



AHR



ArchHistoR



3 | 15

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration
anno II (2015) n. 3

Comitato scientifico internazionale:

Monica Butzek, Jean-François Cabestan, Alicia Cámara Muñoz, David Friedman, Alexandre Gady, Jörg Garms,
Christopher Johns, Loughlin Kealy, Paulo Lourenço, David Marshall, Werner Oechslin, José Luis Sancho, Mark Wilson Jones

Comitato direttivo:

Simonetta Valtieri (direttore responsabile), Tommaso Manfredi, Francesca Martorano,
Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Francesca Passalacqua, Giuseppina Scamardi

Journal manager: Antonio Azzarà

Layout editors: Maria Rossana Caniglia, Nino Sulfaro

Editore: Università *Mediterranea* di Reggio Calabria - Laboratorio CROSS. Storia dell'architettura e restauro

Progetto grafico: Nino Sulfaro

In copertina: Belcastro (CZ) - Chiesa dell'Annunziata, particolare dell'altare (foto N. Sulfaro).

La rivista è ospitata presso il Servizio Autonomo per l'Informatica di Ateneo



Sommario

Storia dell'architettura

- Francesco P. Di Teodoro, *Architetture calabresi del Rinascimento. Un cannocchiale verso Napoli e Roma* 4
- Marco Pistolesi, *Ottaviano Mascarino a Tivoli: la chiesa di San Nicola* 40
- Francesco Repishti, *Pellegrino Tibaldi e il disegno per la facciata del Santuario di Saronno conservato al Victoria & Albert Museum* 66
- Antonio Russo, *L'album dei disegni di Mattia De Rossi. I progetti per la Galleria Colonna ai Santi Apostoli* 78
- Alessandra Del Nista, «*Mi potrete dire se i colori sono compartiti sul gusto francese [...] avendone voi veduti di fatti*». *Pensieri e progetti di Filippo Juvarra per la committenza Mansi a Lucca* 100

Restauro

- Annunziata Maria Oteri, *Città e monumenti fra le due guerre. Un percorso fra critica, progetto d'architettura e restauro* 130



Calabrian architecture of the Renaissance. A telescope towards Naples and Rome

Francesco P. Di Teodoro
francesco.diteodoro@polito.it

In the last decade, many investigations and studies have appeared on Renaissance style architectural episodes in Calabria and yet, nevertheless, something always appears to be missing. It might be identified, however, if we look beyond the borders of Calabria, towards the predominant cities towards which the long toe of Italy was drawn for both political and commercial reasons.

As the title suggests, and without taking anything from the contribution of the local 15th-16th cent. schools and the original work of architects and stonemasons, it is necessary to look at the principal sources of Calabrian Renaissance architecture (Neapolitan and Roman sources). These sources were reviewed and 'naturalized' through the filters of building tradition, materials, style and time-honoured local habits.

Above all, it is fundamental to look 'nearby', towards closer sources, even if identification is paradoxically difficult due to the poor knowledge of Neapolitan Renaissance architecture, especially if we think about the great quantity of research which has always focused on Florence, Rome and Venice.

Architetture calabresi del Rinascimento. Un cannocchiale verso Napoli e Roma

Francesco P. Di Teodoro

Il titolo di questo saggio è un'allusione alle fonti principali dell'architettura rinascimentale calabrese (napoletane e romane) rielaborate e "naturalizzate" attraverso i filtri della tradizione costruttiva, dei materiali, del gusto, dell'antico locale¹.

Nonostante le molte indagini e i numerosi studi fioriti nell'ultimo decennio sugli episodi architettonici di stampo rinascimentale in Calabria, infatti, qualcosa continua a sfuggire, un qualcosa che, però, può essere individuato se si guarda oltre i confini della Calabria, verso le città egemoni sulle quali la lunga punta della Penisola gravitava e per motivi politici e per motivi commerciali.

Occorre, peraltro, guardare "vicino", premesso che la maggiore difficoltà nell'individuazione delle fonti prossime è dovuta – ed è paradossale – alla poca conoscenza dell'architettura rinascimentale di Napoli, soprattutto se si pensa alla gran messe di studi che da sempre si indirizza verso Firenze, Roma e Venezia.

Senza nulla togliere agli apporti delle scuole quattro-cinquecentesche locali e all'apporto originale di architetti e scalpellini, questo contributo cavalcherà, dunque, l'onda delle fonti, anche quando riconsidererà temi già da me affrontati.

1. Il saggio è la rielaborazione di una conferenza preparata su invito di Francesco Caglioti e di Mirella Stampa Barracco per il convegno *Napoli e la Calabria un viaggio attraverso i secoli* (Cosenza, 7 giugno - Camigliatello Silano Parco Old Calabria, 8 giugno 2013) organizzato dalla Fondazione Napoli Novantanove.

San Michele a Vibo Valentia

Vorrei partire da quella che è, forse, la più notevole ed emblematica delle espressioni architettoniche del Cinquecento calabrese: la chiesa di San Michele a Vibo Valentia (figg. 1-3), indagata in anni recenti da Vittorio Franchetti Pardo², a più riprese da Simonetta Valtieri³ e in ultima istanza da Rosario Chimirri⁴.

Un edificio per il quale è stato suggerito anche il nome, notevole, di Baldassarre Peruzzi, ma che la critica riferisce a Giovan Francesco Donadio detto Il Mormando (Mormanno, 1449 - Napoli, 1530), forse tra i maggiori architetti operanti a Napoli all'inizio del XVI secolo⁵.

Si tratta di una chiesa a una sola navata coperta a botte con transetto e cupola emisferica all'intersezione tra corpo longitudinale e corpo trasversale. La cupola poggia su un tamburo cilindrico che, a sua volta, si imposta su quattro pennacchi sferici che scaricano su quattro pilastri composti angolari dal capitello dorico (con echino a ovoli e dardi e abaco scanalato).

È verosimile ritenere che due furono le fasi costruttive⁶: alla prima (secondo decennio del Cinquecento) sarebbero da riferire l'aula e il vano cupolato caratterizzati da un'architettura sobria e dal ricorso all'ordine ionico per la scansione delle superfici esterne; alla seconda (anni Quaranta del secolo), contraddistinta dall'esuberanza ornamentale, si ascriverebbero i due vani del transetto, l'abside, il portale e la modularizzazione dei fianchi interni ottenuta attraverso il ricorso a coppie di semicolonne corinzie su piedistallo, trabeate e accoppiate ad arcate nell'intercolumnio.

Le superfici esterne presentano un'articolazione che ricorre al sistema degli ordini architettonici. Si tratta, infatti, di un insieme di paraste ioniche scanalate e rudentate (a sei scanalature) con collarino scanalato e base attica. La trabeazione (formata da architrave a tre fasce, fregio liscio e cornice dentellata) è schiacciata contro il muro, semplicemente intonacato sui fianchi e in pietra sul fronte, sporgendo in corrispondenza delle paraste.

Le membrature verticali poggiano su un basamento continuo – con cornici modanate al piede e in sommità – che percorre l'intera porzione inferiore della fabbrica, interrompendosi solo in facciata, al livello del portale (fig.4). Negli intercolumni sono collocate alte e strette finestre “appese” alla trabeazione; la loro cornice è, cioè, in aderenza all'intradosso dell'architrave: una soluzione sperimentata a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento a Firenze, ad esempio nella Cappella Rucellai in San

2. FRANCHETTI PARDO 1986.

3. VALTIERI 2000; VALTIERI 2002c; VALTIERI 2002d; VALTIERI 2009.

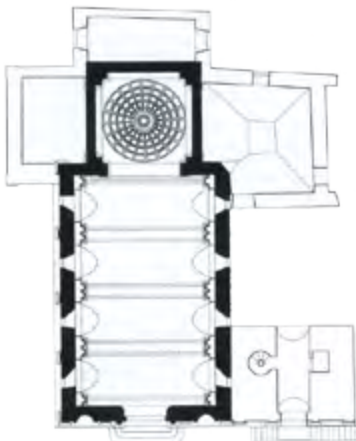
4. CHIMIRRI, 2012.

5. PANE 1975-1977; DI RESTA 1991; STRAZZULLO 1995; VALTIERI 2002b; VERDE 2010.

6. VALTIERI 2002c.



Figura 1. La chiesa di San Michele a Vibo Valentia.



Dall'alto, figura 2. Interno della chiesa di San Michele a Vibo Valentia;
 figura 3. Pianta della chiesa di San Michele a Vibo Valentia, con individuazione delle fasi costruttive. In nero la prima fase della costruzione (1520 ca); in chiaro la seconda fase del 1540 ca (VALTIERI 2009, p. 309, fig.10).



Figura 4. Particolare del basamento esterno della chiesa di San Michele a Vibo Valentia.

Pancrazio e nell'abside della chiesa della Badia Fiesolana (per quanto in questo caso non di trabeazione si debba parlare, ma con maggiore aderenza a forma e funzione, di cornice).

È stato sottolineato come la facciata tetrastila del San Michele, con i piedistalli acroteriali, rinvii a quella della napoletana Santa Maria della Stella alle Paparelle (fig.5), opera del Mormando (1519), dove i risalti della trabeazione mancano – correttamente – a motivo della sporgenza uniforme della membratura architettonica orizzontale, che satura quella delle paraste scanalate e rudentate (a cinque scanalature).

La scansione attraverso le paraste è un motivo presente nell'architettura toscana di fine Quattrocento (Santa Maria delle Grazie al Calcinaio a Cortona, opera di Francesco di Giorgio che, però, è giocata sulla sovrapposizione degli ordini) e anche in quella napoletana di Santa Caterina a Formello, la più fiorentina delle chiese della capitale del Regno.

Il modo previsto dal San Michele, però, rinvia in maniera più cogente agli esempi di Sant'Aurea a Ostia⁷ (fig. 6) di Baccio Pontelli (ma qui le paraste sono lisce, poggiano su piedistalli indipendenti e raccordati da una cornice marcapiano, i capitelli sono pseudocorinzi) e, ancor più, della Cappella

7. FROMMEL 1989.



Figura 5. La cappella di Santa Maria della Stella alle Paparelle a Napoli (Giovanni Francesco Donadio, detto il Mormando, 1519) (foto B. de Divitiis).



Dall'alto, figura 6. Basilica di Sant'Aurea a Ostia (Baccio Pontelli, 1483);
figura 7. Cappella Pontano a Napoli (1490-1495) (foto B. de Divitiis).

Pontano⁸ a Napoli (1490-95) (fig. 7), per quanto l'Arco di Alfonso il Magnanimo in Castel Nuovo (dal 1452 al 1471) – fra la torre della Guardia e la torre di Mezzo – fosse già dichiarativo, proprio nel fregio con il trionfo di Alfonso, dell'opzione di una superficie parietale bugnata, ritmicamente scandita da una sola serie di paraste scanalate.

Pur entro i margini di una notevole semplificazione e, forse, di fraintendimenti (come vedremo anche nell'interno), alla cappella dell'umanista umbro-napoletano rinviano la copertura a botte e le paraste ioniche dal collarino scanalato (figg. 8-9) (benché nell'edificio di Napoli siano cinque le scanalature piuttosto che sei, come a Vibo, e sempre a volute angolari non solo nel pilastro d'angolo; in San Michele anche il capitello del pilastro d'angolo è dato dalla sommatoria di due volute ortogonali giacenti su superfici piane, e non v'è accenno a una soluzione angolare con incurvamento).

Manca a Vibo il raccordo delle paraste per il tramite del prolungamento delle modanature delle basi (due tori e un trochilo), un motivo che nella Cappella Pontano è desunto direttamente dall'antico: dal sepolcro di Caio Bibulo a Roma – una delle fonti suggerita da Simonetta Valtieri⁹ per la composizione dell'edificio napoletano – all'Arco di Tito e, soprattutto, all'Arco di Traiano a Benevento (fig. 10).

Tale soluzione è anche uno dei caratteri del linguaggio architettonico del Mormando (Palazzo di Capua-Marigliano a Napoli) e non va confusa con la generica fascia inferiore che, in congiunzione con architrave e membrature verticali – colonne e paraste – in altre opere attribuite all'architetto calabrese, definisce specchiature parietali.

Di solito si suggerisce come generico rinvio all'antico la presenza delle mensole nell'ima porzione basamentale dell'edificio (fig. 4). Il fatto è, però, che si trovano nel posto sbagliato. Non conosco altri esempi di mensole che, invece di stare nella sottocornice della trabeazione (o nel fregio, come in taluni edifici quattro-cinquecenteschi che si rifanno al Colosseo) si trovino, invece, quasi al livello del suolo, come volti a suggerire la presenza di una panca che giri tutt'attorno alla chiesa.

Tale motivo ornamentale, superando con sicurezza i problemi posti dai dislivelli della superficie stradale sul fronte e lungo il fianco sinistro, oltre che sottolineare la porzione basamentale del San Michele, conferisce alla fabbrica un senso di notevole leggerezza, quasi fosse un prezioso reliquiario e non una vera architettura.

A mio avviso questa soluzione può essere stata suggerita (per quanto io ritenga che si tratti di qualcosa di più di una suggestione) dalla parte inferiore del campanile romanico di Santa Maria Maggiore a Napoli, che ha anche il rilevante pregio di distare pochi metri proprio dalla Cappella Pontano.

8. ALISIO 1963; CASIELLO 2004; DE DIVITIIS 2010; SARCONE 2014.

9. VALTIERI 2002c, pp. 202-203.

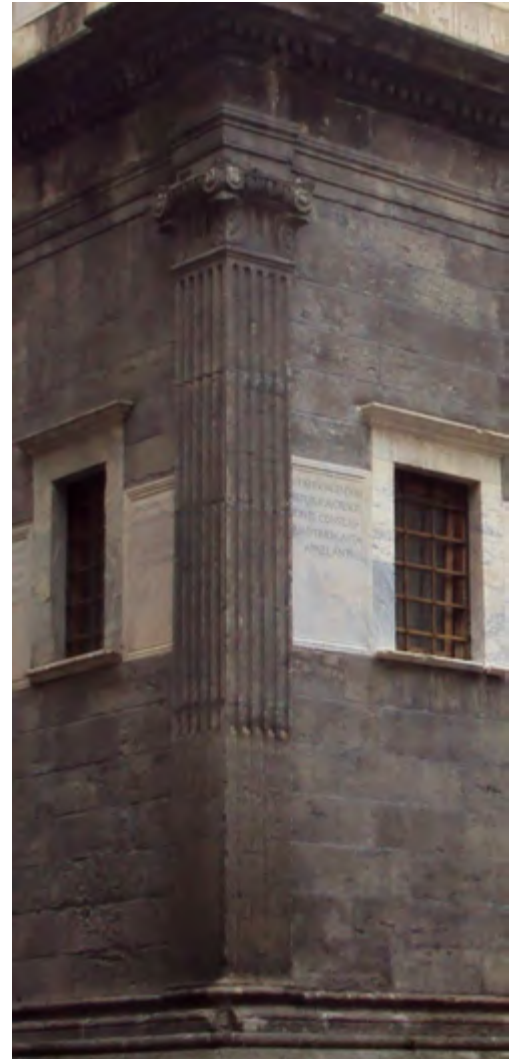


Figure 8-9. Particolare delle paraste d'angolo ioniche nella chiesa di San Michele a Vibo Valentia e nella Cappella Pontano a Napoli.



Figura 10. Arco di Traiano a Benevento.

Nel basamento del campanile in laterizio, infatti, risultano murati elementi marmorei di spoglio. Tra questi, dal lato di Via dei Tribunali, spicca la porzione di una cornice classica a mensole. Inoltre, a un livello un po' superiore, al di sopra di porzioni marmoree che suggeriscono la linea sommitale di uno zoccolo, negli angoli sono incastonate due colonne (fig. 11).

L'interno di San Michele presenta una cupola a lacunari (fig. 12) (schermata esternamente da un tiburio prismatico) per la quale si è rinvio alla grande cupola con *opaion* del Pantheon. Ma il tempio romano non è che il prototipo di tutte le cupole cassettonate. Nel caso di Vibo Valentia l'*exemplum* è quello della Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara, opera attribuita al Mormando da Isabella Di Resta; attribuzione rilanciata con più forza da Angelamaria Aceto¹⁰. Nelle due architetture, calabrese e napoletana, la cupola è sovrapposta a un tamburo cilindrico dove finestre rettangolari si alternano a nicchie con catino a conchiglia (fig. 13).

10. L'esecuzione "corsiva" del San Michele rispetto sia a quella più alta di Santa Maria della Stella sia, soprattutto, a quella della raffinata, complessa e ancora – a mio vedere – problematica Cappella Caracciolo di Vico, rinvierebbe a un'opera di "bottega" (piuttosto che allo stesso Mormando) o alla mediazione interpretativa di poco allenate maestranze locali. Per un compendio inerente ai caratteri della Cappella Caracciolo di Vico e alla bibliografia precedente al 2002 si veda GHISSETTI GIAVARINA 2002. E si vedano ancora: DI RESTA 1991; MIGLIACCIO 2008; ACETO 2010.



Figura 11. Campanile di Santa Maria Maggiore a Napoli in cui sono visibili gli elementi di spoglio inseriti nel basamento (foto B. de Divitiis).



Figura 12. La cupola a lacunari della chiesa di San Michele a Vibo Valentia.

La Cappella del Sacramento – che costituisce anche il braccio destro del transetto – reca una copertura a padiglione lunettato con lacunari ottagonali e piccoli quadrati seminati con poca perizia sulla superficie intradossale. I lacunari delle volte a botte delle tre campate superstiti della basilica di Massenzio sono, di nuovo, soltanto una fonte generica. Suggestivo è un'eco dello schema dei cassettoni del fornice inferiore dell'Arco di Alfonso d'Aragona (fig. 14) o di quello dell'altare di Giovanni Miroballo in San Giovanni a Carbonara.

La navata, come anticipato, mostra una scansione di coppie di semicolonne corinzie, scanalate e rudentate, su unico piedistallo bipartito da specchiature e su unico plinto (fig. 15).

Una sola semicolonna è collocata alle due estremità della travata ritmica, in corrispondenza della controfacciata e dell'arco trionfale. Le semicolonne sono addossate a pilastri su cui si impostano quattro archi (sto considerando un solo fianco) con volute in chiave. Le superfici dei piedritti, degli archivolti, degli intradossi e dei timpani sono sature di ornamentazioni a lacunari e a girali.

La trabeazione si compone di un architrave a due fasce (con cimase a perline, perline e fusaruole, gola rovescia), un fregio a girali, testine, animali fantastici e fitomorfi, infine da una cornice dentellata.

Nel 1999 avevo suggerito che l'esuberanza dell'interno e il ricorso alle semicolonne binate avessero stretti nessi con il registro inferiore di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli¹¹ (fig. 16).

11. DI TEODORO 1999.



Figura 13. La cupola della Cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (inizi XVI sec.) (foto B. de Divitiis).

Alla chiesa napoletana, infatti, rinvia anche la sporgenza del fregio e della sottocornice in corrispondenza delle coppie di semicolonne. Ma se in Santa Maria delle Grazie tale soluzione – suggerita dall’Arco di Alfonso d’Aragona – è un obbligo e comporta che il segmento di trabeazione di pertinenza sporga dall’intero, che corre a filo-muro (schiacciandosi, cioè, nell’intercolumnio), l’*exemplum* del San Michele è un *hapax* dal momento che la tradizione architettonica antica e rinascimentale non contempla che sia solo il fregio e non anche l’architrave e la cornice ad aggettare (esempi simili, benché rari, sono rintracciabili, invece, in opere scultoree: ad esempio in Mino da Fiesole e in Antonello Gagini).

Inoltre la trabeazione della chiesa di Vibo Valentia è già fortemente in aggetto e la sintassi architettonica esclude che possa, una sua componente o un intero suo segmento, ulteriormente sporgere.

La scelta dell’uniforme prominenza della trabeazione – pur con la libertà dell’aggetto ritmico del fregio e della sottocornice – ha come conseguenza che l’architrave e la cornice si sviluppino senza soluzione di continuità, producendo un effetto di accelerazione e di conseguente incremento dimensionale longitudinale affatto desiderabile nel piccolo edificio, laddove una linea a spezzata avrebbe, invece, accentuato le effettive dimensioni dell’aula.



Figura 14. Particolare del fornice inferiore dell'Arco di Alfonso d'Aragona in Castelnuovo a Napoli (Francesco Laurana, XV secolo).



Figura 15. Particolare delle colonne binate nella chiesa di San Michele a Vibo Valentia (VALTIERI 2009, p. 309, fig. 9).

Resta, tuttavia, l'incongruenza che ritengo spiegabile supponendo che i costruttori abbiano avuto difficoltà a interpretare un disegno in proiezione ortogonale. Va da sé che non credo che i lavori siano stati seguiti dall'ideatore del progetto.

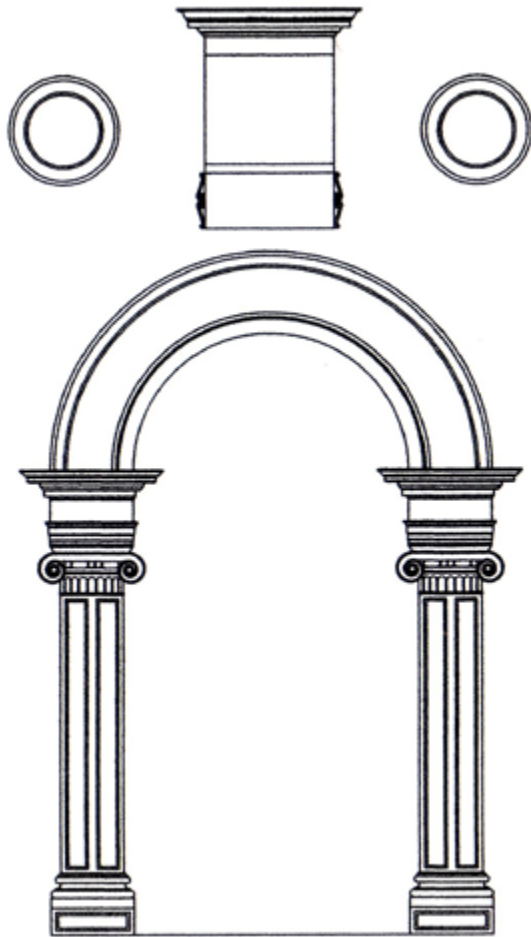
È parte del bagaglio linguistico del Mormando la doppia specchiatura delle paraste, in specie nei portali, sul tipo di quello perduto – ma noto dalle fonti grafiche – di Palazzo di Capua-Marigliano (fig. 17). Simonetta Valtieri ne ha seguito la diffusione in Calabria segnalando il portale di Casa Zurlo a Crotone¹² (metà XVI secolo) (fig. 18) e suggerendone la fonte nel capitello del primo ordine del chiostro di Santa Caterina a Formello¹³. Aggiungerei un più puntuale riferimento ai pilastri ionici del chiostro grande del complesso di San Sebastiano (dal 1526).

12. DE MARCO, SCAMARDÌ 2002, n. 48, p. 858.

13. VALTIERI 2002b; VALTIERI 2002c.



Figura 16. Interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (XV sec.).



Da sinistra, figura 17. Disegno ricostruttivo del portale originario di Palazzo Capua-Marigliano a Napoli (inizi XVI secolo);
figura 18. Portale di casa Zurlo a Crotone (XVI secolo) (VALTIERI 2009, p. 307, fig.5).

L'Annunziata di Belcastro

Il piacere per l'esuberanza ornamentale avrebbe attraversato l'intero Cinquecento calabrese stigmatizzandosi, all'inizio del nuovo secolo, con forme che continuano a guardare a modelli tardo-quattrocenteschi. È il caso dell'altare di Antonio Nicoletti (o Nicoletta), maestro roglianesse, all'Annunziata di Belcastro, datato 1610 («IO[HA]N[NE]S / ANTONIUS / NICOLETTA // DE ROBLA- / NO FACIEBAT / AN(N)O MDCX»)¹⁴.

Situato nell'abside della chiesa, recentemente restaurata¹⁵, la macchina dell'altare si sviluppa su due piani verticali paralleli uniti da due obliqui e unificati da un grande catino unghiato, introdotto da un arco con voluta in chiave (figg. 19-22).

La struttura si divide orizzontalmente in due porzioni. Quella inferiore comprende paraste, con capitello corinzio ancora di foggia quattrocentesca, e quattro colonne libere d'ordine composito (scanalate, rudentate, e fronteggianti paraste di ribattitura), sormontate da una trabeazione, che sporge in loro corrispondenza, e che si compone di un architrave a due fasce, un fregio pulvinato ornato con un motivo undato, una cornice a ovoli e dardi e dentelli. I due grandi pilastri laterali accolgono coppie di nicchie sovrapposte con catini a conchiglia strette fra paraste, mentre i piani obliqui sono scavati da due grandi nicchie che, un tempo, ospitavano le statue dell'angelo nunziante e della Vergine annunciata, così come il piano più arretrato era occupato invece da un dipinto raffigurante l'*Annunciazione*.

La porzione superiore consta, invece, dell'ampio catino con l'arco stretto tra due nicchie inquadrato da paraste e si conclude con una trabeazione che ripete quella sottostante. Una serie di tre nicchie per lato (separate dalla trabeazione) si estende, quindi, in senso verticale, inquadrando la grande apertura arcuata.

L'impianto fortemente scenografico per piani obliqui – congruente con la necessità di presentare quasi affrontate le statue dell'arcangelo e della Vergine – non è una novità ed è preceduto, in ambito meridionale, dall'altare della cappella dell'Annunziata nel duomo di Matera, realizzato nel 1530 da Giulio o Altobello Persio.

All'ideazione dell'inconsueto catino impostato su una base poligonale non dovette essere estranea la conformazione di talune porzioni della Cappella Caracciolo di Vico (figg. 23-23a) che, inquadrato da colonne, sembrano aprirsi a esedra e presentano catini a conchiglia, sormontati da angeli reggiface.

14. Si vedano MUSSARI, SCAMARDÌ 1991; MUSSARI, SCAMARDÌ 1992; MUSSARI, SCAMARDÌ 1998-1999; DI TEODORO 1999.

15. Il progetto di restauro della chiesa, promosso dall'amministrazione comunale nel 2005 e conclusosi nel 2010, è stato elaborato dagli architetti Bruno Mussari, Annunziata Maria Oteri, Fabio Todesco e dall'ingegnere Guido Bisceglia.



Figure 19-20. Altare maggiore della chiesa dell'Annunziata a Belcastro datato 1610 (foto B. Mussari).



Figura 21. Altare maggiore della chiesa dell'Annunziata a Belcastro. Catino absidale (foto B. Mussari).



Figura 22. Altare maggiore della chiesa dell'Annunziata a Belcastro. Trabeazione sulla nicchia laterale (foto B. Mussari).



Figure 23-23a. Cappella Caracciolo di Vico nella chiesa di San Giovanni in Carbonara a Napoli; nella pagina successiva, particolare dell'ordine dorico (foto B. de Divitiis).

Molteplici, tuttavia, possono essere state le fonti di ispirazione, trattandosi di una tipologia sviluppatasi (per altari e monumenti funerari) alla fine del Quattrocento e che, nel caso di Belcastro, sembra solo ammodernata con l'accoglimento di elementi desunti dall'ornamentazione tardo-cinquecentesca che, in certa misura, rielabora e ripete motivi liberamente tratti dal repertorio michelangiolesco. Sono tali la mensola convesso-concava in chiave d'arco e quelle collocate al di sotto delle nicchie sommitali con *guttae* pendenti.

E se un'assonanza può esserci con l'altare di Giovanni Miroballo, una suggestione poté venire dall'architettura delle *Nozze di Cana* di Francesco Salviati nel refettorio romano di San Salvatore in Lauro, opera divulgata attraverso l'incisione trattata dal fiammingo Jacob Adriaensz Matham attorno al 1600-1601.

È solo il caso, peraltro, di ricordare che numerosi furono i pittori fiamminghi che operarono a Napoli e nel regno meridionale, solitamente provenienti da Roma, tra la seconda metà del Cinquecento e i primi anni del Seicento (da Dirk Hendricksz a Pietro Torres).

La loro consistente presenza, una comunità in continuo ricambio e, per ciò stesso, aggiornata sulla recente produzione artistica della terra d'origine e dell'Urbe, oltre alla diffusione di loro opere persino in piccole località di provincia, dovette pure avere, come notevoli conseguenze, un frequente scambio di informazioni (in particolare con gli artisti e le maestranze locali) e la capacità di incidere sull'orientamento del gusto, ma certamente fu anche motivo per un'ampia circolazione di modelli attraverso i disegni e, appunto, le stampe.





Figura 24. Monumento funebre di Adriano VI in Santa Maria dell'Anima a Roma (Baldassarre Peruzzi, 1524-1530).

Almeno tre, però, sono le consonanze con l'altare di Belcastro che credo necessitino di attenzione: il Monumento funebre di Adriano VI in Santa Maria dell'Anima (fig. 24), l'Altare Piccolomini nel duomo di Siena (fig. 25), l'*Extraordinario Libro* di Sebastiano Serlio. Dovuto a Baldassarre Peruzzi, il primo venne realizzato tra il 1524 e il 1530¹⁶: le analogie vanno dalla sovrapposizione delle nicchie (triplice sovrapposizione se consideriamo il progetto originale), all'ordine composito delle semicolonne, al fregio pulvinato.

Concepito da Andrea Bregno¹⁷, che lo realizzò fra il 1481 e il 1485, il secondo condivide con l'altare calabrese le nicchie inquadrate da lesene articolate contro una superficie a specchiature e, soprattutto, il grande catino ad arco depresso. Pubblicato a Lione nel 1551, e più volte ristampato fino al 1619, il libro *Extraordinario* di Serlio, infine, con le sue trenta porte di "opera Rustica" e le venti di "opera dilicata" offriva un vasto repertorio di modelli da imitare a chi avesse voluto stare al passo con i tempi dell'architettura.

E infatti gli ordini sovrapposti, il fregio pulvinato, le nicchie fra le coppie di colonne di Belcastro richiamano la composizione della porta "dilicata" XV del volume serliano¹⁸.

16. Si veda SAMPERI 2005 (con bibliografia precedente); SCHALLERT 2005.

17. CAGLIOTI 2009. Per Bregno architetto: FROMMEL 2008.

18. Vedi DI TEODORO 1999; DI TEODORO 2002.



Figura 25. Altare Piccolomini nel duomo di Siena (Andrea Bregno, 1481-1485) (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, cod. S.IV.8, c. 20r).

Il fregio pulvinato, solitamente liscio o decorato a girali e impiegato con l'ordine corinzio (ionico in Raffaello e Palladio), è di ascendenza romana. Quelli dell'altare dell'Annunziata di Belcastro, invece, sono percorsi per l'intera loro superficie da motivi undati destrorsi e sinistrorsi che si affrontano in corrispondenza della mezzeria del maestoso altare.

Il loro disegno fonde e riflette le due tipologie proposte dalla tavola a pagina LXXIIv del *Quarto Libro* di Sebastiano Serlio (Venezia 1537). La prima (in basso a destra) è costituita da un can corrente con due incisioni nella svasatura; la seconda (in basso a sinistra) da un can corrente semplice con motivo vegetale nello spazio tra un'onda e l'altra, uscente dal centro delle creste che si avvolgono a spirale.

Il motivo a onde è caratteristica presente in più d'un portale calabrese dovuto a maestranze roglianesi (delle quali lo stesso Antonio Nicoletti è autorevole espressione).

I Libri di Sebastiano Serlio e l'internazionalizzazione del linguaggio architettonico calabrese tra Cinque e Seicento

La diffusione dei vari libri del trattato di Sebastiano Serlio aggiunge al repertorio architettonico calabrese rinascimentale, soprattutto alla tipologia dei portali, nuove forme e nuovi motivi che si sommano a espressioni figurative che ancora provengono da Roma o dalla Firenze medicea attraverso maestranze che dall'Italia Centrale vanno a esercitare nel Viceregno la loro attività (e penso al portale di Palazzo Arnone a Cosenza¹⁹, opera dei toscani Bartolomeo della Scala e Bartolomeo Bendini e del catanzarese Carlo Mannarino²⁰, dove le mensole del fregio rinviano a quelle di un palazzo fiorentino in via dei Neri e penso, ancora, al più tardo portale del castello Alarçon de Mendoza a Fiumefreddo Bruzio (fig. 26): citazione quasi letterale della Porta Pia di Michelangelo)²¹.

Gli esempi dedotti dal trattato di Serlio, diffuso in tutta Europa, tingono di cultura internazionale le contrade di Calabria. È il caso del portale della chiesa di San Leone a Saracena (fig. 27) (opera di fine Cinquecento)²² che si presenta come un arco inquadrato dall'ordine architettonico costituito da coppie di colonne ioniche binate poggianti su un medesimo piedistallo e sormontate da una trabeazione che, aggettante in loro corrispondenza, si schiaccia nell'intercolumnio. Non solo l'Arco di Alfonso d'Aragona agisce qui come richiamo (per quanto lontano e di certo indiretto), ma soprattutto vi incide la porta

19. DE MARCO, SCAMARDÌ 2002, n. 126, p. 905; MUSSARI 1995.

20. MUSSARI 1996; MUSSARI, SCAMARDÌ 2002

21. DE MARCO, SCAMARDÌ 2002, n. 129, p. 906.

22. DE MARCO, SCAMARDÌ 2002, n. 139, p. 911; DI TEODORO 2002, pp. 817-818.



Figura 26. Portale del castello di Fiumefreddo Bruzio (fine XVI sec.);
figura 28. Portale della chiesa di San Leone a Saracena (XVI sec.).



Da sinistra, figura 27. Portale della chiesa di San Leone a Saracena (XVI sec.); figura 28. Sebastiano Serlio, *Extraordinario Libro*, Porta dilicata VII.

“diligata” VII del libro *Extraordinario* (fig. 28), nonostante gli accomodamenti necessari, che non ne modificano però le componenti essenziali e l’aggiunta di un’ornamentazione in linea con la tradizione locale²³.

Ancor più stringenti appaiono le convergenze serliane nel portale di San Giuliano a Castrovillari, datato 1568 (fig. 29), se confrontato con la porta “diligata” V (fig. 30) (per la quale rinvierei all’arco di trionfo di Besançon), eccezion fatta per i differenti coronamenti: rettilineo nel portale calabrese, tripartito in Serlio²⁴.

Il portale ad arco è inquadrato da quattro coppie di colonne sovrapposte: tuscaniche le inferiori, ioniche – e più piccole – le superiori. In relazione alla porta del libro *Extraordinario* Sebastiano Serlio precisa che «La presente porta è tutta Ionica, benché sopra le colonne vi sia la forma del capitello Dorico [...]»²⁵.

In effetti l’incisione V presenta esclusivamente capitelli ionici in ambedue i registri, ma l’architetto di Castrovillari deve aver fatto attenzione alla spiegazione e ha adeguato la sua architettura al testo scritto; è così che l’ordine inferiore reca capitelli dorici.

Sia nel portale calabrese sia nella tavola di Serlio tutte le colonne hanno il fusto liscio, ciascuna coppia di colonne inferiori poggia su un basso piedistallo pulvinato, la prima trabeazione risulta abbreviata, mentre quella sommitale ha il fregio pulvinato in aggetto sulle colonne, la chiave dell’arco è a voluta, i due timpani ospitano specchiature mistilinee a rilievo.

Delle rosette fra le coppie delle colonne maggiori nel portale di San Giuliano sostituiscono i motivi decorativi geometrici a incasso della porta “diligata” V del Serlio, mentre il cartiglio con la data “1568” fra le colonnine ioniche di destra a Castrovillari è un’evidente ripresa degli analoghi cartigli serliani.

Le tracce indiziarie – attraverso le opere realizzate, cioè – della conoscenza e dell’uso nella Calabria del Cinquecento (e dei primi del Seicento) del trattato di Sebastiano Serlio trova conferma nel singolare portale della casa di Giovan Battista Lucifero “Architecto hieracen [sis]” a Gerace, datato 1614²⁶ (fig. 31).

Infatti, nelle quattro formelle alle imposte dell’arco agli strumenti tipici dell’architetto-scultore (la riga, la squadra, il compasso, gli scalpelli, il mazzuolo) si aggiungono dei libri stilizzati che recano i nomi dei maggiori trattatisti, dall’antichità all’età moderna. Tra essi anche quello di Serlio: *Savistianu(s)*

23. DI TEODORO 2002, pp. 817-818.

24. DE MARCO, SCAMARDÌ 2002, n. 138, p. 911; DI TEODORO 2002, pp. 818-819.

25. *Extraordinario libro di architettura di Sebastiano Serlio, architetto del re christianissimo nel qual si dimostrano trenta porte di opera rustica mista con diversi ordini et venti di opera diligata di diverse specie con la scrittura davanti, che narra il tutto, in Lione, per Giovan di Tournes, MDLI, porta V.*

26. DI TEODORO 2002, pp. 813-817.



Figura 29. Portale della chiesa di San Giuliano a Castrovillari (fine XVI sec).

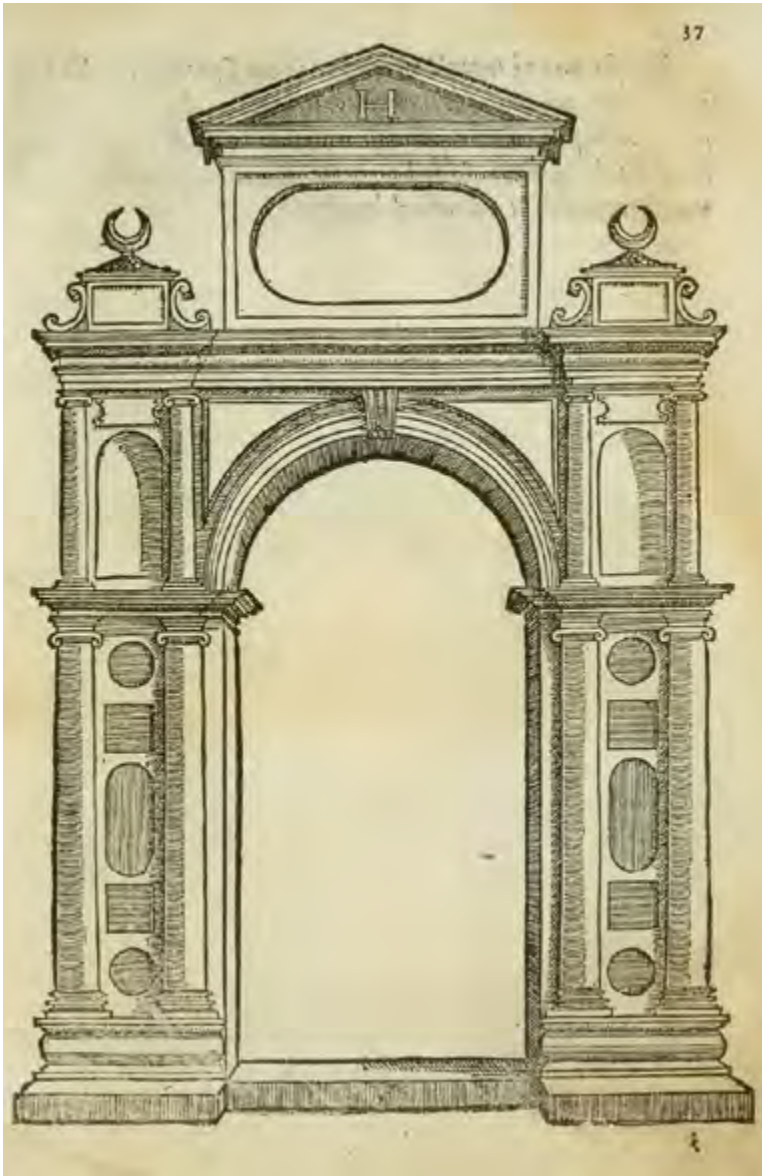


Figura 30. Sebastiano Serlio,
Extraordinario Libro, Porta dilicata V.



Figura 31. Portale di Casa Lucifero a Gerace (1614) (foto S. Valtieri).

S(erlius) B(toniensis), A(lbertus) (per Alberti), Vitruvi(us), Pa(lla)dio, La(bac)co, Il Vignola.

Ma v'è di più perché ancora si conserva, in collezione privata calabrese (e di sicura provenienza dalla regione), un esemplare del libro *Extraordinario*, nell'edizione veneziana del 1558 (la seconda), ma con le spiegazioni manoscritte delle tavole, essendo il volume privo delle pagine introduttive²⁷.

Tali spiegazioni sono copiate da un più tardo esemplare, quello stampato nel 1566. Importa qui, però, per chiudere il cerchio con un rinvio a Napoli e un ritorno al primo tema discusso, sottolineare che il volume reca lo stemma fusato dei Grimaldi e una nota di possesso dell'architetto, Francesco Grimaldi (1543-1613) di Oppido Lucano²⁸, padre teatino, operante a Napoli e a Roma, autore, proprio nell'anno della morte, su commissione di Ettore Pignatelli duca di Monteleone, di un primo progetto per la chiesa di Sant'Ignazio (oggi San Giuseppe) a Vibo Valentia, la città del San Michele.

27. *Ivi*, p. 817.

28. CANTONE 2002.

Bibliografia

- ACETO 2010 – A. ACETO, *La cappella Caracciolo di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione*, in «Bollettino d'arte», XCV (2010), 6, pp. 47-80.
- ALISIO 1963 – G. ALISIO, *La cappella Pontano*, in «Napoli nobilissima», vol.3, 1963, pp. 29-35.
- BRUSCHI 2002 – A. BRUSCHI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Electa, Milano 2002.
- CAGLIOTI 2009 – F. CAGLIOTI, *Andrea Bregno, Pietro Torrigiani e Michelangelo, cappella Piccolomini, e Giovanni di Cecco, "Madonna col Bambino"*, in M. LORENZONI (a cura di), *Le sculture del duomo di Siena*, Silvana, Cinisello Balsamo 2009, pp. 174-181.
- CANTONE 2002 – G. CANTONE, *Grimaldi, Francesco*, v. in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 59, TRECCANI 2002 (online: [www.treccani.it/enciclopedia/francesco-grimaldi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-grimaldi_(Dizionario-Biografico))) (25.05.2015)
- CASIELLO 2004 – S. CASIELLO, *Restauri dell'Ottocento nella Cappella Pontano*, in A. BUCCARO, M.R. PESSOLANO (a cura di) *Architetture e territorio nell'Italia meridionale tra XVI e XX secolo. Scritti in onore di Giancarlo Alisio*, Electa, Napoli 2004, pp. 200-209.
- CHIMIRRI 2012 – R. CHIMIRRI, *La chiesa di san Michele Arcangelo in Vibo Valentia. Percorsi di storia dell'architettura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.
- DE DIVITIIS 2010 – B. DE DIVITIIS, *Giovanni Pontano and his idea of patronage*, in M. BELTRAMINI (a cura di), *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, Edizioni della Normale, Pisa 2010, pp. 107-131.
- DE MARCO, SCAMARDÌ 2002 – G. DE MARCO, G. SCAMARDÌ, *Corpus tipologico dei portali*, in VALTIERI 2002a, pp. 825-920.
- DI RESTA 1991 – I. DI RESTA, *Sull'attività napoletana di Giovanni Donadio detto il Mormando*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», I (1991), 2, pp. 11-22.
- DI TEODORO 1999 – F.P. DI TEODORO, *L'altare di Antonio Nicoletti all'Annunziata di Belcastro: suggestioni architettoniche, plastiche e pittoriche tra Peruzzi, Serlio e Francesco Salviati*, in «Quaderni del dipartimento PAU», VIII-IX (1998-1999), 16-18, pp. 63-74.
- DI TEODORO 2002 – F.P. DI TEODORO, *Indizi per una diffusione dei trattati d'architettura nella Calabria rinascimentale*, in VALTIERI 2002a, pp. 813-824.
- FRANCHETTI PARDO 1986 – V. FRANCHETTI PARDO, *Echi peruzzieschi in Italia meridionale*, in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (a cura di), *Baldassarre Peruzzi, pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1986, pp. 591-601.
- FROMMEL 1989 – C.L. FROMMEL, *Kirche und Tempel: Giuliano della Roveres Kathedrale Sant'Aurea in Ostia*, in H.U. CAIN, H. GABELMANN, D. SALZMANN (a cura di), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik*, Mainz 1989, pp. 491-505.
- FROMMEL 2005 – C.L. FROMMEL (a cura di), *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Marsilio, Venezia 2005.
- FROMMEL 2008 – C.L. FROMMEL, *Formazione ed evoluzione architettonica di Andrea Bregno*, in C. CRESCENTINI, C. STRINATI (a cura di), *Andrea Bregno, il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Maschietto, Firenze 2008, pp. 171-197.
- GHISSETTI GIAVARINA 2002 – A. GHISSETTI GIAVARINA, *Napoli*, in BRUSCHI 2002, pp. 468-479.
- MIGLIACCIO 2008 – L. MIGLIACCIO, *La cappella Caracciolo di Vico: l'ideale pontaniano della magnificenza e le arti nel primo Cinquecento tra Roma, Napoli e la Spagna*, in M. DERAMAIX, P. GALAND-HALLYN (a cura di), *Les Académies dans l'Europe humaniste, idéaux et pratiques* (Actes du Colloque international sur les Académies humanistes, Paris, 10-13 juin 2003), Droz, Genève 2008, pp. 273-294.
- MUSSARI 1995 – B. MUSSARI, *Il Regio Palazzo di Cosenza*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», V (1995), 9-10, pp. 101-114.

