

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ

The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni

n. 26/ 2025: *Studi Miscellanei su Roma e dintorni*



L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ



L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ



Società Scientifica Ludovico Quaroni

L'ADC L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni
n. 26/2025: *Studi Miscellanei su Roma e dintorni*

A cura di Iacopo Benincampi ed Emanuele Gambuti in collaborazione con Anna Irene Del Monaco

direttore scientifico | managing editor

Lucio Valerio Barbera, Sapienza University of Rome

comitato scientifico-editoriale | editorial-scientific board

Maria Angelini, University 'G. d'Annunzio' of Chieti-Pescara

Luisa Anversa, Sapienza University of Rome († 2022)

Lucio Valerio Barbera, Sapienza University of Rome

Giovanni Carbonara, Sapienza University of Rome († 2023)

Yung Ho Chang, Massachusetts Institute of Technology MIT, Boston (MA)

Nancy Clark, University of Florida, Gainesville (FL)

Jean-Louis Cohen, New York University, New York City († 2023)

Mario Guido Cusmano, University of Florence († 2016)

Michael Dennis, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (MA)

Stefano Garano, Sapienza University of Rome

Stanley Ira Halley, The Catholic University of America, Washington DC

Martha Kohen, University of Florida, Gainesville (FL)

Jean-Francois Lejeune, University of Miami, Coral Gables (FL)

Angela Lombardi, UT San Antonio, San Antonio (TX)

Jian Liu, Tsinghua University, Beijing

Roberto Maestro, University of Florence († 2024)

Paolo Melis, Sapienza University of Rome

Ludovico Micara, University 'G. d'Annunzio' of Chieti-Pescara

Giorgio Muratore, Sapienza University of Rome († 2017)

Franz Oswald, ETH, Zurich

Attilio Petruccioli, Polytechnic of Bari

Richard Plunz, Columbia University, New York City

Vieri Quilici, University of Roma Tre

Laura Ricci, Sapienza University of Rome

Ruan Xing, University of New South Wales, Sydney / Shanghai Jiaotong University, Shanghai

Daniel Sherer, Columbia University, New York City / Yale University, New Haven (CT)

Daniel Solomon, University of California, Berkeley (CA)

Antonino Terranova, Sapienza University of Rome († 2012)

Paolo Tombesi, University of Melbourne, Parkville (Australia) / École Polytechnique Fédérale de Lausanne

comitato di redazione | executive editors

Federico Bilò, Domenico Chizzoniti, Anna Irene Del Monaco, Fasil Giorghis, Belula Tecle

Misghina, Antonio Riondino, Fabrizio Toppetti, Rossella Rossi, Ettore Vadini, Zhengxu Zhou

INDICE

- 5 DANIELA ESPOSITO
Introduzione
- 9 ARIANNA CARANNANTE
The space of communal power in 13th-century central Italy
Bevagna, Assisi and Priverno
- 25 SEYEDAMIRHOSSEIN SADATI, ROXANA LAGHAEI
Renaissance Synthesis:
an architectural and landscape evaluation of Villa Medici's harmonious design
A critical analysis of spatial composition and significance of Villa Medici
- 59 MARCO PISTOLESI
Among greenery, water and architecture
The landscape of the Aventine hill in the Baroque Age
- 95 FRANCESCO DAFANO
La cappella di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari:
i Cavallerini e l'ingaggio di Mauro Fontana
Nuovi documenti per la storia di uno jus patronatus
- 121 EMANUELE GAMBUTI
Ripensare la funzionalità liturgica:
un prototipo di chiesa del pittore Francesco Incarnatini
- 135 IACOPO BENINCAMPI
Postille sulla fortuna settecentesca di Bernini
Alcuni inediti disegni di Sant'Andrea al Quirinale
- 163 LUCIO VALERIO BARBERA
Fra i Sacrari delle Dolomiti
Pocol, Pian De Salesei, Pordoi, Quero



Tutti i testi pubblicati hanno superato la procedura di accettazione per la pubblicazione basata su meccanismi di revisione soggetti a 'referees' terzi secondo il principio della 'double peer review'. I curatori desiderano ringraziare il prof. Lucio Valerio Barbera e la prof.ssa Anna Irene Del Monaco per aver voluto accogliere questa pubblicazione nella rivista 'L'Architettura delle città'. La presente iniziativa editoriale rientra all'interno del progetto di eccellenza dell'ISAP – Istituto di Studi Avanzati sul Patrimonio, attivato sotto il coordinamento della prof.ssa Daniela Esposito presso il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura – Sapienza Università di Roma.

Questo volume è dedicato alla memoria della professoressa Elisa Debenedetti.

L'opera è stata finanziata con i fondi del Dipartimento di Eccellenza MUR 2023-2027. Contratto tra il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (Sapienza Università di Roma) ed Edizioni Nuova Cultura SRLS (CIG. B8663DA67F) del 22/10/2025.

Introduzione

DANIELA ESPOSITO¹

La complessa stratificazione di Roma riserva costantemente sorprese e spunti di riflessione. Non si sottrae a questa suggestione critica il presente volume fornendo interessanti spunti di lettura da punti di vista scientifici anche inediti nella forma di una raccolta miscellanea di ricerche autonome e riferite ad un medesimo argomento in diversi momenti storici. Con questo spirito, i curatori del presente numero collettaneo – Iacopo Benincampi e Emanuele Gambuti, rispettivamente ricercatore e assegnista di ricerca afferenti al ‘Progetto di eccellenza’ di cui è stato insignito il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura della Sapienza Università di Roma – hanno impostato il presente numero della collana *L’architettura delle Città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni*. Sono dunque qui raccolti contributi nostrani e internazionali fra loro collegati dalla comune volontà di promuovere una riflessione sul paesaggio urbano del contesto romano e, per estensione, italiano.

La raccolta di contributi risulta essere l’espressione di una ricerca condotta con lo scopo di ordinare alcune analisi puntuali che, corredate da evidenze archivistiche e paragoni ad ampio spettro, permettano di estendere gli orizzonti della conoscenza allargando lo sguardo alle dinamiche sociale e alle motivazioni al contorno che hanno determinato alcune scelte architettoniche e talaltre variazioni in corso d’opera.

Un primo argomento sul quale vorrei soffermarmi riguarda il tema della città come ‘palinsesto’. La costante sovrapposizione di fasi costruttive e funzionali appartenenti a epoche diverse ha creato, nel corso dei secoli, un ambiente articolato fra episodi monumentali e cosiddetti ‘minori’ che, insieme, hanno contribuito alla formazione del paesaggio urbano di Roma, nel tempo e fino ai nostri giorni. Entrando nel merito, laddove nuclei di memoria medievale hanno rappresentato la prima occasione per

1. Sapienza Università di Roma – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell’Architettura (daniela.esposito@uniroma1.it)

ristabilire una gerarchia urbana che si era andata perdendo dopo la crisi del mondo romano occidentale, coagulando attorno a sé aspirazioni di autonomia e intenzioni progettuali locali di magnificenza, è stato a partire dal Rinascimento che una chiara volontà di celebrazione da parte della società ha dato luogo a un nuovo, crescente numero di interventi, con forti ricadute sull'intero abitato. Palazzi aristocratici e residenze suburbane, come la villa Medici qui esaminata, hanno spronato e sostenuto una rigenerazione diffusa, delineando geograficamente, come ha osservato Joseph Connors, «alleanze e inimicizie» che hanno contraddistinto la conformazione dei rioni e la loro viabilità durante tutta l'epoca moderna.

Parimenti, i centri religiosi – conventi, monasteri, parrocchie – hanno giocato un ruolo strategico straordinario fin dal medioevo. Dalle più minime questioni, come lo «juspatronato», al radunarsi in precisi siti come il colle Aventino creando aree territoriali omogenee, l'apporto di questi enti ha connotato la dialettica dell'Urbe, definendo una rete di relazioni. Pochi piccoli indizi permettono di riconoscere particolari forme di mecenatismo architettonico, spie di dinamiche sociali costantemente rimodulate nel tentativo di individuare nuovi equilibri in definitiva sempre precari. A tal proposito si rammenta come la cappella con le tombe di famiglia assumesse – ad esempio – un valore unico, come pure la selezione degli apparati, le incrostazioni di marmo pregiato scelte e la sagoma stessa dell'invaso, solitamente affidato ad architetti di grande capacità e competenza. Per queste poteva variare il disegno generale dell'organismo sacro entro cui questi ambienti accessori andavano a collocarsi secondo ricerche che hanno dato luogo a chiese pure molto diverse fra loro in rapporto alla committenza e al progettista. A fronte di eccezioni straordinarie di cui è punteggiata l'Urbe, si possono inoltre riconoscere innumerevoli variazioni sul tema dell'impianto controriformista. Sintetizzare le astratte norme tridentine in operative formule architettoniche fu il compito che si prefissarono molti operatori e teorici, i quali cercarono di abbozzare un modello che trovò segnatamente a Roma decine di sfumature. D'altronde, fu proprio nella capitale papale che si provarono ad assorbire le novità del Rinascimento prima e del Barocco poi entro gli schemi della consuetudine, e fissati dalle regole conciliari.

Di tale vitalità progettuale e figurativa danno conto alcune interessanti testimonianze grafiche raccolte nel presente volume e riguardanti sia l'impianto planimetrico, gli interni, sia lo sviluppo in alzato. La tipica

facciata a due piani affermatasi nel corso del Cinquecento, dove un secondo livello più alto si raccordava tramite volute all'inferiore, più ampio perché ospitante in larghezza l'ingombro delle cappelle laterali (più basse per loro natura), sembra infatti trovare, verso la fine dell'*Ancien Régime*, un prototipo di media rappresentatività sufficientemente moderno valido per diverse situazioni. Ci si riferisce all'affaccio di Sant'Andrea al Quirinale lungo l'antica via Pia (dal 1658), attualmente nota come via XX Settembre, di fronte alla manica lunga del Quirinale. Recependo le suggestioni dell'ordine gigante michelangiolesco, mutate dalle parallele ideazioni di Pietro da Cortona nell'aggiornamento di Santa Maria della Pace, fu qui che Gian Lorenzo Bernini portò a compimento la sua ricerca compositiva, individuando un sapiente bilanciamento fra le parti che, senza uscire dalla norma, riusciva a rinnovarla profondamente tramutandola nel *climax* urbano. Razionalità, capacità di sintesi e di adeguamento al contesto esistente resero questo intervento celebre e dibattuto: una 'fortuna', se così si può dire, che Hellmut Hager riconobbe più di quarant'anni fa e che nel presente volume viene ripercorsa con metodo. Dopotutto, l'intuizione di inediti *iter* progettuali in sintonia con un *design* a grande scala, una spregiudicata lettura della morfologia collinare romana, l'attenzione per una comunicazione visiva destinata a un pubblico di massa e poli-stratificato rappresentarono i tratti fondamentali di un modo nuovo di intendere il progetto, calato nella realtà attorno per divenirne protagonista.

Dalla lettura del volume si riconosce il desiderio di sondare campi di potenzialità di ricerca indipendenti, senza l'intenzione sottesa di raggrupparli sotto un'unica etichetta. Anzi, forse, si potrebbe affermare che la sintesi che emerge dai dati e dalle riflessioni finora prodotti appare più problematica che conclusiva.

Tuttavia, una considerazione di fondo sembra possibile esprimerla. L'architettura e il disegno urbano, molto probabilmente per la loro intrinseca capacità di trasmettere a un pubblico molto vasto messaggi al tempo stesso raffinati e immediati, costituiscono in ogni tempo un terreno privilegiato in cui si manifestarono, spesso con intenzionale efficacia, le aspirazioni delle classi dirigenti dell'epoca. Gli altalenanti umori riformistici e di 'ritorno all'ordine' che marcarono in particolar modo lo Stato della Chiesa sembrano attraversare trasversalmente le opere che questo volume raccoglie e discute.

Sembra profilarsi dunque una crescente consapevolezza del significato politico dell'architettura per la comunità, della sua *forma Urbis*. Se nella Roma moderna gli edifici eretti per finalità di culto, formazione spirituale e assistenza materiale non soltanto delimitavano precisi spazi aggregativi, costituendo unità di consolidamento della società confessionale, i palazzi signorili rivalessavano con questi in un incessante conflitto che ha plasmato percorsi e piazze, altezze e dimensioni degli immobili, orientamento e finiture dei prospetti. In questo complicato rapporto analizzabile anche con diverse chiavi di lettura, il presente volume miscelaneo presenta interessanti tasselli per un quadro interpretativo generale, di sicuro stimolo per importanti sviluppi futuri della ricerca sull'architettura delle città.

The space of communal power in 13th-century central Italy

Bevagna, Assisi and Priverno

ARIANNA CARANNANTE¹

Abstract: Buildings used as seats for the representatives of local communities in the Middle Ages were (and often continue to be) a key element of the urban landscape as well as of cities' identity. The phenomenon mainly involved central-northern Italy. The analysis of mediaeval municipalities necessitates an investigation of the relationship between public space and municipal buildings. The historiography has primarily focused on the north of Italy, where there is a strong communal presence. Numerous studies conducted in the Lombardy region and intriguing publications released in Tuscany serve as a foundation for historical-architectural analyses of communal buildings. There is a lack of research on municipal palaces in central Italy. In this historiographical context, it's intriguing to investigate the territorial declinations of these and their relationship with the urban context. The palaces, built since the late 11th century, delineate the skyline of the city, occupying a prominent position. In this paper, I aim to analyse three different case studies in Umbria and Latium: Bevagna, Assisi, and Priverno.

Keywords: Central Italy, Communal palaces, Medieval cities, 13th century, Urban space

The small urban centres of central Italy have largely preserved their medieval grid, maintaining the middle position of communal palaces, although only a few of these still serve their original function. This essay examines three case studies, looking at the subject from a broad perspective that not only looks at singular buildings but also considers them in their urban context, trying to figure out how they fit in with it. By evaluating today's configuration of cities, collecting historical and bibliographical sources, and investigating the architecture, we can gain deeper insights into the organization of power among municipality during the 13th century. To this purpose, the cases of Bevagna and Assisi in the present region of Umbria, and Priverno in Lazio will be examined.

1. Sapienza University of Rome – Department of History, Design, and Restoration of Architecture
(arianna.carannante@uniroma1.it)

Bevagna and Assisi: the relationship between the seats of communal power and the city

In Bevagna, the communal palace is situated in the square of episcopal power, whereas in Assisi, there exists a 'multiplication' of local government power seats surrounding the square that had accommodated the Roman city's *forum*. The ecclesiastical authorities and mendicant orders occupied two different urban areas. In these two cases, the palaces, designated for the administration of the city in the Middle Ages, have undergone a change in function, unlike the palaces in Priverno, which will be discussed later.

The central square of Bevagna is dominated by three main buildings: two churches facing each other, dedicated respectively to Saint Michael and Saint Sylvester², and the Palazzo dei Consoli (*fig. 1*)³. The main façade of the palace is characterized by regular-sized travertine blocks on the lower floor and rough-hewn stone on the upper level⁴. On the northern façade, an external staircase, adjacent to it, provides access to the noble floor. Thanks to historical sources and comparisons, it is possible to hypothesize the original configuration of the palace⁵. In the 13th century, a similar so-

2. The church of San Silvestro was completed in 1195. The date is inscribed on a facade inscription: «anno domini MCXCV Enrico imperatore regnante Deus te salvet prior et fratres eius et Binellus magister vivat in Xristo amen» (In the year of our Lord 1195, Emperor Henry reigns, God save you, the prior and his brothers, and Binello, the master; may they live in Christ, amen). LUNGHİ 1993, pp. 65, 73; CODEN 2011, pp. 333-420, tavv. I-XXXII. Documented in 1070, the church of San Michele underwent reconstruction at the beginning of the thirteenth century. Binello, with Rodolfo's assistance in the case of San Michele, built both the buildings. On the medieval urban layout of Bevagna: VILLA 2022, pp. 19-33.
3. An initial phase of study on the Palazzo Comunale of Bevagna is part of the research project "Digital Atlas of Municipal Palaces and Places of Community in the Medieval Mediterranean", promoted by the Politecnico-Dist and directed by Professor Andrea Longhi (for the project: CARANNANTE *et alii* 2022, pp. 158-165). A preliminary look into the palaces of Central Italy showed that there aren't many historical and architectural studies on some municipal palaces that, even though they were built in small towns, are important in the debate about medieval municipal architecture (TOSCO 2021, pp. 117-119; LONGHI 2022, pp. 317-334). See also CARANNANTE 2023a, pp. 2-25.
4. There is a continuity in the use of construction techniques with the façade of the nearby church of San Silvestro, completed at the end of the 12th century. A mapping of the Umbrian masonry built during the 13th century would be necessary to establish more precise comparisons with the case under examination.
5. It would indeed be possible to hypothesize the entrance to the noble floor through the full-arch opening located on the northern façade, which is now bricked up; the size and use of travertine, meant to dignify the entrance, would support this hypothesis. However, the doubt remains regarding the roughly one-meter difference in height between the noble floor's walking surface and the threshold of the large arch. We can find a possible solution by comparing it with the municipal palace of Spello. The latter underwent significant transformations in the 16th century, but some elements that can be attributed to the mediaeval phase are still visible in the southwest corner. The main façade features an arch, now bricked up, on the main side facing the square, which must have been the access to the council hall via a staircase that was partially uncovered and partially covered, positioned perpendicular to the main façade. The presence and position of the latter are confirmed by a

lution existed, but a staircase was perpendicular to the façade, leading to a portal on the first level located at the northwest corner (*fig. 2*). Today, the bricked-up arch with stone voussoirs is visible, originally in this position there was also a tower (*fig. 1*). Brick vaulted ceilings with square-section ribs on pillars cover the ground floor of the building, which has a rectangular plan (*fig. 2*). The upper floor is currently occupied by the theatre, dedicated to citizen of Bevagna Francesco Torti (1763-1842)⁶. In the Middle Ages, the first floor was laid out in a uniform way: a large hall was divided by diaphragm arches that were spaced out evenly on semi-pilasters, lined up vertically with the pillars on the lower floor.

Built in an area free of Roman-era constructions, the Palazzo dei Consoli overlooks the port of the *Mevania* (Roman name for Bevagna) city (*fig. 3*). While recent studies suggest the *forum* may be in the medieval square, there is no evidence to support this hypothesis⁷.

Within the dense urban tissue of the medieval phase, two major elements emerge. To the northeast, Piazza San Francesco (seat of Franciscan order), with its related convent and the semicircular shape of the theatre of the ancient city (where the cave structures were used to create residential buildings). In the central area, the asymmetrical space of the square (the ecclesiastical and municipal centre in the Middle Ages) is today dedicated to Filippo Silvestri and originally connected to Porta Todi. In the mid-13th century, in the *platea* (square), where the municipal palace would later be located, stood the churches of San Michele and San Silvestro⁸. The first, consecrated in 1070 as a cathedral (later becoming a collegiate church), was completed at the beginning of the 13th century⁹, located on the western side of the square, with its façade parallel to the Flaminian Way and set back about 12 meters from the street. On the opposite side, the second building, dating back to 1195¹⁰, is rotated approximately 30 degrees from

wooden intarsia in the choir of the church of San Lorenzo in Spello (13th century), which depicts the palace in the configuration proposed.

6. In Bevagna, the transformation of the council hall into a theater initially took place on a temporary basis and later became permanent following the 1799 earthquake, with its epicenter in Foligno. The projects, drafted starting in 1831, culminated in the 1873 plan – the only one implemented – which envisioned the construction of a theater in the two upper levels of the building. The construction work started in 1874 and finished in 1886, leading to the theater's opening in 1889 (CHIUNI 2000).
7. CRUCIANI 2018, pp. 2-19. Cited in PICUTI 2022, pp. 16-17.
8. Fabio Pagano states that the analysis of masonry types could trace the constructions around the main square of Bevagna back to the 13th century. PAGANO 2003, pp. 367- 375.
9. RICCIONI 2013, pp. 61-82.
10. *Ibidem*, pp. 65-66. The date is inscribed on the façade inscription. CODEN 2011, pp. 333-420, tavv. I-XXXII. See also LUNGH 1993, pp. 65, 73.

the axis of the road. This configuration created a trapezoidal-shaped space, with the façades of the two ecclesiastical buildings along its oblique sides (*fig. 3b*). To the north, an open area – connected to the main square but visually delimited by the stairwell – overlooked the northern façade of the palace and the lateral façade of the church of San Domenico. The municipality donated the area for the church's construction to Giacomo Bianconi (1220-1301), born in Bevagna¹¹. This church and its convent represent the final piece for reconstructing the 'geopolitical layout' of the city at the end of the 13th century. At the threshold of the 14th century, the 'power city centre' took shape – a large, polygonal square with a focal point in the *palacium* (town hall); to the south, the two churches of San Silvestro and San Michele; and to the north, the church of San Domenico. This underscores the prominent role of the Dominicans within the city and their connection with the municipal administration; on the contrary, the Franciscan churches continued to play a marginal role near the city gate (*fig. 3c*).

In Assisi, the *Platea Mercati, Mercatum, Forum, or Platea Populi* was designated for the administration of the emerging municipality during the 13th century¹². Today, the northern side of the square is dominated by several public buildings, including the Palazzo del Capitano, the Torre del Popolo, and the Temple of Minerva (1st century B.C.)¹³. The southern side is occupied, starting from the west, by three buildings that make up the Palazzo dei Priori and a fourth building to the east, known as the Palazzo del Governatore (*fig. 4*)¹⁴.

On May 4, 1212, some areas of the Temple of Minerva, whose cell was restored by the Benedictines¹⁵, were leased to the Municipality. The

11. Giacomo Bianconi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 10, 1968 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-bianconi_\(Dizionario-Biografico\)/_2025-02-08](https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-bianconi_(Dizionario-Biografico)/_2025-02-08)). At the time of the church's construction, he was the general preacher of the Dominican Order; in that year, he became prior of the convent in Spoleto and in 1299 of the one in Foligno. Historical records report his death in his native Bevagna.

12. Until 1212, there were no public buildings in the square, but around it, there were numerous civil buildings belonging to the noble class. At the beginning, the municipality gathered at the church of San Rufino and its surroundings.

13. The Temple of Minerva, used for public purposes from 1215 until 1539, when it was transformed into the church of Santa Maria (cf. SCARPELLINI 1973, p. 41), became the residence of the Podestà until 1340, when it was converted into the residence of the Capitano del Popolo. In that year, the Podestà moved to the adjacent Palazzo del Capitano del Popolo (ABATE-SANTUCCI 1986, p. 127). The first palace was constructed around 1338 (ASTENGO 1949, p. 34). Its location is described as «Angulus palatii magnificorum dominorum Priorum populi versus stratam S. Clare» (The corner of the palace of the magnificent lords, the Priors of the people, facing the street of St. Clare). GROHMANN 1989, p. 56, n. 80.

14. The analysis of the Palazzo del Governatore façade involves several issues due to the 20th-century restorations (GENOVESI 2019).

15. In the 5th century, the Benedictine monks restored it, dividing the cell into two levels, creating living quarters on the upper floor and the Church of San Donato on the lower floor; the *pronaos* was also divided into two levels.

record of acts signed in the *Palatium Communis* (municipal palace), starting in 1215, may refer to this building¹⁶. The magistrates moved their offices to the rooms above the temple's cell, between the 12th and 13th centuries, the *pronaos* served as a civic tribunal. Built next to it, the Torre del Popolo appeared in 1274 (*fig. 5a*)¹⁷.

Completed in 1282, the Palazzo del Capitano del Popolo boasts three levels of windows that correspond to its internal levels. On the ground floor, three large arches opened to host commercial activities (*fig. 5c*)¹⁸. The municipality purchased the north part of the building in 1275. This was originally a private property, called *Palatium domini Vagnoni* (the palace of Lord Vagnoni), and included a «via que itur ad Episcopatum» (road leading to the episcopal residence) that passed under the today existing Arco dei Priori (arch of Priors)¹⁹. The adjacent building, also the result of the consolidation of existing buildings that belonged to private individuals (Rodolfo dei Bardi and Messer Bono di Nello del Bizzoco), was purchased by the local government in 1337-1338 and used as the residence of the Priori²⁰. Next to this is the building known as the Palazzo del Governatore or *Palatium Novum* (the new palace), currently housing the municipal offices (*fig. 5d*)²¹. The latter has an ar-

At least until the 1400s, the church served as a municipal prison. In 1539, Pope Paul III, during his visit to Assisi, ordered that the temple be completely restored and dedicated to the Madonna (Santa Maria sopra Minerva).

16. ABATE-SANTUCCI 1986, p. 20.

17. Torre del Popolo original bell dates to the year 1274, as indicated by the inscription placed on it. See ABATE-SANTUCCI 1986, p. 133, n. 3. In 1279, «in proaulo discoperto super Plateam et ante Turrin Communis Assisii, ubi moratur dominus Capitaneus Populi» (In the uncovered courtyard above the square and in front of the Tower of the Commune of Assisi, where the Captain of the People resides). FORTINI 1959, v. II, p. 471.

18. Architect Ruggero Antonelli (1888-1974) undertook a radical restoration of the palace in 1926. Adalberto Migliorati (1902-1953) decorated the ground-floor rooms with paintings depicting medieval trades.

19. ABATE-SANTUCCI 1986, p. 147; CENCI 1981, v. I, pp. 51, 54: «Palatium domini Vagnoni [...] ante palatium novum communis assisi e in domo olim d. Vagnutii et nunc comunis Assisii» (The Palace of Lord Vagnoni [...] in front of the new palace of the Assisi municipality, and in the house once of Mr. Vagnuti, now the property of the Assisi municipality). Regarding the presence of the road leading to the episcopate: ABATE-SANTUCCI 1986, p. 146, n. 2.

20. This is attested by the inscription embedded in the façade. In 1337, the palace adjacent to Rodolfo de Bardi was purchased, and the following year, the palace of Bono di Nello was acquired, specifically «medietatem pro indiviso quarundam domorum, claustrum et casalenis positorum in civitate Assisii in Porta S. Clare, quibus a primo Platea Communis Assisii, a secundo res domini Guidonis, a III res Communis Assisii, a quarto via, a quinto [res] hereditum lunctarelli» (the undivided half of certain houses, a cloister, and small holdings located in the city of Assisi at the Porta San Clare, bordered on the first side by the Plaza of the Assisi municipality, on the second by the property of Lord Guido, on the third by the property of the Assisi municipality, on the fourth by the road, and on the fifth by the property of the heirs of lunctarelli) (December 10, 1338). ABATE-SANTUCCI 1986, p. 159.

21. The current appearance is likely due to restoration works carried out in 1512, which were mistakenly attributed to the Palazzo dei Priori due to confusion regarding the location of the *postribulum* (public toilet), which was thought to correspond to the Arco dei Priori rather than the arch located in this palace, called the *volta picta* (painted vault), as later demonstrated by Santucci. See ABATE-SANTUCCI 1986, pp. 150-151. Refer to the corrections by Santucci and Abate.

ched passage in the middle of the ground floor called in the document *volta picta* (painted vault), like 'Arco dei Priori'²². The ground floor is characterized by openings of varying shapes and sizes, which originally allowed access to some shops²³. The assembly of first-floor windows suggests a common design that includes the wavy string course entering the first and second levels and the creation of a barrel vault (*volta picta*, or painted vault) in the middle²⁴.

The decision to acquire new buildings was a consequence of the changing institutional context. There was a need to establish a place for the administration of power and a residence for the Priori and, later, the Governor. This need led to the adaptation of the entire northern side of the square and the pre-existing buildings. Transforming the pre-existing buildings offered a significant saving in both time and costs. In the case of the Palazzo del Governatore, the creation of the large *volta picta* (painted vault) above the pre-existing road allowed the merging of two residential units, following the model used in the earlier Arco dei Priori. The two arches/vaults inserted in the western side of the square's façade articulate and provide a unified rhythm to a front that was originally heterogeneous²⁵. In this context, the connection to the southern part of the city (where the old episcopal palace was located) provided by the two vaulted passages should not be underestimated. The plan to add two vaulted passages to the palace's front that led to the area of the old episcopate is a strong reminder of the building's connection to the past and its ability to fit in with the city's shape. A similar example can be seen in the Palazzo del Podestà of Fabriano, where a pointed arch in the centre dominates the facade of the palace²⁶. The latter overlooks the main road of the settlement, which originally connected Market Square (now Garibaldi Square), with Town Square, which became the stable centre of the city's administration following the construction of the palace.

22. ABATE-SANTUCCI 1986, p. 185. The palace originally had two halls, one of which was larger and painted, and it featured a loggia.

23. *Ibidem*, p. 179. It is likely that the irregularity is due to the presence of pre-existing buildings. This palace is known to have housed the office of the Massaro (*Camerarius*) of the Municipality.

24. The construction was carried out through the demolition and adaptation of existing structures, as evidenced by the unevenness of the facade at ground level facing the square.

25. In relation to the merging of pre-existing residential units that were restructured to create a system of public buildings that accommodated different functions in the Tuscan area, see the case of the Palazzo Comunale in Pisa, now the Palazzo dei Cavalieri, home of the Scuola Normale Superiore di Pisa. REDÌ 1989, pp. 3-27; REDÌ 1991, pp. 320-334.

26. CARANNANTE 2023b, pp. 3-21.

At the end of the 13th century, following the relocation of the cathedral to the east of the town, the construction of the church of Santa Chiara on the same side, and the completion of the Basilica of San Francesco d'Assisi, the three major centers of power had been established in Assisi. The first on the west side, the mother house of the Franciscans on the peninsula, held a prominent position within the city's 'geopolitical' layout, isolated from the other 'actors'. The second, the municipality's square, functioned as an independent center, located on the main axis of the town to the southeast and adjacent to the third, which was formed by the new cathedral and the church of Santa Chiara. Both ecclesiastical buildings had two squares, still extant today, dominated by large gable façades that occupied the eastern side, respectively, to the north and south of the municipality's square (fig. 6).

The Centrality of Municipal Power over the Centuries: the case of Priverno

The town hall of Piperno (today Priverno in Latium region) occupies the northern side of Piazza Vittorio Emanuele (Piazza Duomo), beside the cathedral, which was partially reconstructed and reconsecrated in 1183 (fig. 7). The building is divided into three levels: the upper two house the local government's offices, and the portico on the ground floor houses the city's pro-loco (figs. 8-9). There is no certain information regarding the exact date of construction²⁷. However, it must have been built by the end of the 13th century, if the citizens recorded acts «in palatio ipsius communis» (in the palace of the community) in 1296²⁸.

The urban layout of Priverno appears to be the result of a planned design dated back to the late 12th century. Nearly oval, the town likely developed along the consular road, the main connection between Rome and Naples (passing through Fossanova abbey). Even today, rectangular city blocks, divided into *strigae* (fig. 7), are visible in the southeastern part of the settlement. By the late 13th century, the municipal palace presented itself as a rectangular parallelepiped, porticoed on three sides, with a double-height upper floor. *Bifora* (two-light) and *trifora* (three light) windows illuminated the first level, while a central oculus on the main façade

27. CARANNANTE 2024, pp. 279-290; CERONE 2014, pp. 151-173; ANGELINI 1998; CACIORGNA 1989, pp. 5-6. The topic had been briefly addressed in the paper by CULMONE 2002, pp. 371-380.

28. *Ibidem*, pp. 190-193 (11 March 1296).

adorned the level above. Partially visible today, ribbed vaults supported by sturdy pillars likely covered a 'gallery' on the ground floor, facing Piazza Trieste. This structure likely served to contain the earth due to the difference in elevation between the consular road and Piazza Trieste.

A steeper staircase must have provided access to the cathedral, whose portico was probably built during the 13th century. At this level we can see featured buttresses that extended from the level of the terrace leading to the episcopal palace. Piazza Duomo must have had a slight incline, as evidenced by the sloping steps of the municipal palace's portico and the presence of a higher base near the pillar facing the cathedral (*fig. 7*). The steps in the pro-loco's houses indicate that even the floor under the palace's portico was inclined a little bit. A major earthworks intervention was likely necessary for the creation of Piazza Duomo and the construction of the communal palace.

The building was built in the 13th century based on its architecture, modular design system, and construction period. It is connected to the Cistercian culture and the building of the nearby Fossanova abbey²⁹. The reconfiguration of the cathedral and the construction of the Bargello palace and the communal palace should be collocated in the second half of the 13th century³⁰. In the same period the construction of several churches (including those of the Franciscan San Lorenzo, the Dominican San Tommaso d'Aquino, San Giovanni Evangelista, and the 13th-century phase of Santa Caterina) changes the face of the city.

In the Middle Ages (and even today), Priverno had a lower square (Piazza Duomo), which served as the central hub for the city's main powers: the episcopal authority with the cathedral and its palace on the southern side³¹, the municipal authority with its palace, and the noble power with Palazzo Valeriani³² (*fig. 7*). At the 'geopolitical' level, the importance of today's Piazza Trieste is highlighted by the existence of a citizens' meeting place in the nearby Piazza Santa Chiara (Piazza delle Sedie)³³.

29. Tosco 2016, pp. 65-81.

30. The Palazzo del Bargello is in the eastern quadrant of the urban center (Zanini 1989, pp. 121-126), on a street that extends axially from Piazza Duomo. The few surviving decorative elements suggest a dating to the 13th century.

31. It was the residence of the bishop's legate from 1217, following the union of the diocese of Sezze with that of Terracina (Angelini 1997, p. 288).

32. Despite the 15th-century transformations, it still displays architectural features that can be dated to the late 13th century, such as transverse arches on the first level and *bifore* (two-light windows) on the façade.

33. Pelagalli 2000, p. 270.

Written records would support our opinion for which that civic power owned this square. The municipal palace stood at the intersection of the civic and episcopal spaces (Piazza Duomo). We could speak about two poles of power making it the hub of a more complex urban geography than was previously thought.

Conclusions

In the small towns of central Italy, due to the scarcity of transformations, it is possible to clearly read the existing power relations from the medieval period. The construction of stable government seats in the city invariably leads to the modification of the already existing cities 'political geographies'. The new powers (mendicant orders, noble families, etc.) would construct buildings in relation to or in opposition to these existing structures. In the cases examined, the seat of municipal power remained in the center of the settlement, an element that emphasizes the political importance of the communal center of power, despite the differences in its relationship with other authorities. This paper only considers a few case studies. For a more thorough analysis of the Umbria-Lazio area, it would be helpful to have a larger map that includes many other cases.

References

ABATE-SANTUCCI 1986

ABATE G., SANTUCCI F., 1986. *La medievale «piazza Grande» di Assisi*. Assisi: Accademia Properziana del Subasio.

ANGELINI 1997

ANGELINI E., 1997. *Il palazzo comunale di Priverno: terza mostra documentaria*. Priverno: Regione Lazio.

ANGELINI 1998

ANGELINI E., 1998. *Priverno nel Medioevo*. Rome: Il Segnale.

ASTENGO 1949

ASTENGO G., 1949. *Assisi: piano generale e piani particolareggiati di primo intervento*. Turin: "Urbanistica".

CACIORGNA 1989

CACIORGNA M.T., 1989. *Le pergamene di Sezze: (1181-1347)*. Rome: Società Romana di Storia Patria.

CARANNANTE 2023a

CARANNANTE A., 2023. "Il Palazzo dei Consoli di Bevagna: da Palazzo Comunale a sede del Teatro Francesco Torti", *ArchHistoR*, 20: 2-25.

CARANNANTE 2023b

CARANNANTE A., 2023. "Il rapporto tra la città e i palazzi comunali: alcuni casi studio in area umbro-marchigiana tra Due e Trecento", *Abside*, 5: 3-21.

CARANNANTE 2024

CARANNANTE A., 2024 "Da palacium communis a palazzo comunale: il caso di Priverno tra continuità e trasformazione", in R. TAMBORRINO, C. CUNEO, A. LONGHI (eds.), *Adaptive cities through the Post-pandemic Lens. Ripensare tempi e sfide della città flessibile nella storia urbana*: 279-290. Turin: Aisu International.

CARANNANTE et alii 2022

CARANNANTE A., CHIUSANO S., FIORI A., LONGHI A., 2022. "La costruzione di un progetto di conoscenza storica in ambiente digitale. L'Atlante dei palazzi comunali e dei luoghi del potere collettivo nel Medioevo", *Atti e Rassegna Tecnica*, LXXVI: 158-165.

CENCI 1981

CENCI C., 1981. *Bibliotheca manuscripta ad sacrum conventum Assisiense*. Assisi: CEFA.

CERONE 2014

CERONE R., 2014. "Il palazzo del Comune in Marittima: Priverno e i casi di Terracina, Sezze, Ninfa e Velletri", in M. RIGHETTI (ed.), *Una strada nel Medioevo. La via Appia da Roma a Terracina*: 151-173. Rome: Campisano.

CHIUMI 2002

CHIUMI G., 2002. *Teatri storici in Umbria, l'Architettura*. Milan: Electa.

CODEN 2011

CODEN F., 2011. "Sguardo d'insieme all'architettura umbra del Duecento", in E. MENESTÒ (ed.), *L'Umbria nel XIII secolo*: 333-420, tavv. I-XXXII. Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.

CRUCIANI 2018

CRUCIANI V., 2018. "Nuove ipotesi sulla forma urbana della Bevagna romana", *Grande dizionario di Bevagna*, 10: 2-19.

CULMONE 2002

CULMONE L., 2002. "Il palazzo comunale di Priverno", in R.CATALDI (a cura di), *Il monachesimo cistercense nella Marittima medievale. Storia e arte, proceedings (Abbeys of Fossanova and Valvisciolo, 24-25 September 1999)*: 371-380. Casamari: Casamari Edition.

FORTINI 1959

FORTINI A., 1959. *Nova vita di San Francesco d'Assisi*. Milan: Alpes.

GABURRI 2000

GABURRI M., 2000. *Il teatro di Bevagna*. Perugia: Effe.

GENOVESI 2019

GENOVESI E., 2019. *Assisi 1926: la nova civitas ai tempi del podestà Arnaldo Fortini*. Assisi: Minerva.

GROHMANN 1989

GROHMANN A., 1989. *Assisi*. Rome: Laterza.

LONGHI 2022

LONGHI A., 2022. "La città comunale e l'architettura dei palazzi pubblici (XIII-XIV secolo)", in A. NASER ESLAMI, M. ROSARIO NOBILE (eds.), *Storia dell'architettura in Italia, tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*: 317-334. Binasco: Pearson.

LUNGHY 1993

LUNGHY E., 1993. "Facciate romaniche nella media valle umbra", in G. BENAZZI (ed.), *Foligno A.D. 1201. La facciata della cattedrale di San Feliciano*: 65-73. Cinisello Balsamo (MI): Pizzi.

PAGANO 2003

PAGANO F., 2003. "Dal municipium al centro medievale: trasformazioni urbane a Mevania", *Il tesoro delle città. Strenna dell'associazione Storia della città*, I: 367- 375.

PELAGALLI 2000

PELAGALLI F., 2000. *Cronistoria di Priverno: avvenimenti, usi, costumi e dialetto dalle origini al XX secolo. Dalle origini al 1300*. Priverno: Grafica Bianconi.

PICUTI 2022

PICUTI M.R., 2022. "Storia e urbanistica di Bevagna Romana", in M.R. PICUTI, G. VILLA (eds.), *Bevagna dall'antichità al Medioevo. Vicende urbanistiche ed emergenze monumentali*: 16-17. Bevagna: Futura.

REDI 1982

REDI F., 1982. *Edilizia medievale in Toscana*. Florence: Edifir.

REDI 1991

REDI F., 1991. *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiali (secoli V - XIV)*. Naples: Liguori.

RICCIONI 2013

RICCIONI S., 2013. "Lo spazio della scrittura sui prospetti delle chiese romaniche in Umbria (secoli XI e XII): iscrizioni di committenti e artisti", in E. NERI LUSANNA (ed.), *Umbria e Marche in età romanica*: 61-82. Todi: Ediart.

SCARPELLINI 1973

SCARPELLINI P., 1973. *Assisi*. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

TOSCO 2016

TOSCO C., 2016. "I primi palazzi comunali e l'architettura cistercense: nuove linee di ricerca", in A. CALZONA, G.M. CANTARELLA (eds.), *Dalla res publica al comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*: 75-82. Verona: Scripta.

TOSCO 2021

TOSCO C., 2021. *L'architettura italiana nel Duecento*. Bologna: Il Mulino.

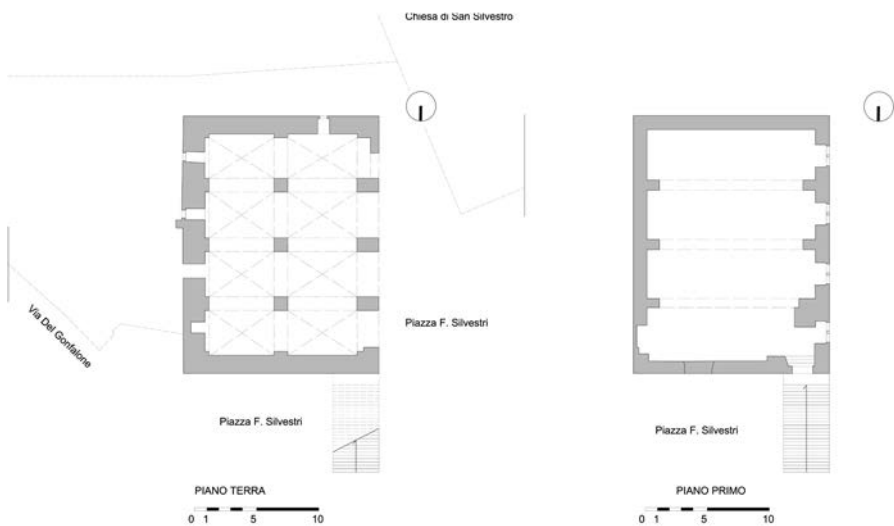
VILLA 2022

VILLA G., 2022. "La città medievale, in Bevagna dall'antichità", in M.R. PICUTI, G. VILLA (eds.), *Bevagna dall'antichità al Medioevo. Vicende urbanistiche ed emergenze monumentali*: 19-33. Bevagna: Futura.



Fig. 1 – Bevagna, Palazzo dei Consoli, façade (photo by Arianna Carannante).

Fig. 2 – Bevagna, Palazzo dei Consoli, reconstruction hypothesis of the original floor plan based on the survey provided by the Municipality of Bevagna (graphic elaboration by Arianna Carannante).



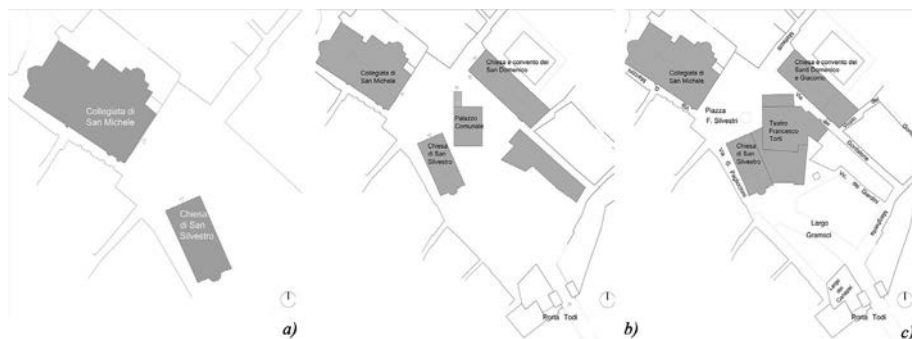


Fig. 3 – Bevagna, hypothesis of the configuration of Piazza F. Silvestri (a) at the end of the 12th century; (b) at the end of the 13th century; (c) today (graphic elaboration by Arianna Carannante based on the cadastral map).

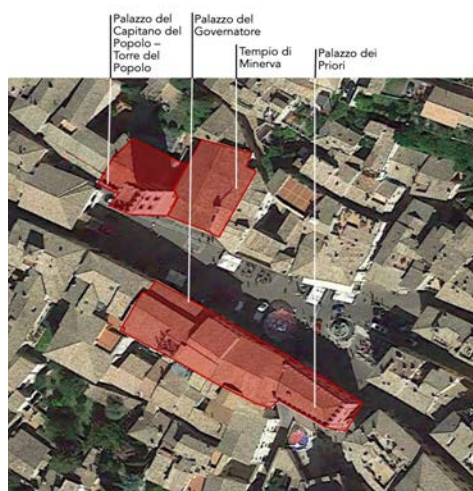


Fig. 4 – Assisi, Piazza del Mercato with indication of the different locations of the administration of communal power in the Middle Ages (graphic elaboration by Arianna Carannante on a Google Earth map).

