimo attivo anche come Maestro di Cappella di corte[122].

4. *Musica strumentale*
Un ultimo aspetto da considerare per il periodo quarenghiano è quello di una certa diffusione in Russia anche della musica strumentale occidentale: le élites organizzavano concerti a Pietroburgo e nelle proprie dimore suburbane con musiche di Franz Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart[123]. In certe residenze private si eseguiva musica da camera e anche sinfonica[124]. A Pietroburgo soggiornarono anche pianisti di gran calibro[125] come Daniel Gottlieb Steibelt e John Field, per cui anche questa città, come Vienna, Parigi, Londra e Milano, entrò nel turbine del magnetismo pianistico spesso basato su artisti che improvvisavano, che proponevano l'atto creativo direttamente al pubblico (variazioni sul tema, ma anche elegie, fantasie, notturni, ballate, scherzi, capricci, rapsodie, momenti musicali, improvvisi ecc.)[126].
Fra gli esecutori e i compositori italiani più noti in campo strumentale presenti in Russia troviamo, negli anni Ottanta, il compositore e violinista Giovanni Battista Viotti. Fra il Carnevale del 1803 e quello del 1804 è attestata la presenza del clavicembalista Giacomo Zamboni il quale, sotto la direzione dell'impresario Antonio Casassi, svolgeva anche la funzione di «archivista di musica italiana»[127].
Parlando di strumentisti virtuosi presenti in Russia nel periodo di Quarenghi torniamo curiosamente là dove eravamo partiti e cioè a Bergamo, nel senso che incontriamo almeno due figure bergamasche di rilievo. La prima è quella del compositore e grande virtuoso del violino Antonio Lolli già al servizio di Caterina II e del principe Potëmkin da 6 anni quando l'architetto bergamasco giunse a Pietroburgo: dal 1774 al 1783 fu infatti primo violino per i concerti di Sua Maestà Imperiale, dando anche lezione a diversi allievi. Fu poi licenziato per le eccessive assenze per tournée[128]. Lolli costituiva una delle massime espressioni del virtuosismo violinistico ereditato dalla generazione di Pietro Antonio Locatelli e con un'attività e una poetica già anticipatrice di Paganini[129]. L'altra figura bergamasca è quella dell'oboista Angelo Ferlendis, primo figlio maschio di Giuseppe Fer-

lendis[130], il quale nel 1805 era già attivo, con ogni probabilità, come primo oboe nell'orchestra del Teatro Imperiale di Pietroburgo oltre che come didatta e, presumibilmente, come compositore[131]. Era già presente in città almeno dal 1803 fra i professori d'orchestra italiani[132].

***

Quarenghi a Bergamo, Roma e Pietroburgo, poté dunque avvicinare il meglio della produzione musicale della sua epoca a livello internazionale e al tempo stesso, nei lunghi anni di permanenza a Pietroburgo sentirsi doppiamente a casa grazie al dilagare dell'opera italiana e agli esecutori bergamaschi presenti in città. Questa sua predilezione per la musica contribuì indubbiamente a farlo sentire cittadino d'Europa, di quell'Europa cosmopolita che la musica, linguaggio universale per eccellenza, contribuiva ad alimentare.

Note

1 *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti*, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988, p. 296, lettera dell'8 ottobre 1794.

2 *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, atti del convegno (Bergamo, 21-22 febbraio 2008), a cura di M.C. Pesenti, P. Angelini, E. Gennaro, M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Officina dell'Ateneo, Sestante, 2009.

3 U. Persi, *Il mondo musicale della Russia vista da Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, atti del convegno (Bergamo, 18-19 maggio 1994), a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995, pp. 25-34.

4 P. Fabbri, *Un'ars* aedificatoria *per i suoni*, in *Les liaisons fructueuse*, cit., pp. 47-56.

5 *Ibidem*.

6 M. Eynard, *Proporzioni musicali e arti figurative: testimonianze di Giacomo Quarenghi e dei suoi contemporanei*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 155-170, G. Colmuto Zanella, V. Zanella, *Alessandro Barca, un amico di Giacomo Quarenghi*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 305-333.

7 G. Ricci, «*Sur le modêle des anciens pour l'usage des spectacles modernes*», in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., p. 329.

8 «Ho una passione fuori dell'ordinario per la musica». Giacomo *Quarenghi e la musica*, catalogo della mostra (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 7 dicembre 2007 - 31 gennaio 2008), a cura di P. Angelini, M. Eynard, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 361-369.

9 Quarenghi ne parlò in una lettera a Vincenzo Corazza del 28 maggio 1779, ma non completò l'opera. Essa sarà ripresa dall'architetto, amico di Quarenghi, Giovanni Antonio Selva. Quarenghi mantenne contatti con Rezzonico anche dalla Russia, intrattenendo uno scambio epistolare quasi fino al 1810, anno di morte del senatore. Cfr. C. Pietrangeli, *Fastosi ed eleganti ambienti capitolini: la "Sala nuova" di Don Abbondio Rezzonico*, «Capitolium», 38, 1963, pp. 244-247, M. Böhmig, *Le lettere di Giacomo Quarenghi all'abate Vincenzo Corazza (1779-1788),* «Bergomum», CIII, 2008, p. 144.

10 «Ho una passione fuori dell'ordinario per la musica», cit., p. 362.

11 P. Angelini, *Giacomo Quarenghi e la musica*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 27-28.

12 Ivi, p. 26.

13 G. Petrò, *I luoghi di Giacomo Quarenghi a Bergamo*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 249.

14 Purtroppo conserviamo le registrazioni dei nomi degli alunni solo a partire dal 1784: cfr. P. Valota, *Il Collegio Mariano di Bergamo nella seconda metà del Settecento*, «Bergomum», LXXXIX, 1994, 2, pp. 99-221.

15 Ivi, p. 103.

16 Ivi, pp. 111-112.

17 Ivi, pp. 115, 168, con elenchi di testi acquistati per la biblioteca nel 1749 e 1750.

18 Ivi, P. Palermo, G. Pecis Cavagna, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 66.

19 P. Valota, *Il Collegio Mariano*, cit., p. 106. Ulteriore slancio riformatore alla scuola verrà dato da Mario Lupo a partire dal 1761: *Ibidem*.

20 Petrò, *I luoghi di Giacomo Quarenghi*, cit., p. 252.

21 *Ibidem*.

22 L. Bani, *L'Europa degli intellettuali bergamaschi nell'età dei Lumi*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 201-220.

23 *Ibidem*, vedi anche il contributo di Luca Bani in questo volume.

24 Cfr. G. Savoldelli, *Appunti per una storia della stampa a Bergamo*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp. 168-178.

25 Bani, *L'Europa degli intellettuali*, cit., p. 205.

26 *Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo. Inventario dell'archivio, secoli 17-20*, a cura di J. Schiavini Trezzi, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. XXVII-XXIX.

27 *Pianta de beni di Raggione della magnifica città di Bergamo, delineata l'anno 1758 da Gio. Tomaso Bottelli agrimensore pubblico, in Bergamo*, Biblioteca Civica Angelo Mai (da ora in avanti: BCBg), Cartografia C 7.

28 Citazione tratta da G.B. Angelini, *Per darti notizie del paese: descrizione di Bergamo in terza rima*, manoscritto, 1720, edizione moderna a cura di V. Marchetti, con la collaborazione di D. Polini, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2002. Questione ripresa da F. Fantappié, *Per teatri non è Bergamo sito. La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700*, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 2010, p. 41.

29 Ivi, *Regesto documentario*, in CD-ROM allegato.

30 Ivi, p. 182.

31 Ivi, p. 187.

32 Ivi, pp. 141, 156, 190.

33 L'attuale piazza Cittadella.

34 Per la cronologia delle opere rappresentate a Bergamo in quegli anni si rimanda a Fantappié, *Per teatri*, cit., pp. 333-347.

35 Proprio nel 1760 Carlo Lenzi, per farsi conoscere e apprezzare in città, compose l'oratorio *S. Luigi Gonzaga* per un'esecuzione nell'oratorio presso la chiesa di San Pancrazio.

36 Serassi scrisse al fratello Giambattista il 31 gennaio 1761: «Ho intesa la elezione del basso e del tenore; anch'io era stato pregato se trovava qualcuno da mandare costì; ma non ho voluto impacciarmi con codesti deputati, che fanno ogni cosa non per ragione, ma per partito, e dopo la pazzia fatta da loro nel ricusare d. Querino, io non me ne fiderei più». Si tratta di Querino (o Guerino) Gasparini, attivo come violoncellista e compositore di musica strumentale e vocale fra gli anni sessanta e settanta del Settecento con un paio di drammi sacri rappresentati a Bergamo (*Componimento drammatico sopra la nascita di S. Rocco* nel 1762 e *La morte di S. Francesco Saverio* nel 1764 e nel 1771). Fu attivo anche in altre città come Torino ove mise in musica e fece rappresentare un *Mitridate Re di Ponto* nel 1767 e fu maestro di cappella nella Cattedrale.

37 Palermo, Pecis Cavagna, *La cappella musicale*, cit., p. 155.

38 Ad esempio nel luglio del 1775 per contrarre matrimonio con Maria Fortunata Mazzoleni.

39 Degni di nota i due volumi donati nel 1788 da Quarenghi alla Biblioteca Civica di Bergamo sul Teatro dell'Ermitage, oltre alla pubblicazione sulla Banca di Stato di Pietroburgo del 1791, anch'essa di probabile provenienza quarenghiana. Cfr. a questo proposito anche G.O. Bravi, P. Angelini, *L'architetto Giacomo Quarenghi nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo*, «Bergomum», CXI, 2017, pp. 57-59, 62, Colmuto Zanella, Zanella, *Alessandro Barca, un amico di Giacomo Quarenghi*, cit., p. 317.

40 Quarenghi era in città almeno dal 18 dicembre: cfr. G. Colmuto Zanella, *Giacomo Quarenghi e l'architettura neoclassica bergamasca*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., p. 220.

41 Fabbri, *Un'ars* aedificatoria *per i suoni*, cit., p. 47, Eynard, *Proporzioni musicali e arti figurative*, cit., p. 155.

42 Cfr. E. Comuzio, *Il Teatro Donizetti*, Bergamo, Lucchetti, 1990.

43 Cfr. L. Pilon, *Il Teatro sociale di Bergamo: vita e opere*, a cura di M.C. Bertieri, Cinisello Balsamo - Bergamo, Silvana - Fondazione Donizetti, 2009, *Il Teatro sociale di Bergamo: il restauro*, a cura di F. Fornoni, Cinisello Balsamo - Bergamo, Silvana - Fondazione Donizetti, 2009.

44 G. Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di P. Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000, p. 130.

45 Ivi, p. 134.

46 P. Angelini, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, «Bergomum», LXXXVII, 1992, 3, pp. 107-205.

47 BCBg, Mayr Salone N 9.3.2.582, trascritta in *Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo*, cit., p. 335.

48 Del resto Quarenghi aveva qualche ragione a non fidarsi troppo dei figli per la custodia della sua biblioteca, dato che in una lettera del 1812 espresse il suo profondo rammarico per la dispersione, da parte loro, di un nucleo librario di almeno tremila volumi che l'architetto aveva provveduto a spedire da Pietroburgo a Bergamo intorno al 1790: cfr. Angelini, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, cit.

49 M. Eynard, P. Palermo, *La biblioteca personale di Mayr e il suo orizzonte didattico*, in *Mayr e la didattica della musica*, atti della giornata di studi (Bergamo, 30 novembre 2013), Bergamo, Fondazione Donizetti, 2016, pp. 115-143.

50 Angelini, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, cit., p. 189.

51 Il volume ha collocazione BCBg Mayr 679.

52 Grimm era in corrispondenza con Quarenghi e consulente di Caterina II. Fu lui a ingaggiare Giacomo Quarenghi per la Corte imperiale: cfr. *Signor Giacomo riveritissimo. Quarantotto lettere*

a Giacomo Quarenghi conservate nella Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo, a cura di V. Zanella, G. Colmuto Zanella, Sant'Omobono Terme, Centro Studi Valle Imagna, 2017, p. 32.

53 J.J. Rousseau, *Lettre sur la musique françoise* (1753), [L. Travenol] *Arrest du conseil d'*état *d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra contre le nommé J.J. Rousseau* [...] (1753), [J.L. Aubert] *Réfutation suivie et detaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique françoise* [...] (1754), [P. de Morand, P. Esteve] *Justification de la musique Françoise contre la Querelle qui lui a* été *faite par un Allemand & un Allobroge* [...] (1754), [J. B. Jourdan] *Le correcteur des bouffons a l'ecolier de Prague* [1752]; *Le petit prophète de Boehmischbroda* [1753], [barone d'Holbach] *Arrêt rendu a l'amphitheatre de l'Opéra, su la Plainte du Milieu du Parterre, intervenant dans la querelle des deux coins*; *Les prophéties du grand prophète Monet* (1753); [Rochemont] *Reflexions d'un patriote sur l'opera françois, et sur l'opera italien* [...] (1754), J. B. Jourdan, *Seconde lettre du correcteur des bouffons a l'ecolier de Prague* [1753], F.M. Von Grimm, *Lettre de M. Grimm sur Omphale, tragédie lyrique reprise par l'Académie Royale de musique le 14 Janvier 1752* (1752); *Journal de musique par une société d'amateurs*, année 1773 n. 1.

54 Non si tratta, inoltre, di opere che Quarenghi aveva accumulato dopo il 1811 perché non sono fra quelle che rientrano nel catalogo conservato a Pietroburgo riguardante gli ultimi anni di vita dell'architetto: cfr. Angelini, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, cit. Gli altri nove volumi di interesse musicale presenti nella biblioteca personale di Giacomo Quarenghi trovano riscontro anche nella biblioteca di Mayr ad eccezione del primo in elenco sono i seguenti: F. Gasparini, *L'armonico prattico al cimbalo*, Bologna, Silvani, 1722 (Angelini, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, cit., p. 140; Mayr possedeva l'edizione Venezia, Valle, 1802, mentre alla Biblioteca Angelo Mai c'è l'edizione Venezia, Bortoli, 1745), Z. Tevo, *Il musico testore*, Venezia, A. Bortoli, 1706 (Angelini, p. 164), G.M. Bononcini, *Musico Prattico* [...], Bologna, G. Monti, 1673 (Angelini, p. 168), *Elemens de musique theorique et pratique*, manoscritto (Angelini, p. 173, probabile trascrizione dall'opera di d'Alembert, *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, che pure è attestata nella biblioteca di Quarenghi (Angelini, p. 191) attestata nella biblioteca di Mayr nell'edizione riveduta: Lione, Bruyset, 1766), C.H. de Blainville, *Histoire* générale, *critique et philologique de la musique*, Paris, N.J. Pissot, 1767 (Angelini, p. 174), S. Goudar, *De Venise Rémarques sur la musique & la danse* [...], Venezia, C. Palese, 1773 (Angelini, p. 175), J.J. Quantz, *Essai d'un méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* [...], Berlin, F.C. Voss, 1752 (Angelini, p. 175), S. de Brossard, *Dictionnaire de musique* [...], Paris, C. Ballard, 1703 (Angelini, p. 179), J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, M.M. Rey, 1768, tomo II (Angelini, p. 179). Cfr. anche Fabbri, *Un'ars aedificatoria per i suoni*, cit., p. 50.

55 Il dato sulla rarità degli esemplari non va comunque preso in senso assoluto perché molte biblioteche italiane di conservazione non hanno ancora completato la catalogazione on line del loro patrimonio librario pregresso.