- MUSSARI 1996 – B. MUSSARI, *Maestranze toscane nella Cosenza del XVI secolo. Bartolomeo Della Scala e Bartolomeo Bendino*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», VI (1996), 11-12, pp. 17- 30.
- MUSSARI, SCAMARDÌ 1991 – B. MUSSARI, G. SCAMARDÌ, *Nuovi dati sulla chiesa dell'Annunziata a Belcastro*, in «Quaderni del dipartimento PAU», I (1991), 2, pp. 70-73.
- MUSSARI, SCAMARDÌ 1992 – B. MUSSARI, G. SCAMARDÌ, *L'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata a Belcastro*, in «Quaderni del dipartimento PAU», II (1992), 1, pp. 164-168.
- MUSSARI, SCAMARDÌ 1998-1999 – B. MUSSARI, G. SCAMARDÌ, *L'altare a la chiesa dell'Annunziata di Belcastro*, in «Quaderni del dipartimento PAU», VIII-IX (1998-1999), 16-18, pp. 75-90.
- MUSSARI, SCAMARDÌ 2002 – B. MUSSARI, G. SCAMARDÌ, *Artisti, architetti e fabbricatori*, in VALTIERI, 2002, pp. 147-188.
- PANE 1975-1977 – R. PANE, *Rinascimento nell'Italia Meridionale*, 2 voll., Edizioni di Comunità, Milano 1975-1977.
- SAMPERI 2005 – R. SAMPERI, *L'architettura della tomba di Adriano VI in Santa Maria dell'Anima: osservazioni e ipotesi di ricerca*, in FROMMEL 2005, pp. 231-239.
- SARCONI 2014 – I. SARCONI, *Il libro di pietra: le iscrizioni della Cappella Pontano in Napoli*, EDI, Napoli 2014.
- SCHALLERT 2005 – R. SCHALLERT, *Peruzzi disegnatore di monumenti funebri e sculture*, in FROMMEL 2005, pp. 253-265.
- STRAZZULLO 1995 – F. STRAZZULLO (a cura di), *Il palazzo di Capua*, Arte tipografica, Napoli 1995,
- VALTIERI 2000 – S. VALTIERI, *Il restauro della chiesa di S. Michele a Vibo "condotto con metodi e risultati assolutamente riprovevoli"*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», XIX-XX (2000-2001), 37-40, pp.157-172.
- VALTIERI 2002a – S. VALTIERI (a cura di), *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, Gangemi, Roma 2002.
- VALTIERI 2002b – S. VALTIERI, *Il Mormando architetto*, in VALTIERI 2002a, pp. 135-146.
- VALTIERI 2002c – S. VALTIERI, *I linguaggi e i modelli*, in VALTIERI 2002a, pp. 193-209.
- VALTIERI 2002d – S. VALTIERI, *Il regno meridionale. La Calabria*, in BRUSCHI 2002, pp. 480-495.
- VALTIERI 2009 – S. VALTIERI, *La Calabria nel Rinascimento e il Rinascimento in Calabria*, in A. ANSELMI (a cura di), *La Calabria del vicereame spagnolo, storia arte architettura e urbanistica*, Gangemi, Roma 2009, pp. 303-319.
- VERDE 2010 – P.C. VERDE, *Giovanni Donadio il Mormando: architetture a Napoli e riflessi dalla Roma di Giulio II*, in F. CANTATORE, M. CHIABÒ, P. FARENGA (a cura di), *Metafore di un pontificato. Giulio II (1503-1513)*, Atti del convegno (Roma, 2-4 dicembre 2008), Roma nel Rinascimento, Roma 2010, pp. 549-569.

Ottaviano Mascarino in Tivoli: the church of San Nicola

Marco Pistolesi
marcopist82@libero.it

The essay aims to include the church of San Nicola in Tivoli, built between 1588 and 1596, for the Roman hospital of Santo Spirito in Sassia, among the works of Ottaviano Mascarino: in that period he was official architect of the religious hospital order. The allocation relies mainly on documents kept in the State Archive of Rome, but is also supported by a detailed analysis of the type and elements of the architectural language. The chapel is compared with some drawings by Mascarino: one reproduces the plan of Santa Maria del Piano in Capranica, designed by Vignola, from which our building unquestionably derives. The comparison with the drawings quoted in the text emphasizes a true research conducted by Mascarino, who would often repeat some shapes and stylistic elements in his projects of sacred and civil architecture.

Finally, the essay places the chapel in the context of Roman architecture of the end of the sixteenth century, but also notes how some aspects seem to anticipate compositional schemes that were to emerge permanently in the early decades of the next century.



Ottaviano Mascarino a Tivoli: la chiesa di San Nicola

Marco Pistolesi

Il saggio che segue costituisce una breve analisi storico-critica della chiesa di San Nicola a Tivoli, piccolo edificio situato all'estremità orientale del centro storico, in prossimità dell'antica Porta del Colle. Il suo carattere di chiesa privata (oggi sconosciuta ed annessa ad un'abitazione civile) e la sua collocazione in una piazzetta esclusa dai percorsi turistici costituiscono il principale motivo per cui rimane sconosciuta ai più. La nobiltà delle linee architettoniche della sua facciata in mattoni e l'originalità tipologica della struttura che si cela dietro di essa hanno suggerito un approfondimento documentario finalizzato a far luce sul nome dell'architetto a cui si deve l'idea progettuale. Questa presenta caratteri tipici della miglior produzione architettonica romana della fine del secolo XVI, non privi di anticipazioni a tendenze che troveranno la piena affermazione nei primi vent'anni del secolo successivo. La conoscenza di questa chiesa sconosciuta aggiunge, infine, un nuovo tassello alla storia architettonica di Tivoli nel XVI secolo, dominata dalla fabbrica della celeberrima villa estense, ma in cui non vanno dimenticati episodi architettonici meno conosciuti che, come in questo caso, raggiungono alti livelli qualitativi.

La chiesa di San Nicola e l'Arcispedale di Santo Spirito in Sassia

Il 4 dicembre 1588 il commendatore di Santo Spirito Antonio Migliori¹ nominava Ottaviano Mascarino responsabile di tutte fabbriche dell'Arcispedale, sia dentro che fuori Roma, «con [facoltà] di comandare, ordinare e contrattare con chi farà bisogno, et di metter e rimuovere capimastri et altri come meglio gli parà»². Trasferitosi a Roma sin dal 1574, il bolognese si era guadagnato a pieno merito l'appellativo di «architectus peritissimus in Urbe» con cui è menzionato nei carteggi dell'Arcispedale, dato che la protezione dei cardinali Filippo Guastavillani e Filippo Boncompagni, originari ambedue della città felsinea e nipoti di Gregorio XIII (1572-1585), ne aveva favorito l'inserimento immediato nei più importanti cantieri pontifici, nella duplice veste di pittore e architetto³. La carriera di Mascarino ebbe una breve fase di eclissi durante il successivo pontificato di Sisto V (1585-1590), che gli preferì Domenico Fontana: ciononostante, la fama acquisita durante il pontificato del Boncompagni gli procurò l'importante committenza dello storico nosocomio romano, per il quale iniziò a lavorare dal 1587, con la manutenzione di alcuni immobili e la costruzione del fronte continuo delle casette in linea su via dei Penitenzieri⁴, per il commendatore Giovan Battista Ruini, anch'egli bolognese⁵.

La presenza a Tivoli di Mascarino è documentata il giorno 26 ottobre dello stesso anno. In questa data l'architetto vi effettuava un sopralluogo, con lo stesso monsignor Migliori ed il vescovo di Tivoli, Giovanni Andrea Croce, per scegliere il sito più appropriato in cui ricostruire la chiesa di San Nicola, che, con il suo piccolo ospedale e numerose case e appezzamenti, costituiva un priorato dell'ordine

1. Monsignor Antonio Migliori, nativo di Acquaviva Picena, fu cappellano del conterraneo papa Sisto V (1585-1590) e vescovo di San Marco Argentano dal 1586 al 1591, Commendatore di Santo Spirito dal 1588 al 1593. Ne apprendiamo le qualità spirituali in SAULNIER 1662, p. 53. Giovanni Panelli, medico di Acquaviva, gli dedica alcune righe riportando informazioni acquisite da una non meglio precisata "antica Cronaca" in suo possesso. Probabilmente discendeva da Ludovico Migliorati, nipote di Innocenzo VII (1404-1406) e rettore della Marca. Morì nella nativa Acquaviva e ivi fu sepolto, nella chiesa di San Nicola, nella cappella gentilizia della sua famiglia. Curiosamente, Panelli riporta il testo dell'epigrafe posta sulla facciata della chiesa tiburtina di San Nicola (vedi alla nota 13), indicandola erroneamente come un'iscrizione affissa su un edificio del Santo Spirito situato nella città di Roma. Vedi PANELLI 1758, pp. 346-347.

2. Archivio di Stato di Roma (ASR), Ospedale di Santo Spirito (OSS), Spedizioni e decreti, busta 126, c. 9.

3. Su Ottaviano Nonni, detto "il Mascarino" (Bologna, 1536 - Roma, 1606), vedi soprattutto le opere monografiche di Jack Wasserman (WASSERMAN 1951; WASSERMAN 1966). Tra i più recenti contributi dedicati all'architetto bolognese si ricordano MATTEUCCI ARMANDI 1993, pp. 279-294; RICCI 2000, pp. 47-62; COLA 2011, pp. 119-125; LUCCI 2011, pp. 71-82; BILANCIA 2012, pp. 103-120; NICOLAI 2012, pp. 103-120; RICCI 2012a; RICCI 2012b, pp. 199-208; PARIS, RICCI 2014, pp. 22-33.

4. Si veda COLONNA 2009, p. 149.

5. Il certosino Ruini era stato nominato commendatore di Santo Spirito da Gregorio XIII (1572-1585) nel 1582. Nel 1586 gli succedette monsignor Migliori. SAULNIER 1662, p. 53.

ospedaliero⁶. Secondo Giovan Carlo Crocchiantè⁷, canonico della cattedrale di Tivoli, la chiesa fu fondata nel 1190⁸. Nel secolo XVI ne era diventata ormai imprescindibile la ricostruzione, motivata, da un lato, dalle pessime condizioni in cui l'edificio si trovava: dalla relazione del visitatore Antonio Binarini del 1574 risulta che «maius altare maxime incommodum, et indecens [...] tria altaria penitus expoliata, et devastata sine immaginibus [...], toto corpore ecclesia quod indigebat reparatione in parietibus et pavementus»⁹; dall'altro lato, l'accessibilità era stata compromessa dalla costruzione, troppo vicina all'ingresso del tempio, delle mura di recinzione del giardino estense, tanto che il vescovo Giovanni Andrea Croce, nel 1573, aveva dovuto rinunciare ad entrarvi per svolgervi la visita pastorale¹⁰. Le circostanze che resero necessaria la ricostruzione della chiesetta sono ricapitolate in una *Supplica del Commendatore al Papa per gli interessi del luogo*¹¹, che recita

«per adempire quanto è stato ordinato da dui Visitatori Apostolici, [il commendatore] è andato a Tivoli, et havendo trovato che nella Chiesa di quel Priorato membro dell'Hospitale di S. Spirito da molti anni in qua non vi si è potuto dir messa per rispetto che un muro del giardino del Cardinale Este bona memoria ha impedito la scala di detta chiesa et

6. MOSTI 1981, pp. 107-130. I documenti più antichi che riferiscono della presenza a Tivoli dell'ordine ospitaliero di Santo Spirito, citati nel testo, risalgono al 1320.

7. CROCCHIANTÈ 1726, p. 127. «Non guasi distante dalla soprannominata Chiesa è situata quella di San Niccolò Vescovo di Mira, aggregata all'Archiospidale di Santo Spirito di Roma, e fabbricata l'anno 1190. Poco lungi dall'antica Chiesa, dedicata al medesimo Santo, che per esser dal tempo in parte diruta, e l'accesso ad essa difficoltoso, mosse la pietà del Vescovo Migliore d'Acquaviva a rifabbricar da fondamenti la presente, come apparisce in una iscrizione di marmo incastrata sul prospetto di essa». Il canonico estrapola, dunque, la maggior parte delle notizie dall'epigrafe affissa nella facciata. L'autore aggiunge in seguito che l'ospedale «riceveva i Progetti per inviarli all'Archiospedale di Roma; ora del mentovato Ospedale altro non vi sono rimasti, che alcuni Arconi, e muri diruti».

8. Se la datazione proposta da Crocchiantè, che non ne specifica alcuna fonte, fosse esatta, la chiesa sarebbe stata fondata da una gestione diversa dal Santo Spirito, dato che risale al 1198 la bolla con cui papa Innocenzo III (1198-1216) accordava la sua protezione all'ordine ospitaliero francese. Vedi DE ANGELIS 1960, p. 182.

9. Archivio Diocesano di Tivoli (ADT), Sacre Visite, 1574 (Antonio Binarini), p. 18v. Il visitatore ordinò di porre rimedio alla situazione di degrado, ridipingendo l'immagine sopra l'altare maggiore, demolendo i tre altari minori sostituendoli con un unico nuovo altare addossato alla parete sinistra della chiesa; Binarini prescrisse inoltre di intonacare e imbiancare le pareti, mattonare il pavimento e realizzare almeno due sepolture ed un'acquasantiera. All'esterno, ordinò di demolire una vecchia scala sul lato sinistro della chiesa e di dipingere un'immagine sacra sopra la porta d'ingresso.

10. Su questo punto le fonti archivistiche sono concordi: ADT, Sacre Visite, 1564-1576 (Giovanni Andrea Croce), f. 143v: «cum pervenerit ad dictam Ecclesiam portam non potuit in ea introire occasione fabricationis per quondam Illustrissimum Dominum de Ferrara in ea facta». ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7, f. 49: atto del notaio del Santo Spirito Fulvio Redicino, datato 26 ottobre 1588, che recita «a certis annis ad Ecclesiam [...] nullatenus accedi potest propter quendam murum viridarum bonae memoriae Cardinalis de Este scalam, et aditum totali impediendum, et ex causis omissis Visitatores Apostolici ordinaverint Ecclesiam [...] ad alium locum aptiorem transferri debere».

11. ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7, c. 84.

havendo considerato anco che la detta Chiesa sta sopra una volta della città, che a tempo di sospetti li soldati se ne servono per far guardia, et vi si fanno mille poltronerie, però esso Oratore insieme con il Vescovo della città ha risoluto conforme al decreto di detti Visitatori trasferirla in una piazzetta vicina alle altre case di quel Priorato».

Il luogo individuato dal Mascarino era occupato da una casa concessa in terza generazione ad un uomo di nome Antonio da Itrò; fu valutata centosessanta scudi, in base alle perizie di due tecnici, l'uno, il Mascarino, di parte dell'Ospedale, l'altro, mastro Alberto muratore, di parte del proprietario¹². I lavori, iniziati presumibilmente proprio nel dicembre 1588, dopo la *deputatio* di Mascarino, dovevano essere quasi ultimati nel 1590, almeno per quanto riguarda l'esterno, dato che in quell'anno fu posta sulla facciata l'epigrafe che reca il nome del suo committente e le circostanze della ricostruzione¹³. Le opere interne di finitura, invece, si protrassero per altri sei anni. Sfortunatamente nell'archivio dell'Arcispedale di Santo Spirito, acquisito dall'Archivio di Stato di Roma, non sono pervenuti elaborati progettuali né conti della fabbrica, salvo una lista di lavori conclusivi¹⁴, non firmata, datata 12 maggio 1595; le opere prescritte corrispondono ad alcune giustificazioni di pagamenti allo scalpellino Baldassarre di Pasquino da Volterra, al falegname Giovanni Battista da Firenze e al muratore Giovanni Brusci, datate 15 settembre 1595¹⁵. Nella prima di queste giustificazioni viene fatta menzione ad un «bollettino di mastro Gaspare Guerra architetto»¹⁶, che potrebbe aver compilato la lista in qualità di direttore dei lavori subentrato a Mascarino.

La fabbrica doveva essere quasi giunta al termine nel 1594, dato che sulla cornice dell'abside erano state affisse le armi del commendatore Agostino Fivizani¹⁷. Nel bollettino sopra citato si prescriveva

12. ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7, cc. 49v-51v.

13. Il testo dell'epigrafe, sciolte le principali abbreviazioni, recita: «D.O.M. / ET SANCTO NICOLAO EPISCOPO / ANTONIUS MELIORIUS PICENUS DE AQUAVIVA / EPIS. S. MARCI ARCHIHOSP. S. SPIRITUS IN SAXIA / DE URBE COMMENDATARIUS / TEMPLUM EIDEM ARCHIHOSP. ANNEXUM / DIFFICULTATE ACCESSUM DESTITUTUM / ET VITIO VETUSTATIS PENE COLLAPSUM / A FUNDAMENTIS COMMODIORE LOCO / ET AMPLIORE FORMA EXTRUXIT / A.D. MDXC».

14. ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7 c. 85.

15. ASR, OSS, Giustificazioni dei Mandati, busta 1905, nn. 1619, 1624.

16. ASR, OSS, Giustificazioni dei Mandati, busta 1905, nn. 1619, 1624. Gaspare Guerra fu deputato architetto dell'Arcispedale di Santo Spirito nel 1599, ma aveva già dal 1589 iniziato a lavorare per la congregazione. Vedi COLONNA 2002, pp. 93-99; COLONNA 2009, pp. 149-150.

17. Agostino Molari de Fivizani, da Fivizzano, sagrista pontificio fin dal 1574, eletto da Gregorio XIII (1572-1585) e confermato da Sisto V (1585-1590), Urbano VII (15 settembre 1590 - 27 settembre 1590), Gregorio XIV (1590-1591), Innocenzo IX (3 novembre 1591 - 30 dicembre 1591) e Clemente VIII (1592-1605), che lo deputò commendatore di Santo Spirito nel 1593. Lasciò quest'ultima carica dopo un solo anno, prima di morire, in odore di santità, nel 1595. Moroni ne lascia un interessante ritratto, soffermandosi sulle sue qualità morali, riportando come, ad esempio, avesse rifiutato di ricevere un onorario per il suo lavoro per il Santo Spirito. Vedi MORONI 1853, p. 187 e anche SAULNIER 1662, pp. 53-54.

la rimozione dello stemma, essendo ormai subentrato al Fivizani monsignor Sallustio Tarugi¹⁸, che consacrò finalmente l'edificio il 3 luglio 1596¹⁹ con licenza del vescovo di Tivoli Domenico Toschi.

Il manufatto architettonico

Si tratta di un piccolo edificio sacro²⁰ dalla semplice ed elegante facciata, stretta a sinistra da una casa²¹ e a destra dal muro di recinzione di un giardino confinante (figg. 1-2). La piazzetta che la fronteggia è delimitata da alcune piccole case che mostrano aggiunte quattro-cinquecentesche su strutture medievali ancora ben conservate. Da qui, l'antico percorso urbano della Via Tiburtina – oggi detto Via del Colle – si snoda tra gli edifici più importanti della città, quali la Villa d'Este, la chiesa di San Silvestro, la cattedrale. L'estremità opposta della piazza, ad ovest, è costituita da un'area verde su terrapieno, contenuta dalle mura medievali di Tivoli, tra le quali si apre la Porta del Colle, coronata da merli ghibellini. Tra lo spiazzo verde e le casette medievali s'innesta la via degli Stabilimenti, che serviva un'area industriale costituita da cartiere, oggi dismesse.

Il prospetto è prevalentemente in laterizio, disegnato da un ordine architettonico a fasce in lieve aggetto e coronato da una trabeazione intonacata a finto travertino, costituita da un collarino, un'alta fascia liscia e un frontone delimitato da una ricca cornice (fig. 3).

L'ampiezza del fronte è dominata dall'edicola centrale, affiancata da sezioni laterali appena accennate che si raccordano alle due alte lesene tramite raccordi murari concavi. Lungo l'asse centrale si distribuiscono gli elementi salienti della facciata, tutti lapidei, a partire dal portale in travertino con timpano curvo (fig. 4), stretto tra le lesene, proseguendo per una targa marmorea contornata da una ricca mostra, sormontata a sua volta dallo stemma del commendatore Antonio Migliori, committente dell'opera, ricordato dalla lapide sottostante. Infine, al centro del fastigio, la croce di Lorena, simbolo

18. Nato a Montepulciano, parente del cardinale Francesco Maria Tarugi e, come lui, amico di Carlo Borromeo, Sallustio Tarugi commendatore di Santo Spirito dal 1594 al 1600. Arcivescovo di Pisa dal 1607 alla morte, sopraggiunta il 10 agosto 1613. Vedi BARELLI 1707, p. 85 e anche SAULNIER 1662, p. 54.

19. «Adi 3 di luglio 1596 fu benedetta la chiesa di Tivoli da mons. Commendatore, con licenza del vescovo di Tivoli, e dettovi messa et ordinate molte cose». ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7, c. 86v.

20. L'edificio, sconsacrato probabilmente dopo la presa di possesso da parte dello Stato Italiano, è stato per decenni adibito a cartiera. Da pochi anni è utilizzato dalla proprietà come luogo per manifestazioni culturali, feste ed eventi privati.

21. La casa in questione potrebbe essere stata costruita riutilizzando le strutture della sacrestia, esistente almeno fino al 1873, essendo riportata nel registro della presa di possesso da parte del Ministero dell'Interno. Archivio Fondo Edifici di Culto (AFEC), pos. 4836.



Figure 1-2. Chiesa di San Nicola, facciata e vista d'angolo (foto M. Pistolesi).

dell'Arcispedale di Santo Spirito. Il frontone si espande lateralmente in due brevi prolungamenti orizzontali. I due settori laterali sono sobriamente decorati da riquadrature ricavate nella cortina in laterizio, apparecchiata con grande precisione. I prospetti destro e posteriore sono semplicemente intonacati, privi di qualsiasi articolazione architettonica e decorativa, se si eccettua la piccola cornice che marca l'imposta delle coperture (figg. 2-5).

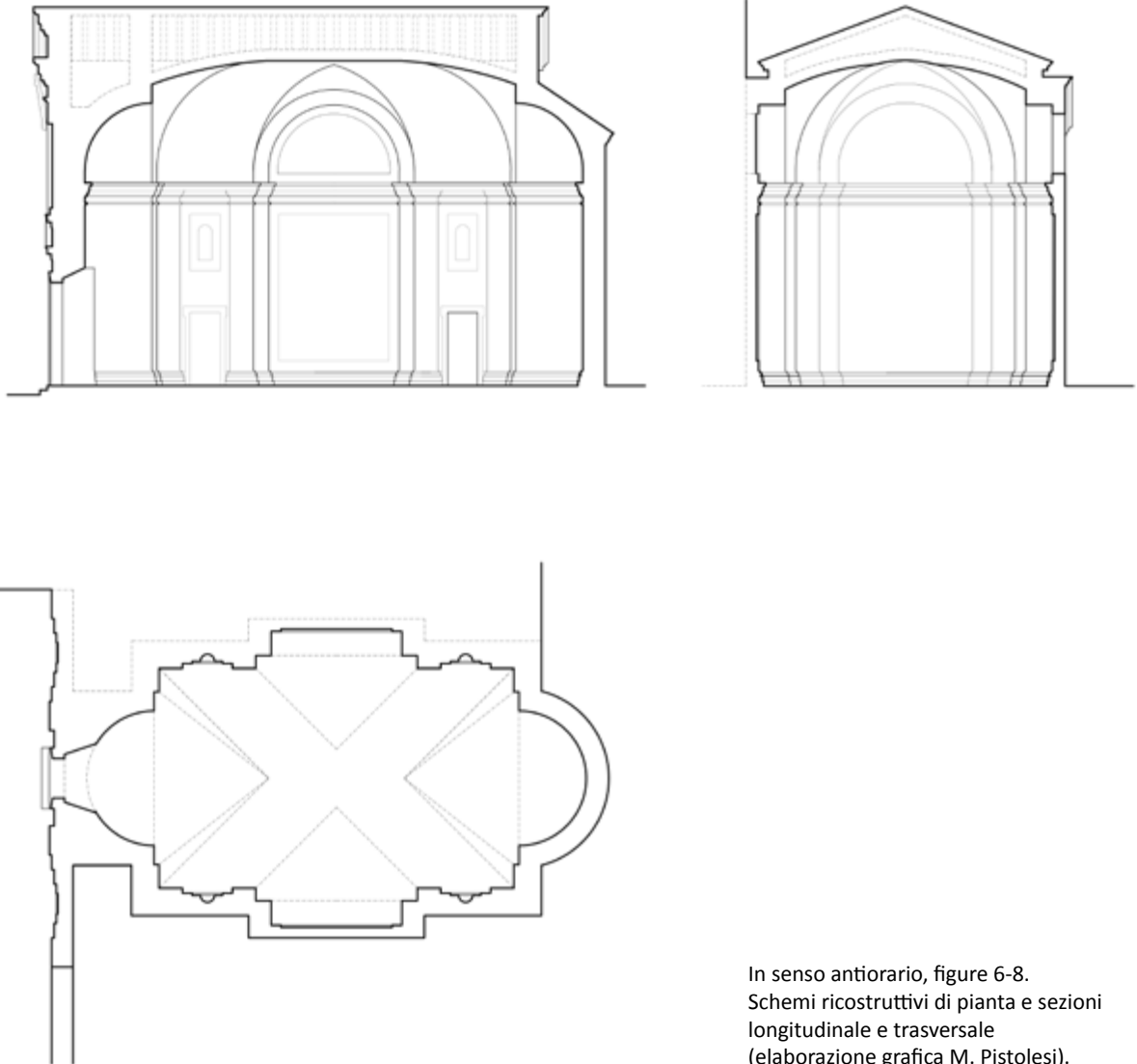
La facciata non lascia intuire la struttura architettonica retrostante, costituita da una sala rettangolare con absidi contrapposte aperte nei lati corti e ali poco profonde poste al centro delle pareti laterali (figg. 2, 6-8). L'ex chiesa è attualmente divisa in due livelli da un solaio laterocementizio su travi fortemente intradossate, che poggiano su pilastri in calcestruzzo armato addossati alle murature perimetrali dell'invaso. Tra i due livelli non esiste una comunicazione diretta, nell'abside di fondo è stata costruita una scala in muratura che conduce ad un'uscita sul giardino retrostante, da cui, tramite un'altra scaletta esterna, si accede al piano superiore da una seconda porta aperta nella stessa abside.



Figura 3. Chiesa di San Nicola, parte superiore della facciata (foto M. Pistolesi).



Figure 4-5. Chiesa di San Nicola, portale e innesto tra il corpo dell'edificio e la facciata (foto M. Pistolesi).



In senso antiorario, figure 6-8.
Schemi ricostruttivi di pianta e sezioni
longitudinale e trasversale
(elaborazione grafica M. Pistolesi).



Figura 9. Chiesa di San Nicola,
riquadrate nella facciata
(foto M. Pistoiesi).

Le superfici interne sono completamente intonacate. Esse presentano paraste o meglio risalti posti a segnare gli spigoli derivanti dalle intersezioni tra la navata, le due absidi e le ali laterali; piccole nicchie scorniciate sono aperte nelle porzioni di parete comprese tra un risalto e l'altro. Pareti e paraste sono unite e fasciate in alto da una "trabeazione" continua, costituita da un collarino, una fascia liscia e una cornice, analoga a quella che corona il prospetto. Le coperture, prive di modanature o altre decorazioni, lasciano ben visibile la chiara geometria determinata dall'intersezione della volta principale a padiglione con due unghie laterali e due di testata, che la raccordano ai due catini absidali posti alle estremità. L'unica fonte di luce è attualmente una finestra semicircolare aperta nell'ala destra, cui corrisponde, nella parete opposta, una falsa apertura della stessa forma²².

La citata lista delle opere eseguite nell'estate 1595 è di fondamentale importanza, in quanto costituisce, ad oggi, il solo documento che consenta di ricostruire in parte l'aspetto originario della chiesa. Nell'abside opposta all'ingresso era posto l'unico altare²³ collocato su una predella a tre gradini; l'area presbiteriale era cinta da una balaustra di legno dipinto. Dalla stessa lista apprendiamo che le due ali²⁴ che si aprono nelle pareti laterali, non erano destinate ad accogliere altari, ma semplici banchi in legno che si aggiungevano agli otto «banchetti da inginocchiare» collocati presumibilmente al centro della chiesa. Il confessionale era posto nella sacrestia, arredata anche da un armadio per i paramenti sacri e da un lavamani.

22. La falsa apertura è, probabilmente, una finestra murata in leggero sottosquadro. Appare evidente dalla già citata lista di lavori del 1595: al punto 16 dell'elenco si legge «Si finischino l'impannate e si mettano alle finestre di detta chiesa». L'edificio aveva, evidentemente, più fonti luminose. Non sappiamo la data in cui l'apertura venne murata, ma appare verosimile che tale intervento sia stato contestuale alla costruzione della casa addossata al fianco sinistro della chiesa. L'apertura semicircolare superstita, invece, appare divisa in due metà da un pilastro in mattoni a vista, palesemente aggiunto allo scopo di "puntellare" l'arco.

23. Dalle citate prescrizioni del 1595 risulta che nella pala d'altare dovesse essere raffigurata la Madonna col Bambino tra i santi Nicola e Lorenzo, quest'ultimo patrono della città di Tivoli. In realtà, Crocchianti, nella sua descrizione della chiesa risalente al 1726, menziona «un solo Altare coll'Immagine del Santo Arcivescovo dipinta in tela». La discordanza iconografica dal quadro descritto nel bollettino del 1595 potrebbe dipendere da un ripensamento della committenza, che per qualche ragione dovette ripiegare su una composizione più semplice. Appare improbabile che una pala con la Madonna tra i santi Nicola e Lorenzo sia stata successivamente sostituita con quella di san Nicola, presente, oltre che nella descrizione di Crocchianti, anche in un inventario delle suppellettili sacre stilato nel 1752, allegato al contratto di enfiteusi con i padri della Missione: «Un Quadro di San Nicola de Bari nel Altare della Chiesa, in cativo stato la pittura»; ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7, «Inventario delle robbe esistenti nella Chiesa di San Nicola de Barri in Tivoli», 1752, cc. non numerate.

24. ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7, c. 85: «Nelli due siti in mezzo la Chiesa non si facciano altrimenti Cappelle ma restino come si trovano ed vi si metta un banco largo da sedere da un fianco a l'altro». Questa prescrizione, contenuta nel bollettino, fu probabilmente rispettata, dato che né gli inventari – del 1632 e del 1752 – né il testo di Crocchianti fanno cenni ad altri altari oltre quello di San Nicola.

Riflessioni sulla tipologia e sul linguaggio architettonico

La chiesa di San Nicola, pur degradata nella facciata, spogliata dei suoi arredi liturgici e violentata dalla costruzione novecentesca del solaio e delle relative scale, mostra inalterate le sue forme cinquecentesche²⁵. Questo è in gran parte dovuto, paradossalmente, allo scarso interesse mostrato nei suoi confronti dall'amministrazione dell'Ospedale di Santo Spirito²⁶ prima, e dai padri della Missione²⁷ poi, che nel 1758 firmarono con l'Arcispedale un contratto di enfiteusi perpetua per tutti i beni del Priorato di Tivoli²⁸. Entrambe le gestioni effettuarono pochissimi interventi sul tempio, volti principalmente a mantenerlo in condizioni decorose, con la minima spesa possibile. Durante i circa centoventi anni in cui fu affidata ai Vincenziani, la chiesa veniva infatti aperta in un solo giorno dell'anno²⁹, quello dedicato a san Nicola.

25. La facciata presenta nella zona basamentale mancanze nella cortina di mattoni ed erosione delle parti lapidee, oltre a depositi superficiali e incrostazioni di polveri nelle superfici sommitali, protette dall'aggetto della cornice. L'attuale portone ligneo, probabilmente riferibile al periodo in cui la chiesa fu gestita dai padri della Missione (vedi alla nota 28), è sconquassato e riparato alla buona. Sono state invece restaurate di recente la fiancata destra e il prospetto posteriore, da cui emerge l'abside semicircolare. Gli interni sono imbiancati tanto nelle superfici di fondo quanto nelle membrature architettoniche.

26. ASR, OSS, Feudi e Priorati, b. 1079/6. Sono documentati alcuni piccoli lavori di manutenzione fatti eseguire dall'affittuario Bernardino Lolli e rimborsati dall'amministrazione dell'Ospedale. Il 28 giugno 1702 furono pagati quattro scudi e ottanta baiocchi al mastro muratore Antonio Longhi, per aver rifatto il tetto della sacrestia e la selciata antistante. Non è datato, ma dovrebbe essere coevo, il conto del muratore tiburino Antonio Garofalo, che aveva rivoltati i tetti, con la sostituzione di 45 coppi, e rimbiancate le pareti e le volte della chiesa, macchiate dalle infiltrazioni d'acqua piovana. La spesa ammontò in tutto a tre scudi e venticinque baiocchi. Risale al 10 aprile 1703 il conto del falegname romano Antonio Romagni, che aveva accomodato, oltre a porte e finestre della chiesa e delle costruzioni annesse, anche la predella dell'altare ed un inginocchiatoio. Un'altra serie di interventi fu eseguita dall'affittuario Giovanni Michilli: nel 1742 fu fatto ridipingere l'altare, ridorare la cornice della pala di San Nicola, per una spesa complessiva di dodici scudi; nello stesso anno fu nuovamente riaccomodato il tetto della chiesa per dodici scudi e sessanta baiocchi. Risulta, inoltre, che lo stesso affittuario aggiunse, eseguendo quanto ordinato dal vescovo di Tivoli Placido Pezzangheri nella visita del 1733, un quadro della Madonna col Bambino posto al di sopra della pala di San Nicola e un campanello sopra la porta della sacrestia, spendendo dieci scudi e ottanta baiocchi.

27. ASR, OSS, Feudi e Priorati, b. 1079/6. Notizie di lavori effettuati per conto della Casa della Missione di Tivoli non sono presenti nella documentazione del fondo Tivoli dell'Archivio della Provincia Romana della Congregazione della Missione (APRCM).

28. ASR, OSS, Feudi e Priorati, b. 1079/6; APRCM, Tivoli, Protocollo F, cc. 17r-28v. Nell'atto notarile si specifica che «detta Venerabile Casa e Reverendi Signori della Missione di Tivoli debbono a loro spese migliorare più tosto, che in alcun modo deteriorare detta Chiesa, e Beni di qualunque sorte, e specie, e così migliorati mantenerli, e conservarli, altrimenti siano tenuti a tutti i danni, e debbano mantenervi dove stanno le lapidi con le Croci, e con la figura dello Spirito Santo Arma, et Insegna solita della Venerabile Casa di S. Spirito». Nel 1762 la Casa della Missione di Tivoli firmò col Santo Spirito un contratto di permuta tra i beni del priorato e 68 luoghi di monte del Capitolo di San Pietro (APRCM, Tivoli, Protocollo F, cc. 55v-69r).

29. BULGARINI 1848, p. 78.

La facciata mostra la sintetizzazione cinquecentesca dell'ordine architettonico ridotto ad orditura di fasce verticali e orizzontali³⁰: un linguaggio dalle grandi potenzialità espressive che, comparso negli anni Venti del XVI secolo, ebbe grande fortuna nei decenni successivi sia nell'architettura sacra che in quella civile e continuò ad essere applicato anche nei due secoli a venire, sia a Roma che fuori. Coeve al San Nicola sono, solo per citare alcuni esempi, opere di Giacomo della Porta quali i prospetti absidali delle chiese della Madonna dei Monti (iniziata nel 1580) e di Santa Maria della Consolazione (1583) e gran parte delle superfici esterne di quella di San Paolo alle Tre Fontane (1599).

Il telaio trilitico in primo piano, che definisce l'edicola centrale, è ribattuto su fasce in secondo piano, a loro volta emergenti su di un terzo piano scavato ulteriormente da riquadrature incassate. Ciò comporta un emergere progressivo degli elementi architettonici portanti per rafforzare visivamente l'asse centrale: è un tema che troverà la sua piena affermazione alcuni anni più tardi, nelle facciate di molte chiese romane realizzate a cavallo tra i secoli XVI e XVII, a partire dalla maderniana Santa Susanna, risalente al 1603, considerata, per il movimento in avanti suggerito dalle sue paraste, semicolonne e colonne libere, come «il primo esempio pienamente realizzato di architettura barocca»³¹. Nella facciata di San Nicola, le fasce in laterizio sono ribattute con un oggetto lievissimo, ma comunque percettibile e reso ancor più evidente dal risalto del frontone, che si stacca con forza dai suoi prolungamenti laterali.

La verticalità dell'edicola centrale è mitigata da una sottile fascia orizzontale che, a metà altezza, passa dietro le due lesene in primo piano, organizzando la superficie di risulta in due riquadri sovrapposti in cui sono inseriti gli elementi lapidei (portale in basso, epigrafe in alto). Questa linea attraversa tutto il prospetto³², definendo anche la superficie dei settori laterali. Il sintetismo è qui più accentuato, poiché alla fascia orizzontale non corrispondono lesene poste a serrare le estremità della facciata, che si presenta, in questi settori laterali, non tanto come una struttura intelaiata, quanto come un blocco murario scavato da riquadri decorativi (fig. 9). Altrettanto sintetica è la terminazione superiore dei due settori che, sagomati ad andamento inflesso, affiancano l'edicola centrale, richiamando i raccordi "a corda molle" che disegnano le facciate di tante chiese romane di quel periodo, dalla vignolesca Santa Maria dell'Orto³³ (1566-1567) al San Girolamo degli Schiavoni (1587) di Martino Longhi il Vecchio³⁴.

30. Sulla nascita e diffusione del cosiddetto ordine a fasce vedi BENEDETTI 1984, pp. 133-139; BENEDETTI 1989, pp. 40-43.

31. NORBERG-SCHULZ 1998, p. 175.

32. Un'analoga impaginazione della superficie caratterizza il prospetto absidale della chiesa della Madonna dei Monti (1580).

33. BENEDETTI, ZANDER 1990, pp. 397-398.

34. *Ivi*, pp. 500-501.

La tipologia ad absidi contrapposte, assai rara in Italia nel secolo XVI³⁵, trova, forse, il suo unico precedente nella vignolesca chiesa di Santa Maria del Piano a Capranica³⁶, a noi nota attraverso un disegno di Ottaviano Mascarino conservato all'Albertina di Vienna (fig. 10). In realtà, la somiglianza tra le due chiese è limitata alla planimetria, dato che le differenti tipologie di copertura ne variano sensibilmente la spazialità interna. Nel caso di Capranica, la presenza di una cupola su pennacchi³⁷, posta ad evidenziare il centro dell'aula, assimilava l'ambiente ad una sorta di croce greca allungata, dalle braccia differenziate per profondità e forma, essendo corte e rettilinee le espansioni laterali, absidate quelle longitudinali. Nell'edificio tiburtino, invece, la longitudinalità della navata è accentuata dalla copertura a padiglione, dalla presenza delle absidi contrapposte e delle unghie che, raccordando le ali laterali all'ambiente principale, hanno l'effetto di centralizzare lo spazio, senza tuttavia metterne in discussione l'assialità predominante. Il San Nicola preannuncia dunque una tematica che, nei decenni a seguire, sarà oggetto di numerose sperimentazioni: si ricorda ad esempio la chiesa di San Callisto di Roma (1610-1613), tradizionalmente attribuita ad Orazio Torriani³⁸, che di pochi anni precede quella di Santa Teresa a Caprarola, opera di Girolamo Rainaldi degli anni Venti del XVII secolo³⁹, matrice di tante composizioni più complesse realizzate in età barocca.

Il tema dell'aula biabsidata ricorre in alcune opere – non realizzate – di Ottaviano Mascarino, a noi note attraverso il corpus di disegni dell'architetto bolognese conservati presso l'Accademia di San Luca. Nella pianta del piano terreno del casino della Vigna di Emanuele Alfonsecca⁴⁰ (fig. 11), il salone

35. Potrei citare come esempio – di pochi anni più tardo – la già menzionata chiesa di San Paolo alle Tre Fontane di Giacomo della Porta. In questo caso, l'aula biabsidata è disposta lungo l'asse trasversale, e nel centro dei lati lunghi sono addossate due cellule più piccole: il vestibolo d'ingresso, su pianta quadrata, e un coro absidato. Queste aggregazioni sono più basse della cornice d'imposta della volta a padiglione che copre la navata, per cui l'asse longitudinale risulta appena accennato. *Ivi*, pp. 548-549.

36. Vedi ADORNI 2008, pp. 111-114. Nel paragrafo dedicato alla chiesa di Santa Maria del Piano, l'autore confronta la pianta di Mascarino, probabile rilievo dell'edificio andato perduto, con alcuni studi di Peruzzi e di Antonio da Sangallo il Giovane.

37. Adorni ipotizza che l'asimmetria strutturale fu la causa, in concomitanza con un'inadeguata profondità delle fondazioni e con una scadente qualità delle murature, del crollo di Santa Maria del Piano, avvenuto nel 1631 o nel 1632. La spinta della cupola centrale, infatti, non era sufficientemente contrastata sui lati destro e sinistro della chiesa, dove Vignola non aveva previsto absidi.

38. Vedi DAL MAS 2012, pp. 51-52.

39. Sulla rainaldesca chiesa di Santa Teresa degli Scalzi e più in generale sulla cosiddetta "pianta biassiale" vedi FASOLO 1961, pp. 65-76.

40. Accademia di San Luca (ASL), Fondo Mascarino (FM), f. 100. Wasserman riferisce questo disegno alla fine del 1590. In altre elaborazioni dello stesso progetto, documentate dai disegni 101-103, vengono eliminate le absidi dalle pareti corte laterali. WASSERMAN 1966, pp. 123-126.

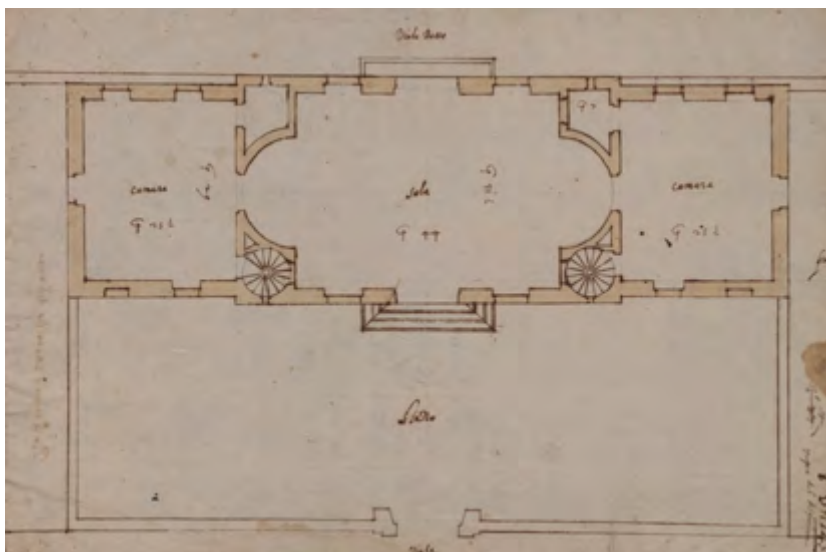


Figura 11. Ottaviano Mascarino, progetto per il casino della Vigna Alfonsecca. Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascarino, inv. 2431.



Figura 12. Ottaviano Mascarino, progetto per una «loggia che voleva fare Papa Gregorio in banchi per li negozianti» a Roma. Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascarino, inv. 2368.