Fig. 5 – Assisi, Google Earth map, in light blue the churches of the mendicant orders, in red the buildings of the communal administration, in yellow the two cathedrals, the 11th-century cathedral at the bottom and San Rufino at the top (graphic elaboration by Arianna Carannante based on a Google Earth map).





Fig. 6 – Priverno, Palazzo Comunale, main façade (photo by Guglielmo Villa).

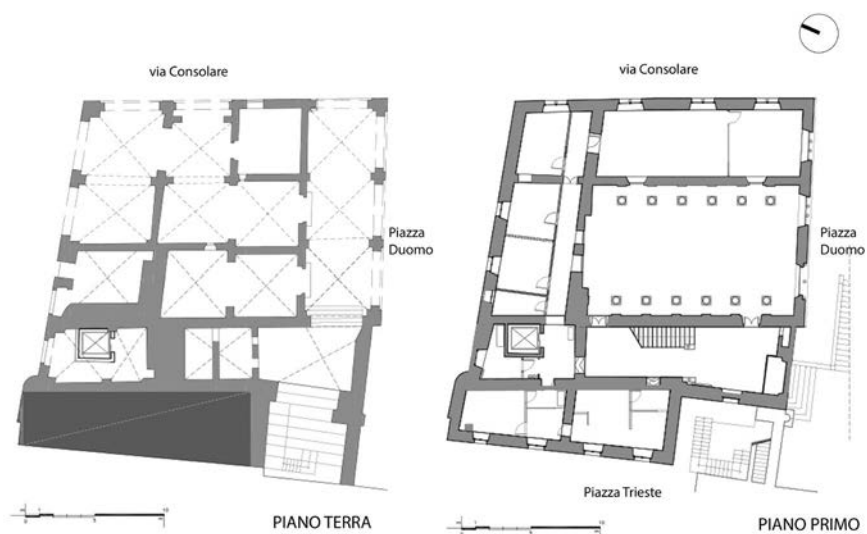


Fig. 7 – Privero, Location of the Palazzo Comunale in the city center (elaboration by Arianna Carannante on a Google Earth map).

Fig. 8 – Privero, Palazzo Comunale, Ground floor and first floor plans of the present Palazzo Comunale (elaboration by Arianna Carannante based on the plans provided by the Municipal Technical Office).

Renaissance Synthesis: an architectural and landscape evaluation of Villa Medici's harmonious design

A critical analysis of spatial composition and significance of Villa Medici

SEYEDAMIRHOSSEIN SADATI¹

ROXANA LAGHAEI²

Abstract: The most delicate melt of art, nature, and architecture found in the Renaissance period is best embodied in the Villa Medici atop Pincian Hill in Rome. Indeed, the famous gardens and panoramic aspects of the villa are imbued with ideals of beauty, order, and harmony that characterize the values of this period. The paper aims to critically evaluate the landscape value of Villa Medici through detailed analysis of the careful design strategy adopted for its gardens and contextual environment. A villa with progressive terrace morphology, classical statuary, fountains, and lush greenery makes Villa Medici as a sculpted landscape where built and natural worlds come into harmony. Such elements are strategically spatially organized and aesthetically orchestrated in a distilled renaissance struggle for the ordered and sublime. The weight of Villa Medici as a seminal work of Landscape Architecture is given by this study through a close consideration of spatial composition, visual axes, and scenic perspectives wherein the synthesis of art and nature coalesces into an expression of timeless beauty.

Keywords: Villa Medici, Renaissance architecture, Landscape, Art and nature, Symmetry

Sited on Rome's Pincian Hill, Villa Medici is a perfect example of Renaissance landscape architecture, with the natural topography incorporated into the highly contrived garden areas. First remodeled by Cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano (1497-1574) in 1564, and then further developed by Ferdinando de' Medici (1549-1609), the villa represents a milestone in the enduring history of patronage of the arts by the Medici family and its idealistic view of combining nature and architecture in a perfect union.

The architectural intervention of Bartolomeo Ammannati (1511-1592) exercised the most solid influence in giving the villa this homogeneous

1. Master Degree, Landscape Architecture, Sapienza University of Rome (sadati.2052964@studenti.uniroma1.it).

2. Master Degree, Landscape Architecture, Sapienza University of Rome (laghaei.2052136@studenti.uniroma1.it).

form, along with being a fashionable architect of the Florentine court. Ammannati not only extended the preexistent body firmly; he also integrated form and nature. The villa gardens extend from the core of the building and epitomize the Renaissance Garden ethos in which geometry, proportion, and selected flora and statuary come together to tell a story that reflects both classical ideals and the Medici's cultural aspirations.

Axial alignments, terraces, and designed use of perspective all characterize the layout of the gardens at the Villa Medici, establishing visual dialogues between villa and landscape. Gravel pathways of the garden feature a number of classical sculptures, sourced from well-known collections including those of Del Bufalo and Della Valle, serving as focal points guiding the viewer's gaze and establishing a dialogue between the natural and constructed elements.

The salient feature in designing this landscape for the villa is the Stanza degli Uccelli, a pavilion installed in the Aurelian Wall, which can be considered both a botanical compendium and an artistic expression of the times. Decorated by Jacopo Zucchi (1541-1590), the pavilion ceiling is fully covered with minute reproductions of the botanical species and exotic animals, to reveal the deep engagement of the Medici into nature.

The landscape architecture at Villa Medici forms far more than a nucleated, outer garment of embellishment for the villa—an environment scrupulously staged, drawing together into architecture the intersection of art and nature. This synthesis epitomizes the Renaissance thirst to create spaces that represent intellectual ideals and achieve aesthetic perfection, positioning Villa Medici as one paradigmatic study in the harmony of landscape architecture and garden design.

Historical Background and Renaissance Design

The gardens of Villa Medici, conceived during the 16th century under the auspices of Cardinal Ferdinando de' Medici, exemplify the Renaissance's profound engagement with classical antiquity³. Features combined in such gardens include parterres, fountains, and statuary, combining to give breadth to the splendor of villas in ancient Rome. Such landscaping follows dictates of symmetry and proportion with utmost strictness, thus

3. VENTURI-CAGLIOTI 2022.

creating an environment which is aesthetically pleasing and stimulating to the intellect. As places for reflection and meditation, Renaissance gardens, such as the one at the Villa Medici, reveal humanism's belief in the placement of humanity at the center of the cosmos, and were carefully designed to foster intellectual contemplation and consideration of beauty. The structured layout—with its clearly demarcated sections, intentional pathways, and evocatively framed views—encourages visitors to move through the space in a conscious and contemplative fashion, reflecting the Renaissance view of the natural world as a place transformative for the human spirit⁴.

The architectural contribution of Bartolomeo Ammannati, the renowned architect in the Florentine court, was highly instrumental to the accomplished delivery of villa design. The construction by Ammannati initiated the expansion of the main building for a brilliant integration between the built environment and natural landscape. Order and symmetry were the principles that governed garden design; the gardens had formal parterres with geometrical shapes guiding human movement for regulated exploration and contemplation. The strategic employment of axial alignments and controlled vistas clings to the eye toward focal points, such as classical statues or elaborate fountains, thereby enriching the garden's narrative and symbolic significance—marks of Renaissance Garden design.

The water features are integral to the design, serving both aesthetic and symbolic roles. Such features, purveyors of life-giving force, stem from humanist ideals espousing salutary interaction between nature and human life. The use of water—be it in ornamented fountains or shining pools—was not only a manifestation of technical skill but also a show of homage to classical antiquity, evocative of ancient Roman feats of hydraulic engineering.

When Ferdinando de' Medici became the Grand Duke of Tuscany, it had consequences for the transfer of most of the artworks of Villa Medici to Florence, though it did not change the integrity of its garden design exceedingly. Thus, the gardens can represent the true cultural and intellectual heritage of the family of the Medici. Today, the landscape architecture of the Villa Medici remains a leading example of Renaissance ideals of harmony, proportion, and the synthesis of art, architecture, and nature that establish it as a seminal study in the history of landscape architecture.

4. LAZZARO 2019.

Late 17th and 18th century

The original layout of the Villa Medici's gardens was defined by its rigorous symmetry, geometric precision, and orderly spatial arrangements, reflecting the Renaissance ideals of harmony, balance, and rationality⁵. But in the 17th century, the rigid formalism characteristic of the Renaissance gave way to the dynamic and theatrical flights of eloquence that characterize the Baroque period.

The Baroque era introduced a new dynamism and drama in the art of garden design through the adoption of curvilinear forms, complex configurational spaces, and grand features that are visually striking, such as cascading fountains and monumental staircases. These features were designed to amaze and impress visitors but also to elicit an emotional response in them, underscoring the power and prestige of the Medici family. During this period, significant modifications were made to the gardens of Villa Medici, particularly in the expansion and enhancement of water features, which became central to the Baroque aesthetic⁶. The complicated playing of water in fountains, such as the Fountain of Neptune, and other large hydraulic works was induced to cause astonishment and amazement; placement of classical statues at strategic points enhanced this further. Often representing mythological figures, such statues were commonly positioned in a way which directed the viewer's progression through the garden, reinforcing themes of mythology, power, and the relatedness between nature and art.

The invention of bosquets-formal groves of trees-developed further in the areas of complexity and surprise. These wooded areas created secluded, shaded retreats and intimate spaces within the vast garden landscape. Often arranged in geometric patterns, bosquets became one of the many hallmarks of Baroque Garden design, balancing the grandeur of open spaces with mystery and seclusion provided by enclosed groves.

By the time the 18th century approached, early influences of Rococo began to seep into the gardens, lightening the design elements and making them much more playful than the dramatic intensity of the Baroque. The overall structure remained Baroque in nature; there was, however, definitely an emerging trend that favored far more ornate and subtle deco-

5. CHAMBERS 2020a.

6. AVERY 2021.

rations. This particularly involved the use of fanciful and elaborate motifs in garden sculptures, and indeed in the softening of such rigid linear designs through more naturalistic planting schemes.

As the design of the garden became more pronounced during this period, the idea of garden rooms evolved further. These separate areas were each produced to have their own character and purpose, whether for contemplation, entertainment, or for the display of horticulture; thus, providing a much more differentiated experience within the context of the garden. Further compartmentalization reflects the taste and expectations of those who are living in the villa and their guests and so represents the changing aesthetic and social dynamics of the time.

The French Academy and the Villa Medici

Since 1804, Villa Medici has served as the esteemed seat of the French Academy in Rome, a pivotal institution in the cultivation of French art and culture⁷. The academy founded by Louis XIV (1638-1715) of France would serve as a haven for the young French artists to study the classics in art and architecture firsthand, under the umbrella of Rome, a city that was at the center of the ancient world. For more than two centuries, the Villa Medici has been hosting students from the École des Beaux-Arts and other prestigious French institutions with one special environment that feeds artistic excellence, intellectual growth, and the possibility for deep plunges into Italy's rich cultural heritage.

The presence of the French Academy at Villa Medici has had a significant and lasting impact on the villa's gardens. These spaces, already steeped in historical significance, became a living laboratory for the academy's students and fellows⁸. These artists contributed to the challenge of the interaction with the landscape, did not use the gardens as inspirational sources but rather as a floor for their creative activities. The potential of such continuous interaction lies in the dynamics of dialogue between the historical and the contemporary: every generation of students brings new ideas and new views to the space, thereby eternally converting it into the place of ongoing development of the arts.

7. SCUDIERI 2019.

8. LEMOINE 2020.

During the 19th century, the French Academy reached its peak in the Villa Medici: a symbol of artistic excellence and intellectual distinction. This villa's gardens enabled this cultural rebirth by providing an exhibition space, performances of all kinds, and other artistic activities, which made this institution very dynamic. The fellows of this academy were many times engaged in publishing grand designs for the restoration and reinterpretation of classical sites, likewise referred to as *envois*, back to France in conformance with the academic obligations. These *envois*, as elaborate drawings executed during study, showed how well the students knew their classical principles and how they could actually reapply those concepts in innovative, modern ways. The gardens of Villa Medici, under the influence of the French Academy, became more than mere landscapes; they evolved into integral components of the artistic process, reflecting the academy's dual commitment to preserving classical traditions and fostering contemporary creativity⁹. The interaction between the artists and the garden spaces served as a catalyst for the preservation of the transformation in the villa's landscape, whereby classical forms were continuously reinterpreted to resonate with contemporary sensibilities.

Besides, such a function of the gardens as a ground for a manifestation of creative expression outlines the broader mission of the French Academy – to integrate the best traditions with novelty. The possibility to have at its disposal a physical and intellectual space allowed Villa Medici to enable the French Academy to grow a peculiar artistic culture profoundly based upon classical antiquity while simultaneously pushing the limits of contemporary artistic practice. It is thus this combination of old and new, deeply rooted in the certain environment of Villa Medici, that has made the French Academy continue to play its role in the ever-improving environments of art and architecture.

Consequently, the gardens of Villa Medici bear witness to the continuous legacy of the French Academy in Rome: an emblem of harmonious balance between respect for the past and innovation in the arts. The revolutions which these gardens inspire and provoke today are well and truly present in the ongoing quest of this academy, to create or perpetuate artistic and cultural greatness.

9. GERBIER 2021a.

Artistic Interventions in the 20th and 21st Centuries

Everything changed for Villa Medici and its renowned gardens during the 20th century. The social and political upheaval of the 1960s, particularly the revolutionary events of 1968, brought into question the role of the French Academy in Rome and where it stood in a world that was changing rapidly. Induced to change in this introspective and reevaluating time, the academy, Villa Medici, set off for the change in tune with the changing cultural environment of the day; thus, beginning the introspective and transformation phase, which tried to redefine its role in present society.

In 1961, prior to the events of 1968, the Swiss painter and writer Balthus (1908-2001), who was appointed as the director of the French Academy, undertook a significant renovation of Villa Medici¹⁰. Balthus aimed to restore the villa and gardens, infusing them with a new clout of art. He took every care to respect the historical value of the site, ensuring that renovations respected the architectural heritage of the villa and at the same time picked up the modern elements. It paved the way for the subsequent artistic interventions set to happen and mark the intervention of the villa during the latter part of the century.

In the latter part of the 20th century and continuing into the early 21st century, the gardens of Villa Medici became the focus of a series of innovative artistic interventions aimed at reinterpreting and recontextualizing the historic landscape¹¹. From 1998 to 2000, the villa opened its gardens to a diverse group of contemporary artists, inviting them to engage with the space in novel and imaginative ways. Notable artists such as Daniel Buren (b.1938), Olafur Eliasson (b.1967), and Janet Cardiff (b.1957) brought fresh perspectives to the gardens, treating them as canvases for their creative endeavors.

These artistic interventions were conceived not to permanently alter the structural integrity of the gardens but to transform the way they were perceived by visitors¹². The artists used different media-installation, performance, and multimedia – to create works that engaged the garden's given features in dynamic ways. While some, like Buren, stressed formal aspects of the garden, employing strident visual interventions to heighten its symmetry and geometric order, others, like Eliasson, produced pieces

10. ROSENBERG 2020.

11. PINDER 2022.

12. GERBIER 2021b.

that explored the sensory dimensions of the garden, using light and sound to produce immersive experiential works that engaged visitors in new ways, Buren's bold visual interventions brought into sharp focus the garden's natural symmetry and the geometric ordering of its design. Others, like Eliasson, by using light and sound, revealed the sensual aspects of the garden with his immersive experiential works and engaged the visitors in ways unthought-of.

One important project was "Le Jardin 2000", a three-year project, which asked about fifty artists to work out projects in the gardens of the Villa Medici. The results were very varied according to different artistic backgrounds and multimedia methods applied within the project. Work by Buren, for instance, emphasized the classical order of the garden by employing his signature contrasting stripes, whereas Eliasson's installations invited the visitor to engage the garden with multisensory awareness that challenges traditional notions of space and environment.

These interventions at Villa Medici redefined the concept of the garden, moving away from the notion of it as a static, historical artifact to a dynamic space capable of continual reinterpretation through contemporary art¹³. These projects underlined the garden's potential as a privileged site of creative experimentation, where borders between past and present, art and nature, could be crossed and overcome fluidly. By this-through taking into consideration the historical context of the garden but also introducing innovative artistic expressions-such interventions pointed out that Villa Medici can be relevant today continuously as a given space, alive and evolving, in mediation between historical heritage and modernity.

The recontextualization of such Villa Medici Gardens underlines the position of the French Academy in nurturing such an environment, preserved with tradition and innovation for their sequential developments in art and architecture, keeping in step with regard for the past in respect to the future. The renovations started by Balthus in 1961, along with successive artistic interventions, managed to transform the Villa Medici into a dynamic, living cultural site where history and contemporaneity coexisted harmoniously and enriched each other with a strong bond. The villa and the gardens remain a source of inspirations and challenges, integral parts of the mission at the service of academy growth.

13. EDWARDS 2019.

The Villa Medici's Gardens as a Symbol of Cultural Dialogue

The Villa Medici's gardens are more than just a picturesque landscape; they are a profound symbol of cultural dialogue and exchange, one that has evolved over centuries¹⁴. Through the ages, such gardens have served as the site of intersection where different cultural traditions, various artistic trends, and different historical periods meet and cross each other, leaving their unique marks. This is a living testimony to the dynamic interplay of art, culture, and history in that successive generations of artists and scholars viewed, used, interpreted, and often remade such gardens for generations.

The Renaissance design of the Villa Medici's gardens reflects a deep reverence for classical antiquity, yet it also embraces the natural beauty and diversity of the Italian landscape¹⁵. This synthesis yields for him an architectural vocabulary both formal and organic, well expressing the ultimate Renaissance ideal wherein art and nature can coexist in harmonious dialogue. The gardens were not only to provide the space for contemplation but also to be a manifestation of human ingenuity, proving the mastery humans had over nature – a thought quite overarching in the general Renaissance beliefs in which art and architecture were perceived as means to shape and even elevate the human experience. In the centuries that followed, the Villa Medici's gardens became a pivotal site of cultural exchange between France and Italy¹⁶. The French Academy in Rome was founded in 1666, under the influence of Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), but it was not until 1803 that the Academy finally moved to take up residence in Villa Medici. This is an important milestone in the history of the gardens, where young French artists plunged into the rich cultural and historical tapestry of Italy, creating a continuous exchange between both cultures. This exchange went beyond the visual arts into literature, music, and other forms of cultural expression. Thus, Villa Medici became one big crossroads of European culture. The French Academy acted to these artists as some sort of catalyst to a greater cultural renaissance that reverberated throughout Europe, showing how places like the Villa Medici can serve both as physical and intellectual hubs of cultural transmission.

14. VENTURI-CAGLIOTI 2019.

15. CHAMBERS 2020b.

16. LEMOINE 2019.

The tradition of cultural dialogue at the Villa Medici's gardens has not only persisted but has also evolved in response to the shifting cultural contexts of the late 20th and early 21st centuries¹⁷. This was a period where artistic interventions into the gardens introduced new voices and views to them, underlining the latter as a space that lives and changes constantly. The projects were not just artistic embellishments-projects that were, actually, well-thought-out engagements with the history and essence of the garden, taking in a contemporary sense this area representative of tradition in a continued sense. For instance, artists like Balthus and Richard Peduzzi (b.1943) approached the gardens with a blend of reverence and innovation, creating works that resonated with modern audiences while acknowledging the historical layers that underpin the space¹⁸. This interplay between past and present in the gardens serves as a powerful reminder of the enduring relevance of cultural heritage and the necessity of adapting it to contemporary contexts.

The Villa Medici's gardens, therefore, are much more than historical relics; they are dynamic spaces that continue to inspire and challenge those who encounter them¹⁹. They stand as a testament to the enduring power of cultural exchange and the capacity of art and architecture to foster dialogue across time and space. As we continue to engage with these gardens, we are reminded of the importance of preserving such spaces not just as monuments of the past, but as living environments that can continue to shape and be shaped by the cultures they connect.

Symbolism and Meaning in the Villa Medici's Gardens

The Villa Medici's gardens stand as a distinguished example of Renaissance landscape architecture, embodying the cultural, intellectual, and aesthetic ideals of the period while illustrating the evolving dialogue between humanity and the natural environment²⁰. It is an example of the striving of the Renaissance for harmony between nature and human endeavor: the parterres laid out with care, the pathways of the garden formal, with statuary classical in design. This cohesion of nature and human ingenuity says it

17. PINDER 2022.

18. EDWARDS 2019.

19. GERBIER 2021b.

20. NEALE-SMITH 2021.

all about a perfectly symmetrical garden, well-thought-out proportions, and classically integrated motifs combined to create an environment of visual and experiential order.

The garden's layout is fundamentally rooted in the Renaissance concept of the 'ideal landscape', a concept that sought to transcend mere representation of nature²¹. The perfect Renaissance landscape was to be bestowed upon an environment that would please the senses and elevate both human spirit and intellect alike. The gardens of the Villa Medici were designed to be a microcosm of the world, with nature being controlled and set forth with due attention to retain the most perfect ideals of beauty and harmony in perfect order. The landscape here was controlled and contrived to provide a setting for contemplation and reflection, presenting the visitor with an opportunity to engage with nature at both an intellectual and spiritual level.

Symbolism is deeply woven into the fabric of the Villa Medici's gardens, extending beyond their physical arrangement to infuse every element with meaning²². Fountains, statues, and groves within these gardens are not for the display effect only but rather tangible symbols of thought and philosophy that their conceptors have designed during the Renaissance. In statuary, for example, one often finds figures from classical mythology or visual embodiments of a cultural and intellectual revival preached during the Renaissance. The fountains, with their eternal flow of water, are evocative of life, renewal, and the passage of time, joining the garden to natural cycles that frame the larger world.

The Villa Medici's gardens have also historically functioned as a space for cultural and intellectual exchange, a role that has evolved and deepened over the centuries²³. The arrival of the French Academy at the Villa Medici in 1803 inaugurated an intensive period during which French and Italian artists, architects, and scholars deeply engaged in cultural dialogues. In the garden's design, one finds evidence of both the French and Italian landscape traditions blended into an effortless whole. Such a synthesis speaks not only to their fundamental common cultural heritage but also to the ongoing cross-cultural collaboration to which this garden invites.

In addition to their historical significance, the gardens of the Villa Medici continue to evolve, serving as a canvas for contemporary artistic inter-

21. CHAMBERS 2020a.

22. LAZZARO 2019.

23. LEMOINE 2019.

ventions²⁴. Created from the end of the 20th century up to the beginning of the 21st, these works add another level of meaning to the landscape and help establish a dialectical relationship with the past. These interventions undermine one of the traditional views of the garden as an invariable space and present it as a place connected with life, which reflects and will change according to current cultural and artistic movements.

The Garden as a Living Space

The gardens in Villa Medici on the famous Pincian Hill in Rome embody the perfect combination of art, nature, and architecture: a living, breathing work where the ideals of harmony, order, and proportion are almost exquisitely termed by the Renaissance. A stroll through these gardens reveals an almost palpable sense of peace and contemplation, strikingly contrasting with the ebullient chaos of the city down below.

Entering the gardens, one cannot avoid a profound feeling of balance. The wide, terraced lawns stretch out before one in green tapestries, rectangled up by geometric parterre-mowing those grounds the space into a rhythm of symmetry and ordinance. More than pleasing the eye, these establish a sort of cadence, both visual and emotional, pulling one into the landscape deeper as an invitation to explore and to meditate. Almost precariously placed, as if in discourse with the viewer, the statues seem to lead a journey through each silent story that they tell, adding layers of depth to the experience.

The integration of architecture and landscape here is nothing short of masterful. The Villa Medici itself, with its stately façade, stands as both anchor and backdrop, enhancing the garden's sense of grandeur while allowing the natural beauty to take center stage²⁵. In every way, the gardens seem to converse with the villa by way of a system of terraces descending in stage upon stage, each yielding to new and shifting views of the landscape and of Rome itself. It was typical of Renaissance design, intuitively recognizing that architecture and nature were to exist together, in a reciprocal way.

The use of water in the gardens further amplifies this sense of harmony. The gentle sound of fountains, strategically placed to catch the light and create soothing soundscapes, adds a sensory richness that deepens

24. PINDER 2022.

25. CHAMBERS 2020b.

the visitor's connection to the space²⁶. Such fountains, in concert with reflection basins that mirror the sky, serve a twofold function: one that is aesthetic and another that is practical. They cool the air, create microclimates for plants, and invite quiet introspective moments where the sound of water can easily lull the mind into a somnolent state.

A key element of the garden's charm lies in its seasonal variability. In spring, the air is filled with the heady scent of blossoms, and the gardens are awash in vibrant colors that seem almost otherworldly against the backdrop of ancient stone²⁷. Summer brings with it a lush, almost tropical vitality-in the dense greenery offering cool shade and a sense of sanctuary from the Roman heat. The gardens become tapestries of gold and crimson in autumn, a bittersweet reminder of time's relentless passage, while the starkness of winter reveals the architectural bones of the space-stripped of ornament but still beautiful in its simplicity.

What really sets the Villa Medici gardens apart, however, is their capacity to inspire. For artists, scholars, and visitors alike, there is something in these gardens that takes creative energy beyond mere physical beauty. The design stimulates structured contemplation and spontaneous discovery alike, with each path unwinding toward a new vista, a hidden corner, or an artwork challenging the viewer to consider the world from an unfamiliar vantage.

Besides, the gardens provide great views of Rome, thus making the act of looking outward a way of engaging in the history and culture of this great city. The skyline unfolds over the city in a panorama of domes, spires, and rooftops, seen from various vantage points, framed by the verdant embrace of a garden. The peaceful integration into the landscape around it is the ultimate testimony to the foresight of designers who had noticed that the beauty of a garden is contained not only in what is within it but also in its interrelatedness with everything outside its boundaries.

In recent years, the Villa Medici gardens have become a stage for contemporary art, where modern interventions interact with the historic landscape in ways that are both respectful and provocative²⁸. It is these temporary installations that bring life, evolution, and a reminder into the gardens that this is a living space that has been, is, and will be forever renewed through the creative energies of those who address it.

26. GERBIER 2018.

27. PINDER 2021.

28. EDWARDS 2019.

The spatial composition of the gardens is a masterclass in landscape design, wherein each constituent part contributes to an overall sense of harmony. The terraces, descending in a series of carefully calibrated steps, allow for a flow of movement that feels at once natural and deliberate. Symmetrical parterres, with their precisely clipped hedges and gravel paths, create a visual rhythm that is at once calming and intellectually satisfying. Statues punctuate this rhythm and provide focal points which draw the eye, inviting closer inspection, while the pathways themselves encourage leisurely exploration.

Such is the balance that reigns between order and organic beauty, probably the salient characteristics of the Villa Medici gardens. The immaculately cared-for lawns blossom into flowerbeds juxtaposed with wilder, naturalistic plantings that evoke a sense of untamed nature. It creates a dynamic tension in the garden – a dialogue, in a way-between the controlled and the uncontrolled, the human and the natural. It's a complex landscape that invites one to get lost in its intricacies while always offering the reassurance of a clear path forward.

The Villa Medici gardens also form one small haven for those who long to have a moment of peace and quiet. Their *cul-de-sacs* protect them from the ferment of metropolitan life; here, one may find themselves and the rediscovery of nature along these secluded paths and corners. Being in these gardens feels like being on a real sensory and spiritual tour – a journey of the body through the mind to the soul.

The gardens of Villa Medici, in every season, allow enchanted glimpses of new and ever-changing beauty, opening toward fantastic discoveries of wonder and surprise. Lively testimony to the Renaissance ideals of harmony, balance, and proportion, they go on inspiring all those who have the pleasure of experiencing them. These gardens are representatives of an area, not just for looking upon but for living, exploring, and cherishing. It gives us that great connection of art and nature, how well-designed space can elevate the human spirit.

The Villa Medici gardens are a space where time seems to slow down, where the beauty of the world is distilled into its purest form, and where the boundaries between past and present, nature and architecture, blur into a seamless whole²⁹. They are a locus of timeless beauty, in which every minute detail would add to the overall harmony of the landscape, thus be-

29. GERBIER 2021d.

ing intellectually stimulating and emotionally healing. The gardens of Villa Medici are not just a marvel of landscape architecture but a living, breathing work of art that continues to inspire and delight all who see them.

16th and 17th centuries: establishing Renaissance gardens

In 1564, Cardinal Giovanni Ricci purchased the property that would become Villa Medici: an agricultural property with vineyards and scattered trees. This transformation from rural landscape to elegant garden began humbly but really accelerated after Ferdinando de' Medici took possession of it in 1576. Guided by principles of symmetry, order, and classical beauty dear to the Renaissance sensibility, Ferdinando tried to create an immaculate Italian garden so called *giardino all'italiana* – manifesting itself in precise geometric forms and carefully arranged ensembles³⁰.

For that reason, boxwood was employed to give the garden its backbone, using *Buxus sempervirens* for its dense, evergreen foliage and thus available for sculpting into the grotesque shapes so characteristic of Renaissance horticulture. The boxwood parterres, or embroidered patterns, gave structure and almost an architectural framework to the garden beds. The tall, narrow cypress trees (*Cupressus sempervirens*), which were often located at regular intervals along walks, provided a green columnar architecture framing views and underlining the preoccupation with geometric clarity of the garden. Other plants, such as laurel (*Laurus nobilis*), were often trimmed to topiaries, exemplifying in that way the Renaissance taste for the combination of clipped plant forms with architectural features³¹.

The garden also included fragrant and utilitarian plants, such as rosemary (*Rosmarinus officinalis*), thyme (*Thymus vulgaris*), and sage (*Salvia officinalis*). These herbs were chosen not only for their agreeable fragrances and culinary uses but also for their medicinal and symbolic functions to represent the Renaissance convention of making gardens that would be both sensationally stimulating and functional. Citrus trees, lemons (*Citrus limon*) and oranges (*Citrus sinensis*), were planted in earthenware pots throughout the garden to add bright colors and tantalizing aromas that bespoke wealth and status. This happy marriage of formal greenery, fragrant

30. COFFIN 1994.

31. HUNT 1990.

herbs, and colorful citrus trees became symbolic of the Villa Medici gardens during this period³².

18th century: embracing a naturalistic aesthetic

The 18th century European garden design had already started to break free from the rigid formality of the Renaissance, yielding to a softer and more relaxed style nurtured by the Romantic movement. Nonetheless, the gardens of the Villa Medici are not an exception to such influence. Umbrella pines, such as (*Pinus pinea*) with its typical flat top, gave the Roman garden its shade and created a strong contrast to the more formal geometric forms of earlier times. Holm oaks (*Quercus ilex*), also featured; their dense, dark evergreen foliage contributed to a feeling of permanence and stability. Shade-loving plants such as ivy (*Hedera helix*) and various ferns (*Pteridophyta spp.*) were planted to create a more lush and inviting atmosphere and to bring a touch of different texture and depth into the garden landscape. This was an expression of the greater cultural interest in unbridled nature and spontaneous growth within the space of a garden, further beautifying it and expanding its biodiversity potential³³.

19th century: introducing exotic and eclectic elements

Later, during the 19th century, the gardens of the Villa Medici experienced further changes in a continuous effort to mirror eclectic tastes of the time. Under the artistic direction of people such as Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), the gardens began to reflect a number of exotic plant species alongside more traditional Mediterranean flora. The palm trees introduced had tall, slender trunks with leaves similar to fans from the family (*Arecaceae*) and thus brought in the element of the exotic. These gave a great deal of vertical interest with a dramatic visual impact. Flowering shrubs include oleanders (*Nerium oleander*), and hydrangeas (*Hydrangea macrophylla*), which were planted to infuse vibrant colors into the gardens and heighten the sensory experience there³⁴.

32. ABEN 1999.

33. HUNT 1988.

34. HOBHOUSE 2004.

Added to these were such succulents as agaves (*Agave americana*) and aloes (*Aloe vera*), which reflected the Victorians' passion for collecting and displaying plants that were curiosities. These succulents brought unusual textures and low maintenance to further diversify the garden's botanic composition and visual appeal³⁵.

Mid-20th: returning to Renaissance; 21st century: sustainable conservation

During the mid 20th century, with Balthus leading the team from 1960 to 1977, there was a further attempt to restore the gardens to their original Renaissance character. In this case, the restoration eliminated 19th-century additions that were incongruous with the original design, whereas the earlier restoration stressed retaining the umbrella pines since they were a part of its personality in the garden. The traditional plants included roses (*Rosa spp.*), camellias (*Camellia japonica*), and jasmine (*Jasminum officinale*); these plants were reintroduced to achieve the same feeling of lushness and color typical of Renaissance gardens. Moreover, carnations (*Dianthus caryophyllus*) and lavender (*Lavandula angustifolia*) were replanted for the recovery of the historical garden's sensory and visual experience³⁶.

The 21st century brings new threats and opportunities to the Villa Medici gardens, particularly in terms of the health and viability of its signature species, the umbrella pines, due to disease and climate change. A comprehensive conservation effort was undertaken at the beginning of the 2000s to ensure the historic nature was preserved while it became more sustainable. This included planting younger trees of the same species to replace the older or diseased ones, thus assuring continuity. Besides, it was decided to plant species with low water consumption, like lavender, and aromatic ones such as sage (*Salvia officinalis*) and thyme (*Thymus vulgaris*). Plants of this category are also Mediterranean and maintain fewer water and care needs while preserving the vibrant scents and colors of a garden true to its historical roots³⁷.

35. HYAMS-MACQUITTY 1969.

36. BISGROVE 1998.

37. MOREL-VESCOVO 2019.



The gardens of the Villa Medici provide a tapestry of living plants today that reflect centuries of evolution in landscape design. The gardens feature everything from tall cypress and umbrella pines to fragrant citrus and a variety of fragrant herbs; the sensory experience provided reflects their layered historical development. Seasonal blooms, like roses, wisteria, and jasmine, ensure the landscape is in constant evolution throughout the year—a lure for visitors to immerse themselves in Rome’s botanical heritage. This is the element that can make the gardens of the Villa Medici a unique combination of art, culture, and environmental stewardship: historical authenticity combined with modern ecological practices³⁸.

Elevating Villa Medici: integrating symmetrical grandeur with Renaissance splendor

The architectural and aesthetic evolution of Villa Medici is immensely important to uphold its high-standing legacy, considering that it represents and is supposed to symbolize the continuity of artistic and cultural heritage in Rome.

38. TANKARD 2018.

The suggestion of placing the triangular or oblique form with a parallel line of fountains is more than an architectural adjustment using the ideals of the Renaissance upon which the essence of the villa has long been defined. Drawing inspiration from the Versailles Palace in France, this suggestion tends to harmonize existing elegance at Villa Medici with improved symmetry, creating an environment that resonates with both historical significance and modern-day sophistication.

Embracing symmetry: a Renaissance legacy

Besides balance, harmony, and order, symmetry has long been one of the cornerstones in Renaissance architecture. The Renaissance was really a rebirth of classic ideals, where proportion and perspective were key factors that found their place in buildings such as the Versailles Palace. Introducing an oblique or triangular form in the Villa Medici would thereby be suggestive of the Renaissance and create alignment in design with those principles that have stood the test of time. The addition would visually enhance the symmetry of the villa, alongside reinforcing its connection to a wider architectural narrative—one that celebrates humanistic principles and artistic excellence.

Symmetry through geometric forms is a dually serving design element: an oblique or triangular element can create focal points that direct the gaze of the visitor across the designed space, providing a structured yet dynamic visual experience.

This geometric precision recalls the immaculate craftsmanship that marked Renaissance architecture and enables Villa Medici to stand as a true carving of timeless aesthetic principles. Moreover, such symmetry evokes a sense of tranquility and order that is in cooperation with qualities essential for the spaces reserved for artistic creation and intellectual pursuit.

The Fountain line: parallel elegance

Traditionally, fountains have formed the center of large architectural compositions, both functional and symbolic. With respect to the Villa Medici, a line of fountains parallel with the proposed triangle or oblique form gives increased evidence of the symmetry even with sizable scale. A line of foun-

tains, inspired by the extensive water features at Versailles, would add an auditory dimension to furnish a sensually rich experience for villa visitors.

Architecturally, parallel lines often give the impression of orderliness and cohesion; they guide movements and attention through the building or area in question. But here, the line of the fountains coincides with the geometric form for a balanced dialogue of water and structure, light and shade, movement and stillness. This game is typical of the Renaissance, where dynamic balance between different elements creates cohesion and inspires. The fountain can present itself as the centerpiece, symbolizing the flow of creativity and knowledge that mirrors the strong intellectual currents Villa Medici fosters under the auspices of the French Academy.

A Philosophical Foundation: beauty, balance, and legacy

The various architectural additions proposed are not merely cosmetic changes but are instead undergirded at every turn by a more developed philosophical underpinning. In many respects, the inclusion of symmetrical shapes and fountains represents the standards of beauty and symmetry that the Renaissance developed and codified. These were ultimately pleasing to the eye and, moreover, demonstrated an overall philosophical commitment to the existence of congruity and proportion in all artwork and life.

In a word, beauty, as invented by thinkers of the Renaissance, is supposed to be inseparable from mathematical accuracy and natural harmony. The introduction of geometric symmetry into Villa Medici places it in line with such a philosophical tradition – one that asserts the role of the estate as a haven for artists and intellectuals in search of expressing and exploring the essential features of human experience. Thus, balance ensures – both visually and metaphorically – that the villa remains a place where creativity can thrive within a structured and nurturing environment.

These improvements also add to the longevity of Villa Medici. Under the French Academy, Villa Medici sustains its historical priority and deforms under current needs without losing its core principles. All changes proposed are respectful of the past while embracing the future.

Historical context: Villa Medici and the French Academy

It is important to understand the historical relationship between Villa Medici and the French Academy for a rationale behind architectural suggestions. Villa Medici has been, since its inception, one of those crucibles for artistic and intellectual exchange that the French Academies had set up in Rome. This special positioning, when one considers it, does call for an environment that is at once inspired and congenial to creative efforts. It is for this reason that the proposed architectural elevations are not mere aesthetic embellishment but a strategic alignment to the role of the villa as a hub of artistic excellence.

The presence of the French Academy still speaks through the current architectural language of the Villa Medici, where Italian elegance meets French sophistication. The triangular or obliquely formed fountains and parallel lines of fountains proposed from Versailles – the archetype of French grandeur – advance this synthesis in a game of confrontation between Italian Renaissance tradition and the magnificence of the French Baroque. Such a wedding underlines the role of the villa as a crossroads for different artistic traditions, a place where cross-cultural influences can be developed.

Practical considerations: implementation and impact

While the philosophical and aesthetic justifications for these enhancements are compelling, practical considerations are equally important to ensure the successful implementation of such changes. The introduction of new architectural elements must be carefully planned to respect the villa's historical integrity and existing structural framework. Collaborating with architects and conservation experts who specialize in Renaissance and Baroque architecture will be essential to achieve a seamless integration of the proposed forms.

The impact of these enhancements on the villa's functionality should also be considered. The addition of a fountain line, for instance, requires careful planning of water sources, drainage, and maintenance systems to ensure sustainability and minimal disruption to the villa's operations. Similarly, the placement and scale of the triangular or oblique forms

must be thoughtfully designed to complement existing structures and landscape features, enhancing rather than overwhelming the villa's overall composition. Moreover, the enhancements should be designed to engage visitors, creating spaces that invite contemplation and appreciation of the villa's artistic and architectural virtues. By enhancing symmetry and introducing dynamic water features, Villa Medici can offer a more immersive and inspiring experience, encouraging deeper engagement with its artistic programs and cultural offerings.

The role of Architecture in cultural identity

Architecture is one of the strongest ways to express culture; it constrains how spaces are perceived and used. In the case of Villa Medici, this cultural institution needs a strong architectural identity. The enrichments proposed are not just installations but are integral to reinforcing Villa Medici's identity as the leading place of artistic and intellectual activity.

Symmetrical forms and elegant fountains speak more to the commitment of the villa to beauty, harmony, and intellectual rigor. In so doing, Villa Medici makes another promise: to continue supporting an environment where art and thought can bloom in a framework of beautiful, balanced spaces that inspire. It is the congruence of architectural form with the cultural mission that guarantees the villa's relevance and vitality within the contemporary artistic landscape.

Future Generations: ensuring enduring relevance

The Villa Medici of the future is actually a reflection of what it leaves behind for generations to come. With the proposed architectural enhancements, the villa will be able to stand ageless when past and present merge to stir creativity in the times ahead: the Renaissance principles of symmetry and balance embedded into its architecture made Villa Medici secure its place as a long-lasting symbol of artistic excellence and cultural dialogue. Moreover, such improvements serve as a foundation for further innovations, providing a harmonic background against which new artistic

revelations can come to light. The integration of timeless architectural elements with modern functionalities means that Villa Medici will be adaptable and resilient to meet ever-changing needs of the artists and scholars without losing its historic soul.

Conclusion: a vision for Villa Medici's Renaissance

In a nutshell, the proposal for incorporating one triangular or oblique form with a parallel fountain line is a step further towards taking Villa Medici to the next architectural and cultural level. It enhances not only aesthetic symmetry in the villa premises but its bonding with the ideals of the Renaissance and the glorious historical core of the Versailles Palace. By embracing such improvements, the Villa Medici has remained a haven for artistic and intellectual interests, fully capturing the essence of philosophical ideals of beauty, balance, and perpetuity.

This careful architectural evolution is something more than a mere stylistic updating; it represents the re-confirmation of Villa Medici as a beacon of artistic excellence and of cultural dialogue. As the villa stands under protection from the Académie Française, such improvements will ensure that this is an enduring homage to the greatest and brightest aspects of art and the intellect: a lesson yet to be had. By harmoniously marrying symmetry with the full splendor of the Renaissance, the Villa Medici, while having due respect for the past, will graciously face the future whereby beauty and balance shed light upon the way of artistic and cultural exploration.

Key Concept	Description
Elevating Villa Medici	Proposal to integrate triangular or oblique forms with a parallel fountain line, inspired by Versailles Palace, to enhance Villa Medici's architectural grandeur.
Embracing Symmetry: A Renaissance Legacy	Focus on symmetry as a fundamental Renaissance principle that symbolizes balance and harmony. Triangular/oblique forms enhance visual appeal and connect with the Renaissance spirit.
The Fountain Line: Parallel Elegance	Introducing a parallel fountain line to complement geometric forms, enhancing visual symmetry, and creating an auditory landscape. Symbolizes the flow of creativity.
Philosophical Foundation: Beauty, Balance, and Legacy	Beauty linked to mathematical precision and harmony. Balance ensures Villa Medici remains a space for artistic and intellectual growth while preserving its legacy.
Historical Context: Villa Medici and the French Academy	Villa Medici as a hub for cross-cultural artistic exchange under the French Academy. Enhancements reflect the fusion of Italian Renaissance and French Baroque styles.
Practical Considerations: Implementation and Impact	Need for careful planning and collaboration with experts to respect historical integrity. Considerations include sustainability, water management, and visitor engagement.
The Role of Architecture in Cultural Identity	Architecture shape's cultural identity and reinforces Villa Medici's mission to foster art and thought, embodying values of beauty, harmony, and intellectual rigor.
Future Generations: Ensuring Enduring Relevance	Enhancements ensure Villa Medici remains a timeless space for artistic inspiration and adapts to future needs while honoring its historical essence.
Conclusion: Vision for Villa Medici's Renaissance	Proposal represents a visionary step to enhance Villa Medici's cultural and architectural stature, ensuring its continued relevance and role as a beacon of artistic excellence.

References

ABEN-DE WIT 1999

ABEN R., DE WIT S., 1999. *The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and Its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape*. Rotterdam: 010 Publishers.

AVERY 2021

AVERY C., 2021. *The Baroque Transformation of Villa Medici's Gardens: Water Features and Sculptural Dramatics*. J Baroque Cult Stud.

BISGROVE 1998

BISGROVE R., 1998. *The Gardens of Italy*. London: Frances Lincoln Limite.

CHAMBERS 2020a

CHAMBERS D.K., 2020. *The Symmetry and Geometry in Renaissance Garden Design: The Villa Medici*. J Cult Hist Landsc Archit.

CHAMBER 2020b

CHAMBERS D.K., *The Symbiosis of Art and Nature in the Renaissance Gardens of Villa Medici*. J Cult Hist Landsc Archit.

COFFIN 1994

COFFIN D.R., 1994. *The Villa in the Life of Renaissance Rome*. Princeton (NJ): Princeton University Pres.

EDWARDS 2019

EDWARDS S., 2019. *The Dynamic Garden: Artistic Reinterpretation at Villa Medici*. J Contemp Landsc Stud.

GERBIER 2018

GERBIER A., 2018. *The Role of Water in Renaissance Garden Design: The Case of Villa Medici*. Landsc Hist.