56 Esso compare nel *Catalogo generale della pubblica Biblioteca Comunale della Regia Città di Bergamo. Compilato per studio e fatica del conte Bartolomeo Secco Suardo*, dal 1842, come *Trattato della Musica* [...] *in lingua russa* e la nota «Primitiva Direzione di Oleg, Imitazione di Shakespeare fuori dalle Regole ordinarie del Teatro. Dramma e Musica. Musica di Canobbio». L'antica segnatura indicata è: Antisala A 7.2.

57 Per un approfondimento sulla genesi e le caratteristiche dell'opera si veda: A. Giust, Gli inizi del governo di Oleg *di Caterina II: Sarti, Canobbio e Paškevič al servizio di un'idea*, «Studi musicali», 7, 2016, 1, pp. 39-66.

58 P. Angelini, G. Colmuto Zanella, *Giacomo Quarenghi scenografo?*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 105-129.

59 Cfr. SBN – Servizio Bibliotecario Nazionale al sito *www.sbn.it*, notizia con codice identificativo: MUS0238968: gli altri due esemplari sono segnalati alla Biblioteca Aurelio Saffi di Forlì e alla Comunale Manfrediana di Faenza (RA).

60 Il volume potrebbe essere stato inserito nella spedizione di libri a Bergamo che Quarenghi effettuò proprio fra la fine del 1790 e gli inizi del 1791: cfr. Bravi, Angelini, *L'architetto Giacomo Quarenghi nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo*, cit.

61 Potrebbe trattarsi del musicista Raimondo Boucheron (1800-1876), attivo come Maestro di Cappella nel duomo di Vigevano dal 1829.

62 Qualche informazione sta però iniziando ad emergere negli scritti di personalità che incontrarono Quarenghi a Roma: è il caso dei diari di Richard Norris. Cfr. il contributo di Brian Lynch in questo volume.

63 M. Eynard, P. Palermo, *La musica a Roma nel secondo Settecento: testimonianze nelle lettere familiari dell'erudito Pierantonio Serassi*, «Fonti Musicali Italiane», 9, 2004, p. 73.

64 A. Basso, *Accademie, conservatori, sale pubbliche da concerto (XVII-XVIII secolo). Società corali e gruppi amatoriali nel XIX secolo*, in *Enciclopedia della musica*, vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, p. 488.

65 *Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di R. Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

66 C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

67 Ad esempio con *Achille in Sciro* (1771) al Teatro Aliberti. Cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. 8, 1961, v. *Roma*, col. 1123.

68 EYNARD, PALERMO, *La musica a Roma nel secondo Settecento*, cit., p. 77.

69 Ivi, p. 82.

70 BCBg 66 R 3.2.

71 BCBg 66 R 3.4.7.

72 BCBg 66 R 3.4.8.

73 In questo d'accordo con Charles Burney, il musicista e storico della musica inglese che, nel 1770, soggiornò per alcune settimane a Roma. Cfr. C. BURNEY, *The present state of music in France and Italy, or The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, London, T. Becket and Co., 1771. I riferimenti e le citazioni contenute nel presente saggio sono tratte dall'edizione italiana: C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EDT Musica, 1979, pp. 237-281, 343-361. Sulla decadenza della musica sacra si vedano in particolare le pp. 241, 252, 275, 343-344.

74 Giovannino è l'appellativo del violoncellista, compositore e Maestro di Cappella Giovanni Battista Costanzi (1704-1778) il quale divenne Maestro della Cappella Giulia in San Pietro proprio nel 1755. Cfr. EYNARD, PALERMO, *La musica a Roma nel secondo Settecento*, cit., p. 82.

75 BCBg 66 R 3.10(7).

76 Titolo riservato ai membri della famiglia reale.

77 EYNARD, PALERMO, *La musica a Roma nel secondo Settecento*, cit., p. 79.

78 BCBg 66 R 3.7.6.

79 BCBg 66 R 3.7.7.

80 BCBg 66 R 3.7.8.

81 Sulla presenza e testimonianza di Charles Burney a Roma si veda anche il contributo di Fabrizio di Marco in questo volume.

82 Alcuni di essi ottenuti dal «cavaliere Piranesi». BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, cit., p. 273.

83 A. KIRCHER, *Musurgia universalis*, Roma, eredi di Francesco Corbelletti, 1650.

84 Il compositore e violinista Eligio Celestino.

85 C. BURNEY, *The present state of music in France and Italy*, cit., p. 240.

86 Ivi, pp. 240-241.

87 Ivi, p. 275.

88 Con assoluta probabilità si tratta di Ivan Ivanovič Shuvalov, fondatore dell'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo, e figura di assoluto rilievo nella cultura del Settecento russo che ebbe anche ruoli diplomatici in Italia.

89 Ivi, p. 348.

90 EYNARD, PALERMO, *La musica a Roma nel secondo Settecento*, cit., pp. 73-83.

91 C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, cit., p. 242, EYNARD, PALERMO, *La musica a Roma nel secondo Settecento*, cit., p. 79.

92 G. CONTESSI, *A Pietroburgo con Giacomo Quarenghi: dalle Accademie al gran teatro dell'architettura*, «La Rivista di Bergamo», 4, 1996, pp. 28-35.

93 L.M. STARIKOVA, *Giacomo Quarenghi e il teatro russo all'epoca di Caterina II*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 74.

94 All'Ermitage recitavano attori francesi per la nobiltà di corte e, due volte al mese, venivano ammessi gli ufficiali e i diplomatici. Cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1959, vol. 6, v. *Leningrado*, col. 1378.

95 G. QUARENGHI, *Théâtre de l'Hermitage de sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*, St. Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie des Sciences, 1787.

96 Quarenghi aveva progettato un teatro ancora più grande per Pietroburgo. Cfr. G. NEPI SCIRÉ, *Il fondo grafico di Giacomo Quarenghi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., p. 181.

97 M. BÖHMIG, *Le lettere di Giacomo Quarenghi all'abate Vincenzo Corazza,* «Bergomum», CIII, 2008, p. 161. Alcuni riferimenti ai teatri russi progettati da Quarenghi, Ermitage e altri, si trovano in V. ZANELLA, *Altre lettere di Giacomo Quarenghi dalla Russia*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte», 58, III serie, a. XXVI, 2003, pp. 232, 237, 241.

98 P. PELUCCHI, *L'opera italiana nei teatri europei all'epoca di Giacomo Quarenghi*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 185.

99 P. ANGELINI, *Giacomo Quarenghi e la musica*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 29, IDEM, *Signor Giacomo riveritissimo*, cit., p. 145.

100 «Si dice che verrà a questa Corte il nostro Tenore David, se è vero e ch'abbia giudizio farà de dinari, perché costoro qui guadagnano moltissimo». Lettera riportata in P. ANGELINI, *Due lettere di Giacomo Quarenghi nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, «Bergomum», CVI, 2011-2012, p. 61.

101 Il soprano Anna Pozzi.

102 Il cantante Luigi Domenico Bruni.

103 U. Persi, *Il mondo musicale della Russia vista da Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 26-27. Si trattò della prima rappresentazione di *La vergine del sole*: cfr. Fabbri, *Un'ars* aedificatoria *per i suoni*, cit., p. 48.

104 Basso, *Accademie, conservatori*, cit., p. 486.

105 *L'età di Beethoven 1790-1830*, a cura di G. Abraham, in *Storia della musica* (*The New Oxford History of Music*), 10 voll., Milano, Feltrinelli, vol. VIII, 1984, p. 609.

106 *L'età dell'Illuminismo (1745-1790)*, a cura di E. Wellesz, F. Sternfeld, in *Storia della musica*, cit., vol. VII, 1976, p. 308.

107 *Ibidem*. Teatro attivo nel Palazzo d'Inverno dal 1764 al 1783.

108 Nikolaj Aleksandrovič L'vov (Cherenchitsij, 4 maggio 1753 - Mosca, 21 dicembre 1803), fu architetto, disegnatore, poeta e letterato, vicino stlisticamente a Giacomo Quarenghi. Su di lui cfr. F. Rossi, *Palladio in Russia. Nikolaj L'vov architetto e intellettuale russo al tramonto dei Lumi*, Venezia, Marsilio, 2010.

109 Ivi, p. 313.

110 Persi, *Il mondo musicale della Russia*, cit., p. 27.

111 Ivi, p. 29.

112 S. Garonzio, *La poesia musicale russa e la librettistica italiana nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 65.

113 Ivi, p. 62.

114 Le prime compagnie straniere giungono a Mosca nel 1731.

115 Starikova, *Giacomo Quarenghi e il teatro russo*, cit., p. 69.

116 G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, nuova ed. ampliata, riveduta e corretta, Torino, EDT, 1991, p. 55.

117 *L'età di Beethoven*, cit., p. 20.

118 Persi, *Il mondo musicale della Russia*, cit., p. 28.

119 M.C. Pesenti, *Presenza italiana nei teatri privati russi nella seconda metà del Settecento*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 86.

120 *L'età dell'Illuminismo*, cit., p. 309.

121 Ivi, pp. 84-86.

122 *Un almanacco drammatico*, cit., vol. I, p. 761. Per l'elenco delle opere italiane rappresentate a Pietroburgo nel periodo di Quarenghi rimandiamo al saggio di Pelucchi, *L'opera italiana*, cit. e a *Un almanacco drammatico*, cit.

123 Persi, *Il mondo musicale della Russia vista da Quarenghi*, cit., pp. 32-33.

124 Pesenti, *Presenza italiana*, cit., p. 93.

125 *L'età di Beethoven*, cit., p. 236.

126 R. Dalmonte, *Il pianoforte nell'Ottocento*, in *Enciclopedia della musica*, cit., p. 878.

127 Cfr. *Un almanacco drammatico*, cit., vol. II, p. 1430.

128 Cfr. *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti,* 22 voll., Torino, UTET, 1983-2005, *Le biografie,* vol. IV, v. *Lolli Antonio*, p. 484; *Un almanacco drammatico*, cit., vol. I, p. 394; J. Deaville, *La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*, in *Enciclopedia della musica*, cit., p. 808.

129 Fu, in un certo modo, affrancato dalle forme di mecenatismo tradizionale, già verso una dimensione di «virtuoso itinerante. Egli diede concerti negli anni Settanta e Ottanta del Settecento a Vienna, Parigi, Londra, in Germania, Italia, Polonia, Scandinavia e anche in Russia. Fu uomo di spettacolo alla maniera di Locatelli, soltanto ancor più eccessivo nella sua pirotecnia» e acrobatico con i suoi trilli doppi, ampi bicordi e salti, velocissimi passaggi morbidi in 'staccato' ecc. La sua eccentricità lo fece considerare pazzo. «Lolli fu sotto molti aspetti precursore e modello di Paganini, e padre spirituale del virtuosismo sfolgorante, genialmente ciarlatanesco, fra i violinisti. Lolli fu tuttavia una figura di transizione [...] e non poté mai liberarsi appieno dal sistema del mecenatismo. Ancora egli suonava in un periodo in cui il gusto musicale illuminista non aveva ancora imparato ad apprezzare il simbolismo del sin golo artista come eroe, come modello di successo». Queste esecuzioni solitarie erano viste più come mezzi di autoesaltazione sensazionalistica che come occasioni di esperienze musicali più profonde, «il che spiega perché Lolli non fu giustamente apprezzato dalla critica»: Deaville, *La figura del virtuoso*, cit., pp. 808-809.

130 A sua volta fratello di Pietro: una famiglia di oboisti bergamaschi.

131 Panteghini, *I Ferlendis: una famiglia di oboisti*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 198.

132 Cfr. *Un almanacco drammatico*, cit., vol. II, p. 1430.

BIBLIOGRAFIA

Giacomo Quarenghi, PalazzoBezborodko per Mosca, sezione (particolare), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, TAM-2b

A. Agazzi, *Gli scritti filosofici di Lorenzo Mascheroni ed il pensiero illuministico del suo tempo*, «Bergomum», XLIV, 1950, 3-4, pp. 97-105.

C. Albore Livadie, *Des "curiosités" de la nature aux Science de la terre l'apport des géologues à l'histoire de l'archeologie vésuvienne*, in *Il Vesuvio e le città Vesuviane 1730-1860. In ricordo di Geroges Vallet*, atti del convegno (Napoli, 28-30 marzo 1996), a cura di G. Cafasso, J. Ehrard, G.P. Migliaccio, L. Vallet, Napoli, Cuen, 1998, pp. 31-46.

R. Alfieri, *La Bergamo 'cruda' di Thomas Coryat*, in *Bergamo nella letteratura europea*, atti del convegno (Bergamo, 9-10 maggio 2005), a cura di G. Gambarelli, Bergamo, Bergamo University Press – Sestante, 2005, pp. 17-29.

V. Alfieri, *Satira nona*, in V. Alfieri, *Vita, Rime e Satire*, nuova ed. a cura di G.G. Ferrero, M. Rettori, introd. di L. Fassò, Torino, Utet, 1978, p. 621.

P.R. Andrew, *Jacob More and the Earl Bishop of Derry*, «Apollo», CXXIV, 1986, pp. 88-94.

P.R. Andrew, *Jacob More e Villa Borghese*, in *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, Villa Poniatowski, 5 dicembre 2003 -21 marzo 2004), a cura di A. Campitelli, Milano-Ginevra, Skira, 2003, pp. 95-97.

P.R. Andrew, *Jacob More: Biography and Checklist of Works*, «The Volume of the Walpole Society», 55, 1993, pp. 105-196.

G.B. Angelini, *Per darti notizie del paese: descrizione di Bergamo in terza rima*, manoscritto, 1720, ed. moderna a cura di V. Marchetti, con la collaborazione di D. Polini, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2002.

P. Angelini, *Alcune notizie su Giannantonio Selva dal carteggio con Giacomo Quarenghi*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, a cura di M. Frank, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 275-295.

P. Angelini, *Cappella per il New Wardour Castle di Lord Arundel (440 Q)*, in *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, p. 175.

P. Angelini, *Di tre vedute dell'Arco di Augusto a Rimini*, «Romagna arte e storia», XIII, 1993, 39, pp. 70-73.

P. Angelini, *Due lettere di Giacomo Quarenghi nella Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, «Bergomum», CVI, 2011-2012, pp. 57-65.

P. Angelini, G. Colmuto Zanella, *Giacomo Quarenghi scenografo?*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 105-129.

P. Angelini, *Giacomo Quarenghi bibliofilo*, «Bergomum», LXXXVII, 1992, 3, pp. 107-205.

P. Angelini, *Giacomo Quarenghi e la musica*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 19-30.

P. Angelini, *Giacomo Quarenghi incisore. Un'acquaforte raffigurante la Salara di Roma*, «ArcHistoR», 2, 2014, pp. 66-95.

P. Angelini, *Giacomo Quarenghi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, Bergamo, Bolis, *Il Settecento*, IV, 1996, pp. 243-245.

P. Angelini, *I disegni di Giacomo Quarenghi. Un patrimonio vasto e diffuso*, in *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, pp. 29-40.

P. Angelini, *I viaggi di Giacomo Quarenghi*, in *Bergamaschi in viaggio tra Cinquecento e Novecento,* atti del convegno (Bergamo, 8-9 novembre 2019), a cura di M. Rabaglio, G. Bonetti, Bergamo, Archivio Bergamasco, 2020, pp. 139-153.

P. Angelini, *Il gusto collezionistico di Giacomo Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit, pp. 195-211.

P. Angelini, *Le vedute di Giacomo Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute,* catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano, Electa, 1994, pp. 165-173.