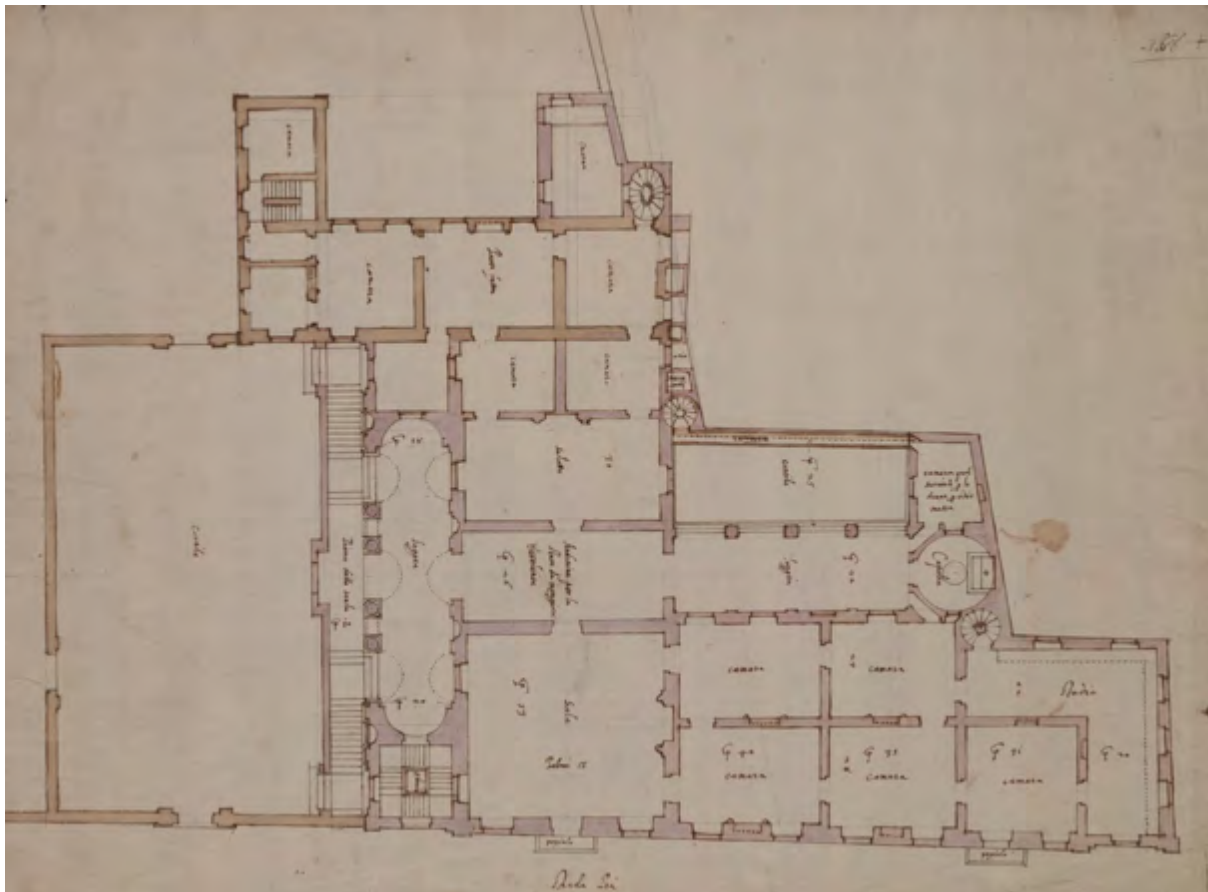


Figura 13. Ottaviano Mascarino, progetto per la Vigna Bandini al Quirinale. Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascarino, inv. 2439.

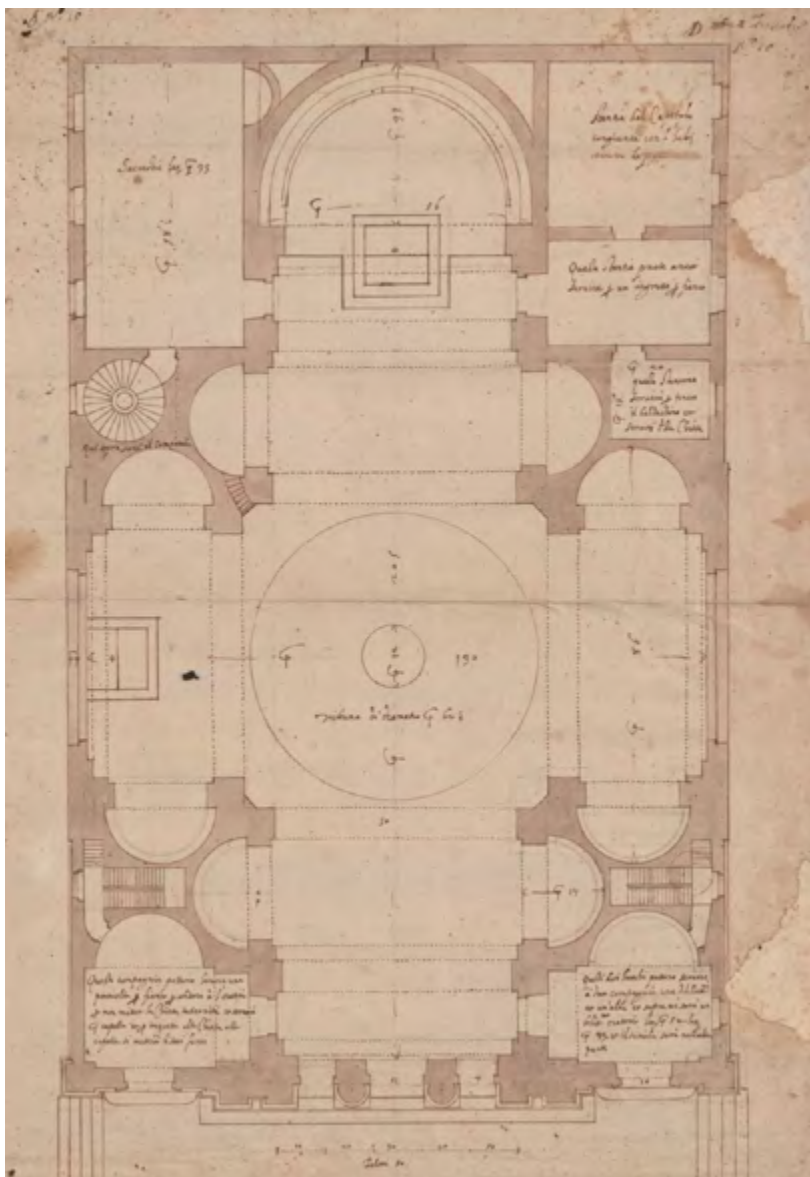


Figura 14. Ottaviano Mascardi, progetto per la cattedrale di San Pietro a Frascati, pianta. Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascardi, inv. 2543.



Figura 15. Ottaviano Mascarino, progetto per la cattedrale di San Pietro a Frascati, sezione longitudinale. Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascarino, inv. 2548.



Figura 16. Ottaviano Mascarino, progetto per la facciata di Santa Maria della Fina a Manziana. Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Mascarino, inv. 2551.

centrale è costituito da un ambiente rettangolare, disposto trasversalmente, con i lati corti aperti in due absidi, e l'asse longitudinale di percorrenza marcato da due terne di aperture (ampia porta centrale affiancata da due finestre più strette). La pianta del salone presenta dunque notevoli analogie con quella della chiesa di San Nicola, se si prescinde da una rotazione di novanta gradi. Analoghe aule biabsidate, seppur dalle proporzioni più allungate, si riscontrano nella prima versione del progetto per la Loggia dei Negozianti a Roma⁴¹ (fig. 12) e in una soluzione per il casino della Vigna Bandini al Quirinale⁴² (fig. 13), la cui loggia presenta absidi alle due estremità, con l'asse trasversale marcato tre volte attraverso altrettante coppie di unghie che si inseriscono nella copertura a botte.

In un progetto per la cattedrale di Frascati⁴³, Mascarino utilizzò l'aula biabsidata quale cellula-base di una composizione complessa, ripetendola per quattro volte attorno ad un grande spazio cupolato (fig. 14). Ciò è segno evidente di una ricerca portata avanti negli anni, sullo stesso tema, dall'architetto bolognese. La sezione longitudinale (fig. 15) mostra ulteriori analogie con la chiesa di San Nicola nell'organizzazione delle superfici interne, scandite da paraste doriche i cui capitelli vengono "assorbiti" dalla cornice; lo stesso avviene nell'attacco a terra⁴⁴, con la zoccolatura perimetrale che, sagomata con plinto e toro, fascia le paraste e ne definisce i basamenti. Simili nei due progetti sono le riquadrature a spigolo vivo in sottosquadro, che decorano i campi di parete delimitati dalle paraste, e le grandi finestre semicirculari poste alle estremità dell'asse trasversale⁴⁵.

Merita, infine, un breve accenno un disegno riferibile al 1596 conservato nel Fondo Mascarino dell'Accademia di San Luca, che mostra il prospetto della chiesa di Santa Maria della Fina a Manziana⁴⁶ (fig. 16). Il legame di quest'ultima con il San Nicola può sembrare limitato unicamente alla committenza comune – l'Arcispedale di Santo Spirito – ma in realtà, al di là della diversa forma geometrica generale,

41. ASL, FM, f. 37. Il disegno riporta la didascalia «Loggia che voleva fare Papa Gregorio XIII in banchi per li negozianti et per potersi recoverare dalle piogge et caldi». WASSERMAN 1966, pp. 123-126.

42. ASL, FM, f. 108. Il disegno fu eseguito tra il 1587 e il 1588. Secondo Wasserman, la forma di questa loggia deriverebbe dalla Loggia dei Negozianti. WASSERMAN 1966, p. 129.

43. Wasserman identifica come progetti per la cattedrale dedicata a San Pietro alcuni disegni accompagnati dalla dicitura «Pianta della Chiesa nuova da farsi in Frascati», datandoli al 1598. WASSERMAN 1966, pp. 175-178.

44. Le pareti di quello che è attualmente il piano terra della chiesa non presentano alcuna modanatura di raccordo tra le pareti ed il pavimento. Considerata l'alta qualità architettonica dell'edificio, appare improbabile uno zoccolo non sia stato quantomeno previsto nel progetto.

45. Dalle sezioni della cattedrale di Frascati si vede che, oltre ai finestrone semicirculari, erano previste anche piccole aperture ovali aperte nell'imposta delle volte a botte dei quattro bracci attorno alla cupola centrale. Nella chiesa di San Nicola, composizione decisamente più semplice e dalle dimensioni ridotte, mancano gli oculi ovali, mentre sono presenti i finestrone (ne resta aperto uno solo), che, aperti nelle due ali laterali, costituivano le uniche due fonti luminose.

46. ASL, FM, f. 220. WASSERMAN 1966, pp. 180-181.

molti aspetti stabiliscono una stringente relazione tra le due facciate. L'elaborato mostra una facciata tetrapila con trabeazione e frontone; l'interruzione centrale dello zoccolo, dell'architrave e del fregio, fa sì che le paraste appaiano riunite in due coppie, lasciando libera la campata centrale ove trovano posto, come a Tivoli, il portale e la targa soprastante; l'asse culmina nello stemma del Santo Spirito posto nel timpano, che unisce saldamente i quattro elementi verticali. La semplificazione delle membrature architettoniche rappresenta un'originale variazione sul tema dell'ordine a fasce, poiché le basi delle paraste sono ridotte al solo plinto sovrapposto allo zoccolo e il capitello è sinteticamente alluso grazie ad un collarino che decora la sommità del fusto ad una quota poco più bassa dell'architrave. I due intercolumni laterali sono tagliati a metà altezza da una sottile fascia in secondo piano che funge da base per due nicchie scorniciate, sormontate da piccoli festoni, unico elemento decorativo, collocati tra i capitelli delle paraste.

Conclusioni

Al momento attuale non è noto alcun disegno che fughi ogni dubbio circa l'attribuzione della chiesa di San Nicola a Mascarino, ma dai documenti superstiti risulta che nel priorato tiburtino il bolognese si occupò anche di soprintendere ai lavori eseguiti in alcune case situate nella contrada San Paolo nell'ottobre 1588⁴⁷, nello stesso periodo in cui si tenne il sopralluogo in cui fu scelto il sito su cui venne edificata la chiesa, due mesi prima della *deputatio* ufficiale come architetto di tutte le fabbriche del Santo Spirito⁴⁸.

Gli aspetti tipologici e linguistici della piccola chiesa tiburtina presentano, come illustrato nel precedente paragrafo, caratteri ricorrenti in gran parte delle opere progettate da Mascarino negli anni Novanta del XVI secolo: dalla contrapposizione di absidi alla presenza di un asse di simmetria secondario, dalla forza espressiva dell'ordine a fasce della facciata ad edicola⁴⁹ alla sobria eleganza

47. ASR, OSS, Feudi e Priorati, busta 1079/7.

48. Per la confraternita di Santo Spirito in Sassia, Mascarino eseguì nel 1596 i progetti per la riqualificazione architettonica del priorato di Manziana, feudo degli abati commendatari della congregazione, occupandosi della progettazione della piazza, del Palazzo del Commendatore e della chiesa di Santa Maria della Fina. Del 1601 sono i progetti per la Vigna di Santo Spirito in Sassia a Roma. Vedi BRUSCHI 2000, pp. 222-223; BENEDETTI, ZANDER 1990, pp. 677-678.

49. Mascarino definì frequentemente i prospetti dei suoi edifici tramite l'applicazione dell'ordine a fasce, si pensi ad esempio la torre del Palazzo del Quirinale, così come appare dal noto disegno conservato all'Accademia di San Luca. La chiesa di San Salvatore in Lauro mostra ben due differenti applicazioni del tema, su cui si basa la concezione del prospetto su via dei Coronari: ad un basamento caratterizzato da una lieve partitura di fasce binate che ricalcano all'esterno la scansione interna delle cappelle, si sovrappone un secondo ordine di possenti setti laterizi, articolati da coppie di lesene. Questa «sorta di

delle linee architettoniche interne, a dettagli come la forma di finestre, riquadrature, cornici, nicchie. La riproposizione di una forma assai cara al Mascarino, come l'aula biabsidata, appare qui estrapolata da qualsiasi contesto compositivo, quasi come fosse un omaggio alla chiesa di Santa Maria del Piano del Vignola, maestro ed amico dell'architetto bolognese⁵⁰, di cui quest'ultimo aveva ridisegnato, o reinterpretato, la pianta. Del santuario di Capranica, questa chiesetta di Tivoli sembrerebbe, dunque, una versione riveduta e aggiornata.

severo ordine pilastrato aperto verso il cielo» costituisce un'eccezionale alternativa alla canonica soluzione dei contrafforti, sagomati in forma inclinata o di voluta curvilinea, atti a contenere la spinta della volta della gran nave. Vedi GANDOLFI 1989, pp. 64-69.

50. Sul rapporto tra Mascarino e Vignola vedi BRUSCHI 2000, pp. 223-224; RICCI 2012, pp. 119-127. In particolare, riguardo il disegno mascariniiano della chiesetta di Capranica, *ivi*, pp. 122-123.

Bibliografia

ADORNI 2008 – B. ADORNI (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Skira, Milano 2008.

BARELLI 1707 – F.L. BARELLI, *Memorie dell'origine, fondazione, avanzamenti, successi e uomini illustri della Congregazione de' Chierici regolari di S. Paolo*, 2 tt., Costantino Pissarri, Bologna 1703-1707, t. II, 1707.

BENEDETTI 1984 – S. BENEDETTI, *Fuori dal Classicismo: sintetismo, tipologia, ragione nell'architettura del Cinquecento*, Multigrafica, Roma 1984.

BENEDETTI 1989 – S. BENEDETTI, *Sintetismo e magnificenza nella Roma post-tridentina*, in G. Spagnesi (a cura di), *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, Atti del XXIII congresso di storia dell'architettura (Roma, 24-26 marzo 1988), Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma 1989, pp. 27-56.

BENEDETTI, ZANDER 1990 – S. BENEDETTI, G. ZANDER, *L'Architettura*, Cappelli Editore, Bologna 1990 (*L'arte in Roma nel secolo XVI*, I).

BILANCIA 2012 – F. BILANCIA, *Alcune opere di Ottaviano Mascarino: il palazzo Petrucci e la cappella Solano in S. Caterina dei Funari a Roma ed il monumento funebre del cardinale Rambouillet in S. Francesco a Tarquinia*, in «Studi di storia dell'arte», XXIII (2012), pp. 103-120.

BRUSCHI 2000 – A. BRUSCHI, *Oltre il Rinascimento: Architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, Editoriale Jaca Book, Milano 2000.

BULGARINI 1848 – F. BULGARINI, *Notizie storiche antiquarie statistiche ed agronomiche intorno all'antichissima città di Tivoli e suo territorio*, Giovanni Battista Zampi, Roma 1848.

COLA 2011 – M.C. COLA, *Ottaviano Mascherino e il Casino Ceuli, Borghese, Salvati a Santo Nicola*, in M.G. AURIGEMMA (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento*, Campisano Editore, Roma 2011, pp. 119-125.

COLONNA 2002 – F. COLONNA, *Architetti e maestranze in sette secoli di storia nell'Ospedale di Santo Spirito a Roma*, in «Rivista Storica del Lazio», XVI (2002), pp. 93-124.

COLONNA 2009 – F. COLONNA, *L'Ospedale di S. Spirito a Roma, lo sviluppo assistenziale e le trasformazioni architettonico-funzionali*, Edizioni Quasar, Roma 2009.

CROCCHIANTE 1726 – G.C. CROCCHIANTE, *L'istoria delle chiese della città di Tivoli*, Girolamo Mainardi, Roma 1726.

DAL MAS 2012 – R.M. DAL MAS, *La Formazione di Carlo Rainaldi nel contesto romano dei primi decenni del XVII secolo, i rapporti con Orazio Torriani: la chiesa di S. Francesco di Paola ai Monti*, in S. BENEDETTI (a cura di), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Gangemi, Roma 2012, pp. 47-56.

DE ANGELIS 1960 – P. DE ANGELIS, *L'ospedale di Santo Spirito in Saxia*, 2 voll., Biblioteca della Lancisiana, Roma 1960-1962.

FASOLO 1961 – F. FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1665 e 1611-1691)*, Ed. Ricerche, Roma 1961.

GANDOLFI 1989 – G. GANDOLFI, *Nuove acquisizioni critiche sulla chiesa di S. Salvatore in Lauro*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», XXIII (1989-90), 69-70, pp. 64-69.

LUCCI 2011 – E. LUCCI, *Ottaviano Mascarino in Amelia*, in «Studi di storia dell'arte», XXI (2011), pp. 71-82.

MATTEUCCI ARMANDI 1993 – A.M. MATTEUCCI ARMANDI, *Il contributo degli architetti emiliani all'avvio del classicismo seicentesco*, in E. DE LUCA (a cura di), *Il Classicismo*, Bologna 1993, pp. 279-294.

MORONI 1853 – G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, 103 voll., Tipografia Emiliana, Venezia 1840-1861, LX, 1853.

MOSTI 1981 – R. MOSTI, *Istituti assistenziali e ospedalieri nel Medio Evo a Tivoli*, in «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e Arte», LIV (1981), pp. 87-206.

- NICOLAI 2012 – F. NICOLAI, *Le committenze artistiche di Fantino Petriagnani tra Roma e Amelia*, in «Studi di storia dell'arte» XXIII (2012), pp. 121-126.
- NORBERG-SCHULZ 1998 – C. NORBERG-SCHULZ, *Architettura Barocca*, Electa, Milano 1998.
- PANELLI 1758 – G. PANELLI, *Memorie degli uomini illustri e chiari in medicina del Piceno, o sia della Marca d'Ancona*, Nicola Ricci, Ascoli, 1758.
- PARIS, RICCI 2014 – L. PARIS, M. RICCI, *Osservazioni su un disegno prospettico attribuito a Ottaviano Mascarino*, in «Disegnare, idee, immagini», XXV (2014), pp. 22-33.
- RICCI 2000 – M. RICCI, *Prima del Gesù: la chiesa romana di S. Maria in Traspontina e i suoi architetti (1566-1587)*, in «Quaderni del Dipartimento PAU» XVI-XVII (1998-1999) [2000], pp. 47-62.
- RICCI 2012A – M. RICCI, *Bologna in Roma, Roma in Bologna: disegno e architettura durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)*, Campisano, Roma 2012.
- RICCI 2012B – M. RICCI, *Un cardinale cerca casa: Filippo Boncompagni e Ottaviano Mascarino tra Bologna e Roma*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» N.S., 2011/12 [2013], 57-59, pp. 199-208.
- SAULNIER 1662 – P. SAULNIER, *De Capite Sacri Ordinis Sancti Spiritus dissertatio*, Guglielmo Barbieri, Roma 1662.
- WASSERMAN 1951 – J. WASSERMAN, *Studies on Ottaviano Mascarino*, New York University, New York 1951.
- WASSERMAN 1966 – J. WASSERMAN, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1966.

Pellegrino Tibaldi and the drawing for the main façade of the Sanctuary of Saronno in the Victoria and Albert Museum

Francesco Repishti
francesco.repishti@polimi.it

The drawing for the main façade of the Sanctuary of Saronno in the Victoria and Albert Museum in London is quite unknown, except for a mention by Maria Cristina Loi.

The small drawing is sometimes also cited as «Disegno alla sacrata della Madonna di Savona», as this is the registration which appears in the first inventory of the Moody collection, donated in 1872 to the Victoria & Albert Museum.

The drawing shows both the front and the plane of the façade, with some small differences compared to what was actually built, especially on the second level: for example, the lateral niches and – less important – the decoration of the tympanum and of the frame.

In addition, the drawing is quite similar to the one preserved in the Albertina collection in Wien and the same size leads us to imagine that the two drawings come from the original drawing by Pellegrino Tibaldi.

The London drawing – as with many other drawings now existent in the main Milanese collections – may represent one of the exercises of architectural design planned for students in the «Accademia a beneficio de' pittori, scultori ed architetti» founded by Federico Borromeo in 1620, in connection with the Biblioteca Ambrosiana, as had already happened in Rome and Bologna.

The «Disegno della facciata della Madona di Saronno copiata dal disegno di Pelegrino» can be discussed in relation to the work of Pellegrino Tibaldi and characteristics of church façades in the late 16th century.



Pellegrino Tibaldi e il disegno per la facciata del Santuario di Saronno conservato al Victoria & Albert Museum

Francesco Repishti

Se si eccettua un breve accenno di Maria Cristina Loi¹, il disegno della facciata del Santuario di Saronno conservato al Victoria & Albert Museum di Londra² è ancora praticamente sconosciuto (fig. 1), tanto che il piccolo foglio appare a volte ancora schedato come «Disegno alla sacra della Madonna di Savona», perché così è registrato nel primo inventario di un gruppo di disegni di architettura del fondo Moody donato nel 1872 alle collezioni del Victoria & Albert.

Il disegno rappresenta il prospetto e la planimetria della facciata con leggere variazioni rispetto a quanto poi realizzato, soprattutto nel soggetto del bassorilievo dell'ingresso³ e nel secondo ordine: per esempio nel disegno delle nicchie laterali, nella decorazione del timpano e nel profilo della cornice. Inoltre non presenta sostanziali differenze da quello conservato nelle raccolte dell'Albertina di Vienna (figg. 2-3)⁴, rispetto al quale, nel foglio di Londra è prevista una variante con leone stiloforo alla base

1. Loi 1996, pp. 31-38.

2. «Disegno della facciata della Madonna di Saronno copiata dal disegno di Pellegrino», XVII secolo; Victoria & Albert Museum, 645; mm 215 x 206; penna, inchiostro bruno e acquarello; presenza di quote; scala di braccia 12 milanesi.

3. I bassorilievi sovrastanti i tre ingressi (la *Nascita*, lo *Sposalizio* e la *Presentazione al tempio*) furono eseguiti tra il 1754 e il 1756 da Ambrogio de Paoli e Francesco Mariani.

4. Santuario Beata Vergine dei Miracoli, Saronno; mm. 371 X 227,5; matita, penna e inchiostro bruno acquerellato; «Facciata della Madonna de' Servi a Sevese 16 miglia lontano da Milano verso Como, disegno originale del cav. Fontana»;

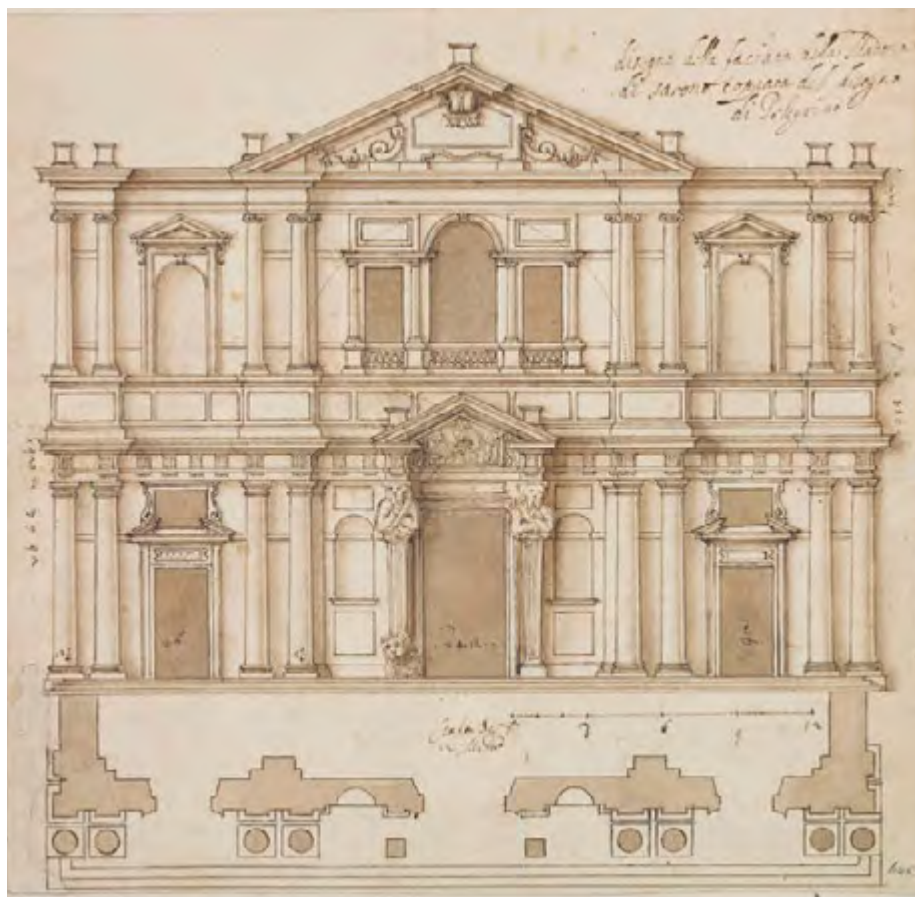


Figura 1. «Disegno della facciata della Madona di Saronò copiata dal disegno di Pellegrino», XVII secolo; London, Victoria & Albert Museum, 645. © V&A Museum Images.



Da sinistra, figura 2. Saronno, Santuario della Beata Vergine dei Miracoli; figura 3. «Facciata della Madonna de' Servi a Sevese 16 miglia lontano da Milano verso Como, disegno originale del cav. Fontana», XVII secolo; Wien, Albertina Graphische Sammlung, AZ Ita Ausser Rom, Saronno, 276 (GATTI PERER 1997).

dei due termini ed è delineato il profilo della volta interna, così come Pellegrino Tibaldi aveva disegnato nel progetto della facciata della chiesa di San Celso a Milano conservato nel tomo IV della *Raccolta Bianconi* dell'Archivio Storico Civico di Milano (f. 35b; fig. 4). La pressoché identica misura dei due fogli di Londra e di Vienna fa pensare ad una diretta dipendenza dei due fogli da un terzo, quello originale.

Circa l'origine e la funzione del foglio londinese possiamo ipotizzare che appartenga, alla pari di molti altri conservati nelle raccolte milanesi e di quello, sempre delle collezioni del Victoria & Albert, raffigurante il «Levato di dentro della chiesa della Madonna dei Miracoli da Rho» (n. 628), alle esercitazioni di disegno architettonico previste per gli studenti⁵ della «Accademia a beneficio de' pittori, scultori ed architetti», fondata da Federico Borromeo nel 1620 a fianco della Biblioteca Ambrosiana, ad imitazione di quanto già avveniva a Roma e Bologna⁶.

Il «disegno della facciata della Madona di Saronno copiata dal disegno di Pelegrino» merita dunque di essere discusso in relazione sia all'attività di Pellegrino Tibaldi (1527-1596), sia ai caratteri di una facciata di chiesa alla fine del Cinquecento.

Le vicende costruttive

Le vicende della costruzione della facciata sono note da tempo e sono state affrontate soprattutto in occasione della monografia dedicata al santuario⁷ e per le celebrazioni del IV centenario della nascita di Francesco Borromini⁸. Non sappiamo con precisione quando Pellegrino abbia consegnato il progetto della facciata⁹; solamente il 20 novembre 1595 è documentato l'avvio della sua costruzione, quando l'architetto della Fabbrica del Duomo, già collaboratore di Tibaldi, Lelio Buzzi¹⁰, è pagato per «esser

Wien, Albertina Graphische Sammlung, AZ Ita Ausser Rom, Saronno, 276. Si veda REPISHTI 1999, pp. 166-167.

5. Gli studenti della scuola di architettura, posta sotto la direzione di Fabio Mangone, si cimentavano soprattutto sulla copia dei progetti originali e sul rilievo delle più importanti chiese di Milano.

6. Compito dell'«Accademia del Disegno» federiciana era quello di indicare alle diverse discipline dell'arte (pittura, scultura e architettura) i corretti contenuti religiosi e devozionali. Dal 1623 non si conservano più i documenti dell'attività dell'Accademia, e probabilmente la decisione di chiudere l'Accademia fu presa dallo stesso cardinale. Tuttavia si vedano le *Regole dell'Accademia del disegno* relativa alle solo arti della pittura e scultura pubblicate nel 1669 dopo la riapertura ufficiale dell'Accademia il 4 novembre 1668 in Archivio di Stato di Milano (ASMi), *Studi* p.a., 194. BORA 1992, pp. 335-373.

7. GATTI PERER 1996.

8. GATTI PERER 1997, pp. 5-42.

9. Pellegrino è documentato la prima volta il 3 marzo 1578. Vedi SALA 1995, pp. 179-181.

10. Allievo, collaboratore, erede di Tibaldi, impegnato in molte fabbriche per Federico Borromeo, prima fra tutte il Collegio Borromeo di Pavia: la nomina ad architetto del Duomo avviene poco dopo la morte di Martino Bassi, ma occorre



Figura 4. Pellegrino Tibaldi, progetto per la facciata della chiesa di San Celso, 1580c.; ASCMi-BTMi, Raccolta Bianconi, IV, f. 35b. ©Comune di Milano.

venuto fuori a dissegnare et fatto le sagome della facciata»¹¹, sopralluogo cui segue l'incarico dato a Giovanni Battista Mangone per realizzare un modello ligneo. Le prime due colonne, proveniente dalle cave di Brenno, sono a Saronno nell'autunno del 1599; nel 1600 sono poste in opera le successive e nel 1603 le otto dell'ordine superiore; nel 1602 il capomastro Tommaso Garruo è a Milano per i modelli del fregio e nel 1604 Marco Antonio Prestinari consegna i due profeti per il portale d'ingresso (Isaia ed Ezechiele?). Il cantiere prosegue negli anni successivi e risulta affidato sino al 1611 a Leone Garruo¹², quando il capomastro si trasferisce a Roma per lavorare nel cantiere di San Pietro sotto la direzione di Carlo Maderno, dove è affiancato, dal 1618, da Francesco Borromini. A Carlo Buzzi e a Gerolamo Quadrio, anche loro architetti della Fabbrica del Duomo, si deve invece il completamento della facciata a metà del secolo con la balaustrata superiore, le piramidi e la statuaria.

Non abbiamo nessun motivo per ritenere che l'autore del progetto di Saronno non sia Tibaldi; potremmo anche ipotizzare che questo progetto rientri tra quelli elaborati dopo il suo rientro dalla Spagna¹³ e tra quelli richiesti direttamente da Federico Borromeo, durante i pochi mesi di vita dell'artista che si sovrappongono alla sua nomina ad arcivescovo¹⁴. La "memoria" di Pellegrino, dovuta sia alla particolare devozione verso l'azione di san Carlo, sia alla *scarseggia* (come denuncia lo stesso Borromeo) di autorevoli eredi nei molti cantieri già avviati con la conseguente situazione di

precisare che Buzzi è nominato «ut vulgo dicitur capomastro, et non ultra», come lo sarà anche Richino per pochi mesi nel 1605. Su Lelio Buzzi vedi REPISHTI, SCHOFIELD 2003. Oltre al processo intentato dalla Fabbrica contro Pellegrino Tibaldi, l'arciprete del Duomo, Giovanni Fontana, e lo stesso Buzzi, si veda anche la lettera a Federico Borromeo datata 10 settembre sul suo licenziamento da parte di Mazenta in Biblioteca Ambrosiana di Milano (BAMi), G 193 inf. Il 20 febbraio 1598 Lelio Buzzi è definitivamente allontanato dalla Fabbrica.

11. Buzzi è pagato per il disegno della facciata «sopra il muro» il 28 ottobre 1597. Si veda GATTI PERER 1996, p. 388

12. Ai documenti già noti è ora possibile aggiungere anche il contratto (8 maggio 1612) di «patti e convenzioni fatti et stabilite per messer Giovanni Giacomo Bono di Campiono come mandatario delli signori fabricieri della fabrica della chiesa di Santa Maria delli Miracoli del luogo di Saronno per una parte et mastro Girolamo et Francesco Maria di Giudici del luogo di Saltrio pieve di Arcisate per l'altra parte» al quale è allegata la «misura giusta del finimento della gola per la facciata de la pietra de Saltra et della bianca et salda» in Archivio di Stato di Milano (ASMi), *Notarile*, 21935.

13. Pellegrino Tibaldi muore il 27 maggio 1596.

14. Federico Borromeo è arcivescovo di Milano dal 11 giugno 1595; giunge a Milano il 27 agosto dello stesso anno dove è già arrivato Pellegrino: tre mesi più tardi Lelio Buzzi, architetto della Fabbrica del Duomo e collaboratore di Pellegrino sino alla sua partenza per la Spagna, è pagato per le sagome per la facciata. Nel 1596 Federico Borromeo emana una serie di nuovi decreti per l'amministrazione del santuario di Saronno; in particolare il numero 19 impone che «1596: ne aliquid aedificium magni momenti incohetur nisi delineatione ab ill. archiepiscopo de architecti iudicio ob signata» in GATTI PERER 1996, pp. 273-274.

evidente difficoltà per l'assenza di scelte e indirizzi precisi¹⁵, rimane viva ancora per molti anni¹⁶ così da consolidare la fortuna dei suoi progetti.

La facciata di Pellegrino Tibaldi

Finora conosciamo i disegni di Pellegrino Tibaldi per le facciate del Duomo di Milano, delle chiese di San Celso, San Fedele e San Raffaele, dei Santuari di Rho, Caravaggio e Saronno. Si tratta di una casistica sufficientemente ampia per proporre alcune considerazioni sul modo di intendere una facciata di una chiesa.

A Saronno, il progetto di Pellegrino trova un'inevitabile corrispondenza con quanto descritto nelle pagine del suo trattato a proposito dei *Tempii*, in cui descrive la «mirabil vista» che deve avere il portico, un antitempio pensato sia come atrio porticato, sia addossato alla facciata. La funzione del portico è quella di *andito* che possa fare da passaggio tra l'esterno e il «loco de l'oratione, mirando col caminar la ampiezza del loco e li medemi meravigliosi et artificiosi lavori»¹⁷. La soluzione proposta coincide anche con la sottolineatura, ripetuta, dell'indipendenza delle soluzioni architettoniche adottate nel portico con quelle invece degli *intercoloni* interni, così che la «facciata non [sia] obbligata» e si possa ignorare la struttura interna della chiesa.

15. Vedi REPISHTI 2008, pp. 63-80.

16. Del rapporto tra Federico e Pellegrino possediamo pochi dati, non è da escludere una loro conoscenza dai tempi bolognesi, poi proseguita a Pavia o durante una delle visite fatte da Pellegrino all'Isola Bella. Un'unica lettera di Pellegrino indirizzata a Federico Borromeo del 7 gennaio 1591 ci attesta comunque una reciproca confidenza: «A'questo zugno che viene o'poco più, io aro' espedito le opere che sua maestà me a' imposto compreso ancor tre gran quadri che vi'rifatte nel ritavolo del altar magior' di questa chiesa, et poi vero' in Italia et stato che sarò un mese a Milano; spero di venire a' rivede Roma, bastandomi per guadagno, il piacer che io aro' di veder sua beatudine in quel grado, et v. s. ill.ma in quel abito» in BAMi, G 152 inf., f. 291r.

17. Vedi PELLEGRINI 1990, pp. 315-317: «Li tempii sono per lo culto divino, il quale ogni grandezza e magnificenza si gli conviene. [...] Un nobil aspetto di tempio o sia in facciata <a> pilastri quadri, o sia a portico. Facendola a facciata sarà più libera a acompagnarsi con qualsi voglia compartito de dentro del tempio, perché facendovi il portico li intercoloni, che convien siano giusti, obliga molto a far che le porte torni bene, e nel mezo delli spaci de dentro e nel compartito de fuori dell'intercoloni. Facendosi a portico sarà comodità grande e mirabil vista, perché salendo li gradi si rapresenterà alli occhi quelle gran colone, quelli artificiosi capitelli, quel meraviglioso lavoro de marmi, di architravi, fregio e cornize, di dopii sporti soptili parimente di marmo, con lavori mirabili. E tanto facendovi lo antitempio detto pronavo, perché grande autorità porgerà, percioché con più veneratione si entrerà nel tempio, entrando prima in un andito e non venendo così presto al loco de l'oratione, mirando col caminar la ampiezza del loco e li medemi meravigliosi et artificiosi lavori. Et ancor causa lo antitempio che la porta del tempio pò venir di quella grandezza che si vole, essendo libera dal compartito delli intercoloni, per esser facciata non obbligata. Questi antitempi si porà far a soffita o volta, come si vole».

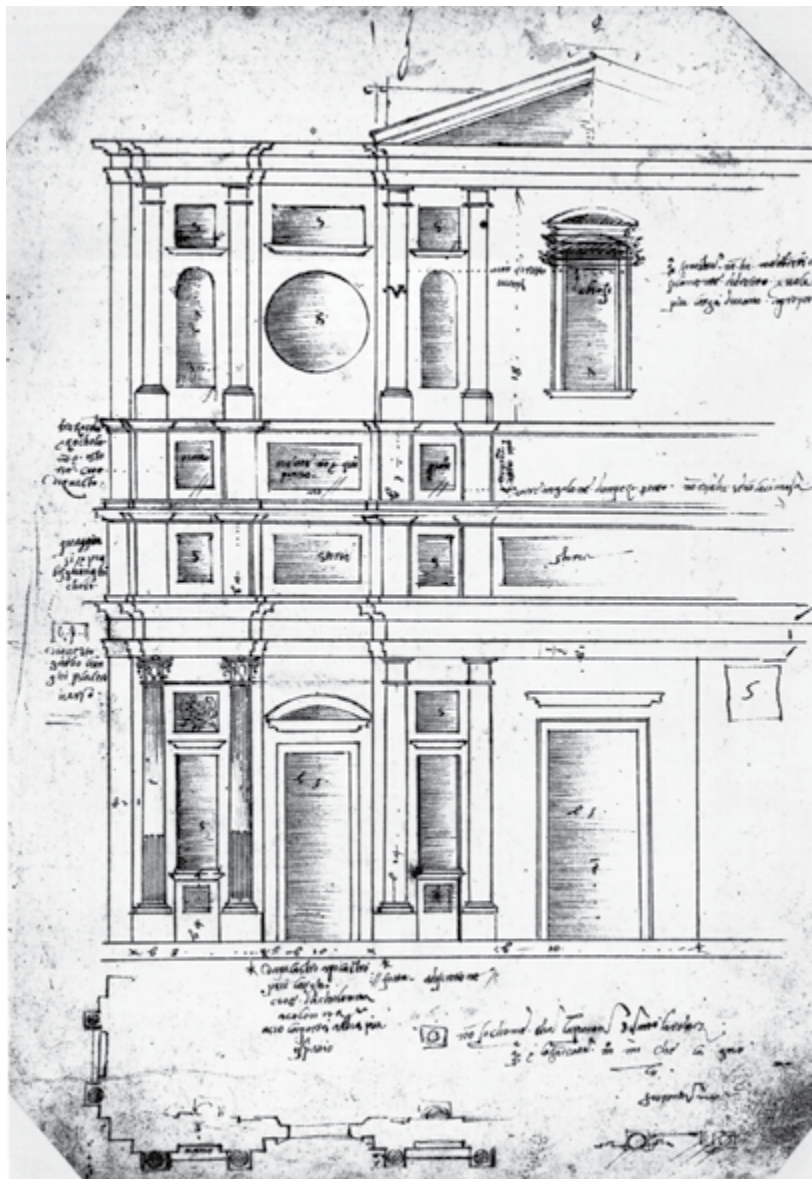


Figura 5. Aristotele da Sangallo, Progetto per la facciata di San Lorenzo a Firenze, copia del progetto di Michelangelo; ASCMi-BTMi, Raccolta Bianconi, IV, f. 35a. ©Comune di Milano.

Per coprire l'ingresso principale, Pellegrino adotta dunque una specie di compromesso tra le tre varianti proposte da Borromeo nelle *Instructiones* edite nel 1577 (atrio, portico o protiro), con un protiro abbinato ad un "finto porticato" realizzato con colonne binate poco sporgenti sulle quale si appoggia una trabeazione limitata ai soli sostegni¹⁸.

Nel proporre una facciata su due ordini di eguale larghezza, non c'è dubbio che Pellegrino abbia elaborato il suo progetto avendo in mente due modelli fondamentali di facciate, sebbene non eseguiti: il progetto di Michelangelo per San Lorenzo (fig. 5)¹⁹ e quello di Vignola per la chiesa del Gesù (fig. 6), rappresentato nella medaglia del 1568²⁰.

La presenza di una ampia serliana²¹ sormontata da un timpano è poi documentata anche in alcune proposte per il Duomo: il f. X del cod. S 148 sup. della Biblioteca Ambrosiana, finora attribuito a Martino Bassi, ma che potrebbe essere invece ricondotto all'operato di Lelio Buzzi²², attivo proprio a Saronno, e il progetto di Francesco Richino del 1603, oggi conservato nel II tomo della Raccolta Bianconi²³ (f. 30). Il progetto presenta anche alcune analogie con l'«opera antica romana ovvero greca et non tedesca» disegnata da Tolomeo Rinaldi nel 1590 sempre per il Duomo di Milano con una facciata su due ordini scandita da un serrato ritmo di paraste, in questo caso su alti piedistalli con al centro un pronao su colonne doppie che si stacca dal profilo, ma che rimane comunque arretrato rispetto ai due grandiosi campanili ai lati.

I due termini con i profeti realizzati da Marco Antonio Prestinari sono molto più elaborati che in due occasioni precedenti, sempre riferibili a progetti di Tibaldi: le pareti poste sotto gli organi del Duomo di Milano²⁴ e la facciata della chiesa di San Raffaele a Milano. Inoltre, se analizzata nei dettagli

18. BORROME0 2000, pp. 17-18.

19. Del quale si conserva una copia di Aristotele da Sangallo nel tomo IV della Raccolta Bianconi dell'Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi-BTMi, *Raccolta Bianconi*, IV, f. 35a).

20. Dalle *Regole* di Vignola derivano i due ordini architettonici usati a Saronno: dalla tavola XIV deriva il dorico e dalla tavola XVIII lo ionico del secondo ordine. Uniche apparenti differenze sono che nei capitelli dorici i gigli del collarino sono mutati in rosette e le basi delle colonne ioniche sono attiche anziché quelle vitruviane proposte da Vignola.

21. Il motivo a serliana compare all'interno del presbiterio e lungo la navata maggiore. Motivi a serliane sono precedentemente proposti a Milano da Galeazzo Alessi nel cortile e nel salone di Palazzo Marino, nella facciata della chiesa di Santa Maria presso San Celso e in quella di San Barnaba.

22. Anche il f. VIII sempre del cod. S 148 sup. della Biblioteca Ambrosiana. Qui è presente un ultimo ordine figurato.

23. F. RICHINO, *Progetto per la facciata del Duomo*, 1603; ASCMi-BTMi, *Raccolta Bianconi*, IV, f. 30. Vedi REPISHTI, SCHOFIELD 2003, p. 45.

24. Nel 1581 è pubblicato il bando per la costruzione della facciata marmorea verso la sacrestia degli Ordinari; l'Archivio della Fabbrica del Duomo (AFDMi) conserva i documenti dall'Avviso d'asta (7 aprile 1581), l'elenco dei partecipanti al bando e le loro offerte (15 giugno 1581), sino ai Capitoli e al Contratto di assegnazione dell'opera tra la Fabbrica e Gerolamo Quadrio



Figura 6. Medaglia di fondazione della facciata della chiesa di Gesù di Roma con il progetto di Jacopo da Vignola, 1568.

la facciata di Saronno rivela ulteriori piccoli debiti: i capitelli ionici della serliana con ghirlanda tra le volute ricordano quelli del Palazzo dei Conservatori²⁵, mentre le grandi trabeazioni sporgenti sopra le colonne binate rimandano a molti dei progetti eseguiti ancora per la facciata del Duomo di Milano.

Non c'è dubbio che i disegni di Londra e di Vienna, quest'ultimo arricchito dai "pensieri" di Borromini, documentino, assieme a molte altre copie dei progetti di Tibaldi, la fortuna immediata che ebbero le sue opere, tra le quali anche il santuario di Saronno, importante testimone del faticoso tentativo in ambito milanese di elaborare una facciata che fosse la parte più "magnifica" dell'edificio ecclesiastico, così come richiesto dalle norme del *cultus externus*.

di Lugano (16 giugno 1581). In 1581, 15-16 giugno: AFDMi, *Registri*, 885, ff. 136-139; AFDMi, *Archivio Storico*, 187, XVII bis, 18. I capitoli sono autografi di Tibaldi. Un precedente importante è rappresentato da quelli di Casa Leoni a Milano.

25. Anche l'uso di pigne nei tabernacoli del piano superiore, un dettaglio decorativo che troviamo illustrato in Serlio, Vignola e Palladio, può derivare da Michelangelo (Palazzo dei Conservatori, a Palazzo Farnese e in San Pietro), come anche l'uso di un balaustro con cubo centrale della serliana; vedi SCHOFIELD 1994.