GERBIER 2021a

GERBIER A., 2021a. *Creative Landscapes: The Role of Villa Medici's Gardens in the French Academy's Artistic Evolution*. J Cult Landscapes.

GERBIER 2021b

GERBIER A., 2021b. *Living Heritage: The Dynamic Role of Villa Medici's Gardens*. J Cult Landscapes.

GERBIER 2021c

GERBIER A., 2021c. *Le Jardin 2000: Rethinking the Historic Gardens of Villa Medici*. J Garden Hist.

GERBIER 2021d

GERBIER A., 2021d. *Living Heritage: The Timeless Experience of Villa Medici's Gardens*. J Cult Landscapes.

HYAMS- MACQUITTY 1969

HYAMS E., MACQUITTY W., 1969. *Great Botanical Gardens of the World*. New York: Macmillan.

HOBHOUSE 2004

HOBHOUSE P., 2004. *Plants in Garden History*. Chicago: Pavilion Books.

HUNT 1988

HUNT J.D., 1988. *The Genius of the Place: The English Landscape Garden, 1620-1820*. Cambridge (MA): The MIT Press.

HUNT 1990

HUNT J.D., 1990. *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

LAZZARO 2019

LAZZARO C., 2019. *The Italian Renaissance Garden: From the Medici to the Medicis*. Garden Hist.

LEMOINE 2019

LEMOINE B., 2019. *French and Italian Cultural Exchange at Villa Medici: A Historical Overview*. J Art Hist Stud.

LEMOINE 2020

LEMOINE B., 2020. *The Transformative Role of Villa Medici's Gardens in the French Academy's Artistic Practice*. J Landsc Archit.

MOREL-VESCOVO 2019

MOREL L., VESCOVO A., 2019. "Sustainable Practices in the Conservation of Historic Gardens: The Case of Villa Medici", *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 9, 3: 321-336.

NEALE-SMITH 2021

NEALE W., SMITH K., 2021. *The Renaissance Villa and its Gardens*. J Garden Hist.

PINDER 201

PINDER W., 2021. *Seasons in the Villa Medici Gardens: A Study of Landscape and Sensory Experience*. J Cult Landscapes.

PINDER 2022

PINDER W., 2022. *Contemporary Art and the Historic Garden: Villa Medici's Evolving Landscape*. J Contemp Art Hist.

ROSENBERG 2020

ROSENBERG P., 2020. *Balthus and the Renewal of Villa Medici*. J Hist Preserv.

SCUDERI 2019

SCUDIERI M., 2019. *Villa Medici: The French Academy in Rome and Its Role in Art and Culture*. J Art Hist Stud.

TNAKARD 2018

TANKARD J.B., 2018. *Gardens of the Arts and Crafts Movement*. New York: Timber Press.

VENTURI-CAGLIOTI 2019

VENTURI L., CAGLIOTI F., 2019. *Cultural Dialogue and Exchange in the Gardens of Villa Medici*. J Cult Hist Landsc Archit.

VENTURI-CAGLIOTI 2019

VENTURI L., CAGLIOTI F., 2022. *Classical Antiquity in Renaissance Gardens: The Villa Medici Case*. J Hist Gardens Des Landsc.

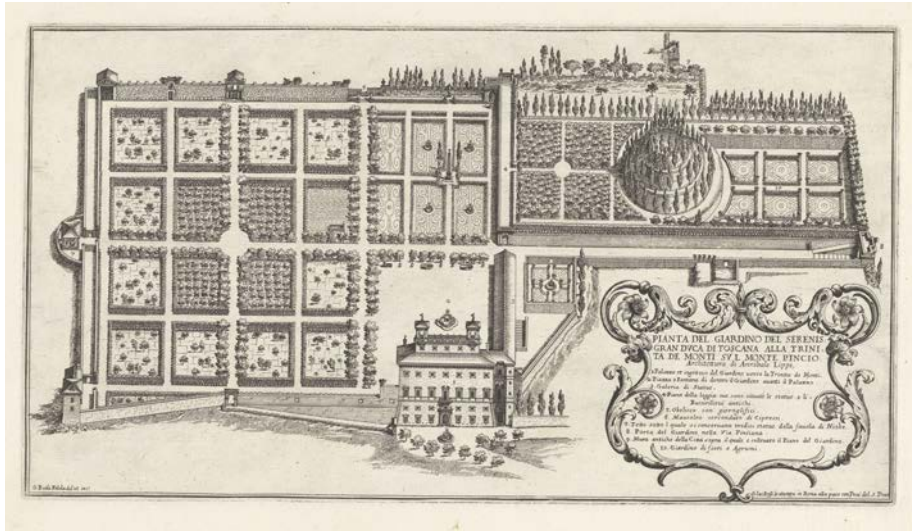


Fig. 1 – Giovan Battista Falda, Pianta del giardino del serenissimo granduca di Toscana alla Trinità dei Monti sul monte Pincio, 1683.

Fig. 2 – Matthäus Greuter, Disegno et sito del sontuoso giardino et palazzo del Ser. Gran Duca di Toscana in Roma, 17th century.



Fig. 3 – Giovanni Battista Falda, Prospettiva del giardino del Serenis(simo) Gran Duca di Toscana sul Monte Pincio, 1683.

Fig. 4 – Gaspar Van Wittel, The Villa Medici, Rome, c.1685



Fig. 5 – Giuseppe Vasi, *Villa, e Casino Medici sul monte Pincio*, c.1761.

Fig. 6 – Paolo Anesi, *View of Villa Medici*, c.1767.



Fig. 7 – Michel Martin Drolling, View of the Gardens of Villa Medici, c.1811-1816.

Fig. 8 – Antonio Cleton, Palazzo della Villa Medici, c.1846.



Fig. 9 – Adriano De Bonis, The Gardens of the French Academy, Villa Medici, c.1855-1860.
Fig. 10 – Villa Medici, 1899.



Fig. 11 – Charles Latham, Villa Medici, Rome, North Walk (B/W photo), c.1912.

Fig. 12 – Charles Latham, Villa Medici, Rome (B/W photo), c.1912.

Next page:

Fig. 13 – Frederic Reglain, 2007.

Fig. 14 – Maddie DeWitt, 2012.

Fig. 15 – Amir Sadati, Villa Medici, 2024.





Fig. 16 – Villa Medici, Rome, 2024.

Among greenery, water and architecture.

The landscape of the Aventine hill in the Baroque Age

MARCO PISTOLESI¹

Abstract: The Aventine Hill, located at the southern limit of the ancient urban fabric of Rome, close to the left bank of the Tiber, stands out both in the history and landscape of the city for its eminent position dominating the river and for its leafy character, that still survives today, despite an intense twentieth-century edification. Although having housed a populous neighborhood in Roman times, close to the port and merchant infrastructure, the Aventine Hill remained almost empty for a long period between the fall of the Roman Empire and the early twentieth century. A series of ancient plans and views testify to this image of the hill, based on an intimate relationship with the Tiber and the large vineyards and gardens, marked with ruins of the Roman era, among which only the great ecclesiastical complexes of Santa Sabina stood out, of Saint Alexios, of Saint Prisca, and of the Priory of Malta, surrounded by lush vegetation facing the water. This paper briefly traces the historical-urban events of the hill using the graphic sources (engravings and paintings), focusing on the large conventual complexes that dominate the top of the hill, called «Aventinus Maior».

Keywords: Rome, Aventine hill, Architecture, urban landscape, archeological surveys

Among the hills on which the city of Rome lies, the Aventine² is the one that most of all, today, maintains a verdant character, despite the 20th-century urban development reduced the extent of the green areas³ (*fig. 1*). Its naturalistic character is a consequence of the peripheral position with respect both to the imperial city, and – even more – to the pontifical Rome. Its location outside the city center made it a lonely, mysterious and

1. Sapienza University of Rome – Department of History, Design, and Restoration of Architecture (marco.pistolesi@uniroma1.it).
2. My thanks to Iacopo Benincampi for inviting me to present the contents of this study at a conference on 30 April 2024, as part of the class of *History of the garden and landscape*, and to Antonio Russo for his important suggestions. The subject of this contribution is the *Aventinus Maior*, overlooking the Tiber, while it will not be treated the *Aventinus Minor*, the smaller hill, located at the extreme southern end of the city. I am also grateful to the Istituto Nazionale di Studi Romani for allowing me to take photographs at its seat, the former Convent of Santi Bonifacio e Alessio.
3. The 20th-century urbanization of the district has not been addressed in this article. On this topic: BRIOTTI 1988, pp. 47-83.

silent place. The numerous paintings and engravings made between the 17th and 19th centuries effectively return the ancient wild character of the hill, a sort of natural stronghold characterized by an intimate relation with the Tiber River, that flows at its foot. Making use of the existing graphic sources, in this article the ancient landscape values of the hill will be treated, with specific regard to the Baroque period: a period in which the appearance of the hill was consolidated by a remarkable series of works, with the participation of relevant architects, such as Carlo Fontana and Giovan Battista Piranesi.

Introduction to the Aventine: historical notes on the Hill in Antiquity

The legend tells that the Aventine Hill was chosen by Remus as the site on which to found the city of Rome, opposed to the Palatine, preferred by his twin brother Romulus. According to the Etruscan ritual, the choice was entrusted to Fate, observing the flight of birds. Romulus saw twelve vultures flying over the Palatine Hill, while Remus only six over the Aventine. Romulus, the winner, plowed the perimeter of the city on the Palatine and swore he would kill anyone who tried to cross that border. Remus disobeyed: thus, he was killed by his brother, and Romulus became the first king of Rome. According to ancient historiography, this happened in 754 BC.

Beyond the legendary origins, the Aventine Hill was not included within Rome's initial foundation. Towards the middle of the 8th century BC, the town was formed by tiny villages of round straw huts, perched on top of the hills. Until the 1st century BC, Aventine laid outside the *pomerium*, the ancient sacred boundary of the city; this exclusion caused an isolation from the city, from both the structural and juridical-religious point of view. At least until the reclamation carried out by King Tarquinius Priscus, it was separated by a swamp from the Palatine, so that, to reach it, it was necessary to cross the water and perhaps the slopes of the hill were even steeper than today. However, a first suburban settlement arose on the hill in the last royal period, under King Ancus Marcius or Servius Tullius⁴. The latter built the first city walls in stone blocks, which also includes much of the Aventine.

4. On the beginnings of human presence on the Aventine Hill: MARCHETTI LONGHI 1947, p. 5; BRIOTTI 1988, p. 7; DI GIOIA 2004, pp. 10-16.

Urbanization was rather slow: a first phase characterized by sporadic settlements inserted in a still wooded environment, followed by a second phase in which the main roads were defined: the *Clivus Publicius*, which went up the hill coming from the *Forum Boario*, and the *Vicus Armilustri*, corresponding to the current road of Santa Sabina⁵. Then, only in the late Republican age a more complex urban layout was created⁶. The walls were enlarged after the looting by the Gauls, in 390 BC. In the new walls there were four doors that gave access to the hill⁷.

For centuries, the Aventine was a working-class neighborhood after the assignment of its territory to the plebeians, through the *Lex Icilia de Aventino publicando* (456 BC) in contrast to the Palatine, the favourite seat of the patricians⁸. The main architectural emergencies were the temple of Diana, built by Servius Tullius, the nearby temples of Minerva and Juno Regina (392 BC), and, again, on the slope above the Circus Maximus, the sanctuary of Ceres (493 BC)⁹ (fig. 2).

Since the first century AD poorer population migrated to the plain land nearby (where the new fluvial port, called Emporium was rising¹⁰) and to the opposite bank of the Tiber, the present-day Trastevere. Thus many noble families made their entry into the Aventine neighborhood, especially after the inclusion of the hill in the *pomerium*¹¹. In this period numerous rich dwellings were built, including the private houses of Trajan, Hadrian, Septimius Severus and Vitellius, before they became emperors. The commercial development of Ostia and Porto meant that the merchant class moved from the Aventine Hill towards

5. The *Clivus Publicius* was traced in 238 BC. Before this event, the hill had no roads for wagons. ASTOLFI 2004, p. 15.

6. BRIOTTI 1988, p. 9; ASTOLFI 2004, pp. 12-13; DI GIOIA 2004, pp. 38-40.

7. The *Porta Naevia* gave access to the *Aventinus Minor*, the *Porta Raudusculana* was located in the current Viale Aventino, the *Porta Lavernalis* at the current church of Sant'Anselmo and the *Porta Trigemina* at the *Forum Boario*. ASTOLFI 2004, p. 15. On the republican walls, of which conspicuous remains survive in Piazza Albania and under the church of Santa Sabina: QUARANTA 2017.

8. On the urbanization of the neighborhood in the Republican era: MIGNONE 2017.

9. CHINI 1998, pp. 11-12. On the sacred buildings on the Aventine hill, see in particular *Ibidem*, pp. 15-34. On the temple of Diana, where Gaius Gracchus hid himself, trying in vain to escape death in 122: D'ANGELO 2017.

10. Since the beginning of the 2nd century BC the economic and demographic development of Rome made the old river port of the Forum Boarium totally insufficient. Moreover, it could not be enlarged due to its vicinity to the hills. Therefore, in 193 BC the censors Lucius Aemilius Lepidus and Lucius Aemilius Paulus established to face the problem by building a new port within a free area, south of the Aventine Hill. On that occasion the Porticus Aemilia was also erected (BRIOTTI 1988, pp. 11-12).

11. MARCHETTI LONGHI 1947, p. 5.

the sea. On the other hand, a great architectural renovation wanted by Augustus, and then by Trajan, led to the demolition of the old central districts and the consequent migration of the poorer classes¹². During the Imperial period, new temples dedicated to exotic cults were built, such as *Jupiter Dolocenum* (corresponding to the Syrian Baal), Mitra and Isis¹³ (fig. 3).

On the top of the hill, among the aristocratic residences, two small thermal complexes were built: the *Thermae Decianae* and *Thermae Surae*.

The first one was built in the 2nd century AD by Licinius Sura, friend and collaborator of the Emperor Trajan. We know the plan of this building because it is portrayed in the *Forma Urbis*, next to the *domus* of Sura. For this reason it is believed to be actually a private bath, accessible to a small circle of friends of Sura and only later open to the public. In fact, the building differs from the classical typology of the imperial baths as a result of its condition as a place reserved for the highest social classes, as well as the *Thermae Decianae*, built in 250 AD by the Emperor Decius. Both complexes in fact missed the large gardens and rooms for recreation and culture, present instead in the great baths of Trajan, Caracalla, and Diocletian¹⁴.

This interesting building today is almost totally destroyed, but in the 16th century, enough of it was intact to allow Andrea Palladio (1508-1580) to sketch a free-hand plan, including dimensions that he measured personally¹⁵.

Palladio's sketch shows two symmetrical ranges of rooms that open through diaphragms of column onto the south-west façade. Some rectangular rooms are roofed with cross vaults, while the two large rooms were square on the exterior, circular inside, and presumably domed. These were probably cold bathing rooms, provided with four semi-circular niches which may have held basins or small plunge baths.

12. *Ibidem*, pp. 6-7, BRIOTTI 1988, pp. 12-19; ASTOLFI 2004, p. 17.

13. The temple of Jupiter Dolocenum, built in the second half of the 2nd century AD, was found in 1935. Its site is indicated very clearly as close to the church of Sant' Alessio, at the western corner of the Aventine. Nearby there was the temple dedicated to Isis, while the *mithraeum* was found at the church of Santa Prisca. ASTOLFI 2004, p. 14.

14. CHINI 1998, p. 12; ASTOLFI 2004, p. 17.

15. The plan, preserved in the Royal Institute of British Architects in London, was probably sketched on the occasion of Palladio's last trip to Rome in 1554. On the drawing: LA FOLLETTE 1994.

Monasteries, castles, fields and ruins: the landscape of the Christian Aventine

Its status as an aristocratic and prosperous neighborhood probably caused the destruction of the Aventine during the sack of Rome by the Visigoths, led by King Alaric in 410 AD¹⁶. In the following years many owners of the area preferred to donate their possessions to the Church, rather than pay for the reconstruction of the destroyed buildings.

As a result, the first churches arose in the 5th century, including those of Santa Sabina, San Bonifacio and Santa Prisca¹⁷, still existing in the district. The first two sacred buildings rose by the ruins of the temple of *Jupiter Dolocenum*, the other one at the house of Trajan. These churches also shared ownership of the large abandoned areas, which, like other parts of ancient Rome including the Roman Forum, became cultivated fields¹⁸.

Around the 10th century, the Crescenzi family built a small castle at the north-eastern end of the ridge of the hill which, about three hundred years later, passed to the Savelli family¹⁹. Fortifications were indispensable because of the isolation of the site from the rest of the city, exposed to attacks from the sea. At the opposite end of the ridge of the hill was founded a monastery that the 12th century passed to the Knights Templar; after the ignominious suppression of the Order in 1312, the convent came to the Knights of Rhodes (called, after 1530, of Malta), who dedicated the church to the Virgin. This church, called Santa Maria in Aventino or *del Priorato*, is today a remarkable artistic emergency and, with the adjacent 7th-century villa, characterizes the landscape of the hill.

The layout of the *Aventinus Maior*, with the fortified block of convents and the Savelli castle on the ridge facing the Tiber and the cultivated fields at their feet, remained substantially unchanged for many centuries.

With the election of Giacomo Savelli to the pontificate, who became Pope Honorius IV in 1285, the Aventine, as a stronghold of his family,

16. DI GIOIA 2004, pp. 46-50.

17. The church of Santa Prisca, although interesting from the artistic point of view, is not treated in this article because it is less relevant from the landscape point of view and because it is far from the ridge of *Aventinus Maior*, the main object of this study. For the same reason the church of San Saba with the annexed monastery, located on *Aventinus Minor*, has been excluded.

18. For the historical events of the Aventine hill during the Middle Ages: MARCHETTI LONGHI 1947, pp. 8-20; DI GIOIA 2004, pp. 51-72, 89-107.

19. MARCHETTI LONGHI 1947, pp. 21-24. On the architecture of the castle: FIORINI 2023.

experienced a new splendid phase with the installation of the papal court and a lively resumption of building activity. In that period, the presence of the Dominican friars on the Aventine is recorded, precisely in the convent of Santa Sabina, and the churches are restored or rebuilt, as in the case of the Benedictine church of San Bonifacio, now also dedicated to Sant'Alessio and more often called by this name. At the death of Honorius IV, when the Savelli family saw a phase of decline, the hill depopulated again and the monasteries remained the only forms of human presence²⁰.

In the 16th century, the defensive bastions were built, designed by Antonio da Sangallo the Younger²¹, commissioned by Pope Paul III: the Bastione Ardeatino, near Porta San Sebastiano, and the Bastione Aventino, between the Tiber and Porta San Paolo. A third bastion, near Porta San Paolo, was not completed.

Under Pope Sixtus V (1585-1590), the Aventinian churches were restored and modernized, and the connections with the city center were improved through to the restoration of the ancient procession that from the Vatican went right to the Aventine, on the first day of Lent. For this purpose the access roads to the hill are arranged²². In the same period, the Knights transformed their convent in a villa, surrounded by a luxurious Italian garden, but above all in the 18th century the great architectural complexes of the Aventine Hill change their appearance, especially Sant'Alessio and the Villa of the Priory of Malta, radically renovated.

There are many representations of the appearance of the Aventine in past centuries. In fact, many painters and engravers depicted the hill, especially from the Tiber, emphasizing the close relationship between nature (the Tiber river and vegetation) and human life (churches, villas, warehouses, boats).

One of the most famous is the picture by the French engraver Etienne Du Perac (*fig. 4*): in the background the convents of Santa Sabina, Sant'Alessio and the Priory of Malta are depicted, and in the foreground the port of Marmorata. The slope of the hill is partially supported by powerful brick substructures, whose vaulted rooms are used as

20. MARCHETTI LONGHI 1947, pp. 25-28.

21. BATTAGLIA 1942, pp. 16-19; DI GIOIA 2004, pp. 111-113.

22. ROCA DE AMICIS 2018, pp. 323-324.

warehouses for timber and salt²³. Also in the bird's eye view by Antonio Tempesta (part of his famous plan of the city), from the bank of the river the streets depart that rise on top of the hill, on which the churches with their bell towers stand²⁴.

Many 17th-century paintings, such as that one by the Dutch painter Isaac de Moucheron²⁵, highlight the wild character of the hill (*fig. 5*). Along the ridge facing the Tiber, like a fortified citadel, the convents of Santa Sabina and Sant'Alessio are placed, as well as the Villa of the Priory of Malta. All around, the luxuriant vegetation that covers the steep slope of the hill and almost reaches the Tiber. In this and other scenes, such as the 18th-century painting by Paolo Anesi, the river is the vital element of the scene, sailed by boats transporting all kinds of goods to the large and lively city of Rome depicted in the background, with its bell towers and turrets (*fig. 6*).

A look at the convents of the Aventine Hill in the Baroque period

As shown by the 18th-century Plan of Rome printed by Giovan Battista Nolli, the Dominican friars were among the main owners of the hill, possessing not only the early Christian basilica of Santa Sabina and the annexed convent but also a vast vineyard on the southern side of the hill (*fig. 7*). The friars came into possession of the religious complex in 1222. Saint Dominic of Guzman (1170-1221), founder of the Order, lived there and his cell is still existing, transformed into a small chapel by Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)²⁶. In Rome they also owned the convent of Santa Maria sopra Minerva, located in the heart of the city. It was not by chance that they chose to establish their general house and novitiate at the Aventine Hill, far from the chaos and suitable for spiritual recollection.

The Dominican friars are responsible for much of the conventual complex' aspect, as we see it today, except the church, a splendid example of early Christian architecture²⁷. Originally the 5th century sacred build-

23. D'AMELIO 2010, p. 113.

24. On the engravings by Du Perac and Tempesta: BATTAGLIA 1942, pp. 19-21; JATTA 1998.

25. LATTUADA 1998.

26. The current chapel, located in the mezzanine of the convent, consists of the simple cell of San Domenico, deliberately left in its bare poverty, and an anteroom richly decorated by the Berninian school. On the work, reported to Mattia De Rossi under the supervision of Bernini: RUSSO 2016; ROBERTO 2016.

27. The church has been reworked over time, especially in the 18th century; what we see today is the result of

ding was preceded by a narthex and a *quadriportico*, today no longer existing. During the Early Middle Ages some buildings were added: the house for the cardinal holder next to the apse, and another body leaning against the narthex. These buildings were later incorporated into the 13th-century convent (*fig. 8*).

A plan designed by the architect Carlo Fontana (1638-1714) in 1700²⁸ (*fig. 9*) shows the monastic spaces around the church and the large green spaces of the cloister, the 'vegetable gardens' and the orange grove, where according to the legend, saint Dominic planted an orange tree from Spain, his native land. We see it depicted in the view of Giuseppe Vasi, surrounded by a simple wall that protrudes forward at the entrance porch of the church. The Orange grove today is much smaller than its origins because many buildings have been built inside it²⁹. We can see its original extension in the ancient plans, such as the map of the Gregorian Cadastre (1816-1824). Originally, the convent was articulated around a single cloister which gives access to the cells, the refectory and the chapter house. At the end of the 19th century, other bodies were built to expand the living space of the convent; then the garden assumed the appearance of a secondary courtyard.

The vast cloister, a typical example of *hortus conclusus* regarded to be the largest in Rome, was the heart of the friars' life (*fig. 10*). Its architectural features are very simple, according to the customs of the mendicant orders. The squared open area is surrounded by porticoed walkways, with couples of columns that support small arches, gathered in groups of four. This simplicity highlights the green of the lawn and the large cypresses, planted in the middle of the uncovered area.

The convent of Santa Sabina borders with that of Santi Bonifacio e Alessio, belonged first to the Basilian monks, then to the Benedictines, who in 1216 rebuilt the old church on a three-aisled latin cross plan,

a restoration carried out between 1914 and 1936 by Antonio Muñoz, superintendent of the monuments of Lazio, who attempted to restore the building to its original appearance, removing the not-original decorations and reconstructing the lost parts, such as the altar and the fence of the choir. DARSY 1961, pp. 44-50; BELLANCA 1999, pp. 9-24.

28. In January 1700, Carlo Fontana was engaged by the Dominican fathers as expert in a legal dispute that saw them opposed to the Costa family, owner of the timber warehouses located on the slopes of the hill towards the Tiber. The reason for the dispute was the cracks that had opened in the walls of the monastery, after the Costa had carried out excavations and demolitions in the ancient substructures of the hill. Fontana drew up a report accompanied by many drawings, including a general plan of the *Aventinus Maior*, with the monumental complexes that rise above. D'AMELIO 2010.

29. On the events related to the transformation of the Orange grove: GIANANDREA 2016.

and added the bell tower, one of the highest in Rome³⁰. In the following two centuries the complex went into decline and was abandoned by the Benedictines, so in 1426, by the will of Pope Martin V, it was entrusted to the Hieronymites, who restored again the basilica and the convent. As shown by ancient plans, the monastery was arranged around a rectangular cloister and surrounded by gardens³¹ (*fig. 11a*).

From descriptions and engravings we know that the church was internally decorated with precious Cosmatesque furnitures in contrast to the simple exterior. The gabled façade was preceded by a narthex with arches on columns, surmounted by the massive Romanesque bell tower³²; in its upper part, a 16th-century thermal window opened under the pediment (*fig. 12*). The opposite façade facing the Tiber, characterized by the imposing apse flanked by the humble body of the convent, clearly stood out in the skyline of the Aventine.

In 1743 the Hieronymites, with the financial help of Cardinal Angelo Querini, began a radical renewal of the complex, entrusted to the architect Giovan Battista Nolli (1701-1756)³³.

The plan of the convent was kept substantially unchanged³⁴, but the old monastic buildings were reinforced and modernized (*fig. 11b*). In the project great importance was given to the relationship between architecture and its naturalistic context, evident in the creation of a panoramic loggia facing the Tiber, which completes and makes regular the rear façade of the convent (*fig. 13*). The enjoyment of the extraordinary panorama of the city, dominated by the dome of St Peter's Basilica, seems to have affected the 17th-century renovation of the convent, having been created a series of openings designed for this purpose³⁵. Moreover, an Italian garden was created along the rear façade of the convent.

30. On the architectural features of the medieval church: RICHIELLO 2004, pp. 47-49.

31. The structure of the convent before the 15th-century works carried out by the Hieronymites has not yet been clarified. It has only been shown that the cloister, corresponding to the current one, had a single porch adjacent to the left side of the church, which was made with reused ancient columns. *Ibidem*, pp. 49-50.

32. Perhaps originally this church also had an entrance courtyard, according to the early Christian architectural custom: *Ibidem*, p. 40.

33. Giovan Battista Nolli is famous above all for having designed the famous Map of Rome (1748), but he was also an engineer and architect. Among his main works is the church of Santa Dorotea in Rome (1751-1756), he restored the Franciscan convents in Ferentino and Sezze and designed the churches of Santa Chiara in Ferentino and of San Giovanni Battista in Ceccano: BEVILACQUA 1998, pp. 145-171; BEVILACQUA 2013.

34. On the renovation of the convent: BEVILACQUA 2002, pp. 103-105; BEVILACQUA 2010, pp. 121-125.

35. BEVILACQUA 2010, p. 124.

In his renewal of the cloister, Nolli shows a respectful approach to the pre-existing architecture. In fact, he maintained the arches at the ground floor and just regularized the alignments of the windows in the upper level. He also added simple stucco frames to mitigate the humble character of the monastery. Even today, except for the cornices, the cloister does not look very different from what it was in the 16th century³⁶ (fig. 14). The columns (some with smooth shaft, others with flutings and different capitals), probably come from ancient ruined buildings that in those days still stood out in the endless fields of the Aventine Hill, as well as the epigraphs inserted in the perimeter wall.

After renovating the convent, in 1747 began the restoration of the church. The works started under the direction of Nolli, who wanted to reinforce the ancient walls without substantial modifications on the structure, perhaps keeping the ancient colonnades inserting new pillars between them³⁷. However, static problems soon occurred and in 1748 Nolli was fired and replaced by Tommaso De Marchis (1693-1759)³⁸, who opted for the complete demolition of the ancient colonnades. Substantially, De Marchis kept unchanged the ancient three-aisled scheme of the church, with transept and apse, but radically changed the structure by replacing the ancient rows of columns with new strong and widely spaced pillars (fig. 15). Nolli's approach, cautious and reverential towards the ancient building, is replaced by a *modus operandi* that privileges static safety before anything else and creates a completely new architectural organism, with solemn and powerful forms. De Marchis also designed the new stucco decoration that clads all the walls of the church, in an elegant late baroque style, as well as the new façade, equipped with a narthex like the medieval one. In the masonry pillars of the new portico he inserted the ancient columns as relics of the old church, to show the antiquity of the sacred building. The only unchanged part of the church is the magnificent Romanesque bell tower. Work ended after 1751³⁹.

36. The medieval cloister of the convent was renovated in the mid-16th century. The works were completed in 1570, as declared by a plaque in the cloister, but payments continued until 1577: BEVILACQUA 2010, p. 124.

37. BEVILACQUA 2002, p. 108; BEVILACQUA 2010, p. 122.

38. Tommaso De Marchis, pupil of Carlo Francesco Bizzaccheri, worked mainly in Rome, his hometown, and in other towns of the Papal States such as Tivoli, Ferentino, Albano, Tarquinia, Genzano. Among his main works are the Mellini palace and the college of the Scolopi fathers in Rome, the hospital of Tivoli, the Lercari palace in Albano, as well as many works for aristocratic families such as Bolognetti, Muti Papazzurri, Massimo, Barberini. In 1748 and 1749 he was elected director of the prestigious Accademia di San Luca. CARBONARA 1995; CARBONARA-PISTOLESI 2022.

39. CARBONARA 2004, pp. 56-66; CARBONARA 2022, pp. 91-116. The tempera paintings that decorate the barrel

In the second half of the 18th century an entrance courtyard was built, as a further early Christian reminiscence⁴⁰. Initially the outer façade consisted of a single level and was pierced by four large windows that made it transparent, allowing you to overlook the interior façade of the basilica (*fig. 16*). After 1823 the windows were walled and the entrance body was elevated, making the façade of the church invisible from the street and modifying the relationship between the sacred building and its surroundings, that once was much more harmonious⁴¹.

Villas and gardens on the Aventine hill

During the Renaissance, large plots of lands of the Aventine hill were bought by aristocratic families who used them not only for agricultural purposes but also as site for suburban dwellings. Together with the indispensable service buildings, casinos began to punctuate the vast gardens, vineyards, citrus groves, orchards⁴².

Among the owners, there were the families Massimo, Porcari, Cenci, Santacroce, Capizucchi; then Lisca, Amodei, Peroni, Cavalieri and Maccarani; finally Rossi, Ginnasi, Vivaldi, Specchi, Cavalletti.

At the time the ancient ruins still characterized the landscape and in some cases were incorporated into new buildings. This is the case of the *Thermae Decianae* on which a farmhouse was built that belonged to the Massimo family, then to the Vitelleschi⁴³. In 1636 the property was bought by the Jesuits, who transformed it into their Professed House. The building, surmounted by a viewing tower and including a chapel and dormitories, was surrounded by vast agricultural areas, partly arranged as a rectangular shaped Italian garden, as it appears in the Plan of Rome by Giovan Battista Falda in 1676 (*fig. 17*). The estate was crossed by a tree-lined avenue that led to a rectangular farmyard and ran alongside to the villa, then crossed a long pergola. At the corner between the two avenues there was a squared Italian garden, with four flower beds around a round fountain. Everything else was farmland, mainly

vaults and the central dome, were made in the Fifties-Sixties of the 19th century.

40. CARBONARA 2022, pp. 98-100.

41. BATTAGLIA 1942, pp.38-39. We do not know the name of the designer of the external porch, nor who made the nineteenth-century changes.

42. BATTAGLIA 1942, p. 9.

43. MAZZA 2010.

used as vineyards and orchards (trees, pears, plums, hazels, laurels), as we know from some documents of the late 17th century⁴⁴. Of this large property only the farmhouse remains⁴⁵, remodelled at the end of the 19th century by the Torlonia family, flanked by a garden of modest size, the only green area of the vast estate survived the destruction, which began in 1924 when the residential district Aventino was established⁴⁶.

During the Renaissance and Baroque age, at the two ends of the ridge of the hill rose two green spaces that still characterize the area. At the northern end, the medieval Rocca Savella, built in the 10th century, had been gradually abandoned already in the late Middle Ages⁴⁷. In 16th century, only a terrace remained of the fortress surrounded by defensive walls, that began to be used for recreational purposes: since 1588 it became the meeting place for the members of the *Arcadia della Valle Tiberina*, a literary circle founded by the site owner Fabio Orsini.

This use continued in the following two centuries, when the site, passed to the Ginnasi family, hosting the meetings of the *Accademia degli Arcadi Infecondi*⁴⁸. As shown in ancient engravings, the garden was divided into two parts, both embellished with artfully cut hedges and rich in valuable trees such as cedars and pomegranates. Part of the garden was occupied by a circular open-air theatre where the *Arcadi* met and hold poetry declamations, with the amazing background of St Peter's dome (*fig. 18*). Next to the apse of the church of Santa Sabina, a small casino was built, equipped with a protruding loggia. This arrangement was dismantled in the early 19th century, when the casino was demolished and the area was turned into a farmland⁴⁹.

The green area was finally reorganized around 1932 by the landscape architect Raffaele De Vico (1881-1969). In fact, after the unification of Italy, it was decided to turn the area into a public park: a garden-belvedere on the city, alternative to the Pincio and the Janiculum⁵⁰.

44. This appears in the 1782 report attached: MAZZA 2010, p. 199.

45. In the building you can clearly see medieval elements while in the underground levels richly decorated rooms have been found, with stucco and frescoes, belonging to the ancient *Thermae Decianae*.

46. The Society of Jesus retained possession of the vineyard until its suppression in 1773. The estate was then taken from the Apostolic Chamber and sold in 1782 to Stefano Brandi. Giacinto Brandi, son of Stefano, is the owner of the property in the Gregorian Cadastre. Giacinto's daughter, Giustina Brandi, sold the vineyard to the Jesuits in 1837, who sold it to the Torlonia family about thirty years later. The area was parceled out in 1926, with the construction of the current residential district (MAZZA 2010, p. 202).

47. BATTAGLIA 1942, p. 9.

48. About the use of the site as a venue for literary meetings: GUERRIERI BORSOI 2010, pp. 194-195.

49. In fact, in the plan of the Gregorian Land Registry no longer appear the regular flowerbeds nor the theater, but the area is arranged in cultivated land.

50. On the 20th-century arrangement of the green area: DE VICO FALLANI 2010.

De Vico set a strongly symmetrical plan, with the only exceptions of the main entrance, towards Piazza Pietro d'Iliria, and the fountain on the right of the path that regularly divides the garden in two halves. The off-axis position of the main entrance has the function of dilating the time between the entrance to the garden and the perspective view of the belvedere: a device implemented by De Vico both to increase the suggestion of the view and to reduce the rigidity of the symmetry of the plan. In the middle, in line with the belvedere there is a square in which was, originally, a fountain was placed. This central space is underlined by the trees that surround it, placed on both sides of the path, fully emphasizing the space towards the viewpoint.

During the Renaissance, on the opposite side – the south end – of the hill, the ancient convent of St. Mary (passed to the Knights of Malta), was transformed into a villa, because the charitable activity of the Knights was no longer needed. In 1566, at the behest of Pope Pius V, the Knights moved their priory from the Forum of Augustus⁵¹ to the old convent on the Aventine Hill, which was completely renovated to become the home of the Grand Master of the Order.

The transfer of the Magistral Residence happened at the same time as the aristocratic families began to buy properties on the hill, to make their vineyards and build their suburban dwellings. The Aventine at that time had become a prestigious place, for its silent and naturalistic character, among the Antique ruins.

From the defensive function certainly derives the need to turn the façade towards the river, but this feature was exploited to establish a harmonious relationship between the building and the natural environment⁵². The first works to transform the old convent into a more comfortable residence were commissioned by Cardinal Marco Barbo at the end of the 15th century and Cardinal Michele Bonelli between 1568 and 1598⁵³. The decorous, but still rather rustic and simple appearance

51. Since 1312, the headquarters of the Knights of Rhodes was in fact located in the remains of the *Forum of Augustus*, where in the Early Middle Ages a Basilian church had risen, then passed to the Templars. The transfer of the house of the Grand Master from the *Forum of Augustus* to the Aventine Hill, is a consequence of the loss of power of the military order, which in 1522 had seen the island of Rhodes conquered by the Ottoman Empire. On lands once belonging to the Knights, Cardinal Michele Bonelli built the Alessandrino district, demolished between 1924 and 1932. GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984, pp. 21-22; DI GIOIA 1998a, p. 24.

52. BELLI BARSALI 1970, pp. 421-423.

53. Cardinal Michele Bonelli, great-grandson of Pope Pius V, ordered the renovation of the complex immediately after his appointment as Prior Commander, in 1568. GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984, p. 22.

assumed by the buildings with these works, is represented by the engraving by Alò Giovannoli (*fig. 19*)⁵⁴.

Then, at the end of the 17th century, under Cardinal Benedetto Pamphilj, the building changed its face again: between 1678 and 1681 the villa was elevated with the arched loggia designed by Matthia De Rossi (1637-1695), favorite pupil of Gian Lorenzo Bernini (*figg. 6, 20*). Internally, the spiral staircase and the decoration of the rooms were carried out, with the noble coat of the Pamphilj family awarded with the Maltese Cross, which decorated the windows, ceilings and doors of the Grand Prior's apartment. At the same time, the snow pit, the hen house and the dovecote were built, and a hall for the ball game was created by rearranging old stables⁵⁵.

Simultaneously the land around the building was completely reorganized by the prelate, lover of flowers and plants (*fig. 20*)⁵⁶. The documents show the planting of daffodils, anemones, violets, water lilies; in addition, a lush citrus grove with cedars, oranges and lemons, stretched on the slope of the hill, up to touch the Tiber. The orchard was crossed by paths along which jasmine, mortelle and junipers were planted. Under Cardinal Benedetto Pamphilj, the villa became a venue for parties, meetings between artists, writers and scientists and the entire Aventine became one of the brightest centers of Roman and Lazio culture of the late 17th century⁵⁷.

But the appearance of the complex changed again between 1764 and 1766, as the Venetian architect Giovan Battista Piranesi (1720-1778)⁵⁸ was entrusted to modernize the entrance of the villa and radically restore the church, which was rather modest in appearance⁵⁹.

54. *Ibidem*, p. 31.

55. Starting in 1681, the work was continued by Carlo Fontana, who was mainly responsible for the church. On the renovation of the villa: MONTALTO 1955, pp. 270-274, 346-348.

56. *Ibidem*, pp. 355-357.

57. *Ibidem*, pp. 350-352. Worldly events became more frequent after 1681, when Benedetto Pamphilj became cardinal: until 1690 illustrious figures such as Pietro Ottoboni, the Marquises Santacroce, Cardinals Mellini and Rospigliosi and many others attended the Magistral Villa.

58. On the famous engraver, architect and theorist from Veneto, a figure of crucial importance in the transition between late Baroque and Neoclassicism whose only architectural work is the renovation of the complex on the Aventine Hill, at least BEVILACQUA 2022; GARMS 2016; PINTO 2012; KANTOR-KAZOVSKY 2006; SCOTT 1975.

59. The gabled façade of the church, outlined by four pilasters supporting the pediment, was characterized by a central oculus. Inside, the sacred space consisted of a single nave traversed by four diaphragm arches supporting the roof. In front of the altar, there was an iconostasis with four architraved columns, closed by a gate. The apse was frescoed with the figures of the Virgin, the Saviour, Saints and Apostles. Before the transformation carried out by Piranesi, Mattia De Rossi and Carlo Fontana intervened on the church, commissioned by Benedetto Pamphilj (1678-1684). GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984, pp. 34-42; BARRY 2010, pp. 141-142.

In addition, until that time the property was accessible only along a steep path that climbed along the hill from the bank of the Tiber (*figs.* 5, 6, 19). It was therefore necessary to provide the villa with a more comfortable access, worthy of its importance⁶⁰. Piranesi regularized an existing widening at the end of the road and transformed it in a sort of entrance courtyard, to emphasize the access to the villa⁶¹ (*fig.* 21). This space is unique because it is not bordered by buildings, but only by the boundary walls, on which obelisks rise in the sky and slabs are adorned with reliefs and sculptures. On the right side of the square, the monumental entry to the villa opens⁶².

The arched gate is flanked by two pilasters and crowned by a pediment. The wall is decorated with two large epigraphs containing war trophies, which allude to the history of the Knights, along with elements – like crown, tower, cross, eagle – belonging to the coat of arms of cardinal Rezzonico, who ordered the renovation of the villa. In the side sectors, windows should have been opened to allow you to look into the garden.

In front of the majestic entrance of the villa, there is an original decorative apparatus referring to the enterprises of the Knights: a sequence of symbols, emblems, insignia, coats of arms, and plaques. The steles show the cross of Malta, emblem of the Knights, and the tower, symbol of Cardinal Giovan Battista Rezzonico (1740-1783). In the back wall, the memorial plaque⁶³.

The casino and the church form an irregular complex around which the garden tightens, surrounding it on three sides (*fig.* 22). The main part of the house looks towards the Tiber, superimposed by the loggia on the top floor⁶⁴. A low wing surrounds the apse of the church and leans forward, and there are fountains. In front of this body there is the small building of the coffee-house of Benedetto Pamphilj (1653-1730).

60. DI GIOIA 1998b, p. 5.

61. On the renewal of the entire complex designed by Giovan Battista Piranesi: BATTAGLIA 1942, pp. 34-35; GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984, pp. 43-73; BARRY 2010, pp. 142-155.

62. On the architecture of the square: GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984, pp. 47-58; BARRY 2010, pp. 142-145.

63. DI GIOIA 1998b, p. 5.

64. About the construction of the building of the Magistral Villa: GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984, pp. 113-118.

The layout of the garden corresponds to its depiction in Nolli's plan of Rome (1748), therefore it predates the work of Piranesi. On the contrary, today the low wing is longer than it was in the 17th century, this suggests that it has been prolonged. The green space is set on two main and parallel axes: the main longitudinal path and the hedge gallery that seems to be designed to visually frame the dome of St Peter's basilica; the view of the dome from the keyhole of the main door makes the villa famous worldwide.

Another important part of Piranesi's work is the church, completely renovated in the decorations, while maintaining the plan unchanged⁶⁵ (*fig. 23*). Its unique façade⁶⁶ and interior were conceived by Piranesi to commemorate the Knights of Malta: the architectural style is only apparently classical, because the fine iconographic design repeats everywhere – from the outside square, to the church, to the garden furnishings – symbolic elements such as the snake, the ship, the cross, and then weapons and military emblems that recall the history of the Knights.

Internally, the church consists of a single nave with a semicircular apse preceded by a little pronounced transept⁶⁷. Along the nave there are three large niches on each side: this layout, given to the building by late 17th-century works directed by Carlo Fontana, was left unchanged by Piranesi, who encrusted the whole masonry structure in a fine stucco covering, that integrates the baroque fantasy with the classicist memories⁶⁸ (*fig. 24*). A solemn apotheosis of the military Order spread out everywhere along the nave, on whose sides there are no altars but tombs, marking the way to the scenic high altar at the center of the apse⁶⁹.

65. Piranesi not only redecorated the church but reinforced its walls and foundations: in the excavation, he found remains of some buildings and a paved road: see GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI, p. 9.

66. The façade designed by Giovan Battista Piranesi was originally crowned by an attic on the pediment: this element was demolished after the damage suffered during the French siege of Rome in 1849. This crowning is depicted in the multiple engravings published before this date, like that of Giuseppe Cassini. GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI, pp. 25-26, 59-65. On the conception of the façade: BARRY 2010, pp. 145-147.

67. On the architectural and decorative layout of the interior of the church, see GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI, pp. 66-73; DI GIOIA 1998b, p. 10.

68. BARRY 2010, pp. 147-153.

69. On the altar, the sepulchral monuments and other decorative elements: GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984, pp. 74-122.

Conclusions

As we have seen, the Baroque age shaped the group of buildings on the top of the Aventine hill, with a spirit perfectly integrated with the naturalistic values of the site. The architects who worked on those sites, in particular Matthia De Rossi and Giovan Battista Nolli, seem to have conceived their projects taking into account the relationship between the buildings and the surrounding environment, especially as regards the enjoyment of the Roman landscape. Moreover, the splendid architectural expression of Piranesi in the complex of the Knights of Malta can be considered the end point of this route, creating an environment whose balances will remain intact for over a century. The following urban events, especially those of the 20th century, have greatly reduced the extent of greenery but have not affected its charm, due to the perfect combination of architecture and nature.