P. Angelini, *Nell'atelier di Giacomo Quarenghi. Il maestro, il gergo, lo stile*, in Angelini P., L. Rigon, E. Tironi, *Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 10-13.

P. Angelini, *Nuove spigolature quarenghiane*, «Bergomum», CVIII, 2014, pp. 205-223.

P. Angelini, scheda in *Alessandro Papafava e la sua raccolta. Un architetto al tempo di Canova*, a cura di S. Pasquali, A. Rowan, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 192-193.

P. Angelini, *Spigolature quarenghiane*, «Bergomum», LXL, 1995, 3, pp. 43-68.

P. Angelini, Manfredi T., *Quarenghi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 794-801.

P. Angelini, L. Rigon, E. Tironi, *Giacomo Qarenghi nelle collezioni della Fondazione Fantoni*, Rovetta, Edizioni Fondazione Fantoni, 2018.

Antonio Canova nelle lettere della collezione di autografi di Giovanni Godi, a cura di A. Mavilla, Roma, Ricci, 2008.

J.W. Archenholz, *England und Italien*, 2 voll., Leipzig, Dykischen Buchhandlung, 1785.

Architettura del Settecento a Roma. Nei disegni della Raccolta Grafica Comunale, catalogo dela mostra (Roma, Palazzo Braschi, 24 settembre - 10 novembre 1991), a cura di E. Kieven, Roma, Carte segrete, 1991.

T. Ashby, *Un mecenate inglese della fine del Settecento a Roma*, «Roma», VI, 1927, pp. 52-61.

Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo. Inventario dell'archivio, secoli 17-20, a cura di J. Schiavini Trezzi, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2005.

L. Attardi, *Alcune osservazioni sull'*Itinerario *manoscritto di Giannantonio Selva*, «Arte Veneta», 43, 1989-1990, pp. 68-79.

G. Auzzas, *Gallomania e anglomania*, in *Storia della cultura veneta*, 6 voll., Vicenza, Neri Pozza, 1976-1986, vol. 5/1, 1986, pp. 579-606.

M. Azzi Visentini, *Giannantonio Selva e il giardino all'inglese*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia, Arsenale Edizioni, 1998, pp. 105-124.

L. Bani, *L'Europa degli intellettuali bergamaschi nell'età dei Lumi*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., p. 201-220.

J. Barrier, *Les architectes européens à Rome. 1740-1765. La naissance du goût à la greque*, Paris, Éditions du patrimonie, 2005.

L. Bartoni, *"Nella Trinità de' Monti che vuol dire nella meglior aria di Roma": il quartiere di Salvator Rosa e i suoi abitanti. Precisazioni e qualche novità*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, a cura di S. Ebert-Schifferer *et alii*, atti del convegno (Roma, 12-13 gennaio 2009), Roma, Campisano, 2010, pp. 409-418.

E. Bassi, *Due Diari del 1780*, in *Arte Neoclassica*, atti del convegno (Venezia, 12-14 ottobre 1957), Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, pp. 29-37.

E. Bassi, *Genova nel 1779*, «Arte Lombarda», X, 1965, 1, pp. 191-196.

E. Bassi, *Giannantonio Selva, architetto veneziano*, Firenze, Olschki, 1936.

E. Bassi, *Il Piranesi tra Venezia e Roma*, in *Nuove idee e nuova arte nel Settecento italiano*, atti del convegno (Roma, 19-20 maggio 1975), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, pp. 427-451.

E. Bassi, *Napoli nel 1780*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli, Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università, 1972, pp. 447-452.

A. Basso, *Accademie, conservatori, sale pubbliche da concerto (XVII-XVIII secolo). Società corali e gruppi amatoriali nel XIX secolo*, in *Enciclopedia della musica*, cit., pp. 479-497.

N. Bazzetta de Vemenia, *I caffè storici d'Italia da Torino a Napoli: figure, ambienti, aneddoti, epigrammi,* Milano, Ceschina, 1939.

A. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov* (Иван Старов), Moscow, Strojisdat, 1950.

C.F. Bell, *Annals of Thomas Banks sculptor Royal Academician,* Cambridge, Cambridge University Press, 1938.

A. Bellini, *Il fondo di carte e libri «Raccolta Beltrami» nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Amministrazione comunale, 2006.

M. Belotti, *La biblioteca*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 1999, pp. 233-241.

M. Belotti, *Le edizioni settecentesche della Biblioteca del conte Giacomo Carrara, conservata presso l'Accademia Carrara e la Biblioteca Civica di Bergamo*, in «Libri & documenti», 1991, 2, pp. 16-61; 3, pp. 1-46; 1992, 1, pp. 1-62; 2, pp. 1-62; 3, pp. 1-28.

G, Beltramelli, *Discorso sulla letteratura recitato nel Liceo di Bergamo. Li 22. Novembre 1802*, Bergamo, Duci, 1803.

L.B eltrami, *L'Arco di Tito nei recenti lavori al Foro Romano,* «Rassegna d'Arte», 1902, gennaio, pp. 1-2.

G. Beltramini, *Design for Villa Repeta at Campiglia, elevation of the guest quarters*, in *Palladio and his legacy. A Transatlantic Journey*, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library & Museum, 2 aprile - 1 agosto 2010), a cura di C. Hind, I. Murray, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 78-81.

G. Bernini Pezzini, *Giovanni Volpato, un bassanese a Roma*, in *Giovanni Volpato. 1735-1803*, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, 22 aprile - 22 giugno 1988; Bassano, Museo Civico, 19 gennaio - 10 aprile 1988), a cura di G. Marini, Bassano, Ghedina e Tassotti, 1988, pp. 22-28.

M. Berry, *Extracts of the Journals and Correspondence* (...), *from the Year 1783 to 1852*, ed. a cura di T. Lewis, 3 voll., London, Longmans, 1865.

O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, 4 voll., Vicenza, Modena, 1776-1783.

S. Bettinelli, *Elogio di Paolina Secco Suardo Grismondi scritto per recitarsi nell'Accademia Virgiliana di Mantova*, in P. Secco Suardo Grismondi, *Poesie della contessa Paolina Secco Suardo Grismondi tra le pastorelle arcadi Lesbia Cidonia*, Bergamo, Mazzoleni, 1822 (seconda edizione).

S. Bettinelli, *Lettere di Diodoro Delfico a Lesbia Cidonia sugli epigrammi*, Bergamo, Locatelli, 1788.

M. Bevilacqua, *Nolli e Piranesi all'Aventino,* in *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e architettura*, a cura di M. Bevilacqua, D. Gallavotti Cavallero, Roma, Artemide, 2010, pp. 120-135.

M. Bevilacqua, *Piranesi decoratore. Un disegno per l'appartamento Rezzonico in Campidoglio identificato,* in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo, II*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 26, 2010, pp. 183-200.

M. Bevilacqua, *Piranesi e la decorazione egizia,* in *Piranesi. Prima e dopo. Italia-Russia XVIII-XXI secolo*, a cura di F. Rossi, Mosca, Antiga, 2016, pp. 95-100.

M. Bevilacqua, *Piranesi's Ironies and the Egyptian and Etruscan Dreams of Margherita Gentili Boccapaduli*, in *Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori, Studi in onore di John Wilton-Ely*, a cura di F. Nevola, «Studi sul Settecento romano», 2016, pp. 211-244.

M.I. Biggi, *I progetti teatrali di Giannantonio Selva*, in *Da Longhena a Selva. Un'idea di Venezia a dieci anni dalla scomparsa di Elena Bassi*, a cura di M. Frank, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 259-274.

I. Bignamini, C. Hornsby [con I. Della Giovampaola, Y. Yarker], *Digging and dealing in Eighteenth Century Rome*, 2 voll., New Haven - London, Yale University Press 2010.

I. Bignamini, *The British Conquest of the Marbles of Ancient Rome: Aspects of the Material and Cultural Conquests*, in I. Bignamini, C. Hornsby, *Digging and Dealing*, cit., I, pp. 5-16.

G. Blomfield, *Harrison of Chester. Architect*, «The Builder», 30, 1863, 1050, 21 marzo, pp. 203-205.

H. Blundell, *An Account of the Statue,*

Busts, Bass-Relieves, Cinerary Urns, and Other Ancient Marbles, and Paintings at Ince, collected by H.B, Liverpool, M^c^Creery, 1803.

A, Blunt, *A Neo-Palladian Programme Executed by Visentini and Zuccarelli for Consul Smith,* «The Burlington Magazine», C, 1958, 665, pp. 283-284.

A. Blunt, *Italian Drawings: Addenda and Corrigenda*, in E. Schilling, A. Blunt, *German Drawings in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle and Supplements to the catalogues of italian and French drawings with a history of the Royal Collection of Drawings*, London s.d. [1971], pp. 45-206.

M. Böhmig, *Le lettere di Giacomo Quarenghi all'abate Vincenzo Corazza (1779-1788)*, «Bergomum», CIII, 2008, pp. 137-168.

F. Bologna, *La riscoperta di Ercolano e la cultura artistica del Settecento europeo*, in *Le Antichità di Ercolano*, Napoli, Banco di Napoli, 1988, pp. 81-108.

R. Bonadei, *La Bergamo 'cruda' di Thomas Coryat*, in *Bergamo nella letteratura europea*, atti del convegno (Bergamo, 9-10 maggio 2005), a cura di G. Gambarelli, Bergamo, Bergamo University Press - Sestante, 2005, pp. 17-29.

G.M. Bononcini, *Musico Prattico*, Bologna, Giacomo Monti, 1673.

E.P. Bowron, *Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of his Paintings*, 2 voll., New Haven - London, Yale University Press, 2016.

G.O. Bravi, P. Angelini, *L'architetto Giacomo Quarenghi nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo*, «Bergomum», CXI, 2017, pp. 51-88.

R. Brinsley Ford, *The Earl Bishop, an Eccentric and Capricious Patron of the Arts*, «Apollo», XCIV, 1974, pp. 426-434.

British artists in Rome, 1700-1800, catalogo della mostra (The Iveagh Bequest, Kenwood, 8 giugno - 27 agosto 1974), a cura di L. Stainton, London, Greater London Council, 1974.

A. Buccaro, *Ingegneria tra scienza e arte: il Codice Corazza e la permanenza del modello vinciano nella cultura napoletana*, in *Storia dell'Ingegneria,* atti del 2° Convegno Nazionale (Napoli, 7-9 aprile 2008), a cura di S. D'Agostino, A. Buccaro, G. Fabricatore, 2 voll., Napoli, Cuzzolin, 2008, II, pp. 797-809.

A. Buccaro, G. Kjučarianc, P. Miltenov, *Antonio Rinaldi: architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Electa, 2003.

A. Buccaro, *Leonardo da Vinci. Il Codice Corazza nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Poggio a Caiano - Napoli, CB Edizioni - Edizioni Scientifiche Italiane, 2011.

A. Buccaro, *Nuove acquisizioni sulla chiesa di San Francesco di Paola: Pietro Bianchi e gli architetti napoletani della Restaurazione*, in *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo. Scritti in onore di Giancarlo Alisio*, a cura di A. Buccaro, M.R. Pessolano, Napoli, Electa Napoli, 2004, pp. 165-176.

C. Burney, *The present state of music in France and Italy, or The journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general history of music*, London, T. Becket and Co., 1771.

C. Burney, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, EDT Musica, 1979.

G. Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di P. Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000.

C. Cameron, *The Bath of the Romans*, London, G. Scott, 1772.

C. Campbell, *Vitruvius Britannicus or the British Architect*, 3 voll., London 1715, 1717, 1725.

A. Campitelli, *La Villetta Doria a Villa Borghese*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XIX, 2005, pp. 59-74.

A, Campitelli, *Villa Borghese. Da giardino del principe a parco dei Romani*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003.

A. Campitelli, *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento,* Milano, Skira, 2003.

A Canova, *I quaderni di viaggio (1779-1780)*, a cura di E. Bassi, Venezia - Roma, Fondazione Giorgio Cini - Istituto per la collaborazione culturale, 1959.

R. Cantilena, *Museum Herculanense*, *Una raccolta di antichità da* A *a* Ω, in *Il Real Sito di Portici*, a cura di M.L. Margiotta, Napoli, Paparo, pp. 143-166.

M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Paris, Arthena, 1992.

M.T. Caracciolo, *Giuseppe Cades tra Bergamo e la Russia*, «Osservatorio delle Arti», 1, 1988, pp. 68-73.

G.P. Carosi, *Giacomo Quarenghi architetto a Subiaco*, «Bergomum», LXV, 1971, pp. 23-47.

P. Casarotti, *Un epistolario inedito di Giannantonio Selva*, «Venezia arti», 10, 1996, pp. 161-165.

B. Cassidy, *The Life and Letters of Gavin Hamilton: (1723-1798): Artist & Art Dealer in Eighteenth-century Rome*, 2 voll., London, Miller, 2012.

Catalogo dei codici Marciani italiani, Venezia, G. Ferraguti & c., 1909.

U. Cederlöf, *On an Unearthed Roman Group Portrait with Sergel, by Esprit Gibelin*, «Nationalmuseum Bulletin», 3, 1979, 3, pp. 169-178.

G. Cesarani, *Italy's Lost Greece. Magna Graecia and the making of Modern Archeology*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

C. Ceschi, *Il periodo romano di Giacomo Quarenghi*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», VI, 1968, pp. 133-147.

W. Chambers, *Treatise on Civil Architecture*, London, Author, 1759.

J. Champness, *Thomas Harrison. Georgian Architect of Chester and Lancaster. 1744-1829*, Bristol, J.W. Arrowsmith, 2005.

R. Chandler, *Travels in Greece, or an Account of a Tour Made at the Expense of the Society Of Dilettanti*, Oxford, Clarendon Press, 1776.

W.S. Childe-Pemberton, *The Earl Bishop: The Life of Frederick Bishop of Derry, Earl of Bristol*, 2 voll., London, Hurst and Blacket, 1924.

L. Ciancio, *Le colonne del Tempo. Il "Tempio di Serapide" a Pozzuoli nella storia della geologia, dell'archeologia e dell'arte (1750-1900)*, Firenze, Edifir, 2009.

G.B. Cipriani, *Taccuino di disegni di ogni specie*, Roma 1811.

C.-L. Clérisseau, *Antiquités de la France: Premier Partie, Monumens des Nismes*, Paris, Philippe-Denys Pierres, 1778.

P. Coen, *"Moi je suis révolutionnaire corrigé": François Cacault (1743-1805) e il mercato dell'arte a Roma nella prima età napoleonica*, «Les cahiers d'histoire de l'art», 11, 2013, pp. 91-105.

P. Coen, *Andrea Casali and James Byres: The Mutual Perception of the Roman and British Art Markets in the Eighteenth Century*, «Journal for Eighteenth Century Studies», 34, 2010, pp. 291-313.

P. Coen, *Christopher Hewetson, nuovi documenti, nuove interpretazioni*, «Bollettino d'arte», 97, 2012, pp. 87-100.

P. Coen, *Gli studi sul mercato d'arte romano del diciottesimo secolo, fra postulati d'esistenza e paradigmi interpretativi di lunga gittata*, in *Il Laboratorio del Settecento. Legislazione, tutela, pubblico e mercato nella seconda metà del XVIII secolo*, a cura di S.A. Meyer e S. Rolfi Ozvald, San Casciano (Firenze), Libro Co., 2011, pp. 22-26.

P. Coen, *Il mercato dei dipinti a Roma nel diciottesimo secolo*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2010.

P. Coen, *L'attività di mercante d'arte e il profile culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, «Roma moderna e contemporanea», 10, 2002, pp. 153-178.