Bibliografia

BORA 1992 – G. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Cariplo, Milano 1992, pp. 335-373.

BORROMEO 2000 – C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, edizione critica a cura di M. Marinelli e F. Adorni, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2000.

GATTI PERER 1996 – M.L. GATTI PERER (a cura di), *Il Santuario della beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, Isal, Milano 1996.

GATTI PERER 1997 – M.L. GATTI PERER, *Nuovi argomenti per Francesco Borromini*, in «Arte Lombarda», 121, 1997, pp. 5-42.

LOI 1996 – M.C. LOI, *Disegni per Milano al Victoria & Albert Museum di Londra*, in «Il disegno di Architettura», 13, 1996, pp. 31-38.

PELLEGRINI 1990 – P. PELLEGRINI, *L'architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza e A. Buratti Mazzotta, Il Polifilo, Milano 1990, pp. 315-317.

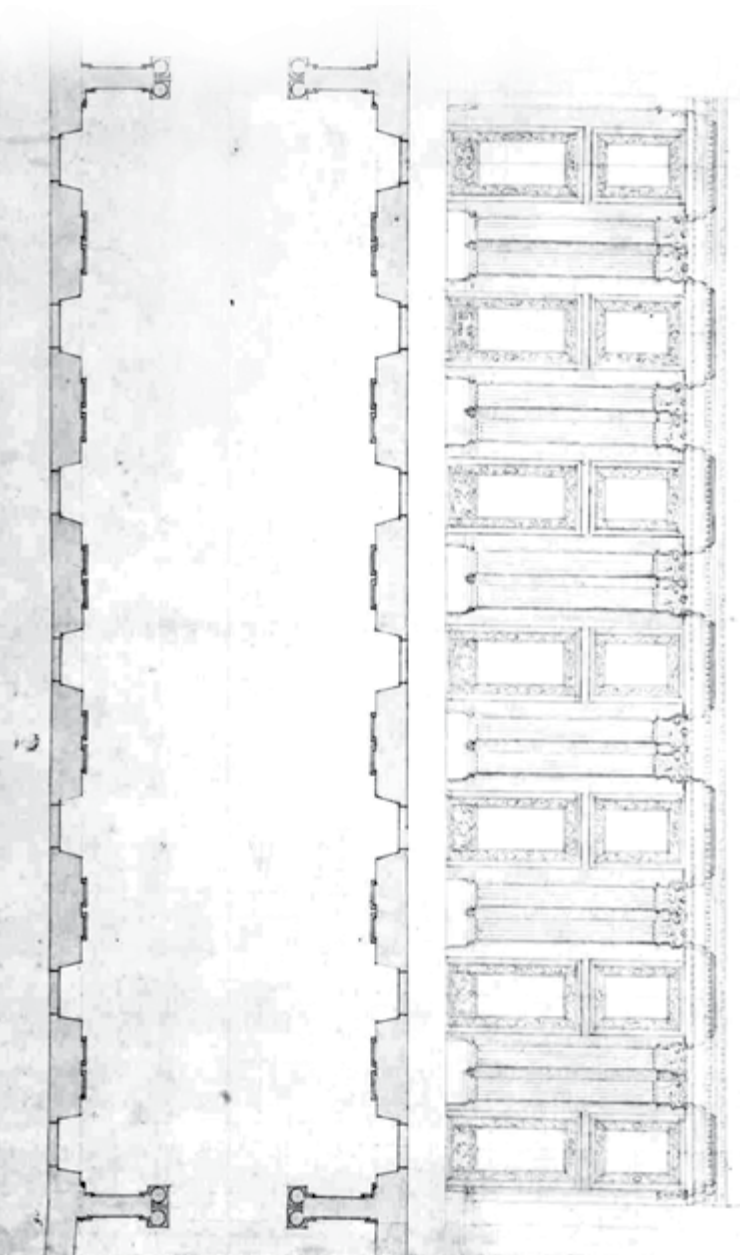
REPISHTI 1999 – F. REPISHTI, *Il santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno. Schede*, in M. KAHN-ROSSI, M. FRANCIOLLI (a cura di), *Il Giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, 1999), Skira, Milano-Ginevra 1999, pp. 166-167.

REPISHTI 2008 – F. REPISHTI, *Federico Borromeo e gli architetti milanesi. La «scarseggia che hoggidi si trova di simili [valenti] soggetti»*, in F. REPISHTI, A. ROVETTA (a cura di), *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*, Atti del convegno (Milano 2007), Bulzoni, Roma 2008, pp. 63-80.

REPISHTI, SCHOFIELD 2003 – F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *Architettura e Controriforma*, Electa, Milano 2003.

SCHOFIELD 1994 – R. SCHOFIELD, *Lo stile di Pellegrino*, in S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Nodo Libri, Como 1994, pp. 51-114.

SALA 1995 – A. SALA, *Siste viator. Dagli archivi la storia del Santuario 1400-1600*, Archivio Storico, Saronno 1995, pp. 179-181.



The album of Mattia De Rossi's drawings. Projects for the Galleria Colonna ai Santi Apostoli

Antonio Russo
antonio.g.russo@gmail.com

The study proposed here on Mattia De Rossi, a pupil of Gian Lorenzo Bernini and his most trusted collaborator, is part of an investigation that the author is doing on the figure of the architect, making use of an obvious investigative tool: his drawings.

In particular, the exceptional discovery of a bound volume of about 200 drawings of Mattia is a resource of great effectiveness for the study of his professional figure. Among the sheets of the collection, those relating to the construction site of the Galleria Colonna in the eponymous palace in Piazza Santi Apostoli in Rome, are presented.

These drawings explain the important contribution of Mattia and the creative process that led him to the definitive version of the central hall of the gallery. The drawings are also the only graphic documents related to the project of the Galleria Colonna, now only partially known through hypothetical reconstructions.

The case of the Palazzo Colonna is similar to other projects included in the volume, which enlighten us on De Rossi's career, and which explain his position in several important Roman buildings of the second half of seventeenth century.

L'album dei disegni di Mattia De Rossi. I progetti per la Galleria Colonna ai Santi Apostoli

Antonio Russo

Mattia De Rossi (1637-1695), allievo di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e suo fidato collaboratore, fu un architetto romano attivo nella seconda metà del Seicento¹. Sebbene il suo profilo professionale sia stato ripercorso in una monografia generale e in alcuni studi circostanziati², la sua personalità è ancora strettamente legata all'operato del maestro e, a seguito della morte di questi, al confronto sulla scena romana del tempo con il ben più ambizioso collega Carlo Fontana (1638-1714). Eppure, come è noto, De Rossi ebbe in vita una certa fortuna che gli permise dapprima di far parte dell'Accademia di San Luca e, in un secondo momento, di diventare Principe della stessa istituzione, nonché soprostante architetto della Reverenda Fabbrica di San Pietro, la massima autorità tecnica a seguito della temporanea soppressione della carica di architetto della basilica petrina dopo la morte di Bernini. In effetti, solo ultimamente la figura di Mattia si sta delineando con maggiore chiarezza, grazie agli apporti di nuovi studi più puntuali sul suo operato che ne dimostrano la valenza professionale nell'intricata messe di architetti e tecnici operanti nell'ambiente romano della seconda metà del diciassettesimo secolo³.

Sono molto grato ad Augusto Roca De Amicis per la consueta disponibilità e l'indispensabile aiuto ricevuti durante la stesura del presente contributo.

1. Per la biografia dell'architetto vedi ANSELMI 1991; MENICHELLA 1991.

2. MENICHELLA 1981a; MENICHELLA 1981b; MENICHELLA 1985.

3. MARINELLI 2010; ANTINORI 2014, pp. 170-174.

Lo studio qui proposto è parte di un approfondimento in atto da parte di chi scrive sulla figura di De Rossi e si avvale di un importante strumento di indagine: i suoi disegni di rilievo e progetto, in forma di schizzi e di elaborati in pulito di presentazione. Nella fattispecie, l'eccezionale rinvenimento di un volume in cui sono rilegati circa duecento disegni di Mattia rappresenta per la conoscenza della sua produzione una risorsa di grande efficacia⁴. Tra i fogli della raccolta si è scelto di presentare quelli relativi al cantiere della Galleria Colonna nel palazzo omonimo in piazza Santi Apostoli a Roma che, secondo quanto riportato nella storiografia più recente, vide protagonisti privilegiati Bernini, Carlo e Girolamo Fontana (1665/1668-1701), e solo in posizione secondaria De Rossi⁵.

I disegni che qui si presentano stabiliscono invece un nuovo equilibrio sui ruoli svolti dai singoli architetti, mettendo in luce la decisiva partecipazione di Mattia, di cui si chiariscono l'importante apporto e il processo ideativo che portò alla definizione dell'ambiente centrale della galleria. Gli elaborati rappresentano altresì gli unici documenti grafici relativi alla fase ideativa della fabbrica colonnese, a oggi solo parzialmente nota per mezzo di ipotesi ricostruttive⁶. Il caso del Palazzo Colonna può essere preso ad esempio degli altri progetti presenti nel volume, i quali informano sul *modus operandi* di De Rossi e documentano alcuni importanti cantieri romani del secondo Seicento.

Il volume è stato battuto all'asta nel 2012. Nelle schede di vendita dei singoli fogli⁷, i disegni non vengono attribuiti a De Rossi ma a «Ecole Italienne du XVIIème siècle»⁸, limitandosi a restituirgli un unico foglio, quello firmato (f. 104r, lotto 103). Tanto meno sono state individuate le destinazioni dei

4. Vedi *infra* nel testo e alla nota 7.

5. È quanto traspare da STRUNCK 2007 e STRUNCK 2008, come rileva anche Stefanie Walker (2010, p. 603), la quale è a favore dell'importante ruolo di Mattia nella definizione della Galleria Colonna.

6. Vedi alla nota 39.

7. La casa d'aste è Leclere Maison de ventes (5, rue Vincent Courdouan, 13006 Marseille). L'asta è avvenuta il 31 marzo 2012 con l'intestazione "Album de dessins d'architecture"; nel sito della Casa sono consultabili l'album e le schede dei singoli fogli affiancati dal numero del lotto di vendita che non corrisponde al numero di foglio del volume perché non è contemplato il "foglio di guardia" dove sono segnate le seguenti iscrizioni: f. 1r «205 Dessins d'Architecture de Mathieu de Rossi. acheté quatrecent livres»; f. 1v «Appartenant à Couver fils en 1805 Couver». I fogli non sono numerati ma si è scelto di dare un numero progressivo a questi partendo da "1" assegnato proprio al "foglio di guardia". Il libro è composto da 145 fogli; su ogni foglio ci sono uno o più disegni (massimo tre, come nel caso del f. 103r dove in basso a sinistra si riconosce il crocefisso-tabernacolo dell'Assunta di Ariccia di Bernini) per un totale di 203. Sul dorso di copertina è presente l'iscrizione «C. Matthia De Rossi architetto». I disegni sono sul recto dei fogli e solo in due casi anche sul verso (ff. 89r, v; 90r, v); su due fogli ci sono due alette incollate al disegno con diverse opzioni (f. 101r progetto per una fontana, f. 143r progetto per la cella campanaria di un campanile); in altri casi i fogli sono piegati verso l'interno perché contengono disegni di dimensioni più grandi del formato del volume (cm 55x39). Ringrazio il signor Damien Leclere per la disponibilità e per l'autorizzazione a pubblicare le immagini dei disegni.

8. Ad eccezione del f. 50r (lotto 49) firmato da Giulio Cerruti sul quale vedi CURCIO 2003, p. 300; ZANCHERI 2003, pp. 333-334.

progetti rappresentati⁹: non è stata fatta alcuna ipotesi sui disegni (spesso omettendo o riportando in maniera del tutto errata le iscrizioni apposte sui fogli), i quali invece danno importanti informazioni sulle fabbriche eseguite o progettate dall'architetto e permettono di comprendere lo scarto esistente tra l'idea progettuale e la sua realizzazione, spesso in favore della prima che si caratterizza per maggiore complessità e valenza formale rispetto a quanto eseguito.

Del *corpus* grafico anticipo qui un elenco scelto di disegni con il riconoscimento dell'oggetto rappresentato:

- f. 2r (lotto 1), scenografia architettonica;
- ff. 3r-13r (lotti 2-12), f. 15r (lotto 14), viste di edifici e villaggi;
- f. 16r (lotto 15), rilievo della fontana dell'Organo a Villa d'Este a Tivoli¹⁰;
- f. 17r (lotto 16), rilievo della fontana d'Europa a Villa d'Este a Tivoli;
- f. 20r (lotto 19), pianta della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale con il progetto della pavimentazione¹¹;
- ff. 21r e 24r (lotti 20 e 23), progetto della cappella Torre nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Roma¹²;
- f. 25r (lotto 24), pianta e sezione del tiburio di Sant'Andrea delle Fratte¹³;
- ff. 30r e 31r (lotti 29, 30), due sezioni orizzontali della cupola della basilica di San Pietro in Vaticano¹⁴;
- f. 32r (lotto 31), il disegno in alto rappresenta il progetto in pianta della chiesa di Santa Maria Assunta a Filacciano¹⁵ (v. f. 115r, lotto 114), il disegno in basso è il progetto della sacrestia di Santa

9. Ad eccezione dei fogli: 8r, disegno in alto, vista del Castel Sant'Angelo; 26r, rilievo della cappella Chigi in Santa Maria del Popolo; 29r, pianta del tempietto di San Pietro in Montorio; 30r e 31r, sezioni orizzontali della cupola di San Pietro in Vaticano; 60r, torre e magazzini del porto di Cervia.

10. Per i lavori a Tivoli vedi ROBERTO 2002, p. 233; per la committenza d'Este vedi CONFORTI 1999, pp. 67-73 e nota 65 a p. 79.

11. Sui lavori di De Rossi alla chiesa dei Gesuiti vedi MENICHELLA 1985, pp. 64-65; in generale MARDER 1998, pp. 187-209. Nel disegno al f. 20r va riconosciuto l'originale del lucido esistente in una raccolta conservata alla Bibliothèque Carré d'Art di Nîmes (PISTIS 2009, pp. 108-109, 203-205, cat. 59). L'associazione tra il disegno e la copia permette di ipotizzare che il foglio 20r possa essere stato a disposizione di chi commissionò la raccolta di copie della biblioteca francese, Jean-François Séguier (1703-84) e Scipione Maffei (1675-1755), il primo allievo del secondo, celebre erudito e collezionista. Si ricordi che, come cita l'iscrizione nel foglio di guardia dell'album di disegni (f. 1v), esso appartenne a un francese, tale Couser.

12. MENICHELLA 1985, pp. 81-82.

13. *Ivi*, p. 79.

14. Da riferirsi alla perizia sulla cupola di San Pietro in Vaticano in difesa di Bernini, vedi BALDINUCCI 1682, pp. 84 e sgg.

15. Per i lavori a Filacciano vedi MARINELLI 2010.

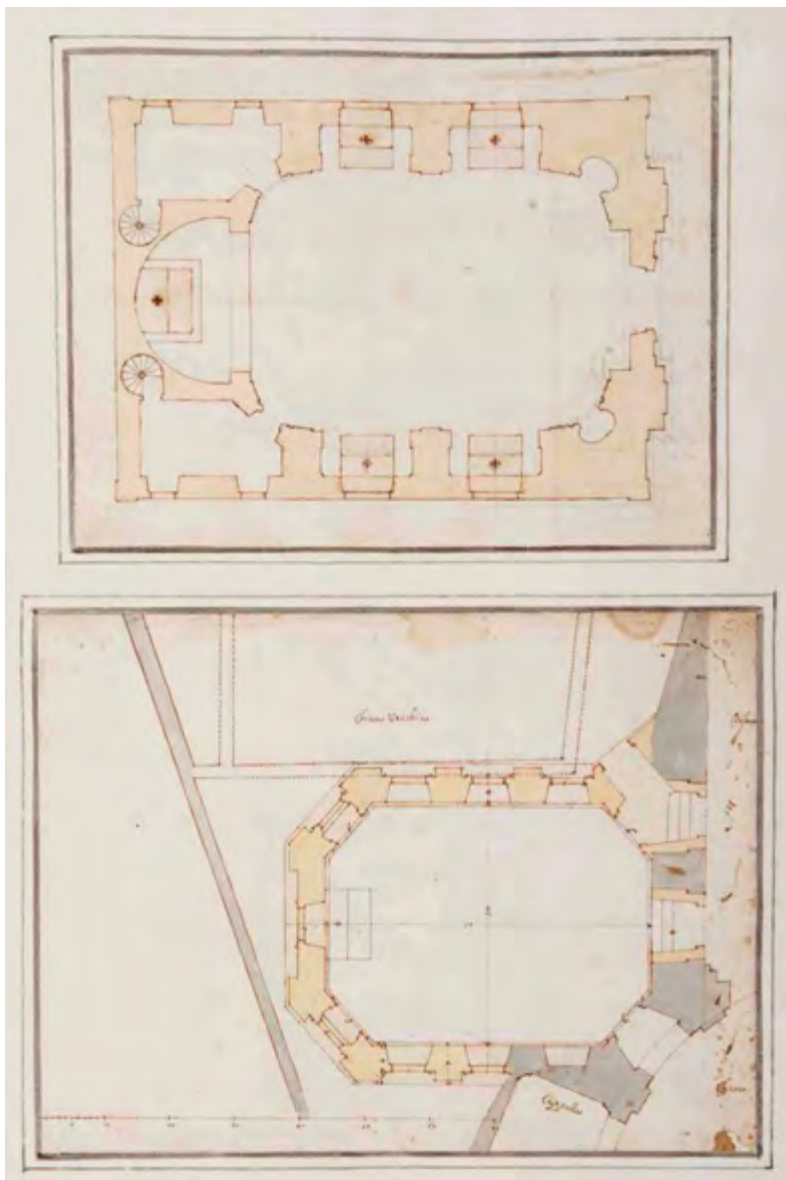


Figura 1. Album di disegni d'architettura, f. 32r (lotto 31), disegno in alto, Mattia De Rossi, pianta di progetto per la sacrestia della chiesa di Santa Maria Assunta a Filacciano; disegno in basso, Mattia De Rossi, pianta di progetto per la sacrestia della chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Roma (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).

Maria in Montesanto¹⁶ a Roma (intervento inedito di De Rossi) (fig. 1);
 ff. 35r, 36r e 37r (lotti 34, 35, 36), rappresentano tre interessanti varianti della pianta della collegiata di Santa Maria Maggiore a Valmontone¹⁷, l'ultima delle quali è quella realizzata;
 ff. 38r-43r (lotti 37-42), rilievi e interventi a edifici tra cui lo «Stallone di Caprarola» (f. 42r);
 f. 44r (lotto 43), rilievo del palazzo Chigi-Odescalchi in piazza Santi Apostoli a Roma¹⁸;
 f. 45r (lotto 44), rilievo delle coperture del terzo ordine della loggia nel cortile inferiore del Belvedere in Vaticano;
 f. 48r (lotto 47), il disegno in alto è la sezione di progetto per un casino-padiglione (v. il f. 33r, disegno in basso, dove è rappresentata la pianta del primo piano del casino e il f. 108r, disegno in basso, dove è rappresentato un prospetto dello stesso edificio), il disegno in basso è un progetto per l'ingresso al borgo nuovo di Filacciano¹⁹ (fig. 2);
 ff. 50r-52r (disegno in alto), 53r-58r (disegno in basso), f. 59r (lotti 49-58), rappresentano rilievi e interventi a torri costiere tra cui quella di S. Lorenzo sul litorale laziale.
 f. 52r (lotto 51), il disegno in basso è una sezione orizzontale del campanile verso il palazzo Pamphilj della collegiata di Valmontone;
 f. 60r (lotto 59), progetto della torre (detta di San Michele) e dei magazzini adiacenti nel porto di Cervia (intervento inedito di De Rossi);
 ff. 62r-67r (lotti 61-66), disegni per un ponte di legno sul fiume detto «la Foce Verde», il Garigliano;
 ff. 68r-77r (lotti 67-76), disegni di porte e finestre tra cui si riconoscono il progetto della Porta del Molesino a Vignanello (f. 72r) e una copia (f. 75r) da Borromini (Albertina, It. AZ Rom 982);
 ff. 81r-85r (lotti 80-84), progetti della cella campanaria di un campanile, in particolare il f. 84r (lotto 83) rappresenta quello dei campanili della collegiata di Valmontone e lo schizzo al f. 85r (lotto 84) una variante dello stesso;
 f. 86r (lotto 85), progetto del monumento funebre di Francesco Liberati nella canonica di Santa Maria Maggiore a Roma²⁰;
 ff. 87r-96r²¹ (lotti 86-95) e f. 98r (lotto 97), progetti e schizzi di catafalchi papali, in particolare l'ultimo

16. Per i lavori alla chiesa di Santa Maria di Montesanto, vedi MENICHELLA 1985, p. 69, relativi all'altare maggiore della chiesa.

17. Sulla chiesa vedi BELLINI 2002, pp. 242-244.

18. MENICHELLA 1985, p. 69.

19. Vedi alla nota 15.

20. MENICHELLA 1985, p. 80.

21. Ad eccezione del disegno in basso al foglio 95r (lotto 94), che è simile a un noto schizzo di progetto per la cupola della

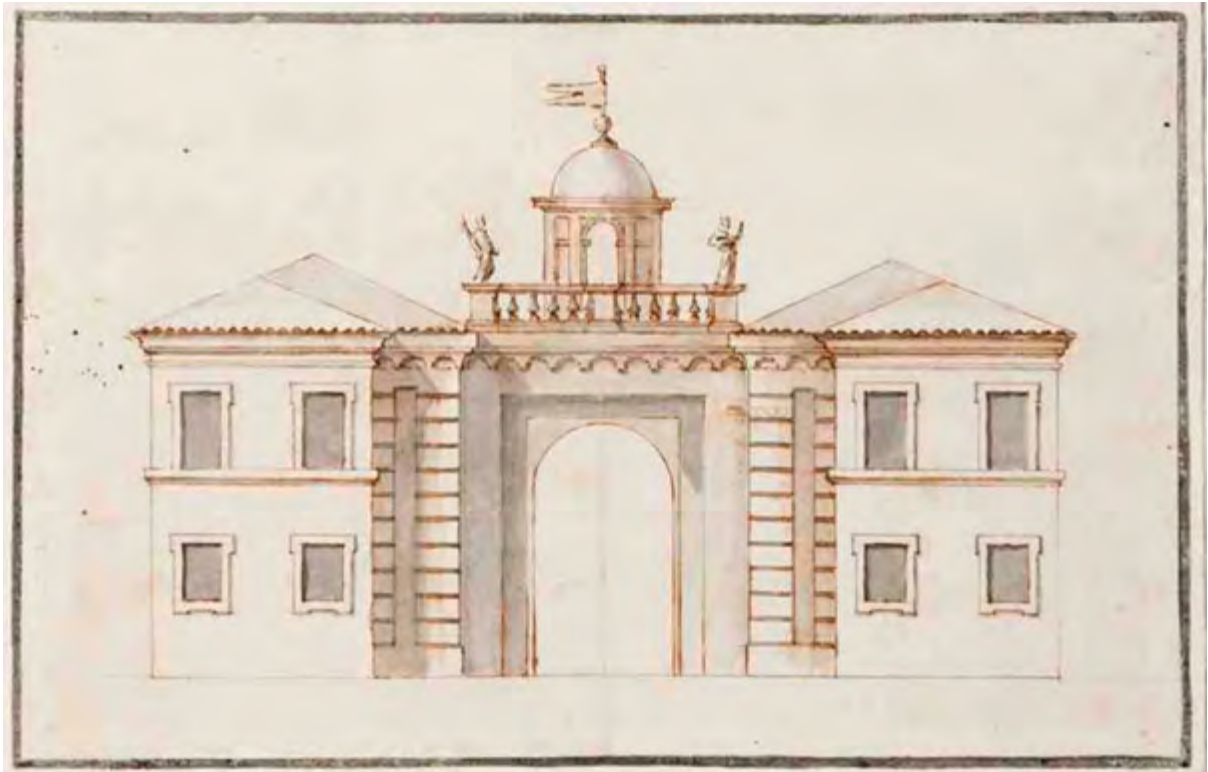


Figura 2. Album di disegni d'architettura, f. 48r (lotto 47), disegno in basso, Mattia De Rossi, progetto della porta d'accesso al borgo nuovo di Filacciano (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).

rappresenta il progetto delle esequie in San Pietro in Vaticano di Alessandro VIII²² (fig. 3);
 f. 111r (lotto 110), progetto di consolidamento della facciata della chiesa di Santa Maria Nuova a San Gregorio da Sassola (Tivoli) (intervento inedito di De Rossi);
 f. 112r (lotto 111), progetto della facciata della chiesa degli Angeli Custodi a Roma²³;
 f. 113r (lotto 112), progetto della facciata della chiesa di Santa Galla a Roma, a cui è da riferire anche la sezione trasversale della chiesa rappresentata sul f. 43r (lotto 42)²⁴;
 f. 114r (lotto 113), progetto della facciata di un oratorio²⁵;
 f. 115r (lotto 114), progetto della facciata della chiesa di Santa Maria Assunta a Filacciano²⁶ (fig. 4) (vedi la pianta f. 32r disegno in alto, lotto 31) (fig. 1);
 f. 116r (lotto 115), progetto della facciata della chiesa di San Francesco a Ripa a Roma²⁷ (fig. 5);
 f. 118r (lotto 117), progetto della facciata della chiesa delle Vergini a Roma e f. 119r (lotto 118), prospetto della chiesa e del convento annesso²⁸;
 f. 125r e 126r (lotti 124 e 125), progetto della cappella del battistero in San Pietro in Vaticano²⁹;
 f. 130r (lotto 129), progetto delle cappelle di Santa Maria degli Angeli a Roma³⁰ (intervento inedito di De Rossi);
 ff. 133r e 134r (lotti 132 e 133), progetti delle facciate di palazzo Grimani a Padova³¹;
 ff. 135r-138r (lotti 134-137), disegni relativi al progetto della Dogana di Ripa Grande sul Tevere a

cattedrale di Montefiascone attribuito a Carlo Fontana, e di quello in basso al f. 96r (lotto 95) che rappresenta uno schizzo per la corte della Curia Innocenziana (si veda anche lo schizzo in alto al f. 102r, lotto 101) che, come è noto, vide implicato De Rossi insieme a Fontana (BRAHAM, HAGER 1977, pp. 112-125, in part. nn. 345, 346 a p. 124, figg. 282 e 283).

22. Da ultimo sull'apparato funebre vedi PAMPALONE 2013.

23. MENICHELLA 1985, pp. 76-77.

24. Sulla chiesa vedi MENICHELLA 1981a.

25. Forse quello «incontro S. Ignatio (?)», MENICHELLA 1985, p. 74.

26. Vedi alla nota 15.

27. MENICHELLA 1981b. Il disegno presenta molti particolari interessanti che differiscono da quanto effettivamente realizzato: l'impaginato dell'ordine (dove sono accentuate le ali, caratterizzate dalla ribattitura delle paraste), l'apertura centrale sormontata dallo stemma cardinalizio, le finestre pseudotermali e, al secondo livello, l'apertura circolare e il timpano triangolare. Nel complesso il progetto si caratterizza per un maggiore equilibrio, per il richiamo alla vicina facciata di Santa Maria dell'Orto e per il chiaro riferimento beniniano dei riccioli a conclusione del timpano spezzato.

28. MENICHELLA 1985, pp. 75-76.

29. I due fogli confermano che il disegno conservato alla Royal Collection di Windsor Castle n. 5597 (pubblicato in DOWLEY 1965, p. 59 e fig. 2 a p. 69) sia il progetto di De Rossi per la cappella del battistero in San Pietro, ipotesi avanzata su base stilistica in BRAHAM, HAGER 1977, p. 41.

30. Forse da riferirsi ai lavori eseguiti a partire dal 1679, vedi GANGEMI 2002, I, p. 101.

31. MARELLA 1996; ROCA DE AMICIS 2008, p. 120.

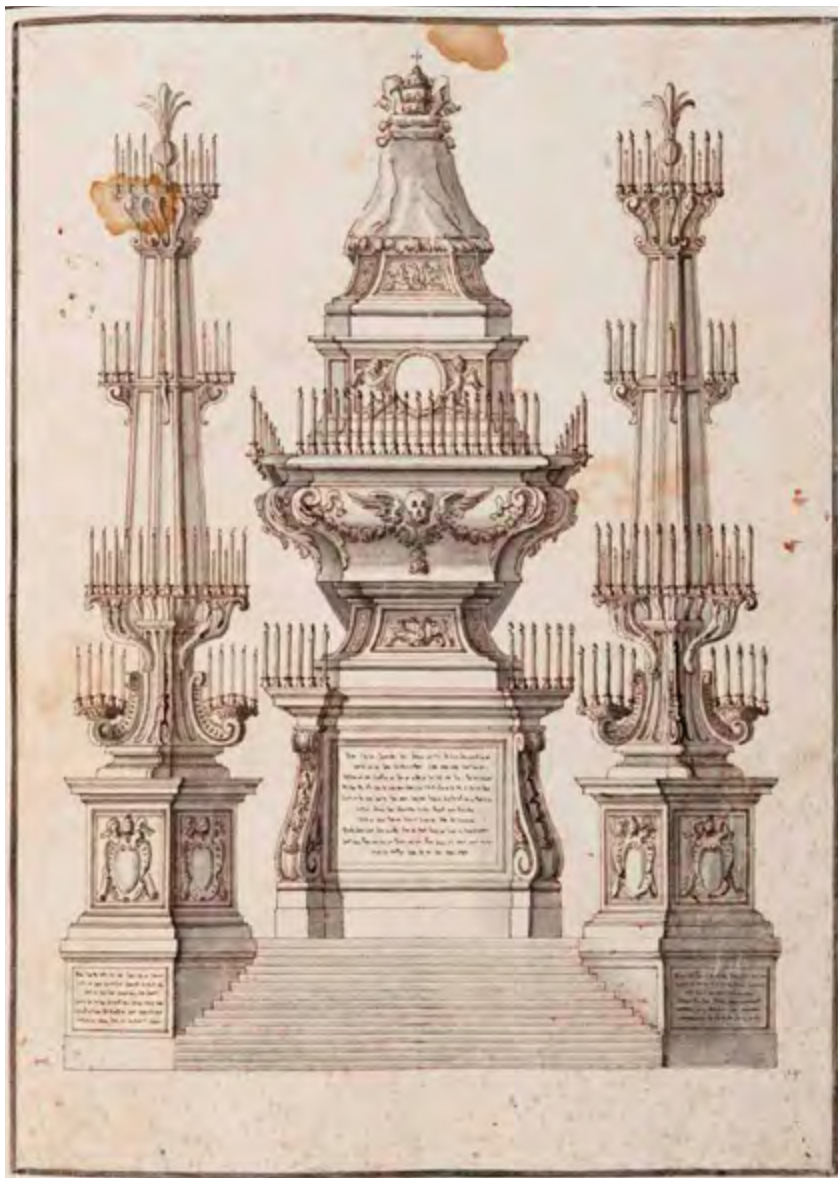


Figura 3. Album di disegni d'architettura, f. 98r (lotto 97), Mattia De Rossi, progetto del catafalco per le esequie di Alessandro VIII in San Pietro (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).



Figura 4. Album di disegni d'architettura, f. 115r (lotto 114): Mattia De Rossi, progetto della facciata della chiesa di Santa Maria Assunta a Filacciano (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).



Figura 5. Album di disegni d'architettura, f. 116r (lotto 115): Mattia De Rossi, progetto della facciata della chiesa di San Francesco a Ripa in Roma (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).

Roma³².

La Galleria Colonna (figg. 6-8), oggetto della presente anticipazione, è posta sul lato sud del palazzo omonimo e si compone di tre ambienti: una sala grande al centro e due sale più piccole disposte agli estremi; la prima di queste a ovest funge da anticamera, la seconda a est è rialzata e confina per mezzo di un cavalcavia con il giardino retrostante. La costruzione della galleria ebbe inizio su progetto di Antonio Del Grande (1607-1679) a partire dal 1661, poco dopo le nozze tra Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689) e la nipote del cardinale Giulio Mazzarino (1602-1661), Maria Mancini (1639-1715), e si protrasse fino al 1665 quando Johann Paul Schor (1615-1674) iniziò a dipingere la volta proseguendola fino al 1674. All'originario ambiente, scandito da dieci assi di finestre per lato secondo il progetto di Del Grande, venne sostituito l'attuale più grande conformato in tre sale a partire dal 1674 quando è documentata la presenza al cantiere di Bernini e De Rossi. A questi, dal 1681, succedette Carlo Fontana affiancato dal 1684 dal nipote Girolamo il quale dal 1689 portò a compimento la galleria, inaugurata il 6 febbraio 1701³³.

Prima di discutere le soluzioni proposte è necessario identificare i disegni. I fogli di cui tratteremo sono i numeri 139r, 140r, 141r, 142r³⁴ (lotti 138-141) (figg. 9-12). Tutti e quattro sono chiaramente riferibili all'importante cantiere romano; ne è prova la presenza di sette assi di finestre rappresentati nei fogli 139r, 141r e 142r, tanti quanti caratterizzavano la sala centrale della galleria prima dell'intervento di chiusura di due interassi ad opera di Girolamo Fontana³⁵. Come pure la scala metrica presente in basso al disegno del f. 142r (fig. 12) permette di dimensionare i disegni e conferma la corrispondenza di questi alla sala centrale della galleria romana. Il particolare che toglie ogni dubbio riguardo l'identificazione dell'edificio è la presenza nei tre fogli 139r, 141r e 142r dell'ultimo interasse a destra, quello a ovest, più corto degli altri (fig. 13), come appariva prima dell'intervento citato di Girolamo Fontana; un condizionamento legato al cambiamento dall'originaria scansione dell'unico ambiente, al tempo della direzione di Del Grande, ai tre spazi distinti.

Entrando nel merito è possibile avanzare una cronologia dei progetti grazie alle soluzioni che

32. MENICHELLA 1985, p. 81.

33. STRUNCK 2007; STRUNCK 2008.

34. I fogli, eseguiti con penna e inchiostro e inchiostro grigio e marrone diluiti su carta, recanti tracce di matita (ff. 139r e 142r), misurano: f. 139r, mm 150x430; f. 140r, mm 170x260; f. 141r, mm 180x410; f. 142r, mm 295x440. Il f. 107r (lotto 106) riporta in basso un disegno con uno schizzo di una parete definita da una soluzione di colonne libere che ricorda la galleria Colonna ma, dalle misure effettuate grazie alla scala segnata in basso, si è potuto escludere la pertinenza del disegno alla galleria in oggetto. Un interessante motivo a colonne libere binate che fungono da diaframma tra due ambienti appare nello schizzo in alto al f. 14r (lotto 13).

35. STRUNCK 2008, pp. 231-232.



Figura 6. Roma, Galleria Colonna, particolare di una delle pareti lunghe della sala centrale. Si notino le mensole accoppiate in corrispondenza delle paraste (STRUNCK 2007, p. 422).



Dall'alto, figura 7. Roma, Galleria Colonna, sala est vista dalla sala centrale; figura 8. Roma, Galleria Colonna, sala ovest vista dalla sala centrale (STRUNCK 2007, p. 420). Si noti la soluzione angolare delle paraste piegate a libro e delle paraste ribattute sui lati lunghi (STRUNCK 2007, p. 423).

adottano; intanto i fogli vanno datati entro il 1675, anno in cui è documentato l'intervento di De Rossi al cornicione della sala, costituito, come a tutt'oggi visibile, da una trabeazione composita con le mensole (modiglioni) del fregio accoppiate in corrispondenza delle paraste³⁶: un particolare assente nei disegni, anche nel f. 139r (fig. 9), l'unico a prevedere una trabeazione a mensole. Nel particolare, questo disegno, per la soluzione che adotta molto vicina a quanto realizzato e per l'iscrizione che riporta in alto: «Uno delli fianchi del di dentro della Galleria», va considerato l'ultimo in ordine di tempo e può essere definito un elaborato di presentazione.

Le altre due proposte sono quasi certamente precedenti. Quella rappresentata sul foglio 142r (fig. 12) è probabilmente la prima a essere stata pensata. Il disegno è caratterizzato da un ordine composito con trabeazione a dentelli risaltata in corrispondenza delle paraste binate. La sala è delimitata sui lati corti da pareti concluse da binati di colonne disposte sugli spigoli secondo un motivo comune agli archi trionfali antichi (come ad esempio l'Arco di Tito nel Foro Romano), sebbene mai in posizione così ravvicinata, e già in uso da tempo in particolare nel campo dell'effimero. Il disegno, dunque, documenta una fase progettuale inedita rispetto alla soluzione delle colonne libere realizzate, considerata ad oggi l'unica ipotizzata e sostanzialmente attribuita a un'idea di Bernini³⁷.

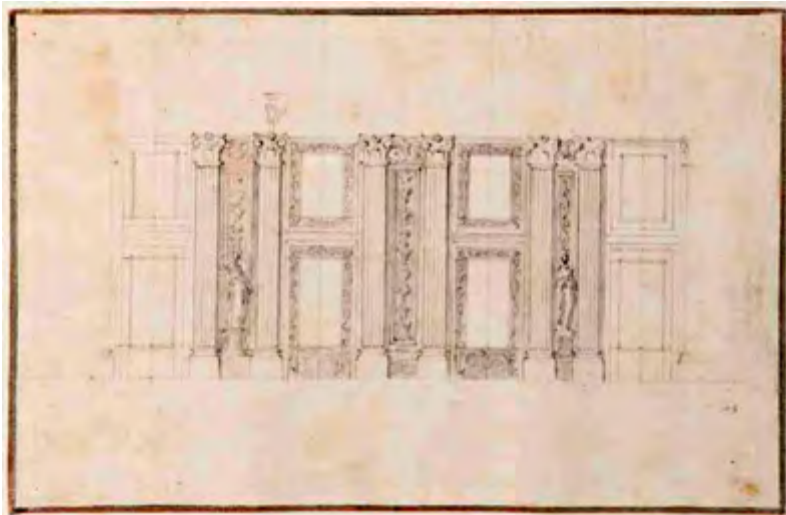
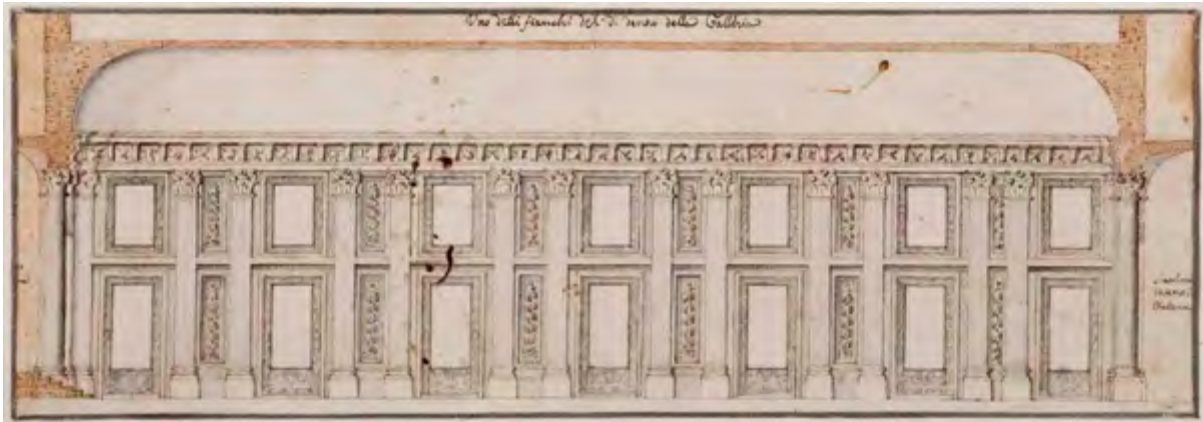
La seconda proposta in ordine di tempo è quella rappresentata sul foglio 141r (fig. 11), dove la parete è definita da un ordine composito con trabeazione continua e paraste accoppiate, ma intervallate da una specchiatura decorata all'interno da un festone pendente; una soluzione riproposta sul foglio 140r (disegno in basso) (fig. 10) con la variante della giustapposizione di sculture sopra piedistalli sistemate in maniera alternata davanti ai festoni.

L'ultima soluzione proposta dall'architetto, quella del foglio 139r (fig. 9), è, come detto, la più vicina a quanto venne eseguito. I lati lunghi della sala sono scanditi da un binato di paraste composte intervallate da due livelli di specchiature decorate da un motivo a festone pendente; i lati corti presentano colonne libere poste a conclusione dei muri trasversali.

In tutte le proposte analizzate l'architetto si pone il problema dell'irregolarità dovuta alla differenza dimensionale dell'ultimo interasse verso l'anticamera (fig. 13). Nella fattispecie, nel disegno al f. 142r l'ultima finestra a destra (a ovest) confina direttamente con la parasta piegata a libro del muro trasversale, a differenza del lato opposto (a est) dove è presente una fascia liscia di muro; allo stesso modo le fasce esterne alle coppie di paraste sono anch'esse lasciate al vivo, sebbene nell'ultima porzione di muro a ovest esse siano necessariamente più corte. La decisione di non definire con

36. *Ivi*, pp. 227-228.

37. STRUNCK 2007, pp. 185-191.



Dall'alto, figura 9. Album di disegni d'architettura, f. 139r (lotto 140): Mattia De Rossi, progetto della sala centrale della Galleria Colonna (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012); figura 10. Album di disegni d'architettura, f. 140r (lotto 139): Mattia De Rossi, progetto della sala centrale della Galleria Colonna (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).

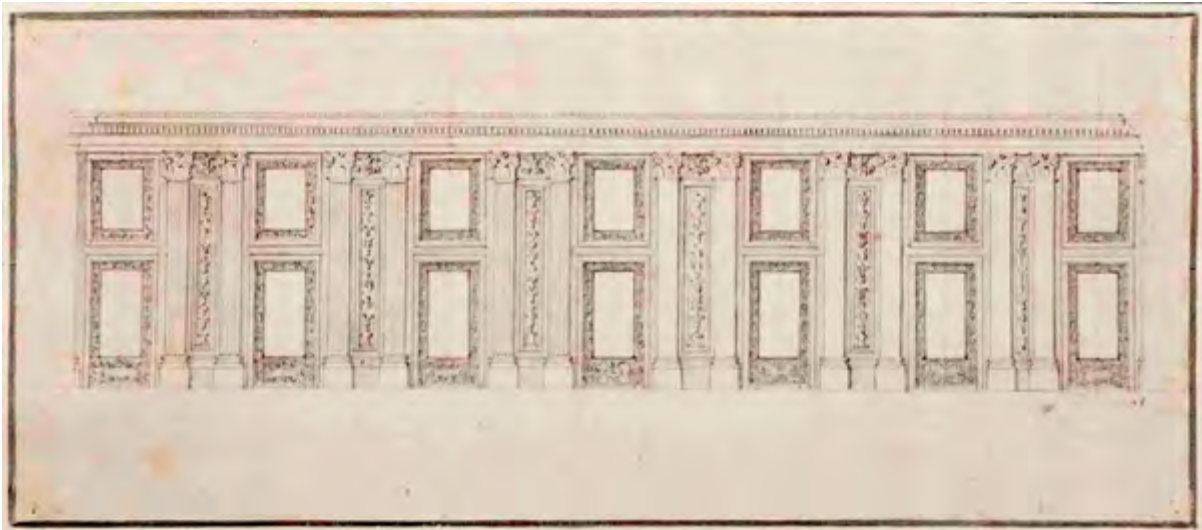


Figura 11. Album di disegni d'architettura, f. 141r (lotto 140): Mattia De Rossi, progetto della sala centrale della Galleria Colonna (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).

modanature queste parti permette all'architetto di ridurre la percezione dell'irregolarità, in quanto nessun elemento decorativo è eliso.

Nella seconda proposta (f. 141r, fig. 11) De Rossi mantiene la medesima partitura per tutta la lunghezza della parete, l'ordine con nel mezzo un festone, sebbene la distanza tra le ultime due paraste, quelle che definiscono la porzione di muro più corto, sia ridotta; egli confida probabilmente nella vista di scorcio della sala, fondamentale pensata all'epoca del suo intervento per essere un luogo di passaggio verso la sala a est, culmine dell'intera galleria, almeno stando a quanto è stato ipotizzato³⁸.

L'ultima soluzione è quella più elaborata. Come si può vedere osservando il disegno (f. 139r, fig. 9) l'architetto tratta diversamente i due estremi della parete: sul lato est (a sinistra guardando il foglio) aggiunge una parasta ribattuta non prevista sul lato opposto dove è visibile solo quella in angolo piegata a libro. Il diverso trattamento dei due estremi della parete è anche in questo caso esito della volontà di risolvere l'irregolarità preesistente preservando però gli elementi più evidenti della composizione (il binato e i festoni nel mezzo) anche nella porzione di muro più corto dove le paraste sono necessariamente ravvicinate³⁹.