References

ASTOLFI 2004

ASTOLFI F., 2004. "L'Aventino nell'Antichità", in O. MURATORE, M. RICHIELLO (eds.), *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*: 12-21. Rome: Elio De Rose.

BARRY 2010

F. BARRY, "«Onward Christian soldiers»: Piranesi at S. Maria del Priorato", in M. BEVILACQUA, D. GAVALLOTTI CAVALLERO (eds.), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi, Arte e architettura*: 140-160. Rome: Artemide.

BATTAGLIA 1942

BATTAGLIA, R. 1942. *L'Aventino nella rinascita e nel barocco attraverso i documenti iconografici*. Rome: Istituto Studi Romani.

BELLANCA 1999

BELLANCA C., 1999. *La basilica di Santa Sabina e gli interventi di Antonio Muñoz*. Rome: Detti.

BELLI BARSALI 1970,

BELLI BARSALI I., 1970. *Ville di Roma, Lazio I*. Milan: SISAR.

BEVILACQUA 1998

BEVILACQUA M., 1998. *Roma nel secolo dei lumi: architettura, erudizione, scienza nella pianta di G. B. Nolli «celebre geometra»*. Naples: Electa.

BEVILACQUA 2002

BEVILACQUA M., 2002. "Mecenatismo architettonico del cardinal Querini: Nolli, De Marchis e Fuga a S. Alessio all'Aventino", *Palladio*, 21: 103-120.

BEVILACQUA 2010

BEVILACQUA M., 2010. "Nolli e Piranesi all'Aventino", in M. BEVILACQUA, D. GAVALLOTTI CAVALLERO (eds.), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi, Arte e architettura*: 120-135. Roma: Gangemi.

BEVILACQUA 2013

BEVILACQUA M., 2013. "Nolli, Giovanni Battista", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 78, *sub voce*. Rome: Treccani.

BEVILACQUA 2022

BEVILACQUA M., *Piranesi@300: studi nel terzo centenario della nascita (1720-2020)*. Rome: Artemide.

BRIOTTI 1988

BRIOTTI A., 1988. *Il Quartiere S. Saba e l'Aventino*. Rome: Kappa.

CARBONARA 1995

CARBONARA S., 1995. "L'architettura «temperata» di Tommaso de Marchis", in E. DEBENEDETTI (ed.), *Roma borghese. Case e palazzetti d'affitto, II*: 61-79. Roma: Bonsignori.

CARBONARA 2004

CARBONARA S., 2004. "La chiesa: ricerca storica e lettura architettonica dai restauri settecenteschi agli interventi del XX secolo", in O. MURATORE, M. RICHIELLO (eds.), *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*: 56-81. Roma: Elio De Rose.

CARBONARA 2022

CARBONARA S., 2022. "Il rifacimento della basilica romana dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino", in S. CARBONARA, M. PISTOLESI, *Pratica e decoro nella Roma del Settecento. Tommaso De Marchis architetto*: 17-72. Roma: Ginevra Bentivoglio.

CARBONARA-PISTOLESI 2022

CARBONARA S., PISTOLESI M., 2022. "Note sulla vita e sull'attività architettonica", in S. CARBONARA, M. PISTOLESI, *Pratica e decoro nella Roma del Settecento. Tommaso De Marchis architetto*: 91-116. Roma: Ginevra Bentivoglio.

CASSINI 1779

CASSINI G., 1779. *Nuova raccolta delle migliori vedute antiche, e moderne di Roma*, Roma: Monaldini.

CHINI 1998

CHINI P., *Alla scoperta dei templi e dei culti sull'Aventino*. Roma: Fratelli.

CRESCIMBENI 1719

CRESCIMBENI G.M., *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di s. Maria in Cosmedin di Roma*. Roma: Antonio de' Rossi.

D'AMELIO 2010

D'AMELIO M.G., "Le pendici dell'Aventino in una perizia di Carlo Fontana: archeologia e meccanica pratica", in M. BEVILACQUA, D. GAVALLOTTI CAVALLERO (eds.), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi, Arte e architettura*: 113-120. Roma: Artemide.

D'ANGELO 2017

D'ANGELO G., 2017. "Qualche appunto sul culto federale di Diana Aventinensis", in A. CAPODIFERRO, L.M. MIGNONE, P. QUARANTA (eds.), *Studi e scavi sull'Aventino 2003-2015*: 71-79. Roma: Quasar.

DARSY 1961

DARSY F., 1961. *Santa Sabina*. Roma: Edizioni Roma.

DE VICO FALLANI 2010

DE VICO FALLANI M., 2010. "Raffaele De Vico sull'Aventino: il parco Savello e il roseto Comunale", in M. BEVILACQUA, D. GAVALLOTTI CAVALLERO (eds.), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi, Arte e architettura*: 220-225. Roma: Gangemi.

DI GIOIA 1998a

DI GIOIA V., 1998. "Topografia e urbanistica dell'Aventino. Quadro storico-ambientale della Villa del Priorato", in B. JATTA (ed.), *Piranesi e l'Aventino, mostra celebrativa per il X anniversario della elezione a Principe e Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta di S. E. Em.ma Fra' Andrew Bertie*: 16-26. Milan:Electa.

DI GIOIA 1998b

DI GIOIA V., 1998. "La villa dei Cavalieri di Malta all'Aventino", *Controspazio*, 28: 4-15.

DI GIOIA 2004

DI GIOIA V., 2004. *L'Aventino: un colle classico tra antico e moderno*. Rome: Istituto Poligrafico dello Stato.

FIORINI 2023

FIORINI A., 2023. "Rocca Savelli (Colle Aventino, Roma): storia e archeologia dell'architettura: primi risultati", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 124: 123-136.

GARMS 2016

GARMS J., 2016. "Il rococò in Italia e la vicenda di Piranesi", in F. NEVOLA (ed.), *Giovanni Battista Piranesi*: 19-40. Rome: Quasar.

GAVALLOTTI CAVALLERO-MONTINI 1984

GAVALLOTTI CAVALLERO D., MONTINI U., 1984. *Santa Maria in Aventino (Santa Maria del Priorato)*. Rome: Palombi.

GIANANDREA 2016

GIANANDREA M., "Il Giardino dell'Arancio di san Domenico: vicende di un complesso palinsesto archeologico, storico-artistico e semantico", in M. GIANANDREA, M. ANNIBALI, L. BARTONI (eds.), *Il convento di Santa Sabina all'Aventino e il suo patrimonio storico-artistico e architettonico*: 95-106. Rome: Campisano.

GUERRIERI BORSOI 2010

GUERRIERI BORSOI M.B., 2010. "Il «viridario» Rufini-Capizucchi-Ginnasi a Santa Sabina: notizie storiche dai Farnese all'Arcadia", in M. BEVILACQUA, D. GAVALLOTTI CAVALLERO (eds.), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi*: 192-195. Rome: Artemide 2010.

JATTA 1998

JATTA B., 1998. "Etienne Du Perac, 3. Il colle Aventino", in B. JATTA (ed.), *Piranesi e l'Aventino, mostra celebrativa per il X anniversario della elezione a Principe e Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta di S. E. Em.ma Fra' Andrew Bertie*: 126. Milan: Electa.

KANTOR-KAZOVSKY 2006

KANTOR-KAZOVSKY L., 2006. *Piranesi as interpreter of Roman architecture and the origins of his intellectual world*. Florence: Olschki.

LA FOLLETTE 1994

LA FOLLETTE L.A., 1994. *Palladio and the Baths of Trajan Decius: the recovery of a third century bath complex in Rome*. Princeton (N.J.): Princeton University.

LATTUADA 1998

LATTUADA R., 1998. "Isaac de Moucheron, detto Ordonnance, 5. Il Tevere con l'Aventino e il Priorato", in B. JATTA (ed.), *Piranesi e l'Aventino, mostra celebrativa per il X anniversario della elezione a Principe e Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta di S. E. Em.ma Fra' Andrew Bertie*: 128-129. Milan: Electa.

LETAROUILLY 1874

LETAROUILLY P., 1874. *Edifices de Rome moderne*. Paris: Morel et C. Editeur.

MARCHETTI LONGHI 1947,

MARCHETTI LONGHI G., 1947. *L'Aventino nel Medio Evo*. Rome: Istituto di Studi Romani.

MAZZA 2010

MAZZA A., 2010. "La vigna dei Gesuiti, poi Torlonia, all'Aventino", in M. BEVILACQUA, D. GAVALLOTTI CAVALLERO (eds.), *L'Aventino dal Rinascimento a oggi*: 197-203. Rome: Artemide.

MIGNONE 2017

MIGNONE L.M., 2017. "(Non) Ritirarsi sull'Aventino? Residential heterogeneity across the republican Urbs", in A. CAPODIFERRO, L.M. MIGNONE, P. QUARANTA (eds.), *Studi e scavi sull'Aventino 2003-2015*: 47-56. Rome: Quasar.

MONTALTO 1955

MONTALTO L., 1955. *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*. Florence: Sansoni.

NERINI 1752

NERINI D.F., 1752. *De templo et coenobio sanctorum Bonifacii et Alexii historica monumenta*. Rome: Barbiellini.

PINTO 2012

PINTO J.A., 2012. *Speaking ruins. Piranesi, architects and antiquity in eighteenth-century Rome*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

QUARANTA 2017

QUARANTA P., 2017. "Le mura repubblicane dell'Aventino. Il contributo dell'archeologia di tutela", in A. CAPODIFERRO, L.M. MIGNONE, P. QUARANTA (eds.), *Studi e scavi sull'Aventino 2003-2015*: 33-45. Rome: Quasar.

RICHIELLO 2004

RICHIELLO M., 2004. "La chiesa e il complesso medievale dalle origini al XVII secolo", in O. MURATORE, M. RICHIELLO (eds.), *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*: 36-55. Rome: Artemide.

ROBERTO 2016

ROBERTO S., "La Cappella di San Domenico", in M. GIANANDREA, M. ANNIBALI, L. BARTONI (eds.), *Il convento di Santa Sabina all'Aventino e il suo patrimonio storico-artistico e architettonico*: 107-117. Rome: Campisano.

ROCA DE AMICIS 2018

ROCA DE AMICIS A., 2018. "Ripa, l'Aventino e l'irrealizzato progetto per un "grande Tevere", in A. ROCA DE AMICIS (ed.), *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*: 317-324. Rome: Artemide.

RUSSO 2016

RUSSO A., "Gianlorenzo Bernini, Mattia De Rossi e un progetto per la cappella di San Domenico nel convento di Santa Sabina all'Aventino", *ArcHistoR*, III, 6: 22-35.

SCOTT 1975

SCOTT J., 1975. *Piranesi*. London: Wiley-Academy.

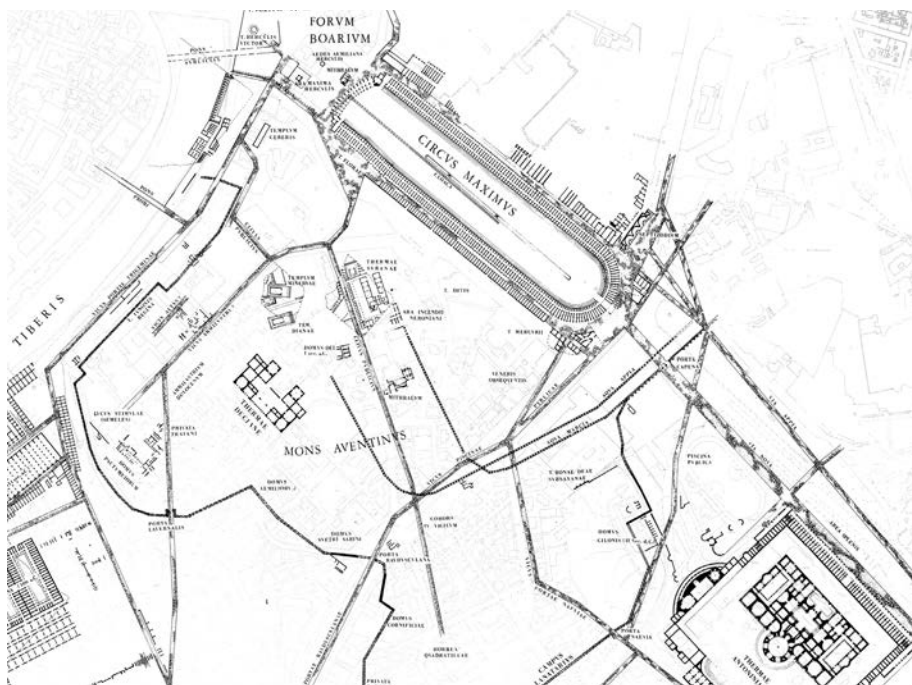


Fig. 1 – View of the Aventinus Maior as it looks today. From left to right: basilica and convent of Santa Sabina, basilica and former convent of Santi Bonifacio e Alessio, Magistral Villa of the Priory of Malta (photo by Luciano Scuderi).

Fig. 2 – The area of the Aventine Hill, detail of the Forma Urbis Romae by Rodolfo Lanciani.



Fig. 3 – The area of the Aventine Hill in the Imperial Age, detail of the model of Rome, made by Italo Gismondi (1937), placed at the Museo della Civiltà Romana in EUR.

Fig. 4 – Étienne Dupérac, Aegidius Sadeler; The Aventine Hill from the Tiber, 1569-1575, engraving.



Fig. 5 – Isaac de Moucheron, called Ordonnance, View of the Tiber, with the Aventine Hill and the Magistral Villa of the Priory, 1694-1697, oli on canvas. Rome, Sovereign Military Order of Malta (JATTA 1998, p. 131).

Fig. 6 – Paolo Anesi (?), View of the Aventine Hill, with the church of Santa Maria del Priorato, first half of the 18th century, oil on canvas. Rome, Sovereign Military Order of Malta (JATTA 1998, p. 135).

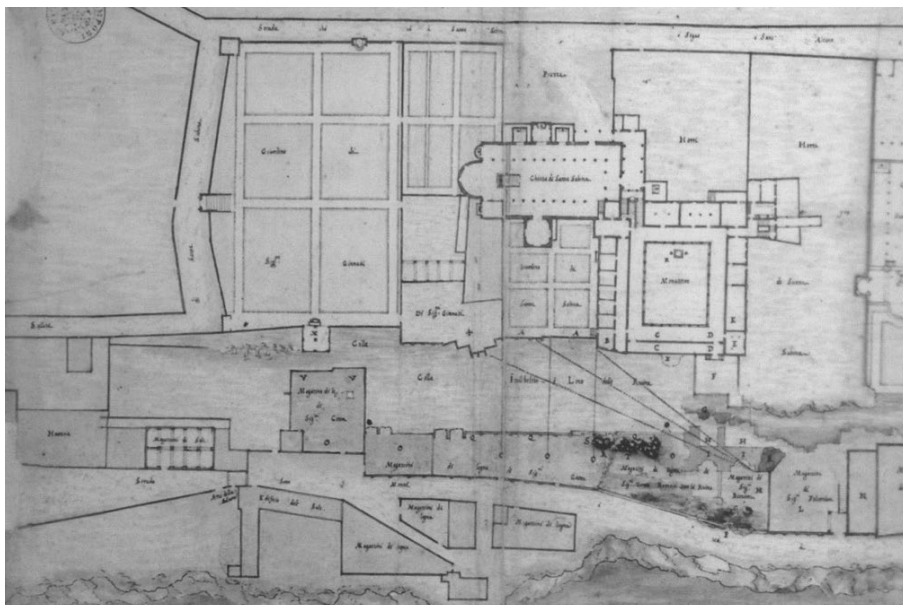


Fig. 9 – Carlo Fontana, *Plan of the Aventine Hill with its buildings*, drawing on paper, 1700 (D'AMELIO 2010, fig. 9, p. 8).

Fig. 10 – Convent of Santa Sabina on the Aventine Hill in Rome, view of the cloister (from <https://iviaggidiraffaella.blogspot.com/>).

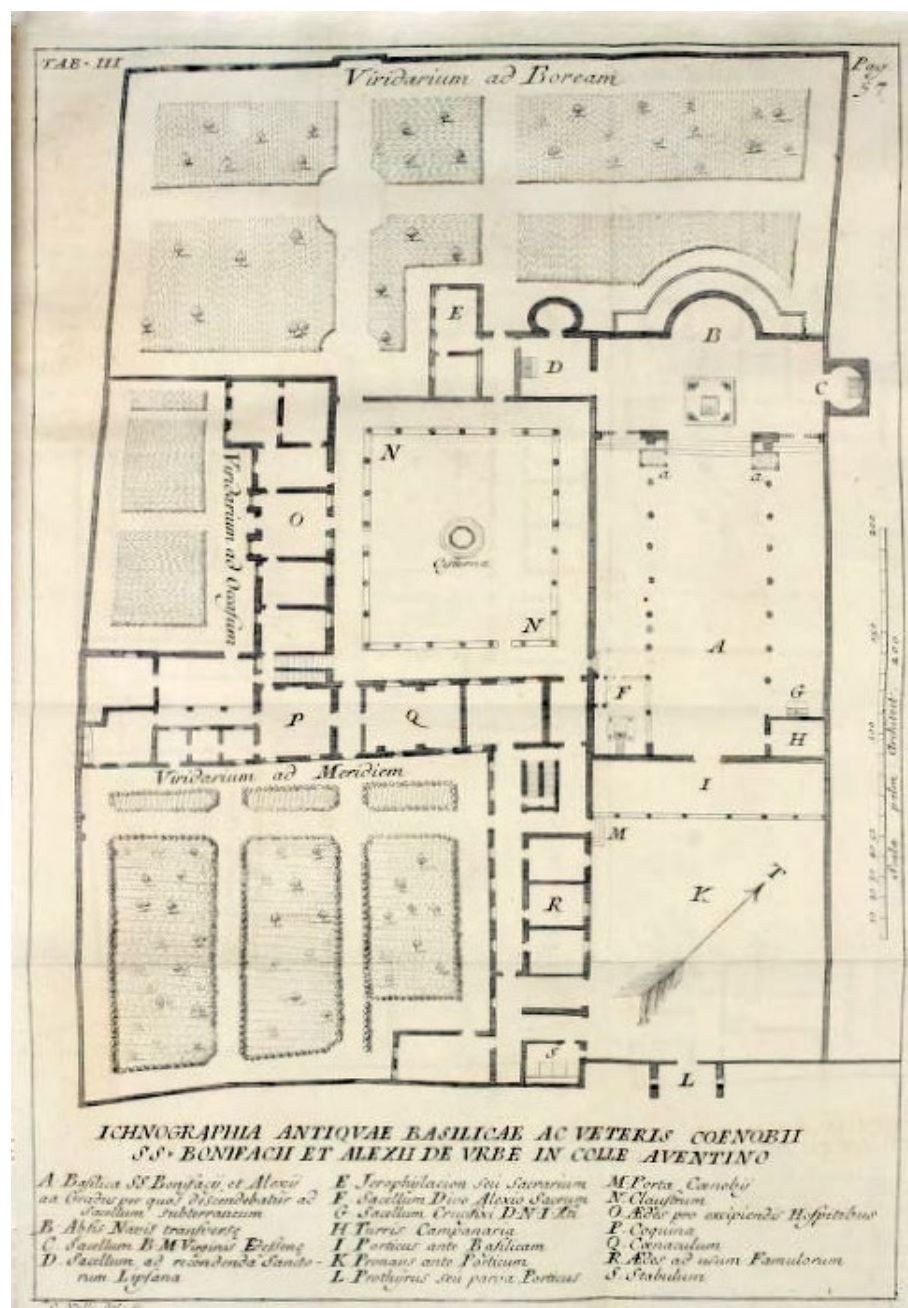


Fig. 11a – Convent and church of Santi Bonifacio e Alessio, ground floor plan: before the 18th-century renovations by Giovan Battista Nolli and Tommaso De Marchis, engraving (NERINI 1752, tav. III, p. 57).

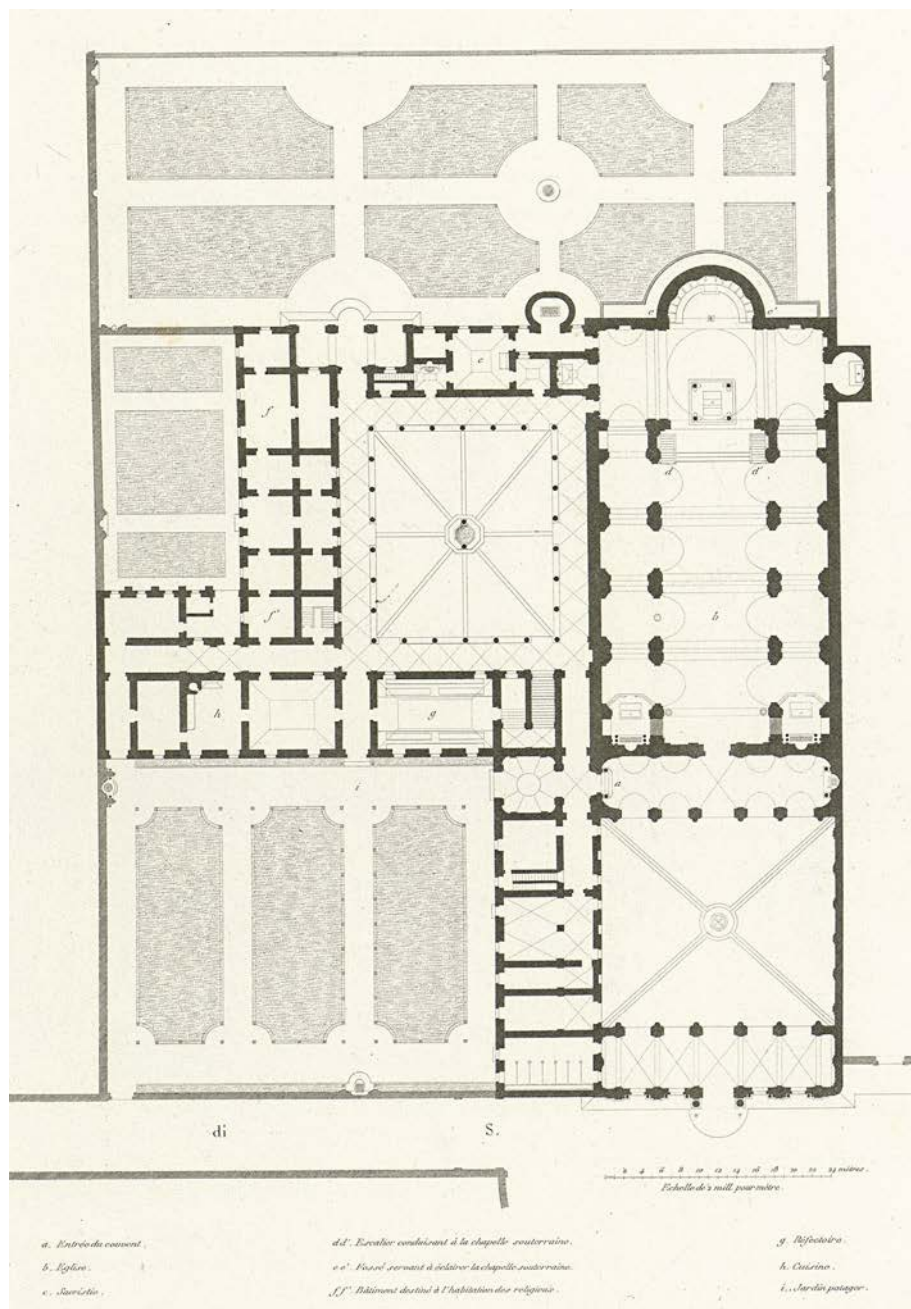


Fig. 11b – Convent and church of Santi Bonifacio e Alessio, ground floor plan: after the 18th-century renovations by Giovan Battista Nolli and Tommaso De Marchis, engraving (LETAROUILLY 1874, t. 2, pl. 150).

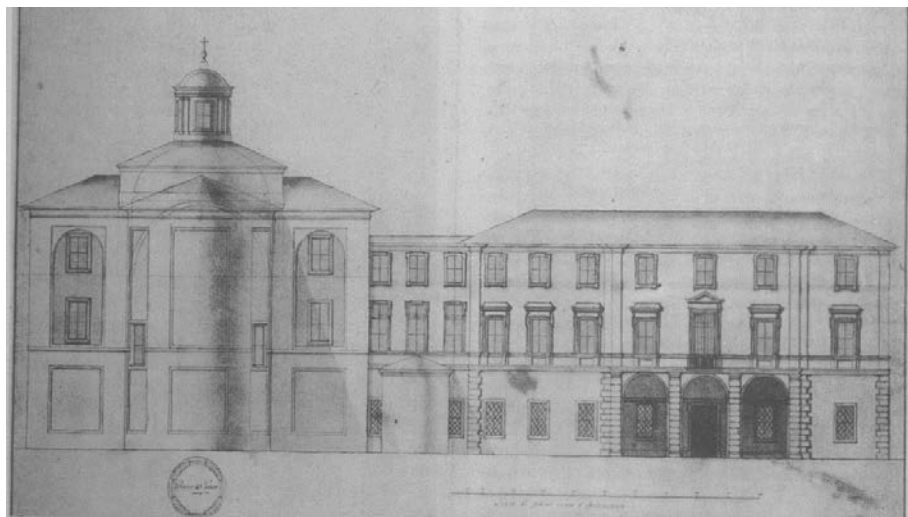


Fig. 12 – Convent and church of Santi Bonifacio e Alessio, external view before the 18th-century works by Nolli and De Marchis, engraving (NERINI 1752, tav. V, p. 61).

Fig. 13 – Giovan Battista Nolli (attr.), Rear façade of the convent and church of Santi Bonifacio e Alessio, drawing on paper (BEVILACQUA 2002, fig. 5, p. 106).



Fig. 14 – Convent of Santi Bonifacio e Alessio on the Aventine Hill in Rome, view of the cloister (photo by Marco Pistolesi).



Fig. 15 – Church of Santi Bonifacio e Alessio on the Aventine Hill in Rome, internal view of the nave (photo by Marco Pistolesi).

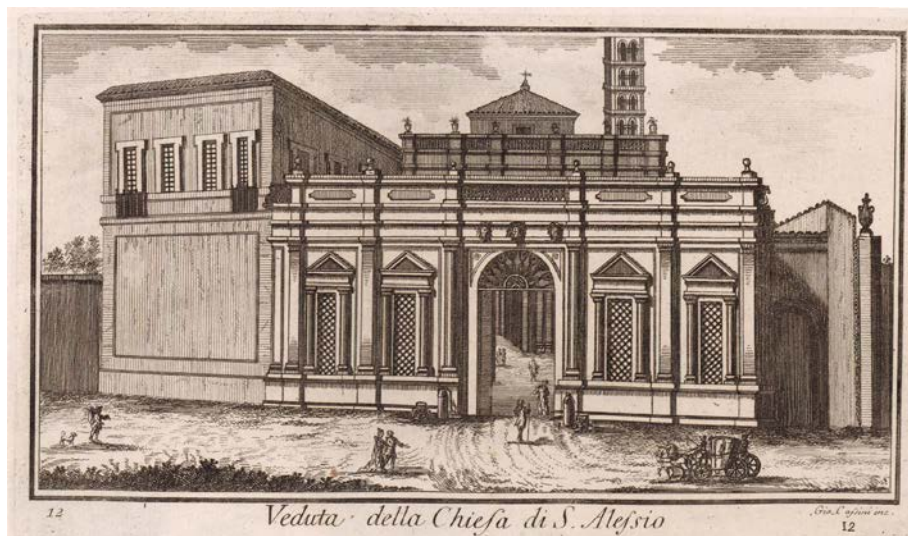


Fig. 16 – Giovanni Maria Cassini, Façade of the church of Santi Bonifacio e Alessio, engraving (CASSINI 1779, tav. 12).

Fig. 17 – The area of the Aventine Hill, Detail of the plan of Rome by Giovan Battista Falda, engraving, 1676.

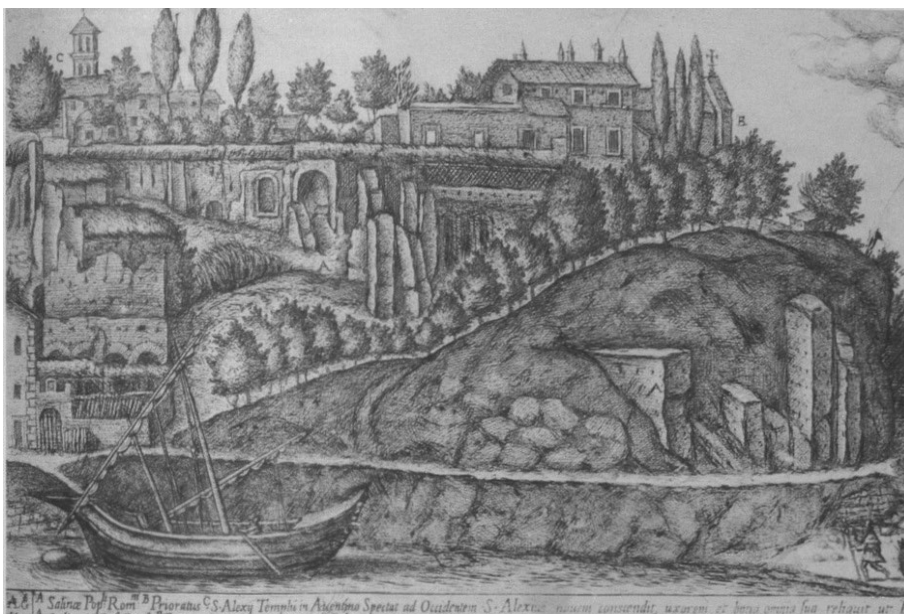
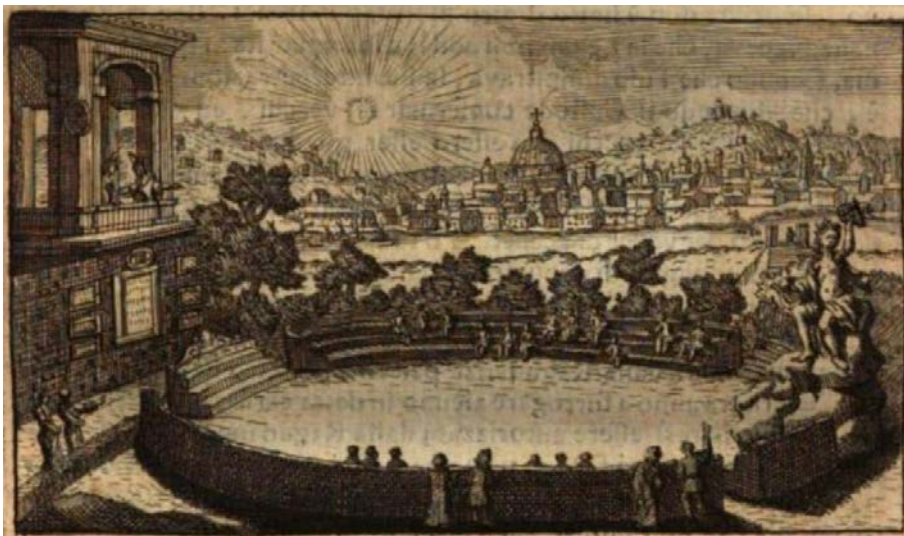


Fig. 18 – Giralmo Odam, The theatre of Arcadia at the Aventine Hill, engraving (CRESCIMBENI 1719, p. 131).

Fig. 19 – Alò Giovannoli, The western end of the Aventine Hill and the Priory of Malta, engraving, 1616.

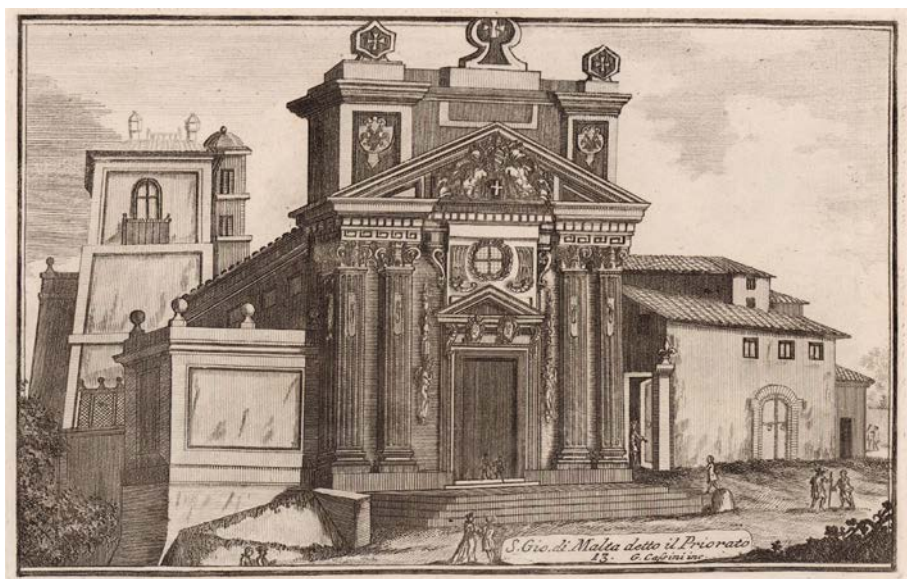
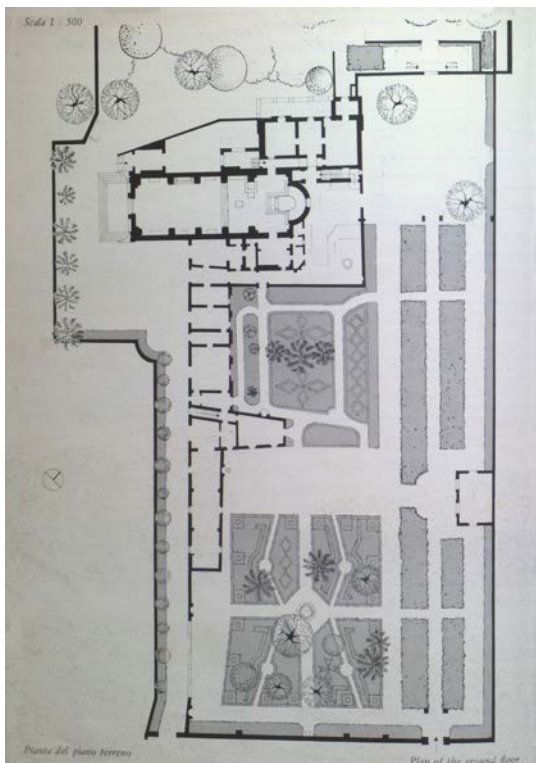


Fig. 20 – The Magistral Villa of the Priory of Malta, Current view from the late 17th-century Italian garden (photo by Patrizio Mario Merge').

Fig. 21 – Piazza del Priorato di Malta and entrance portal to the Magistral Villa in Rome (photo by Marco Pistolesi).

Fig. 22 – Magistral Villa of the
Priory of Malta, plan (BELLI BARSALI
1970, p. 422).

Fig. 23 – Giovanni Maria Cassini,
View of the church of Santa Maria
del Priorato, engraving (CASSINI
1779, tav. 13).



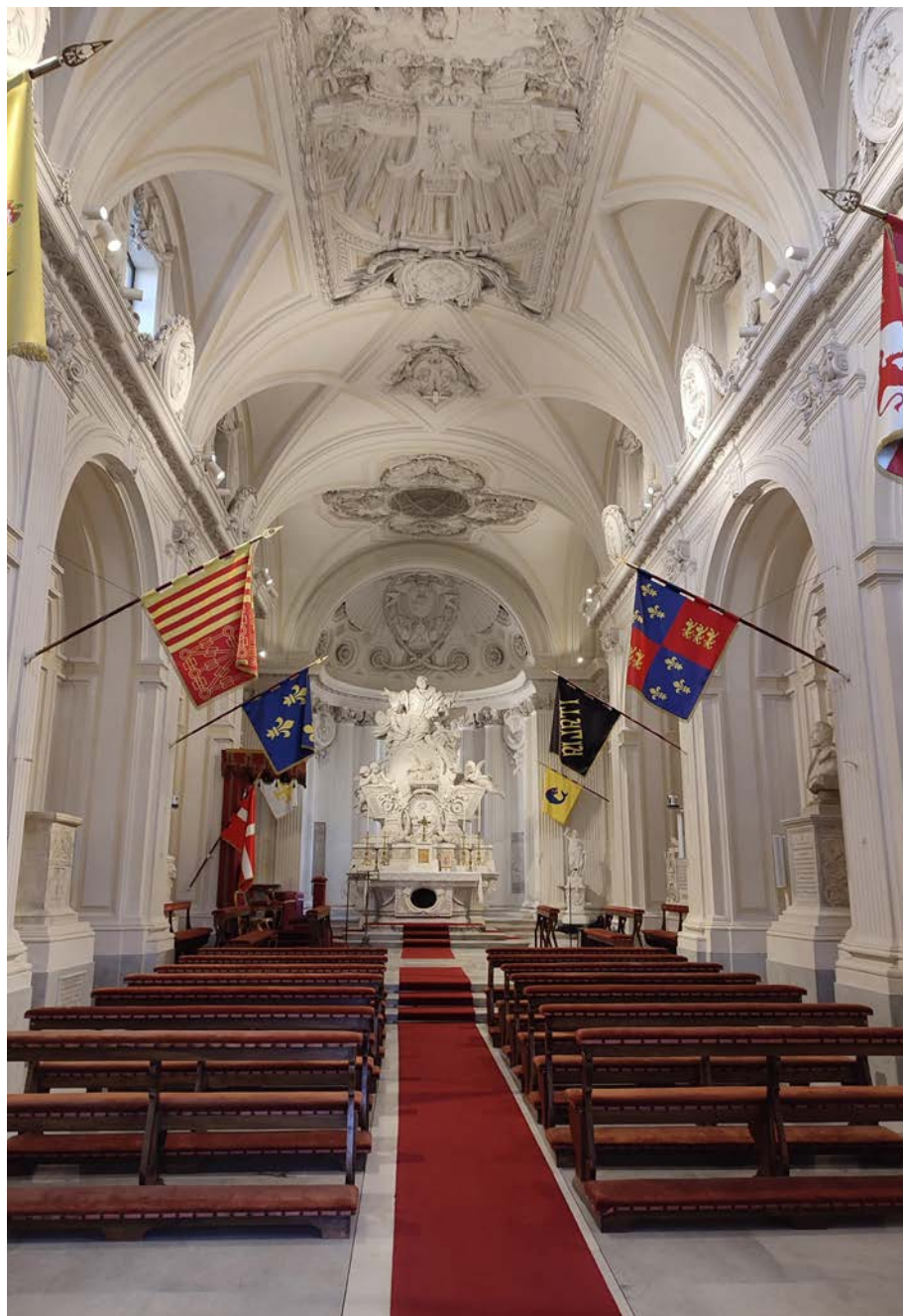


Fig. 24 – Church of Santa Maria del Priorato, interior (photo by Patrizio Mario Merge').

La cappella di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari: i Cavallerini e l'ingaggio di Mauro Fontana

Nuovi documenti per la storia di uno *jus patronatus*

FRANCESCO DAFANO¹

Abstract: This paper, which is part of a broader research, aims to clarify the dynamics that led the first chapel on the left side of the church of Santi Carlo e Biagio ai Catinari to obtain the ingenious design and the sumptuous marble coating of Mauro Fontana (1701-1767). The patrons of the chapel, the Cavallerini family, were strictly bound in the iconographic program by the dedication of the altar to St. Paul. The altarpiece, which was transported from the old church of San Biagio, has been relocated several times within the new temple. Finally, it replaced the title of the 'Beata Vergine'. By comparing two manuscripts by the Barnabite Father Francesco Valle on the state of the church in the mid-18th century, along with the documents in the appendix, the text analyses the macrophases and architecture of the chapel, on which Fontana would later insert the rich altar.

Keywords: *Mauro Fontana; Cavallerini; San Carlo ai Catinari; Tardobarocco; architettura*

All'interno della chiesa dei Santi Biagio e Carlo ai Catinari, attende di riproporsi al pubblico sin dai primi anni Duemila la cappella Cavallerini, architettura settecentesca dell'allora trentacinquenne Mauro Fontana (1701-1767)².

Un dettagliato e puntuale contributo di Simona Sperindei ne rintracciò e sistematizzò le informazioni documentarie disponibili nel 2003, chiarendo le dinamiche dell'avvicendamento tra due diverse pale d'altare³. Un primo tentativo di divulgazione storica della cappella era stato già compiuto da Galassi Paluzzi, che si era però limitato a rendere noti alcuni documenti utili a ricostruire le vicende di quell'architettura⁴. Il Paluzzi riceveva dall'amico marchese Benedetto Guglielmi di Vulci

1. Sapienza Università di Roma – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (francesco.dafano@uniroma1.it).

2. Su Mauro Fontana, si faccia riferimento a: THIEME-BECKER 1916; DONATI 1942; SCHIAVO 1971; CONTARDI 1991; TURNER 1996; BONACCORSO 2008.

3. SPERINDEI 2003 (2004). Si segnalano due contributi sugli artisti delle due pale: SPERINDEI 2003; SPERINDEI 2008.

4. GALASSI PALUZZI 1924.

alcuni manoscritti, tra i quali il testamento del cardinale Gian Giacomo Cavallerini (1639-1699): sicuramente una bozza o una copia, poiché se ne conserva l'originale negli atti di Antonio Olivieri⁵.

È importante sottolineare come lo *jus patronatus*, in questo caso di una cappella, si concedesse in virtù del mantenimento economico della stessa, e fornendo il compenso per i celebranti incaricati di onorarne il patrono, o la famiglia, presso l'altare. Ciò è quanto avvenne, con il lascito cardinalizio degli arredi sacri prima, e con l'acquisto dei Luoghi di Monti Camerali da parte del fratello Alfonso (m. 1707), suo erede, poi. Le volontà di Gian Giacomo, mirate a nobilitare la prima cappella di sinistra in San Carlo, vennero però disattese per la morte dell'erede *ab intestato*⁶. Nonostante passassero otto anni da un lutto all'altro, sembra comunque che il Cavallerini intendesse seriamente realizzare la cappella di famiglia, e ne dà conto la moglie Maria Eleonora Capranica (m. 1736) nel proprio testamento, designando a sua volta la figlia Marta come esecutrice di queste ultime volontà paterne⁷. Così finalmente si chiuse la sequenza di deleghe, che dallo zio cardinale raggiungevano la nipote, e a lei spettò di designare l'architetto che avrebbe perfezionato quel vano. La discendenza di Alfonso Cavallerini fu esclusivamente femminile, ovvero: Marta rimasta nubile, suor Costanza Teresa dedita alla vita monastica, Faustina sposa di Leone Vitelleschi e Cleria, del Marchese Angelo Massimi. La morte di Faustina sopraggiunse prematuramente, tanto da non essere menzionata nel testamento materno; fatto non trascurabile, poiché dal 1736 il Vitelleschi, avanzando pretese sulla eredità della moglie, si rese protagonista di lunghe liti con Marta Cavallerini, non volendo «dare il consenso di unire li 10 luoghi di Monti Camerali ereditarii del Sig.[nor] Alfonso Cavallerini nella fondatione della Cappellania ordinata dalla Sig.[nor]a M.[ari]a Eleonora»⁸. Tralasciando di approfondire i vari contenziosi, diremo solo che la Cavallerini dotò infine la cappella di 14 Luoghi di Monti aggiuntivi⁹.

5. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, testamenti e donazioni*, vol. 12, not. Oliverius Antonius, vol. 12 (febbraio 1699), cc. 183r-185v, 209r-v; cfr. Appendice I, doc. 1. Il testamento è integralmente trascritto in PAVIOLO 2015.

6. GALASSI PALUZZI 1924, p. 425.

7. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 5, not. Pierandrei successor (novembre 1729), cc. 331r-v; ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 5, not. Pierandrei successor (febbraio 1736), cc. 777r-779v, 812r; ivi, cc. 781r-784v, 807r; cfr. Appendice I, docc. 2-4.