P. Coen, *Peter Paul Rubens e il mercato artistico romano del diciottesimo secolo*, in *Rubens e la cultura italiana, 1600-1608*, a cura di R. Morselli, C. Paolini, Roma, Viella, 2020, pp. 275-286.

P. Coen, *Quadri "da mobilia" e (presunti) capolavori per un pubblico d'alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d'arte nella Roma di Pio VI*, «Ricerche di Storia dell'arte», 90, 2006, pp. 33-42.

P. Coen, *Rappresentare la storia nel secondo Settecento: Benjamin West e* La morte del generale Wolfe, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, atti del convegno (Roma, 24-26 giugno 2008), a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 93-99.

P. Coen, *The art market in Rome in the Eighteenth Century: a Case Study in the Modern 'Social History' of Art*, in Idem (a cura di), *The Art Market in Rome in the Eighteenth Century. A Study in the Social History of Art*, Leiden - Boston, Brill, 2019, pp. 1-27.

P. Coen, *Vendere e affittare quadri: Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in *Mercanti di quadri*, a cura di L. Spezzaferro, «Quaderni storici», 39, 2004, pp. 421-448.

J, Collins, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome. Pius VI and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

G. Colmuto Zanella, *Rilievo del Pantheon. Copia da «Les Edifices Antiques de Rome»*, in *I disegni di Giacomo Quarenghi al Castello Sforzesco*, a cura di P. Angelini, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 185-199.

G. Colmuto Zanella, *Giacomo Quarenghi e l'architettura neoclassica bergamasca*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 213-258.

G. Colmuto Zanella, V. Zanella, *Alessandro Barca, un amico di Giacomo Quarenghi*, in *Les liaisons fructueuses,* cit., pp. 305-334.

H. Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects. 1600-1840*, New Haven - London, Yale University Press, 1995 (terza edizione), 2008 (quarta edizione).

A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, 4 voll., Roma, Salvioni, 1788-1792.

E. Comuzio, *Il Teatro Donizetti*, Bergamo, Lucchetti, 1990.

G. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1996.

B. Contardi, *Piranesi in Campidoglio*, in *'700 disegnatore. Incisioni, progetti, caricature*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 13, 1997, pp. 161-181.

G. Contessi, *A Pietroburgo con Giacomo Quarenghi: dalle Accademie al gran teatro dell'architettura*, «La Rivista di Bergamo», 4, 1996, pp. 28-35.

C. Corradini, *Giacomo Quarenghi, la sala della Musica in Campidoglio*, «Studi romani», LII, 2004, 3-4, pp. 463-474.

F. Croce, *Periferia e capitale: introduzione all'Arcadia*, in *L'Arcadia e l'Accademia degli Innominati di Bra*, a cura di A. Mango, Milano, Angeli, 2007, pp. 17-25.

A. Cross, *Russian Gardens. British Gardeners,* «Garden History», 19, 2001, 1, pp. 12-20.

F. Curti, *Nuovi documenti su palazzo Zuccari: proprietà e ristrutturazioni edilizie dal XVII al XIX secolo*, «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 39, 2009-2010, pp. 329-389.

P.G. d'Orlèans, *Istoria delle Rivoluzioni d'Inghilterra*, Venezia, S. Coleti, 1724.

R.M. Dal Mas, *Il Palazzo dei Convertendi e la casa di Raffaello*, in *La Spina dall'Agro Vaticano a via della Conciliazione*, Roma, Gangemi, 2016, pp. 129-132.

R. Dalmonte, *Il pianoforte nell'Ottocento*, in *Enciclopedia della musica*, cit., pp. 873-893.

E. Darrow, *The Art of Conservation X. Pietro Edwards: The restorer as "philosophe"*, «The Burlington Magazine», CLIX, 2017, 1369, pp. 308-317.

C.H. de Blainville, *Historie générale critique et philologique de la musique*, Paris, N.J. Pissot, 1767.

S. de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1703.

B. De Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, «The Journal of the Society of Architectural Historians», LXXIV, 2014, 2, pp. 152-178.

S. De Jong, *Rediscovering architecture. Paestum in Eighteenth-Century. Architectural Experience and Theory,* Yale, Paul Mellon Centre for Studies in British Arts, 2014.

P. de la Ruffinière du Prey, *John Soane. The Making of Architect*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 1982.

P. de La Ruffinière Du Prey, *Selva in England*, «Architectural History», 25, 1982, pp. 20-34, 151-152.

M. De Paoli, *Antonio Canova e il "museo" Zulian: vicende di una collezione veneziana della seconda metà del Settecento*, «Ricerche di storia dell'arte», LXVI, 1998, pp. 19-36.

M. De Paoli, *La raccolta di antichità di Girolamo Zulian: una collezione neoclassica veneziana*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, 1, a cura di G. Ericani, F. Mazzocca, settimana di Studi Canoviani, 6 (Bassano del Grappa, 2004), Bassano del Grappa, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2008, pp. 85-97.

J. Deaville, *La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*, in *Enciclopedia della musica*, cit., pp. 803-825.

P. della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, II, 1959.

A. Delneri, *Antonio Visentini. 1688-1782,* in *Capricci veneziani del Settecento,* catalogo della mostra (Castello di Gorizia, giugno - settembre 1988), a cura di D. Succi, Torino, Allemandi, 1988, pp. 239-245.

S. Descat, *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau: Journal intime d'un architecte de Lumières (1754-1757)*, Pessac, Presses Universitaires de Boredaux, 2004.

A. Desgodetz, *Les Edifices antiques de Rome*, Parigi, J.-B. Coignard, 1682.

Designs of Inigo Jones Consisting of Plans and Elevations for Public and Private Buildings, a cura di W. Kent, London, 1727.

A. Di Croce, "*Onofrio Boni architetto intendente": gli scritti teorici*, «Neoclassico», 21, 2002, pp. 27-44.

A. Di Croce, *Onofrio Boni e lo Scrittoio delle Regie Fabbriche: il mestiere dell'architetto a Firenze tra Sette e Ottocento*, in *Intellettuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento*, a cura di L. Barroero, O. Rossi Pinelli, «Ricerche di storia dell'arte», 84, 2004, pp. 25-34.

S. Di Liello, *Il paesaggio dei Campi Flegrei. Realtà e metafora*, Napoli, Electa Napoli, 2005.

F. Di Marco, *Pietro Camporese. Architetto romano. 1726-1783*, Roma, Lithos, 2007.

D. Diderot, *Sobranie sochineniy* (Собрание сочинений), vol. X, Moscow, Academia, 1947.

M. Dillon Wanke, *"...Correan a stuolo / ninfe e pastori ad ascoltar intenti". Vita socievole della poesia nel salotto di Lesbia Cidonia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 157-174.

M. Dillon Wanke, *Bergamo nell'età dei Lumi*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 1999.

M. Dillon Wanke, *Vita socievole della poesia nel salotto di Lesbia Cidonia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 157-174.

Disegni di Giacomo Quarenghi, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1967; Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, luglio-ottobre 1967), a cura di V. Zanella Vicenza, Neri Pozza, 1967.

Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018.

J. Dixon Hunt, *Theaters of Hospitality: The forms and Uses of Private Landscapes and Public Gardens*, in *The Pleasure Garden,* cit., pp. 29-48.

Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, 22 voll., Torino, UTET, 1983-2005.

Donato Andrea Fantoni. Diario di viaggio e lettere 1766-1770, a cura di A.M. Pedrocchi, Bergamo, Edizioni "Monumenta Bergomensia", 1977.

P. Dreyer, *James Durno. Beiträge zu seiner Zeichenkunst und seinen Entwürfen füer der Sala Grande im Palazzo Ducale im Genua von 1783*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 15, 1973, pp. 38-57.

N.L. Dubin, *Future & Ruins. Eighteenth-Century Paris and the art of Hubert Robert,* Los Angeles, Getty Publications, 2010.

Dzakomo Kvarengi. Architekturnaja grafica, catalogo della mostra (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 15 dicembre 1994 - 5 marzo 1995), San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 1999.

Eco e Narciso. 1790. Un inedito di Guy Head nella collezione di Banca popolare di Bergamo, catalogo della mostra (Bergamo, Banca Popolare di Bergamo, Sede di Bergamo, 4-17 ottobre 2014), a cura di E. De Pascale, Bergamo, Lubrina, 2014.

E. Edwards, *Anecdotes of painters who have resided or been born in England*, London, Luke Ansard & Sons, 1808.

Enciclopedia della musica, vol. IV: *Storia della musica europea*, Torino, Giulio Einaudi, 2004.

Enciclopedia dello Spettacolo, 9 voll., Roma, Le Maschere, 1954-1962.

M. Eynard, *Proporzioni musicali e arti figurative: testimonianze di Giacomo Quarenghi e dei suoi contemporanei*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 155-170.

M. Eynard, P. Palermo, *La biblioteca personale di Mayr e il suo orizzonte didattico*, in *Mayr e la didattica della musica*, atti della giornata di studi (Bergamo, 30 novembre 2013), Bergamo, Fondazione Donizetti, 2016.

M. Eynard, P. Palermo, *La musica a Roma nel secondo Settecento: testimonianze nelle lettere familiari dell'erudito Pierantonio Serassi*, «Fonti Musicali Italiane», 9, 2004, pp. 73-83.

P. Fabbri, *Un'*ars aedificatoria *per i suoni*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 47-56.

E. Falqui, *Caffè letterari*, 2 voll., Roma, Canesi, 1962.

F. Fantappié, *Per teatri non è Bergamo sito. La società bergamasca e l'organizzazione dei teatri pubblici tra '600 e '700*, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 2010.

V. Farinati, *Giannantonio Selva (1751-1819)*, in *Contro il barocco. Apprendistato*

a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 462-468.

J. Farington, *The Diary of Joseph Farington*, 17 voll., New Haven - London, Yale University Press, 1978-1998.

L. Ferrara, *La "Stanza di Elena e Paride" nella Galleria Borghese*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 3, 1954-1955, pp. 242-253.

S. Ferrari, *I viaggi in Campania di Winckelmann (1758-1762),* in *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, a cura di R. Cioffi, S. Martelli, I. Cecere, G. Brevetti, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 249-260.

N, Figgis, *Hewetson, Christopher*, in Ingamells, *A Dictionary,* cit., pp. 494-495.

N. Figgis, *Raphael's Transfiguration. Some Irish Grand Tour Associations*, «Irish Art Review», 14, 1998, pp. 52-56.

N. Figgis, *The Roman property of Frederick Augustus Hervey, 4th Earl of Bristol and Bishop of Derry (1730-1803)*, «The Volume of the Walpole Society», 1989-1990, pp. 75-103.

J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Kunste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 5 voll., Göttingen, Johann Georg Rosenbusch, 1798-1808.

G. Flaibani Gamberini, *Dolfin ambasciatore di Venezia*, Venezia, Clony editing, 2006.

F. Franchi, *L'Encyclopédie. La macchina del sapere*, catalogo della mostra (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 15 gennaio - 11 febbraio 1998), Bergamo, Comune di Bergamo - Assessorato alla Cultura - Biblioteca Civica Angelo Mai, 1998.

C. Frank, *Appendice documentaria sul viaggio in Russia di Giacomo Quarenghi e Giacomo Trombara nell'anno 1779*, in *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica*, a cura di N. Navone, L. Tedeschi, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 ottobre - 2003 - 11 gennaio 2004, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 18 febbraio - 18 aprile 2004), Accademia di architettura - Archivio del Moderno di Mendrisio, Mendrisio 2004, pp. 79-91.

J. Freeman, *Life of William Kirby*, London, Longmann, Brwon, Green, Longmans, 1852.

C.L. Frommel, *Palazzo Caffarelli, Lorenzetti e i palazzetti del Rinascimento Romano*, in *Palazzo Caffarelli Vidoni*, Roma, Libreria dello Stato, 2002, pp. 57-80.

B. Galiani, *L'architettura di M. Vitruvio Pollione...*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1758.

S. Garonzio, *La poesia musicale russa e la librettistica italiana nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 57-66.

C. Gasparri, *"Avanzi del Palazzo dei Cesari sul monte Palatino, 1817". Un rame di Luigi Rossini ritrovato*, «Bollettino d'arte», CI, 2016, 31, pp. 1-12.

Giacomo Quarenghi, a cura di S. Angelini, testo di V.I. Piljavskij, catalogo di V. Zanella, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1984.

Giacomo Quarenghi. Architetto a Pietroburgo. Lettere e altri scritti, a cura di V. Zanella, Venezia, Albrizzi, 1988.

Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano, Electa, 1994.

Giacomo Quarenghi e il suo tempo, atti del convegno (Bergamo, 18-19 maggio 1994), a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995.

E. Giffi, *Colin Morison (1734-1809). Antiquaria, storiografia e collezionismo tra Roma e Aberdeen*, Roma, Artemide, 2017.

Giovanni Volpato. 1735-1803, catalogo della mostra (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe, 22 aprile - 22 giugno 1988; Bassano, Museo Civico, 19 gennaio - 10 aprile 1988), a cura di G. Marini, Bassano, Ghedina e Tassotti, 1988.

C. Giumelli, *L'architettura dell'abbazia di S. Scolastica*, in *I monumenti benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 11-66.

A. Giust, Gli inizi del governo di Oleg *di Caterina II: Sarti, Canobbio e Paškevič al servizio di un'idea*, «Studi musicali», 7, 2016, 1, pp. 39-66.

I. Giustina, *«la Provvidenza volle che mi capitasse casualmente alle mani un Palladio delle migliori edizioni». Cultura architettonica e antiquaria nella biblioteca di Giacomo Quarenghi*, in *Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi*, a cura di M.C. Pesenti, P. Angelini, E. Gennaro, M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Sestante 2009, pp. 131-154.

I. Giustina, *La biblioteca di Giacomo Quarenghi (1744-1817)*, 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, Caracol, 2010, pp. 187-200.

I. Giustina, *Padiglione per festa campestre*, in *Giacomo Quarenghi. Architetture e Vedute*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 14 maggio - 17 luglio 1994), Milano, Electa, pp. 49-50.

E. Glezer, *Architekturniy ansambl Angliyskogo parka* (Архитектурный ансамбль Английского парка), Leningrad, Strojisdat, 1979.

J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1983.

V. Golovina, *Zapiski* (Записки), Sankt-Peterburg, Petropolis, 1900.

A.R. Gordon, *Subverting the Secret of Herculaneum: Archaeological Espionage in the Kingdom of Naples*, in *Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum,* a cura di V.C. Gardner Coates, J.L. Seydl, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 37-57.

S. Goudar, *De Venise Rémarques sur la musique & la danse*, Venezia, C. Palese, 1773.

C. Gould, *National Gallery Catalogue, The 16th-century Italian Schools*, London, National Gallery, Publ. Department, 1975.

I. Grabar, *Historia russkogo iskusstva* (История русского искусства), vol. III, Moscow, Knebel, 1912.

A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.

E. Granuzzo, *Riflessioni sulla teoria architettonica di Tommaso Temanza, a partire da un nucleo di lettere inedite*, «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 107-139.

G.G. Grimm, *Grafičeskoe Nasledie Kvarengi* (Графическое Наследие Кваренги), Leningrad, Gosudarstvennyĭ Ėrmitazh (Государственный Эрмитаж), 1962.

M.C. Guardata, *La collezione di dipinti di Giovanni Torlonia alla luce di nuovi documenti e il mercato artistico a Roma alla fine del '700*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma, Gangemi, 2003, pp. 201-213.