In conclusione, il disegno del f. 139r (fig. 9) va inteso come il progetto da cui si partì per definire quanto venne eseguito, almeno per ciò che riguarda l'impaginato architettonico della sala centrale con cui si confrontarono Carlo Fontana e il nipote Girolamo per le modifiche che apportarono in seguito.

Il progetto, ad ogni modo, presenta alcune piccole varianti rispetto a quanto realizzato; in primis, come accennato, le mensole della trabeazione sono disposte singolarmente, con un passo più largo, e non accoppiate in corrispondenza delle paraste⁴⁰, come poi vennero realizzate dallo stesso De Rossi (fig. 6); anche la partitura delle superfici tra le paraste nel disegno in esame differisce rispetto al realizzato, simile invece a quanto previsto nel disegno del f. 141r. Così la soluzione angolare rappresentata nel f. 139r, caratterizzata dall'aggiunta della parasta ribattuta, venne realizzata simmetricamente anche sull'estremo ovest della sala (figg. 7-8).

38. STRUNCK 2008, p. 227.

39. Da quanto esposto si evince che le ricostruzioni sulle possibili configurazioni delle pareti lunghe della sala centrale della galleria proposte da Christina Strunck (2007, pp. 198-204, 305-310, e fig. 13 a p. 413, soluzioni "b" e "c"; 2008, pp. 225-228, fig. 2, soluzioni "b" e "c"), che pure ha il merito di averle elaborate sulla base dei soli documenti di cantiere, non sono filologicamente corrette; un architetto del Seicento infatti non avrebbe mai creato, al fine di risolvere l'irregolarità preesistente, un'eccezione così evidente nella serialità della scansione delle pareti quale quella di omettere un particolare importante come la decorazione (il festone) tra le paraste della porzione più corta di muro.

40. Una soluzione già presente nel secondo ordine del chiostro della Pace di Bramante e nell'ultimo ordine della loggia di Palazzo Barberini a Roma.

Più complesso è invece capire quanto l'eccezionale soluzione delle colonne libere, che tanto ha "meravigliato" per il suo effetto scenografico, sia frutto della "regia" di Bernini. In favore di De Rossi va il riconoscimento dei disegni qui analizzati che dimostrano un percorso progettuale fatto di più soluzioni prospettate fino a quella rappresentata nel foglio 139r dove, come detto, sono chiaramente previste le colonne libere in seguito messe in opera. Questa evidenza, unita alla presenza dell'architetto in cantiere, in qualunque altro caso avrebbe sciolto in favore di De Rossi l'attribuzione della soluzione adottata. Ma la presenza documentata nel 1674 dell'anziano Bernini a dare consulti alla fabbrica non può passare inosservata e non far pensare a un suo diretto interessamento sulla soluzione da adottare, anche solo nell'avallare la proposta del suo fidato collaboratore, ancora giovane allievo ma ormai in grado di avanzare un'ipotesi elaborata come quella prefigurata nel disegno in oggetto e poi realizzata con il beneplacito del grande artista. Meno plausibile infatti sarebbe l'ipotesi di un De Rossi mero esecutore delle idee di Bernini, al contrario più convincente è quella di un concerto di idee tra i due.

In conclusione, a seguito dell'identificazione dei disegni di progetto e di quanto sin qui argomentato, sembra lecito, parafrasando il titolo del libro di Christina Strunck, definire la Galleria Colonna un «Berninis und De Rossis unbekanntes Meisterwerk».

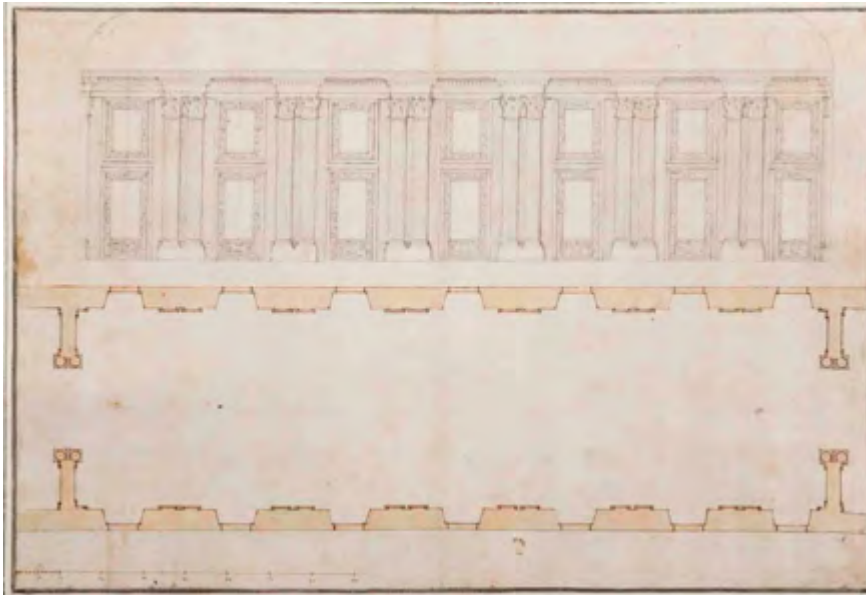


Figura 12. Album di disegni d'architettura, f. 142r (lotto 141): Mattia De Rossi, progetto della sala centrale della Galleria Colonna (Leclere Maison de ventes, Marseille 2012).



Figura 13. Album di disegni d'architettura, particolari dei ff. 139r, 141r e 142r. In basso a ciascuna immagine è evidenziato in rosso e giallo il passo costante delle porzioni di muro e degli interassi delle finestre nella sala centrale della Galleria Colonna e in blu gli scarti di queste dimensioni nell'ultima porzione e interasse verso ovest.

Bibliografia

- ANSELMINI 1991 – A. ANSELMINI, *De Rossi Mattia*, in B. CONTARDI, G. CURCIO (a cura di) *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, Argos, Roma 1991, pp. 357-360.
- ANTINORI 2014 – A. ANTINORI, *Riflessi di edifici parigini in residenze romane del tardo Seicento: i palazzi Muti Papazzurri alla Pilotta e Mancini*, in F. CANTATORE, F.P. FIORE, M. RICCI, A. ROCA DE AMICIS, P. ZAMPA (a cura di), *Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi*, Roma, Facoltà di architettura, 5-7 maggio 2011, 2 voll., «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 60-62/2013-2014 (2014), II, pp. 169-182.
- BALDINUCCI 1682 – F. BALDINUCCI, *Vita del cav. Gio. Lorenzo Bernini, scultore, architetto e pittore*, Vangelisti, Firenze 1682.
- BELLINI 2002 – F. BELLINI, *Valmontone*, in B. AZZARO, M. BEVILACQUA, G. COCCIOLI, A. ROCA DE AMICIS, *Atlante del Barocco in Italia. Lazio 1 Provincia di Roma*, De Luca, Roma 2002, pp. 242-244.
- BRAHAM, HAGER 1977 – A. BRAHAM, H. HAGER, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, A. Zwemmer Ltd, Londra 1977.
- CONFORTI 1999 – C. CONFORTI, *Roma in Modena, Modena in Roma*, in M. BULGARELLI, C. CONFORTI, G. CURCIO (a cura di), *Modena 1598: l'invenzione di una capitale*, Electa, Milano 1999, pp. 55-79.
- CURCIO 2003 – G. CURCIO, *Il committente e l'architetto: cantieri e fabbriche nella Roma del Seicento*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, 2 voll., Electa, Milano 2003, I, pp. 278-321.
- DOWLEY 1965 – F.H. DOWLEY, *Carlo Maratti, Carlo Fontana, and the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, in «The Art Bulletin», 3, 1965, pp. 57-81.
- GANGEMI 2002 – L. GANGEMI, *La Certosa di Roma*, 2 voll., Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, Salzburg 2002.
- MARDER 1998 – T.A. MARDER, *Gian Lorenzo Bernini*, Rizzoli, Milano 1998.
- MARELLA 1996 – G. MARELLA, *Il Palazzo dei Grimani in Prato della Valle*, in «Padova e il suo territorio», XI (1996), 62, pp. 13-15.
- MARINELLI 2010 – G. MARINELLI, *Matthia de' Rossi e l'architettura di casa Muti Papazzurri. Echi del barocco beniniano tra Filacciano e Roma*, CLUEB, Bologna 2010.
- MENICHELLA 1981a – A. MENICHELLA, *Un'opera scomparsa di Matthia De' Rossi: storia della chiesa e dell'ospizio di Santa Galla*, in «Alma Roma», 22 (1981), 5-6, pp. 23-35.
- MENICHELLA 1981b – A. MENICHELLA, *San Francesco a Ripa: vicende costruttive della prima chiesa francescana di Roma*, Ed. Rari Nantes, Roma 1981.
- MENICHELLA 1985 – A. MENICHELLA, *Matthia De' Rossi discepolo prediletto del Bernini*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1985.
- MENICHELLA 1991 – A. MENICHELLA, *De' Rossi Matthia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1991, 39, pp. 227-230.
- PAMPALONE 2013 – A. PAMPALONE, «*E la disposizione de' lavori colla vaghezza del colorito, rendeano la vista, ancorché funebre, dilettevole*». *Il progetto di Mattia De Rossi per il catafalco di Alessandro VIII (1691)*, in «Rivista d'Arte», III (2013), pp. 299-316.
- PISTIS 2009 – E. PISTIS, «*Farò con la copia*». *Una raccolta inedita di disegni d'architettura nella Bibliothèque Carré d'art di Nîmes*, in «Pegasus», 2009, 11, pp. 93-207.
- ROBERTO 2002 – S. ROBERTO, *Tivoli*, in B. AZZARO, M. BEVILACQUA, G. COCCIOLI, A. ROCA DE AMICIS (a cura di), *Atlante del Barocco in Italia. Lazio 1 Provincia di Roma*, De Luca, Roma 2002, pp. 227-233.
- ROCA DE AMICIS 2008 – A. ROCA DE AMICIS, *Padova*, in A. ROCA DE AMICIS (a cura di), *Storia dell'architettura del Veneto*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 114-125.

STRUNCK 2007 – C. STRUNCK, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, Hirmer Verlag, München 2007.

STRUNCK 2008 – C. STRUNCK, *Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (a cura di), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, Roma 2008, pp. 225-236.

WALKER 2010 – S. WALKER, *Review: Berninis unbekanntes Meisterwerk: Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 69 (2010), 4, pp. 603-604.

ZANGHERI 2003 – L. ZANGHERI, *L'architettura del granducato mediceo*, in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, 2 voll., Electa, Roma 2003, II, pp. 322-335.

«Mi potrete dire se i colori sono compartiti sul gusto francese [...] avendone voi veduti di fatti». Filippo Juvarra's projects for the Mansi Patronage in Lucca

Alessandra Del Nista
adelnista@gmail.com

Juvarra visited Lucca for the first time in 1706, when Coriolano Orsucci introduced him into society, and he returned there in 1714, 1724 and 1728.

Over all this time, he kept in contact with a group of Lucchese patricians related by family bonds and business interests. These families had acquired noble status recently or they were in the process of acquiring economic power, and were anxious to make their new social status visible.

Some of Juvarra's ideas for the Lucchese villas developed over time, with several projects, during his four trips to Lucca. This makes his work in Lucca interesting to study in its entirety and specifically with the examples of the Orsucci and Mansi villas.

In 1724, Juvarra designed a final completion for the villa Mansi garden, that decades before Raffaello Mazzanti had only partially developed.

It is likely that Juvarra's first ideas for the site had already come about at the time of his previous stays in Lucca. However, the project was certainly implemented in 1724, when Juvarra was called back to Lucca to satisfy some completely new expectations – this group of unique customers asked the famous architect to update with the most influential international style patterns. This request revealed an unusual need for renewal in Lucca and it paved the way for important developments.



«Mi potrete dire se i colori sono compartiti sul gusto francese [...] avendone voi veduti di fatti».

Pensieri e progetti di Filippo Juvarra per la committenza Mansi a Lucca

Alessandra Del Nista

L'assetto della villa Mansi a Segromigno rappresentato in una planimetria inedita disegnata nel 1792 (fig. 1), probabilmente dal lucchese Giovanni Francesco Giusti, e tradotta in stampa – con alcune modifiche – dall'incisore Giuseppe Angeli (fig. 2), è quello che il complesso avrebbe raggiunto se gli intenti dei committenti e dei progettisti che, a partire dagli anni settanta del Seicento vi si impegnarono per un intero secolo, fossero giunti a pieno compimento¹. Questo esito non fu mai raggiunto, e la serie di incisioni che accompagnano la planimetria del Giusti – almeno sei vedute prospettiche commissionate da Luigi Mansi – aveva lo scopo di celebrare un'intenzione più che di descrivere una realtà².

1. Il disegno originale (fig. 1), ad inchiostro e acquerello colorato, è inedito. È proprietà di Marcello Salom, che ringrazio per la singolare disponibilità dimostrata nel permettermi di esaminare i disegni e le stampe in suo possesso. La stampa (fig. 2) fa parte di una serie di otto, presenti nella collezione di Marcello Salom, ma anche nell'Archivio di Stato di Lucca (ASLU), Fondo Stampe, ff. 40-48 e al Museo Nazionale di Palazzo Mansi, tutte incise dal lucchese Giuseppe Angeli su disegno del Giusti, ad eccezione di quella con la veduta del retro del palazzo (ASLU, Fondo Stampe, f. 42), per la quale Angeli fornì anche il disegno, come indicato nella didascalia: si tratta di una serie di vedute prospettiche d'insieme e di dettagli notevoli. BORELLA, GIUSTI MACCARI 1993, p. 169, datano le stampe al 1790; ma il disegno della planimetria nella collezione Salom reca la data 1792. Si vedano anche BELLI BARSALI 1979 e le precedenti pubblicazioni della stessa sull'argomento (BELLI BARSALI 1960; BELLI BARSALI 1964).

2. Con ogni probabilità, ad esempio, non fu mai realizzata la soluzione per la fontana tergale. Assai controversa, è, inoltre, come vedremo, la questione relativa all'effettivo grado di realizzazione del giardino ovest, progettato da Filippo Juvarra.



Figura 1. Giovanni Francesco Giusti, pianta della villa Mansi a Segromigno, 1792. Proprietà Marcello Salom. Inchiostro e acquerello colorato.

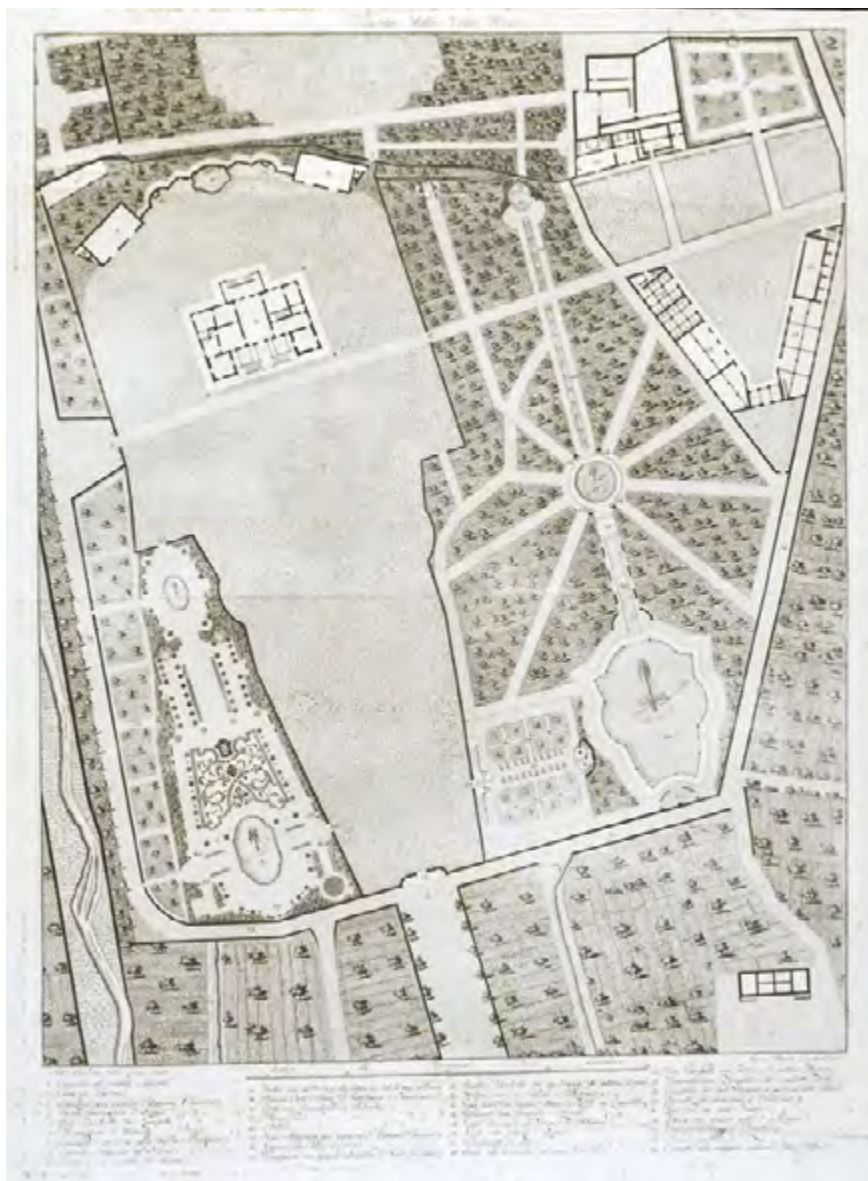


Figura 2. Giuseppe Angeli, su disegno di Giovanni Francesco Giusti, Pianta della villa Mansi. Archivio di Stato di Lucca, Fondo Stampe 48, incisione (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

La planimetria citata resta, tuttavia, la sola rappresentazione che consenta di analizzare compiutamente la relazione diretta che ebbero – o che avrebbero dovuto avere – tra loro le differenti porzioni del giardino, immaginate nel tempo da progettisti diversi³; ma soprattutto, che permetta di valutare con esattezza la valenza dei progetti di Filippo Juvarra per la porzione di giardino a sud-ovest, come occasione di ridefinizione dell'intero complesso in un'unità nuova e coerente.

Del progetto juvarriano sono sopravvissuti due grandi disegni autografi (figg. 3-4) che permettono di collocare al 1724-1725 la fase ideativa e ai primi anni trenta del Settecento l'inizio della fase attuativa condotta a ritmo assai lento e rimasta incompiuta.

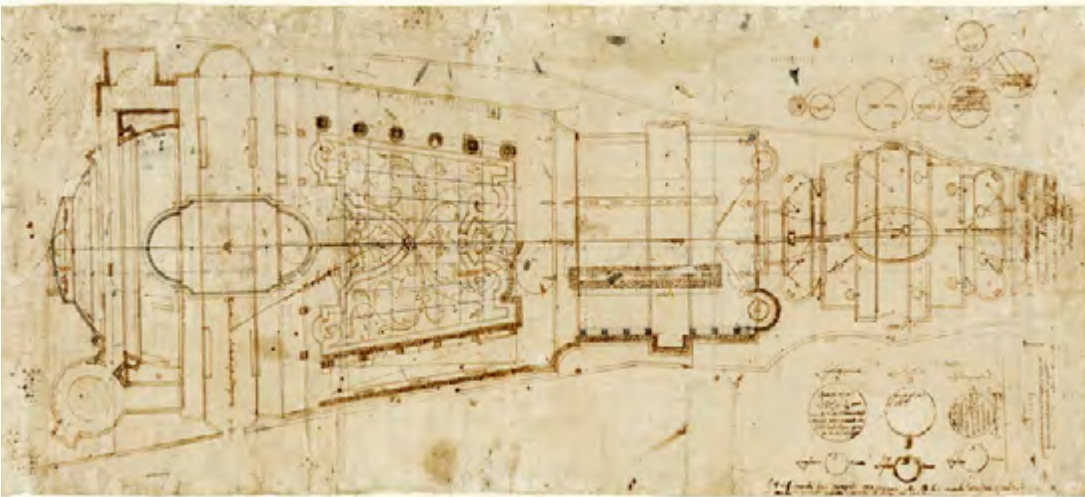
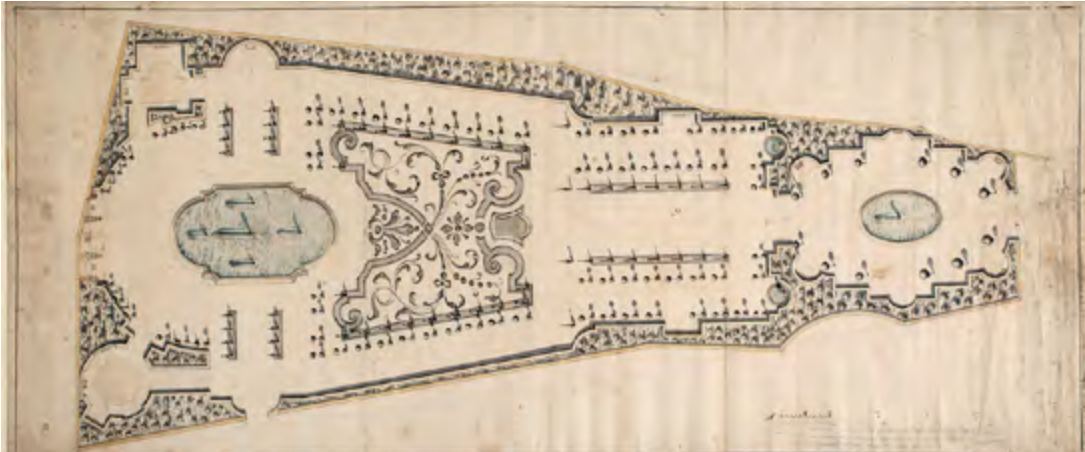
È probabile che la frequentazione tra Ottavio Guido Mansi, promotore dei progetti per il giardino, e Juvarra avesse avuto inizio fin dai primi viaggi di questo a Lucca, nel 1706 e nel 1714, e che anche i pensieri del messinese attorno alla sistemazione della villa fossero iniziati in epoca più precoce rispetto a quanto testimoniato dai fogli superstiti. Un'indagine sugli interventi di Juvarra per la villa Mansi, pertanto, non può prescindere da qualche cenno alla più ampia vicenda dei quattro soggiorni lucchesi dell'architetto e dell'intreccio di relazioni e di collaborazioni che nel corso di essi egli riuscì a concretizzare.

Juvarra e la committenza lucchese

Nell'autunno del 1706, il lucchese Coriolano Orsucci rientrò in patria da Messina, dove la sua famiglia, impegnata da decenni in imprese commerciali, risiedeva per lunghi periodi. Egli era accompagnato da Juvarra, conosciuto nella città siciliana, dove l'architetto era rientrato da Roma dopo la vittoria del 1705 al Concorso Clementino di prima classe⁴. Tra la data di arrivo a Lucca con l'Orsucci e il mese di gennaio del 1707, quando ripartì alla volta di Roma, Juvarra ebbe modo di porre le basi di una duratura rete di contatti con alcuni committenti lucchesi: relazioni che, coltivate nel tempo, avrebbero condotto, in tempi più maturi, a parziali ma significative realizzazioni.

3. L'assetto attuale è frutto delle profonde modifiche che, nel XIX secolo, cancellarono la suddivisione degli spazi risultata dagli interventi seicenteschi e settecenteschi, mantenendo alcuni episodi singoli, come la grande peschiera, reinseriti in un'ambientazione completamente diversa.

4. Per la figura di Coriolano Orsucci e i suoi rapporti con Juvarra, si rimanda alla ricostruzione documentaria relativa, in DEL NISTA 2005-2006, DEL NISTA 2008 (scheda di catalogo sulla memoria dedicata a Coriolano Orsucci nella raccolta juvarriana delle *Memorie sepolcrali*, conservata a Palazzo Madama a Torino) e DEL NISTA 2014. Per la famiglia Orsucci a Messina, si veda anche MANFREDI 2010. Le circostanze del viaggio di rientro a Lucca in compagnia di Juvarra sono narrate nella biografia scritta dal fratello Francesco (JUVARRA 1981). Per la probabile tappa napoletana del viaggio (alla quale Francesco Juvarra non fa cenno), si veda LENZO 2014.



Dall'alto, figura 3. Filippo Juvarra, pianta del giardino della villa Mansi a Segromigno. Torino, Museo Civico d'Arte Antica, Palazzo Madama. 4710/DS. Inchiostro, acquerello grigio, giallo, blu e seppia. 1115 x 472 mm (Palazzo Madama - Museo civico d'Arte Antica. Su concessione della Fondazione Torino Musei); figura 4. Filippo Juvarra, pianta del giardino della villa Mansi a Segromigno. Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, inv.1259. Inchiostro bruno, inchiostro nero di china, acquerello seppia su base a matita. 1115 x 477 mm (su concessione della Sovrintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Lucca e Massa Carrara).

Il fatto che siano accertati almeno altri tre viaggi di Juvarra a Lucca, nel 1714, nel 1724 e nel 1728 – dunque distribuiti in un intervallo di tempo quasi coincidente con l'intera carriera del messinese – suggerisce quanto, fin dal 1706, l'incontro tra l'architetto messinese e la committenza lucchese fosse sembrato, sia all'uno che agli altri, assai promettente. Un architetto all'inizio della carriera, ma eccezionalmente dotato, ancora in cerca delle prime reali occasioni per tradurre in opera quanto appreso nel periodo di studio presso Carlo Fontana, era introdotto presso un piccolo gruppo di ambiziosi mecenati, caratterizzato da un singolare dinamismo economico e culturale, rispetto al più vasto e ben più statico contesto dell'oligarchia lucchese.

Una nutrita serie di disegni, datati o databili con diversa precisione, permette di identificare con certezza, come interlocutori di Juvarra, almeno otto personaggi, esponenti delle famiglie Orsucci, Mazzarosa, Mansi, Guinigi, Spada, Controni, Garzoni, Benassai, alcuni dei quali (Orsucci, Controni, Benassai, Mansi) probabilmente conosciuti già a Messina⁵. Il porto siciliano, infatti, aveva visto dalla seconda metà del Seicento la presenza di una dinamica comunità lucchese (la più numerosa tra quelle presenti nelle città del sud Italia) impegnata nell'importazione di sete grezze e pannine di lana.

Dopo la netta cesura determinata dalla profonda crisi economica della prima metà del XVII secolo, che aveva visto il crollo delle grandi e plurisecolari imprese finanziarie dei Buonvisi, dei Cenami, dei Burlamacchi nel Nord Europa, a cavallo degli anni Sessanta del secolo queste nuove imprese lucchesi, certamente di ben altra dimensione finanziaria, spesso promosse da altre famiglie di ascesa sociale recentissima, avevano cercato di cavalcare sui mercati meridionali un breve periodo di ripresa, destinato a tramontare definitivamente in coincidenza con gli sconvolgimenti politici legati alla rivolta antispagnola di Messina⁶. Al momento dell'incontro con Juvarra, queste famiglie erano impegnate in una complessa riconversione di interessi in direzione della madrepatria: la necessità di salvaguardare capitali e investimenti derivati dai commerci li riconduceva verso Lucca. Se per alcuni, come i Mansi, la presenza in patria non si era mai interrotta, per altri ricollocarsi dopo anni di assenza nella Lucca oligarchica del primo Settecento poteva comportare difficoltà. Per le famiglie di nuovi ricchi senza una lunga storia nobiliare alle spalle, come i Controni, ma anche per quelle di più antico lignaggio rimaste

5. Per una prima sistematizzazione dell'intera vicenda lucchese, ricostruita sui disegni, sullo studio dei siti e sui fondi gentilizi, si veda la tesi di laurea della scrivente, discussa presso l'Università IUAV di Venezia sotto la guida della professoressa Giovanna Curcio (DEL NISTA 2005-2006). Molte delle tesi sostenute in quel lavoro furono poi largamente accolte da MANFREDI 2010.

6. Per la storia delle imprese lucchesi in Italia e in Europa nel XVII secolo, MAZZEI 1986; MAZZEI 2001. Il riferimento documentario fondamentale è ai *Libri delle Date*, i registri delle società commerciali lucchesi conservati in ASLU, Corte dei Mercanti, 89-92. Sull'attività commerciale legata all'industria serica, base patrimoniale dell'oligarchia mercantile lucchese, esiste naturalmente un'ampissima bibliografia. Testo di partenza imprescindibile resta BERENGO 1965.

lontane per troppo tempo, come gli Orsucci⁷, si imponeva un'articolata operazione di costruzione o ricostruzione del ruolo e della visibilità sia pubblici che privati, sebbene le alleanze familiari avessero permesso di non recidere mai il legame con la nazione d'origine, e la crisi economica e demografica rendesse ben accetti allo Stato rientri di forze fresche disponibili per la copertura delle numerose cariche pubbliche a rotazione elettiva⁸. Per i futuri committenti di Juvarra, questa operazione si concretizzò in termini di pratiche burocratiche e redazione di alberi genealogici, ma anche di acquisti di terreni agricoli, costruzione di palazzi cittadini, abbellimenti di ville, mecenatismo e collezionismo artistico, capaci di fornire uno slancio completamente nuovo al panorama culturale lucchese. I capitali freschi ricavati dalle imprese messinesi concorsero così a dare un volto inedito, ad esempio, a quella piccola porzione di città che Isa Belli Barsali chiama «l'isola dei palazzi»⁹, collocata tra le chiese di Sant'Agostino e San Frediano, dove le famiglie Orsucci, Controni, Tucci, Andriani, Lucchesini, affidavano la propria immagine pubblica alle facciate delle nuove dimore di famiglia, oltre che alle collezioni di opere d'arte in esse ospitate¹⁰. Analoga e speculare operazione avveniva nelle ville del circondario collinare, destinate ad allontanarsi sempre di più dal tradizionale carattere prevalente di centri agricoli e di dimore dedicate ad un *otium* privato quasi sommerso¹¹ per assumere la connotazione di centri di rappresentanza dedicati ai ricevimenti e alle feste.

Le ville e i giardini di alcuni esponenti delle famiglie citate venivano trasformati cercando di adeguarli al gusto internazionale per corrispondere al nuovo ruolo sociale e politico dei proprietari che, rientrati tra i confini dello Stato di Lucca come mercanti, avevano ora modo di uscirne di nuovo,

7. Era stato il nonno del committente di Juvarra, anch'egli di nome Coriolano, a trasferire la famiglia pressoché stabilmente a Messina. ASLU, Garzoni, 74, f. 1.

8. Il caso degli Orsucci del ramo di Coriolano è emblematico: sebbene la famiglia avesse goduto dell'accesso alle cariche fin dal XVI secolo, al rientro a Lucca fu necessario ricostruire in maniera dettagliata la genealogia e la storia pubblica della famiglia, per poter dimostrare lo status di "cittadinanza originaria", requisito imprescindibile per la riammissione alla macchina politica oligarchica. ASLU, Arnolfini, 48, «Notizie gentilizie della famiglia Orsucci "della luna" raccolte col fine di far ottenere la cittadinanza lucchese a Sebastiano e Coriolano Orsucci, vissuto per lungo tempo in Sicilia» e ASLU, Arnolfini, 108, f. 2. I Controni, invece, non avevano una analoga storia di "cittadinanza originaria" da dimostrare: accreditati solo dalla recentissima ascesa economica, furono ammessi nel novero di nobili del *Libro d'Oro* nel 1656, grazie all'eloquente argomento di un importante versamento nelle casse dello Stato. Vedi MAZZEI 1986.

9. BELLI BARSALI 1988, pp. 41-42.

10. Per le gallerie private dei nobili lucchesi, si vedano le descrizioni redatte dal pittore ed erudito sassone Georg Christoph Martini, che soggiornò a lungo a Lucca, tra gli anni venti e gli anni quaranta del Settecento, lasciando nel suo diario un dettagliato spaccato della società lucchese. Il manoscritto del diario di Martini si trova in ASLU, Biblioteca manoscritti, 106. Per la parziale traduzione edita, vedi MARTINI 1745.

11. Per la storia della villa lucchese, il testo di base resta la monumentale panoramica di BELLI BARSALI 1979.

grazie al prestigio anche economico conquistato di recente, come ambasciatori di quella Repubblica alla quale erano tornati a prestare i loro servizi¹².

Carlo Orsucci¹³, Alessandro Guinigi¹⁴ e Carlo Domenico Mansi, gli ultimi due succedutisi nel ruolo di inviati presso la corte imperiale di Vienna, furono tra i più rilevanti diplomatici del Settecento lucchese¹⁵. Lo stesso Ottavio Guido Mansi, il committente di Juarra, nel 1736 sarebbe stato designato come incaricato della missione diplomatica a Vienna, prima di rinunciarvi, lasciando il posto al parente Carlo Domenico.

Nel corso dei primi decenni del Settecento, per questo ben definito gruppo di personalità, legate tra loro da una rete inestricabile di relazioni parentali e societarie¹⁶, il contatto con Juarra costituì sempre di più una prestigiosa risorsa, funzionale all'esigenza di dare alle ville e ai palazzi di loro proprietà un volto completamente nuovo, adeguato allo status raggiunto all'interno del patriziato lucchese e all'accreditamento ottenuto presso le corti europee.

I disegni che Juarra esegue nel 1706 per la villa Orsucci¹⁷, forse per i Controni¹⁸, ma anche per il Palazzo Pubblico, centro della vita politica degli stessi committenti, e per la chiesetta dell'ospedale della

12. Per la tesi secondo cui l'attività diplomatica internazionale lucchese era "affare di pochi", riservata ad esponenti delle famiglie di maggiore potere economico, tra le quali quelle di cui ci stiamo occupando, vedi GIULI 2011.

13. Carlo (1654-1729) apparteneva ad un ramo collaterale della famiglia Orsucci, rispetto a quello di Coriolano, di cui era quasi coetaneo. Si veda SABBATINI 2011.

14. La figura di Alessandro Guinigi Franciotti meriterebbe un approfondimento per il ruolo di primo piano nella vita politica, ma anche nel mecenatismo artistico della Lucca della prima metà del Settecento (fu, ad esempio, uno dei principali finanziatori e promotori della formazione romana di Pompeo Batoni).

15. Vedi SABBATINI 2012, p. 83. Per la figura di Carlo Domenico Mansi, soprattutto SABBATINI 2006. Il Mansi apparteneva ad un ramo cadetto della famiglia, ma rimasto orfano di padre durante la minore età, era stato affidato alla cura tutoriale di Carlo di Ottavio Mansi, capofamiglia del ramo più facoltoso, quello dei Mansi di San Pellegrino, e padre di quell'Ottavio Guido che divenne il committente di Juarra.

16. Coriolano Orsucci era figlio di una Mansi, Isabella Maria di Cipriano, mentre aveva sposato una Garzoni, Maria Caterina di Romano, sorella di quell'Alessandro a cui Juarra lasciò disegni per fontane e forse per la palazzina d'estate della villa di Collodi. Per quanto riguarda l'associazione nelle imprese mercantili, del ripetersi continuo degli stessi cognomi ci persuade un rapido esame dei *Libri delle Date*: vi si trovano registrate, ad esempio, la «Girolamo e Carlo Benassai, Francesco Ottavio Gambarini, Raffaello e Ottavio Mansi, Domenico, Carlo e Giovanni Controni, Compagnia di Negotj Leciti e Mercantili» attiva a Livorno tra il 1682 e il 1684 o, a Lucca e Bolzano, la «Cesare Benassai, con Carlo Controni, Carlo di Ottavio Mansi, eredi di Federico Antonio Sardini, Pier Francesco Benassai, Giuseppe Benassai», sottoscritta nel 1711. ASLU, Corte dei Mercanti, 92, cc. 1 e 144.

17. Bibliothèque du Ministère de la Guerre, Vincennes (BMGV), Manuscrits, G.b. 25, cc. 32r, 32v, 33r, 34r.

18. Schizzi nell'album del Metropolitan Museum di New York. Vedi MYERS 1975, MILLON 1984, GRITTELLA 1992.

Santissima Trinità¹⁹, luogo della loro pubblica devozione e del loro impegno caritatevole, riflettono visioni progettuali di amplissimo respiro. Nell'accuratezza dei rilievi dei siti interessati, nell'entusiasmo gioioso e irrefrenabile delle invenzioni, nella ricchezza dei dettagli traspare la comune ambizione costruttiva dell'architetto e dei committenti.

Nel 1714, durante quello che fu forse un breve soggiorno di passaggio a Lucca, Juvarra lasciò ai vecchi amici Orsucci, Mazzarosa, Garzoni, forse Mansi, una serie di schizzi rapidi, ma ricchissimi di suggestioni inedite, per fontane, portali, elementi decorativi da collocare nei giardini. Nei casi in cui la documentazione consente di farlo, come per la villa Orsucci, ci si accorge che questi frammenti non costituiscono fantasie a sé stanti, ma possono ancora essere lette come parte integrante delle visioni d'insieme abbozzate nel 1706, rielaborate e semplificate, ma non abbandonate.

Nel 1724 Juvarra torna a Lucca, finalmente, per aprire cantieri a Palazzo Pubblico²⁰, a villa Orsucci²¹, a villa Mansi. Torna, questa volta, come architetto dei Savoia, accompagnato da una fama internazionale, che contribuisce a un significativo mutamento delle aspettative dei vecchi committenti nei suoi confronti.

I progetti per la villa Mansi

Lo stato di fatto

All'epoca dei primi soggiorni lucchesi di Juvarra il giardino si presentava nello stato di definizione fissato da un terrilogo seicentesco, opera dell'agrimensore Vincenzo Finucci (fig. 5)²². Nella planimetria la differenza di impostazione tra la zona ovest e la zona est è netta. La prima mantiene la tradizionale disposizione di origine cinquecentesca, consueta nelle ville lucchesi, con la suddivisione in riquadri recintati, destinati a colture e piantumazioni differenti e distribuiti ai lati di un viale rettilineo di avvicinamento al palazzo. La zona est, invece, scardina completamente i modelli consueti: con la raggiera di dieci viali ombreggiati dal boschetto, la catena d'acqua memore di quelle laziali del

19. Rilievo del lotto in BMGV, Manuscripts, G.b. 25, c. 17v, schizzi per la facciata nell'album del Metropolitan Museum. MYERS 1975, MILLON 1984, GRITTELLA 1992, BARGHINI 1994.

20. ASLU, Piante e disegni del Palazzo Pubblico, ff. 3- 4, 5, 9-13, 15, 18.

21. Torino, Museo Civico di Arte Antica di Palazzo Madama (MCT), c. 4706/DS. DEL NISTA 2014.

22. ASLU, Mansi 270, c. 42. BELLI BARSALI 1979 riporta come datazione del terrilogo, quella del 1684, presente sulla prima pagina del volume. BORELLA, GIUSTI MACCARI 1993 posticipano al 1689 il disegno specifico della pianta della villa, sulla base di accertamenti documentari.

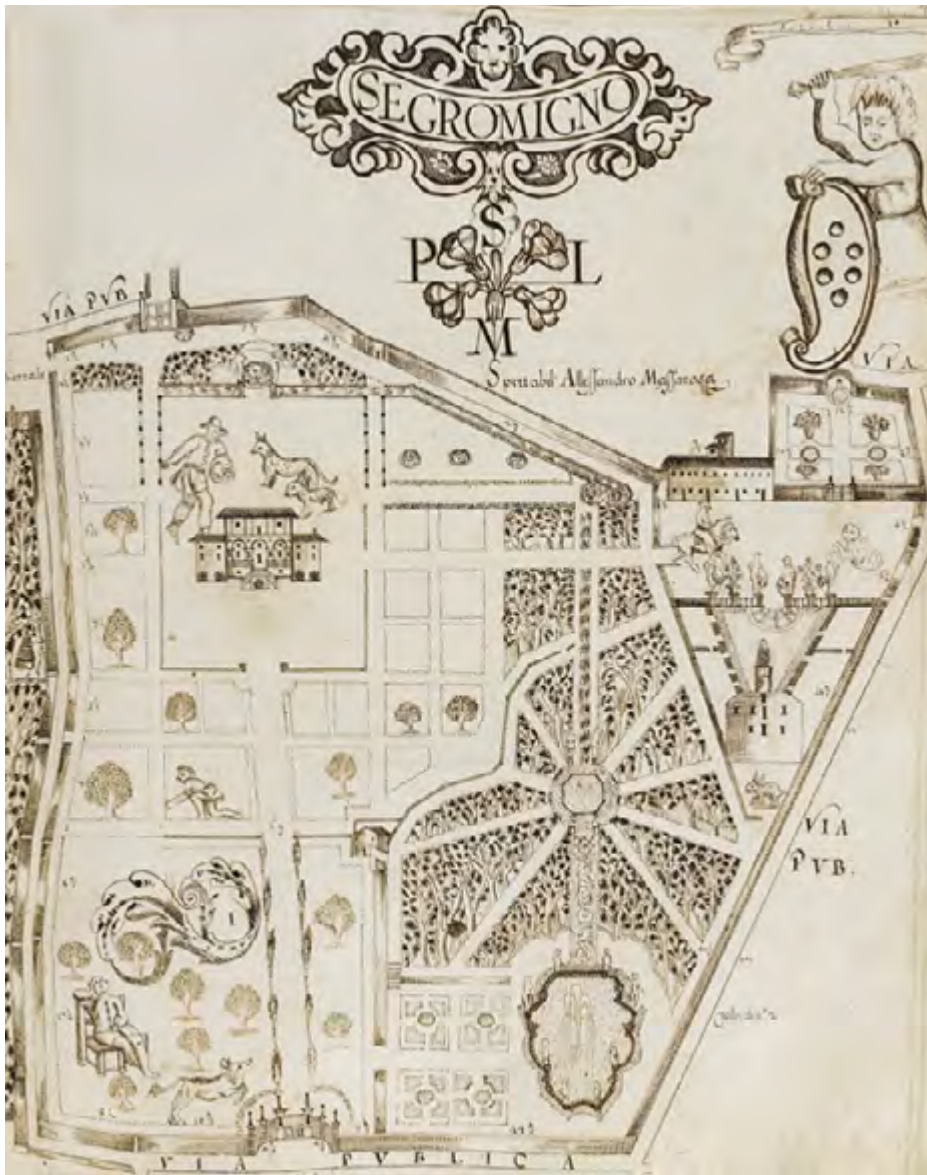


Figura 5. Vincenzo Finucci, Villa Mansi a Segromigno, terriglio, 1684/1689. Archivio di Stato di Lucca, fondo Mansi, 270, c. 42 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

Cinquecento (villa Aldobrandini a Frascati, villa Lante a Bagnaia, palazzo Farnese a Caprarola) e la grande peschiera mistilinea, introduceva per la prima volta a Lucca (ad eccezione forse solo di ciò che si stava tentando alla villa Santini a Camigliano) il complesso delle riflessioni sul giardino formale che, a partire dall'esperienza delle grandi ville cinquecentesche romane, aveva raggiunto la Francia di Le Nôtre, per poi circolare in Italia ed Europa arricchito dalle esperienze d'oltralpe. La nuova definizione del giardino est era testimone di un momento di grande fermento innovatore nelle vicende della famiglia Mansi, coincidente con l'ultimo quarto del Seicento. In quel periodo Raffaello Mansi, con i fratelli Gaspero e Cipriano, aveva avviato imprese commerciali in numerosi mercati, accrescendo sensibilmente la fortuna già notevole di una delle più antiche famiglie lucchesi, e risultando, nel 1657, come il secondo contribuente di Lucca, dopo Nicolao Santini²³. Nel 1667 aveva acquistato il latifondo della Fontanazza, presso Piacenza e, nel 1675, dai Cenami, la villa di Segromigno; contestualmente aveva avviato la campagna di lavori che avrebbe portato in pochi anni alla definizione del nuovo principesco palazzo urbano di San Pellegrino, fulcro di iniziative tra le più interessanti nel panorama dell'arte e dell'architettura lucchesi del tempo²⁴.

Per individuare l'artefice più idoneo per la costruzione e decorazione del palazzo e per la trasformazione della villa secondo i più aggiornati canoni estetici romani, bolognesi e perfino parigini, Raffaello Mansi aveva guardato a Firenze. Il prescelto era stato il pittore e architetto Raffaello Mazzanti, di origine lucchese, ma formatosi nell'ambiente di Giovanni Battista Foggini e Ciro Ferri. Mazzanti, documentato come principale responsabile della definizione architettonica del palazzo cittadino, secondo Borella e Giusti Maccari sarebbe da identificare anche come progettista della notevolissima soluzione del giardino est della villa di Segromigno.

Dopo questo periodo di fermento edificatorio, la villa aveva mantenuto l'aspetto mostrato dal terrilogo Finucci, fino a quando l'ambizione del pronipote di Raffaello, Ottavio Guido, nella prima metà del Settecento non rese improcrastinabile l'esigenza di rimettere mano alle opere di rinnovamento interrotte quarant'anni prima.