8. GALASSI PALUZZI 1924, p. 425.

9. ARCHIVIO STORICO CAPITOLINO (d'ora in poi ASC), *Archivio Capranica - fondo Cavallerini*, b. 1370, fasc. 8, cc. n. n., *sub voce*: «Dovendosi andare avanti la Congreg.[ati]one della Sacra Visita per l'Erettione d'una Cappellania à favore della Famiglia Cavallerini nella Chiesa di S. Carlo de Catenari intenzionata dal Sig. [no]r Alfonso Cavallerini, e poi stabilita dalla Sig.[no]ra Maria Eleonora Capranica Cavallerini nel suo

Le ultime esponenti dei Cavallerini, escludendo suor Costanza, morirono nell'arco di poco più di un decennio dall'esecuzione della sepoltura ai Catinari: Cleria nel 1743 e Marta nel 1755, rendendo la nipote Faustina Capranica sua erede. Così quell'architettura, avuta per decisione ultima di una Capranica, tornò alla stessa famiglia con l'estinguersi dei Cavallerini. Con estrema probabilità, dunque, il Fontana giunse ai Catinari non tramite i Cavallerini, bensì tramite i Capranica, entrandovi in contatto già dal 1726, sotto Camillo il Giovane, per lavorare al Teatro Valle insieme a Tommaso Morelli¹⁰. Al 1732, il Fontana risultava già impegnato nel cantiere del Santissimo Nome di Maria, per poi venirne estromesso nel 1735. La progettazione della cappella Cavallerini iniziò l'anno seguente e, appena conclusa, l'architetto sarebbe tornato sotto la Colonna Traiana. Marta si trovò in condizione di individuare un professionista potendo affidarsi ai consigli della famiglia dal ramo materno. Il sodalizio tra architetto e committenza valse al Fontana ancora qualche incarico all'interno del palazzo di Marta Cavallerini negli anni successivi¹¹, mentre grazie alla conoscenza fatta con i Barnabiti, sarebbe rimasto al servizio della chiesa, ornandola con sontuosi apparati per la beatificazione di Alessandro Sauli nel 1741¹².

Il breve scarto temporale tra il completamento della cappella di San Paolo e la beatificazione del Sauli fece sì che la prima tela voluta dai Cavallerini (del Ranucci) venisse sostituita dal nuovo quadro inteso a omaggiare il novello beato, senza interrompere la devozione al santo patrono dell'Ordine. La tela di *San Paolo e il Beato Alessandro Sauli*, opera di Gaetano Sortini, è ancora sull'altare, ma è successiva di circa

ultimo testamento, nella quale avendoci Jus per luoghi dieci di Monte lasciati dal prenomato Sig.r Alfonso la Sig.ra Marta come figlia del mede.mo, il Sig.re Leone Vitelleschi come erede della bo.[na] me.[moria] della Sig.ra Faostina Cavallerini Vitelleschi già sua moglie, e figlia del med.[esim]o Sig.r Alfonso, e la Sig.ra Marchesa Cleria Cavallerini Massimi parim.[ent]e figlia del mede.mo, e dovendovi la Sig.ra Marta Cavallerini sud.[dett]a in Virtù del Testam.[ent]o della Sig.ra Maria Eleonora Madre aggiungere altri luoghi quattordici di Monte Camerali non Vacabili per adempimento di d.a Cappellania, quindi è che sono trà di loro convenuti, cioè la Sig.ra Marta Cavallerini, il Sig. Leone Vitelleschi, e la Sig.ra Marchesa Cleria Cavallerini Massimi, e si contentano che la prima nomina ob reverentiam della Sig.ra Maria Eleonora sud.a Madre, e Suocera rispettivam.[en]te di dd.i Sig.ri sia validam.[ent]e fatta in Persona del Rev.[eren]do Sig.r D. Fran.[ces]co Bonanni [...] in fede q. di 9 Agosto 1736».

10. CONTARDI 1991, p. 374. L'iniziativa del teatro dipese da Camillo Capranica e Domenico Valle. Pur mancando documenti che confermino una parentela, si tenga presente che un altro contemporaneo, il barnabita padre Pietro Francesco Valle, risiedeva in San Carlo ai Catinari.

11. Ringrazio Fernando Bilancia per aver condiviso la preziosa informazione oltre ad aver stimolato sempre questa ricerca.

12. SPERINDEI 2003 (2004), pp. 179-182.

un ventennio alla elevazione del Sauli. Dagli *Acta Capitularia* dell'Ordine¹³, nel 1737, traspare la prematura volontà dei chierici di dotarsi di una tela che celebrasse il Sauli, presagendone la beatificazione, evento attesissimo e pertanto, forse, latente dai primi anni del Settecento. Non appena Marta Cavallerini si mostrò decisa ad avviare l'opera, i barnabiti, riuniti in congregazione, giunsero perfino a domandarsi se valesse la pena contrastare la committenza circa il soggetto del quadro, tanto grande era il bisogno di vedere dipinto il Sauli. La lunga attesa patita per vedere ornata la cappella del patrono, nonché la stimolante promessa di un ricco apparato marmoreo, fecero prevalere le decisioni della nobildonna.

La scelta del cardinale di insediarsi nella cappella già dedicata a san Paolo non è frutto di un attaccamento particolare al patrono dei barnabiti, piuttosto va letta in funzione della indisponibilità di altri siti liberi da cappellanie recenti. Il cardinal Cavallerini si trovò semplicemente vincolato. Per di più, l'ultima cappella a esser posta sotto uno *jus patronatus*, la antistante Costaguti, venne rinnovata molti anni dopo la sua concessione (1698) e proprio quei lavori comportarono il cambio di intestazione della futura sepoltura Cavallerini. Il cardinale, ispirato dal rinnovamento della cappella della SS. Annunziata, avrebbe voluto adornare il proprio sacello, ma non avendo avuto tempo, si accontentò di una austera sepoltura in un angolo di chiesa ove si incontrarono le volontà private e le ambizioni dell'Ordine, non senza attriti.

Esiste un manoscritto non vagliato del tutto dalla Sperindei, che pure sfrutta il documento in questione indicandolo genericamente come una «contemporanea descrizione» dell'opera del Fontana¹⁴, e altri non è che la non riconosciuta bozza dello *Stato Generale o libro de' stabili del Collegio dei SS. Biagio e Carlo di Roma del P. Francesco Valle*¹⁵.

13. ARCHIVIO STORICO GENERALIZIO DEL CENTRO STUDI STORICI PP. BARNABITI DI ROMA (d'ora in poi ASBR), *Acta Capitularia SS. Blasii et Caroli, 1730-1844*, c. 11v; cfr. Appendice III, doc. 9.

14. SPERINDEI 2003 (2004), p. 172. La collocazione: ASR, *Barnabiti di San Carlo ai Catinari*, b. 4, ms. *Inventario di beni appartenenti al Collegio di San Carlo ai Catinari*, c. 12r, fornita da Sperindei, è errata avendo confuso la busta con il fascicolo. È quest'ultimo a contenere il materiale che si vorrebbe indicare, e la busta è necessariamente la n. 1, che comprende i fascicoli 1-7: ASR, *Chierici Regolari di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari*, b. 1, fasc. 4, ms. *Inventario di beni appartenenti al Collegio di San Carlo ai Catinari*, c. 12r.

15. Il testo del barnabita Pietro Francesco Valle ci è pervenuto in ben tre versioni, due delle quali sono composte di due volumi ciascuna, rilegati e scritti in bella copia, reperibili alla seguente segnatura: ASBR, ms. *Stato Generale o sia Libro de Stabili del Venerabile Collegio di SS. Biagio, e Carlo à Catinari fatto per ordine del R.mo P.de Don [...] l'an. 1736*, ed il più noto ASBR, ms. *Stato Generale o Libro de Stabili del Collegio de SS. Biagio e Carlo di Roma l'an. 1742*. Per contestualizzare lo sforzo della stesura, ci si affidi a PAGANO 1984.

La stretta correlazione tra i due scritti è indubbia, a partire dalla stessa articolazione in capitoli, raggruppamenti tematici e larghe porzioni di brani mantenute dalla prima stesura a quella definitiva. Corrisponde, seppur con lievi variazioni, la menzione alla sepoltura del cardinale Gian Giacomo, con posizione variata all'interno del testo¹⁶. Ciò che invece è discordante è il capitolo riguardante la cappella di San Paolo. La sintetica descrizione che ne viene offerta è diretta conseguenza del poco materiale da trattare. Il manoscritto è databile al più tardi al 1736, anno in cui Mauro Fontana avviò il rifacimento della cappella, e così il Valle, come si vedrà più avanti, in questo primo momento guarda allo stato antecedente ai lavori. Una maggior attenzione all'ambiente verrà data solo nel testo del 1742, a decorazione ultimata.

Andando per gradi, bisognerà ora preoccuparsi delle dinamiche che portarono alla nascita di quella cappella, legate a esigenze devozionali barnabite in un delicato momento di transizione tra il vecchio e il nuovo tempio. Si tenterà pertanto di determinare il momento in cui la cappella ricevette la dedicazione a san Paolo, patrono dell'Ordine: dinamica rimasta sinora poco chiara, a motivo dell'abbondante numero di testimonianze apparentemente contraddittorie.

Il Valle inizialmente riferisce di affidarsi alle notizie di Filippo Titi, tanto che nel breve capitolo sulla cappella scrive: «il quadro è sù la tavola e riguarda la *Decollazione di S. Paolo* opera principiata da Giacomo Rocca Rom.[an]o e terminata dal Cavalier d'Arpino ancor

Esiste però una terza versione di questo testo, più sintetica e disordinata poiché rimasta allo stato di bozza, ovvero il documento citato alla nota precedente. Si tratta di un testo in varie calligrafie, con correzioni e ripensamenti, probabilmente incompleto. La datazione dei tre manoscritti è, in parte, facilmente desumibile: per i primi due è riportato l'anno nel titolo, per l'ultimo ci si affida alle analogie con il testo del 1936 per considerarlo appartenente allo stesso periodo. Rimane ancora da chiarire il rapporto temporale fra i due testi del 1736, anche se, per il solo fatto che si tratti di bozza e versione curata, lascerebbe già supporre gli esiti del problema, ma ulteriori riflessioni porterebbero lontano dalle intenzioni del presente contributo. I brani di nostro interesse circa la cappella Cavallerini sono equivalenti in queste due prime versioni.

16. ASBR, ms. *Stato Generale* ..., 1742, vol. I, c. 149r: «XIII. Viene un'altra Nobile Sepoltura sotto la Cappella di S. Paolo col suo Conditorio sotto composta di finissimi marmi con Arma Cavallerini, e Cappello Cardinalizio, che intreccia tutto il pavimento, e vi stanno sepolte l'ossa del Sig.[no]r Cardinal Cavallerini, e sopra vi stà appeso il Cappello Cardinalizio, per segno, e vi sono ancora sepolte le ossa di MonSig.[no]r Cavallerini, e del Sig.[no]r Marchese, e tutta la discendenza Cavallerini». La variante del testo in ASR, *Chierici Regolari di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari*, b. 1, fasc. 4, ms. *Inventario* ..., c. 12r, riporta: «XIII. Viene un'altra nobile sepoltura sotto la cappella di S. Paolo col suo conditi juris; sotto la costruzione di finissimi marmi con l'arme Cavallerini è sepolcro cardinalizio che contiene tutto il pavimento, e qui stanno sepolte l'ossa del Signor Cardinale Cavallerini, e sopra vi sta appeso il cappello cardinalizio per segno; e vi sono sepolte ancora l'ossa di Monsignor Cavallerini e del Marchese e tutta la discendenza, e le lusinghe sin d'esser ivi sepoltura d'anzidetti uomini, concedeva all'eredi della Casa costruzione a costo d'ambito del Signore Cardinale con suo avere». Il testo della versione definitiva comprende le sepolture nel Cap. XIX, mentre nella bozza le stesse sono al Cap. XV.

giovinetto come accenna l'Abb.[at]e Titi f.[oglio] 106. Altra volta in q.[uest]o Al.[ta]re e cap.[pel]la vi stava il quadro antico di M. V. et era privilegiato, qual privilegio fu poi trasport.[at]o a quello di contro della S.[antissim]a Annunziata di sopra descritto»¹⁷.

Purtroppo, della tavola del Rocca non si ha più traccia e le altre guide di Roma dell'epoca sembrano complicare ancor di più la questione.

Il Baglione, ad esempio, pone la *Decollazione* «a man dritta sopra l'altare della Crociata, che traversa» (intendendo la cappella di San Biagio sotto la crociera della cupola) scrivendo nel 1642¹⁸, ma il Titi non sembra recepire questa considerazione nella sua prima edizione dello *Studio di pittura* poiché registra il quadro del Rocca in una non meglio segnalata cappella vicino alla porta della chiesa. Occorre attendere il 1686, con la terza edizione, nonché l'ultima curata dall'autore¹⁹, per avere una ricognizione più puntuale, inserita in una riorganizzazione dell'itinerario interno a San Carlo ai Catinari altrimenti vago nella prima stesura, e che così recita: «Nella prima Cappelletta à mano destra la *Decollatione di S. Paolo Apostolo* è opera principiata da Giacomo Rocca Romano, e terminata dal Cavalier d'Arpino all'ora giovinetto». Tale sarebbe rimasta la guida fino al 1721, ovvero nella quinta edizione, e quest'ultima informazione, per quanto ci riguarda, venne pedissequamente riproposta in virtù del mantenimento piuttosto fedele dell'ultima stesura del Titi.

La maggior sorpresa però viene dal fatto che nel 1763 Giovanni Gaetano Bottari introdusse forti variazioni e aggiornamenti, che almeno nel caso della chiesa ai Catinari, portarono a una quasi totale riformulazione del testo. Si perde così ogni traccia della *Decollazione di San Paolo* a favore dell'opera del Fontana che ormai un ventennio prima aveva concluso l'architettura della cappella Cavallerini.

17. ASR, *Chierici Regolari di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari*, b. 1, fasc. 4., cc. 8v-9r; cfr. Appendice II, doc. 5.

18. Cfr. BAGLIONE 1642, pp. 66.

19. Il libro dell'abate Filippo Titi (1639-1702), *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma*, vide ben sei versioni successive: 1674, 1675, 1686, 1708, 1721 e 1763. Di quelle, solo le prime tre vennero stampate con l'autore in vita, mentre le successive videro sempre un intervento sostanziale di una figura terza; la seconda può perfino considerarsi una 'copia pirata', poiché venne stampata senza consenso, per di più non in una stamperia romana, ma a Macerata. La quarta edizione risulta sostanzialmente identica alla precedente, con la *Nuova aggiunta* di Francesco Posterla; nel 1721 comparvero le modifiche e annotazioni del domenicano Gregorio Selleri. Infine, l'edizione del 1763 venne aggiornata da Giovanni Gaetano Bottari, artefice dei maggiori rimaneggiamenti del testo. Per una trattazione esaustiva in merito si faccia riferimento a TITI 1987; CIANNARELLA 2022.

Va considerato che lo stesso Valle, ultimando il testo del 1742 a lavori appena terminati, già prima del Bottari decise di scartare il brano riguardante la *facies* precedente di quella cappella, sostituendolo così con una più estesa descrizione dell'ordine e sue modanature nella veste voluta dai Cavallerini per due generazioni. Non a caso il testo nella bozza del 1736 risulta barrato, cancellato. Ora, se da un lato risulta logico ricercare il quadro del Ranucci tra gli eredi dei Cavallerini²⁰, dall'altro è altrettanto valida l'idea che la *Decollazione* abbia seguito un percorso di natura differente poiché eseguita probabilmente su commissione barnabita. Lo stesso Cavalier d'Arpino, che terminò la tavola, lavorò per alcuni affreschi della controfacciata in quegli anni di fermento decorativo degli interni. A tale scopo si potrebbe riconsiderare l'inventario che il notaio Orazio Milanese redasse tra il 24 e il 30 marzo 1849 «In esecuzione della Legge 13 febbraio p.o p.e nella quale vennero dichiarati i beni Ecclesiastici di proprietà della Repubblica Romana»²¹, in cui però il discreto numero di quadri, raffiguranti san Paolo, non risulta di alcun aiuto concreto poiché non se ne specificano mai gli atteggiamenti o attributi.

Ciò che invece è di interesse, e che giustifica la lunga premessa relativa ai quadri, è il frutto della comparazione di due testi sempre dalla bozza del Valle²². Dal primo, se ne ricava un'informazione apparentemente poco utile, ovvero il fatto che nella prima cappella di sinistra «altra volta [...] vi stava il quadro antico di M. V. et era privilegiato, qual privilegio fu poi trasport[at]o a quello di contro della S.a Annunziata di sopra descritto». Questa notizia, letta alla luce dell'illuminante documento riassuntivo delle indulgenze e privilegi nella nuova fabbrica, diventa invece la fondamentale testimonianza relativa alla fondazione della cappella Cavallerini.

20. Una usanza comune in circostanze simili, quali le sostituzioni di pale d'altare, prevedeva che il quadro rientrasse presso il committente. A tal proposito si consideri l'atto, datato 31 settembre 1759, riportato in SPERINDEI 2003 (2004), p. 186 n. 44. Un ulteriore documento, anteriore, attesta l'inizio dell'*iter* legale. Si tratta degli atti del Capitolo del Collegio barnabita: ASBR, *Acta Capitularia SS. Blasii et Caroli*, 1730-1844, cc. 48v, 49r-v; cfr. Appendice III, doc. 10. E ancora: «Dichiaro io sottoscritto, che la rimozione del quadro rappresentante la conversione dell'Apostolo S. Paolo che era collocato nella Cappella di S. Carlo a' Catinari di ragione dei defonti Coniugi Scarlatti come eredi della Casa Cavallerini, e la sostituzione in essa del quadro del B. Alessandro Sauli, e S. Paolo fu fatta coll'approvazione e consenso dei sudd.[et]ti Coniugi Scarlatti in oggi defunti dai quali dopo varie istanze fatte dal Coll.[egi]o si ottenne la bramata licenza. In fede / Proc.[uratore] del Coll.[egi]o di S. Carlo a' Catinari q.[ues]to 25 7bre 1831 / D. Luigi Teusini Prep.[osit]o e Procuratore del detto Coll.[egi]o», cfr. ASC, *Archivio Capranica*, b. 100, fasc. 1, cc. n. n., *sub voce*. I coniugi Scarlatti furono Augusto Scarlatti e Virginia Capranica Del Grillo, figlia di Faustina, che era stata designata come erede universale dalla zia Marta Cavallerini.

21. ASR, *Camerale III*, b. 1899, fasc. 10, cfr. SPERINDEI 2003 (2004), p. 177 n. 18.

22. ASR, *Chierici Regolari di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari*, b. 1, fasc. 5, cc. 8v-9r; Ivi, fasc. 6, cc. 1r-2r; cfr. Appendice II, docc. 5-6.

Occorre ricordare che l'insediamento barnabítico a Roma avvenne nel marzo 1575, quando il precedente rettore della chiesetta di San Biagio, Adriano Graziosi, rinunciò alla stessa e all'abitazione annessa in favore dei nuovi arrivati²³. Il 10 dicembre dello stesso anno papa Gregorio XIII Boncompagni, che aveva autorizzato questa prima sistemazione, concesse il privilegio all'Altare maggiore di quella chiesa, al tempo dedicato a *San Paolo decollato*.

Il 26 febbraio 1610, un altro breve papale, di Paolo V Borghese questa volta, autorizzò i Barnabiti a trasferire nella nuova fabbrica da farsi in onore di san Carlo la parrocchia e insieme il privilegio dell'altare da assegnare ad arbitrio dei chierici a uno tra i vari nuovi altari. Sembra che venisse emanato un breve di conferma il 15 marzo del 1617. Pertanto, i Barnabiti designarono l'altare che al momento della nuova fondazione si dedicava a *Maria Vergine*, «in vece di S. Paolo, che stava dove oggi di è il quadro, e Altare dedicato allo stesso Santo vicino al Fonte Battesimale»: inequivocabilmente la prima cappella di sinistra.

Una considerazione fondamentale riguarda, a questo punto, quanto riportato dal padre Francesco Valle²⁴. I Barnabiti presso San Biagio avrebbero rifunzionalizzato ben cinque altari, dedicando il maggiore ai *S. Biagio Vescovo Martire e S. Paolo decollato*, opera di Michele Alberti²⁵; un secondo altare, fatto fare da Marcello Macerati, *all'Assun-*

23. Cfr. DELFINI 1985, p. 14; CACCIARI 1861, p. 2.

24. ASBR, ms. *Stato Generale* ..., 1742, vol. I, c. 24r, cfr. CACCIARI 1861, p. 9 n. 2; ORTOLANI 1927, pp. 7-8.

25. L'intestazione dell'altare maggiore in San Biagio al martire decollato, desunta da Appendice II, doc. 6, non si accorda con quella duplice di *S. Biagio Vescovo Martire e S. Paolo decollato*, suggerita dallo stesso Valle nel testo del 1742, in ASBR, ms. *Stato Generale* ..., 1742, vol. I, c. 24r. Per di più la menzione ambigua che ivi l'autore fa circa l'esecuzione dell'altare, attribuendolo a Michele Alberti, induce all'errore. In CACCIARI 1861, p. 9 n. 2, si parla esplicitamente di «pittura di Michele Alberti», una specifica omessa dal barnabita settecentesco. Sulla base della nuova ed ingiustificata attribuzione della tela rappresentante *San Paolo decollato*, l'autore è portato a distinguerla dalla pittura di Giacomo Rocca, cosicché i Barnabiti avrebbero avuto nel loro primo insediamento presso l'Anello ben due quadri raffiguranti lo stesso soggetto, tradizionalmente entrambi traslati nella nuova San Carlo, nonostante da quel momento se ne ricordi solo una, appunto del Rocca. È pertanto a quest'ultima tela che faremo riferimento da qui in poi, relativamente alla nascita della cappella Cavallerini. Va comunque segnalato, in assenza di altre menzioni del presunto dipinto dell'Alberti, il fatto che i due pittori fossero entrambi allievi di Daniele da Volterra, e che insieme a lui collaborarono per la commissione della Cappella Ricci nel 1559, eseguendo pitture e stucchi. Anzi, poiché gli stucchi sono attribuiti proprio all'Alberti, è ancor più valida l'idea che nel San Biagio lo stesso si adoperasse per l'altare e non per la sua pala. Si ricorda ancora nel 1569: «Mastro Michele Alberti e mastro Jacopo Rocchetti compagni e pittori [...] devono avere dal popolo romano scudi ducento e sedici per la pittura del freso fatto con le quattro facciate della camera del palazzo de S.ri Conservatori [...]», cfr. PECCHIAI 1950, p. 149. Tra i due corse anche un legame parentale, ed è assolutamente credibile che la *Decollazione* possa di fatto essere una sola, della quale poi si è confusa la paternità, e per via del loro stretto rapporto, e per le interpretazioni

zione di *Maria Sempre Vergine* con pittura di Scipione Pulzone (vista ancora dal Valle presso il collegio di San Carlo); l'altare di *S. Biagio Vescovo Martire* fu finanziato da Antonio Valentini²⁶ e ornato da un quadro erroneamente ritenuto del Cerrini, ma dell'Angelini²⁷. Ancora si sistemarono due altari, uno per *Maria Sempre Vergine e S. Giuseppe* e uno per *S. Maria Maddalena* a spese di Marzia Rustici Sergardi. Eppure, il Cerrini non nacque che nel 1609, mentre l'altare maggiore era probabilmente dedicato alla *Decollazione*.

Alcune di queste intestazioni ritornano variamente declinate nella successiva San Carlo, così come tornano i nomi di alcuni dei pittori maggiori, a giustificare forse la confusione fatta, forse il reimpiego dei quadri, e una forte devozione barnabitica a certi santi²⁸.

ottocentesche del manoscritto del Valle. Per di più, come segnala PAGANO 1984, p. 21 n. 93, l'ipotetica tela dell'Alberti risulta sconosciuta alla pur breve voce dell'artista in THIEME-BECKER 1907, p. 212. Si veda anche PAMPALONE 2012, p. 200. In merito al completamento della tavola da parte del Cavalier d'Arpino, Herwarth Röttgen avanza l'ipotesi che un disegno del Cesari avente lo stesso soggetto, possa riferirsi al dipinto iniziato dal Rocca. Il disegno è conservato nel Gabinetto dei Disegni del Louvre, n° inventario 2973 (RÖTTGEN 2002, p. 262; RÖTTGEN 2012, pp. 406-409). Attribuzione ora rafforzata dal rinvenimento documentario che offre una pur sintetica descrizione della pala: «*imagine eiusdem Sancti capite plexi*», in ARCHIVIO APOSTOLICO VATICANO (d'ora in poi AAV), *Congregazione Visita Apostolica*, vol. 2, ff. 409r-v; cfr. Appendice III, doc. 7.

26. Per la figura del sarto Valentini si consideri SICKEL 2015. Sulla probabile provenienza di un'opera di Pulzone dalla prima chiesa di San Biagio, occorre essere cauti. Non è ancora possibile stabilire se l'eventuale pala in quella chiesa, menzionata dal Valle, fosse o meno il quadro della *Madonna della Divina Provvidenza*, tela che oggi si conserva nel coro superiore presso San Carlo ed è, secondo il Cacciari, un dono da parte dell'architetto che volle risarcire i Barnabiti, poiché frantumò un'icona murale mariana, nel trasferimento dal convento di San Paolo alla Colonna (una copia voluta nel 1732 dal parroco Gennaro Maffetti si trova oggi presso la cappella di Santa Cecilia). Recenti studi offrono come datazione dell'originale un periodo attorno al 1594, correlandone invece l'esecuzione ai rapporti amicali tra Antonio Valentini e il gruppo di pittori attivo presso i Barnabiti, come il Cavalier d'Arpino e appunto Pulzone, teoria anche supportata da documenti. Il Valentini prevedeva di ornare una cappella in San Biagio e a tale scopo, alla morte nel 1601, fece una ricca donazione ai chierici, offrendo una serie di quadri da dedicare al proprio altare, tra cui opere del Cesari e del Pulzone. A supporto di quanto anticipato prima, alcuni di questi quadri passarono certamente in San Carlo poiché notati dal Baglione. Per un approfondimento sul tema, si faccia riferimento anche a SICKEL 2014; ACCONCI-ZUCCARI 2013.

27. L'equivoco nasce ancora in CACCIARI 1861, p. 37 (se ne accorse già ORTOLANI 1927, p. 8). Francesco Valle riportò il nome dell'artista, «Gio. Domenico Perugino» (ASBR, ms. *Stato Generale* ..., 1742, vol. I, c. 121r), che Cacciari avrebbe poi esplicitato, incautamente, come «Giovan Domenico Cerrini». Da tener presente PAGANO 1984, p. 21 n. 95, per intendere correttamente la menzione del pittore nel manoscritto di Valle: Giovanni Domenico Angelini, detto appunto «Perugino». Il Cerrini effettivamente realizzò una tela del *Miracolo di S. Biagio*, risalente però attorno al 1669, per la cappella del Santo nella chiesa ai Catinari. In merito a quell'opera si crede, a torto, sin da metà del XVIII secolo, che abbia trovato posto in sagrestia una volta sostituita da quella del Brandi. Per uno studio dedicato si rimanda alla tesi dottorale di Giuseppe Gambino, in corso di stesura sui Barnabiti e i circoli culturali nella Roma del Seicento.

28. Pur non potendosi affermare per certo che il quadro della Vergine, attestato in San Carlo, derivasse dalla chiesa di San Biagio, si riporta un estratto della visita apostolica dell'8 agosto 1564: «Altaria in ecc.

Rimane ancora dubbia l'intestazione dell'altare maggiore del San Biagio, sebbene il fatto che già esistesse un secondo altare dedicato al solo *San Biagio Vescovo e Martire*, lascia propendere per una dedica unitaria al solo decollato dell'altare principale. Poiché molti quadri cinquecenteschi pervennero in San Carlo, dovettero necessariamente derivare dalla precedente fabbrica, almeno in larga parte, e così anche l'opera del Rocca venne ricollocata²⁹.

Alla luce di questi fatti va delineandosi l'assetto della prima metà della chiesa di San Carlo al momento dell'erezione della croce, con le grandi cappelle della crociera, una dedicata a *Sant'Anna* dal Leni e l'altra a *San Paolo*, mentre le prime cappelle verso la facciata furono dedicate, come memoria delle devozioni antiche, una a *Maria Vergine* (poi Cavallerini), e una a *San Biagio* (poi Costaguti)³⁰. Quest'ultima avrebbe scambiato il santo titolare con la cappella adiacente, sotto la crociera, che era rimasta priva di una pala adeguata fino alla pittura del Cerrini. Il termine «antico» non è usato superficialmente, e anzi rimanda proprio a quel «quadro antico di M. V.» che probabilmente provenne, come gli altri quadri, dal primo insediamento, così come forse avvenne per la *Decollazione*³¹.

Ecco spiegate le incertezze sorte di volta in volta sulla posizione ultima della tavola del Rocca, derivate quindi dalla traslazione di quella attraverso le varie cappelle. Il quadro venne dal principio posizionato nella cappella maggiore, nel braccio dextro del transetto, che a differenza della cappella di Sant'Anna, non aveva ancora ricevuto una degna organizzazione. Ben presto venne spostata nella prima cappella a destra, rimanendoci fino al volger del nuovo secolo. Quanto fin qui ricostruito trova effettivamente conferma nel verbale di una visita apostolica del 4 dicembre 1662, che fotografa esatta-

[lesi]a sunt n. quinq. maius sub invocat.ne S.[anc]te Marie [sic] Virginis in quo altari ord.it di depingi Image beate marie inter duas cottas» (AAV, *Congregazione Visita Apostolica*, vol. 1, c. 42r). Viceversa siamo a conoscenza dell'attaccamento dell'Ordine alla figura di Maria, come testimoniano gli stessi Barnabiti: «Fù trasportata [la Congregazione] nel loro Collegio de SS. Biagio, e Carlo à Catinari col loro assenso, e permiss.[io]ne, D.[ict]a Cong.[regatio]ne hà per suoi Prott.ri la B. V. M., e S. Paolo Ap.[osto]lo, e si esercita le Feste di Precetto di tutto l'Anno» (AAV, *Congregazione Visita Apostolica*, vol. 122, int. 8, *Inventario Della Congregazione di S. Paolo in S. Carlo a Cattinari*, cc. n. n. sub voce).

29. CACCIARI 1861, pp. 110-112.

30. AAV, *Congregazione Visita Apostolica*, vol. 2, ff. 409r-v.

31. Sebbene il quadro del Rocca non venga appellato come «antico», al pari di quello per la Vergine, il fatto che fosse terminato dal giovanissimo Cesari porta a datarlo comunque alla fine del Cinquecento, quindi appartenente alla chiesetta dell'*Anello*.

mente la contrapposizione delle due cappelle e rispettive intestazioni. Inoltre, ai piedi dell'altare di San Paolo, nella cappella di destra, era stato da poco inumato il cardinal Vincenzo Costaguti, morto il 6 dicembre 1660. Con il fratello, altrettanto cardinale, Giovanni Battista, si intraprese la decorazione di quel sacello che si protraeva nelle intestazioni da molto tempo³². Si può anzi dire che proprio questa iniziativa familiare creò i presupposti per la poco più tarda orchestrazione per l'apostolo.

I Costaguti affidarono l'incarico a Simone Costanzi nel 1698, e reimpiegarono come pala d'altare il quadro dell'*Annunciazione* che il Lanfranco aveva prodotto per la loro famiglia attorno al 1624³³, quando il pittore venne chiamato dai Costaguti per decorare le volte di palazzo Patrizi, appena acquistato e perciò da rinnovare. Il fatto che il quadro non giungesse subito presso la chiesa barnabita spiegherebbe la sua mancata menzione nella guida del Titi ancora nella terza edizione (1686), comparando solo in occasione della progettazione del Costanzi. Per rafforzare l'idea che il quadro non nascesse in concomitanza dell'impaginato architettonico, basti notare che quel vano, alquanto inarticolato con una impaginazione architettonica sobria nel dinamismo e nell'invenzione, risulta privo di una qualunque nobilitazione dell'altare, se non fosse per i due putti che coronano la cornice del quadro. Il tutto si risolve con una semplice mensa al di sopra della quale la tela viene incassata nel muro, risultando anche, a parere di chi scrive, di dimensioni esigue per la superficie muraria resa disponibile dal Costanzi. Basti pensare che la tela del Sortini per la Cappella Cavallerini conserva dimensioni pressoché doppie.

32. AAV, *Miscellanea Armadio VII, Sacra Visita Apostolica*, v. 56, ff. 32r-38 v. Il documento, trascritto in appendice, è citato per la prima volta in DI LAURO 1990, p. 194, 222-225; cfr. Appendice III, doc. 8.

33. Il fatto che la tela nascesse circa un settantennio prima della cappella è frutto di varie e successive riflessioni sulla sua composizione e sul cromatismo, nonché, come si dirà, dalla comparazione di varie fonti. Il reimpiego di un quadro già eseguito è nozione posta alla nostra attenzione in ORTOLANI 1927, p. 25; e ancora in ARCANGELI *et alii* 1959, pp. 226-227 (scheda a cura di G.C. Cavalli): «[Il Cardinale Costaguti] Vi collocò quindi una sua tela, non nota ai biografi, ma certa opera Giov. Lanfranco, raffigurante l'Annunciazione». Notizia complementare risulta anche: «Recreatum est antiquum Sacellum, paucis ab hinc annis emptum a Familia Costaguta, sumptibus eminen: mi Cardinalis Joannis Baptistae Costagutae [...] In quo illud nobilius, et rarius inter alia preziosa, B.ta[e] Maria[e] Virginis ab Angelo annuntiatae, cui Sacellum dicatum est, Imago, peregrino, quondam Lanfranchi pennicillo depicta - opus fere absque pretio; quia pictoriae artis portatum, ab emin.[entissi]mo, hic ad publicam venerationem expositum» (SCHLEIER 2000, p. 203 n. 36). Si veda anche SCHLEIER 2001, pp. 232-233 (scheda a cura di E. Schleier).

Ora, la nuova intestazione di quell'altare avrebbe posto i Barnabiti di fronte a una scelta: rinunciare a una cappella dedicata al loro patrono, per di più rappresentato nel momento del martirio, o trovare a quel titolo una nuova ubicazione. Ecco, infine, che la *Decollazione* sostituì il quadro della Vergine nella cappella dirimpetto alla Costaguti.

Il privilegio che i Barnabiti avevano trasferito all'altare della Vergine passò a quello dell'Annunziata con *Breve* di papa Clemente XI del 4 febbraio 1702, ovvero nell'anno del completamento della cappella³⁴, certamente ora più degna di accoglierlo, per la ricchezza dei marmi e il notevole pregio della tela. Il patronato della Vergine, che si era protratto fino a questi eventi, aveva in realtà ricevuto una qualche forma di attenzione da parte della comunità tanto che la cappella venne designata erede universale dal vescovo Erasmo Parravicini in virtù del suo testamento aperto nel 1640³⁵. La preghiera di proseguirne la sistemazione seguendo il disegno delle altre capelle, già introduce l'idea di una certa uniformità di questi ambienti, almeno nei primi anni della chiesa³⁶.

Non è ancora verificabile la concreta esecuzione di quelle volontà testamentarie poiché il documento prosegue esponendo la causa intentata in Milano dal discendente del vescovo, Giovanni Matteo Parravicini, che avanzava pretese sull'eredità in virtù di un precedente testamento. Nonostante i ricorsi, i Barnabiti, affidatisi all'aiuto del Questore e Magistrato di Milano, rientrarono, al momento della stesura del testo, di appena quattrocento scudi a fronte dell'intera somma, disperando per una concreta vittoria.

Sebbene non sia dato allo stato attuale degli studi conoscere l'esito di tali vicende, ci limiteremo a ricordare una visita apostolica del 18

34. Ancora nel 1742 in realtà, la cappella dei Costaguti non risultava del tutto ultimata. Affidandosi alle dichiarazioni di Valle, si dovrebbe anche immaginare un coronamento della tela con quattro putti a reggere la corona, e non i due eseguiti: «e dovrebbero finire la Cappella, alla quale mancano, secondo il disegno, la Balaustra, due angeli di marmo, à canto all'Urna, ò Altare, e due per parte alla Corona sopra il quadro», in ASBR, ms. *Stato Generale* ..., 1742, vol. I, c. 122v. Per quanto riguarda la balaustra, la si direbbe terminata nel 1778 (ORTOLANI 1927, p. 25).

35. «Mons.[igno]r Erasmo Paravicino, che fù Vescovo di Alessandria nel suo testam.to col quale morì l'anno 1640, dopo fatti diversi legati istituì sua herede Un.[ivers]ale una Cappella della Madonna eretta nella Chiesa di S. Carlo, dando facoltà di spendere sc. m/4 [4.000] per adornarla, et anco qualche cosa di più ad arbitrio del Prelato della Chiesa, Auditor di Rota, et Avvocato Concistoriale Milanese Deputati suoi esecutori per continuare il disegno, et ornam.to principiato, ò quello dell'altre Cappelle contigue», in AAV, *Miscellanea Armadio VII, Sac. Visitat. Ap.lic.*, v. 56, c. 152r (DI LAURO 1990, n. 11 p. 233).

36. Fatta eccezione per la cappella Filonardi, le restanti due cappelle minori avrebbero ricevuto la veste attuale solo alla fine del secolo, rendendo così più comprensibile la volontà testamentaria del Parravicini. Si faccia ancora riferimento al doc. 7, Appendice III.

febbraio 1662 dalla quale sappiamo che: «Detta Chiesa di SS. Biagio, e Carlo hà Cappelle num.[er]o Tre; Altari numero sei con l'Altare maggiore, et uno ne resta à fare, ove al presente stà la porta piccola di d.[ett]a Chiesa»³⁷. Fatta salva l'incertezza in merito alla porta piccola, che mette in dubbio l'esecuzione delle volontà del Parravicini, appena un secolo dopo, pur nella sua estrema semplicità, la cappella divenuta dei Cavallerini è ornata di altare, quadri e ordine architettonico.

Così l'architettura del Fontana prese avvio sì dalle ambizioni familiari della committenza, ma dovette trovarsi probabilmente vincolata dallo scarno schema che regolava lo spazio. Il retaggio barocco e l'opulenza dei marmi opportunamente declinata diventano poi il mezzo di arricchimento e potenziamento di indicazioni spaziali che nella antistante architettura del Costanzi sono invece ridotte al minimo, testimoniando, per la somiglianza dell'impalcato architettonico di base, l'adesione dei due architetti all'intelaiatura preesistente.

37. AAV, *Miscellanea Armadio VII, Stato Temporale delle Chiese di Roma*. Tomo Primo, v. 27, c. 290r. Cfr. DI LAURO 1990, p. 220, ove però l'autrice riferisce la visita al 1661, diversamente da quanto esplicitamente indicato nel documento.

Appendice documentaria I

Doc. 1. ASR, *Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, testamenti e donazioni*, vol. 12, notaio Oliverius Antonius (febbraio 1699), cc. 183r-185v, 209r-v. Apertura del testamento del card. Cavallerini, il quale pensò inizialmente a una sepoltura per sé, per il padre e per due nipoti deceduti. Non si fa menzione del fratello Alfonso, ma anche lui venne ivi sepolto. Si fa dono di alcuni arredi per il funzionamento della Cappella nominando Alfonso erede universale.

Aperitio Test. à ch. me. Card.le Jo. Jacobo Cavallerini. Die decima octava february 1699. Ind. ne 7.a Pontus Innocentij XII. Anno octavo. [...] Lascio ch'il mio Cadavere sia esposto nella Chiesa Parrocchiale di S. Carlo de Catinari.

Lascio ch'ad arbitrio del mio Erede con la mig.r celerità possibile si faccino celebrare tre mila messe in quelle chiese nelle quali più parerà al mio Erede.

E perché ho sempre desiderato d'ornare nella sud.a Chiesa di S. Carlo quella Cappella ch'entrando dalla Porta grande stà al p.o lato manco dirimpetto à quella che presentem.e fa fabricare il Sig.r Card.le Costaguti, ma non havendo havuto ne il modo, ne il tempo di perfettionare il suo disegno prego li med.i Padri di S. Carlo à concederli nella med.a Cappella il luogo da farvi una sepoltura a spese del mio Erede con la lapide ch'altro non contenga, Pro familia Cavallerina Romana, ove li mede.mi Padri si contenteranno che siano riposti li Cadaveri di mio Padre e di dui miei Nepoti predefunti. In Contracambio di questo beneficio che richiedo lasso alla med.a Cappella li miei quattro candelieri con la croce d'Argento li quali ho adoperato fin hora nei miei sacrificij, così anco li lascio la Bugia, la Pace, la Pisside, il Calice, e la Patena che servirà per uso dei miei Cappellani nella med.a mia Cappella, e parim.te le biancarie, tovaglie d'altare, cotte, e Camisci che serviranno per uso de sud.i Cappellani nella sud.a mia Cappella. [...] Lasso alla S.ra Dianora mia Cognata una Galanteria à sua elettione, che non ecceda scudi dugento m. Lasso a S. Maria Bonaventura mia sorella monaca in Monte Magnanapoli scudi cinquanta m. per una sol volta pregandola di non abandonarmi nelle sue orationi. Lasso à S. Costanza Teresa mia nipote monaca parim.e in Monte Magnanapoli altri scudi cinquanta m. per una sol volta pregandola similmente à non abandonarmi nelle sue orationi. Lasso all'altre mie nipoti Marta, Faustina, e Cleria una Galanteria ad elet.e del mede. mo mio Erede. [...] In tutti poi miei beni mobili, stabili, Crediti, raggioni, Attioni, luoghi de monti, Denari contanti, et altro che mi compete, e possa competere in futuro faccio, istituisco, e con la propria bocca nomino mio Erede universale libero, e con piena facoltà il Sig. Alfonso Cavallerino mio fratello camale pregandolo di rimettermi tutte le mie imperfezioni e ricordarsi dell'anima mia per liberarla quanto prima (se ne sarò degno di toccare) dalle pene del Purgatorio, e questo voglio sia il mio ultimo testam.to et ultima volontà [...]. In Roma q.to di 15 febraro 1699 ad hore ventitre. G.G.X. Cavallerini

Doc. 2. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 5, notaio Pierandrei successor, novembre 1729, cc. 331r-v. Atto di revoca, da parte di M.E. Capranica, di un precedente suo testamento già consegnato, al fine di depositarne successivamente un altro.

Rest.o test. Ill.ma D. Mariae Dianorae Cavallerini Capranica.

Die 29 Novembris 1729

In mei etc. Ill.ma D. Maria Dionora Capranica Cavallerini fil. Bo. me. Bartholomei Nobilis et Patritia Rom.a mihi etc. cog.ta [...], et sub die 15 Maij 1725 suum testum clausum, et sigillatum per acta mei etc. consignasse, et istud ad praesens volens revocare ad effectum conficiendi aliud, cum mens Hominum sit de Ambulatoria usque ad mortem [...].

Doc. 3. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 5, notaio Pierandrei successor, febbraio 1736, cc. 781r-784v, 807r. Apertura del testamento di M.E. Capranica nel quale si nomina la figlia Marta Cavallerini erede universale, incaricandola, senza troppe indicazioni, di provvedere alla cappella e al suo mantenimento economico assegnandole i Luoghi di Monte necessari.

Aperitio Testamenti bo. me. Mariae Eleonorae Capranica Cavallerini.

Die octava mensis Februarij 1736 [...] In Nomine Domini Amen.

Per raggione di legato, institutione, et ogn'altro miglior modo lascio alla Sig.ra Marchesa Cleria mia figlia, maritata all'Ill.mo Sig.r Marchese Angelo Massimi la legitima, che di iure li compete nella mia eredità [...] e se più non li lascio, la prego di riflettere allo stato della Sig.ra Marta.

Item per rag.e di legato lascio a Sor Costanza Teresa mia figlia cinque luoghi di Monte liberi.

Item al Sig. Camillo Capranica mio Nipote scudi novanta per una sol volta. [...]

In tutti altri beni, stabili, mobili, attioni, e raggioni in qualsivoglia luogo posti, et esistenti istituisco mia erede universale la Sig.ra Marta Cavallerini mia figlia, dalla quale avendo ricevuta un'assistenza indicibile in ogni mia occorrenza, e bisogno [...]. E perché la fel. mem. del Sig. Alfonso Cavallerini mio marito haveva intentione d'adornare una cappella nella V. Chiesa di S. Carlo de Catenari, dove il mede.mo è sepolto, con la chiara mem. del Sig. Cardinal Cavallerini, con fondarvi una Cappellania perpetua in detta cappella, e porre nel pavimento una lapide sepolcrale, per ciò per eseguire un opera così pia, ordino, voglio, e comando, che la sopradetta mia Erede facci adornare detta Cappella, e che si fondi, et istituischi una Cappellania perpetua con l'obbligo della messa quotidiana, con assegnarli tanti luoghi de monti, cammerali, e non vacabili, quanto si richiederà per la fondazione di detta cappellania perpetua, quali luoghi de monti, voglio che stiano sempre per fondo della mede.ma cappellania [...] nominando io adesso per allora per la prima volta per Cappellano il Sig. D. Fran.co Bonanni [...] volendo che detto cappellano, et altri in avvenire debba celebrare, ò far celebrare per altri in detta cappella ogni giorno, et applicare la messa, secondo la mia intentione [...], et in fede etc. Roma questo dì 28 9bre 1729.