R. Hamlyn, *The Shakespeare galleries of John Boydell and James Woodmason*, in *Shakespeare in Art*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 16 febbraio -15 giugno 2003 - London, Dulwich Picture Gallery, 16 luglio - 19 ottobre 2003), a cura di J. Martineau *et alii*, London - New York, Merrell, 2003, pp. 96-113.

J. Harris, *An English Neo-Palladian Episode and Its Connections with Visentini in Venice*, in *Design and Practice in British Architecture: Studies in Architectural History Presented to Howard Colvin*, «Architectural History», 27, 1984, pp. 231-240.

J. Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star*, London, Zwemmer, 1970.

L. Hautecoeur, *L'architecture classique à Saint-Péterbourg à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1912.

M, Heimburger Ravalli, *Disegni di giardini e opere minori di un artista del '700: Francesco Bettini*, Firenze, Olschki, 1981.

W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, Thames and Hudson, 1985.

«Ho una passione fuori dell'ordinario per la musica». Giacomo Quarenghi e la musica, a cura di P. Angelini, M. Eynard, catalogo della mostra (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 7 dicembre 2007 - 31 gennaio 2008), in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 361-369.

E.T.M. Hoffman, *Sochineniya* (Сочинения), Moscow, Litizdat (Литиздат), 1980.

G. Holt, *Letters from Rome of John Thorpe*, «Archivium Historicum Societatis Iesu per Iodicum Semestre», LXVI, 1997, 132, pp. 323-355.

G. Holt, *The Letters from Rome of John Thorpe S.J. to Charles Plowden, S.J. 1784-92*, «Catholic Record Society», 28, 2007, 3, pp. 434-457.

G. Holt, *Thomas Weld's Chapel at Lulworth - some Contemporary Correspondence*, «The Proceedings of the Dorset Natural History and Archaeology Society», XC, 1980, pp. 33-41.

H. Honour, *Antonio Canova and the Anglo-Romans*, Part II, *The First Years in Rome*, «The Connoisseur», 144, 1959, 582, pp. 225-231.

H. Honour, *I gessi di Canova per l'ambasciatore Zulian: una testimonianza di amicizia e di mecenatismo illuminato*, in *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, a cura di S. Androsov, F. Mazzocca, A. Paolucci, Forlì - Cinisello Balsamo, Fondazione Cassa di risparmio di Forlì - Silvana editoriale, 2009, pp. 69-78.

H. Honour, *James Byre's designs for rebuilding Henham Hall, Suffolk*, in *The Country Seat*, a cura di H. Colvin, J. Harris, London, Allen Lane, 1970, pp. 164-169.

H. Hoock, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British culture. 1760-1840*, Oxford, Clarendon Press, 2003.

C. Hornsby, *Serving "lovers of the Virtù" - Barazzi, Batoni and the British dealers*, in *Intorno a Batoni*, atti del convegno (Roma, 3-4 marzo 2009), a cura di L. Barroero, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2009, pp. 49-60.

C. Hussey, *English Country Houses, Mid Georgian 1760-1800*, London, Country Life Ltd, 1956 (edizione riveduta 1963), pp. 119-124.

S.C. Hutchison, *The History of the Royal Academy*, London, Taplinger, 1968; London, Robert Royce, 1986 (seconda edizione riveduta e ampliata).

I cinque album di Giacomo Quarenghi nella Civica Biblioteca di Bergamo, a cura di S. Angelini, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1967.

I disegni di Giacomo Quarenghi al Castello Sforzesco, a cura di P. Angelini, G. Mezzanotte, V. Zanella, Venezia, Marsilio, 1998.

I libri delle case di Roma: il catasto del Collegio Inglese (1630), a cura di C. Cristallini, M. Noccioli, Roma, Kappa, 1987.

I pregj delle belle arti celebrati in Campidoglio pel solenne concorso tenuto dall'insigne Accademia del disegno in San Luca li 21. aprile 1771, Roma, Casaletti, 1771.

Il bozzetto ritrovato. Il concorso del 1782 per la decorazione della volta di Palazzo Ducale a Genova, catalogo della mostra (Varazze, Palazzo Jacopo da Varagine, 4-9 settembre 2007), a cura di B.T. Delfino, Arenzano 2007.

Il Teatro sociale di Bergamo: il restauro, a cura di F. Fornoni, Cinisello Balsamo - Bergamo, Silvana - Fondazione Donizetti, 2009.

In lode delle Belle Arti. Orazione e componimenti poetici. Relazione del concorso e de' premi distribuiti in Campidoglio dall'insigne Accademia di S. Luca il dì 27 aprile secondo l'istituzione del nobil uomo Carlo Pio Balestra essendo Principe dell'Accademia il signor Andrea Bergondi Scultore, Roma, Casaletti, 1773.

J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy. 1701-1800*, New Haven - London, Yale University Press, 1997.

D. Irwin, *Jacob More, Neo-Classical Landscape Painter*, «Burlington Magazine», CXIV, 1972, pp. 775-779.

Johann Joachim Winckelmann. Lettere, a cura di M. Fancelli, J. Raspi Serra, 3 voll., Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2016.

Journal of a tour in Italy by Robert [ma James] *Adam Esq*, «Library of fine Arts, a Repertory of Paintings, Sculpture, Architecture and Engraving», II, 1831, 9, pp. 165-178, 235-245.

E. Kieven, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Roma, Multigrafica, 1988.

A. Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, eredi di Francesco Corbelletti, 1650.

D. Kjučarianc, *Antonio Rinaldi* (Ринальди), Leningrad, Strojisdat, 1984.

D. Kjučarianc, *Ivan Starov* (Иван Старов), Leningrad, Lenisdat, 1982.

D. Kjučarianc, *Khudogestvennie pamiatniky goroda Lomonosova* (Художественные памятники города Ломоносова), Leningrad, Strojisdat, 1985.

C. Knight, *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli, Electa Napoli, 1990.

M. Koršunova, *Arhitektor Georg Velten* (Архитектор Юрий Фельтен), Leningrad, Lenisdat, 1982.

M. Koršunova, *L'architetto Giacomo Trombara in Russia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 81-87.

M. Koršunova, *Giacomo Quarenghi e gli Inglesi*, «Bergamo Economica», XIX, 1974, 10-12, pp. 24-32.

M. Koršunova, *Novye materialy o Dž. Kvarengi*, «Trudy Gosudarstvennogo Ermitaža», XIV, 1973, pp. 133-139.

M. Koršunova, *Velten* (Фельтен), Leningrad, Lenisdat, 1988.

H.-W. Kruft, *Storia delle teorie architettoniche*. I. *Da Vitruvio al Settecento*, Roma - Bari, Laterza, 1988.

O. Kutschera-Woborsky, *Die Fresken der Puritàkapelle in Udine und die Kunst Domenico Tiepolos. Mit einer Tafel in Lichtdruck und neunzehn Textabbildungen*, «Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlungen», XLI, 1920, pp. 148-187.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia. Il Settecento, a cura di G. Pavanello, 3 voll., Crocetta del Montello, Antiga - Accademia di belle arti, Venezia, 2015.

L'angelo e la città. La città nel Settecento, a cura di G. Curcio, Roma, Palombi, 1987.

L'architettura negli archivi: guida agli archivi di architettura nelle Marche, a cura di A. Alici, M. Tosti Croce, Roma, Gangemi, 2011.

L'enciclopedismo in Italia nel XVIII secolo, a cura di G. Abbattista, volume monografico di «Studi Settecenteschi», 1996, 16.

L'età dell'Illuminismo (1745-1790), a cura di E. Wellesz, F. Sternfeld, in *Storia della musica*, cit., vol. VII, 1976.

L'età di Beethoven 1790-1830, a cura di G. Abraham, in *Storia della musica*, vol. VIII, 1984.

La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I, atti del convegno (Ascona, 7-8 aprile 2000 - Venezia, 20-21 aprile 2001), a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008.

A. Lacourarie, *L'influence de Palladio dans l'œuvre de l'architecte toulousain Jean-Arnaud Raymond à la fin du XVIII^e siècle*, «Les cahiers de Framespa», 5, 2010, *https://doi.org/10.4000/framespa.128*.

H. Lavagne, *Piranèse à la Villa d'Hadrien*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 14-17 novembre 1979), Roma, Multigrafica, 1985, pp. 259-271.

J.-B. Le Rond d'Alembert, *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*, Paris, Le Breton, 1752.

D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, H.L. Guerin & L.F. Delatour, 1758.

P. Leach, *James Paine Junior: an Unbuilt Architect*, in *Design and Practice in British architecture presented to Howard Colvin*, «Architectural History», 27, 1984, pp. 392-405.

P. Leach, *James Paine*, London, Zwemmer, 1988 (*Studies in Architecture*, XXV).

Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria, a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Napoli - Poggio a Caiano, CB Edizioni Grandi Opere - CIRICE-FedOA University Press, 2020.

Les liaisons fructueuses. Culture a confronto nell'epoca di Giacomo Quarenghi, a cura di M.C. Pesenti, P. Angelini, E. Gennaro, M. Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Sestante, 2009.

Lettere artistiche del Settecento veneziano. 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume, a cura di L. Borean, Verona, Cierre, 2004.

Lettere del veneto architetto Tommaso Temanza pubblicate la prima volta nella fausta occasione delle nobili nozze Marcello-Zon, a cura di F. Wcovich Lazzari, Venezia, Sante Martinengo, 1858.

Lettere di Francesco Milizia a Tommaso Temanza, Venezia, Alvisopoli, 1823.

Lettere di Francesco Milizia al conte Fr. Di Sangiovanni, Paris, Renouard, 1827.

J. Lewis, *Originals Designs in Architecture, Consisting of Plans, Elevations, and Sections for Villas, Mansions, Town-Houses, &c. and a New Design for a Theatre with Descriptions, and Explanations of the Plates, and an Introduction to the Work*, London, Author, 1780.

F. Lui, *L'antichità tra scienza e invenzione. Studi su Winckelmann e Clérisseau*, Bologna, Minerva edizioni, 2006.

Luigi Vanvitelli e la sua cerchia, catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000 – 16 marzo 2001), a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, 2000.

G. Lupo, «Magnificenza latina e leggiadria francese». *La formazione palladiana di Giacomo Quarenghi e le istanze di modernità alla corte di Caterina II*, in *La cultura architettonica italiana in Russia*, cit., pp. 85-112.

W.L. MacDonald, J. Pinto, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano, Electa, 1997 (prima edizione inglese 1995).

M. Magrini, *Giacomo Quarenghi e il duca di Hamilton*, 2008, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, atti del convegno (Ascona, 7-8 aprile 2000 - Venezia, 20-21 aprile 2001), a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008, pp. 113-128.

G. Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello colle memorie di alcuni artefici del disegno che in detta città fiorirono*, 2 voll., Perugia, Tipografia Baduel da Vincenzio Bartelli, 1832.

T. Manfredi, *Arcadia at Trinità dei Monti. The Urban Theatre of Maria Casimira and Alexander Sobieski in Rome*, in

The Site of Rome. Studies in the Art and Topography of Rome 1400-1750, a cura di D.R. Marshall, «Melbourne Art Journal», 13, 2014, pp. 178-217.

T. Manfredi, *Francesco La Vega. Genesi di un architetto archeologo tra Roma e Napoli nel Settecento*, in *L'Antichità del Regno. Archeologia, tutela e restauri nel Mezzogiorno preunitario,* a cura di C. Malacrino, A. Quattrocchi, R. De Cesare, atti del convegno, Reggio Calabria, 26-29 aprile 2017, Reggio Calabria, MArRC Edizioni Scientifiche, 2020, pp. 53-67.

T. Manfredi, *La copia e l'invenzione. Principi didattici nell'architettura romana di metà Settecento*, in *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico. Roma, Napoli, Milano, Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, Museo di Palazzo Trinci, 5 giugno – 2 ottobre 2010), a cura di M. Fagiolo, M. Tabarrini, Perugia, Fabbri, 2010, pp. 126-137.

T. Manfredi, *La generazione dell'Antico. Giovani architetti d'Europa a Roma: 1750-1780*, parte prima e parte seconda, in *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma tra Clemente XIII e Pio VII*, voll. I-II, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 22, 2006, pp. 33-73; 23, 2007, pp. 31-78.

T. Manfredi, *La romanità riconsiderata nei concorsi di architettura settecenteschi dell'Accademia di San Luca: Robert Mylne, Giuseppe Venanzio Marvuglia, Francesco La Vega*, in *Intersezioni. Ricerche di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura*, a cura di G. Aureli, F. Colonnese, S. Cutarelli, Roma, Quasar, 2020, pp. 255-268.

F. Mangone, *Immaginazione e presenza dell'antico. Pompei e l'architettura di età contemporanea,* Napoli, Artstudiopaparo, 2016.

D. Mannings, *Sir Joshua Reynolds. A complete Catalogue of his Paintings. Text*, New Haven - London, Yale University Press, 2000.

L. Marchi, *Giannantonio Selva: alcune notizie sul suo ambiente familiare e intellettuale, il suo primo progetto e uno scritto inedito*, «Arte documento», 36, 2020, pp. 236-241.

L. Marchi, *Un inedito progetto di Giannantonio Selva per Andrea Dolfin*, «Arte documento», 35, 2019, pp. 222-229.

A. Marchionne Gunter, *Parrocchia di Santa Maria del Popolo*, in *Artisti e artigiani a Roma, II dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 21, 2005, pp. 169-266.

D.K. Marignoli, *Richard Wilson e il Tempietto del Clitunno. L'evoluzione di un tema*, «Spoletium», 48 (nuova serie, 4), 2011, pp. 105-111.

L. Marini, *Saggio istorico ed algebrico sui bastioni* [...] *con annotazioni dello stesso autore*, Roma, Lazzarini, 1801.

Mary Berry un'inglese in Italia: diari e corrispondenza dal 1783 al 1823: arte, personaggi e società, a cura di B. Riccio, Roma, Ugo Bozzi, 2000.

L. Materassi, *Girolamo Zulian: the collection, the man and his world*, in *Roman Art, Religion and Society. New Studis from the Roman Art Seminar*, a cura di M. Henig, Oxford, Archaeopress, 2006, pp. 141-193.

A.M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, Torino, UTET, 1988.

M. Mc Carthy, *Art Education and the Grand Tour*, in *Art the Ape of Nature; Studies in Honor of H.W. Janson*, a cura di M. Barasch, L. Sandler, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1981, pp. 477-494.

T.J. McCormick, *Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1990.

I. McIntyre, *Joshua Reynolds: the life and times of the first President of the Royal Academy,* London, Allen Lane, 2003.

H. McPherson, *Branding Shakespeare: Boydell's Shakespeare Gallery and the politics of display*, in *Exhibiting outside the academy, salon and biennial, 1775-1999: alternative venues for display*, a cura di A. Graciano, Farnham, Ashgate, 2015, pp. 37-53.

A. Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 2 voll., Roma, Pagliarini, 1786.

Memoirs of Thomas Jones, Penkerrig, Radnorshire, 1803, a cura di P. Oppe, «The Walpole Society», XXXII, 1946-1948.

S. Meyer, S. Rolfi, *L'"elenco dei più noti artisti viventi di Roma" di Alois Hirt*, in *La città degli artisti nell'età di Pio VI*, a cura di L. Barroero, L. Susinno, «Roma moderna e contemporanea», X, 2000, 1-2, pp. 241-261.