Ottavio Guido Mansi non era il primogenito della linea ereditaria: alla morte del padre, nel 1712, quando il fratello Raffaello²⁵ era subentrato nel dominio diretto del palazzo di famiglia, egli si era ricavato un appartamento per sé in alcuni locali del piano terra²⁶. Tuttavia il fratello maggiore trascorreva gran parte del suo tempo presso la Fontanazza, lasciando ad Ottavio Guido la responsabilità della gestione

23. BORELLA, GIUSTI MACCARI 1993, p. 26.

24. Per una ricostruzione della storia del palazzo e della committenza artistica ad esso connessa, *ibidem*.

25. ASLU, Biblioteca Manoscritti 21, B. BARONI «Alberi di Famiglie», c. 217.

26. BORELLA, GIUSTI MACCARI 1993, p. 123.

e il godimento dei beni di Lucca e di Segromigno. Le carte relative all'eredità di Ottavio Guido, morto nel 1743²⁷, offrono il ritratto di una personalità ambiziosa e desiderosa di proseguire l'azione di aggiornamento culturale condotta dal bisnonno. Dall'inventario dei beni riemerge la conformazione dello scomparso appartamento di Lucca che Ottavio Guido aveva trasformato in una galleria d'arte allestita con cura maniacale: su mensole dipinte in bianco e profilate in oro, il Mansi conservava la propria collezione di porcellane del «Giappone antico», «di Sassonia», «di Inghilterra», i «buccheri rossi» e una tazza del Marchese Ginori²⁸, mentre in bianco e oro come le mensole erano le cornici che aveva fatto predisporre per i suoi trenta quadri, raffiguranti nature morte, paesaggi e ritratti.

Nelle note appuntate su alcuni disegni, come vedremo, la volontà di Ottavio Guido di portare a termine il completamento del giardino di Segromigno appare insistente.

Progetti per una fontana

Nel 1706 e nel 1714 Juvarra frequentò la villa di Coriolano Orsucci a Segromigno; nel 1714 lasciò disegni per la fontana del giardino di quella di Fabio Mazzarosa, distante poche decine di metri dalla prima e direttamente confinante con quella dei Mansi. In considerazione dei rapporti tra queste famiglie e data la vicinanza dei siti, è più che plausibile che già prima del 1724 l'architetto avesse avuto modo di incontrare Ottavio Guido o Raffaello Mansi e di riflettere sull'assetto della loro villa, la cui sistemazione era condotta da decenni a fasi alterne.

Due schizzi prospettici, conservati a Berlino, che rappresentano versioni diverse per una grande fontana (figg. 6-7)²⁹, potrebbero costituire un indizio in tal senso. È soprattutto il primo dei due a suggerire un possibile riferimento alla villa Mansi: la grande struttura a tre getti di acqua addossata a un'alta siepe di confine definisce architettonicamente il perimetro di un cortile non profondo, ed è posta in diretta relazione frontale con un edificio, la cui pianta è accennata in primo piano. Per quanto abbozzata in pochi tratti, l'impronta al suolo del palazzo presenta un dettaglio singolare che la rende, a mio avviso, riconoscibile: il prospetto è caratterizzato da una scala a rampe contrapposte per l'accesso al piano nobile, secondo una soluzione comune nelle ville della Lucchesia; ma le due rampe presentano andamento divergente e non convergente come da consuetudine. La soluzione è pressoché unica nel

27. *Ibidem*. Vedi ASLU, Mansi, 5, cc. 1-56.

28. *Ibidem*.

29. Staatliche Museen Kunstbibliothek, Berlino (SMKB), 6768 e 6769. I disegni sono pubblicati in GRISERI ET AL. 1999, ma l'accostamento con la villa Mansi è proposto per la prima volta in DEL NISTA 2005-2006 e riportato in MANFREDI 2010.

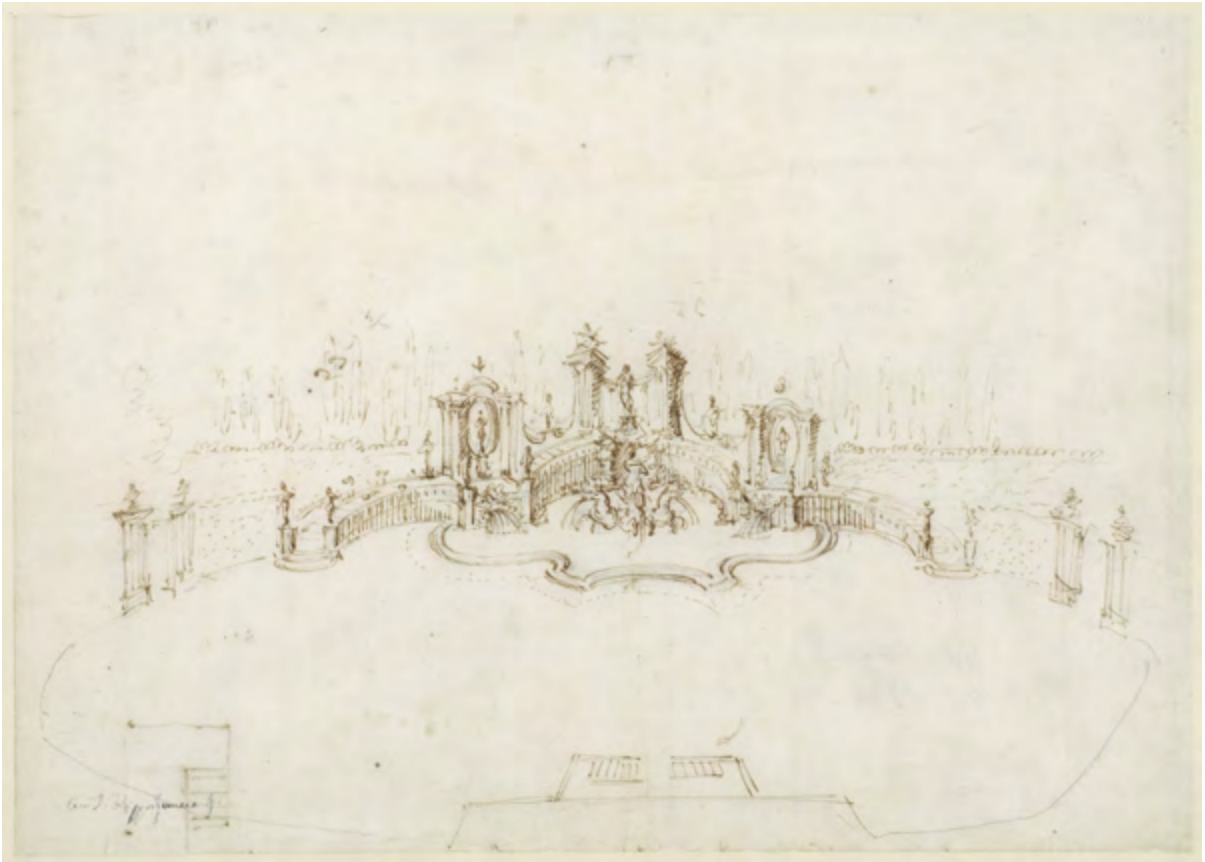


Figura 6. Filippo Juvarra, schizzo prospettico per una fontana (forse per la villa Mansi a Segromigno), Berlino, Staatliche Museen Kunstbibliothek, Hdz 6768. Inchiostro bruno su preparazione a matita.

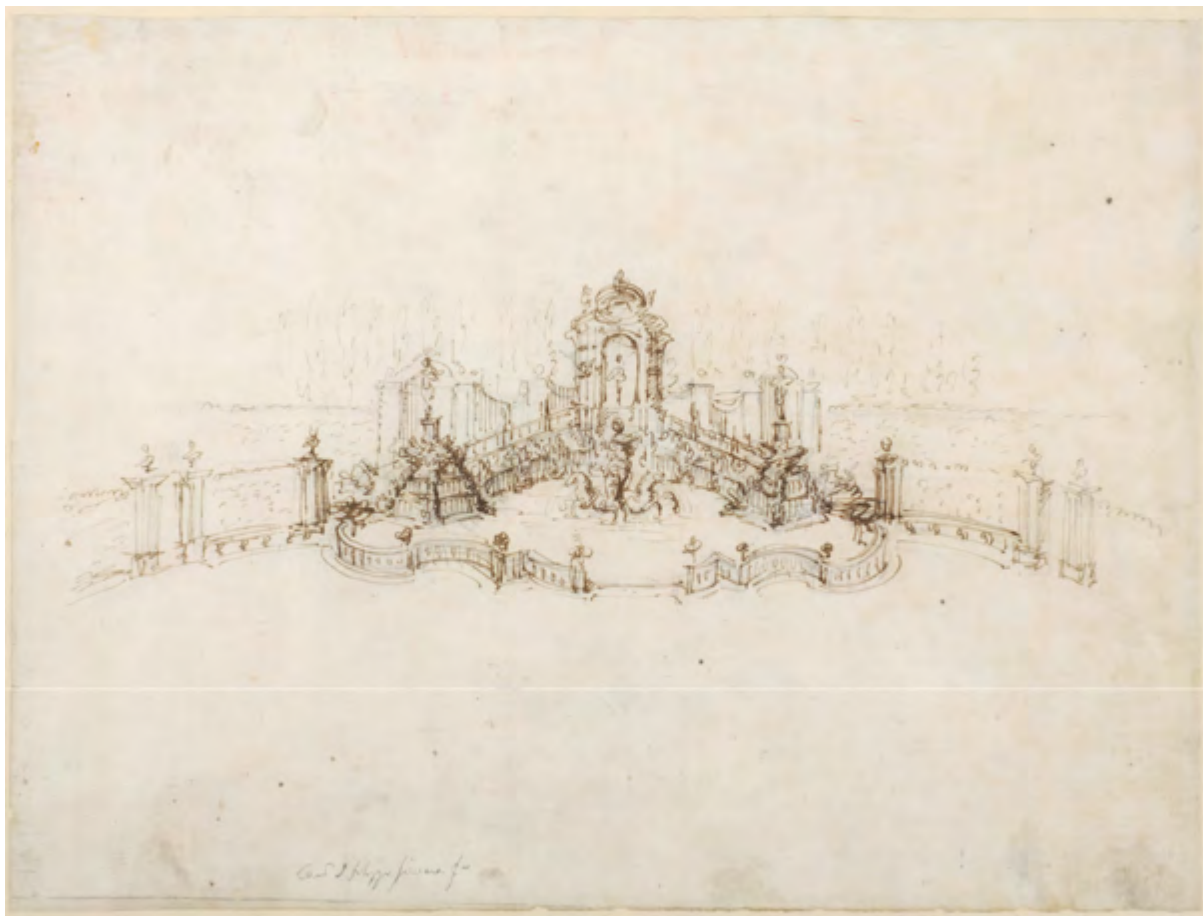


Figura 7. Filippo Juvarra, schizzo prospettico per una fontana (forse per la villa Mansi a Segromigno), Berlino, Staatliche Museen Kunstbibliothek, Hdz 6769. Inchiostro bruno su preparazione a matita.

contesto delle ville lucchesi, e corrisponde a quella della facciata tergale della villa Mansi³⁰. L'attendibilità di tale ipotesi è desumibile dal confronto con il sito e con le citate stampe di Giusti e Angeli (figg. 8-9) ed è supportata da altri dettagli, come le proporzioni complessive dello spazio, la presenza del confine alle spalle della fontana, che potrebbe corrispondere a quello tra la villa Mansi e la retrostante villa Mazzarosa, e dei due varchi laterali, a sinistra e a destra della composizione architettonica, presenti anche nella più tradizionale versione progettuale inclusa nelle stampe di fine Settecento (fig. 9). La datazione dei due disegni non è certa. Essi possono comunque essere ricondotti a uno dei due primi soggiorni lucchesi di Juvarra³¹; forse sono da ascrivere al gruppo degli schizzi prospettici per fontane che nella primavera del 1714 Juvarra dedicò a diversi committenti, tra cui Coriolano Orsucci, Fabio Mazzarosa, Alessandro Garzoni. Un ulteriore dettaglio non è forse insignificante: all'angolo inferiore sinistro del primo dei due fogli è accennata con tratti rapidi un'altra piccola pianta che esula dalla rappresentazione prospettica e tradisce forse un pensiero contemporaneo per un altro sito: sembra richiamare da vicino lo sviluppo in pianta della dimora di Fabio Mazzarosa, posta immediatamente al di là della siepe di recinzione, e che sarebbe stata visibile dalla sommità delle rampe della grande fontana dei Mansi. Potrebbe trattarsi di un momento in cui Juvarra stava elaborando proposte contemporanee per le due ville. Le due soluzioni per la monumentale fontana, peraltro, presentano numerose analogie con quelle delineate per la villa Mazzarosa³²: nonostante la diversa dimensione delle due fontane (più piccola quella per il fondo del giardino dei fiori di Mazzarosa), un unico ragionamento progettuale, condotto secondo un analogo filo logico, sembra travalicare il margine dell'alto muro di recinzione alla ricerca di una omogenea visione d'insieme. In entrambi i casi, un'ampia vasca mistilinea accoglie l'acqua proveniente da tre getti principali, dei quali il centrale è posto in maggior risalto rispetto ai laterali attraverso elementi architettonici e scultorei. Tutti e tre i punti notevoli della composizione sono sottolineati da statue. Il foglio 35 della Biblioteca Nazionale di Torino si avvicina particolarmente alla prima versione della fontana di Berlino (fig. 6) per lo sviluppo polilobato dell'edera, per la prevalenza dell'elemento architettonico nelle edicole che incorniciano le statue e per la presenza di elementi di dettaglio come le figure marine emergenti dal centro della vasca, evocatrici dei cavalli della fontana di Apollo a Versailles. La seconda versione di Berlino, invece, è da accostare decisamente a quella del

30. Borella e Giusti Maccari sostengono che la singolare scalinata potrebbe essere stata aggiunta all'edificio durante i lavori di completamento di fine Settecento; ma essa compare già in una rappresentazione seicentesca da loro stessi pubblicata. BORELLA, GIUSTI MACCARI 1993, p. 113.

31. Se si accetta la periodizzazione proposta da Millon per gli album juvarriani. MILLON 1984, MILLON 1995.

32. Album della Biblioteca Nazionale di Torino (BNTO), Ris. 59.4, cc. 35, 9 e 80. Iscrizioni autografe su tutti e tre i fogli attestano che essi furono redatti nei giorni 21 e 22 maggio del 1714 per Fabio Mazzarosa. BOSCARINO 1973, HAGER 1985, GRITELLA 1992.



Figura 8. Giuseppe Angeli, veduta del retro della villa Mansi a Segromigno. Archivio di Stato di Lucca, Fondo Stampe 42, incisione (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).



Figura 9. Giuseppe Angeli, su disegno di Giovanni Francesco Giusti, prospettiva della fontana tergaie della villa Mansi a Segromigno, Archivio di Stato di Lucca, Fondo Stampe 43, incisione (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

foglio 80 di Torino: sia ai Mansi che ai Mazzarosa, in alternativa alle due soluzioni precedenti, Juvarra propone qui varianti in cui l'elemento architettonico si fa meno importante, arretrando in favore di un ruolo compositivo predominante dell'acqua. Il motivo delle cascatelle a gradoni che scendono in diagonale verso il bacino, presente in entrambi gli schizzi, fa dell'acqua l'elemento primario di queste soluzioni, tanto che le statue elevate su alti piedistalli sembrano sorrette da piramidi liquide, senza il supporto dell'architettura. Nella seconda versione di Berlino, a confronto con la prima, il ricchissimo partito architettonico sfuma, arretrando rispetto alla fontana vera e propria e trasferendosi in una più ricca definizione della recinzione di confine con la villa Mazzarosa, che diviene sfondo per la più leggera e naturalistica composizione della mostra d'acqua. Lo stesso passaggio graduale da alternative con prevalente presenza dell'architettura a varianti in cui l'elemento acquatico assume maggior rilievo si riscontra accostando tra loro le tre proposte per la fontana Mazzarosa.

Vi sono almeno altri due fogli conservati nella raccolta ex Tournon, oggi alla fondazione Abeg-Stiftung di Riggisberg, associabili alle due prospettive di Berlino per via degli stessi accenni di ambientazione: i cipressi sullo sfondo, al di là dell'alta siepe, e la presenza dei due varchi laterali³³. Nel primo la vasca mistilinea acquista dimensione monumentale a scapito dell'esda architettonica di fondo, che richiama quella progettata per Coriolano Orsucci³⁴. Nel secondo si reintroduce il motivo della rampa ascendente, come nella prima versione di Berlino, mentre la definizione architettonica si carica di suggestioni esotiche nella vasca esagonale e nei padiglioni a pagoda orientaleggianti. In queste due ultime soluzioni, tuttavia, l'attinenza alle reali dimensioni dello spazio disponibile sul retro della villa Mansi sembra perdersi, e i disegni si allontanano dall'occasione progettuale concreta per farsi fantasia architettonica, secondo una modalità abbastanza consueta per Juvarra. L'intera serie di proposte del 1714 per le fontane lucchesi, del resto, può essere letta come una sequenza di variazioni su un unico tema declinate a scala diversa.

Se si ammette l'ipotesi qui formulata che i disegni di Berlino siano da riferirsi a una volontà di riprogettazione in grande della fontanella esistente sul retro della villa Mansi non è difficile immaginare perché Juvarra al suo primo approccio con la villa si concentrasse su questo spazio apparentemente secondario, né perché questo stesso angolo della proprietà rimanesse oggetto di tentativi di ridefinizione architettonica fino alla fine del Settecento³⁵. La fontanella tergale corrisponde al punto in

33. Fondazione Abeg-Stiftung di Riggisberg (ASR), album di disegni di Filippo Juvarra, ff. 1 e 3. GRISERI *ET AL.* 1999.

34. BNT0, Ris. 59.4, c. 65v: «Per il S:r Coriolano Orsucci in Lucca. Fondo o Prospetto del Giardino d'agrumi». MILLON 1984, GRITELLA 1992.

35. La più tradizionale proposta inserita nel grande collage della planimetria del Giusti (figg. 1-2, 9), con le due palazzine di servizio simmetriche e la vasca mistilinea di dimensioni ben più ridotte, rimase sulla carta come i progetti di Juvarra. Si

cui le acque, derivate dal vicino torrente Sana, entrano nella proprietà per poi distribuirsi attraverso le peschiere e i giochi d'acqua disseminati nell'ampio giardino. L'intervento su quest'area sarebbe stato, dunque, la traduzione architettonica di un necessario completamento della sistemazione idraulica che convogliasse le acque verso la zona ovest del giardino e non più solo ad est, divenendo ossatura per un nuovo assetto unitario del giardino, incompiuto da decenni.

I progetti del 1724-1725

Rimasti allo stato di idee i disegni del 1714, dieci anni dopo Juvarra, nel corso del suo terzo soggiorno a Lucca, fu chiamato a predisporre una soluzione di ampio respiro per villa Mansi.

Se i due disegni di progetto pervenuti (figg. 3-4) si concentrano sul dettaglio del grande giardino ovest, la visione d'insieme del piano di completamento, sicuramente da attribuire a Juvarra, è desumibile dalla citata planimetria tardo-settecentesca del Giusti (figg. 1-2)³⁶ e dal confronto di questa con il terrilogo Finucci (fig. 5). Con un atteggiamento simile a quello già adottato nel 1706 per il piano complessivo di villa Orsucci, anche se con soluzioni di linguaggio del tutto nuove, Juvarra trae dalle irregolarità del sito e da alcuni elementi invariabili delle preesistenze l'occasione per redigere un progetto unitario e di grande originalità, capace di integrare le diverse parti del giardino mediante poche efficaci soluzioni. Scardinata la rigidità limitante del viale rettilineo in asse con il palazzo, si aggancia al bordo inclinato e irregolare del bosco di Mazzanti, obbligato dai dislivelli del terreno, lo regolarizza e lo asseconda scolpendolo in un'alta spalliera verde; quindi ribalta il profilo ottenuto, specchiandolo rispetto all'asse principale una volta coincidente con il viale, e ne fa, sul lato opposto, il confine del nuovo giardino alla francese che progetterà nel dettaglio. Con l'eliminazione del viale rettilineo, una volta varcato il cancello principale della villa, il palazzo appare stagliarsi al centro di un vastissimo spazio vuoto, semplicemente trattato a prato³⁷, al quale avrebbe potuto dare adeguato completamento, sul fondo, la realizzazione di una delle imponenti soluzioni del 1714 per la fontana tergale, che si sarebbe intravista ai lati dell'edificio. Il grande cortile trapezoidale, in moderato pendio

tratta di un progetto forse contemporaneo all'epoca di realizzazione delle stampe, non è chiaro se dovuto allo stesso Giusti, ma illustrato in una pianta acquerellata che ho potuto osservare presso la collezione privata di Marcello Salom (fig. 10). Il progetto presenta, a confronto sulle due metà del foglio, due diverse varianti, una più classica, l'altra più vicina a modelli del primo Settecento, nel dinamismo dei raccordi concavi e nello sfondamento dell'edicola centrale.

36. Per la discussione di questi progetti di Juvarra, si vedano BELLÌ BARSALI 1961 e BELLÌ BARSALI 1979, ma anche CORNAGLIA 2014.

37. Quasi anticipatore del giardino inglese della seconda parte del secolo.



Figura 10. Anonimo (Giovanni Francesco Giusti?), progetto per la fontana tergale della villa Mansi. Proprietà Marcello Salom. Matita, inchiostro, acquerello.

ascendente dal cancello al palazzo, avrebbe consentito anche un gioco prospettico: visto dal cancello, il divaricarsi delle due lunghe spalliere avrebbe compensato l'effetto della prospettiva facendole sembrare parallele e avvicinando illusoriamente il palazzo; effetto opposto, di maggior profondità del cortile, si sarebbe ottenuto osservando il cancello di accesso dall'edificio. Da quella visuale si sarebbe recuperata la valenza paesaggistica dell'asse ordinatore, nel punto di convergenza delle due linee definite dalle spalliere, coincidente, al di là del confine della proprietà, con l'asse viario diretto verso la valle. Lo stesso gioco prospettico, ribaltato, diviene la cifra dominante della progettazione del giardino recintato ricavato all'angolo sud-ovest della proprietà. A chi ne avesse varcato l'accesso, nella parte alta del pendio, si sarebbe a poco a poco rivelata una complessa successione di quattro diversi spazi via via più ampi: prima l'area filtro a pianta ovaleggiante, incentrata sulla fontana piccola, poi l'ampia *allée* suddivisa in tre viali paralleli da fasce di *gazon* con tassi scolpiti, quindi il fulcro decorativo dell'intera composizione, il ricchissimo *parterre de broderie*, progettato con andamento trapezoidale a partire da una vera e propria griglia anamorfica, ben visibile su uno dei disegni di progetto (fig. 4); infine, l'area della peschiera grande, conclusa da un'ampia esedra con ninfeo triabsidato e stanze di



Figura 11. Giuseppe Angeli, su disegno di Giovanni Francesco Giusti, prospettiva del giardino della villa Mansi a Segromigno. Archivio di Stato di Lucca, Fondo Stampe 46, incisione (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

verzura nascoste negli angoli. Nel gioco degli effetti prospettici, come notato da Paolo Cornaglia³⁸, la profondità del giardino sarebbe sembrata minore dall'ingresso e maggiore dal fondo (fig. 11), la pianta trapezoidale della *broderie* sarebbe apparsa rettangolare dall'alto dell'*allée*, la vasca grande sarebbe stata percepita dall'ingresso meno allungata e larga più o meno come quella piccola in primo piano.

Di questo giardino restano due grandi planimetrie di progetto (figg. 3 e 4). Si tratta di due tavole di uguali dimensioni, certamente l'una copia dell'altra, oppure copie entrambe da uno stesso prototipo: le date riportate sui fogli dimostrano che il progetto fu in gran parte elaborato a Torino, dopo il rientro di Juvarra da Lucca, avvenuto presumibilmente nel mese di marzo del 1724³⁹.

La prima tavola (fig. 3), datata 9 settembre 1725, è una planimetria in pulito, ad inchiostro e acquerello colorato, rimasta probabilmente in mano di Juvarra⁴⁰. La seconda (fig. 4) è un elaborato di progetto, che scende nei più minuti dettagli della sistemazione idraulica e del verde, e che rimase a disposizione della famiglia per l'uso in cantiere⁴¹: tracciato con inchiostri diversi e acquerello su una griglia di base in grafite, è un vero e proprio affascinante racconto a più mani delle diverse fasi della progettazione e della realizzazione. Si legge su questo disegno, prima di tutto, lo sforzo progettuale di dimensionamento delle parti: gli elementi fondamentali della composizione sono incardinati sulle linee di una griglia a maglia quadrata, il cui modulo corrisponde a quattro braccia lucchesi, unità di misura della scala di riferimento indicata⁴². Tra le tantissime annotazioni e i numerosi ripensamenti riportati sul foglio compaiono accenni ad altre scale, come se si fosse iniziato a progettare riferendosi a una diversa unità, magari una misura torinese più consueta per il progettista, per poi decidere di utilizzare un modulo di maggiore dimestichezza per chi avrebbe lavorato sul cantiere. Questo dettaglio apre molte domande sugli eventuali collaboratori o esecutori locali del disegno di Juvarra, dei quali non si hanno notizie. È lecito immaginare che egli potesse aver beneficiato anche di una collaborazione sul piano della progettazione idraulica: il disegno riporta nel dettaglio i tracciati della

38. CORNAGLIA 2014, p. 114.

39. Arrivato a Lucca nei primi giorni di gennaio del 1724, Juvarra doveva essere già rientrato a Torino in data 23 marzo, quando firmò l'istruzione di cantiere per l'altare maggiore della chiesa di Sant'Uberto alla Venaria Reale. GRITELLA 1992, vol. 2, p. 10.

40. È infatti conservata nelle collezioni di Palazzo Madama a Torino, con collocazione MCT 471/ds. BELLI BARSALI 1979, MOCCAGATTA 1985; GRITELLA 1992; COMOLI MANDRACCI 1995, p. 379; DARDANELLO, TAMBORRINO 2008, pp. 183-188.

41. Fino a pochi anni fa ancora di proprietà della famiglia Mansi-Salom, è ora conservata al Museo Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca (PMLU), con la collocazione inv. 1259. BELLI BARSALI 1964; BELLI BARSALI 1979; GRITELLA 1992; DARDANELLO, TAMBORRINO 2008, pp. 183-188.

42. Il braccio lucchese corrispondeva a circa 59 centimetri. L'intera lunghezza del giardino equivale a 52 quadrati di 4 braccia ciascuno, cioè a 208 braccia, ovvero poco meno di 123 metri lineari.

conduttura principale dell'acqua, la «cannonata», e degli «scioli» di derivazione, che conducevano l'acqua ai diversi «laghetti», la posizione dei pozzetti, il dimensionamento preciso dell'ampiezza e dell'altezza raggiungibili dai getti delle fontane, ed è un unicum che apre uno squarcio inedito sulla figura di Juvarra come progettista di giardini.

La seconda a lasciare il proprio segno sul foglio, dopo quella dei progettisti, è la mano del committente, che annota, impaziente e fiero, le tappe della propria impresa: sottolinea che «Questo disegno del celebre cav. D. Filippo Juvarra Messinese architetto di S. Pietro e di S.M. di Sardegna fu eseguito e diretto da me cav. O. Guido Mansi nell'anno 1732 ed a mie spese»; e ricorda che nel «1733 a dì 14 maggio giorno dell'Ascensione si diede l'acqua la prima volta».

Che il cantiere del giardino, poi scomparso, fosse stato in qualche modo avviato e portato avanti da Ottavio Guido Mansi, sembra dunque attestato almeno da queste annotazioni. Altrettanto evidente è che, per motivi difficili da ipotizzare, la realizzazione proseguì in maniera estremamente lenta: se l'attento Georg Christoph Martini, che visitò la villa nei primi anni quaranta soffermandosi con ampi dettagli sulla descrizione del boschetto di Mazzanti, non dedicò, nel suo diario, il minimo cenno al giardino di Juvarra, fu certamente perché a quell'epoca non doveva esserci molto da notare⁴³. È possibile supporre, inoltre, che una definitiva battuta d'arresto del progetto corrisponda alla data della morte di Ottavio Guido Mansi, nel 1743. Eppure, almeno due indizi condurrebbero all'ipotesi di una ripresa dei lavori, addirittura nell'ultimo quarto del XVIII secolo, su iniziativa di Luigi Mansi, il committente delle vedute del Giusti. Primo indizio è la presenza, sulla tavola di progetto conservata a Palazzo Mansi, di alcune aggiunte di diversa mano, apparentemente più tarda, tracciate con segno sottile e uniforme, e con un inchiostro nero, forse di china, diverso da quello bruno settecentesco della base. Si tratta di segni intesi a dimensionare alcuni elementi per la realizzazione: le proiezioni ortogonali di uno dei contenitori degli alberelli accostati alle spalliere, il prospetto della cancellata per l'accesso laterale al giardino, il ridisegno della linea concava del profilo della peschiera. Il secondo indizio è dato da una tavola inedita, di proprietà di Marcello Salom (fig. 12). Commissionata al pubblico perito Giorgio Martinelli da Luigi Mansi, essa reca la data 14 novembre 1772 e rappresenta, in pianta e in prospetto, la livellazione della porzione di terreno corrispondente al giardino di Juvarra e alla parte di cortile antistante. La definizione decorativa del parterre è chiaramente uno schema sintetico, tracciato dall'agrimensore senza alcuna pretesa rappresentativa, e anche la forma delle due peschiere è diversa da quella del progetto originale. Ma la distanza tra di esse e le misure complessive dello spazio rappresentato corrispondono approssimativamente a quelle delle tavole juvarriane, tanto da

43. MARTINI 1745.

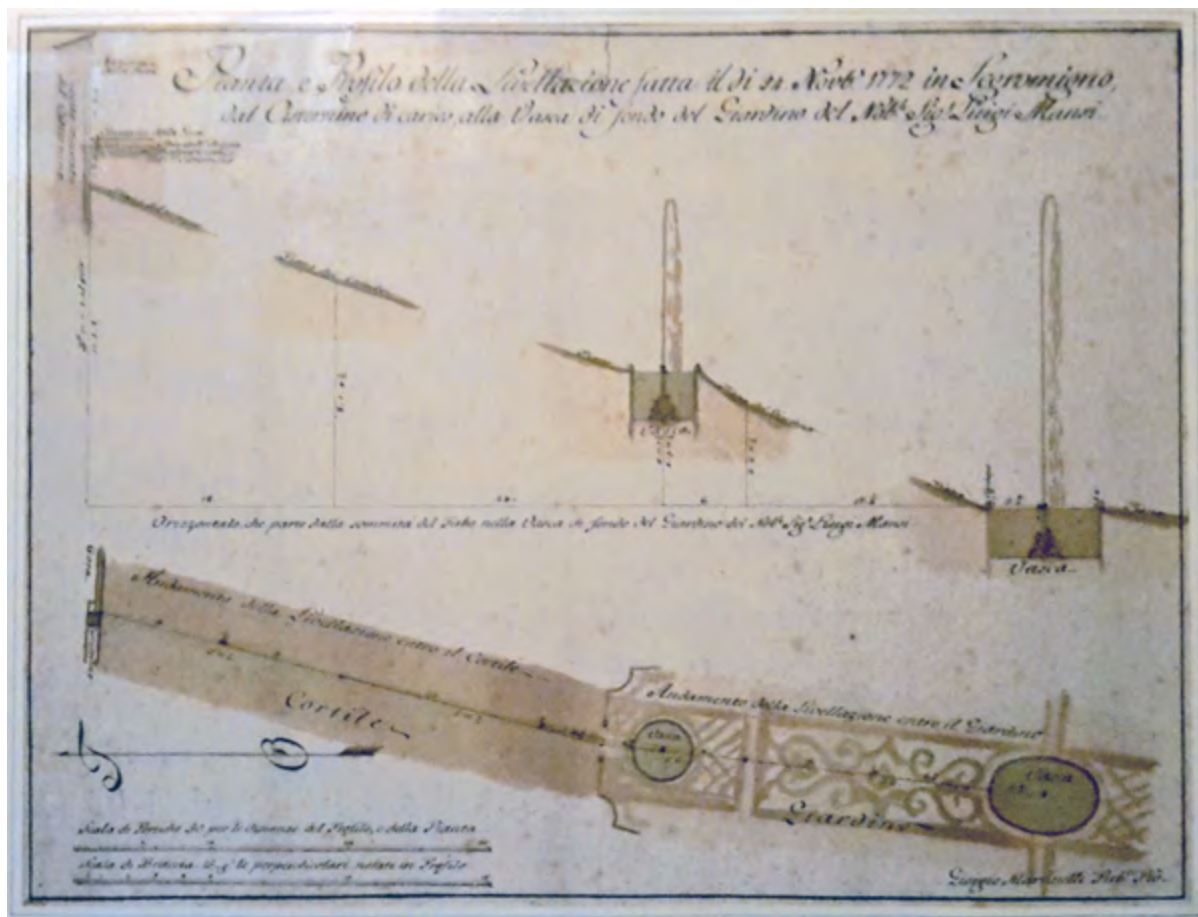


Figura 12. Giorgio Martinelli, pianta e prospetto della livellazione del giardino della villa Mansi a Segromigno, 1772. Proprietà Marcello Salom. Inchiostro e acquerello.

confermare il riferimento del disegno a quella porzione del giardino. Qualcosa di realizzato, dunque, doveva esistere, e ancora a quella data vi si lavorava⁴⁴.

Juvarra e il giardino alla francese

Nella sua monografia sulle ville lucchesi Isa Belli Barsali⁴⁵ pubblicò un altro disegno, riprodotto in seguito anche da Gianfranco Gritella⁴⁶, allora in collezione privata (forse della famiglia Mansi o dei Salom), ma che non mi è stato possibile, ad oggi, rintracciare. Si tratta di una copia colorata del *parterre de broderie* del giardino ovest, commentata da una nota di mano di Ottavio Guido Mansi, rivolta a Juvarra: «Vi trasmetto una copia colorita del Parterro, che v'è nel nuovo giardino, quale se bene [ho] fatta in fretta spero nondimeno mi potrete dire se i colori sono compartiti sul gusto francese, e prego dirmi chiaro il vostro sentimento, avendone voi veduti di fatti [...] Ottavio G. Mansi Seg.no 2 9mbre 1732»⁴⁷. Si rivelano, dunque, negli intenti della committenza, la precisa volontà di adesione al “gusto francese” e la consapevolezza fiduciosa che in Juvarra si trovasse la personalità più adatta ad offrire garanzie in questo senso.

In un contesto come quello lucchese, il significato della scelta consapevole di modelli francesi da parte di un committente non deve essere necessariamente ricondotto a motivazioni socio-politiche in senso stretto. L'associazione naturale tra riferimenti francesi e contenuti simbolici legati al tema della regalità e dell'assolutismo, non avevano potuto far presa, fino a quel momento, nel particolarissimo ambiente dell'oligarchia lucchese, sebbene la volontà di ascesa delle famiglie citate avesse in parte modificato le consuetudini cittadine in materia di autorappresentazione.

A Lucca, per le famiglie dell'oligarchia, la sfera privata e quella pubblica erano strettamente compenstrate. La richiesta di aggiornamento, come occasione di internazionalizzazione del gusto e dunque di proiezione al di fuori di un contesto culturale ristretto, assumeva entrambe le valenze nel momento in cui la villa diveniva luogo di possibili ambasciate, o ricevimenti ufficiali promossi per conto delle Repubblica, e allo stesso tempo sede delle feste private e del diletto del proprietario. Al di là

44. Marcello Salom, erede della famiglia Mansi, ricorda che una campagna di scavi di alcuni anni fa permise il riemergere di alcune tracce delle condutture realizzate per convogliare l'acqua al giardino. Tale informazione mi pare attendibile e smentisce una notizia opposta, da me avuta tempo addietro dal marchese Gerardo Mansi.

45. BELLI BARSALI 1979.

46. GRITELLA 1992, vol. 2, fig. 197, p. 210.

47. In calce: «1732 Bozza originale del Giardino in Segromigno fatta da D. Filippo Juvara».

di queste considerazioni, è plausibile che l'orientamento deciso verso la sperimentazione di modelli francesi fosse stato suggerito a Ottavio Guido direttamente da Juvarra. Lo stesso stava accadendo contemporaneamente nel giardino di villa Orsucci. La progettazione dei giardini lucchesi sembrava costituire per Juvarra un'importante occasione per sperimentare direttamente quanto aveva avuto modo di osservare nel corso del viaggio del 1719 a Parigi⁴⁸. E che in questi progetti vi sia uno scatto evidente nelle competenze e nell'aggiornamento di Juvarra come progettista di giardini è stato appropriatamente notato in un contributo recente di Paolo Cornaglia⁴⁹.

Il parterre del giardino ovest di villa Mansi è qualcosa di completamente nuovo nell'esperienza progettuale juvarriana: il perimetro mistilineo e spezzato, in cui la fascia di *gazon* non è più un confine netto tra parterre e percorsi, e questi si compenetrano con le *palmettes* e i *fleurons* del tappeto decorativo, supera tutti i precedenti tentativi, come le *broderies* del progetto per il concorso Clementino del 1706, racchiuse all'interno di riquadri delimitati da spalliere di bosso ancora riconducibili agli schemi del giardino all'italiana.

Ciò che Juvarra aveva potuto osservare direttamente a Parigi andava ben al di là anche dei riferimenti di cui aveva potuto fare esperienza nel Piemonte filo-francese, anche con il supporto dell'ampia trattatistica specifica. Non possono essere ignorate, a questo proposito, le strette analogie che i progetti per i Mansi, ma anche quello per Coriolano Orsucci, hanno con alcune delle tavole del trattato di giardinaggio, di grandissimo successo, di Dezallier D'Argenville, che Juvarra aveva potuto consultare nella prima edizione parigina del 1709, ma forse anche in quella olandese del 1715, ampliata nel corredo di tavole illustrative⁵⁰: il parterre per Ottavio Guido Mansi può essere accostato, ad esempio, a quelli della tavola 4b del capitolo terzo o alla tavola 7b del capitolo quarto, mentre i motivi del rapporto tra palazzo e parterre, e dei viali in diagonale che lo tagliano e ne definiscono la forma, nella tavola 4a del capitolo terzo, ricordano in maniera precisa quanto Juvarra stava realizzando per Coriolano Orsucci⁵¹.

Se nei due grandi giardini per Ottavio Guido e per Coriolano Juvarra mette in atto diverse sperimentazioni sul tema del *parterre de broderie*, vi è un ultimo ambito, ancora all'interno della proprietà dei Mansi, in cui ha occasione di testare un'altra delle voci della classificazione di Dezallier

48. MANFREDI 2014.

49. CORNAGLIA 2014.

50. DEZALLIER D'ARGENVILLE 1715.

51. Vedi nota 21.

per i parterres francesi⁵²: per il piccolo giardino dei fiori, già presente nella sistemazione seicentesca e incastonato tra il cortile principale e la grande peschiera, Ottavio Guido Mansi chiede a Juvarra di riprogettare le aiuole circostanti alle quattro piccole fontane⁵³. Juvarra invia da Torino un progetto in due versioni, in cui trasforma il giardinetto all'italiana attraverso *parterre de compartiment*⁵⁴ avvolgenti le fontanelle in un unico ricco partito decorativo. Una delle due versioni è riprodotta nella planimetria disegnata dal Giusti (fig. 1), mentre la corrispondente incisione (fig. 2) ripropone l'assetto seicentesco, in realtà mai modificato.

Nel continuo scambio di idee sempre nuove, la lunga relazione tra Juvarra e i lucchesi ebbe fertili effetti reciproci. Per Juvarra Lucca si era trasformata, nel tempo, da grande occasione a luogo di elezione dove sperimentare a una scala contenuta ciò che andava realizzando in grande a Torino. Per i lucchesi Juvarra era via via diventato l'ispiratore di nuove immagini e suggestioni nella delicata fase di passaggio della cultura della piccola repubblica dalle tradizioni locali allo spirito alle grandi rivoluzioni culturali del secondo Settecento. Quel secondo Settecento che avrebbe trovato Lucca ricettiva non più solo alle avanguardie del gusto, ma anche a quelle del pensiero, e ne avrebbe fatto la sede della prima edizione italiana dell'*Encyclopédie*. Forse non a caso promossa da un altro Mansi: il canonico Giovan Domenico, del ramo dei Mansi di San Donnino.

52. Dezallier distingue *parterres de broderie*, *parterres de compartiment*, *parterres à l'angloise* e *parterres de pieces coupées*. DEZALLIER D'ARGENVILLE 1715, pp. 41, 42.

53. ROVERE, VIALE, BRINCKMANN 1937, p. 160, citano un altro disegno, mai pubblicato né attualmente rintracciabile, che recherebbe questa iscrizione, ancora di mano di Ottavio Guido Mansi: «Questa è la pianta dei quattro laghetti come erano quando furono fatti la prima volta, e l'ho mandato a Torino al Sig. Cav. Abate d. Filippo Juvara per rimodernarla nell'ornato, come fece a mia istanza, come apparisce dal disegno mandato il 1725».

54. «Les parterres de Compartiment different de ceux de Broderie, en ce que le dessein se repete par symmetrie, tant en haut qu'en bas et sur le côtés». DEZALLIER D'ARGENVILLE 1715, p. 41. Il disegno di Juvarra, tra quelli in passato posseduti dalla famiglia Salom e che non ho potuto attualmente rintracciare, è pubblicato in BELLÌ BARSALI 1979 e GRITELLA 1992.

Bibliografia

- BARGHINI 1994 – A. BARGHINI, *Juvarra a Roma. Disegni dell'atelier di Carlo Fontana*, Rosenberg & Seller, Torino 1994.
- BELLI BARSALI 1961 – I. BELLI BARSALI, *Una villa di Muzio Oddi e un giardino di Filippo Juvarra*, Industria Grafica Lorenzetti e Natali, Lucca 1961.
- BELLI BARSALI 1964 – I. BELLI BARSALI, *La villa a Lucca dal XV al XIX secolo*, De Luca, Roma 1964.
- BELLI BARSALI 1979 – I. BELLI BARSALI, *Ville e committenti dello Stato di Lucca*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1979.
- BELLI BARSALI 1986 – I. BELLI BARSALI, *Ville e Giardini del Capannorese*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1986.
- BELLI BARSALI 1988 – I. BELLI BARSALI, *Lucca. Guida alla città*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1988.
- BENENTE 2010 – M. BENENTE, *Il castello di Rivoli: adeguamento ai modelli francesi per il progetto della nuova reggia e del suo giardino*, in P. CORNAGLIA (a cura di), *Michelangelo Garove 1648-1713, un architetto per Vittorio Amedeo II*, Atti del convegno internazionale (Venaria Reale, 11-12 dicembre 2009), Campisano Editore, Roma 2010, pp. 173-181.
- BERENGO 1965 – M. BERENGO, *Nobili e mercanti nella Lucca del cinquecento*, Einaudi, Torino 1965.
- BORELLA, GIUSTI MACCARI 1993 – G. BORELLA, P. GIUSTI MACCARI, *Il palazzo Mansi di Lucca*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1993.
- BOSCARINO 1973 – S. BOSCARINO, *Juvarra architetto*, Officina, Roma 1973.
- BUONFIGLIO 1738 – C.G. BUONFIGLIO, *Messina città nobilissima*, ristampa dell'edizione aggiornata del 1738 (prima edizione Venezia, 1606), G.B.M., Messina 1985.
- CORNAGLIA 2014 – P. CORNAGLIA, *Juvarra e l'architettura dei giardini. Il padiglione del labirinto a Venaria Reale*, in P. CORNAGLIA, A. MERLOTTI, C. ROGGERO (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Atti del convegno internazionale (Torino, Venaria Reale, 13-16 novembre 2011), 2 voll., Campisano Editore, Roma 2014, vol. I, *Architetto dei Savoia*, pp. 111-126.
- COMOLI MANDRACCI, GRISERI 1995 – V. COMOLI MANDRACCI, A. GRISERI, (a cura di), *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid*, Fabbri Editori, Milano 1995.
- DARDANELLO, TAMBORRINO 2008 – G. DARDANELLO, R. TAMBORRINO (a cura di), *Guarini, Juvarra e Antonelli: segni e simboli per Torino*, Catalogo della mostra (Palazzo Bricherasio, Torino, 28 giugno - 14 settembre 2008), Silvana Editoriale, Milano 2008.
- DEL NISTA 2005-2006 – A. DEL NISTA, *Filippo Juvarra e Lucca: disegni, progetti e committenti (1706-1728)*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, relatrice professoressa Giovanna Curcio, anno accademico 2005-2006.
- DEL NISTA 2008 – A. DEL NISTA, *Coriolano Orsucci, Lucca 1660-1723* (scheda di catalogo), in C. RUGGERO (a cura di), *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, Campisano Editore, Roma 2008, pp. 296-299.
- DEL NISTA 2014 – A. DEL NISTA, *Progetti e realizzazioni di Filippo Juvarra per la committenza Orsucci: un'idea nuova del giardino e della residenza in villa a Lucca*, in E. KIEVEN, C. RUGGERO (a cura di), *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, Atti del convegno internazionale (Torino, Venaria Reale, 13-16 novembre 2011), 2 voll., Campisano Editore, Roma 2014, vol. II, *Architetto in Europa*, pp. 109-120.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE 1715 – A.J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *La théorie et la pratique du jardinage*, Pierre Husson, L'Aia 1715² (prima edizione Jean Mariette, Parigi 1709).
- GALLO 1755 – C.D. GALLO, *Apparato agli Annali della città di Messina*, Napoli 1755, ristampa anastatica, Edizioni G.B.M., Messina 1985.
- GRISERI ET AL. 1999 – A. GRISERI, S. MC PHEE, H.A. MILLON, M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra Drawings from the roman period 1704-1714*, 2 voll., Edizioni dell'Elefante, Roma 1999, vol. II.
- GRITELLA 1987 – G. GRITELLA, *Stupinigi: dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*, Panini, Modena 1987.