Maria Eleonora Capranica Cavallerini dispongo come sopra mano propria.

Doc. 4. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 5, notaio Pierandrei successor, febbraio 1736, cc. 777r-779v, 812r. Apertura dei codicilli integrativi del testamento di M.E. Capranica, nei quali rivede i lasciti alle figlie e al nipote. In particolare, riduce a 3 i Luoghi di Monte per Cleria, e aumenta da 90 a 100 gli scudi per Camillo.

Aperitio Codicillorum bo. me. Mariae Eleonorae Capranica Cavallerini.

Die octava mensis Februarij 1736 [...] havendo Io in più, e diverse volte ricevuto dalla Sig.ra Marta Cavallerini mia figlia quantità di denaro ne miei bisogni [...] e per le spese che si sono dovute fare nel riattam.o, e nuova fabrica della scala al Palazzo Cavallerini [...] che la mede. ma resti in qualche portione reintegrata di tante spese fatte per me nelli miei argenti che lascio alla mede.ma [...], et in fede Roma 8 Febr. 1733.

Maria Eleonora Capranica Cavallerini codicillo come sopra mano propria.

Appendice documentaria II

Doc. 5. ASR, *Chierici Regolari di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari*, b. 1, fasc. 4, cc. 8v-9r. Il testo è tratto dalla bozza del barnabita Pietro Francesco Valle relativa alla stesura in bella copia del 1736. Ciò che qui compare come «Cap. XIII», nella versione definitiva è posto al capitolo XV, alle cc. 108r-112r.

Cap.o XIII. Capella di S. Paolo

Di q.a Capella ci sta poco da dire per non esser ornata se non che è larga C. 2 p. 5 e lunga C. 3 p. 4. in q.a sono due pilastri con suoi capitelli dalle due parti con cartocci festoni ovolo intagliato con il suo fiore in mezzo all'abaco e suo freggio con suo cornicione che gira attorno a tutto di muro; e più 4 mezzi capitelli simili alli altri 4 mezzi pilastri e 4 membretti con suo fondo con una porta tonda con sua cornice attorno e cornicione sopra con sue orecchie intacca e regolo che corrisp.de à S. Anna e sopra una cornice di stucco liscia e più un quadro di S. Christofo. con Giesù in spalla.

Sopra il cornicione che gira la cappella vi sono cinque Archi tutti lisci con la cupola che è sostenuta da modelli di più con cornice ovata con la sua cupola a catino liscia et un ovato che supra il cupolino con due finestre una dalla parte della strada è posta sopra il Battist.o e l'altra sopra l'altra che guarda il vicolo.L'Ancona è dipinta a guazzo con colonne alla Salomone; il quadro è sù la tavola e riguarda la decollazione di S. Paolo opera principiata da Giacomo Rocca Rom.o e terminata dal Cavalier d'Arpino ancor giovinetto come accenna l'Abb.e Titi f. 106. altra volta in q.o Al.re e cap.la vi stava il quadro antico di M. V. [Maria Vergine] et era privilegiato, qual privilegio fu poi trasport.o a quello di contro della S.a Annunziata di sopra descritto.

In q.a Cappella per ordine e con ogni cagion della S.ta di Bened.o XIII che in occasione che diedeci restituì il Battist.o il Fonte Battesimale [qual] era p.a in S. Biagio dell'Anello come dal suo Breve segnato li ... et inserito nel To. ... venne à vedere il sito et ordinar il med.o da far Batist.o vi stà il Battistero fatto nel modo che siegue et à noi prescritto dall'Ill.o Pontef.e dalla parte dell'evangelo vi è una guida e suo gradino di marmo greco [...] [il resto del periodo barrato è da intendersi sostituito dalla frase che segue: dentro la Porta ornata di marmo nella Cappella Cavallerini vi resta un vano per ciò riservato] [...] tenga il piede ò sia piedestallo che porta la Tazza ò sia Anello e fondo ottangolare scorniciato di marmo [bianco] sopra la quale vi è un ornam.o ò sia cupola ottangolare foderato [...] di P.P. Bened.o XIII con suo scudetto indorato, Palla e croce de legno il tutto coperto con un padiglione di tessuto bianco dalla parte più dell'evangelo dentro il cancello vi è pure il sacrario con la cornice di marmo e la [?] di metallo con un tavolino di marmo scorniciato con la sua mensola che lo sostiene e sotto il med.o un telaro di marmo con un chiusino dietro all Battistero ò sia fonte vi è dipinto à guazzo sul muro S. Gio. Batt.a che battezza Giesu N.o; tutto il sito è cinto da una cancellata di ferro con diversi cartocci e legature d'ottone con pomi nodi della stessa materia et ha i suoi due sportelli di ferro fiorati come i restanti e tutto poggia su la guida di marmo etc. la spesa è scesa a sc. 400. vedi al f. 182. Q.a Capella et Alt.e non ha dote alcuna per non esser ancora conceduta ad altri; il Sig.r Card.le Cavallerini lasciò detto ai suoi eredi che la ornassero ed essi [?] fare e che già hanno comprato i marmi et hanno pregato i R.P. à non concederla ad altri essendovi sepolto il d.o Card.le [...].

Doc. 6. ASR, *Chierici Regolari di S. Paolo in S. Carlo ai Catinari*, b. 1, fasc. 6., cc. 1r-2r. Il documento, come si nota, è conservato in un fascicolo separato dal precedente, ma appartiene ancora alla bozza del manoscritto del Valle. Rispetto al resto delle carte, la filigrana del supporto e la calligrafia sono diverse. In merito alla calligrafia, anche altrove, nel testo si notano mani differenti. Nella versione definitiva del 1736 il presente testo, pur posto in forma più fluida, occupa il capitolo XXIII (cc. 163r-164v), e non il «Cap. XX», come di seguito.

Cap. XX. Delle Indulgenze, e Privilegij della Chiesa presente di S.S. Biagio, e Carlo a Catinari Dalla Fel. m. di Gregorio XIII per suo Breve spedito sotto li 10 xmbre 1575 fece privilegiato

l'Altare maggiore, dedicato a S. Paolo decollato nella Chiesa antica di S. Biagio dell'Anello in perpetuo per la liberazione di un'anima del Purgatorio, come per d.o Breve, che si conserva in Archivio di questo Collegio in Carta Pergamena nel Tom. 14 Fol. 62. Atti del Collegio 1575. al 1638. Fol. 4, e sotto li 26 Febr.o 1610. per moto proprio di Paolo V, ò vero di lui consenso Apostolico si ottenne il Breve di poter trasferire d.o Altare privilegiato con la Parocchia nella Chiesa nuova che si doveva fabricare in Piazza Catinara in honore di S. Carlo, come dal d.o Breve, che si conserva in Archivio di questo Collegio nel d.o Tom. 14 Fol. 94; che poi con altro parim.te Breve confirmatorio concesso da Paolo V fù trasferita la Parocchia, Privileggi, Indulgenze, e d.o Altare Privilegiato della prefata Chiesa di S. Carlo con facoltà di potere eleggere, ò assegnare un Altare privilegiato ad arbitrio de PP. come dal d.o Breve, che si conserva in Archivio di q.sto Collegio in Carta Pergamena sotto la data delli 15 Marzo 1617 Tom. 14 Fol. 111.

In vigore della nomata facoltà i PP. elessero per Altare Privilegiato l'Altare dedicato a M.a Vergine in vece di S. Paolo, che stava dove oggi di è il quadro, e Altare dedicato allo stesso Santo vicino al Fonte Battesimale, dal qual luogo fu trasferito nell'Altare dedicato alla SS.ma Annunziazione della stessa nostra Donna nella Cappella Costaguti come per Breve ottenuta dalla S.M. di Clem. XI sotto li 4 Febr. 1702 conservandosi in Archivio di questo Collegio in Carta Pergamena nel Tom. 14 Fol. 183.

L'Altare dedicato a S. Anna anche questo è privilegiato perpetuo [...].

Appendice documentaria III

Doc. 7. AAV, *Congregazione Visita Apostolica*, vol. 2, ff. 409r-v. Estratto della visita apostolica del 26 novembre 1627 ove si offre una parziale descrizione dell'altare della Vergine.

Visitatio Ecclesiae SS. Blasij, et Caroli ad Catenarios.

Die Veneris 26 Novembris 1627. [...]

Sequitur Altare sub Invocatione S.mae Virginis, quod loco Iconae habet Imaginem eiusdem Deiparae Mariae Christum D.num in manibus tenentis. Mensa est lateritia sicuti cetere, in aequae celebratur cum sacro lapide inserto ad formam, habet Crucem, et candelabra ex auricalco, ac reliqua necessaria cingit. cancellis ligneis nulliq. Subycitur oner. [...]

In Navi, quae est à cornu epistolae adest locus rudis, et vacuus designates ad constructionem Capellae. Sequitur Capella sub Invocatione Sancti Pauli, quae pro Icona habet imaginem eiusdem Sancti capite plexi, ac Deiparae Virginis Asumptae Mensa est lateritia cum lapide sacro inserto, habetque Crucem et candelabra, cum reliquis necessarijs, lauditur cancellis ligneis, ante quos ardet lampas argentea diebus festis nulli subiacet oneri. Prope istam Capellam adest depositum bo. Me. Cardinalis Lenij humitrahendi.

Sequitur Capella sub Invocatione Sancti Blasij, quae pro Icona habet Imaginem eiusdem Sancti [...].

Doc. 8. AAV, *Miscellanea Armadio VII, Sac. Visitat. Ap.lic.*, v. 56, ff. 32r-38v. La descrizione della chiesa in occasione della visita apostolica del 4 dicembre 1662 permette di sapere che a quella data la cappella dedicata alla Vergine risultava ancora decisamente spoglia, senza l'oner di messe essendo anche priva di una qualsivoglia cappellania.

In hac Ecclesia de presenti sex adsunt Altaria. Maius in quo S.mum asservatur Sacram.m S. Carolo Borromeo dicatum est munificentissime erectum ex legato q.m Exc.mi Philippi Magni

Comestabilis Columnae ab Emin.mo eius filio Hieronymo Card.li erogata in ipsius extruptione maiori pecuniarum quantitate, quam Pater reliquerat scutor. decem mille [...].

A Cornu Evangelij tria adsunt Altaria. [...]. 3.m habet tantummodo Iconem B. V. in tela absq. ullo ornamento; et est proprium Ecclesiae nulli adhuc destinatum: habet privilegium pro Defunctis translatum auctoritate S. M. Pauli V ab Altare S. Blasij de Anulo in eius Eccl.ia Veteri, cui Gregor. XIII anno 1575 die X Decembris dictum privilegium concesserat. Nulli missarum Subiacet oneri. A Cornu Epistolae tria simil. Altaria [...]. P.m restat Iconem S. Pauli, cui dictum est aliud autem S. Blasij. Haec omnia Altaria de omnibus optime provisiva Emin.mus Visit.r invenit quoad munditiam mapparum, Candelabor. ex auricalcho, et Crucum, Tabellarum Glorae et Evangelij. Maior desideratus ornatus in Capellis propriis Ecclesiae; sed fortasse vigilans Patrum solertia aliquos ad hoc pium opus excitabis fideles. Inteu[m] Em.mus D.nus lapides sacros tela cerata cooperiri iussit, mensasque illorum S. Annae et S. Pauli modo ex ligno compositas, quam primum ex materia confici mandavit Crucemqu. in fronte omnium Altarium appingi. [...]. Ante Altare S. Pauli humatum fuit Cadaver Cardinalis Costagutae cuius Pater Marchio Prosper de Capella illa aedificanda, et ornanda alias cogitavit sed morte ereptus nedum incepit; fortasse haeredes de bona Patris, nec non Cardinalis voluntate moniti aliquid insigne efficient.

Doc. 9. ASBR, *Acta Capitularia SS. Blasii et Caroli, 1730-1844*, c. 11v. Atti del Capitolo del Collegio in cui i Barnabiti si interrogano sulla convenienza, o meno, di sollecitare Marta Cavallerini per ornare l'altare della cappella con un quadro comprensivo di Alessandro Sauli.

Julii 1737.

Die 20 Congreg.o Cap.lo iussu A.R.P. G.lis in quo aderant P. D. Innoc. Fabiani Vicus et PP. D. Francus Hijeron. Agliodolci, D. Petrus Fran.cus Valle, D. Gabriel M.a Valenzola, D. Jo Jacob. Carbonara, D. Jo. Fortunatus Venerio, D. Philippus M.a Torti, D. Hijeron. Bugatti et D. Ubaldu[s] Cinoti (reliq. legitimi impeditis) omnes vocales huius collegii propositum fuit ut sequitur videlicet.

Cum Anno 1699 à Cap.lo n.ro concessa fuerit cum iure sepulturae Cappella S. Pauli Ap.li et Patroni n.ri sita prope Portam lateralem eccl.ae n.ri S. Caroli ad Catenarios Ill.mae Familiae Cavallerini ad effectum illam ornandi, et E.mus D.D. Cardinalis Cavallerinus in eadem sepe-livi voluerit ut ex Pileo Cardinalitio desuper aperto apparet, et ibidem Ill.mus D.D. Alphonsus Cavallerini etiam sepultus fuerit, nosq. Legatum propterea sacrae suppelletilis nobis relictum ex testam.o sub quo decessit dus E.mus per actuale[m] Receptionem acceptaverimus, [?] crucem argenteam cum 4 candelabris, calici, Pixide, Pace etc. quae adhuc extant ac per d.a cadavera excepte ium possessionem d. decimus et ius [?]. Item cum Ill.ma D.D. Martha Cavallerini ad executionem de presenti venire intendem et d.am Cappellam sibi concessam ornare opere plastico aureo et marmoreo Altari seu Icona nobilitare, in eaque expendere non solum scuta mille sibi ad hoc à Matre sua relicta sed plura Arbitrio suo et iuxta nobiliorem conditionem suam, hinc propositum fuit an sit annuendum pro eiusdem Ill.mum desiderio, etiam si in Icone S. Pauli conversi pingenda non permetteret pingi simul, ut optaremus, V. Alexandrum Saulium, quem mox Beatum speramus, quod sui precibus impetrare conabimur, et auditis omnium et singulorum votis, ac variis difficultatibus mature discussis, datisque suffragiis, annuendum esse, nemine discrepante, conclusum fuit, ne tantum decus et utile nostrae ecclesiae nobis adimat, qd. certo certis est q.a pendet, et inamovibili pileus Cardinalitius, propter quem Ill. mi R. de Valentibus et Marchio Livius de Carolis illum exquirentibus ornandum assumere recusarunt, et quia iam rite concessa fuerant pro parte Ill.mae Familiae Cavallerini de Congn.e n.re optime merite.

Rationes autem et motiva potissimum haec fuerunt nos per 30 Annos et ultra instanter Haeredem onerasse ut sibi collatam Capellam laute ornaret non posse nos tanto decore ac utilitate ecclesiam nostram privare; insulsum nimis fore res repetere ac revocare quod semel sponte obtulimus hanc novam conditionem depingendo simul V. Alessandro Saulio una cum S. Paulo apponi de vigore non posse, cum nondum inter Beatos relatus sit et Haeredes iam Picturam solius S. Pauli ordinaverint et tijpum probaverint.

Doc. 10. ASBR, *Acta Capitularia SS. Blasii et Caroli*, 1730-1844., cc. 48v, 49r-v. Durante la Congregazione dell'11 maggio 1759 i Barnabiti si risolsero di interrompere il contenzioso con Faustina Capranica in modo amichevole, incontrando il favore della nobildonna. Si segnala che il menzionato Hieronymus Simonelli, notaio dell'Auditor Camerae, rogò al massimo fino al 1675, perciò i Chierici fanno riferimento all'ufficio e non al notaio vero e proprio.

Anno 1759.

Die 11 Maii. Convocato legitim.e Capitulo, cui interfuerunt R.P. Assistens, et Praepositus D. Carolus Franciscus Marietti, P.D. Gaudentius de notaris Vicarius, P.P.D. Hieronymus Rosasco, D. Hieronymus Bugati, D. Michael Besozzi, D. Alphonsus Bruzzi, D. Felix Ma Moralli, D. Petrus Alexander Ugo, D. Philippus Toselli, D. Benignus Avenati omnes huius Collegii vocales, propositum est, utrum expediat litem pendentem inter collegium, et Ill.mam Dominam Marchionissam Faustinam Capranicam Del Grillo haeredem Cavallerini circa patronatum Capellae S. Pauli, hac amica convertione corpore; ut condonatis hic inde praeterite litis expensis, Collegium cedar Ill.mae D. Marchionissae controversum patronatum, renunciando liti, et appellationi interpositae adversus setentiam latam ab Ill.mo Simonelli A.C., qua idem Patronatus D. Marchionissae fuit adiudicatus; sub infrascriptis tamen conditionibus, et pactis.

1. Ut nobis liceat, quatenus expedire iudicemus, perforare facere valvas januae, qua pater aditus ad fontem baptismalem, decenti cum ornatu, cui similis sumptibus Collegii apponendus sit etiam valvis portae ex adverso positae, qua patet aditus ad Sacellum S. Annae.
2. Ut pariter nobis liceat novam tabulam exponere in Altari, in qua sint depicti tum S. Paulus Capellae titularis, tum B. Alexander Saulius, juxta propositum, ac vicissim probatum exemplar, cuius substantia omnino a Pictore servetur, ei facta libertate elegantioris ornatus.
3. Ut tabula, quae nunc extat, exhibens Conversionem S. Pauli, tradatur D. Marchionissae, hac conditione, ut ipsa, aut eius Successores in Patronatu, eandem in Altari reponere teneantur, aut aliam non inferioris pretii substituere, si aliquando Patribus placeat Tabulam, de qua sermo est n.o praecedenti alio transferre. [...].

Bibliografia

ACCONCI-ZUCCARI 2013

ACCONCI A., ZUCCARI A., (eds.), *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno - 27 ottobre 2013): 371-373 (scheda a cura di M. Nicolaci); 375-376 (scheda a cura di R. Torlontano). Roma: Palombi Editori.

ARCANGELI *et alii* 1959

ARCANGELI F., CALVESI M., CAVALLI G.C., EMILIANI A., VOLPE C., (eds.), 1959. *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra (Bologna, Archiginnasio, 26 aprile - 5 luglio 1959): 226-227 (scheda a cura di G.C. Cavalli). Bologna: Edizioni Alfa.

BAGLIONE 1642

BAGLIONE G., 1642. *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*. Roma, Stamperia d'Andrea Fei.

BONACCORSO 2008

BONACCORSO G., 2008. "Mauro Fontana", in M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (eds.), *Studi sui Fontana*: 439-440. Roma: Gangemi.

CACCIARI 1861

CACCIARI L.M., 1861. *Memorie intorno alla chiesa dei SS. Biagio e Carlo ai Catinari in Roma*. Roma: Tipografia di B. Morini.

CIANNARELLA 2022

CIANNARELLA A., 2022. "«È riuscita di molto maggior fatica e spesa di quel che ci saremmo potuti mai immaginare». Giovanni Gaetano Bottari e l'ultima edizione dello 'Studio di pittura, scoltura et architettura' di Filippo Titi (1763)", *La Bibliofila*, 123: 365-380.

CONTARDI 1991

CONTARDI B., 1991. "Mauro Fontana", in B. CONTARDI, G. CURCIO (eds.), *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant' Angelo, 12 dicembre 1991 - 29 febbraio 1992): 374-375. Roma: Argos.

DELFINI 1985

DELFINI G., 1985. *San Carlo ai Catinari*. Roma: Fratelli Palombi Editori.

DI LAURO 1990

DI LAURO O., 1990. *L'attività architettonica dell'Ordine dei Barnabiti a Roma. Studio Storico sulla chiesa e collegio di San Carlo ai Catinari e ipotesi di progetto*, Tesi di laurea, Roma: Sapienza Università di Roma, a.a. 1989-1990.

DONATI 1942

DONATI U., 1942. *Artisti ticinesi a Roma*. Bellinzona: Istituto Editoriale Ticinese.

GALASSI PALUZZI 1924

GALASSI PALUZZI C., 1924. "Alcune notizie circa la cappella Cavallerini nella chiesa di S. Carlo ai Catinari", *Roma*, II: 424-425.

ORTOLANI 1927

ORTOLANI S., 1927. *San Carlo a' Catinari*. Roma: Casa Editrice A.L.I.

PAGANO 1984

PAGANO S., 1984. "La chiesa di S. Biagio 'de Anulo' (già 'de Oliva') e il suo Archivio", *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 107: 5-50.

PAMPALONE 2012

PAMPALONE A., 2012. "Artisti in società e contratti di lavoro nella Roma di fine Cinquecento", *Rivista d'Arte*, 2: 199-216.

PAVIOLO 2015

PAVIOLO M.G., 2015. *I testamenti dei cardinali. Giovanni Giacomo Cavallerini (1639-1699)*, Morrisville (NC): Lulu Press.

PECCHIAI 1950

PECCHIAI P., 1950. *Il Campidoglio nel Cinquecento*. Roma: Ruffolo.

RÖTTGEN 2002

RÖTTGEN H., 2002. *Il Cavalier Giuseppe Cesare D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*. Roma: Ugo Bozzi Editore.

RÖTTGEN 2012

RÖTTGEN H., 2012. *Cavalier Giuseppe Cesare d'Arpino*. Stuttgart: Opus Magnum.

SCHLEIER 2000

SCHLEIER E., 2000. "Lanfranco's *Christ carrying the Cross* and a note on Cardinal Giovanni Battista Costaguti as a Collector of paintings by Lanfranco", in M.G. BERNARDINI, S. DANESI SQUARZINA, C.M. STRINATI (eds.), *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*: 194-204. Milano: Electa.

SCHLEIER 2001

SCHLEIER (eds.), *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre - 2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001 - 24 febbraio 2002; Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo - 16 giugno 2002): 232-233 (scheda a cura di E. Schleier). Milano: Electa.

SCHIAVO 1971

SCHIAVO A., 1971. "Notizie biografiche sui Fontana", *Studi Romani*, XIX: 56-61.

SICKEL 2014

SICKEL L., 2014. "Der schneider und die maler. Giuseppe Cesari, Pulzone und Caravaggio im vermächtnis des Antonio Valentini", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 41: 53-81.

SICKEL 2015

SICKEL L., 2015. "Scipione Pulzone nel lascito del sarto Antonio Valentini. Considerazioni sulla Madonna della Divina Provvidenza e sul perduto ritratto di padre Evangelista Marcellino", in A. ZUCCARI (eds.), *Scipione Pulzone e il suo tempo*: 170-179. Roma: De Luca Editori d'Arte.

SPERINDEI 2003

SPERINDEI S., 2003. "Profilo dell'attività di Giuseppe Ranucci", *Bollettino d'Arte*, 123: 99-118.

SPERINDEI 2003 (2004)

SPERINDEI S., 2003 (2004). "Vicende decorative della Cappella Cavallerini in San Sarlo ai Catinari di Roma", *Barnabiti Studi*, 20: 171-199.

SPERINDEI 2008

SPERINDEI S., 2008. "Gaetano Sortino. Brevi note per un profilo (I-II)", *Lazio ieri e oggi*, 528: 326-329; 529: 362-364.

THIEME-BECKER 1907

THIEME U., BECKER F., 1907. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, band I*. Leipzig: E. A. Seemann.

THIEME-BECKER 1916

THIEME U., BECKER F., 1916. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, band XII*. Leipzig: E. A. Seemann.

TITI 1987

TITI F., 1987. *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, edizione comparata a cura di B. Contardi, S. Romano (Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione). Firenze: Centro Di.

TURNER 1996

TURNER J., 1996. *The Dictionary of Art*, v. XI. New York: Grove Press.

VALLE 1736

VALLE F., 1736. *Stato Generale ò sia Libro de Stabili del Venerabile Collegio di SS. Biagio, è Carlo à Catinari fatto per ordine del R.mo P.de Don [...] l'an. 1736*.

VALLE 1742

VALLE F., 1736. *Stato Generale ò Libro de Stabili del Collegio de SS. Biagio e Carlo di Roma l'an. 1742*.

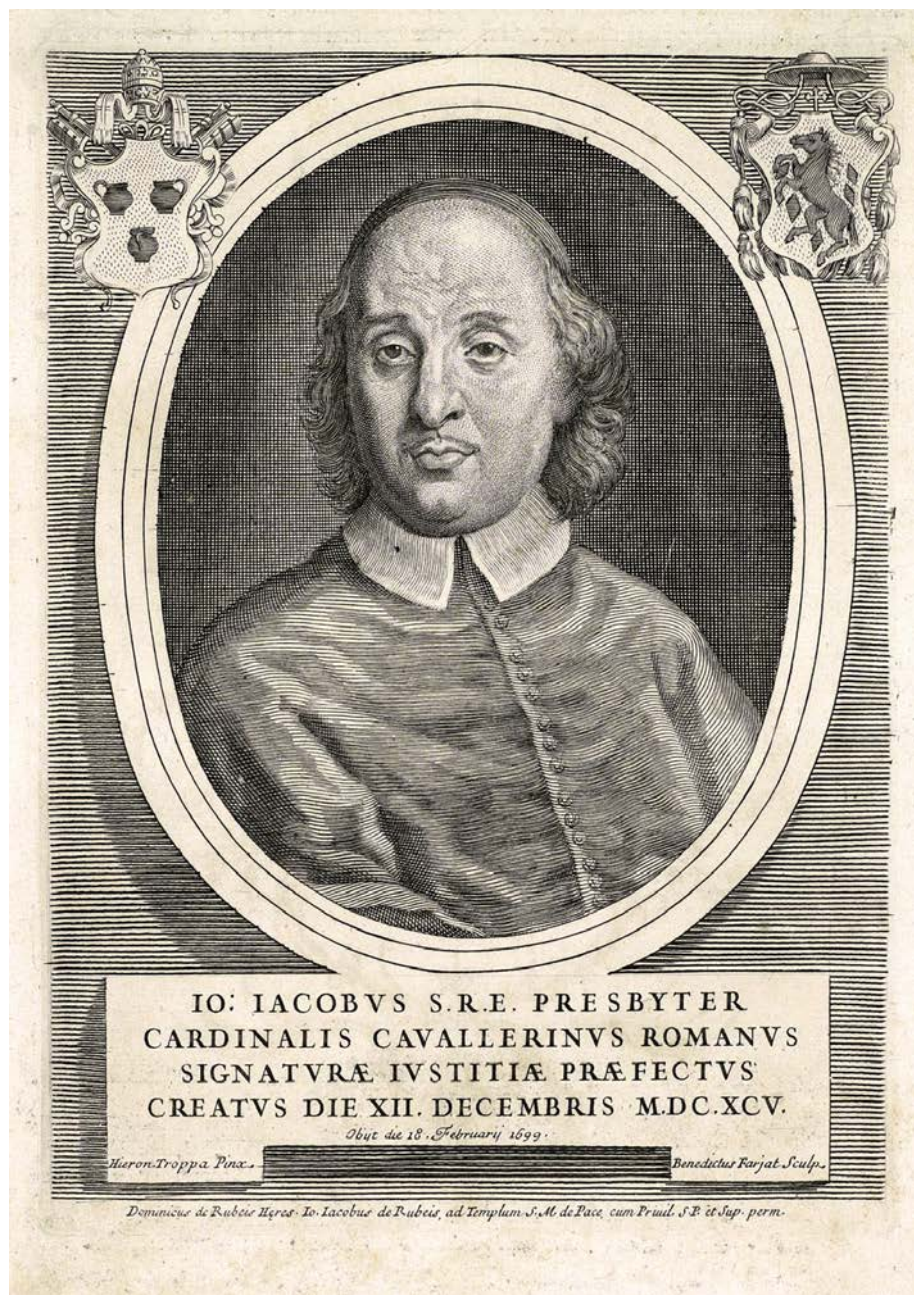
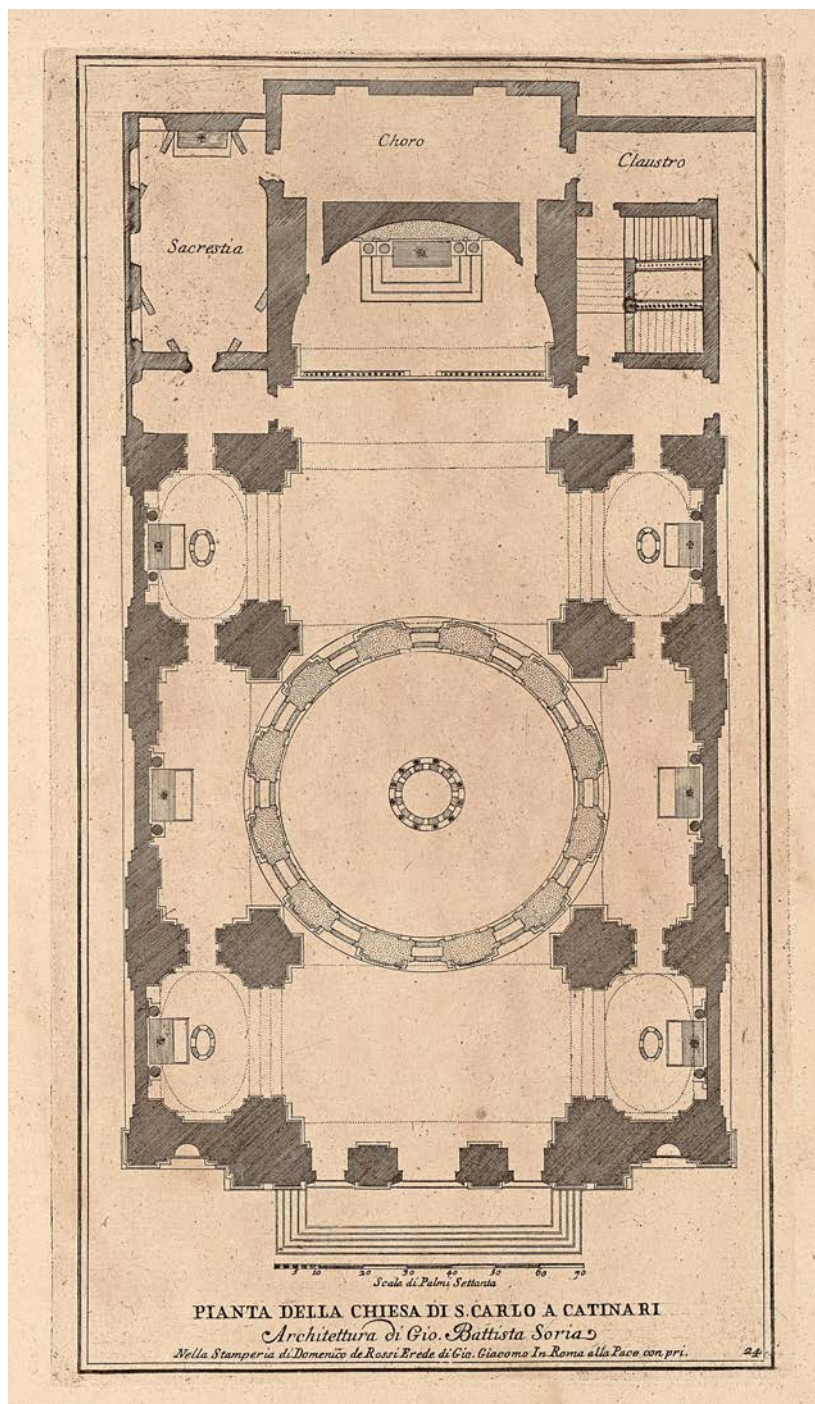


Fig. 1 – Incisione raffigurante il cardinale Gian Giacomo Cavallerini (GUARNACCI 1751, pp. 417-418).



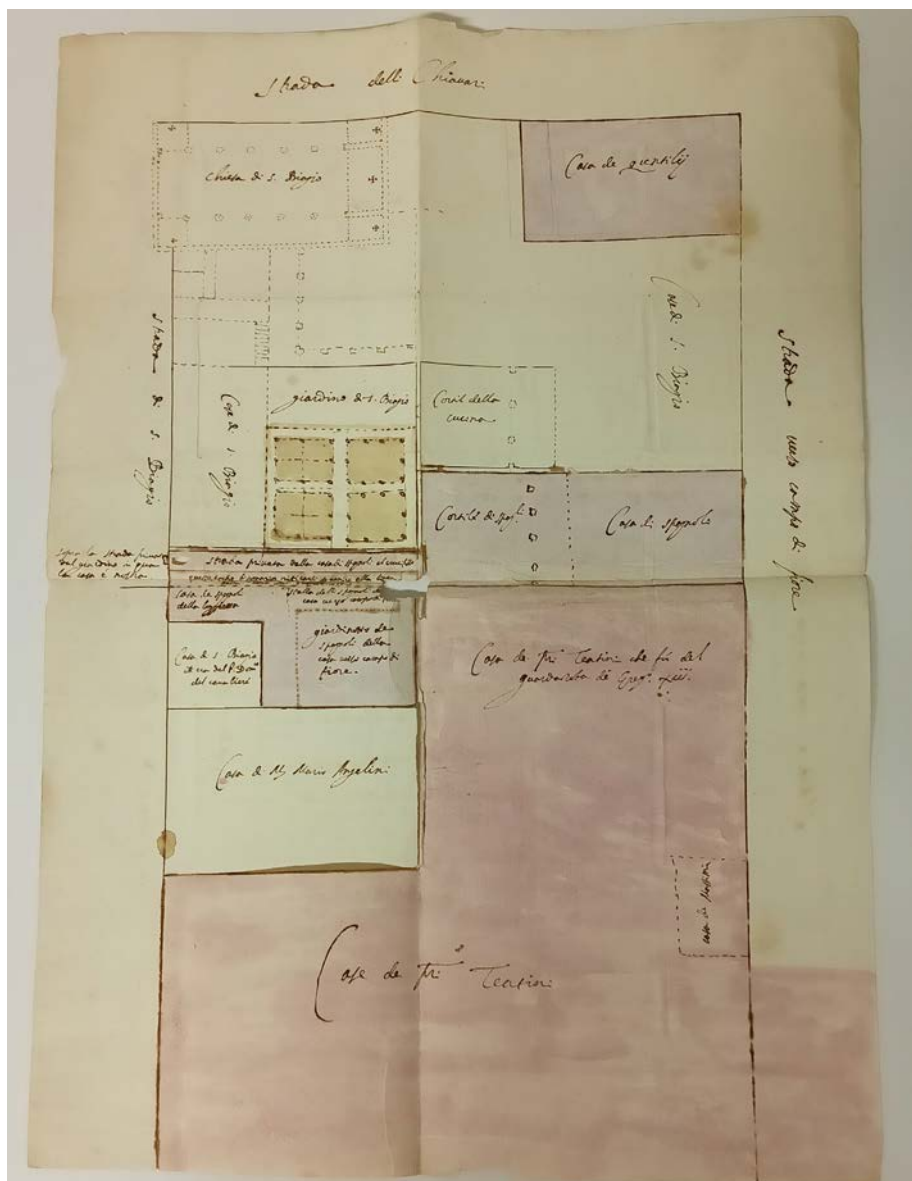


Fig. 3 – Pianta della chiesa di San Biagio de Anulo di Roma. Milano, Archivio Storico dei Barnabiti di S. Barnaba, settore B, cart. XIII, fasc. 2, mazzo 1m (PAGANO 1984, tav. 2).

Nella pagina precedente:

Fig. 2 – Pianta della chiesa di S. Carlo ai Catinari. La cappella Cavallerini è la prima a sinistra (DE ROSSI 1721, tav. 24).

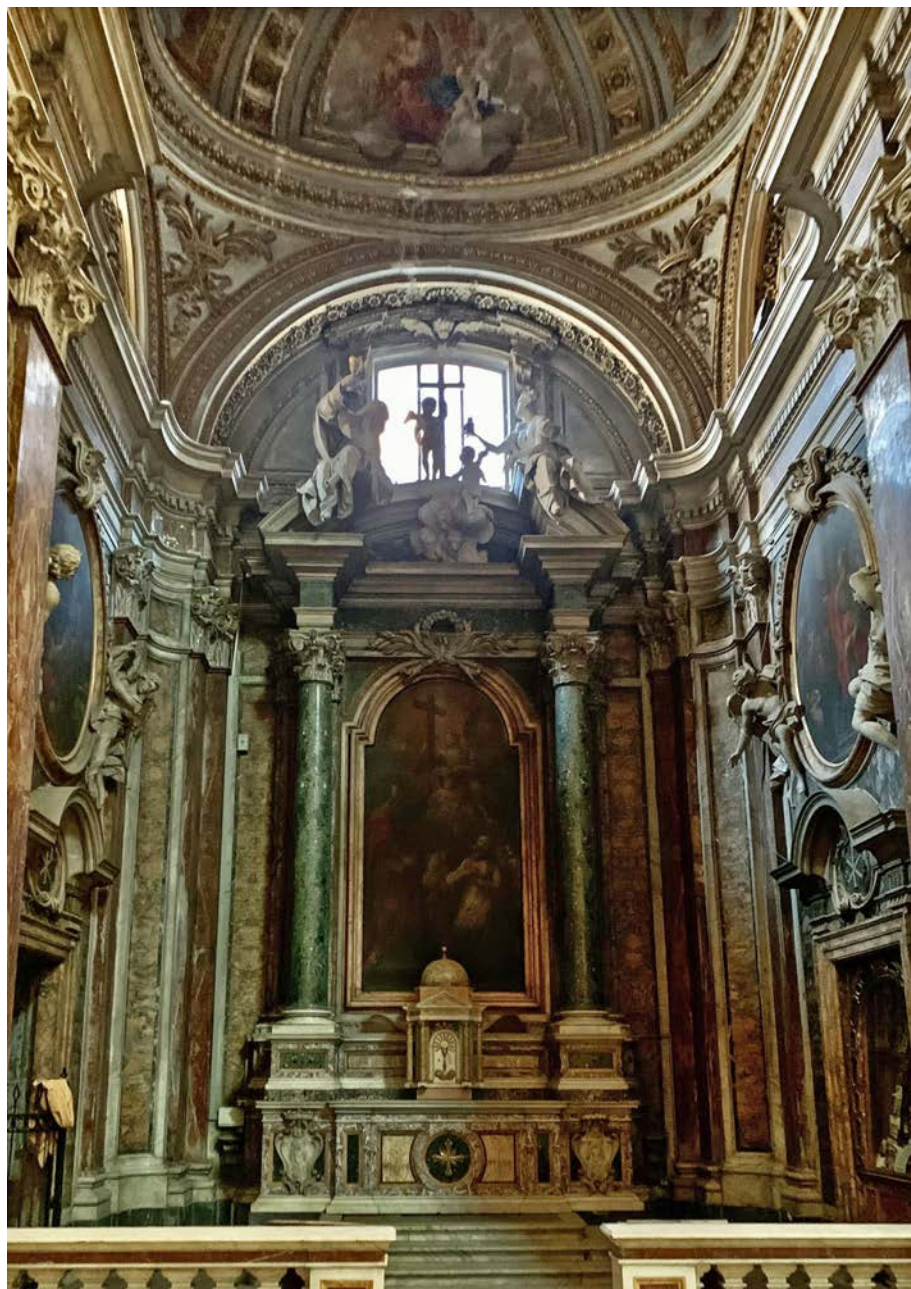


Fig. 4 – Mauro Fontana, cappella Cavallerini in San Carlo ai Catinari, Roma, interno (foto di Francesco Dafano).

Ripensare la funzionalità della liturgia: un prototipo di chiesa del pittore Francesco Incarnatini

EMANUELE GAMBUTI¹

Abstract: The well-known manuscript Vat.lat.11257.pt.A, which is kept in the Vatican Library, contains a plan drawing of a single-nave church with side chapels that was drawn up by Francesco Incarnatini. He was a Roman painter active at the Savoy court. This paper aims to investigate the implications of this drawing.

Keywords: Francesco Incarnatini; Rome; Baroque; Architecture; Virgilio Spada

Il noto manoscritto Vat.lat.11257.pt.A conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, contiene a c. 0188r il disegno di pianta di una chiesa a nave unica con cappelle laterali, opera di Francesco Incarnatini, pittore romano attivo alla corte dei Savoia (*fig. 1*). Il disegno, che occupa l'intera pagina, è preceduto e seguito da annotazioni e contiene all'interno una legenda con i rimandi alle lettere che esplicano la funzione dei singoli ambienti. La pianta è dedicata a Virgilio Spada (1596-1662) e si prefigge di indicare una disposizione planimetrica ideale per un edificio ecclesiastico, non tanto sul piano formale ma piuttosto su quello funzionale, che sia perfettamente consono alla celebrazione dei divini uffici.

L'intestazione riporta con chiarezza i fini dell'opera:

Dichiarazione della presente pianta. Essendosi avvertito all'inconvenienti, che nascono giornalmente nelle Chiese sin'al giorno d'hoggi fabricate, nel tempo de Divini Sacrificij; è parso bene all'Autore per oviare a d. inconvenienti di dar qualche luce al Mondo con la p.n.te Pianta, acciò per l'avvenire valendosi della buona intentione di essa; più facilmente si possi soddisfare a gl'obblighi della Chiesa. Si sono perciò costituiti due ordini di Cappelle, per udir le messe; uno per le Donne, l'altro per l'huomini, con la comodità del sacerdote, di passar all'Altare, senza esser molestato dagl'astanti, ne haver obbligo d'inginocchiarsi al cenno dell'elevatione di altra messa. Il Popolo potrà nella Nave di mezzo, sentir le Prediche, esercitar le Confessioni, musiche et nelle pareti della quale possono farsi i depositi d'huomini illustri. Li poveri mendicanti, stando sotto al Portico non saranno molesti alle persone nel tempo de Divini Offitij.

1. Sapienza Università di Roma – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (emanuele.gambuti@uniroma1.it).

La pianta è accompagnata da una legenda, al centro dello spazio vuoto della navata:

- + Altare dove si celebra la messa grande
- A. loco del Tabernacolo dove si serba il Santiss.o
- B. Predella dell'Altare
- C. Gradi per ascendere all'Altare
- D. Pilastrì per alzarci sopra Colonne per tenere il Baldachino o Cupolino, ovvero per tenerci le lampade o Torcieri
- E. Coro dove si offitia
- F. Porte per andare nelle sacristie
- G. Sacristie
- H. Guardarobbe dele Sacristie, e Campanili
- I. Cimiterio
- K. Cappelle dove si ascolta le Messe Basse
- L. Altari dove si celebrano le Messe
- M. Porte dove passa il sacerdote per andar a dir la messa senza esser impedito da circumstanti
- N. Corritore per il passo del sacerdote quando va all'Altare
- O. Porte per intrare nelle Cappelle
- P. Porte finte
- Q. Nave p.ncipale dove si ascolta la messa grande, la Predica, le Confessioni, e dove possono stare i Depositi d'huomini ill.ri
- R. Cori per la Musica
- S. Porta principale
- T. Portici dove si passa per andar in Chiesa, e dove possono stare i poveri mendicanti
- V. Porte della facciata della Chiesa
- X. Altre Porte per entrare nella Chiesa, nei corritori, e nelle prime Cappelle per maggior comodità.

Nella parte bassa del foglio è riportata la dedica della pianta a monsignor Spada:

All'Ill.mo e Rev.mo Sig.r Pron. mio Oss.mo Mons. Virgilio Spada

Mi è parso non esser meritevole comparir alla presenza di V. S. Ill.ma, se non venino accompagnato da qualche mezzo che secondassi la sua virtuosa inclinatione, che tiene (oltre a tutte l'altre scientie) all'Architettura. Ardisco perciò presentare la p.nte Pianta a V.S. Ill.ma non tanto per esser parto del mio debole intelletto, ma acciò servi per testimonio della mia osservanza. La supplico qual ella sia riceverla con benigno occhio, acciò meriti esser connumerata tra le altre sue più care. Mentre io con perpetua obligatione prego a V. S. Ill.ma somma felicità, ai suoi virtuosi desiderij. Di casa li 12 di Maggio 1647.

N.S.Ill.mo e Rev.mo

Dev.mo et Oblig.mo Ser.re il Cav.r Fran.co Incarnatini C.P.C.

L'autore: Francesco Incarnatini pittore, musico e architetto?