S.A. Meyer, *Le fonti e il loro uso: documenti per un atlante della produzione artistica romana durante il pontificato di Pio VI,* in *Una miniera per l'Europa,* a cura di M.C. Mazzi *et alii,* Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2008, pp. 77-143.

O. Michel, *Casali, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 65-69.

P. Michel, *Entre utilité et plaisir: les collections d'architectes en France au XVIIIe siècle*, in *Victor Louis et son temps*, atti del convegno (Paris, Palais Soubise, 14-16 dicembre 2000), Bordeaux, Centre François-Georges Pariset - Université Michel de Montaigne, 2004, pp. 239-277.

A. Mihailov, *Bajenov* (Баженов), Moscow, Strojisdat, 1951.

F. Milizia, *Principi di Architettura Civile*, 3 voll., Finale, Jacopo de' Rossi, 1781.

P. Modesti, *"Palladio must have had a strange predilection for porticoes": rilievi e critica delle facciate delle chiese palladiane tra Sei e Ottocento*, in *Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, a cura di M. Borgherini, A. Guerra, P. Modesti, Venezia, Marsilio, 2010.

P. Modesti, *I disegni architettonici di Antonio Visentini (1688-1782): un corpus inedito e una produzione con una etichetta da riconsiderare*, in *"Porre un limite all'infinito errore". Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di A. Brodini, G. Curcio, Roma, Campisano, 2012, pp. 191-202.

M. Modolo, *Il rudere anonimo del Parco di Porta Capena a Roma*, in *Il primo miglio della via Appia a Roma*, atti della giornata di studio (Roma, 16 giugno 2009), a cura di D. Manacorda, R. Santangeli Valenzani, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2010, pp. 23-38.

P. Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid, Abada Editores, 2003.

E. Molteni, *Nello studio dell'architetto. La prassi del disegno nell'attività professionale di Giacomo Quarenghi*, in *Disegni di Giacomo Quarenghi. Progetti architettonici*, catalogo del Fondo del Gabinetto dei disegni e delle stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di A. Perissa Torrini, V. Poletto, Venezia, Lineadacqua, 2018, pp. 53-64.

J. Mordaunt Crook, *A Neo-classical Visionary: The Architecture of Thomas Harrison - III*, «Country Life», 149, 1971, 3856, pp. 1088-1091.

M. Mosser, D. Rabreau, *Charles de Wailly. Peintre, architecte dans l'Europe des Lumieres*, catalogo della mostra (Paris, Hotel de Sully, maggio-giugno 1979), Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979.

T. Mowl, *A Roman Palace for a Welsh prince: Byres' designs for Sir Watkin Williams-Wynn*, «Apollo», 142, 1995, 405, pp. 33-41.

F. Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio Vicentino di nuovo ristampata di figure di rame diligentemente intagliate arricchita, corretta, e accresciuta di moltissime fabbriche inedite, con le osservazioni dell'architetto N. N.* [pseudonimo di Muttoni] *e con la traduzione francese*, 8 voll., Venezia, Passinelli, 1740-1748.

A. Negro, *Per Tommaso Righi, in Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, II, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 18, 2002, pp. 81-149.

G. Nepi Sciré, *Il fondo grafico di Giacomo Quarenghi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 175-194.

M. Okrim, *The Life and Work of Thomas Harrison of Chester*, Ph.D. Courtald Institute of Art, University of London, 1988.

L. Olivato, *"Les Monuments de Palladio [...] font grande impresion": J.A. Raymond a Tomaso Temanza*, «Arte Veneta», XXIX, 1975, pp. 252-258.

L. Olivato, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III pubblicate da Giuseppe Nicola D'Azara, Parma, Stamperia Reale, 1780.

N. Osanna Cavadini, *Simone Cantoni architetto*, Milano, Electa, 2003.

N. Ossanna Cavadini, *Pietro Bianchi: la formazione e le opere*, in *Pietro Bianchi*, cit., pp. 21-40.

Paestum. La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750-1830, a cura di J. Raspi Serra, catalogo della mostra (Certosa di San Lorenzo a Padula, 1986), Firenze, Centro Di, 1986.

M. Pagano, *I diari di scavo di Pompei Ercolano e Stabiae di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810)*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1997.

J. Paine, *Plans, Elevations and Sections of Noblemen and Gentlemen's Houses*, 2 voll., London, Author, 1767, 1783.

P. Palermo, G. Pecis Cavagna, *La cappella musicale di Santa Maria Maggiore a Bergamo dal 1657 al 1810*, Brepols, Turnhout, 2011.

M. Panteghini, *I Ferlendis: una famiglia di oboisti*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 189-200.

S. Pasquali, *Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 23-36.

S. Pasquali, *Francesco Milizia a Roma, 1761-1798*, in *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. 1. Venezia e Roma*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2005, pp. 89-101.

S. Pasquali, *Per una storia delle colonne trasportate altrove: il gusto dell'antico negli spazi privati, 1750-1800*, in *Roma e l'antico. Visione e realtà nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Fondazione Roma, Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010 - 8 maggio 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano, Skira, 2010, pp. 213-220.

S. Pasquali, *Piranesi Architect, Courtier, and Antiquarian: The Late Rezzonico Years (1762-1768)*, in *The Serpent and the Stylus: Essays on G.B. Piranesi*, a cura di M. Bevilacqua, H. Hyde Minor, F. Barry, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2006 (*Memoirs of the American Academy in Rome*. Supplementary Volumes, 4, 2006), pp. 171-194.

S. Pasquali, *Roma veneziana? La città, il pontificato Rezzonico e Giovanni Battista Piranesi*, in *Clemente XIII Rezzonico. Un papa veneto nella Roma di metà Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Museo Diocesano, 12 dicembre 2008 - 15 marzo 2009), a cura di A. Nante, C. Cavalli, S. Pasquali, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2008, pp. 53-59.

S. Pasquali, *Un'architettura ideata secondo i princìpi di Milizia. Giovanni Antonio Antolini e i progetti per la sistemazione dell'obelisco di Psammetico II, Roma 1786-87*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al Purismo, II*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento romano», 26, 2010, pp. 261-276.

G. Pavanello, *Il monumento funerario di Clemente XIII*, in *Clemente XIII Rezzonico*, cit., pp. 209-227.

A.M. Pavelkina, *Disegni di Giacomo Quarenghi. La raccolta del Museo statale della Storia di San Pietroburgo*, Archivio de Moderno, Accademia di Architettura, Mendrisio 2003 (prima edizione russa, 1998).

P. Pelucchi, *L'opera italiana nei teatri europei all'epoca di Giacomo Quarenghi*, in *Les liaisons fructueuses*, pp. 171-188.

Pembroke Papers (1780-94): Letters and Diaries of Henry, 10th Earl of Pembroke and his Circle, a cura di H. Herbert, s.l., s.d. [ma 1950].

J.-M. Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée,* Paris, Flammarion, 1994.

U. Persi, *Il mondo musicale della Russia vista da Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo,* cit., pp. 25-34.

M.C. Pesenti, *Presenza italiana nei teatri privati russi nella seconda metà del Settecento*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 77-96.

G. Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven*, nuova ed. ampliata, riveduta e corretta, Torino Edt, 1991.

G. Petrò, *I luoghi di Giacomo Quarenghi a Bergamo*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 249-274.

A. Petrov, *Gorod Pushkin* (Город Пушкин), Leningrad, Iskusstvo, 1977.

C. Pietrangeli, *Fastosi ed eleganti ambienti capitolini: la «Sala Nuova» di Don Abbondio Rezzonico*, «Capitolium», XXXVIII, 1963, pp. 244-247.

Pietro Bianchi 1787-1849. Architetto e archeologo, a cura di N. Ossanna Cavadini, Milano, Electa, 1995.

L. Pilon, *Il Teatro sociale di Bergamo: vita e opere*, a cura di M.C. Bertieri, Cinisello Balsamo - Bergamo, Silvana editoriale - Fondazione Donizetti, 2009.

I. Pindemonte, *Versi di Polidete Melpomenio*, Venezia, Remondini, 1784.

P. Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie,* Roma, École Française de Rome, 2007.

F, Piranesi, *Il teatro di Ercolano*, Roma, stamperia Salomoni, 1783.

Piranesi. Taccuini di Modena, a cura di M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Artemide, 2008.

L. Pirrotta, *Thomas Harrison architetto inglese accademico di San Luca per sovrano motu proprio*, «Strenna dei Romanisti», 21, 1960, pp. 257-263.

Poesie e prose scelte di Lorenzo Mascheroni, a cura di C. Caversazzi, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903.

F. Pouqueville, *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire ottoman pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, 3 voll., Paris, Gabon et Comp.e, 1805.

Précis historique de la vie de Jean-Arnaud Raymond, Paris, Didot, [1811].

L. Puppi, *Giacomo Quarenghi, Tommaso Temanza e Giannantonio Selva. Documenti inediti e riflessioni*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. IV. Tra Illuminismo e Romanticismo*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1983, I, pp. 185-204.

J.J. Quantz, *Essai d'un méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, Friedrich Christian Voss, 1752.

G. Quarenghi, *Edifices construits a Saint-Pétersbourg d'aprés les plans*, St. Pétersbourg, Imprimerie du Sénat-Dirigeant, 1810.

G. Quarenghi, *Le nouveau bâtiment de la Banque Impériale de Saint Petersbourg*, St. Pétersbourg, Imprimerie Impériale, 1791.

G. Quarenghi, *Théâtre de l'Hermitage de sa Majesté l'Impératrice de toutes les Russies*, St. Pétersbourg, Imprimerie de l'Académie des Sciences, 1787.

G. Quarenghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, 2 voll. Mantova, Fratelli Negretti, 1844.

G. Quarenghi, *Fabbriche e disegni di Giacomo Quarenghi*, Milano, Tosi, 1821.

Raccolta di IX progetti architettonici inventati e disegnati da alcuni membri dell'Accademia della Pace, snt, in *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano, 2007, pp. 504-506).

F. Reil, *Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau,* Dessau, Karl Aue, 1845.

G. Ricci, «Sur le modêle des anciens pour l'usage des spectacles modernes», in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, cit., pp. 315-356.

D. Richter, *Ercolano, gli scavi e il Grand Tour europeo*, in *Pompei nella cultura europea contemporanea*, a cura di L. Gallo, A. Maglio, Napoli, Artstudiopaparo, 2018, pp. 13-22.

L. Rigon, *Il fondo Quarenghi nelle collezioni della Fondazione Fantoni di Rovetta*, in P. Angelini, L. Rigon, E. Tironi, *Giacomo Quarenghi*, cit., pp. 14-23.

A. Rinaldi, *Pianta ed elevazione delle Fabbriche esistente nel nuovo giardino di Oranienbaum*, Roma, Pagliarini, 1796.

J.M. Robinson, *James Wyatt (1746-1813). Architect to George III*, New Haven - London, Yale University Press, 2011.

A. Rode, *Beshreibung der Furstlishen Anhalt-Dessaunischen landhausen und garten,* Dessau, Karl Aue Verlag, 1976.

S. Rolfi Ozvald, *Gli ateliers e la città: mercato di immobili e presenze artistiche nella Roma di fine Settecento, in I luoghi della città,* a cura di M. Boiteux *et alii*, Roma, Ecole Francaise de Rome, 2010, pp. 199-241.

S. Rolfi Ozvald, *I luoghi della Roma moderna: ateliers e presenze artistiche nel rione di Campo Marzio alla fine del Settecento*, in *Ad limina II*, atti degli incontri di studio (Roma, febbraio-aprile 2003), a cura di R. Burri, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 387-416.

Roma 1771-1819. I Giornali *di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, Napoli, Naus, 2011.

A. Romagnoli, *Jommelli, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 555-565.

G. Romanelli, *Gli Algarotti, i Selva, i Corniani. Scienza, arte e collezioni*, in *Nel terzo centenario della nascita di Francesco Algarotti (1712-1764)*, atti del convegno (Venezia, 11-12 dicembre 2012), a cura di M. Pastore Stocchi, G. Pizzamiglio, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2014, pp. 203-219.

N. Romanov, *Zapadnie uchitelia Bajenova* (Западные учителя Баженова), in *Akademia architektury* (Академия архитектуры), Moscow, Isdatelstvo Academii Architektury, 1939, 2, pp. 17-22.

M. Romero Recio, *Ecos de un descubrimento. Viajeros españoles en Pompeya (1748-1936)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012.

F. Rossi, *Palladio in Russia. Nikolaj L'vov architetto e intellettuale russo al tramonto*

dei Lumi, Venezia, Marsilio, 2010.

J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1768, tomo II.

A. Rowan, *Wardour Castle Chapel, Wiltshire*, «Country Life», 1968, 10, pp. 908-912.

S. Rudolph, *Dai diari inediti di Giannantonio Selva: il viaggio in Inghilterra*, «Labyrinthos», 3, 1984, 5-6, pp. 218-249.

F. Russell, *John, 3rd Earl of Bute: Patron & Collector,* London, Merrion, 2004.

L. Salerno, *Piazza di Spagna*, Cava dei Tirreni, Di Mauro editore, 1967.

F. Salmon, *Charles Cameron and Nero's Domus Aurea: "una piccola esplorazione"*, «Architectural History», 36, 1993, pp. 69-93.

F. Salmon, *Harrison, Thomas*, in Ingamells, *A Dictionary*, cit., pp. 467-468.

F. Salmon, *Piranesi and the Accademia di San Luca in Rome,* in *Giovanni Battista Piranesi. Predecessori, contemporanei e successori. Studi in onore di John Wilton-Ely*, a cura di F. Nevola, «Studi sul Settecento Romano», 32, 2016, pp. 141-178.

Sammeln und Zeichen. Friedrich von Erdmannsdorf in Rom – Collezionare e disegnare. Friedrich von Erdmannsdorf a Roma, a cura di N. Michles, Petersberg, Michael Imof Verlag, 2016.

C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

C. Saumarez Smith, *The Company of Artists: The Origins of the Royal Academy of Arts in London,* London, Bloomsbury/ Modern Art Press, 2012.

G. Savoldelli, *Appunti per una storia della stampa a Bergamo*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 2006.

Sbornik Imperatorskogo russkogo istoricheskogo obschestva (Сборник Императорского русского исторического общества), v. XXIII, Sankt-Peterburg, IRIO, 1878.

C. Scarpa, *Venezia a Roma: il palazzo di San Marco*, in *La storia del Palazzo di Venezia, dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, a cura di M.G. Barberini, M. De Angelis d'Ossat, A. Schiavon, Roma, Gangemi, 2011, pp. 79-115.

P. Secco Suardo Grismondi, *Per il Signore Elliot*, in *Poesie*, Bergamo, Mazzoleni, 1820.

L. Selva, *Sei dialoghi ottici teorico-pratici…*, Venezia, Simone Occhi, 1787.

P. Serassi, *Vita di Torquato Tasso*, Roma, Pagliarini, 1785.

J.-B. Seroux d'Angicourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e^*, 6 voll., Paris, Treuttel, Wurz, 1823.

V. Shuisky, *Jean Baptiste Vallin de La Mothe* (Жан Батист Валлен-Деламот), in *Zodtchie Sankt-Peterburga* (Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век), Sankt-Peterburg, Petropolis, 1997, pp. 325-379.

D. Shvidkovsky, *Le mythe occidental de l'Orient dans l'architecture et les jardins Russes de l'epoque des Lumieres,* in *Le Mirage Russe. Le mythe Russe en Occedent des Lumieres,* a cura di S. Karp, L. Wolff, Paris, Ferney-Voltaire Centre international d'étude du 18. siècle, 2001, pp. 57-69.