- GRITELLA 1992 – G. GRITELLA, *Juvarra. L'architettura*, 2 voll., Panini, Modena 1992.
- GIULI 2011 – M. GIULI, *Al servizio della Repubblica. Un approccio prosopografico alla politica estera lucchese*, in R. Sabbatini, P. Volpini (a cura di), *Sulla diplomazia in età moderna. Politica, economia, religione*, Franco Angeli, Milano 2011, pp. 125-148.
- HAGER 1985 – H. HAGER, *Il significato dell'esperienza di Filippo Juvarra nella "scuola" di Carlo Fontana*, in *Studi juvarriani*, Atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Edizioni dell'Elefante, Torino 1979.
- JUVARRA 1981 – F. JUVARRA, *Vita del cavaliere don Filippo Juvara, Abbate di Selve e Primo architetto di S. M. di Sardegna*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi: dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca comunale Augusta di Perugia*, Libreria Editrice Canova, Treviso 1981.
- LENZO 2014 – F. LENZO, *Il soggiorno a Napoli e i pensieri per il Concorso Clementino del 1706*, in E. KIEVEN, C. RUGGERO 2014, pp. 95-108.
- MANFREDI 2010 – T. MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Argos, Roma 2010.
- MANFREDI 2014 – T. MANFREDI, «Il giro per l'Inghilterra, e la Francia». *Il Grand Tour architettonico di Filippo Juvarra*, in E. KIEVEN, C. RUGGERO 2014, pp. 229-253.
- MARTINI 1745 – GEORG CHRISTOPH MARTINI, DETTO IL SASSONE, *Viaggio in Toscana 1725-1745* (traduzione a cura di O. Trumpy), Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, Massa - Modena 1969.
- MAZZEI 1986 – R. MAZZEI, *La società lucchese nel seicento*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1986.
- MAZZEI 2001 – R. MAZZEI, *Mercanti lucchesi a Messina nel secolo XVII*, in S. DI BELLA (a cura di), *La rivolta di Messina (1674-78) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale (Messina, 10-12 ottobre 1975), Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2012.
- MILLON 1984 – H.A. MILLON, *Filippo Juvarra Drawings from the roman period 1704-1714*, 2 voll., Edizioni dell'Elefante, Roma, 1984, vol. I.
- MILLON 1999 – H.A. MILLON, *I disegni di Filippo Juvarra*, in COMOLI MANDRACCI, GRISERI 1995, pp. 143-153.
- MOCCAGATTA 1985 – V. MOCCAGATTA, *La juvarriana villa Morra di Lavriano a Villastellone. Disegni preparatori inediti*, in *Studi juvarriani*, Atti del convegno (Torino, Accademia delle Scienze, 1979), Edizioni dell'Elefante, Torino 1979.
- MYERS 1975 – M.L. MYERS, *Architectural and ornament drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena family & other Italian draughtsmen – catalogue*, Metropolitan museum of art, New York 1975.
- ROVERE, VIALE, BRINCKMANN 1937 – L. ROVERE, V. VIALE, A.E. BRINCKMANN, *Filippo Juvarra*, Oberdan Zucchi, Milano 1937.
- SABBATINI 2006 – R. SABBATINI, *L'occhio dell'ambasciatore. L'Europa delle guerre di successione nell'autobiografia dell'inviato lucchese a Vienna*, Franco Angeli, Milano 2006.
- SABBATINI 2011 – R. SABBATINI, *La diplomazia come strumento di autoconservazione: considerazioni sulla politica estera della Repubblica di Lucca*, in R. SABBATINI, P. VOLTINI 2011, pp. 101-124.
- SABBATINI 2012 – R. SABBATINI, *Le mura e l'Europa: aspetti della politica estera della Repubblica di Lucca (1500-1799)*, Franco Angeli, Milano 2012.
- SABBATINI, VOLTINI 2011 – R. SABBATINI, P. VOLTINI (a cura di), *Sulla diplomazia in età moderna. Politica, economia, religione*, Franco Angeli, Milano 2011 (Guerra e pace in età moderna. Annali di storia militare europea, 3).

Cities and historic buildings between the two World Wars. An itinerary among critique, architectural design and restoration

Annunziata Maria Oteri
annunziata.oteri@unirc.it

The essay analyses the contribution of art historians and art critics in the debate on historic buildings and historical city centres between the two World Wars. In particular, it analyses the debate on the relationship between tradition and innovation in architecture which art historians and critics had with architects, planners and restorers.

In the years preceding the Second World War, and the complicated phase of reconstruction, the perspective of art historians on cities and historic buildings was, in many cases, more critical and aware than that of architects. Architects, who in general considered tradition and modernity as opposites to be reconciled on an ad hoc basis, always with an eye to compromise, were engaged in defending or radically defeating the last remains of die-hardism.

The essay traces the contribution of art historians to the debate on urban and historic urban fabric transformations in the years of the Fascist regime. In particular, the paper studies their attempts to go beyond – from a theoretical and methodological point of view – the typically nineteenth-century contrast between ancient and new or, similarly, conservation and transformation. The purpose is to analyse their efforts, which, however, turned out to be unproductive during the actual post-war reconstruction. Their theory tried to establish a relationship between the opposites (new/old) through critical analyses, involving town planning and restoration to the same extent, even if with different roles.



Città e monumenti fra le due guerre. Un percorso fra critica, progetto d'architettura e restauro

Annunziata Maria Oteri

L'architettura assunse un ruolo particolarmente importante fra le due guerre e, equiparata alle altre arti figurative, ebbe il compito – prima di tutto morale – di condurre l'intera cultura artistica fuori dai confini di un ormai sterile tradizionalismo.

L'esperienza della prima guerra mondiale e la celebrazione della vittoria avevano sollecitato quella rivoluzione culturale avviata già dalla fine dell'Ottocento dai movimenti d'avanguardia. Sicché, con l'ascesa del fascismo fu chiaro che un vero e proprio rinnovamento, fondato sul binomio modernità-totalitarismo, potesse attuarsi solo abbandonando i vecchi modelli culturali di matrice positivista, espressione di quel liberalismo borghese che nel campo delle arti figurative era declinato in uno storicismo ormai esangue¹.

Prima e più che il mondo dell'architettura, fu quello della critica e della storia dell'arte a rilevare l'insufficienza e l'inadeguatezza di tale modello culturale ad interpretare la contemporaneità. Del resto, i proclami del movimento Futurista («Distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico»²) erano destinati a lasciare tracce durevoli e dopo il conflitto

1. MARIANI 1989, p. 8. Sull'argomento vedi anche DE SETA 1972.

2. *Manifesto dei pittori futuristi*, citato in DE SETA 1972, p. 18.

si tornò a riflettere su quella breve ma sintomatica esperienza³, guardando con curiosità, al di fuori dai confini italiani, anche ai movimenti d'avanguardia e alla corrente razionalista.

Fra le prime conseguenze vi fu un nuovo modo di pensare la storia dell'arte. La connessione fra arte e politica, precorsa dal movimento futurista e poi fatta propria dal regime, costrinse gli studiosi ad abbandonare il loro "splendido isolamento" per confrontarsi con la realtà del paese⁴.

Per queste ragioni risulta utile indagare lo sguardo che gli storici dell'arte proiettarono sull'architettura e la città ed esplorare in particolar modo quel confronto che maturò fra *tradizione* e *rinnovamento*, così come lo vissero architetti, urbanisti e, in minor misura (soprattutto con scarsa incisività sui processi di trasformazione in atto), restauratori.

L'influenza ancora vitale di un approccio "spiritualista" all'arte e il suo modo d'inquadrare i fenomeni di trasformazione dell'architettura e della città in una dimensione *storica*, solleccarono se non altro una riflessione attorno ai due poli della questione, ovvero il rapporto con il passato e con la modernità⁵. In questa cornice, tutt'altro che banale e scontata (forse anche poco considerata dalla storiografia contemporanea⁶), maturarono idee che ebbero influenza sul destino e sui livelli di conservazione della città storica.

3. La breve ma traumatica esperienza del Futurismo, che in quella stagione fu derubricata dai più quale parentesi "pazzoide" nella storia delle arti figurative, ebbe un'influenza decisiva sugli orientamenti culturali dopo la guerra, come si evince, ad esempio, dal volumetto *Dopo Sant'Elia*, curato da Giulio Carlo Argan nel 1935 (ARGAN 1935).

4. DE SETA 1972, p. 69.

5. Senza volerci addentrare in ambiti complessi, in questa sede interessa solo segnalare come nel campo delle arti figurative e in particolare dell'architettura le nuove istanze estetiche e *critiche* influenzate dall'idealismo risultarono più adatte che non il filologismo di matrice positivista, per l'interpretazione dei fenomeni artistici di primo Novecento. Ciò richiese un aggiornamento degli strumenti d'analisi e soprattutto lo sforzo d'inquadrare tali fenomeni in un processo che non ammetteva più nostalgiche fughe nel passato; da qui, dunque, la necessità di superare ogni atteggiamento volto al recupero di forme e stili di altre epoche, per rivolgersi invece ad uno storicismo quale inquadramento dei fenomeni contemporanei in una continuità storica con il passato. Il riconoscimento, dunque l'accettazione di tali fenomeni e dei valori a questi connessi, si tradusse fra l'altro, in linea del tutto teorica, nel superamento della controversia, propria di quella stagione, fra costruzione del nuovo e conservazione dell'antico (dunque fra tradizione e modernità) nelle città in trasformazione.

6. Nel restauro – che in quanto esperienza conoscitiva s'incluse fra le discipline storiche – i principi dell'idealismo furono recepiti soltanto alle soglie del secondo conflitto bellico. Pertanto, per risalire alle radici di un atteggiamento critico nei confronti della città storica e delle sue trasformazioni bisogna guardare al contributo della storia dell'arte. A conferma di ciò è indicativo che i compendi di storia del restauro pubblicati dal secondo dopoguerra sostanzialmente ignorino, probabilmente per via delle scarse novità sul piano metodologico, quanto accadde nei primi venti anni del Novecento, tacendo persino sull'esperienza, circoscritta ma pur sempre indicativa, della ricostruzione dei centri distrutti durante il primo conflitto bellico. Qualche accenno a tali tematiche relativamente agli anni immediatamente precedenti la guerra, è in CARBONARA 1976; sul dibattito alle origini del restauro critico vedi BELLINI 1993a, BELLINI 1993b, BELLINI 1994. Il rapporto fra storia dell'arte e restauro d'architettura dalla fine dell'Ottocento è indagato in PRACCHI 2001; sul rapporto fra urbanistica e restauro fra le due

«*La storia dell'arte e noi*». *Il ruolo della critica nel dibattito fra tradizione e modernità*

In un intreccio solidissimo il fascismo legò arte, politica e morale. In questa trama all'architettura si richiese un mutamento nel suo rapporto con il passato: non una negazione, come auspicavano i protagonisti del movimento moderno, ma un nuovo rapporto con la storia.

Già nel 1914 lo storico e critico d'arte Roberto Papini⁷ aveva parlato «di servilismo alla tradizione» che di fatto aveva reso infecondo il dibattito in campo architettonico⁸ e, nel 1923, riflettendo più in generale sul destino dell'arte italiana, con esempi concreti ebbe ad incalzare l'urgenza di un cambio di rotta

«oggi [...] la coscienza artistica italiana sente, sia pure in modo vago e impreciso, che per riallacciarsi alla tradizione occorre rivalutare ciò che fino a ieri era considerato spregevole, composizione e soggetto, equilibrio e ritmo, umanità e fantasia, cioè spirito architettonico e decorativo dell'arte, cioè idealismo di fronte a realismo, in accordo perfetto coi movimenti contemporanei di vita spirituale»⁹.

Spiritualismo e pragmatismo, arte e tecnica, secondo Papini dovevano dare origine a una nuova espressione figurativa che, svincolata da ogni principio d'imitazione, fosse veramente libera da ogni forma di accademismo:

«Se avessimo oggi a decorare la Cappella Sistina o il Tempio Malatestiano [...] a chi ne affideremmo l'esecuzione? Chi sarebbe preparato a queste opere, non dico per altezza d'ingegno [...] per tirocinio di tecnica e abito di stile? Lo abbiamo visto in un recente concorso per rifare il soffitto del Tiepolo agli Scalzi, distrutto da una bomba nemica. Chi ha osservato i bozzetti dei concorrenti per rappresentare la Santa Casa di Loreto trasportata in cielo dagli angeli, ride ancora di gusto. È che veramente l'arte ha perduto il contatto con la vita, educata in quelle ghiacciaie che sono le Accademie e gli Istituti di Belle Arti [...] Basta! Basta! Con questa fissazione imitativa e servile di tutto quanto capita sotto i sensi! Non sappiamo più che farcene del sentimento lirico che le mele e i meloni suscitano in questi maniaci scimmiotti della realtà. Meno artisti e più artigiani, meno quadri e più mobili, meno lirismo e più arte! Come guarire da questo male? [...]

guerre vedi BELLINI 1985, GIAMBRUNO 2007; relativamente alla "latitanza" del restauro nel dibattito sulla ricostruzione dei centri distrutti durante il primo conflitto bellico vedi di recente TRECCANI 2014.

7. Questo contributo anticipa in parte uno studio più ampio su Roberto Papini (1883-1957) e il restauro d'architettura ed è stato l'occasione per una riflessione – che meriterebbe ulteriori approfondimenti – sul dibattito maturato a cavallo delle guerre fra critici e architetti sul ruolo dell'architettura, l'urbanistica e il restauro nella città storica in trasformazione. Su Papini vedi in particolare DE SIMONE 1998, con una ricca raccolta antologica da cui sono tratte la maggior parte delle citazioni, e DEMARTINI 2006.

8. PAPINI 1914, p. 3.

9. PAPINI 1923, p. 38.

Ritornare alla tradizione! E sta bene. Ma in arte tornare alla tradizione non significa imitare le forme esteriori dei nostri antichi, saccheggiare di nascosto e in palese i loro vecchi stili; significa ricreare in noi lo stato di preparazione e di grazia cui i nostri antichi erano giunti»¹⁰.

Contro un passatismo, ancora imperante perlomeno in Italia, e in favore della giovane scuola razionalista – cui il critico toscano, sin dal 1914 e anche dopo la condanna ufficiale da parte di quella stessa cultura accademica di cui in fin dei conti faceva parte, dedicò molti scritti¹¹ – egli chiarì che, se un insegnamento andava colto dai maestri del passato, era quello della semplicità intesa «come limpido gioco di puri volumi nello spazio, che è alternanza sapiente ed evidente di vuoti e di pieni, di lisci e di scabri, senza ornamenti inutili, senza parole che suonano e non dicono, senza sostegni che figurano e non reggono»¹². Ai giovani studenti della scuola di Firenze, dove insegnò dal 1931, suggeriva di guardare all'architettura come un insieme di rapporti e proporzioni governati da numeri, avvalorando l'idea che il futuro fosse sì nella tradizione, ma intesa quale «ammaestramento continuo non di forme ormai perfette fisse ed immutabili, ma spirito desto nel risolvere i problemi secondo la nostra indole e il nostro gusto, con semplicità, con chiarezza, con equilibrio»¹³ (fig. 1).

Pur nelle non poche contraddizioni, le aperture di Papini sono indicative di un mutamento – non certo indolore per quella generazione di storici e critici dell'arte formati all'ombra del positivismo – ispirato dalle concezioni idealiste e definitivamente compiuto nell'attività della generazione successiva di studiosi come Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan o Carlo Ludovico Ragghianti.

Con queste premesse, risultò senz'altro inadeguata ad affrontare temi di carattere più generale l'impostazione d'impronta filologica data alla cultura del restauro da Gustavo Giovannoni, il quale aveva formalizzato un metodo scientifico, per certi versi esemplare¹⁴, che tuttavia si dimostrò tutt'altro che adatto a fronteggiare le tematiche messe in campo dalle nascenti tendenze moderniste.

Non è un caso, dunque, se le concezioni estetiche di Papini, certamente originali se poste nel quadro della cultura accademica degli anni fra le due guerre, furono in parte la causa dell'allontanamento

10. PAPINI 1921, p. 20.

11. Una raccolta significativa è in DE SIMONE 1998.

12. GURRIERI 2003, p. 69.

13. PAPINI 1932, p. 69.

14. Com'è noto, Giovannoni enunciò le sue tesi agli Ispettori Onorari dei monumenti e scavi riunitisi per la prima volta a convegno in Roma. In quella circostanza egli affermò che l'assenza di uno stile moderno in architettura fosse «la condizione ideale di fronte ai monumenti antichi», GIOVANNONI 1913, p. 2.



Figura 1. Pietro Aschieri *et al.*, Concorso per il quartiere dell'Artigianato in Roma. La zona delle arti fabbrili, 1926. Commentando il progetto, Roberto Papini, con un certo ottimismo, registrava il cambiamento irreversibile dell'architettura concretizzatosi, a suo dire, in uno stile fatto di semplicità, chiarezza, logica (PAPINI 1926, p. 75).

piuttosto polemico da Giovannoni¹⁵ e della frattura con amici di vecchia data, come Ugo Ojetti¹⁶. Quest'ultimo soltanto un anno prima aveva parlato della necessità che la nuova architettura scaturisse da un ardente nazionalismo e dovesse esprimere, con un linguaggio ispirato alla tradizione, un forte carattere di italianità¹⁷.

Questi orientamenti, invece, erano condivisi e ulteriormente sviluppati, seppure in un rapporto di «autonomia relativa» dalla politica¹⁸, dalla nuova generazione di critici e architetti che tra gli anni Venti e Trenta, prima cioè che la cultura ufficiale fallisse lo scopo di rivoluzionare i linguaggi figurativi e ripiegasse nell'alveo del tradizionalismo¹⁹, aveva avviato un dibattito non privo di contrasti, intorno all'interpretazione della nuova architettura.

Com'è noto, i temi in discussione erano sostanzialmente due: la necessità, già segnalata da Croce, di superare le opposizioni fra finalità pratiche ed estetiche dell'arte (ad esempio il contrasto fra le categorie di bello e utile o di arte e tecnica) che avevano condizionato l'attività artistica nell'Ottocento; dall'altro, tema che qui più interessa, l'indipendenza della nuova architettura dal passato e, come

15. Fino al 1927, anno in cui Papini lasciò improvvisamente la redazione di «Architettura e arti decorative», i suoi rapporti con Giovannoni furono ottimi e più volte ricorrono nei suoi scritti attestazioni di stima nei confronti dell'architetto romano (vedi PAPANI 1925). Tuttavia, dopo quella data, per via di una difformità di visioni sull'architettura, ma anche, probabilmente, di risentimenti personali, l'atteggiamento nei confronti dell'ingegnere romano mutò radicalmente, come si evince da alcuni scritti che contestano apertamente le sue teorie (vedi, ad esempio, PAPANI 1953). Sull'argomento vedi anche NICOLOSO 1999, p. 104.

16. La fine del sodalizio fra i due fu definitiva da quando Papini appoggiò apertamente il progetto vincitore per la nuova stazione di Firenze e quello di Pagano per la cittadella universitaria di Roma. Ciò causò, fra l'altro, al critico toscano l'interruzione dell'attività giornalistica presso il «Corriere della sera» (le cui porte gli erano state aperte proprio da Ojetti) e l'allontanamento da «Emporium» e «L'illustrazione Italiana». Le tensioni fra i due emersero sulle pagine de «L'illustrazione italiana»; vedi in particolare PAPANI 1936, PAPANI 1936a, OJETTI 1936.

17. Nel suo discorso inaugurale alla Scuola di Architettura di Firenze, nel 1931, Ojetti, in polemica con le aperture manifestate dalla corrente razionalista, invitava gli studenti a esprimere nei propri progetti un legame forte con la tradizione architettonica italiana, NICOLOSO 1990, p. 103.

18. SCOTINI 1995, p. 58.

19. La storiografia contemporanea è piuttosto unanime nel riconoscere che la crisi fra arte e politica, fra nuova architettura e architettura del regime si avviò nel 1931, anno in cui si tenne la seconda mostra del Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) organizzata da Pietro Maria Bardi presso la Galleria nazionale di Roma. Quell'esperienza mostrò per certi versi gli equivoci di una stagione in cui, sotto il tetto della modernità, albergarono tanto le illusioni dei giovani architetti, convinti di poter in qualche modo indirizzare, con la loro opera che si voleva internazionale e legata al mondo della produzione del lavoro, le scelte politiche del regime, quanto quelle di chi vedeva nell'architettura moderna l'esaltazione della potenza dello stato e del più esasperato nazionalismo (vedi DE SETA 1972, CENNAMO 1976, NICOLOSO 1990). Ragghianti spostò di qualche anno tale frattura, in coincidenza, nel 1934, con le polemiche sulla nuova stazione di Firenze, che oltre ad addetti ai lavori e politici coinvolsero anche un vasto pubblico e segnarono una frattura irreversibile nella pretesa monolicità della cultura del regime (RAGGHIANI 1976, p. 65).

conseguenza, la necessità di rivedere il concetto di tradizione. Era un dibattito strettamente connesso a una visione politica dell'arte e in particolar modo dell'architettura che vedeva schierati, su posizioni solo apparentemente convergenti, funzionalisti, idealisti, passatisti.

In *La storia dell'arte e noi*²⁰ – che indica un netto allontanamento di Papini dal positivismo²¹, ma anche la necessità di una revisione delle posizioni crociane²² – il critico toscano affermava come fosse necessario abbandonare la critica (un avvertimento anche per i molti architetti che «invece di disegnare e di costruire scrivono») per tornare all'essenza stessa dell'architettura, cioè alla sua storia.

Per comprendere i fenomeni inerenti l'architettura e la città contemporanea, secondo Papini dalla *critica d'arte* bisognava tornare alla *storia dell'arte*²³ («Come non vedere [...] il nuovo valore che la storia dell'arte assume per noi?»), intesa però in chiave idealistica non più come «semplice somma di cultura, soltanto capace di ammaestrare e di affinare la nostra sensibilità», ma come mezzo per stabilire

«una continuità ideale fra i nostri avi e noi [...] non attraverso le forme esteriori degli stili ormai definiti e quindi cristallizzati [...] ma attraverso lo spirito, l'umanità, l'anima degli artisti che quegli stili crearono [...]. Comprendere la grandezza del passato è la salvaguardia e lo stimolo per operare nel presente»²⁴.

20. PAPINI 1935.

21. «A poco a poco s'è fatta la luce dinanzi ai nostri occhi. Ciò che nella intuizione degli architetti giovani s'andava maturando attraverso un incontenibile bisogno di reazione, attraverso un indispensabile processo di semplificazione e purificazione, ha trovato nella nostra coscienza di critici una risonanza profonda e durevole [...]. Ma in questi vent'anni quale abbandono continuo di presupposti accademici, quale rinuncia assidua ad abitudini mentali e sentimentali che pure mi erano care perché le udivo ancora esprimere dalla suadente dolcezza della voce paterna!», *ivi*, p. 284.

22. Papini sosteneva che l'impostazione crociana, rivelatasi efficace per lo studio della letteratura, aveva dato buoni frutti in ambito pittorico, mediocri per la scultura, ma assolutamente insufficienti per l'architettura per cui riteneva necessario non un superamento o un abbandono ma, quanto meno, un ulteriore sviluppo di questi orientamenti nell'ambito della critica architettonica, *ivi*, p. 283.

23. Un po' ambigualmente, nel saggio Papini prendeva le distanze tanto dal positivismo quanto dalle nuove tendenze della critica architettonica. Egli si distaccava dal suo maestro Adolfo Venturi ponendo in discussione il metodo storico-estetico secondo il quale l'architettura era mero paramento esteriore, ma contestava anche le analisi critiche che i giovani Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan avevano espresso nel volumetto dedicato al *Dopo Sant'Elia* (ARGAN 1935), sostenendo la non validità di quei metodi d'indagine dell'architettura moderna mutuati dallo studio della pittura. Rifiutava, infine, le posizioni «funzionaliste» di Le Corbusier, per il quale non ebbe mai simpatia, confutando decisamente l'approccio «dei puri e ingenui adoratori della tecnica» che equiparavano la casa a una macchina per abitare, *ivi*, pp. 281-282.

24. *Ivi*, p. 284.

Il conflitto, in quegli anni, era dunque fra una nuova visione *storica* dell'architettura (cioè attuale, poiché consapevole della propria continuità con il passato), su cui insisteva anche il giovane Argan²⁵, e una ben più attardata visione *storicistica* (dunque antistorica, nella misura in cui non accettando la contemporaneità ripiegava in un tradizionalismo di maniera). Questo dualismo, basato su una sostanziale incomprendenza dei fenomeni in atto, era stato percepito dagli architetti moderni. Giuseppe Pagano, ad esempio, rilevava come i fenomeni contemporanei potessero essere colti solo da quei critici che, abbandonati i metodi storicistici, fossero capaci di passare dalla cronaca ad un'analisi che si assumesse le responsabilità storiche, morali e sociali che le nuove condizioni imponevano²⁶.

«Questa partecipazione diretta dell'uomo, con le sue predilezioni e con tutte le sue risorse intellettuali nella determinazione di una sentenza di cui è ancora in corso un processo [...], porta con se inevitabilmente responsabilità nuove, assolutamente ignote a quei pacifici professori di storia dell'arte che distillano nelle nostre università gli ultimi echi di una vicenda remota. Un giudizio su un'opera d'arte contemporanea è un atto vivo, pieno di responsabilità»²⁷.

Anche Agnoldomenico Pica, in un saggio sulle origini dell'architettura moderna, tornava sugli equivoci fra *storia* e *storicismo*, risalendone alle radici. Egli rilevava come al processo teorico di riconoscimento dell'arte come creazione, che ebbe un momento fondamentale in Friedrich Hegel («arte come forma sensibile dell'idea»), non corrispose, nell'Ottocento, una svolta dell'architettura militante che, al contrario, rimase schiacciata dal peso degli studi sul passato, al punto che la maggioranza delle costruzioni ottocentesche non entrò neppure «nell'anticamera della storia dell'arte».

«Quella stessa erudizione artistica che dal Winckelmann, al Visconti, al Viollet-le-Duc, allo Schliemann e al Beltrami è stata fonte delle più alte speculazioni estetiche del secolo e delle più vivaci conquiste ideali soffoca sotto il suo peso gran parte della produzione contemporanea. Il colossale lavoro di educazione artistica e di critica storica compiuto dall'Ottocento [...] che soltanto ai nostri giorni potrà dare il suo frutto più vero e maturo, conduce alla improvvisa scoperta di un tesoro inestimabile, e persino insospettato. È la luce di questo tesoro che abbacina i costruttori del tempo e ne fa – troppo spesso – schiavi inconsapevoli persino della loro catena. E l'equivoco è così radicato nelle coscienze che proprio Viollet-le-Duc, [...] uno degli architetti più veramente colti ed aperti alla modernità, accanto ad affermazioni di indiscutibile vivacità, avallava quella sua famigeratissima teoria del restauro per la quale ogni monumento avrebbe avuto a esser restituito [...] a uno stato di caratteristica unità stilistica»²⁸.

25. Nel saggio dedicato al pensiero critico di Antonio Sant'Elia, il critico torinese, ancora giovanissimo, sosteneva che l'approdo all'arte potesse avvenire non partendo da problemi pratici ed economici, ma solo attraverso la consapevolezza della propria posizione storica, ARGAN 1935a, p. 46. Sul rapporto fra critica, scienza e restauro in Argan vedi Russo 2000.

26. Sul rapporto del movimento moderno e in particolare di Pagano con il passato in relazione al "nuovo" vedi OTERI 2000 e OTERI 2007.

27. PAGANO 1940a, p. 2.

28. PICA 1935, pp. 68-69.

Persino la disputa fra utile e bello, fra arte e tecnica in architettura, che aveva impegnato la critica ottocentesca, e il cui superamento era alla base del messaggio moderno, aveva prodotto equivoci clamorosi; edifici come la Mole Antonelliana, la cui audacia «subisce l'onta balorda di una inconcepibile veste composita, dove ordini classici e cornici e sagome e timpani e archi si svisano nella malinconia del fittizio e nella futilità dell'artificio»²⁹.

La necessità d'inquadrare i fenomeni contemporanei entro un processo storico ebbe un'altra conseguenza rilevante, che si definì "la funzione morale dell'architettura". La critica interpretò l'impiego dei mezzi espressivi astratti, la semplificazione che pur fra molte ambiguità s'andava attuando nei linguaggi figurativi, non come l'esito di quell'antistoricismo annunciato già dalle avanguardie. Al contrario, s'affermò come un riconoscimento critico, cioè accreditato dalla storia, dei nuovi valori della contemporaneità che, finalmente liberi dal peso della tradizione, erano valori spirituali.

Insomma, la vera conquista dell'architettura moderna, scriveva Edoardo Persico nel suo *Profezia dell'architettura*, non doveva essere nella soluzione di problemi pratici o tecnici, ma nel «rivendicare la fondamentale libertà dello spirito»³⁰. Ciò implicava l'accertamento di nuove qualità, connesse alla funzione sociale e morale dell'architettura³¹, che persino Papini, seppure in una visione ancora prevalentemente estetica, aveva intuito.

Egli in verità non riconobbe, come al contrario fecero molti studiosi della generazione successiva, il ruolo etico e sociale dell'architettura (da qui probabilmente ebbe origine la sua sfortuna critica nel secondo dopoguerra), ma senz'altro individuò, in quel processo di semplificazione attuato dai giovani architetti che si definivano moderni, la piena rispondenza fra costruzione e esigenze contemporanee.

«L'architettura, in quanto è indipendente, come la musica, dalle immagini della realtà fisica e pratica, svincolata com'è dalla rappresentazione di un soggetto cui pure sono legate la poesia e la storia, la scultura e la pittura, si esprime con un particolare suo linguaggio, si vale di mezzi espressivi astratti, mirabili mezzi attraverso i quali l'artista comunica la propria emozione e sensibilità. E siccome egli è figlio del suo tempo e della sua gente, giunge attraverso la sintesi artistica di cui è capace, a concretare nello spazio la rappresentazione più pura e più totale della vita e della civiltà del suo tempo e del

29. *Ivi*, p. 73.

30. PERSICO 1936, p. 5.

31. Ciò comportava anche un aggiornamento degli orientamenti crociani. Il filosofo abruzzese, in polemica con la cultura positivista, aveva a suo tempo contestato l'idea che l'architettura fosse unicamente espressione di funzionalità e utilità e che rispondesse semplicemente a regole distributive e costruttive, restituendogli il ruolo di opera d'arte. Tuttavia, a distanza di trent'anni, questa si rivelò una posizione insufficiente per l'analisi dei fenomeni architettonici contemporanei, poiché escludeva gli aspetti che invece il movimento moderno faceva propri; quelli, cioè, morali, DE SETA 1972, p. 263.

suo popolo. L'arte, che sembra più legata alle contingenze pratiche dell'umanità e della tecnica, si libera, si emancipa, si astrae assurgendo all'altezza di rivelatrice sintetica del carattere di tutta una nazione, di tutta una civiltà»³².

Queste intuizioni piacquero a Giuseppe Pagano, che nel 1935 ospitò Papini su «Casabella»³³ e lo indicò come uno dei pochi critici d'arte «che sente la responsabilità morale della propria professione»³⁴. Né Papini né Pagano, tuttavia, intesero che proprio su questo punto si sarebbero generate le contraddizioni più evidenti. Su questo tema, infatti, la convergenza fra i due era solo apparente, soprattutto dopo il distacco dell'architetto istriano dal regime. Anche Pagano, come Papini, considerava l'architettura espressione «[...] puramente geometrica, astratta, interiore, esente da ogni imitazione esterna»³⁵; entrambi ritenevano che questo «artificio astratto» fosse concepito per risolvere i bisogni dell'uomo, ma Papini vedeva in questo processo di semplificazione una conquista soprattutto estetica, tant'è che apprezzava ugualmente, per la loro "modernità", le architetture di Piacentini per la nuova Bergamo e il progetto di Giovanni Michelucci per la nuova stazione di Firenze (figg. 2-3); Pagano, al contrario, vi riconosceva una necessità morale e sociale³⁶.

Questa divergenza, che di fatto sintetizza le incongruenze e forse la vera natura di quella stagione, spiega anche come, da posizioni teoriche apparentemente così vicine, scaturissero, in concreto, giudizi profondamente differenti su quanto si andasse realizzando in Italia fra le due guerre: ad esempio la difesa da parte di Papini di operazioni al contrario ampiamente criticate da Pagano, come lo sventramento del centro storico di Brescia, sempre su progetto di Piacentini.

Persino l'adesione di Giovannoni – promotore della cauta teoria del diradamento edilizio – all'urbanistica monumentale di quest'ultimo va inquadrata entro questo equivoco di fondo, poiché, in fin dei conti, l'antistoricismo dei modernisti e il giovannoniano rifiuto della nuova architettura, pur muovendo da posizioni differenti condussero, in campo architettonico, a esiti molto simili³⁷.

32. PAPINI 1935, p. 283.

33. In particolare, Pagano pubblicò su «Casabella» parte della prolusione di Papini su *La storia dell'arte e noi*, vedi PAPINI 1935a.

34. PAGANO 1941, p. 6.

35. PAGANO 1935, p. 103.

36. Sugli equivoci di quella stagione in merito alla semplificazione dei linguaggi architettonici e ai rapporti della nuova architettura con la tradizione, in particolare quella popolare vedi SABATINO 2013.

37. BELLINI 1985, pp. 55-56. È significativo, in tal senso, che lo stesso Giovannoni nel 1943, riflettendo sugli esiti di quella stagione, sottolineasse i successi nel campo del patrimonio monumentale ma, di contro, i risultati disastrosi riguardo all'ambiente urbano e ribadisse, con una coerenza degna delle migliori cause, l'impossibilità dell'inserimento di costruzioni moderne nei contesti antichi. In quella stessa circostanza, tuttavia, rivalutava interventi del tutto distanti fra loro, come la stazione di Firenze «che invero è risultata più rispettosa dell'ambiente che non tante nuove case lì presso modernamente



Figura 2. Bergamo nuova, piazza Dante Alighieri (PAPINI 1929, p. 66).



Figura 3. Giovanni Michelucci *et al.*, progetto per la nuova stazione di Firenze, 1933. L'edificio in rapporto al suo "ambiente" (*Il concorso 1933*, p. 205).

La semplificazione dei linguaggi architettonici, auspicata da Giovannoni e da Pagano, celava in realtà ragioni ben diverse. Da un lato vi era l'esigenza di liberarsi dal passatismo per trovare uno stile più adatto alle necessità moderne, ma sempre entro quella linea, imposta dal regime, di un'architettura e di una città, moderna ma "gerarchica", dalle linee semplici (o, meglio, semplificate) ma pur sempre monumentale; da qui, ad esempio, il ricorso alle tradizionali operazioni d'isolamento dei monumenti o di sventramento degli antichi tessuti edilizi, ufficialmente condannate dalla critica.

Dall'altro lato, vi era chi promuoveva una visione *sociale* dell'arte, meno celebrativa, più utilitaristica ma in fondo, anche, più libera³⁸.

Le riviste d'avanguardia – sedi dove la critica, non a caso esercitata anche da molti architetti, diventava "operante" – dalla metà degli anni '30 denunciarono le divergenze fra le conquiste teoriche e quanto concretamente s'andava realizzando, senza tuttavia comprendere che l'equivoco nascesse dal fatto che ciascuna delle parti in causa (tradizionalisti e modernisti) rivendicasse per sé l'ortodossia; non una divergenza puramente formale – come spiegherà Ragghianti qualche tempo dopo – o pratica, ma l'impossibilità di poter conciliare due approcci che, dopo il fraintendimento iniziale, si mostrarono sempre più antitetici³⁹.

La frattura fu inevitabile. Già nel 1937 Pagano faceva rilevare come al ricco dibattito sull'architettura non corrispondeva, in concreto, il miglioramento nella produzione, auspicato appena un decennio prima. Una ragione di questa mancata influenza era dovuta al fatto che la critica, quella dei quotidiani in particolare, era poco aggiornata e persino poco coerente, ma era in grado di influenzare a suo dire i gusti non solo di un pubblico scarsamente informato ma persino degli stessi architetti, i quali «sono presi ancora da un'ansia polemica quando sono "moderni", o da una quieta rassegnazione alla professionale turlupinatura stilistica quando fanno "tradizione"»⁴⁰.

Ad eccezione di poche figure di spicco quali Argan, Ragghianti, Papini, Raffaello Giolli, Massimo Bontempelli e pochi altri, per il resto, insisteva Pagano, «pullulano su giornali e riviste le solite cronache

sorte» e la piacentiniana piazza Vittoria di Brescia, già avviata «a quel senso di adattamento» auspicato, GIOVANNONI 1943, in particolare p. 37.

38. «Era reale – rifletterà Ragghianti a distanza di qualche tempo – il pericolo [...] nella battaglia per un'architettura moderna separata dalle sue fonti e giustificazioni étiche e intellettuali e ridotta a un involucro tra l'estetismo e un utilitarismo funzionale», RAGGHIANTI 1976, p. 65.

39. RAGGHIANTI 1976.

40. PAGANO 1937, p. 3.

affrettate e ammaestrate, le battute generiche e soprattutto le frasi nebulose e confusionarie che mescolano insieme calunnie arbitrarie, opinioni non dimostrabili e soprattutto ambigue contaminazioni tra fatti politici e giudizi estetici»⁴¹.

«Rimorsi romantici» e paura del nuovo. Il dibattito sulla città storica

Nel contrasto fra teorie innovatrici e realizzazioni giocate sul compromesso si consumò il dibattito sull'architettura e sulla città storica.

«Compromesso fra nuovo ed antico, – scriveva Papini – fra rigore costruttivo e apparimento decorativo; conciliazione forzata fra termini opposti e inconciliabili, come sarebbero il bisogno di rinnovamento e la tirannia di una tradizione scolastica e bacchettona, il senso nuovo delle proporzioni risultante dagli odierni metodi costruttivi e l'innesto obbligato di forme e di proporzioni determinate da altri tempi, metodi e sistemi; paura, insomma, del nuovo»⁴².

Papini si diceva preoccupato da quello «spirito conciliativo» che rievocava «il morbidume architettonico dell'Ottocento», ma anche dai numerosi esempi di «pasticceria modernista» che lentamente stavano mutando il volto delle città⁴³. Gli faceva eco, ancora una volta, Pagano secondo il quale «rimorsi romantici» e paura del nuovo impedivano un rapporto sereno e sincero con la tradizione⁴⁴ (figg. 4-5).

«Il nostro pudore di modernità arriva fino alla finzione delle lampadine elettriche innestate sui candelabri di cartone, o al castelletto medievale accanto alla maestosa diga di sbarramento delle centrali idroelettriche. E tutto questo perché abbiamo paura della semplicità [...] che tutti i nostri antichi ci hanno sempre insegnato»⁴⁵.

Anche alla scala urbana esigenze politico-rappresentative e aspirazioni dell'architettura contemporanea coincisero solo in apparenza, sicché rimasero delusi tanto quelli che volevano una città libera dai linguaggi passatisti (la «città fascista» di cui parla Carlo Belli, che doveva nascere da

41. PAGANO 1937a, p. 2.

42. PAPINI 1940, p. 324.

43. Nel saggio *Vocazione e rivoluzione* del 1940, Papini aveva criticato l'eccessivo entusiasmo di Giò Ponti per le nuove realizzazioni edilizie (PAPINI 1940). Tale critica, fra le poche dissonanti in quella stagione di grandi conciliazioni, non era sfuggita a Pagano che lo aveva a sua volta citato per rafforzare la sua polemica sempre più violenta contro «quel mondo culturaloide, prudenziale e pompiere di borghese, ogettiana e frontispiziale conformazione reazionaria che tanto può contribuire al successo di cassetta», PAGANO 1941, p. 4.

44. PAGANO 1941, p. 3.

45. PAGANO 1931, p. 44.



Figura 4. Vicenza, piazza delle Erbe, “completamento” della loggia palladiana e nuovo arengario. La realizzazione fu criticata da Giuseppe Pagano che la definì «un capolavoro di vigliaccheria artistica» (PAGANO 1939, p. 2).

Nella pagina seguente, figura 5. New York, casa studio dell’architetto William Lescaze, 1933-34. L’edificio è citato da Pagano (PAGANO 1939) come uno dei pochi esempi in cui il rapporto fra la nuova architettura e il contesto in cui è inserita sia stato risolto senza compromessi (foto Berenice Abbott, 1938, New York Public Library, image id 482789, <http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4f73-a3d9-e040-e00a18064a99>).



«uno spirito agile, secco e profondo»⁴⁶), quanto chi vedeva nel rinnovamento degli antichi centri urbani la realizzazione di un programma politico-sociale. Né si era rivelata sufficiente la condanna, per lo meno in linea teorica, della pratica basata sugli sventramenti, linea scelta fino a quel momento da ingegneri igienisti, tecnici degli Uffici comunali e del Genio civile e burocrati di regime cui era affidata prevalentemente la gestione della trasformazioni urbane.

Rispetto a queste tendenze una prima indicazione di metodo, più rispettosa dei tessuti storici, era stata data com'è noto da Gustavo Giovannoni. La sua conciliante teoria del diradamento, e il concetto di *ambientamento*, promosso in particolar modo dalla cultura accademica come alternativa ai processi di riconfigurazione della città auspicati dal movimento moderno⁴⁷, avevano messo d'accordo chi sosteneva l'impossibilità di un dialogo fra antico e nuovo nelle città italiane e chi, invece, pensava che ciò fosse possibile attraverso soluzioni di compromesso⁴⁸. Era un concetto, in fondo, che insieme ad altri non meno generici e per questo equivoci quale *prospettiva*, *luce*, *spazialità neutra*, entrati con qualche danno anche nel linguaggio ufficiale dei regolamenti, nascondevano, oltre che una paura del rinnovamento, anche una mancanza di fiducia (Giovannoni *docet*) nei nuovi linguaggi dell'architettura⁴⁹.

Ma se l'autorità di Giovannoni nel campo del restauro era indiscutibile, del tutto secondaria fu invece, per via della netta chiusura verso la modernità, la sua posizione nel dibattito sulla trasformazione dei centri antichi; ambito, questo, governato dagli "innovatori" (categoria nella quale s'includono i razionalisti puri e le correnti più moderate) che guardavano alle città non come a strutture sedimentatesi nel tempo, ma secondo una prospettiva "visiva" e romantica, costruita su valori formali o, peggio, sull'idea che queste fossero un mero terreno di conquista per la nuova edilizia di carattere speculativo⁵⁰.

Per questa ragione, probabilmente, non furono colti gli inviti della critica più aggiornata, ad esempio quella di Argan, a *storicizzare* (cioè a fondare sulla storia e sull'analisi dei trascorsi di quello specifico

46. BELLI 1931, p. 177.

47. TAFURI 1980⁵, p. 85. La bibliografia sulla teoria del diradamento e, più in generale, sul rifiuto di Giovannoni per la nuova architettura nei centri storici è davvero sconfinata. Per l'attinenza ai temi qui trattati vedi in particolare VARAGNOLI 2003 e PANE 2007.

48. Secondo Amedeo Bellini anche i "modernisti" usarono il concetto di *ambientamento* in modo strumentale, traducendolo nell'equivoca creazione di un nuovo ambiente per il monumento, BELLINI 1985, p. 73.

49. In tal senso, anche progetti drastici come il Plan Voisin di Le Corbusier per Parigi, non fecero che confermare, come rileva ancora Tafuri, che per l'architetto *contemporaneo* i centri storici usati come «pezzi di città» fossero considerati «un pericolo per la vita», TAFURI 1980⁵, p. 65.

50. *Ivi*, p. 80. Sul rapporto fra centro antico e cultura del "Novecento" vedi anche BELLINI 1985.

ambito urbano) i metodi d'intervento sulla città⁵¹. Ciò avrebbe significato togliere a tali operazioni l'episodicità che le promuoveva (l'igiene, il traffico, il "decoro", ecc.) e assegnare loro, invece, in una visione urbana generale, un contenuto etico.

In realtà, il riconoscimento dell'impossibilità di riconfigurare gli spazi, l'idea di poter procedere solo con rigenerazioni puntuali e *ambientate*, celava insidie anche gravi per la città storica⁵², come qualche critico aveva intuito. «La parola "rinnovarsi" – scriveva ancora Carlo Belli – ci ha sempre dato sospetto: è in essa l'idea sinistra di pericolosi residui rimasti a costituire una tara che finisce sempre per diventare un piano minato. Ricrearsi piuttosto, ossia nascere un'altra volta»⁵³.

Non è un caso se l'unico intervento urbanistico che in quella stagione aveva messo tutti d'accordo era stato il piano per Bergamo dove la nuova città, ordinata e funzionale, s'era edificata ai piedi dell'antica, confermandone così l'assoluta intangibilità. «Chi vuol ritrovare l'aspetto integro di un'antica città italiana vada là su» scriveva Papini, che al caso esemplare aveva dedicato una monografia dai chiari intenti celebrativi⁵⁴ (fig. 6).