Il foglio che qui si analizza è firmato da Francesco Incarnatini, artista poliedrico di cui però possediamo scarse notizie e frammentarie indicazioni biografiche². Romano, in primo luogo pittore, ma anche musico e cantante basso, di lui non conosciamo l'anno di nascita. A Roma doveva essere legato già ad ambienti piemontesi: Ludovico San Martino marchese d'Agliè (1578-1646) fu in qualche modo suo protettore. Il nobile torinese era gentiluomo di camera del cardinale Maurizio di Savoia (1593-1657), che accompagnò nell'Urbe già nel 1611 e di nuovo dieci anni dopo. D'Agliè risiedette stabilmente a Roma tra il 1623 e il 1637, ricoprendo, dal 1627, l'incarico di ambasciatore del Ducato di Savoia presso il pontefice, ed è verosimile che in quegli anni abbia conosciuto il pittore³. Incarnatini doveva essere ancora giovane quando nell'agosto del 1632, il duca Vittorio Amedeo I (1587-1637) in una lettera scrive al suo emissario di trovare un accordo affinché il pittore riesca nel suo intento di entrare a servizio della corte piemontese. Il 18 settembre troviamo quindi l'Incarnatini diretto a Torino, passando per Loreto, disposto a viaggiare a sue spese, e D'Agliè lo descrive al duca come «giovine da valersene in più cose, e massime nella pittura, modestissimo e fuor dell'ordine de' Romaneschi»⁴.

Nella capitale sabauda egli verrà impiegato stabilmente negli anni successivi, tanto come musico quanto per la pittura. Così viene registrato in una nota degli stipendi da parte dell'amministrazione del duca nel 1633: «Cavaliere Incarnatini, come musico di Camera L. 600, come pittore L. 300»; cifre che nel 1638 saranno notevolmente cresciute e integrate da somme per il vestiario e per l'affitto di un'abitazione⁵. Verrà coinvolto nella realizzazione dei ritratti a figura intera delle principesse di casa Savoia, confluite nella collezione del castello di Racconigi ma pensate inizialmente per il palazzo di San Giovanni a Torino: qui, il progetto di celebrazione dinastica prevedeva, superato lo scalone, uno sviluppo speculare di due appartamenti, con da un lato la serie delle dame legate al casato, e dall'altro quella dei ritratti equestri dei principi sabaudi, per un totale di ventotto teleri a cui lavorò una vera e propria *équipe* di pittori⁶.

2. BAUDI DI VESME 1966, p. 581. Le poche informazioni note su questo autore rimandano ai documenti raccolti da Alessandro Baudi di Vesme ed editi nella sua monumentale opera in quattro volumi.

3. DE FELICE 1960, *sub voce*.

4. BAUDI DI VESME 1966, p. 581.

5. *Ibidem*.

6. CASTELNUOVO 2007, pp. 12-13. Sul palazzo di San Giovanni: CORNAGLIA-FAILLA 2016.

La fortuna del pittore crebbe: tele di Francesco Incarnatini datate ai primi anni Quaranta del Seicento sono oggi conservate al Kunsthistorischen Museum di Vienna, parte della collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Asburgo (1614-1662) e forse da lui stesso commissionati al nostro, che operava allora nella capitale austriaca⁷.

La pianta che qui si analizza costituisce l'unica testimonianza dell'interesse dell'Incarnatini per l'architettura, altrimenti non desumibile da fonti sinora note: alcuni caratteri del disegno, come si vedrà oltre, permettono di comprendere come non sia la questione compositiva o formale ad essere al cuore di questo *exploit* progettuale, né tantomeno l'esattezza geometrica della rappresentazione, bensì una riflessione che parte da istanze pratiche e liturgiche, e che si combina con esigenze di autopromozione proprie di un artista in giovane età.

La dedica a Virgilio Spada necessita di una ulteriore analisi, e permette alcune riflessioni su una possibile periodizzazione dell'elaborato. Sebbene infatti si presenti nella dedica a piè di pagina già insignito di un titolo, 'Cavaliere', nello specifico parte della 'Milizia Aurata', meglio noto come 'Ordine dello Speron d'Oro', l'Incarnatini redige il presente disegno quando è con ogni probabilità ancora bisognoso di protezione e di appoggio da parte dei grandi prelati della corte romana.

Monsignor Virgilio Spada, personaggio fondamentale per la storia architettonica romana per il suo strettissimo legame con Francesco Borromini (1599-1667), era originario di Faenza, in Romagna, ma dopo un primo periodo romano e gli studi a Bologna, ancora diciottenne si era imbarcato a Civitavecchia come soldato di ventura al seguito della spedizione spagnola comandata da Emanuele Filiberto di Savoia (1588-1624), terzo figlio del duca Carlo Emanuele I (1562-1630) per opporsi allo sbarco dell'armata turca in Sicilia nel 1614: sciolta l'armata nel 1615 rientrò in famiglia dove iniziò a svolgere una serie di incarichi amministrativi, coltivando al contempo la passione per l'architettura, accanto all'interesse per molte discipline, quali l'astronomia, la matematica, le scienze naturali e la storia⁸. A questo primo contatto con la corte dei Savoia seguiranno altre relazioni: nel 1616 Spada accompagnerà l'arcivescovo di Bologna Alessandro Ludovisi (1554-1623, poi papa Gregorio XV dal 1621) come nunzio straordinario del pontefice per promuovere negoziati di pace du-

7. GÜNTHER 1958, p. 179.

8. BIANCO 2018, *sub voce*.

rante la prima guerra di Monferrato con il citato Carlo Emanuele I. Membro della Congregazione dell'Oratorio di san Filippo Neri dal 1622, Virgilio Spada continuerà a praticare l'architettura seguendo e revisionando il progetto di Paolo Maruscelli (1594-1649) per la fabbrica dell'Oratorio a partire dal 1627. Ottenuta la fiducia dei confratelli, anche per la sua capacità di conciliazione nei conflitti nati in seno all'Ordine, fu nominato per tre mandati successivi preposito della Congregazione nel 1638, operando in collaborazione con il Borromini⁹.

La stesura della presente pianta è quindi verosimilmente da collegare agli anni romani di Incarnatini, immediatamente precedenti la sua partenza da Roma, quando però lo Spada iniziava ad avere un peso considerevole nella politica culturale della città, verosimilmente al periodo tra il 1627 e il 1632. Il pittore si presenta dunque a un prelato che si intende di architettura e che la pratica, nella propria terra d'origine e nell'Urbe, ben inserito nella corte pontificia. Non sappiamo se Incarnatini mirasse già a entrare al servizio del casato sabaudo, o se questo indirizzo gli sia stato fornito in un secondo momento, ma non possiamo escludere che si sia rivolto allo Spada anche per i contatti che questo aveva avuto, probabilmente non interrottisi, con il ducato di Savoia.

Il disegno: la navata e il presbiterio

La chiesa rappresentata nel foglio del manoscritto vaticano è strutturata come una nave unica composta da una sequenza di quattro campate, indicativamente lunghe la metà dell'ampiezza, scandite da paraste singole con ribattuta da entrambi i lati. Al termine vi è l'abside, la cui curvatura segue un profilo leggermente più schiacciato di un semicerchio: qui una campata minore rispetto a quella della navata, e occupata da una porta con coretto sovrapposto, prelude alla suddivisione tripartita della parte centrale del presbiterio. L'emiciclo absidale presenta una ulteriore frammentazione: le tre porzioni mediane ospitano una nicchia semicircolare ciascuna, di dimensioni ridotte e paragonabili all'ampiezza della parasta. Che il dato architettonico dell'ordinanza non sia al centro dell'opera compositiva è evidente dall'approssimazione di alcune soluzioni adottate: il punto di inizio della curvatura absidale non è segnato dal ritmo delle paraste, non essendo

9. *Ibidem*.

identificabile con esattezza né con la parasta che segna l'accesso al presbiterio, né con la successiva, appoggiata a una parete già in fase di curvatura. Altro elemento di ambiguità è dato dalla soluzione d'angolo verso la controfacciata, dove non impiegando paraste piegate a libro ma semplicemente riducendo a uno spigolo la porzione aggettante tra le due ribattute sulle due pareti, l'autore depotenzia notevolmente la membratura architettonica. Soluzione, tra l'altro, difforme rispetto a quella applicata nel portico, dove, per quanto intuibile dal disegno non estremamente preciso, la sola parasta di ribattuta si piegherebbe diagonalmente scantonando gli angoli e mediando il passaggio alla parete successiva.

La scala metrica in palmi romani permette di ricostruire la dimensione complessiva dell'edificio, che si aggira attorno agli 8 metri di ampiezza per 22 di lunghezza, nella navata, sebbene il riferimento dimensionale tradisca la scarsa accuratezza del disegno nelle questioni di dettaglio, poiché le aperture e i passaggi tra gli ambienti accessori risultano di ampiezza eccessivamente ridotta (indicativamente tra i 40 e i 70 centimetri).

La scelta del tipo architettonico esprime una perfetta aderenza alle necessità liturgiche e culturali emerse dopo la Riforma cattolica e sviluppate ormai sistematicamente dagli architetti che animano il tardo Cinquecento e i primi decenni del Seicento romano: la nave unica, con cappelle laterali, idealmente incarnata dal modello del Gesù di Roma, costituisce uno schema planimetrico riconosciuto come ideale per la perfetta concentrazione dell'assemblea in un unico luogo, concordemente concentrata nel fulcro visivo, e al contempo liturgico e devozionale, dell'altare¹⁰. A rendere l'asse longitudinale, unico canale prospettico centrato sulla mensa e sul tabernacolo eucaristico, ulteriormente perentorio è in questo progetto la mancanza di elementi accessori all'interno dell'aula, essendo anche le cappelle di fatto accessibili mediante porte e non completamente aperte, seppur separate da balaustre, sull'invaso della navata. Se infatti ordinariamente la teoria di cappelle private scandisce e articola l'interno dell'edificio ecclesiastico, la sottrazione alla vista di qualsiasi altare laterale fa virare la struttura ideata verso il tipo architettonico dell'oratorio. Le pareti rimangono libere per un'eventuale decorazione pittorica e per la celebrazione degli «huomini illustri» attraverso monumenti fuebri.

La conformazione del presbiterio, punto focale dello spazio, permette alcune ulteriori considerazioni. In primo luogo, pur nella generale

10. In merito si veda essenzialmente BENEDETTI 2011, pp. 247-270, 279-290.

esiguità delle dimensioni, l'area del «coro dove si offitia» viene lasciata completamente libera: non è questa una chiesa pensata per l'uso di una specifica congregazione, e dunque per l'istallazione di un coro monastico o di barriere di altro genere, ma tutto appare semplicemente concentrato sulla liturgia eucaristica, ovvero sull'altare, a cui si garantisce sufficiente spazio. Manca anche la segnalazione di una balaustra, apparentemente qui sostituita nel segnalare il passaggio da aula a santuario dalla semplice presenza di due gradini. In secondo luogo, sul medesimo asse trasversale dell'altare si segnala la posizione dei coretti: disposizione consueta, soprattutto per fabbriche di una limitata estensione, ma che testimonia l'attenzione al tema da parte dell'Incarnatini musico.

L'altare costituisce forse il punto di maggior interesse di questa porzione di disegno. Se la definizione della mensa è di per sé assolutamente canonica, con altare vero e proprio a cui si sovrappone il tabernacolo eucaristico, e che è accessibile da due gradini che possiamo supporre marmorei seguiti da una predella, probabilmente pensata in legno. Scorgiamo in ciò una perfetta adesione alla prassi, codificata e resa verificabile anche dalle *Instructiones* di Carlo Borromeo (1538-1584)¹¹. Elemento invece meno ovvio è il ciborio, di cui in pianta si leggono i sostegni, indicati come «pilastrini per alzarci sopra Colonne per tenere il Baldachino o Cupolino, ovvero per tenerci le lampade o Torcieri»: la struttura, tipica dell'arredo liturgico medievale, che non viene in ambito romano di fatto mai del tutto abbandonata. I pontificati di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) e Paolo V Borghese (1605-1621) avevano visto una particolare fioritura di questo tipo architettonico, con i noti esemplari dei Santi Nereo e Achilleo e San Cesareo de Appia (1597 e 1600-1603, *fig.* 2), Sant'Agnese fuori le mura (1614), San Pancrazio (1606-1609), San Crisogono (1627), nonché in San Pietro, con la struttura di Carlo Maderno poi smantellata con la costruzione del baldacchino berniniano¹². La presenza di un ciborio d'altare è in questa pianta forse correlabile a un altro aspetto dell'ambiente culturale in cui si inserisce, ovvero quello della conservazione delle antichità cristiane, anche, e forse soprattutto, nelle forme liturgiche e culturali, promossa dai filippini romani, in particolare nella fase guidata da Cesare Baronio (1538-1607)¹³.

11. BORROMEO 1577, pp. 19-20. Sul trattato del prelado milanese si rimanda a SCOTTI 1972.

12. In merito: GAMBUTI 2025. Un ulteriore studio sui cibori d'altare a Roma è in fase di pubblicazione.

13. ZUCCARI 1984, pp. 51-56, 67. Sull'operazione di riallestimento degli arredi medievali operata da Baronio: GIANADREA-SCIROCCO 2018, pp. 412-414.

Virgilio Spada, seppur in una temperie culturale che molto era cambiata dai primi anni di riscoperta delle memorie del Cristianesimo antico, doveva essere vicino alle idee del cardinale sorano.

Le cappelle laterali e gli ambienti accessori: orientamento liturgico e soluzioni distributive

Le cappelle laterali costituiscono l'elemento più originale e per certi versi anomalo dell'intera composizione delineata da Francesco Incarnatini: planimetricamente sono della stessa ampiezza delle campate, e profonde la metà di tale misura, e di forma semplicemente rettangolare. A differenziarle nettamente dallo schema consueto delle cappelle riscontrabili nella maggior parte delle chiese romane di epoca tridentina è l'orientamento: pur essendo planimetricamente del tutto assimilabili allo schema consueto, la direzione liturgica non è in esse perpendicolare alla navata, bensì parallela. In questo modo gli altari laterali si trovano collocati nella parete corta della cappella diretta verso l'altare maggiore e non al centro della parete opposta all'ingresso. Una simile sistemazione non è inedita, ma è inconsueta nell'ambito romano: analoga direzione hanno infatti i sacelli annessi a numerose chiese del XII-XIII secolo in ambito prevalentemente nord e centro europeo. Vi è sottesa probabilmente la volontà, da parte dell'autore, di mantenere il medesimo orientamento degli altari laterali rispetto a quello principale, altrimenti impossibile in caso di disposizione trasversale dell'asse delle cappelle rispetto alla nave.

I singoli sacelli risultano inoltre fortemente indipendenti dall'aula liturgica e l'uno dall'altro: come si accennava, solamente delle porte permettono l'accesso ad essi dalla navata, e non di grandi dimensioni. All'interno, la necessità di simmetria spinge Incarnatini a definire una finta porta inquadrante una nicchia di fronte all'accesso, mentre una ulteriore stretta apertura conduce a un passaggio rettilineo che perimetra i due lati maggiori dell'edificio: un vero e proprio corridoio di distribuzione, che dalle due sacrestie simmetriche ai lati del presbiterio permetterebbe ai sacerdoti celebranti di accedere alle cappelle senza passare nella nave, ed eventualmente anche di uscire dall'edificio in facciata. Appare questo un tentativo di sviluppo del tipo architettonico delle cappelle passanti, consolidatosi in ambito gesuita ma che non risolveva completamente la questione dell'interferenza

tra celebrazioni, costringendo chi volesse accedere all'ultima ad attraversare tutte le cappelle precedenti. In termini di fruizione, ancora di stampo borromaico potrebbe essere la netta separazione delle cappelle riservate alle donne da quelle per gli uomini.

Il blocco di facciata si articola anch'esso in forme nuove: se la tradizione romana aveva già declinato il modello di portico medievale in forme moderne, attraverso riletture che dal San Sebastiano di Flaminio Ponzio (1560-1613) giungono fino all'innovativa facciata di Carlo Lambardi (1545-1619) in Santa Maria Nuova, passando per il grande prototipo maderniano di San Pietro, qui si fa il tentativo di portare la suddivisione interna anche nell'articolazione degli spazi di accesso.

Il portico diviene dunque un ambiente rettangolare, ampio e lungo come una campata della nave, in cui però le membrature architettoniche si addensano in maniera molto maggiore e più scandita, secondo tripartizioni che evidenziano sempre il settore centrale di ogni parete con la maggiore ampiezza e con la presenza di una porta. Il portico si articola, o 'degrada', in due ambienti laterali corrispondenti alle cappelle, comunicanti con esse e con un ulteriore stretto andito, ideale prosecuzione del percorso distributivo riservato, alle due estremità dell'edificio. La funzione di questo spazio viene esplicitata, oltre a quelle intuibili di spazio-filtro prima dell'accesso all'aula e di riparo dalle intemperie, anche come luogo di stazione per i mendicanti, onde evitare che disturbino le celebrazioni all'interno della chiesa.

Conclusioni

Il progetto, come in parte intuibile da quanto dichiarato in calce dallo stesso autore, va letto più come una riflessione in forma grafica che come un elaborato progettuale vero e proprio: l'esposizione di pensieri circa alcuni aspetti legati alla funzionalità liturgica degli edifici ecclesiastici, redatti però da qualcuno che appare, sorprendentemente, non del tutto ingenuo da questo punto di vista. Se infatti le soluzioni architettoniche adottate tradiscono la mano dilettantesca che le ha ideate, appare chiaro come alcuni aspetti legati più strettamente alla prassi liturgica da un lato, e ad esigenze pratiche dovute anche ad aspetti sociali, dall'altro, siano parte del bagaglio di conoscenze dell'autore e siano stati oggetto di accurata riflessione. Il col-

locare, ad esempio, l'altare staccato dalla parete fondale, pur avendo un orientamento verso l'abside e non verso il popolo, fa supporre da un lato che Incarnatini conoscesse le norme relative all'orientamento liturgico (come si evince anche dalla sua estensione alle cappelle laterali), e al contempo che avesse presente i modelli architettonici medievali ripresi dalla corrente 'baroniana' dei cardinali che nel primo Seicento avevano rinnovato le proprie chiese titolari.

Gli studi liturgici, promossi da importanti membri della curia romana, come Francesco Barberini (1597-1679) devono ancora vedere la luce, ma si scorge in Incarnatini l'eco del primo interesse per questi temi, che ha radici nel pontificato borghesiano.

D'altronde, Francesco Incarnatini presenta la sua pianta allo Spada non come opera di intelletto, come lui stesso dice, ma per testimonianza della sua «osservanza»: un fedele, probabilmente, artista e non del tutto digiuno di questioni architettoniche, che cerca di mettersi in luce per le sue riflessioni sugli spazi della liturgia e sulla loro più razionale disposizione.

Bibliografia

BAUDI DI VESME 1966

BAUDI DI VESME A., 1966. *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino: Società piemontese di archeologia e belle arti.

BENEDETTI 2011

BENEDETTI S., 2011. *Architettura del Cinquecento romano*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

BIANCO 2018

BIANCO, A. 2018. "Spada, Virgilio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 93: sub voce. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

BORROMEO 1577

BORROMEO C., 1577. *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II*. Milano: Pacifico Ponzio.

CASTELNUOVO 2007

CASTELNUOVO E. (ed.), 2007. *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*. Torino: Umberto Allemandi & C.

CORNAGLIA-FAILLA 2016

CORNAGLIA P., FAILLA B., 2016. "Il palazzo di San Giovanni per i duchi Vittorio Amedeo di Savoia e Cristina di Francia", in A. MERLOTTI, C. ROGERO (a cura di), *Carlo e Amedeo di Castellamonte. 1571-1683, ingegneri e architetti per i duchi di Savoia*: 97-116. Roma: Campisano.

DE FELICE 1960

DE FELICE R., 1960. "Agliè, Ludovico San Martino marchese di", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 1: sub voce. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

GAMBUTI 2025

GAMBUTI E., 2025. *Altari, cripte, confessiones. Architettura e liturgia nel Seicento romano*. Roma: Campisano.

GIANANDREA-SCIROCCO 2018

GIANANDREA M., SCIROCCO E., 2018. "Sistema liturgico, memoria del passato, sintesi retorica. L'arredo ecclesiastico medievale in Italia dalla Controriforma al post-Vaticano II", in I. FOLETTI, M. GIANANDREA, S. ROMANO, E. SCIROCCO (a cura di), *Re-thinking, Re-making, Re-living Christian Origins*: 407-451. Roma: Viella.

GÜNTHER 1958

GÜNTHER H., 1958. "Der Anteil der Italienischen Barockmalerei an der Hofkunst zur Zeit Kaiser Ferdinands III und Kaiser Leopolds I", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LIV: 173-196.

RAVALLI 1978

RAVALLI M.H., 1978. *Architettura scultura e arti minori nel barocco italiano, ricerche nell'archivio Spada*. Firenze: Olschki.

SCOTTI 1972

SCOTTI A., 1972. "Architettura e Riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo", *L'Arte*, V: 54-90.

ZUCCARI 1984

ZUCCARI A., 1984. *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*. Roma: Rai Eri.

ZUCCARI 1985

ZUCCARI A., 1985. "Restauro e filogia baroniani", in R. DE MAIO, C. BARONIO, A. BORROMEO (a cura di), *Baronio e l'arte*, atti del convegno (Sora, 10-13 ottobre 1984): 489-510. Sora: Centro Studi Sorani Patriarca.

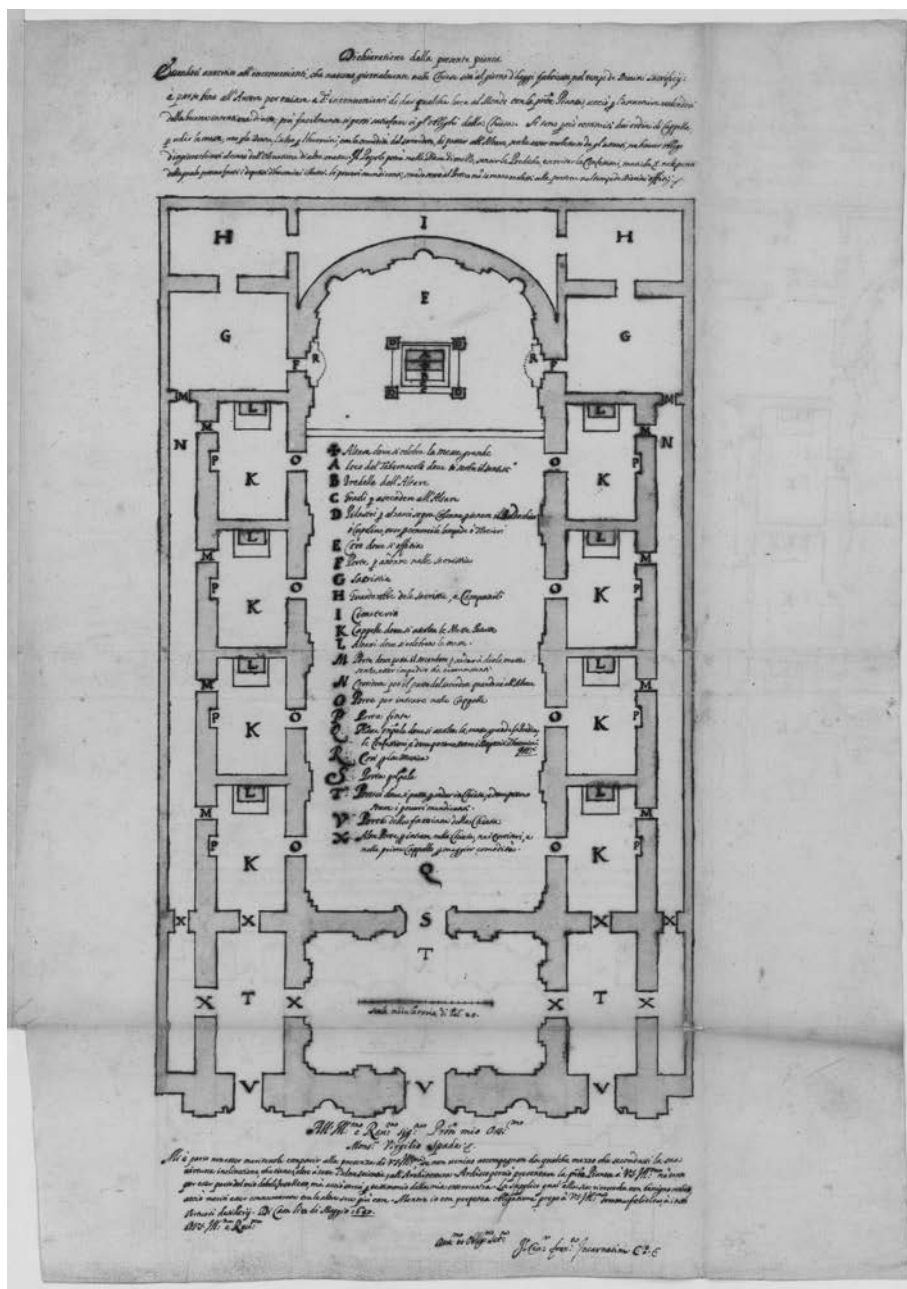


Fig. 1 – Francesco Incarnatini, Progetto per una chiesa, pianta, 1647 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat.11257.pt.A, c. 0188r).



Fig. 7 – Chiesa di San Cesareo de' Appia, Roma, interno (foto di Emanuele Gambuti).

Postille sulla fortuna settecentesca di Bernini

Alcuni inediti disegni di Sant'Andrea al Quirinale

IACOPO BENINCAMPI¹

Abstract: As a key figure in the artistic development of Rome during the Baroque age, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) radically renewed the architecture of his time. His cultural circle – headed after his death by his pupil Carlo Fontana (1638-1714) – continued his research between the end of the 17th century and the first half of the 18th century, improving the master's design achievements by experimenting with new solutions based on his masterpieces. Among these, the Roman church of Sant'Andrea al Quirinale had great resonance, as certified by some unpublished surveys of its façade that are now part of the Lanciani Collection kept at the National Institute of Archaeology and Art History in Rome. The aim of this paper is to reflect on Bernini's fortune in light of these discoveries.

Keywords: Bernini; Late baroque age; architecture; Sant'Andrea al Quirinale; Rome

Già in occasione delle celebrazioni indette per il terzo centenario della morte di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)², Hellmut Hager (1926-2015) si era proposto di esaminare la fortuna postuma dell'opera dell'architetto, accertato che – nonostante le obbligatorie approssimazioni – la preferenza accordata alle sue invenzioni ancora alla fine del XVIII secolo dimostrava «che il rispetto per il Maestro, riconosciuto anche da un critico severo come Francesco Milizia, non era diminuito»³.

1. Sapienza Università di Roma – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura (iacopo.benincampi@uniroma1.it).
2. A cui è dedicato il volume SPAGNESI-FAGIOLO 1983 (1984). Per una panoramica sull'architettura italiana nel Settecento: CUCIO-KIEVEN 2000. Inoltre, su Roma si rinvia alla collana a *Studi sul Settecento Romano*, a cura di Elisa Debenedetti. Invece, per un'idea adeguata dell'Urbe e dei suoi operatori allorché il linguaggio barocco divenne cifra distintiva dell'epoca: CONTARDI-CURCIO 1991. Da ultimo, sulla fortuna di Bernini, non si può non partire dalle acute riflessioni di Tomaso Montanari ben espresse soprattutto in MONTANARI 1998, pp. 127-164: 129, 138, 159. Sulla figura di Bernini e sulla sua fortuna esiste poi una vastissima bibliografia di cui si cercherà di dare conto in maniera ragionata nel corso delle note successive.
3. HAGER 1983 (1984), p. 470. A tal proposito, scrisse non molto dopo Angela Cipriani che «sarebbe interessante osservare, concorso per concorso, prova per prova, quale sia la accezione dello spirito berniniano recepita dai singoli studenti, quale la interpretazione ufficiale avallata dalla classificazione attribuita alle prove stesse dai professori accademici». Cfr. CIPRIANI 1987, p. 143.

In tal senso, nella ricorrenza del primo decennio dalla scomparsa di questo importante studioso, la discussione di alcuni studi inediti relazionabili alla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale non solo permette di circoscrivere più dettagliatamente le sue prime fondamentali investigazioni ma, al contempo, offre l'occasione per aggiungere qualche ulteriore considerazione sulla portata del lascito dell'artista nel Settecento, tenuto conto che questa fabbrica era stimata dal medesimo Bernini come la sua preferita, ossia la «sola opera di Architettura [per cui] io sento qualche particolar compiacenza nel fondo del mio cuore»⁴.

Il contributo del fondo Lanciani di Roma

Fra i vari disegni costituenti la collezione Lanciani sono conservati alcuni grafici ritraenti la chiesa del Noviziato, tutti di mano diversa⁵. Di questi, uno è stato ricondotto da Elisabeth Kieven alla chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte⁶ (Roma XI.53.112), mentre un altro sembra proporsi semplicemente di fissare su carta la tridimensionalità del portato della facciata, avvalendosi dell'uso dell'acquerello per sottolineare in profondità il movimento delle membrature (Roma XI.53.114).

Altrettanto interessanti risultano poi altri due elaborati. Il primo (Roma XI.53.113) riporta in calce la segnalazione a matita «Per Monterosi» (*fig. 1*) e sembra raffigurare una sorta di modello per un prospetto di chiesa: un riferimento, presumibilmente indirizzato a un destinatario rimasto ignoto, certamente da considerarsi per un nuovo cantiere poi disatteso⁷. Del resto, dal carteggio attinente alla comunità viterbese non emerge alcunché, posto unicamente che

4. Aggiungendo: «e spesso per sollievo delle mie fatiche io qui mi porto a consolarmi col mio lavoro» (BERNINI 1713, pp. 108-109).

5. I disegni sono conservati presso l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma che si ringrazia per la collaborazione.

6. KIEVEN 1988, p. 309.

7. Difatti, le poche notizie a disposizione segnalano la costruzione di una nuova chiesa cittadina sotto il titolo dei gloriosi martiri Vincenzo e Anastasio, protettori della comunità, nei primi anni del Settecento e la sua inaugurazione nel 1725: un momento di rinnovato splendore per la presenza di artisti di vario genere che portarono lustro al borgo ma di cui non si conoscono né i nomi né le mansioni. Solamente, pare intendersi che il cantiere si protrasse per diverso tempo. Forse, il disegno in esame potrebbe aver costituito una successiva proposta per questo tempio o – altresì – per la chiesa Curata del paese, già ristrutturata nell'interno dal cardinal Prospero Colonna di Sciarra (1707-1765) durante gli anni della sua commenda (1743-1765). Per qualche informazione: AGRESTINI 1990, pp. 228-229, 233.

il Popolo di Monterosi con tutto il dovut'ossequio espone all'Em.[inen]za V.[ost]ra R.[everendissi]ma essere esso il Popolo più miserabile dello Stato Pontificio, giacché pretendendosi quel territorio di pieno diritto Fondiario dell'E.[minentissi]mo Cardinale Abbate [di San Paolo fuori le Mura, Giuseppe Maria Doria Pamphilj (1751-1816)], non à il Popolo Oratore che quello [che] può percepire con le sue fatiche manuali giornaliere, e con la sua industria, trattandosi di un territorio ristrettissimo, dov'è proibito di ritenere qualunque sorte di Bestiame⁸.

Dunque, questa immagine sembrerebbe irrilevante, senonché l'anno appuntato sul foglio – il 1789 – appare significativo, segnalando come a quella data esistesse ancora un interesse nei confronti di un'elaborazione berniniana.

Indubbiamente, assodata da tempo doveva essere ormai la popolarità della chiesa di Montecavallo, esito eccezionale di quella *coincidentia oppositorum* che aveva visto raffrontarsi il furore creativo con la ricerca di una lineare combinazione delle parti⁹. Ciò nondimeno, già Giovanni Battista Falda (1643-1678) prima¹⁰ e Giuseppe Vasi (1710-1782) poi¹¹ la avevano celebrata nelle loro incisioni in rapporto all'abitato¹², sottolineandone la connessione con questo; un aspetto diverso ma ugualmente rilevante soprattutto per la preparazione scolastica, il che sembra essere stato recepito nell'ultima delle rappresentazioni Lanciani (Roma XI.53.116), la quale mostra un rilievo delle ali arrivando persino a distinguere i materiali (*fig.* 2).

Tale accuratezza e uso ragionato del disegno quale strumento di analisi e interpretazione dell'organismo architettonico ricollegano questa raffigurazione all'ambiente accademico romano, facendola risalire a un momento precedente: presumibilmente, ai primi anni del Settecento. D'altra parte, era consuetudine per l'Accademia di San Luca fin dalla fine del Seicento affiancare all'apprendimento degli elementi base del linguaggio l'esercizio dal vero, intrecciandolo con l'investigazione dei fattori costruttivi: un'operazione che consentiva all'ispezione visuale di non risolversi solamente nel riscontro testuale delle componenti formali

8. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Congregazione del Buon Governo*, s. II, b. 2706, cc. n. n., *ad diem*: *Supplica* indirizzata alla Congregazione dagli amministratori di Monterosi (23 maggio 1801).

9. FAGIOLO 2013, pp. 132, 135.

10. G.B. Falda, *Chiesa Dedicata A San Andrea Apostolo del Noviziato de Padri Gesuiti sul Monte Quirinale* (1669).

11. G. Vasi, *Chiesa di S. Andrea Apost.o, e Noviziato dei PP. Gesuiti, e Monast.ro delle Monache Cappuccine e Monast.ro delle Monache Domenicane e piazza di M.te Cavallo* (1756).

12. Difatti, sicuramente, uno dei principali punti di forza della formulazione berniniana si potrebbe riconoscere nel valore urbano della stessa: una composizione che, attraverso le due ali compresse, esaltava il volume centrale e il relativo tema dell'essedra a emiciclo, analogo a S. Pietro (BORSI 1980, p. 114).

ma di accompagnarsi – altresì – a una verifica dei processi sottesi alla sua realizzazione¹³. Tale programma di apprendimento si rifletteva nei cosiddetti concorsi Clementini i quali, strutturati in tre differenti classi (dalla copia di porzioni di edifici noti all'invenzione di interi complessi), accompagnavano gradualmente lo studente nell'avvicinamento alla materia, rendendolo via via sempre più padrone del metodo.

Carlo Fontana (1638-1714)¹⁴, uno degli allievi più dotati di Bernini, fu l'ideatore e il principale promotore di questo tipo di formazione, la cui articolazione si legò intimamente a quella che era la sua *intentio auctoris*, ovvero una filtrazione del Barocco secondo criteri di funzionalità e chiarificazione geometrica¹⁵: non un fluire di elementi fra loro legati indissolubilmente ma – all'opposto – una puntuale separazione, tesa a garantire con costanza la possibilità di aggiornati fraseggi. Sicché, tanto i corsi di architettura dallo stesso tenuti presso l'istituzione romana¹⁶ – di cui assieme al figlio Francesco (1668-1708) occupò i ranghi più elevati¹⁷ – quanto l'*atelier* dei due ticinesi¹⁸ divennero le vere fucine del linguaggio settecentesco; o, per lo meno, della sua tendenza poi dominante¹⁹.

In questo contesto, l'influenza di Bernini divenne preponderante e tale inclinazione sembra trovare rassicuranti appoggi nel fatto che sin dal 1694 si assegnò una scultura berniniana come l'Abacuc quale motivo di esame. Seguirono nel 1696 le figure di Santa Teresa e Daniele mentre solamente nel 1704 fu ordinato agli aspiranti architetti di riportare su carta un altare «di Bernini nella chiesa dei S.[an] Domenico e Sisto»²⁰, ossia quello meglio noto come della Maddalena. Nel 1706, invece, fu la volta dei pittori che, chiamati a raffigurare il deposito di papa

13. CURCIO 1996, pp. 277-302: 283.

14. Per una panoramica efficace: HAGER 2003.

15. BONACCORSO 1999, pp. 30-31; BONACCORSO 2004.

16. Sull'insegnamento presso l'Accademia di San Luca: MANFREDI 2008, pp. 28-37: 27, 30. Per ulteriori approfondimenti: CURCIO 1991, p. 146; CURCIO 2000, pp. 52-53. Cfr. BRAHAM-HAGER 1977, *introduction*.

17. A riguardo: BONACCORSO 2017, pp. 9-11.

18. BONACCORSO 1998, pp. 104-107.

19. A tal proposito: BENEDETTI 1997, pp. 11-34: 22. Per un'idea della portata del fenomeno a livello italiano e sovranazionale, basti rammentare i numerosi celebri apprendisti che si susseguirono nello studio di Fontana; su tutti: James Gibbs (1682-1754), Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), Johann Berhard Fischer von Erlach (1656-1723), Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745), Antonio Canevari (1681-1764), Nicola Michetti (1675-1758), Francesco Ferrari e Filippo Juvarra (per approfondimenti: BONACCORSO 1997).

20. MARCONI-CIPRIANI-VALERIANI 1974, p. 7. In quel concorso di terza classe ottenne il primo premio Giacomo Ciolli, seguito da Domenico Nelli e Vincenzo Nelli rispettivamente in seconda e terza posizione.

Urbano VIII Barberini (1623-1644) nella basilica vaticana, studiarono l'espressiva ingegnosità dell'artista di pari passo con gli allievi di progettazione, intenti nel frattempo a disegnare «pianta ed altezza della facciata del Noviziato de' RR.[everendissimi] Padri Gesuiti a Monte Cavallo»²¹. Tale propensione fu ribadita l'anno seguente dalla scelta di far rappresentare «pianta e prospetto del Palazzo Barberino in quella parte che riguarda la strada Rosella»²² e rafforzata dall'obbligo per gli scultori nel 1709 di riprodurre le figure della Carità e della Verità del sepolcro di papa Alessandro VII Chigi (1655-1667).

È plausibile quindi supporre che il quarto disegno Lanciani sia ascrivibile a questo periodo e più precisamente al 1706. D'altra parte, la dovizia di particolari e l'assoluta fedeltà al modello di riferimento lasciano affiorare il tentativo di analizzare analiticamente il soggetto, prescindendo da una sua interiorizzazione: una lettura in linea con gli insegnamenti del primo Settecento e propedeutica a una più ampia assimilazione da esprimersi nelle classi successive.

Lo suggeriscono vari altri concorsi di quel tempo, i quali videro trionfare ipotesi di tale derivazione. Ad esempio, nel 1708 Pier de Villeneuve – primo premio nel concorso di prima classe di architettura – aveva ripreso nell'impaginato dell'organismo sacro da lui annesso al «Palazzo per Accademia di Belle Arti» la chiesa di Sant'Andrea al Noviziato, mentre il secondo classificato – Benedykt Renard (doc. 1683-1725) – aveva assunto a riferimento per la strutturazione dell'emiciclo esterno del suo edificio religioso il disegno irrealizzato di Bernini per il retro della basilica di Santa Maria Maggiore (1669): un interesse ribadito in almeno una delle elaborazioni dell'anno seguente la cui prova, in comunione d'intenti con l'annata precedente nella richiesta di progettare un «Salone ovale per Accademia», vide assestarsi al secondo posto di prima classe ancora un impianto legato al modello della fabbrica del Quirinale, formulazione di Giacomo Mariani²³. Nondimeno, il messinese Pietro Passalacqua (1690-1748)²⁴ – vincitore del secondo premio

21. Ivi, p. 8. In quel concorso di terza classe ottenne il primo premio Francesco Antonio De Maggi, seguito da Pietro Passalacqua e Antonio Mordente – secondi classificati *ex aequo* – e da Gaetano Salvaeschy in terza posizione.

22. *Ibidem*. In quel concorso di terza classe ottenne il primo premio Pietro Passalacqua, seguito da Tommaso Morelli e Francesco Antonio Bettetini rispettivamente in seconda e terza posizione.

23. CHALLINGSWORTH 1990, pp. 43, 48, 199. Per una raffigurazione delle suddette elaborazioni: MARCONI-CIPRIANI-VALERIANI 1974, nrr. 189-194 (Pier de Villeneuve), 195-199 (Benedykt Renard), 213-215 (Giacomo Mariani).

24. Sulla formazione di Passalacqua: MANFREDI 1989, pp. 109-117: 111.

ex aequo nella prima classe di concorso del 1713 dedicata alla formulazione di un «tempio rotondo con portico»²⁵ – adottò come atrio della sua chiesa un ovale trasverso di memoria berniniana e pure Angelo Domenico Lazzarini – secondo premio nella prima classe di concorso del 1716 – articolò il dettato di un «tempio in ringraziamento per la vittoria» richiamandosi all'esperienza di Santa Maria Assunta ad Ariccia (dal 1663) seppur nell'arricchimento del numero dei vani²⁶.

Un'intenzione di maggiore classicismo stava pertanto prendendo rapidamente piede sulla scorta di quelle che erano state le realizzazioni berniniane di maggiore risonanza, fra cui si distingueva in particolare proprio la chiesa del Noviziato; un indirizzo perfettamente anticipato dalle parole pronunciate da Giuseppe Ghezzi (1634-1721) nel 1695 durante i festeggiamenti per il centenario dell'Accademia:

e se altrui si stima a gloria di haver dato in Cento Anni a quest'Accademia il numero perfetto di otto Principi, Io addito Roma Gotica, fatta per me Roma sì bella nel corso di un Secolo, mercè gli eccelsi Obelischi, industriosissime Fontane, tra le quali signoreggia quella, che epiloga le Meraviglie nel Cerchio Agonale, dove il Bernini dentro gli angusti Spazii di Lago ammirabile hà condotto il gran Mare degli stupori, che minaccia sicuri i Naufragii a più corredati Navilii dell'Invenzioni²⁷.

Francesco Borromini (1599-1667) veniva relegato a un ruolo subalterno, ma non del tutto dimenticato. D'altra parte, come è stato da tempo appurato, Francesco Fontana ammirava il conterraneo e ambiva a individuare una sintesi fra le sue «bizzarrie» e la linearità del padre²⁸. Non sorprende perciò che fra il 1702 e il 1711 vennero selezionati ben tre manufatti borrominiani²⁹: un'attenzione che, rinsaldata dall'esigenza di

25. Titolava il bando: «Dare in disegno pianta, spaccato e prospetto di un sontuosissimo tempio rotondo col suo magnifico portico per erigerlo in onore de' Quattro Santi, in cui siano costruiti quattro magnifici e reali cappellini con le loro cupole, e altri requisiti» (MARCONI-CIPRIANI-VALERIANI 1974, p. 11).

26. Titolava il bando: «Dare in disegno pianta, spaccato e prospetto di un magnifico sontuoso tempio dedicato in rendimento di grazie per vittoria ricevuta» (MARCONI-CIPRIANI-VALERIANI 1974, p. 12).

27. GHEZZI 1696, p. 29. Sul ruolo di Ghezzi all'interno dell'Accademia: SALVAGNI 2008, pp. 36, 39.

28. Per una riflessione sul tema in relazione a un caso concreto: BENINCAMPI 2019.

29. MARCONI-CIPRIANI-VALERIANI 1974, pp. 5, 10-11. Il concorso di terza classe del 1702 («Rilievo di una nicchia di S. Giovanni in Laterano») venne vinto da Pietro Paolo Scaramella, Michelangelo Specchi e Angelo Lazzarini; altresì, la competizione di terza classe del 1710 («Si disegnasse il portone del Convento di S. Carlo alle Quattro Fontane, architettura del Cavalier Borromini») venne vinta da Pietro Paolo Cocchetti, Francesco Prevual; la gara di terza classe del 1711 («Si copiasse il Portone in pietra nera nel Claustro de' Reverendi Padri della Chiesa nuova che dà l'ingresso nell'oratorio, opera ammirabile del cavalier Borromino») vide trionfare Carlo Atti, Matteo Micheli e Raimondo Bassi. Inoltre, non è da dimenticare che il tema della sfida di seconda classe del 1706 («Si delineasse pianta, spaccato e prospetto della pubblica fonte di detta Città [immaginaria], con il getto di tre bocche d'acque distinte e con l'ornato di colonne, statue, iscrizioni e arma») venne interpretato dal vincitore del primo premio Filippo Vasconi (1688-1730) sulla falsariga del borrominiano prospetto di S. Carlino.

concludere alcune parti delle realizzazioni intraprese dal bissonese (non ultima, San Giovanni in Laterano), comunque scemò rapidamente con la scomparsa del giovane, stando almeno ai concorsi visionabili³⁰.

Viceversa, Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669) venne richiamato con continuità seppur con più distanziata cadenza. Se fra il 1713 – quando fu proposto di «Disegnare la parte interiore della chiesa di S. Luca in Santa Martina con tutto l'ornamento che vi si vede di sopra»³¹ – e il 1723 – anno in cui venne stabilito di «riportare in disegno esattamente misurata col palmo romano, e con tutto l'ordine accennato a i concorrenti della seconda classe la facciata di San Luca sopra Martina»³² – trascorse all'incirca una decade, in seguito le elaborazioni cortonesche ritornarono solo molto più in là: nel 1750³³ e nel 1783³⁴. Bernini, al confronto, venne selezionato nello stesso lasso di tempo leggermente più spesso: nel 1739³⁵, nel 1779³⁶ e nel 1795³⁷.