D. Shvidkovsky, *The Empress and the Architect,* New Haven - London, Yale University Press, 1997.

Signor Giacomo riveritissimo. Quarantotto lettere a Giacomo Quarenghi conservate nella Biblioteca Nazionale Russa di San Pietroburgo, a cura di V. Zanella, G. Colmuto Zanella, Sant'Omobono Terme, Centro Studi Valle Imagna, 2017.

L. Stainton, *Hayward's List: British Visitors to Rome 1753-1775*, «The Volume of the Walpole Society», 49, 1983, pp. 3-36.

L.M. Starikova, *Giacomo Quarenghi e il teatro russo all'epoca di Caterina II*, in *Les liaisons fructueuses*, cit., pp. 67-76.

D. Stillman, *British Architects and Italian Architectural Competitions, 1758-1780*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 32 (1973), pp. 43-66.

D. Stilman, *The Gallery for Lansdowne House: International Neoclassical Architecture and Decoration in Microcosm*, «The Art Bulletin», LII, 1970, pp. 75-80.

Storia della musica (*The New Oxford History of Music*), 10 voll., Milano, Feltrinelli, 1962-1987.

J. Stuart, N. Revett, *The Antiquities of Athens,* London, J. Haberkorn, 1762.

J. Sunderland, *John Hamilton Mortimer: his life and works*, London, Walpole Society, 1988.

F. Tadini, *Lesbia Cidonia. Società, moda e cultura nella vita della contessa Paolina Secco Suardo Grismondi (Bergamo, 1746-1801)*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995.

A.A. Tait, *The Adams brothers in Rome. Drawings form the Grand Tour*, London, Scala, 2008.

F.M. Tassi, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi*..., 2 voll., Bergamo, Locatelli, 1793.

L. Tedeschi, *"Il mio singolar piacere" in 18 missive di Vincenzo Brenna a Charles Townley e a Stanisław K. Potocki*, in *La cultura architettonica*, cit., pp. 451-494;

L. Tedeschi, *La cultura architettonica e il culto dell'antico nella Roma del Settecento. Vincenzo Brenna, i suoi anni romani. 1741-1781*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, atti del convegno (Ascona, 7-8 aprile 2000 - Venezia, 20-21 aprile 2001), a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2008, pp. 401-450.

L. Tedeschi, *Vincenzo Brenna and his Drawings from the Antique for Charles Townley*, in *Roma Britannica. Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, a cura di D.R. Marshall, S.J. Russell, K. Wolfe, London, British School at Rome, 2011, pp. 257-269.

F. Testa, *"Facendo queste come la terza parte della storia delle arti del disegno": il dibattito sull'identità delle "Anmerkungen über die Baukunst der Alten" di Winckelmann nella querelle tra Onofrio Boni e Carlo Fea,* «Storia della critica d'arte», 2019, pp. 219-237.

Z. Tevo, *Il musico Testore*, Venezia,

Antonio Bortoli, 1706.

The axonometric plan of Saint Petersburg in years 1765-1774, Sankt-Peterburg, Kniga Publishing House, 2003.

The English Prize: The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum of Art and Archaeology, 17 maggio – 27 agosto 2012, New Haven, Yale Center for British Art, 4 ottobre 2012 – 13 gennaio 2013), a cura di M.D. Sáncgez-Jáuregui, S. Wilcox, New Haven, Yale Center for British Art, 2012, pp. 154-161.

The plans, Elevations and Sections, of Holkham in Norfolk, the Seat of the Late Earl of Leicester: to Which are Added, the Cielings and Chimney-pieces: and also a Descriptive Account of the Statues, Pictures, and Drawings: not in the Former Edition by Matthew Brettingham, architect, a cura di R. Furze Brettingham, London, T. Spilsbury, 1773.

The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island, a cura di J. Conlin, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.

The Works in Architecture of Robert and James Adam, 2 voll., London, 1778-1779.

Thomas Harrison, Esq. Architect, in *The Annual Biography and Obituary*, vol. XIV, London, Longman, Rees, Orme, Brown, Green, 1830, pp. 130-143.

E. Thompson, *Lamps from Luigi of Rome: for Wardour Castle Chapel*, «Apollo», 133, 1991, 351, pp. 323-326.

L.C. Tucu, *Alla scoperta dell'Antichità: diari di viaggio di Antonio Canova e Giannantonio Selva nel percorso Roma-Napoli*, «Quaderni coldragonesi», 3, 2012, pp. 59-72.

Un almanacco drammatico: l'Indice de' teatrali spettacoli 1764-1823, a cura di R. Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot, a cura di A. Ottani Canina, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 3 aprile - 9 luglio 2001 e Mantova, Palazzo Te, 3 settembre - 9 dicembre 2001), Milano - Paris, Electa - Réunion de musées nationaux, 2001.

Una miniera per l'Europa, a cura di M.C. Mazzi, S. Meyer, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 2008 (*Quaderni di Storia dell'arte*, 25).

M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino, Umberto Allemandi, 2002.

U. Valdrè, B. Lynch, C. Lynch, *Vincenzo Valdrè (Faenza 1740 - Dublino 1814). Pittore, decoratore ed Architetto*, supplemento di «Torricelliana», 63-64, 2014.

U. Valdrè, C. Lynch, *Vincenzo Valdrè (Faenza 1740-Dublino 1814): un artista versatile in Inghilterra ed Irlanda*, «Torricelliana», 60, 2009, pp. 79-216.

U. Valdrè, V. Berti, B. Lynch, *Recenti indagini, chiarimenti e considerazioni su Vincenzo Valdrè*, Tipografia Valgimigli, supplemento di «Torricelliana», 69, 2018.

P. Valota, *Il Collegio Mariano di Bergamo nella seconda metà del Settecento*, «Bergomum», LXXXIX, 1994, 2, pp. 99-221.

M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, 2 voll., Roma, Perego Salvioni, 1791.

C. Vecce, *Gli Zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998.

A. Venditti, *Bianchi, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 166-168.

F. Venturi, *Settecento riformatore*, 5 voll., Torino, Einaudi, 1969-1990.

Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones, a cura di A. Ottani Cavina, Milano, Electa, 2003.

F. Vigel, *Zapiki* (Записки), v. I, Moscow, Круг, 1928.

A. Visentini, *Osservazioni al trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia, Pasquali, 1771.

R. Vodret Adamo, *Primi studi sulla collezione di dipinti Torlonia*, «Storia dell'arte», 82, 1994, pp. 358-424.

M. Volmert, *Ruins to take away: Roman Grand Tour Fans and Eighteenth Century Souvenir Culture*, in *European Fans in the 17th and 18th Centuries: Images, Accessories, and instruments of Gesture*, a cura di M. Volmert e D. Bucher, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 137-162.

G.C. Williamson, *Life and Works of Ozias Humphry, R.A.*, London - New York, John Lane, The Bodley Head - John Lane Company, 1918.

J.J. Winckelmann, *Lettere italiane*, a cura di G. Zampa, Milano, Feltrinelli, 1961.

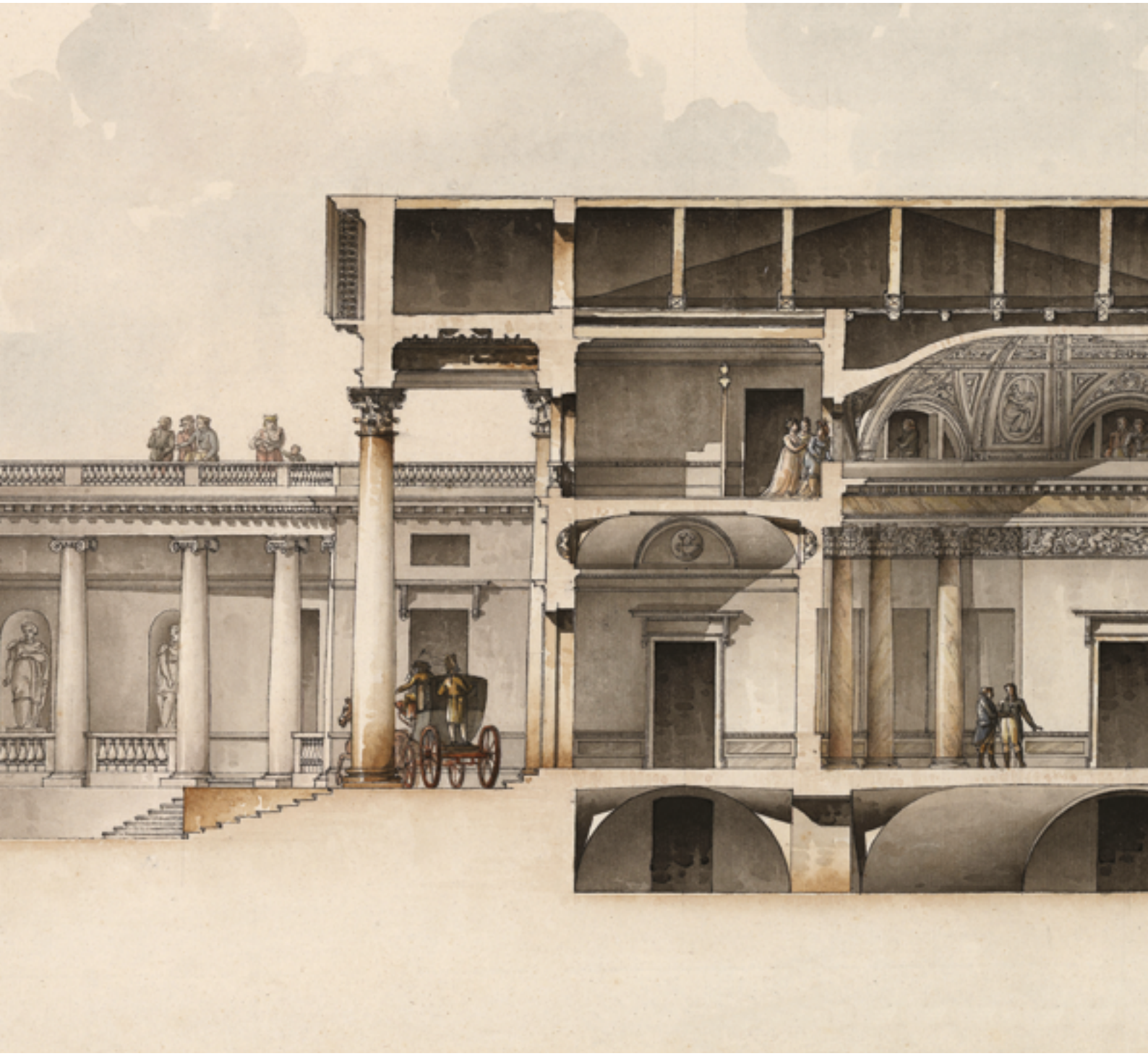
K. Wolfe, *Andrea Sacchi architetto*, in *Andrea Sacchi*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 26 novembre – 16 gennaio 2000), Roma, Edizioni De Luca, 2000, pp. 22-33.

J. Yarker, *Antique Mad: the Adams as Dealers and their Stock of Antiquities*, in *Robert Adam and his Brothers: New Light on Britain's Leading Architectural Family*, a cura di C. Thom, Swindon, Historic England, 2019, pp. 63-82.

V. Zanella, *Altre lettere di Giacomo Quarenghi dalla Russia*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 58, III serie, XXVI, 2003, pp. 231-263.

V. Zgura, *Problemy i pamiatniki, sviazannie s V.I. Bajenovym* (Проблемы и памятники, связанные с В.И. Баженовым), Moscow, Goslitisdat, 1929.

ENGLISH ABSTRACTS



Giacomo Quarenghi, Residenza di A.A. Bezborodko a Stol'noe, sezione (particolare), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, C-37

Reasons and Results for a Research Project

Piervaleriano Angelini, Irene Giustina, Tommaso Manfredi, Francesco Moschini

The international conference *Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica. Da Roma a Pietroburgo*, hosted on the 25th and 26th of May 2017 at the Accademia Nazionale di San Luca in Rome in celebration of the second centennial of the Bergamesque architect's death, examined an important theme frequently evoked by Quarenghi scholars, but never previously organically developed. By means of a rigorous interdisciplinary approach, the conference contributions evidence the contacts that Quarenghi took up during his Roman years from 1761-1779, both direct and indirect, with the architectural culture of British travellers on the Grand Tour, and how these contacts influenced the architect for the remainder of his career. Moreover, this volume offers a critical and deeper analysis not only of this theme of Quarenghi and British architectural developments, but also a new perspective regarding the presence and influence of British architects in Rome, in Italy, and in Russia, seen through the lens of Quarenghi's reception. The contributions are organised in four sections that reflect a research methodology intended to define Quarenghi in the context of British contemporaneous architectural culture: beginning with the restoration of the nexus of multiple personal contacts activated by Quarenghi in Rome, in Italy and in Russia (*Quarenghi and British Architectural Culture: the protagonists*), to a critical analysis of the direction of Quarenghi's own studies and architectural projects vis-a-vis the British (*Quarenghi and Great Britain: Knowledge and Design*), to the focalization, also taking into account the geographical landscape, of the context of the British Grand Tour (*The British Grand Tour at the Time of Quarenghi: Places and Characters*), to finally, an exploration of the artistic and social aspects surrounding Quarenghi's international career (*Artistic Culture and Society around Quarenghi*).

QUARENGHI AND BRITISH ARCHITECTURAL CULTURE: THE PROTAGONISTS

Giacomo Quarenghi: A Bergamesque in Rome and in Europe

Piervaleriano Angelini

Giacomo Quarenghi's existential experience as an artist, comprising his move from his native Bergamo to Rome, and finally his definitive transferal to St. Petersburg, permits an understanding of the unusual characteristics of his education, and of his particular cultural development. An architect and designer with a sizeable output, Quarenghi continued to remain informed about current continental aesthetics and innovations from as far away as eastern Russian. This contribution will underline how Quarenghi's early ties with British travellers to Italy and with their ideas, formed during his almost twenty-year stay in Rome, remained decisive for the entirety of his artistic life.

In the Name of Palladio. Giacomo Quarenghi and British Architects in Rome

Tommaso Manfredi

In March 1774, the former British Jesuit priest and some-time art agent John Thorpe described Giacomo Quarenghi to his compatriot and client Henry Arundell, 8th Baron Arundell of Wardour, as «Palladio's Shade». By invoking the name of the great Renaissance architect Andrea Palladio in this way, Thorpe established a relationship between the thirty-year-old architect from Bergamo, a «subject of Venice» in Rome at that time, and Quarenghi's contemporary British colleagues, who were then perfecting their skills in Italy, and for whom well-known Palladian designs remained an essential point of comparison. Within this cosmopolitan context, for most of his stay in Rome between 1761 and 1779, Quarenghi remained an important touchstone for many British architects, including the self-taught followers of William Chambers – Robert Adam, Robert Mylne and John Dance and also for the first group of graduates from the Royal Academy of Arts, founded in London in 1768. This contribution will define Quarenghi's international role, essential to his own training and cultural growth, by reconstructing the framework of his relationships to British architects in Rome and in Venice, according to the interpretative lines established by Palladio and the antique as subjects of study, and specifically by Quarenghi's use of drawing as an investigative tool.