«Solo la *creazione* del nuovo può salvare l'*antico*» sosteneva Luigi Piccinato riferendosi ancora all'esperienza di Bergamo⁵⁵. Persino Pica, che aveva posto il rapporto antico-nuovo alla base «del moderno problema urbanistico»⁵⁶, pur trovandolo un tema «attraente poiché sempre nuovo», in fin dei conti lo considerava una dolorosa necessità. Al pari del restauro era insomma una questione da artisti «non da professori o conservatori privi di fantasia».

«Ora io non sono per una tremebonda intangibilità dei monumenti, tutt'altro [...], ma mi par chiaro che qualora non vi sia alcuna necessità né funzionale, né estetica né sentimentale o politica il meglio è certo di lasciarli come stati sono molt'anni. E questo non tanto nei riguardi del monumento vero e proprio, quanto in quelli dell'intorno monumentale,

51. Secondo Argan, il carattere critico e storicistico dell'urbanistica era attestato dal fatto che i migliori urbanisti di quella stagione si fossero preoccupati, prima di ogni cosa, di costruirsi una esperienza storica, ricercando le radici delle attuali problematiche urbane nel processo formativo dagli antichi nuclei urbani, ARGAN 1938, p. 366.

52. Si veda in tal senso quanto scrive Tafuri, secondo il quale in quegli anni, ciò che mancava era un "codice" nuovo che consentisse di rinnovare gli ambienti urbani nella loro complessa dialettica storica, TAFURI 1980⁵, p. 79.

53. BELLI 1931, p. 177.

54. PAPINI 1929.

55. PICCINATO 1930, p. 206.

56. «Siamo d'accordo – scriveva nel 1943 – esistono cento altri problemi di ordine funzionale, da quelli demografici, igienici, sociali a quelli militari, industriali, commerciali, cinematici, ma nei riguardi della risoluzione architettonica che è poi quella che condiziona e governa tutte le altre – nei riguardi del "decus" della grandezza e bellezza della città – è proprio dalla impostazione di questo rapporto che dipendono gran parte delle fortune o delle sciagure di un piano regolatore moderno», PICA 1943, p. 8.



Figura 6. Bergamo antica, la torre della sede comunale e la piazza della fontana (PAPINI 1929, p. 10).



Figura 7. Piero Portaluppi e Marco Semenza, Progetto per il concorso per il piano regolatore e di ampliamento della città di Milano (motto “ciò per amor”); particolare della proposta per l’isolamento del complesso di San Lorenzo. Il progetto, risultato vincitore, ispirò il piano di Cesare Albertini, 1927-1934 (PIACENTINI 1927, p. 146).



Figura 8. Bologna, il complesso di Santo Stefano in una cartolina di inizi Novecento (collezione privata).

dell'ambiente, il quale in moltissimi casi più che il risultato di una figurazione geniale, più che l'opera di un architetto è il frutto maturo e difficile di circostanze uniche e irripetibili [...] qualcosa insomma di fatale che bisogna o conservare o distruggere»⁵⁷.

Avendo impostato la questione sul piano formale – il concetto di ambientamento inteso modernamente era, a suo dire, prima di tutto una questione di volumi, di rapporti spaziali e cromatici⁵⁸ – egli ritenne ugualmente valide o pessime, in relazione al caso specifico, operazioni come “l'ambientismo” o il diradamento, l'isolamento o la «neutralità spaziale e prospettica».

Una valutazione puramente soggettiva, dunque, gli faceva apprezzare l'isolamento della basilica di San Lorenzo a Milano (fig. 7) e non quello del «prezioso intrico del Santo Stefano bolognese» (fig. 8), il progetto per la sistemazione della zona intorno al portico d'Ottavia a Roma, di Bruno Apollonj Ghetti e Achille Petrucci (che mostrava grande rispetto per alcune preesistenze ma prevedeva anche la “salutare” demolizione della Sinagoga di inizi Novecento e di un isolato «tutt'altro che notevole») (fig. 9) e non «l'equivoca monumentalità» della sistemazione dell'Augusteo o di corso Rinascimento, sempre a Roma, «fatto apposta per “snaturare” urbanisticamente piazza Navona»; tutti progetti ispirati, per inciso, ai medesimi principi di celebrazione della monumentalità.

Insistendo sulla natura essenzialmente artistica del tema, egli giudicava coraggiosa (al netto «dei molti guai che l'operazione à poi provocato») la soluzione di Piacentini per via della Conciliazione, ma era ugualmente attratto da esperienze ben più spregiudicate, come il progettato “restauro” della casa Vietti di Giuseppe Terragni a Como o l'intervento dell'architetto Werner Max Moser che, in una «moderna sistemazione urbanistica», accostava alla piccola chiesa medievale di Zurigo Altstetten, una più grande «di carattere nettamente moderno»⁵⁹ (figg. 10-11).

Come rivela lo stesso Argan, sul tema del contesto urbano la critica militante piuttosto che alla cauta posizione di Giovannoni o alla linea piacentiniana, che muoveva dal recupero di una romanità di maniera, guardava con molto interesse agli architetti milanesi e al gruppo stretto intorno a Pagano⁶⁰. Per l'architetto istriano l'urbanistica era l'arte sociale per eccellenza, che avrebbe dovuto decentrare

57. *Ibidem*.

58. *Ibidem*.

59. Emergono, in questo caso, anche le ambiguità sui metodi del restauro. Pica spiega infatti come in quella circostanza si fosse ritenuto inopportuno ampliare la piccola chiesa esistente che fu «amorevolmente restaurata», non prima, però, di aver eliminato un'intera campata aggiunta nell'Ottocento, *ivi*, p. 41.

60. «Noi pensavamo – sostiene Argan intervistato da Bellini – ad un possibile avvicinamento della cultura italiana della città a quelle idee europee, lo pensavamo come impostazione del problema urbanistico delle periferie, le quali alleggerissero i centri storici da una funzione moderna, permettendo, con una destinazione prevalentemente culturale, una più facile conservazione dei contesti antichi», BELLINI 1993, pp. 58-59.



Figura 9. Bruno Apollonj Ghetti, Achille Petignani, progetto per la sistemazione della zona intorno al Portico d'Ottavia in Roma, 1940 (PICA 1943, p. 16).

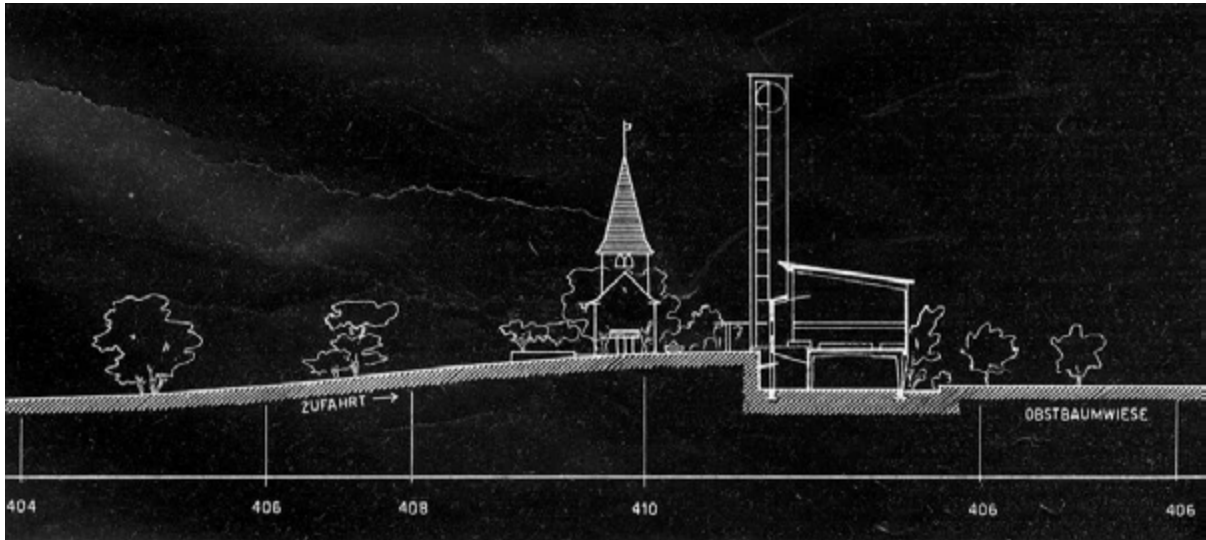
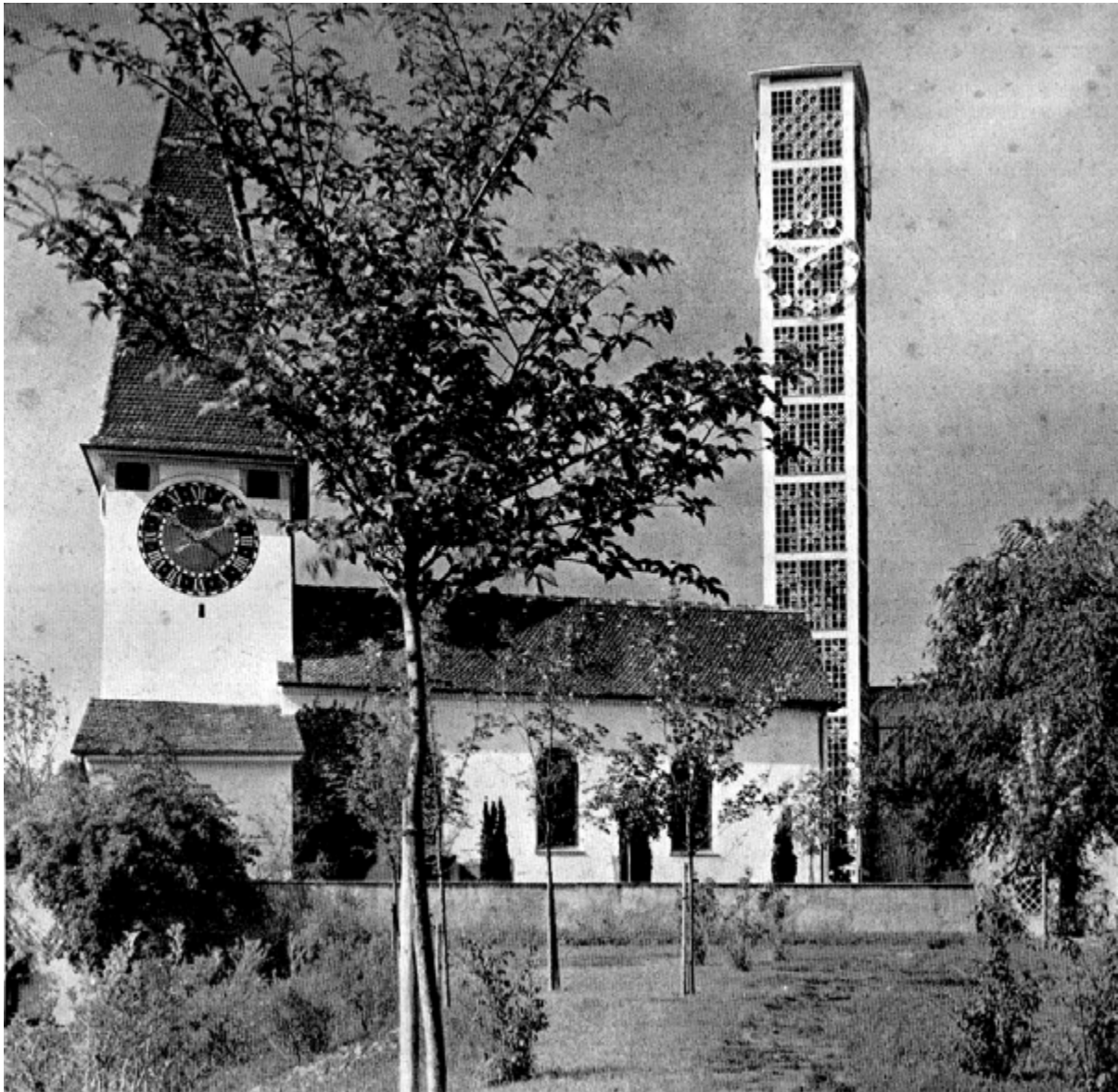


Figure 10-11. Werner Max Moser, sezione del progetto di ampliamento della chiesa medievale di Zurigo Altstetten, 1936. Nella pagina successiva, veduta dell'edificio realizzato (PICA 1943, p. 41).



funzioni e servizi salvando così i centri antichi dal falso monumentale («un assurdo morale e civile»), dagli sventramenti e le ricuciture in chiave stilistica, come nel noto caso della via Roma a Torino che aveva mostrato, a suo dire, tutti gli equivoci intorno al concetto di “armonizzare”⁶¹.

E se è vero, come sostiene ancora Argan, che le proposte di risanamento urbanistico di Pagano (si badi bene, rimaste tutte sulla carta) rappresentarono la scelta polemica di una classe professionalmente e tecnicamente preparata contro l’incompetenza degli architetti ufficiali⁶², è altrettanto vero che questi ricaddero nei medesimi errori di chi era oggetto delle loro stesse critiche, impostando ancora la questione su aspetti funzionali e formali⁶³. In tal modo e per tutte le parti in causa, l’ambiente antico, portatore di valori meramente estetici, quindi non necessariamente da conservare, era subordinato e per questo non poteva limitare un moderno programma di trasformazione urbana⁶⁴.

In questi equivoci si consumava lo scontro, senz’altro ideologico e non privo di risentimenti personali, sul destino della città storica. Su «Casabella» Pagano denunciava di continuo le manovre di chi, trincerandosi dietro una «modernità accomodante», nascondeva insidiosi ritorni al passato ripiegando su soluzioni di compromesso. La polemica, è noto, era rivolta in particolare a Giovannoni, Piacentini, Armando Melis, Giovanni Muzio («irriducibili avversari di ogni forma d’arte che non parli frasari antiquati»), i quali «assieme a un’addomesticata compagnia di soprintendenti e di funzionari che dovrebbero essere dei tecnici, [...] cercano di rompere le caviglie a chi vuole camminare coi tempi»⁶⁵ (fig. 12). In tal modo Pagano interpretava, senza però – ci pare – comprenderne le ragioni profonde, il ripiegamento dell’architettura a compromessi programmatici fra modernità, tradizionalismo e monumentalismo⁶⁶.

61. Pagano, che insieme al gruppo MIAR aveva presentato un progetto come alternativa alle prevalenti tendenze accademiche, spiegava in quell’occasione che nel progetto il termine “armonizzare” corrispondeva a “creare” edifici degni di stare a fianco di quelli antichi. Si veda la relazione al progetto in DE SETA 1990, p. 228.

62. ARGAN 1965, p.200.

63. C’è chi ha visto nell’impostazione dei temi urbanistici di Pagano – una città più funzionale, priva di ipocrisie stilistiche ma, anche, fatta di città satelliti, di borghi operai immersi nel verde ma del tutto avulsi dalla centro urbano – un modo anti-urbano di pensare l’urbanistica, vedi MARIANI 1975, in particolare pp. 5-6. Su Pagano e la cultura della città durante il fascismo vedi anche CONSONNI, TONON 1977.

64. BELLINI 1985, p. 76.

65. *Ivi*, p. 3.

66. Una sintesi efficace, per quanto non esente da implicazioni ideologiche, di quanto accadde in quella stagione così ricca di contraddizioni, è in RAGGHIANI 1952. Secondo l’autore la polemica, in particolare quella di Pagano, era l’unico modo, per la “cultura attiva”, di svelare quell’equivoco sul quale la critica ufficiale e accademica aveva costruito l’identità fra totalitarismo politico e rinnovamento delle arti figurative. In verità, secondo Ragghianti, la sola eguaglianza che personaggi polemici come Pagano avevano smascherato – era fra fascismo e “dittatura del conformismo”, fra dispotismo e «ogni fenomeno di





Nella pagina precedente, figura 12. Gruppo La Burbera (Gustavo Giovannoni et al.), proposta di sistemazione dei Fori imperiali in Roma, 1930 (PICCINATO 1930, p. 222).

In questa pagina, figura 13. Torino, piazza Castello in una cartolina d'epoca; sullo sfondo la torre Littoria progettata da Armando Melis (collezione privata).

Nel 1942, in un'appassionata lettera a Ragghianti contro i nuovi inserimenti nella città esistente, scriveva:

«ti ricordo il restauro del portico di Sant'Andrea a Orvieto dove l'ingegnere Gustavo Giovannoni si è divertito a contaminare fasci littori, antefisse etrusche e sagome quattrocentesche per [...] restaurare un portico pseudo-romano; ti cito la torre Littoria di Torino, dove il Melis, quasi di soppiatto, [...] ha fatto scaturire dall'angolo di una vecchia casa torinese quel mal profilato collo di giraffa che impudicamente guata verso palazzo Madama[...]; ti nomino, orrore e infamia più recente, quel complesso di sgraziatissimi armadioni del cosiddetto "arengario" di Milano, dove il neo-accademico Muzio [...] sta celebrando in maniera clamorosa [...] il fallimento di questa urbanistica compromissionaria [...] pavida e vuota, ironicamente rettorica e pettoruta, in tutto degna della crisi di valori e di incoerenza che ci soffoca»⁶⁷ (fig. 13).

L'offensiva di Pagano, ormai ideologica e, come si è detto, non priva di risentimenti personali, trovava un argine nell'analisi di Ragghianti, che rivedeva i termini della questione in chiave critica, cioè più aderente alla realtà:

«se le risultanze sono diametrali – spiegava Ragghianti a titolo di esempio – le premesse dei cosiddetti "razionalisti" [...] sono spesso coincidenti con quelle degli accademici. Perciò la polemica fra loro, per quanto aspra, non può condurre a risultati effettivi, ad un nuovo sistema di idee, di cultura e di gusto che dimostri esaurito o inadeguato il precedente, e condizioni manifestazioni critiche ed artistiche superiori, profondamente rinnovate. Non ci può non essere confusione, quando pur con tanta distanza di effettuazioni, noi vediamo Le Corbusier e... Giovannoni giustificarsi con le stesse ragioni! Cioè con formule positivistiche strettamente analoghe, della stessa fonte, e accettate con eguale, immediato credito acritico! Le stesse armi "utilitarie", "sociali", psicologiche e parnassiane compaiono come giustificazione delle teorie e delle proposte più disparate»⁶⁸.

Anche Argan, a distanza di qualche tempo, interpretava le contraddizioni di quella stagione con maggior distacco e da un punto di osservazione esterno al terreno dello scontro: presi dalla necessità di risolvere le questioni pratiche e ricondurle entro precise ideologie, non si era fissato con chiarezza il valore, quindi la funzione, che l'antico aveva nella coscienza moderna, pretendendo d'imporre alla città – con spirito di conservazione più che di progresso – un carattere storico difforme da essa⁶⁹.

In tal senso, non si può non concordare ancora con Tafuri secondo il quale nel Ventennio non si ebbe un effettivo recupero della storia ma, piuttosto, si era tentato di "sradicare", con azioni indecise e poco coraggiose, la tradizione dal nuovo⁷⁰.

insufficienza culturale, etica, estetica e sociale», *ivi*, p. 16.

67. La lettera di Pagano a Ragghianti del 20 luglio 1942 è in RAGGHIANTI 1952, pp. 16-18.

68. La lettera di Ragghianti a Pagano, del 25 luglio 1942 è in *ivi*, p. 19.

69. ARGAN 1965, p. 128.

70. TAFURI 1980⁵, p. 80 .

«La dittatura del brutto». *Urbanistica e città storiche*

Come per l'architettura, la critica tentò di costruire per l'urbanistica – che nonostante le premesse⁷¹, si rivelò soprattutto una scienza rivolta a risolvere, di volta in volta, problemi pratici – un apparato metodologico fondato sull'interpretazione storica e delle dinamiche di trasformazione della città. In realtà, però nella maggioranza dei casi le analisi rimasero sul piano formale⁷², cioè vincolate ad una visione puramente estetica che, anche quando mostrava di aver superato concetti quali *armonia*, *decoro*, *monumentalità*, guardava ancora in modo gerarchico e selettivo ai processi di stratificazione storica⁷³.

Tra il 1938, anno in cui Argan pubblicò il suo *Architettura e urbanistica*, e il 1942 s'avviò un vivace confronto sulle riviste di settore in merito al rapporto fra urbanistica, architettura, monumenti, a cui presero parte critici, che volevano riportare la disciplina a una questione di metodo, e, con posizioni ben più pragmatiche, architetti e restauratori. Ne è testimonianza, ad esempio, la disputa fra una visione positivista o scientifica di Carlo Calzecchi Onesti, quella estetico-idealistica di Argan, e, infine, quella socio-politica di Ragghianti, che a ben vedere mostrava il tentativo di andare oltre, sul piano teorico, le opinioni della cultura ufficiale, così bene esplicitate negli scritti di Giuseppe Bottai⁷⁴.

La sfida sulle questioni concettuali seguiva un ventennio di sperimentazioni, fra le più svariate e criticabili per l'alto grado di trasformazioni che avevano comportato, che pur nella differenza di posizioni, vedevano un'unanime condanna. Del resto tutt'altro che rare erano le iniziative poco attente ai contesti monumentali, come il piano regolatore dell'architetto Gino Peressutti che prevedeva una radicale trasformazione del centro storico di Padova, il piano regolatore di Bologna, o quello del gruppo guidato da Piero Portaluppi per Milano, che avrebbe in parte suggerito le radicali trasformazioni del centro storico previste da Cesare Albertini. A questi si opponevano alcuni tentativi, curiosamente

71. Una lunga quanto sterile controversia circa il modo di guardare l'urbanistica come arte o come scienza, che in fin dei conti ricalcava quella in atto per l'architettura, aveva impegnato il meglio della critica e dei professionisti già prima della guerra. Si trattava di un dibattito che, secondo Argan, aveva spostato sul piano astratto un argomento che non si riusciva a risolvere in termini pratici, ARGAN 1938, p. 365.

72. È questa la tesi espressa da Bellini in relazione all'attività della critica per il restauro, che si può ragionevolmente applicare anche all'urbanistica, BELLINI 1993a, p. 65.

73. Per inciso, rispetto alla situazione europea, in Italia la scienza urbanistica era piuttosto in ritardo. Tale arretratezza era misurabile col fatto che nel dibattito sulla città, la sua salvaguardia e la sua espansione, i protagonisti fossero per lo più critici d'arte, letterati, artisti e non quel variegato mondo di igienisti, economisti, tecnici, men che meno architetti restauratori (a meno di qualche soprintendente che più o meno timidamente si avvicendava in tali sentieri rischiosi), concretamente impegnati con le problematiche poste da una modernità incalzante. MARIANI 1989, in particolare p. 303.

74. Sull'argomento vedi BELLINI 1993a, BELLINI 1993b e, in particolare, BELLINI 1994.

riconducibili agli architetti “modernisti” più che ai difensori a oltranza della tradizione, di riportare l’urbanistica a pratiche più attente, limitando sventramenti e tagli drastici, come i progetti del Gruppo di urbanisti romani (GUR) guidato da Luigi Piccinato con i piani per Padova, Foggia, Arezzo, esemplari nella misura in cui tentavano di proporre alternative valide a sventramenti e ampliamenti insensati.

La critica provava dunque a riportare queste esperienze, in molti casi, va detto, accomunate dalle stesse rituali premesse, ma con esiti profondamente differenti, a un rigore di metodo.

In *Architettura e urbanistica*, pubblicato su «Le Arti»⁷⁵, Argan spiegava che l’urbanistica non dovesse ritenersi una teoria astratta, ma un problema di cultura e di metodo, cioè critico e storicistico, per cui erano in errore quei tecnici che ne facevano una questione essenzialmente pratica, salvo poi dover risolvere gli inevitabili *incidenti* con la storia per via di compromessi mortificanti.

Era questa un’impostazione che, mutando il ruolo dell’urbanista, annullava anche l’opposizione fra esigenze estetiche e pratiche⁷⁶: il compito dell’urbanista, infatti, non era più di «conciliare per compromessi l’antico e il moderno» in nome di un’indefinibile idea di “decoro cittadino” (o di un altrettanto insufficiente concetto accademico di “tradizione”, che, generalizzando, si sostituiva spesso a quello di storia), ma di individuare semmai il valore dei diversi fatti storici, riconoscendone l’identica legittimità.

Nella concezione di Argan, al restauro, che si occupava anche delle condizioni ambientali dell’edificio, spettava il compito fondamentale di qualificare le condizioni urbanistiche che questo realizzava, cioè definirne, all’interno del tessuto urbano, la dimensione critica e storica su cui poi costruire la soluzione del problema.

Certo è difficile immaginare che una tesi così concettuale potesse essere colta da professionisti, tecnici comunali, burocrati, in genere di scarsa cultura, che intervenivano nel cuore delle città italiane.

Se è vero che l’urbanistica “critica” di Argan chiamava in causa il restauro, è pur vero che, per ammissione degli stessi protagonisti, in quell’ambito disciplinare il tema della città era affrontato al solo scopo di poter eventualmente opporsi «all’offesa ingiustificabile contro i monumenti e contro il loro ambiente»⁷⁷.

Non stupisce dunque se nella risposta di Calzecchi Onesti, allora Soprintendente ai monumenti di Firenze, di queste tesi non ci fosse alcuna condivisione circa la possibilità di superare, entro un’impostazione critica, il contrasto fra antico e nuovo. Egli offriva il punto di vista di chi, dotato di «temperamento storico», guardava con diffidenza tanto alle tendenze rinnovatrici *tout court*, quanto

75. ARGAN 1938.

76. *Ivi*, p. 367.

77. CALZECCHI ONESTI 1941, p. 5.

alle aspettative delle imprese immobiliari o a quelle degli architetti «appassionati di tagli chirurgici». La sua voleva anche essere una risposta a quella «obiezione comune», cui aveva fatto riferimento Argan, secondo la quale la coesistenza di antico e moderno non potesse ritenersi valida quando l'elemento nuovo fosse espressione delle tendenze architettoniche più recenti⁷⁸.

A conferma di tale assunto Calzecchi portava un dato incontrovertibile: nessuna delle tante città italiane sottoposte a «radicali cure urbanistiche» aveva fino a quel momento guadagnato in bellezza, poiché nessun centro antico può migliorarsi se lo si aggrava delle funzioni legate alle esigenze della vita moderna come, a suo dire, fra i tanti esempi, era una evidente dimostrazione la trasformazione del largo San Babila a Milano. In più, nessuna possibilità di dialogo fra vecchio e nuovo sarebbe stata possibile fin quando gli interventi sulla città fossero stati realizzati non da artisti capaci, ma da quella miriade di «ingegneri e architetti carneadi, animati da spirito essenzialmente professionistico».

Per tale ragione, concludeva Calzecchi, mostrando una chiusura ferma del restauro a questi temi, «il miglior ambiente di ciascun monumento è il più delle volte quello che c'è già»⁷⁹. E a ulteriore conferma di un atteggiamento poco flessibile, non mancava di fornire, in quell'occasione, un piccolo decalogo non lontano dal pensiero di Giovannoni sulla città: predilezione per l'urbanistica che risolve le nuove esigenze senza toccare la città vecchia; ammissione di liberazioni solo se prudenti; rifiuto di ambientazioni in stile; scetticismo in merito all'apertura di nuove strade; necessità di architetti geniali che siano convinti dell'importanza di una pacifica convivenza tra nuovo e vecchio⁸⁰.

Il pensiero di Argan e Calzecchi Onesti, l'uno intento a definire gli aspetti di metodo, l'altro quelli pratici, fu poi ripreso da Ragghianti in un saggio pubblicato sempre su «Casabella» nel 1941. Egli spostava i termini della questione sul piano politico⁸¹, segnalando come entrambi, pur nella diversità d'impostazione, avevano trascurato di considerare un aspetto ben più importante tanto delle implicazioni storico-estetiche che pratiche, cioè la componente sociale, politica ed economica entro cui l'urbanistica andava necessariamente inscritta.

Mentre le faccende pratiche di fatto non mutano, sosteneva Ragghianti, quelle morali variano di continuo ed a queste variazioni, da cui dipendono tanto gli aspetti storici che quelli concreti, l'urbanistica di volta in volta doveva adattarsi: i modelli urbanistici americani – affermava a sostegno

78. ARGAN 1938, p. 369.

79. «Ciò non toglie – aggiungeva Calzecchi Onesti – che talvolta si possa pensare, con grandissima prudenza, alla liberazione di un monumento dalle fabbriche o dalle catapecchie che lo soffocano; ma quanto sono pericolose queste liberazioni!», CALZECCHI ONESTI 1941, p. 6.

80. *Ibidem*.

81. Sulle implicazioni politiche nel pensiero di Ragghianti vedi SCOTINI 1995, in particolare pp. 61-62.

di questa tesi – erano ben diversi da quelli della Germania nazista poiché profondamente diversa era l'organizzazione politica e sociale che li aveva promossi⁸².

Gli equivoci nati in quella stagione intorno all'urbanistica e alle arti figurative, riecheggiano in un saggio di Armando Melis⁸³ in risposta a Calzecchi e Ragghianti.

Melis, che come Giovannoni e Piacentini faceva parte di quel gruppo di professionisti vicini al regime, concordando con Ragghianti sulla necessità di portare quelle discussioni fuori dal terreno dell'estetica, mostrava di condividere tanto le tesi del primo quanto quelle del secondo. Sosteneva poi che per risolvere i problemi della città e l'annoso dissidio antico-nuovo bisognasse appellarsi ad una «coscienza moderna attuale», fondata su quei motivi etici e politici che «soli possono dirimere la questione della convivenza del vecchio e del nuovo».

È evidente che, nell'apparente similitudine di posizioni, Melis pensasse a un'arte che fosse diretta espressione della cultura di regime; quello di Ragghianti, al contrario, era un giudizio storico e politico sull'inadeguatezza di quella stessa cultura.

A suo dire, infatti, era una stagione quella, in cui si visse una profonda disparità fra le altissime conquiste spirituali e lo stato “barbarico” della società⁸⁴.

Replicando a Pagano sulla «dittatura del brutto» che governava le città italiane⁸⁵, Ragghianti asseriva che ciò non potesse dipendere esclusivamente dagli errori dei vari Melis, Giovannoni, Piacentini, Ogetti, come al contrario sosteneva l'architetto istriano. In fondo essi non erano che il riflesso di una cultura, di una civiltà «nel senso non qualitativo, ma indicativo».

Il loro successo, come sempre la storia dimostra in questi casi, non poteva essere giustificato se non all'interno di qualche malinteso non ancora chiarito.

«Prendiamo il concetto [...] di urbanistica – scriveva Ragghianti tornando su temi concettuali – c'è qualcosa di più confuso e polivoco al mondo? Quanti sono giunti al pensiero, tanto semplice che non par quasi valer la pena d'essere espresso, che la urbanistica è architettura? Che la creazione urbanistica se risolve in sé, come tutte le opere d'arte, tanti elementi pratici (qui di particolare natura: tecnici, sociali, economici ecc.) dev'essere giudicata essenzialmente come espressione o forma? Come linguaggio personale di un artista architetto? Ho letto tante definizioni della “scienza” urbanistica: fa meraviglia in tema che Giovannoni e Semper suo antenato stringano la mano a Le Corbusier e a Gropius [...], che essi

82. RAGGHIANTI 1941, p. 5.

83. MELIS 1941.

84. RAGGHIANTI 1952, p. 15.

85. *Ivi*, pp. 16-18.

tutti discendano da Viollet le Duc. Ora che avviene, ordinariamente? Che i “neòteroi” vogliono combattere Giovannoni teorico con Le Corbusier teorico: come si fa? Tutto rischia di ridursi a un’impune tautologia, e la confusione rimane. [...]. Ai Giovannoni, ai Muzio, agli Ogetti, bisogna opporre delle impostazioni e delle soluzioni estetico-critiche concrete»⁸⁶.

Insomma, l’equivoco in cui cadde la cultura del Ventennio dipese forse anche dal fatto che né passatisti, né modernisti rinunciarono a proclamarsi moderni⁸⁷.

La visione della città delineata da Pagano e Persico, per molti versi condivisa da Argan e Ragghianti, fallì non solo perché quegli ideali non corrisposero all’ideologia entro cui inizialmente si erano generati (non è un caso se, come è noto, tanto Pagano con esiti drammatici, quanto Argan e Ragghianti finiranno per rinnegare il fascismo); questi ideali di fatto non attecchirono per via di una cultura ancora molto arretrata, quale era quella dell’élite politica e burocratica, dei tecnici degli uffici comunali e delle soprintendenze (quella, per intenderci, che Pagano sprezzantemente definiva «la cultura dello standard borghese»⁸⁸), che di fatto governarono le trasformazioni urbanistiche delle città italiane⁸⁹.

La guerra, com’è noto, interruppe ogni riflessione di critici e architetti sul problema della città storica. Dopo il conflitto, per ricostruire le città distrutte non si ripartì dalle conquiste del movimento moderno, né dalla *Charte d’Athènes* di Le Corbusier, né, ancora, dalle polemiche “operanti” di un Pagano o di un Persico; al contrario, di fronte all’urgenza della ricostruzione e a dispetto delle recentissime aperture del restauro alle concezioni idealistiche, si ripartì invece dalla rassicurante solidità delle teorie di Giovannoni⁹⁰.

86. Lettera di Ragghianti a Pagano, 25 luglio 1942, *ivi*, p. 19.

87. BELLINI 1993b, p. 50.

88. PAGANO 1939, p. 2.

89. Non va neanche trascurato che, dopo il primo conflitto bellico, la rendita fondiaria nei centri urbani s’incrementò rapidamente, con tutto ciò che ne conseguì, com’è noto, in termini di processi speculativi, vedi DE SETA 1972, CENNAMO 1976.

90. TAFURI 1980⁵, p. 67. Vedi anche BELLINI 1994.

Bibliografia

- ARGAN 1935 – G.C. ARGAN (a cura di), *Dopo Sant’Elia*, Editoriale Domus, Milano 1935.
- ARGAN 1935a – G.C. ARGAN, *Il pensiero critico di Sant’Elia*, in ARGAN 1935, pp. 45-55.
- ARGAN 1938 – G.C. ARGAN, *Urbanistica e architettura*, in «Le arti», I (1938), IV, pp. 365-373.
- ARGAN 1965 – G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Il saggiatore, Milano 1965.
- BELLI 1931 – C. BELLI, *La città fascista* in «Il popolo di Brescia», 31 marzo 1931, in CENNAMO 1976, pp. 176-178.
- BELLINI 1985 – A. BELLINI, *Idea di monumento e restauro nella cultura del “Novecento”*, in «Restauro», XIV (1985), 81, pp. 49-79.
- BELLINI 1993 – A. BELLINI (a cura di), *Amedeo Bellini intervista Giulio Carlo Argan*, in «Tema», (1993), 1, pp. 57-64.
- BELLINI 1993a – A. BELLINI, *Alle origini del restauro critico*, in «Tema», (1993), 3, pp. 65-68.
- BELLINI 1993b – A. BELLINI, *Alle origini del restauro critico (seconda parte)*, in «Tema», (1993), 4, pp. 50-53.
- BELLINI 1994 – A. BELLINI, *Alle origini del restauro critico (terza parte)*, in «Tema», (1994), 1, pp. 60-33.
- CALZECCHI ONESTI 1941 – C. CALZECCHI ONESTI, *Urbanistica e monumenti*, in «Costruzioni Casabella», XIX (1941), 165, pp. 2-7.
- CARBONARA 1976 – G. CARBONARA, *La reintegrazione dell’immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni editore, Roma 1976.
- CENNAMO 1976 – M. CENNAMO (a cura di), *Materiali per l’analisi dell’architettura moderna. Il MIAR*, Società editrice napoletana, Napoli 1976.
- CONSONNI, TONON 1977 – G. CONSONNI, C. TONON, *Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo*, «Studi storici», XVIII (1977), 4, pp. 77-110.
- DEMARTINI 2009 – E. DEMARTINI, *Roberto Papini critico e storico dell’architettura. Scritti e polemiche di un intellettuale eclettico*, tesi di dottorato in Storia dell’architettura e Urbanistica, Politecnico di Torino, XXI ciclo, 2009.
- DE SETA 1972 – C. DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972.
- DE SETA 1990 – C. DE SETA (a cura di), *Pagano. Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- DE SIMONE 1998 – R. DE SIMONE (a cura di), *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, Edifir, Firenze 1998.
- GIAMBRUNO 2007 – M. GIAMBRUNO (a cura di), *Per una storia del restauro urbano. Piani, strumenti e progetti per i centri storici*, CittàStudi, Novara 2007.
- GIOVANNONI 1913 – *Restauri di monumenti. Conferenza di Gustavo Giovannoni al Primo Congresso degli Ispettori Onorari ai monumenti e scavi*, in «Bollettino d’arte», (1913), 1, pp. 1-42.
- GIOVANNONI 1943 – G. GIOVANNONI, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Palladio», VII (1943), II-III, pp. 33-39.
- GURRIERI 2003 – F. GURRIERI, *Intorno alla scuola fiorentina fra gli anni venti e gli anni ottanta del XX secolo*, in V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *L’architettura delle città italiane nel XX secolo*, Jaca Book, Milano 2003, pp. 63-73.
- Il concorso 1933 – Il concorso per la stazione di Firenze*, in «Architettura. Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti» XI (1933), IV, pp. 201-230.
- MARIANI 1975 – R. MARIANI, *Giuseppe Pagano Pogatschnig architetto fascista antifascista, martire*, in «Parametro» (1975), 35, pp. 4-28.
- MARIANI 1989 – R. MARIANI, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Edizioni Comunità, Milano 1989.
- OJETTI 1936 – U. OJETTI, *A proposito del Convegno Volta*, in «L’illustrazione italiana», LXIII (1936), 48, p. 953.

- OTERI 2000 – A.M. OTERI, *L'archeologia dell'architetto. Restauri d'archeologia nelle riviste d'architettura*, in G.P. TRECCANI (a cura di), *Archeologie, restauro conservazione. Mentalità e pratiche dell'archeologia nell'intervento sul costruito*, Unicopli, Milano 2000, pp. 177-194.
- OTERI 2007 – A.M. OTERI, *Alle radici del rapporto antico/nuovo nella cultura architettonica e del restauro*, in A. FERLENGA, E. VASSALLO, F. SCHELLINO (a cura di), *Antico e Nuovo, Architettura e Architetture*, Atti del convegno (Venezia 31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Padova 2007, pp. 417-429.
- PAGANO 1931 – G. PAGANO, *Del pudore della modernità*, in «La casa bella», IX (1931), 39, pp. 43-44.
- PAGANO 1934 – G. PAGANO, *Struttura e architettura*, in ARGAN 1935, pp. 97-119.
- PAGANO 1937 – G. PAGANO, *Tre anni di architettura in Italia*, in «Casabella», X (1937), 110, pp. 2-5.
- PAGANO 1937a – G. PAGANO, *La cronaca contro la storia*, in «Casabella», XV(1937), 118, pp. 2-3.
- PAGANO 1939 – G. PAGANO, *Tradizioni in pantofole*, in «Casabella Costruzioni», XVII (1939), 137, pp. 2-3.
- PAGANO 1940 – G. PAGANO, *Vecchio e nuovo*, in «Casabella Costruzioni», XVIII (1940), 145, pp. 3-6.
- PAGANO 1940a – G. PAGANO, *La nuova architettura*, in «Casabella Costruzioni», XVIII (1940), 150, pp. 2-7.
- PAGANO 1941 – G. PAGANO, *Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali?*, in «Casabella Costruzioni», XIX (1941), 157, pp. 2-7.
- PANE 2007 – A. PANE, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in A. FERLENGA, E. VASSALLO, F. SCHELLINO (a cura di), *Antico e Nuovo, architettura e architetture*, Atti del convegno (Venezia, 31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Padova 2007, pp. 215-231.
- PAPINI 1914 – R. PAPINI, *Edilizia moderna: l'architetto Ernesto Wille*, in «Emporium» (1914), 236, pp. 97-111, in DE SIMONE 1998, pp. 3-7.
- PAPINI 1921 – R. PAPINI, *Dall'artiere all'artista, Conferenza tenuta a Milano per invito dell'Università popolare il 13 marzo 1921*, in DE SIMONE 1998, pp. 18-25.
- PAPINI 1923 – R. PAPINI, *Le arti a Monza nel MCMXXIII*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1923, in DE SIMONE 1998, pp. 38-50.
- PAPINI 1925 – R. PAPINI, *Gustavo Giovannoni*, in «Il mondo», 22 gennaio 1925, in DE SIMONE 1998, pp. 52-54.
- PAPINI 1926 – R. PAPINI, *Il concorso per il quartiere dell'artigianato in Roma*, in «Architettura e arti decorative», VI (1926), 2, pp. 67-87.
- PAPINI 1929 – R. PAPINI, *Bergamo rinnovata*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1929.
- PAPINI 1932 – R. PAPINI, *Architettura e semplicità, discorso pronunciato inaugurandosi l'Anno Accademico 1931-32 della R. Scuola di architettura in Firenze*, 1932, in GURRIERI 2003, p. 69.
- PAPINI 1933 – R. PAPINI, *Verona antica e nuova*, in «Corriere della sera», 19 gennaio 1933, in DE SIMONE 1998, p. 241-243.
- PAPINI 1935 – R. PAPINI, *La storia dell'arte e noi. Prolusione al corso di storia dell'arte e stili dell'architettura tenuta l'11 dicembre 1934*, in «Annuario del R. Istituto Superiore di Architettura di Firenze», a.a. 1934-1935, Firenze 1935, in DE SIMONE 1998, pp. 280-285.
- PAPINI 1935a – R. PAPINI, *Una lezione di architettura*, in «Casabella», VIII (1935), 91, pp. 2-3.
- PAPINI 1936 – R. PAPINI, *Estratto del VI Convegno Volta*, in «L'illustrazione italiana», LXIII (1936), 46, p. 870.
- PAPINI 1936a – R. PAPINI, *Ancora a proposito del Convegno Volta*, in «L'illustrazione italiana», LXIII (1936), 49, p. 1000.
- PAPINI 1940 – R. PAPINI, *Vocazione e rivoluzione*, in «Il popolo di Roma», 27 novembre 1940, in DE SIMONE 1998, pp. 323-325.
- PAPINI 1953 – R. PAPINI, *Antico e nuovo nell'urbanistica fiorentina*, Conferenza del 23 febbraio 1953, in DE SIMONE 1998, pp. 346-364.

- PERSICO 1936 – E. PERSICO, *Profezia dell'architettura*, in «Casabella», XIV (1936), 102-103, pp. 2-5.
- PIACENTINI 1927 – M. PIACENTINI, *Il concorso nazionale per lo studio di un progetto di piano regolatore e d'ampliamento per la città di Milano*, in «Architettura e arti decorative», VII (1927), 2-3, pp. 132-182.
- PICA 1934 – A. PICA, *Prolusioni alla nuova architettura*, in ARGAN 1935, pp. 59-75.
- PICA 1943 – A. Pica, *I monumenti antichi sul tavolo dell'urbanista*, in «Costruzioni Casabella», XVI (1943), 182, pp. 7-53.
- PICCINATO 1930 – L. PICCINATO, *Il "momento urbanistico" alla Prima Mostra Nazionale dei Piani Regolatori*, in «Architettura e Arti decorative», IX (1939), 5-6, pp. 195-235.
- PICCINATO 1976 – L. PICCINATO, *Urbanistica e storia in Italia negli anni Trenta*, in «Storia della città», I (1976), 1, pp. 35-39.
- PRACCHI 2001 – V. PRACCHI, *«La logica degli occhi». Gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2011.
- RAGGHIANI 1941 – C.L. RAGGHIANI, *Nota sull'urbanistica*, in «Costruzioni Casabella», XIX (1941), 166, pp. 2-5.
- RAGGHIANI 1952 – C.L. RAGGHIANI, *Ricordo di Pagano*, in «Metron», (1952), 44, pp. 13-19.
- RAGGHIANI 1976 – C.L. RAGGHIANI, *Un saluto a «Casabella»*, in «Critica d'arte», XLI (1976), f. 146, n.s., pp. 65-67.
- RUSSO 2000 – V. RUSSO, *Giulio Carlo Argan. Resturo, critica. scienza*, Nardini Editore, Firenze 2000.
- SABATINO 2013 – M. SABATINO, *Orgoglio della modestia, Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Franco Angeli, Milano 2013.
- SCOTINI 1995 – M. SCOTINI, *Ragghianti, Pagano e le aporie di un chierico moderno*, in «Critica d'arte», LVIII (1995), 1, pp. 57-65.
- TAFURI 1980⁵ – M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- TRECCANI 2014 – G.P. TRECCANI, *Tracce della Grande guerra. Architetture e restauri nella ricorrenza del centenario*, in «ArcHistoR», I (2014), 1, pp. 135-179, ISSN 2384-8898, DOI, <http://dx.doi.org/10.14633/AHR005> (26.11.2014).
- VARAGNOLI 2003 – *Gustavo Giovannoni, riflessioni sul restauro agli inizi del XXI secolo*, in «Paesaggio urbano», XII (2003), 6, pp. 13-15.

ArchistoR architettura storia restauro - architecture history restoration

Anno II (2015) n. 3

ISSN 2384-8898

archistor.unirc.it

info.archistor@unirc.it