Giacomo Quarenghi, Charles Cameron and the British Architectural Culture in Russia

Dmitry Shvidkovsky

The architecture of the epoch of the Enlightenment in Russia defines the reign of the Empress Catherine the Great between 1762 and 1796. This period is characterized by vital and systematic contacts between European and Russian architects and architectural developments. At the start of this period, French influence prevailed, but the situation changed in the 1780's, and the stylistic development of architecture in St. Petersburg was therafter determined by the interaction of the revived Palladian movement, together with a neoclassic or "archeological" trend, both styles coming to Russia by various means, including the arrival in Russia of foreign architects, the spread of foreign drawings and publications, by various literary correspondences, and by Russians travelling abroad to expand their knowledge. However, the most important factors that led to the new architectural developments were the activity of two great foreign masters who came to work for the Empress in Russia – Giacomo Quarenghi from Bergamo, and Charles Cameron, of Scottish origin, but born in London. This essay describes the impact of their architectural projects for Catherine the Great in the context of the construction culture of the Russian Imperial court and its ideology. As well as the changes to national architectural taste, a discussion of the favorites among the Empress' architects will reveal her policy and political codes as expressed through the art of construction.

QUARENGHI AND GREAT BRITAIN: KNOWLEDGE AND DESIGN

Giacomo Quarenghi and Great Britain? Studies from *Vitruvius Britannicus* and other British Books

Alistair Rowan

Vitruvius Britannicus, a collection of the most highly regarded examples of contemporary architecture in Britain, published in London from 1715, marks a key moment in the definition of British architectural taste. In the preface, its author, Colen Campbell, rejects entirely the example of Italian Baroque buildings and proposes in their place the work of Andrew Palladio as offering the unique example of rational design for contemporary architects to follow. Quarenghi never visited the United Kingdom, however it is clear, from the number of sketch plans of British houses which he copied from Campbell's book, that he found British domestic architecture and English Neo-Palladianism of interest. It is evident that he also knew and made a particular study of the published designs of Holkham Hall in Norfolk probably the most important examples of the architectural collaboration of Lord Burlington and William Kent. Equally he was aware of the architecture of the Adam brothers.

Quarenghi at Wardour Castle

Alistair Rowan, Jonathan Yarker

Through the Jesuit priest Father John Thorpe Quarenghi was involved in producing a sequence of designs for Wardour Castle in Wiltshire, Britain for a private Catholic chapel. This essay follows

the surviving correspondence Thorpe dispatched from Rome to his patron, Henry Arundell, 8th Lord Arundell of Wardour and charts, through the letters and Quarenghi's drawings, his involvement in this complex, multi-faceted project. The result was one of the most remarkable Grand Tour interiors in Britain commissioned entirely by correspondence. Quarenghi's relationship with Thorpe resulted in a further commission for a second alter destined for Britain which is also discussed.

A Drawing by Quarenghi once Treasured in Giuseppe Cades' Workshop in Rome

Susanna Pasquali

Almost all we know about the years Giacomo Quarenghi spent in Rome comes from what the architect wrote about himself; some other interesting facts can, however, be detected from a few letters written by British agents in Rome. For example, Father John Thorpe famously wrote to his friends and clients abroad, that Quarenghi was a sort of «Palladio's Shade»: an architect able to mimic the architecture of the famous Renaissance master. When Quarenghi left Rome for St. Petersburg, he left a small group of his drawings to a friend, the painter Giuseppe Cades, who acted as his agent. These drawings are now lost, but some of them were copied by a dilettante artist, and are now in the Biblioteca Planettiana, Jesi.

Reflections on an Unpublished Drawing of Giacomo Quarenghi for the Reconstruction of the Facade of the College of Foreign Affairs in St. Petersburg

Francesco Moschini

Following his departure for Russia in 1779, Giacomo Quarenghi continued to correspond with, and to send drawings of his current projects to, his Roman contacts. This contribution analyses a drawing which Quarenghi sent to his friend, Onofrio Boni, a leading figure in contemporaneous Roman artistic circles. The drawing relates to Quarenghi's project for the reconstruction of the facade of the complex that formerly was the palace of Prince Alexander Borisovich Kurakin, and that was transformed after the Prince's death, into the College of Foreign Affairs. In a discussion of Quarenghi's proposal, this paper will also consider two other drawings related to the same project, and will propose a possible collaborator to Quarenghi for the execution of the drawing, as well as disclosing the individual responsible for the inscription on the drawing.

THE BRITISH GRAND TOUR AT THE TIME OF QUARENGHI: PLACES AND CHARACTERS

British Sites and Itineraries in Giacomo Quarenghi's Rome

Fabrizio Di Marco

This essay focuses on the British cultural circles and cultural tourism that Giacomo Quarenghi encountered in Rome when he arrived in 1760, until his departure for St. Petersburg in 1779. As documented by Richard Norris' diary, a typical day in Rome for a British architect consisted of frequenting agents, artists and antique dealers serving British travellers. On the one hand there was an emphasis on places of study and cultural transmission, such as monuments, studios and galleries, and on the other, on places of cultural confrontation and on interdisciplinary exchange, comprising inns, lounges, theaters,and concert halls. In addition to discussing the well known Caffè degli Inglesi in Piazza di Spagna, this essay notes other British gathering places, such as the garden of the English College on the Palatine Hill, as well as the little-known Casino di Raffaello in the Olgiati vineyard, in the proximity of the Villa Borghese.

The Archaeological Sites of Campania at the Time of Quarenghi

Fabio Mangone

Surviving data documenting the archaeological tour undertaken by Giacomo Quarenghi during the last months of 1776, on the eve of the crucial archaeological expedition planned for a publication coordinated by the Abbé of Saint-Non for the Kingdom of Naples (1777-1778), an expedition intended to significantly promote the archaeology of the Italian Campania for the wider European public, is scarce and fragmentary. However, it is possible to reconstruct the general context within which this formative experience would have been typical for an emerging cosmopolitan architect of the period. After the mid-eighteenth century, the archaeology of the Campania was increasingly understood as an important, if not imperative, complement to a Roman sojourn, for the purposes of architectural training, and it was perceived as an essential tool for a greater knowledge of the ancient past. The territory around Naples was viewed as ever richer and more meaningful, particularly on account of the advances of the previous century that witnessed a continual expansion of archaeological excavations and discoveries, and also an intensification of scientific debate. This systematic exploration of archaeology in the Campania, beginning in the second half of the eighteenth-century, proceeded from the Campi Flaegrei to Herculaneum, and from Capua to Paestum. While these scientific and archaeological developments can be seen as a necessary complement to the contemporaneous knowledge of ancient Rome, alternatively these advances began to undermine the traditional architectural approach to the study of ancient architecture, based primarily on Roman models.

Giacomo Quarenghi, Vincenzo Valdrè and two Young British Architects in Rome in the Early 1770's

Brian Lynch, Ugo Valdrè

This paper examines the close relationship between Giacomo Quarenghi and the Faenza-born, but Parma-educated, painter and architect Vincenzo Valdrè (1740-1814). Hitherto unstudied diaries written by the English architect Richard Norris (1750-1792) from early 1771 to late 1772, reveal details of how he and James Lewis (1750-1820), designer of the Imperial War Museum in London, studied under Quarenghi and Valdrè in Rome. The paper also describes a visit by Norris and Lewis to Quarenghi's family in Bergamo, and to other cities in the region, including Venice.

In Search of the Young Quarenghi. Brief Reflections on Drawings in the Norris Collection in the Victoria and Albert Museum

Piervaleriano Angelini

The attempt to try to identify Giacomo Quarenghi's graphic style during the years he spent in Rome with not very numerous materials available is as complex as necessary. The effort, although necessarily carried out here in a synthetic form, also acts as a working tool to analyze the vast nucleus of drawings existing in the Norris Collection kept at the Victoria & Albert Museum in London. The diary of the Italian stay of the British architect Richard Norris opens up the possibility that in some of those sheets can be recognized the hand of the young Quarenghi as draughtsman. The analysis made by the author is dedicated to investigating this eventuality, which goes so far as to indicate a small but still interesting number of probable cases.

James Paine Junior's Italian Album at the Victoria and Albert Museum

Duccio K. Marignoli

This paper focuses on an album of drawings of James Paine Junior (1745-1829), the son of the well-known architect James Paine

Senior (1717–1789), created during Paine Junior's second trip to Rome in 1774, recording a Grand Tour he undertook with his wife, Elizabeth Crow. At the time, Paine Junior was estranged from his father, and was hoping to become an architect with a reputation independent from his father. The younger Paine also entertained ambitions as a landscape painter, and as a sculptor. Today in the Victoria and Albert Museum, Paine Junior's album comprises five categories; ancient monuments in Rome, ancient monuments in the Roman Campagna, ancient statuary, Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel and Renaissance architecture. Although these subjects are fairly common for travel albums of the period, the Victoria and Albert example also documents interests specific to aspiring architects, such as the detailed study of ancient monuments in and around Rome. Moreover, some sheets point to Paine Junior's interests in landscape painting, and sculpture. Additionally, in some instances the particular artistic debates current in Paine's cultural milieu are revealed, as examplified by the inclusion of Michelangelo's Sistine frescoes, and Renaissance architectural examples. Thus, the study of Paine Junior's album transcends its intrinsic artistic value, and addresses the evolution of taste, and specifically contemporaneous attitudes towards classicism as it was evolving in eighteenth-century Britain.

Following a thread of light: Giannantonio Selva in Rome and in Europe (1778-1781)

Elisabetta Molteni

Giannantonio Selva's sojourn in Rome at the end of the eighteenth century was fundamental to his architectural career. It was in Rome that Selva realised his first projects, and from whence he began to plot his career in Europe. This essay examines aspects of Selva's achievements and projects first developed in Rome and then later in Paris, such as his continuation of Giacomo Quarenghi's work at the Sala da Musica at the Capitol in Rome for the preparation for the feast in honour of the Counts of Nellemburg (17 April 1780), the project for the temporary wooden cantoria in the church of San Rocco in Venice, and the illuminations for the Venetian embassy in Paris for the birth of the Dauphin (1781). In light of these projects, Selva's European travels reveal his interest not only in public works, but also in the novelties of taste, furnishings and ephemeral architecture, according to the classifications of Francesco Milizia, for works of public magnificence.

ARTISTIC CULTURE AND SOCIETY AROUND QUARENGHI

Giacomo Quarenghi's Painting Collection Viewed in its Cultural Context: James Durno (1745-1795) as an Art Dealer

Paolo Coen

In addition to architecture, Giacomo Quarenghi also practised painting, collecting and trading in art. The context in which these interests were shaped was Rome. This essay analyses one of the protagonists of Quarenghi's Roman context, the painter and dealer James Durno.

Vincenzo Corazza and Giacomo Quarenghi: Neo-Humanist and Illuminist Architectural Culture between Rome, Naples and St. Petersburg

Alfredo Buccaro

Based on new documentary research, this essay proposes further reflections on our recent publication on the leonardian *Codex Corazza* in relation to the Corazza-Quarenghi epistolary of the Corazza Fund in the National Library of Naples. The previous findings will be discussed in reference to unpublished documentary material drawn from the Civic Library of Bergamo, the Archiginnasio Library in Bologna and several other Italian archives. Moreover, we will also draw upon relevant research from our earlier study on Antonio Rinaldi, Luigi Vanvitelli's pupil who worked in St. Petersburg for Catherine the Great, before and during Giacomo Quarenghi's activity in Russia. The intense literary correspondence that survives between between Vincenzo Corazza – man of letters, philosopher, Renaissance art expert and scholar of Leonardo da Vinci – and Quarenghi, and other of their mutual friends, artists and intellectuals in Bologna, Rome and Naples, set in the context of the Italian and European Enlightenment, contributes, on the one hand, to clarify Corazza's role in promoting Palladian architecture and, more generally, the Renaissance current of Neoclassicism in Rome, Naples and St. Petersburg, and, on the other hand, it explains in part, Corazza's influence on Quarenghi's long intellectual and professional maturation, beginning in Italy, and proceeding to Russia.

«L'anglica possa». British Culture in Bergamo during the Second Half of the Eighteenth Century

Luca Bani

The eighteenth century was when Italian culture, after a long decline, began to open to experiences and ideas arriving from Europe, and particularly from France. In this context, the influence of British culture was still limited, and in any case not comparable to that of French culture, but British cultural influences gradually increased and formed the prelude to an exponential growth of great importance, which would only be fully recognised in the nineteenth century. This essay investigates the influence of British culture in Bergamo in the second half of the eighteenth century by an analysis of the collections of the Angelo Mai Library, making reference to some of the more prominent figures of Bergamo's intellectual elitè of those years: Paolina Secco Suardo Grismondi, Giacomo Quarenghi, Lorenzo Mascheroni and Giuseppe Beltramelli.

The Grand Theatre of Europe. Music and Theatre around Quarenghi

Marcello Eynard

This essay focuses on the contemporaneous musical culture and musical developments during Giacomo Quarenghi's lifetime, in the most important towns where he lived – Bergamo, Rome and St. Petersburg. In Rome, during the 1760's and 1770's, Quarenghi actively took part in the musical life of the city by dealing with the question of a possibility of parallelism between harmonic and architectural relationships, and by studying composition with Niccolò Jommelli. This can be documented by Pierantonio Serassi's and Charles Burney's letters and diaries, and by many musical initiatives that were underwritten by leading British figures. In the middle of the eighteenth century, music in Bergamo took a new direction, above all with regard to operas for theatre. Quarenghi's visit to his home town in 1810-1811 was significant for these developments, as the architect befriended the Bavarian musician, Giovanni Simone Mayr, and he also gave Mayr musical books from his own library. In 1799, when Quarenghi travelled to St. Petersburg, he designed theatres and other musical venues for Catherine the Great. Quarenghi's pioneering work for the Empress led to the staging of international French and Italian performances, alongside the traditional Russian repertory.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Finito di stampare
nel mese di novembre 2021
da Industria Grafica Umbra, Todi

© Copyright 2021
Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma
www.accademiasanluca.eu

ISSN 2239-8341
ISBN 978-88-97610-59-5

In occasione del programma delle celebrazioni del secondo centenario della morte dell'architetto bergamasco Giacomo Quarenghi, il Convegno internazionale di studi *Giacomo Quarenghi e la cultura architettonica britannica. Da Roma a Pietroburgo*, promosso e ospitato dall'Accademia Nazionale di San Luca il 25 e 26 maggio 2017, ha riguardato una tematica più volte evocata ma finora mai sviluppata organicamente nell'ambito della vastissima letteratura quarenghiana.
In un contesto fortemente interdisciplinare sono stati evidenziati i rapporti, diretti e indiretti, che Quarenghi ebbe, dagli anni romani, tra il 1761 e il 1779, e per il resto della sua vita, con numerosissimi esponenti della cultura architettonica britannica nel contesto del fenomeno del Grand Tour.

Questo libro offre una testimonianza di quell'approfondimento critico, attraverso contributi che costituiscono il più vasto e aggiornato studio sul tema dei rapporti di Quarenghi con l'orizzonte britannico e, al contempo, una inedita prospettiva sulla presenza e l'influenza degli architetti britannici a Roma, in Italia e in Russia, mediante la sua figura.
I contributi sono stati organizzati in quattro parti che rispecchiano la metodologia della ricerca messa in atto su Quarenghi e la Gran Bretagna: dalla ricostruzione dei molteplici rapporti personali a Roma in Italia e in Russia (*Quarenghi e la cultura architettonica britannica: i protagonisti*), all'analisi critica sul filo degli studi e dei progetti (*Quarenghi e la Gran Bretagna: conoscenza e progetto*), alla focalizzazione, anche ambientale, del contesto del Grand Tour britannico (*Il Grand Tour britannico al tempo di Quarenghi: luoghi e personaggi*), all'esplorazione degli aspetti artistici e sociali (*Cultura artistica e società intorno a Quarenghi*).