Pertanto, rispetto ai suoi diretti concorrenti lo scarto di superiorità presunto dell'*opus* berniniana si mostra evidente esclusivamente nei primi anni del secolo, mentre sul medio periodo l'interesse per il «novello Michelangelo»³⁸ appare invero più limitato di quanto supposto e

30. Si potrebbe forse aggiungere il concorso di terza classe del 1775 che, teso a rilevare la tribuna di S. Giovanni dei Fiorentini, prendeva in considerazione una realizzazione travagliata parzialmente opera di Cortona come di Borromini. Per una lettura complessiva del cantiere: PIERGUIDI 2012, pp. 31-48.

31. MARCONI-CIPRIANI-VALERIANI 1974, p. 12. In quel concorso di terza classe ottenne il primo premio Paolo Antonio Ameli, seguito da Carlo Nicolò Francesco Marchi e Benedetto Nizzica rispettivamente in seconda e terza posizione.

32. Ivi, p. 13. In quel concorso di terza classe ottenne il primo premio Vincenzo Silva, seguito da Tommaso Asprucci e Giuseppe Doria rispettivamente in seconda e terza posizione. Si noti come Cortona venne qualificato in tal occasione come «celebre professore di pittura ed architettura, e nostro parzialissimo benefattore».

33. Ivi, p. 19. In quel concorso di terza classe («Fare copia della facciata della chiesa di S. Maria della Pace, con farne pianta geometrica, prospetto e sezione») ottenne il primo premio Nicola Giardoni, seguito da Luigi Valadier e Pietro Rossi rispettivamente in seconda e terza posizione.

34. Ivi, pp. 27-28. In quel concorso di terza classe («Si disegnerà con ogni esattezza ed eleganza la Chiesa di S. Martina in Campo Vaccino, formandone la Sua pianta, facciata e spaccato») vennero premiati Giuseppe Padroni e Francesco Laboreur rispettivamente primo e secondo classificato.

35. Ivi, p. 18. In quel concorso di terza classe («Si dovrà disegnare pianta [...] prospetto e sezione dell'altare e ciborio posto nella cappella del Ss. Sacramento in S. Pietro in Vaticano, opera del cav. Bernini») ottenne il primo premio Girolamo Fontanini, seguito da Giovanni Lupi e Francesco Mastronardi rispettivamente in seconda e terza posizione.

36. Ivi, pp. 26-27. In quel concorso di terza classe («Si dovrà copiare la seconda cappella in S. Pietro in Montorio, nell'entrare nella chiesa a sinistra, facendo pianta e spaccati per ben dimostrarla, unita agli altri studi che si crederanno necessari») ebbero la meglio Giacomo Patichi e Diodato Ray *ex aequo*, seguiti da Gaetano Neri e Francesco Somasca secondi pari merito.

37. Ivi, p. 30. In quel concorso di terza classe («Si copierà l'Altare, cioè la pura Mensa e fiancate con il nobile Ciborio o sia Tabernacolo, esistente dentro la Cappella del Santissimo Sagramento della Basilica Vaticana») trionfò Pietro Holl, seguito da Alessandro Angeletti e – in terza posizione – Francesco Rinaldi e Giovanni Trodiani.

38. Anche se in fin fine non gli venne riconosciuta la stessa stima (HASKELL 2000, p. 18).

consistente unicamente se si aggiungono le consegne in scultura del 1732 (un'altra volta l'Abacuc), del 1738 (il Nettuno di villa Montalto) e del 1775 (S. Bibiana)³⁹, non valutabili per Borromini e Cortona che mai furono scultori di professione. A tal riguardo, i disegni rinvenuti nella collezione Lanciani avallano questa sensazione, introducendo però un elemento di novità, ossia una premura per la chiesa del Quirinale.

Il 'relativo' successo della chiesa del Noviziato

Stando a quanto appuntato dallo Chantelou (1609-1694) nel suo diario, Bernini una volta affermò durante il suo soggiorno parigino che «soltanto chi possiede una buona educazione è capace di superare le anomalie che presenta il vero»⁴⁰: una considerazione che, per quanto fosse in quel caso specifico riferita alla scultura, ben avrebbe potuto spiegare altresì la straordinarietà di Sant'Andrea al Quirinale⁴¹ (fig. 3). D'altro canto, in quell'occasione più che altrove l'architetto di papa Chigi dovette coniugare le sue personali aspirazioni espressive con la realtà del sito, il che portò al risultato *sui generis* poi edificato. E, forse, fra gli azzardi del progettista questa fabbrica fu quella che meglio delle altre trovò un ottimale punto di equilibrio fra utilità, struttura e decorazione. Infatti, se da una parte la stretta dialettica interna fra l'articolazione parietale e i suoi annessi si integrava perfettamente con la distribuzione dei locali e gli effetti ottici ricercati, dall'altra la ferrea compenetrazione di queste istanze si era attestata questa volta entro i canoni di una salda naturalezza, intesa quale razionalità di struttura e funzionalità di disposizione (fig. 4). La chiesa si era tramutata in una massa plastica che, tuttavia, attraverso il suo volume fortemente compatto si poneva saldamente nell'ambito urbano prepostole. Eppure, anche in questo frangente, la connessione graduata tra il monumento e il tessuto residenziale circostante – raggiunto grazie alla mediazione dei corpi laterali – aveva innescato originali sequenze comunicative, facendo della facciata un elemento appartenente piuttosto

39. A riguardo: PESTILLI 2011, pp. 119-142: 125. Inoltre, si possono aggiungere a queste segnalazioni anche l'incarico di raffigurare il Nettuno nel giardino di Montalto del 1739 per i pittori e la Santa Teresa trafitta da un serafino donata all'Accademia da René-Michel (detto Michel-Ange) Slodtz (1705-1764) nel 1741: un marmo risalente al 1738 su cui il gruppo di Bernini in Santa Maria della Vittoria esercitò una forte fascinazione. Cfr. BARBERINI 2000, p. 98; CIPRIANI 1987, p. 143.

40. DE CHANTELOU 1946, p. 95.

41. BEVILACQUA-CAPRIOTTI 2016. Cfr. GIACHI 1969; CONNORS 1982, pp. 15-37; BIRINDELLI 1983; LANZETTA 1996.

alla strada e alla piazzetta antistante che non alla chiesa. E tale dissociazione, ragionevolmente, animò uno spirito di emulazione, data la facile riformulazione dell'impaginato a fronte della validità del contenuto. Alcuni riuscirono in questo intento, come si può evincere dal progetto di Andrea Pozzo (1642-1709) per il collegio inglese (c.1700) e dal controllo espresso dallo sconosciuto autore dell'ultimo grafico Lanciani; altri invece preferirono fermarsi alla copia, fra cui l'anonimo progettista del tardo disegno della collezione romana.

Campione della volontà di interpretazione fu Filippo Juvarra (1678-1736)⁴² il quale, prima allievo presso l'Accademia di San Luca e in seguito lì docente negli anni in cui si formò sotto la guida di Carlo Fontana, approfondì durante il suo soggiorno romano il Sant'Andrea di Bernini, cercando di carpirne il processo creativo allo scopo di governarlo. Nello specifico, gli schizzi in questione risalgono precisamente al 1706 (*fig. 5*), allorché il giovane Passalacqua – suo connazionale e compagno di passeggiate per la città⁴³ – partecipò a quel concorso clementino incentrato sulla chiesa del Noviziato⁴⁴ (*fig. 6*). Plausibilmente, i due si dovettero recare *in loco* assieme: occasioni in cui, mentre il neofita procedeva al rilevamento, l'altro ragionava sulla configurazione, avvalendosi del disegno quale mezzo per dare forma al suo pensiero architettonico. D'altronde, questa doveva essere verosimilmente la sua intenzione: trarre delle annotazioni da rielaborare all'occorrenza, come appunto certificano il successivo portico sostenuto da colonne tuscaniche della facciata del San Filippo a Napoli e il progetto per la chiesa di Santa Brigida sempre destinato alla città partenopea.

Diversa fu invece l'intenzione di altri che come Giuseppe Doria – secondo posto nel concorso di seconda classe del 1728 incentrato sullo studio di un «convento per trenta religiosi» – copiarono direttamente la chiesa del Noviziato⁴⁵: un omaggio ravvisabile parimenti nella tarda facciata per San Paolo Eremita (1767-1775) di Clemente Orlandi (1694-1775), il quale – a dispetto della tracciabilità borrominiana dell'impaginato interno – non nascose qui le sue inclinazioni, ben lontane dalle tendenze allora in circolazione⁴⁶ (*fig. 7*).

42. Per una panoramica: GRITELLA 1992.

43. MANFREDI 1989, p. 111.

44. MANFREDI 2010, p. 172.

45. «Doria directly copied Bernini's S. Andrea» (CHALLINGSWORTH 1990, p. 300).

46. ROSSI PINELLI 2000, p. 236. Peraltro, pochi anni prima, anche Marchionni – che aveva concorso con Giovan Battista Piranesi (1720-1778) per l'altare maggiore di S. Maria del Priorato (c.1764) – aveva presentato un

Certamente, molto si dovette al successo del cantiere della fontana di Trevi il quale, correlato alla tradizione berniniana secondo la lettura personale che ne diede Nicola Salvi (1697-1751), ratificò la vitalità delle sperimentazioni del barocco seicentesco: una vigoria che si sostentava non solamente dell'attività degli operatori dell'Urbe ma che, al contrario, trovava ampia promozione segnatamente nelle province più esterne dello Stato Pontificio. Lo conferma la chiesa di Santa Maria della Visitazione del Suffragio di Forlì (dal 1723) per il cui disegno ci si richiamò intenzionalmente al Sant'Andrea al Quirinale, così come scrisse in una «difesa» il camaldolese Giuseppe Antonio Soratini (1682-1762)⁴⁷, autore del progetto:

Non v'essendo niun'altra figura che più sia consimile ed a imitatione della figura circolare, che quella della figura ovale a cagione che anch'ella viene parimenti chiusa da una sol linea, e perciò libera da ogni sorte d'angoli che necessariamente caddono nelle forme e figure triangolari, quadrangolari, ottagonali, esagonali, e tant'altre che seguono tutte alle suddette inferiori [...].

Pertanto, da ciò che brevemente s'è detto pare ragionevolmente concludere essere nella forma della pianta molto lodabile e considerata [la chiesa del Suffragio], e tanto più perché anche ad imitatione d'alcune delle migliori chiese di Roma, come S. Andrea del Noviziato dei padri gesuiti, S. Giacomo degli incurabili, di S. Maria dei Miracoli al Popolo e di tante altre dentro e fuori Roma opera d'insigni architetti⁴⁸.

Peraltro, come ricordava in un altro suo scritto, Bernini era stato un «celebre Scultore et Architetto»⁴⁹, che aveva saputo tradurre in termini moderni quelle «regole di buona architettura» che, difatti, lo stesso religioso poteva riscontrare nei suoi accoliti e – in particolar modo in Francesco Fontana, ideatore della chiesa di Santa Maria del Suffragio di Ravenna (dal 1701)⁵⁰.

E questa opinione, se non universalmente apprezzata, quanto meno era generalmente condivisa dai più, come sottolineano gli studi del nobile forlivese Giuseppe Merenda (1687-1767)⁵¹: un amatore della profes-

progetto che richiamava quello di Bernini per Castel Gandolfo..

47. Per una panoramica aggiornata sul progetto e la sua successiva esecuzione: BENINCAMPI 2018, pp. 555-568. Su Soratini: RIMONDINI 1985, pp. 27-65. Cfr. BOSCHI-MORRONE 1982. Recentemente sull'argomento delle copie con molta lucidità: VARAGNOLI 2024, pp. 120-121.

48. DAPORTI 1970/1971, p. 269; e, a riguardo, vedi anche DAPORTI 1972, pp. 97-102. Sulla questione dell'appartenenza o meno dello scritto a Soratini: RIMONDINI 1983, pp. 59-78. Cfr. MATTEUCCI 1972, pp. 49-61.

49. BIBLIOTECA CLASSESE DI RAVENNA (d'ora in poi BCRA), Mob. 3.4.K2, nr.30: G.A. SORATINI, *Arte di Fabbricare. Istruzioni in cui trovasi rimarcato qualche difetto delle fabbriche del Duomo di Ravenna*, p. 107.

50. Sul tema: PIRAZZOLI 1975, pp. 741-744.

51. BENINCAMPI 2016b, pp. 165-186. Cfr. RIMONDINI 1984, pp. 21-40.

sione architettonica che durante la sua adolescenza non aveva mancato di istruirsi a Roma e di valutare – fra l'altro – alcune varianti della chiesa del Noviziato databili ancora una volta agli anni attorno al concorso del 1706. In effetti, il primo volume dello *Studio d'architettura civile* (1702) non riportava che la raffigurazione di una porta interna della chiesa⁵² e pure il supplemento del 1711 aggiungeva soltanto una sezione della cupola, senza mai approfondire le caratteristiche del prospetto⁵³. Di conseguenza, per assicurarsene un appunto complessivo o si riusciva ad acquistare una delle rare copie disponibili dell'*Insignium Romae Templorum Prospectus*⁵⁴ (figg. 8-9) o si procedeva in prima persona a una rilevazione *in faciem loci*.

Tale fu il caso del romagnolo: un impegno di assimilazione che rifletteva il suo interesse per l'architetto papale, giudicato come il paradigma della tradizione architettonica romana più congruente ai canoni accademici; un'intuizione in comune con diversi altri «giovani» allora in città, per lo più stranieri. Dopotutto, se la fortuna della fabbrica berniniana sembra concretamente accertabile a Roma e nel papato, questa si conferma parimenti all'estero, sebbene in misura ridotta. Lo indicano tanto i progetti di Antonio Gaspari (1656-1723) per la chiesa di San Vidal a Venezia⁵⁵, quanto la chiesa del priorato agostiniano di Rohr disegnata da Egid Quirin Asam (1692-1750)⁵⁶ e il fronte settentrionale della palazzina reale di Sanssouci (1745-1747), realizzata dal primo architetto di Federico II di Prussia (1712-1786) Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699-1753)⁵⁷. In più, pure la significativa Clemenskirche a Munster, invenzione di Johann Conrad Schlaun (1695-1773), offre un valido esempio degli sviluppi del linguaggio di Bernini oltralpe⁵⁸: una considerazione ad ogni modo non perentoria ma aperta alla contaminazione, come chiarisce la sussistenza di caratteri propri di quel «Borromini Capriccioso Architetto»⁵⁹.

52. Tavola 107.

53. Tavola 4.

54. Tavole 23-24-25. Sull'opera: PIACENTINO 2013, p. 235.

55. ROCA DE AMICIS 2008, pp. 206-221: 217.

56. Fratello di Cosmas Damian Asam (1686-1739), vincitore a Roma del primo premio di pittura nel concorso di prima classe del 1713 dedicato alla raffigurazione di San Pio V nell'atto di liberare una donna da spiriti maligni. Per un approfondimento mirato su questo interessante argomento: PAMPALONE 2000, pp. 51-81: 64.

57. HAGER 2002, pp. 358, 364.

58. BENINCAMPI 2016a, pp. 85-90: 88. Cfr. KIEVEN 1999, pp. 53-64.

59. BCRa, Mob. 3.4.K2, n.30, p. 107.

Sicché, in definitiva, sembra potersi notare che l'apprezzamento che si ebbe per la chiesa del Noviziato sia cresciuto in concomitanza con la notorietà del suo artefice e si sia sviluppato nelle sue linee guida fondamentali massimamente negli stessi anni che questi fu in auge, ovvero nelle prime decadi che seguirono la sua scomparsa. Tuttavia, questa fabbrica continuò anche in seguito a essere tenuta in conto, nonostante il rapido mutare dei gusti.

Conclusioni

Terminando, i disegni considerati – collocabili al principio e alla fine della fortuna del Bernini⁶⁰ – segnano un periodo preciso in cui se da un lato è innegabile che a più riprese si tornò a ragionare sull'opera dell'artista, dall'altro è altresì vero che il suo lascito pesò soprattutto nella prima metà del XVIII secolo. Ciò sembrerebbe avvalorato tanto dai soggetti dei Concorsi Clementini di terza classe e dagli esiti delle competizioni di livello superiore quanto dall'attività di architetti in qualche modo gravitanti attorno all'Accademia di San Luca. Del resto, non va scordato che l'insegnamento dell'architettura a Roma – fino ancora a quando nel 1733 venne eletto «Principe» Sebastiano Cipriani (1660-1740), allievo di Giovan Battista Contini (1642-1723) – era stato dominato dal circolo fontaniano⁶¹, i cui adepti – da Carlo Buratti (1651-1734) a Carlo Francesco Bizzaccheri (1656-1721) e Antonio Valeri (1648-1736) – avevano ricoperto il ruolo o di istruttori o di consiglieri⁶².

Indubbiamente, un contributo importante alla fortuna di Bernini venne offerto però anche dalla diffusione di stampe e raccolte di disegni⁶³, di cui le sorvegliate commistioni di Bernini occupavano una porzione rilevante⁶⁴. Tuttavia, la divulgazione su larga scala di un repertorio così vasto

60. Che ebbe termine con la fine del XVIII secolo. Cfr. SIMONATO 2018, p. 23.

61. Lo stesso Bernini era stato «Principe» dell'Accademia nel 1630 (ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA, *Registri*, v. 42/a, f. 111v).

62. HAGER 2000a, pp. 23-25, 28; HAGER 2000b, p. 188. In particolare, si noti che la maggior parte degli istruttori attivi fra la fine del XVII secolo e il principio del seguente si erano tutti formati presso la scuola di Carlo Fontana, il che ebbe certamente un impatto importante sulle metodologie di insegnamento e il tipo di architettura da praticarsi. In aggiunta, non si dimentichi che i docenti avevano in genere anche la responsabilità della scelta dei temi dei concorsi e svolgevano altresì spesso il ruolo di giudici.

63. PINTO 2000, p. 110. Per una panoramica: ANTINORI 2013, pp. 11-70. Cfr. CIOFETTA 1991, pp. 214-219.

64. Nel dettaglio: ventitré tavole su centoquarantadue totali nel volume «sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma» (1702); quindici su sessantadue nel tomo «sopra varj ornamenti di cappelle, e diversi sepolcri tratti da più Chiese di Roma» (1711); sette su ottantatré nell'ultimo lavoro

se da un lato conferì all'opera di Bernini – come di Cortona e Borromini – un valore intrinseco legittimato dall'evidente loro capacità di adattare tanto la tradizione romana quanto i precetti dei più famosi trattatisti rinascimentali alle istanze della contemporaneità⁶⁵, dall'altro innescò uno svuotamento dell'esperienza barocca, rilevabile nel XVIII secolo non solamente nella riproposizione passiva delle decorazioni borrominiane ma percepibile parimenti nella freddezza dei prestiti berniniani: un'aridità denunciata da Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775)⁶⁶.

Ciò detto, sembra comunque possibile constatare che la chiesa del Noviziato abbia goduto nell'ultimo *Ancien Régime* di ammirazione, più di quanto non furono altre opere celebri dell'architetto⁶⁷. E se tale interesse si soffermò in particolar modo sull'impianto, i disegni della collezione Lanciani rammentano che questa attenzione investì pure la facciata, verosimilmente in virtù della sua monumentale severità: una perfetta integrazione fra interno ed esterno, fra geometria e illusione⁶⁸: un dialogo talmente ben congegnato che financo Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682), il quale non aveva mancato di «abboccarsi» con Bernini a riguardo del colonnato di San Pietro, scrisse nel suo tratto di *Arquitectura civil recta y obliqua* (1673) che

ne suelen los Architectos hazer Templos Circulares o Ellipticos, porque son muy dificultades sus delineaciones: pero con todo esso el de la Monjas de S. Bernardo de Alcala, y el de S. Andres de Roma (Noviciado de los Padres de la Compañia de Iesus) son Ouales, y al rededor tienen capillas, en cuyas entradas y arcos estan las piedras bien corradas, y en voz tacita alobando a quien las delino y labrò⁶⁹.

In conclusione, si può perciò affermare che se da una parte «bei Bernini ist wieder Harmonie zwischen Körper und Geist hergestellt»⁷⁰, dall'altra l'esperienza berniniana restituì nel XVIII secolo vivaci sti-

editoriale della trilogia prodotto dalla stamperia, ovvero lo «Studio d'architettura civile sopra varie Chiese, Cappelle di Roma, e Palazzo di Caprarola, et altre Fabbriche con le loro Facciate, Spaccati, Piante e Misure» (1721). In aggiunta, pure nel compendio di «Disegni di varj altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de più celebri architetti date in luce da Gio. Giacomo de Rossi nella sua stamperia in Roma alla Pace» (1689) su cinquanta raffigurazioni ben sette (più tre di approfondimento) vennero dedicate a realizzazioni berniniane, non ultime proprio le cappelle Raimondi in S. Pietro in Montorio e di S. Maria Leonora nella chiesa dei SS. Domenico e Sisto (tavv. 8, 20).

65. MANFREDI 2010, p. 98. Cfr. RAY 1983 (1984), p. 14.

66. BEVILACQUA 2013, p. 646.

67. Cfr. CIUFFA 2018, p. 26, tav. 2.

68. FROMMEL 1983 (1984), p. 243.

69. CARAMUEL Y LOBKOWITZ 1678, p. 108. Cfr. BONET CORREA 2002, p. 248.

70. RIEGL 1908, p. 149. Cfr. RIEGL 1908 (2010), p. 205: «with Bernini, there is a new harmony between body and soul».

moli in grado di catturare l'attenzione delle nuove generazioni e diventare in tal maniera il presupposto per ulteriori sperimentazioni compositive⁷¹. Al che, quale che fosse la fama dell'artista nel corso degli anni, certo è solo che questi rimase obbligato termine di confronto. E questo perché, come lucidamente ricordava Milizia, «il Bernini sapeva porre in pratica quella regola, che continuamente egli aveva fra le labbra, cioè che l'abilità dell'Architetto si conosce principalmente in convertir i difetti del luogo in bellezza»⁷².

* Si ringraziano il prof. Augusto Roca De Amicis e la prof.ssa Elisa Debenedetti per i suggerimenti e le indicazioni fornite durante la stesura del presente testo. Riconoscenza va anche al personale dell'Archivio di Stato di Roma per la disponibilità dimostrata. Questo saggio è dedicato alla memoria di Elisa Debenedetti.

71. FOLCHI 1837, p. 45.

72. MILIZIA 1768, p. 363.

Bibliografia

AGRESTINI 1990

AGRESTINI M., 1990. *Il paese del cardinale*, Ardea: [s.e.].

ANTINORI 2013

ANTINORI A., 2013. "Rappresentare la Roma moderna: la stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)", in A. ANTINORI (a cura di), *Studio d'architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*: 11-70. Roma: Quasar.

BARBERINI 2000

BARBERINI M.G., 2000. "Tantum Sculptor et Arte favet: appunti per gli scultori dei concorsi dell'Accademia di San Luca", in A. CIPRIANI (a cura di), *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre – 31 ottobre 2000): 85-86. Roma: De Luca.

BENEDETTI 1997

BENEDETTI Sa., 1997. *Architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*. Roma: Bonsignori.

BENINCAMPI 2016a

BENINCAMPI I., 2016. "Il Suffragio di Forlì e la diffusione periferica dei modelli del Barocco romano dell'Accademia di San Luca", *Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura*, 2: 85-90.

BENINCAMPI 2016b

BENINCAMPI I., 2016. "Frà Giuseppe Merenda, «dilettante in architettura»", *Studi Romagnoli*, LXVII, 67: 165-186.

BENINCAMPI 2018

BENINCAMPI I., 2018. *La legazione di Romagna nel Settecento. Il «Buon Governo» dell'architettura nella periferia dello Stato Pontificio (1700-1758)*, Roma: tesi di dottorato della Sapienza Università di Roma.

BENINCAMPI 2019

BENINCAMPI I., 2019. "La chiesa del Suffragio di Ravenna. Da Francesco e Carlo Fontana alle opere di consolidamento di Camillo Morigia", *Aistarch*, III, 6: 58-75.

BERNINI 1713

BERNINI D., 1713. *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino descritta da Domenico Bernino suo figlio e dallo Stampatore dedicata all'Eminente.mo, e Rever.mo Signore, il Sig.r Cardinale Ludovico Pico della Mirandola*. Roma: Rocco Bernabò.

BEVILACQUA 2013

BEVILACQUA M., 2013. "Roma alla fine dell'età barocca e la sua rappresentazione: Lione Pascoli, Giovanni Gaetano Bottari e Giambattista Nolli", in M. FAGIOLO (a cura di), *Roma Barocca*: 631-654. Roma: De Luca.

BEVILACQUA-CAPRIOTTI 2016

BEVILACQUA C., CAPRIOTTI A. (a cura di), 2016. *Sant'Andrea al Quirinale: il restauro della decorazione della cupola e nuovi studi berniniani*. Roma: De Luca.

BIRINDELLI 1983

BIRINDELLI M., 1983. *Forma e avvenimento: Sant'Andrea al Quirinale e altre ARCHITETTURE irriducibili a oggetto*. Roma: Kappa.

BONACCORSO 1997

BONACCORSO G., 1997. *Lo studio e la scuola di Carlo Fontana. La formazione romana dei suoi allievi stranieri*. Venezia: tesi di dottorato dell'Istituto Universitario di Architettura.

BONACCORSO 1998

BONACCORSO G., 1998. "I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana", in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Studi sul Settecento Romano. Roma, le case, la città*: 95-125. Roma: Bonsignori.

BONACCORSO 1999

BONACCORSO G., 1999. "Francesco Borromini il giorno dopo: il ruolo di Carlo Fontana nella diffusione di un nuovo linguaggio architettonico", in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Borrominismi*: 26-37. Roma: Lithos.

BONACCORSO 2004

BONACCORSO G., "Carlo Fontana e la didattica tecnica: regole e consigli per «gli apprendisti» negli scritti di architettura", in G. MAZZI, S. ZAGGIA (a cura di), *"Architetto sia l'ingegniero che discorre"*. *Ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*: 105-124. Venezia: Marsilio.

BONACCORSO 2017

BONACCORSO G., 2017. "Carlo Fontana: Principe dell'Accademia", in G. BONACCORSO, F. MOSCHINI (a cura di), *Carlo Fontana (1638-1714). Celebrato Architetto*, atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22-24 ottobre 2014): 9-11. Roma: Accademia Nazionale di San Luca.

BONET CORREA 2002

BONET CORREA A., 2002. "Bernini y el arte barroco en España", in C. GRELL, M. STANIČ (a cura di), *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*.,: 241-253. Parigi: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

BORSI 1980

BORSI F., 1980. *Bernini Architetto*. Milano: Electa.

BOSCHI-MARRONE 1982

BOSCHI R., MORRONE R., 1982. *Paolo Soratini, architetto lotanese (al secolo Giuseppe Antonio)*, catalogo della mostra (Lonato, Fondazione Ugo da Como, ottobre 1980). Brescia: Grafo.

BRAHAM-HAGER 1977.

BRAHAM A., HAGER H., 1977. *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*. Londra: Zwemmer.

CARAMUEL Y LOBKOWITZ 1678

CARAMUEL Y LOBKOWITZ I., 1678. *Architectura civil y obliqua*. Vegeven: C. Corrado.

CHALLINGSWORTH 1990

CHALLINGSWORTH C.J., 1990. *The 1708 and 1709 Concorsi Clementini at the Accademia di San Luca in Rome and the establishment of the Academy of arts and sciences as an autonomous building type*, Pennsylvania State University Park: PhD thesis of the Department of Art History - Pennsylvania State University (PA).

DECHANTELOU 1946

DECHANTELOU P.F., 1946. *Bernini in Francia*, a cura di Stefano Bottari. Roma: Bussola.

CIOFETTA 1991

CIOFETTA S., 1991. "Lo 'Studio d'architettura civile' edito da Domenico de Rossi (1702, 1711, 1721)", in B. CONTARDI, G. CURCIO (a cura di), *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680 – 1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992): 214-219. Roma: Argos.

CIPRIANI 1987

CIPRIANI A., 1987. "Un bozzetto per il leone della Fontana dei Fiumi", in M. FAGIOLO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*: 139-147. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

CIUFFA 2018

CIUFFA B., 2018. *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*. Roma: Artemide.

CONNORS 1982

CONNORS J., "Bernini's S. Andrea al Quirinale: payments and planning", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XLI, 1: 15-37.

CONTARDI-CURCIO 1991

CONTARDI B., CURCIO G. (a cura di), *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680 – 1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992). Roma: Argos.

CURCIO 1991

CURCIO G., "La città degli architetti", in B. CONTARDI, G. CURCIO (a cura di), *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680 – 1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991 – 29 febbraio 1992): 143-154. Roma: Argos, Roma.

CURCIO 1996

CURCIO G., 1996. "L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana", in S. DELLA TORRE, T. MANNONI, V. PRACCHI (a cura di), *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996): 277-302. Como: Nodo Libri.

CURCIO 2000

CURCIO G., 2000. "La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali", in G. CURCIO, E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I: 50-69. Milano: Electa, Milano.

DAPORTI 1970/1971

DAPORTI G., 1970/1971 *Giuseppe Merenda architetto forlivese*. Bologna: tesi di laurea dell'Università degli Studi di Bologna, facoltà di Magistero, relatore: prof.ssa A.M. Matteucci.

DAPORTI 1972

DAPORTI G., "Per Giuseppe Merenda", *Studi Romagnoli*, 23: 97-102.

FAGIOLO 2013

FAGIOLO M., *Roma Barocca*. Roma: De Luca.

FOLCHI 1837

FOLCHI C., 1837. "Tempio di Maria Vergine nella Terra di Ariccia del Cav. Lorenzo Bernini", *L'Ape italiana delle belle arti*, III: 45-46.

FROMMEL 1983 (1984)

FROMMEL C.L., 1983 (1984). "S. Andrea al Quirinale: genesi e struttura", G. SPAGNESI, M. FAGIOLO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, I: 211-253. Firenze: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

GIACHI 1969

GIACHI G., *S. Andrea al Quirinale*. Roma: Marietti.

GHEZZI 1696

GHEZZI G., 1696. *Il centesimo dell'anno M. DC. XCV. Celebrato dall'accademia del disegno essendo principe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto*. Roma: Giovanni Francesco Buagni.

GHISLERI 1998

GHISLERI A., 1998. *Libro di più pensieri di Filippo Juvarra*. Cisinello Balsamo (Mi): Silvana.

GRITELLA 1992

GRITELLA G., 1992. *Juvarra: l'architettura*. Modena: Panini.

HAGER 1983 (1984)

HAGER H., 1983 (1984). "Gian Lorenzo Bernini e la ripresa del barocco nell'Architettura del Settecento romano", in G. SPAGNESI, M. FAGIOLO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, II: 469-496. Firenze: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

HAGER 2000a

HAGER H., 2000. "Le Accademie di architettura", in G. CURCIO, E. KIEVEN (eds.), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I: 20-49. Milano: Electa.

HAGER 2000b

HAGER H., 2000. "L'Accademia di San Luca e i concorsi Clementini di architettura", in A. CIPRIANI (a cura di), *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre – 31 ottobre 2000): 117-124. Roma: De Luca.

HAGER 2002

HAGER H., 2002. "Impronte Berniniane nell'architettura e nella decorazione architettonica in Italia e in Europa", in C. GRELL, M. STANIČ (a cura di), *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*: 353-374. Parigi: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

HAGER 2003

HAGER H., 2003. "Carlo Fontana", in A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, I: 238-261. Milano: Electa.

HASKELL 2000

HASKELL F., 2000. *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*. Torino: Allemandi.

KIEVEN 1988

KIEVEN E., 1988. *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, 7 giugno – 16 luglio 1988). Roma: Multigrafica Edizioni.

KIEVEN 1999

KIEVEN E., 1999. "Johann Conrad Schlaun (1695-1773)", in J. GARMS (a cura di), *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*: 53-64. Roma: Tiferno.

LANZETTA 1996

LANZETTA L., 1996. *Sant'Andrea al Quirinale*. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.

MANFREDI 1989

MANFREDI T., 1989. "L'arrivo a Roma di Filippo Juvarra e l'apprendistato di Pietro Passalacqua nelle cronache domestiche di una famiglia messinese", *Architettura*, 1-2: 109-117.

MANFREDI 2008

MANFREDI T., 2008. *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, i Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*. Roma: Argos.

MANFREDI 2010

MANFREDI T., 2010. *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*. Roma: Argos.

MARCONI-CIPRIANI-VALERIANI 1974

MARCONI P., CIPRIANI A., VALERIANI E., 1974. *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma: De Luca.

MATTEUCCI 1972

MATTEUCCI A.M., 1972. "La chiesa del Suffragio in Forlì", *Studi romagnoli*, 23: 49-61.

MILIZIA 1768

MILIZIA F., 1768. *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*. Roma: Monaldini.

MONTANARI 1998

MONTANARI T., 1998. "Sulla fortuna di Bernini", *Studi Seicenteschi*, XXXIX: 127-164.

PAMPALONE 2000

PAMPALONE A., 2000. "Profilo critico dell'evoluzione dei concorsi di pittura nel Settecento", in A. CIPRIANI (ed.), *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre – 31 ottobre 2000): 51-81. Roma: De Luca.

PESTILLI 2011

PESTILLI L., 2011. "On Bernini's reputed unpopularity in late Baroque Rome", *Artibus et Historiae*, XXXII, 63: 119-142.

PIACENTINO 2013

PIACENTINO P., 2013. "Gli Insignium Romae Templorum Prospectus", in A. ANTINORI (a cura di), *Studio d'architettura civile*: 235. Roma: Quasar.

PIERGUIDI 2012

PIERGUIDI S., 2012. "Vicende della cappella Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini: dal modello di Pietro da Cortona al «Battesimo di Cristo» di Mochi", *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 26: 31-48.

PINTO 2000

PINTO J.A., 2000. "Architettura da esportare", in G. CURCIO, E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I: 110-133. Milano: Electa.

PIRAZZOLI 1975

PIRAZZOLI N., 1975. "Due opere ravennati di uno sfortunato architetto", *Bollettino economico della camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Ravenna*, XXX, 8: 741-744.

RAY 1983 (1984)

RAY S., 1983 (1984). "Bernini e la tradizione architettonica del Cinquecento romano", in G. SPAGNESI, M. FAGIOLO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, I: 13-33. Firenze: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

RIEGL 1908

RIEGL A., 1908. *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien: Anton Schroll & Co.

RIEGL 1908 (2010)

RIEGL A., 1908 (2010). *The origins of baroque art in Rome*, a cura di Andrew Hopkins e Arnold Witte. Los Angeles: Getty Research Institute.

RIMONDINI 1983

RIMONDINI G., "La chiesa del Suffragio di Forlì (1723-1748) su disegno di fra' Giuseppe Antonio Soratini", *Romagna, Arte e Storia*, III, 7: 59-78.

RIMONDINI 1984

RIMONDINI G., "Materiali per la ricostruzione del regesto di G. Merenda architetto forlivese", *Romagna, Arte e Storia*, IV, 10: 21-40.

RIMONDINI 1985

RIMONDINI G., 1985. "Il manuale e il cantiere", *Romagna, Arte e Storia*, V, 15: 27-65.

ROCA DE AMICIS 2008

ROCA DE AMICIS A., 2008. "Antonio Gaspari e un dialogo con il barocco romano", in A. ROCA DE AMICIS (a cura di), *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*: 206-221. Venezia: Marisilio.

ROSSI PINELLI 2000

ROSSI PINELLI O., 2000. "Roma tra il 1758 e il 1798", in G. CURCIO, E. KIEVEN (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I: 210-239 Milano: Electa.

SALVAGNI 2008

SALVAGNI I., 2008. "Architettura ed «Aequa potestas». Filippo Juvarra, l'Accademia di San Luca e gli architetti", in C. RUGGERO (a cura di), *La forma del pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*: 33-53. Roma: Campisano.

SIMONATO 2018

SIMONATO L., 2018. *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*. Milano: Electa.

VARAGNOLI 2024

VARAGNOLI C., 2024. "Belle e infedeli: epliche e varizioni di modelli architettonici romani nel Settecento europeo", *Preprint*, 125: 109-138.

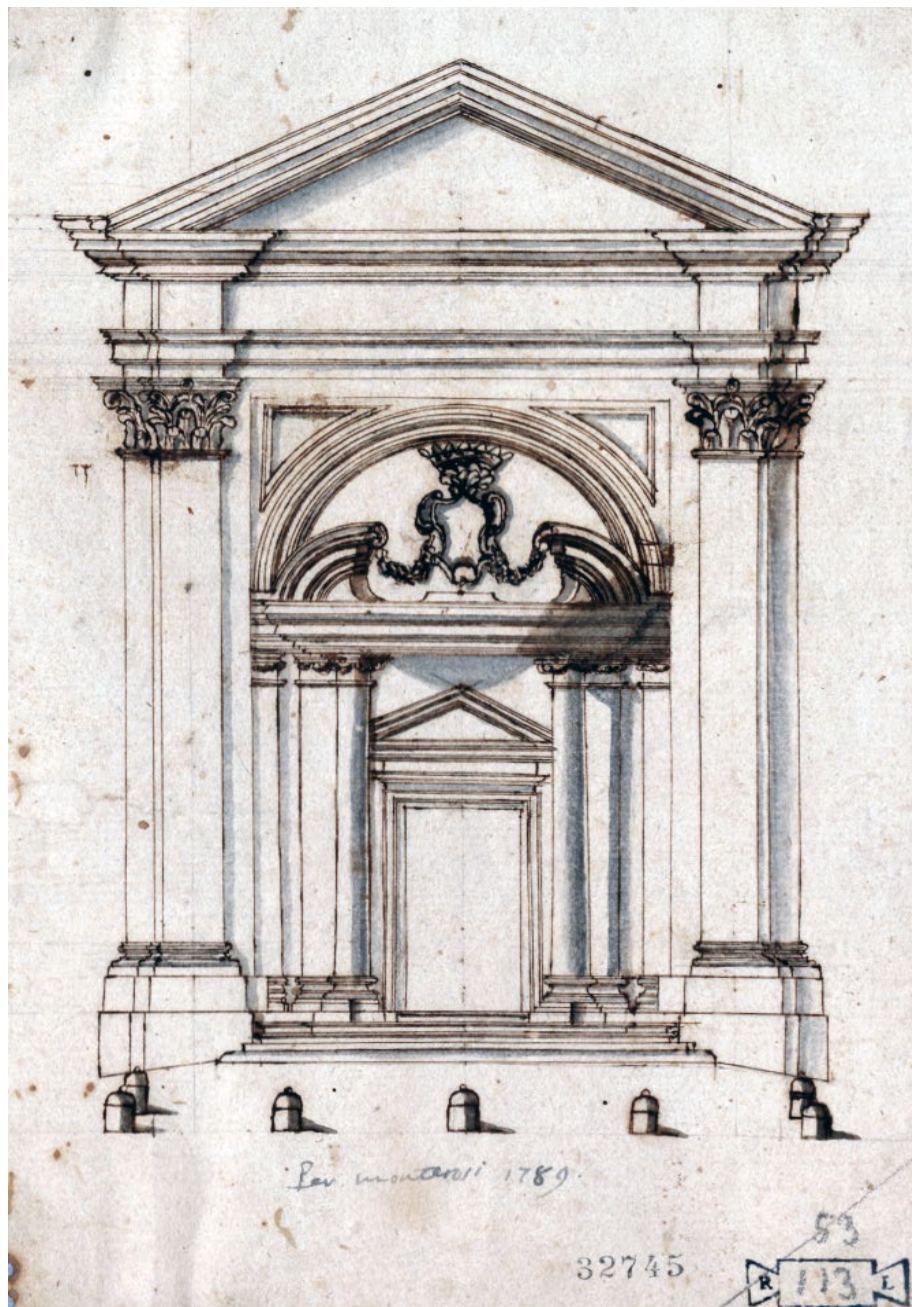


Fig. 1 – Anonimo, Prospetto di una chiesa (in riferimento a S. Andrea al Quirinale), 1789, lapis e china su carta (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Collezione Lanciani, Ms. XI-53, c. 113r).



Fig. 2 – Anonimo, Prospetto di una chiesa (rilievo della chiesa di S. Andrea al Quirinale), inizio XVIII secolo, lapis, china su carta e acquerello (Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Collezione Lanciani, Ms. XI-53, c. 116r).



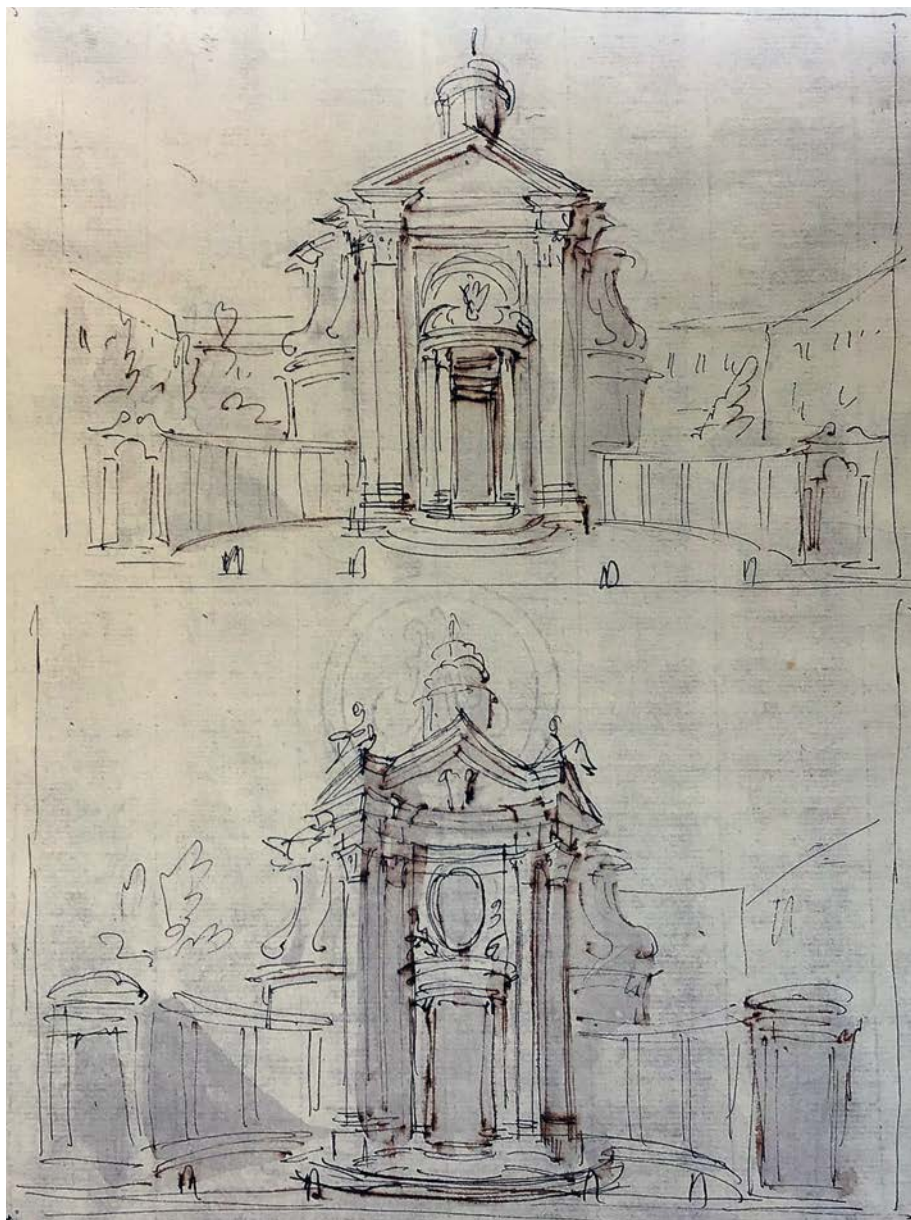


Fig. 5 – Filippo Juvarra, Schizzi di studio sul modello della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, 1706, lapis, china su carta e acquerello (GHISLERI 1998, tavv. XCVIII, XCIX/C).

Nella pagina precedente:

Figg. 3, 4 – Gian Lorenzo Bernini, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, Roma, esterno e interno (foto di Iacopo Benincampi).



Fig. 6 – Pietro Passalacqua, Rilievo della facciata della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, 1706, lapis, china su carta e acquerello (BENINCAMPI 2016, p. 85).

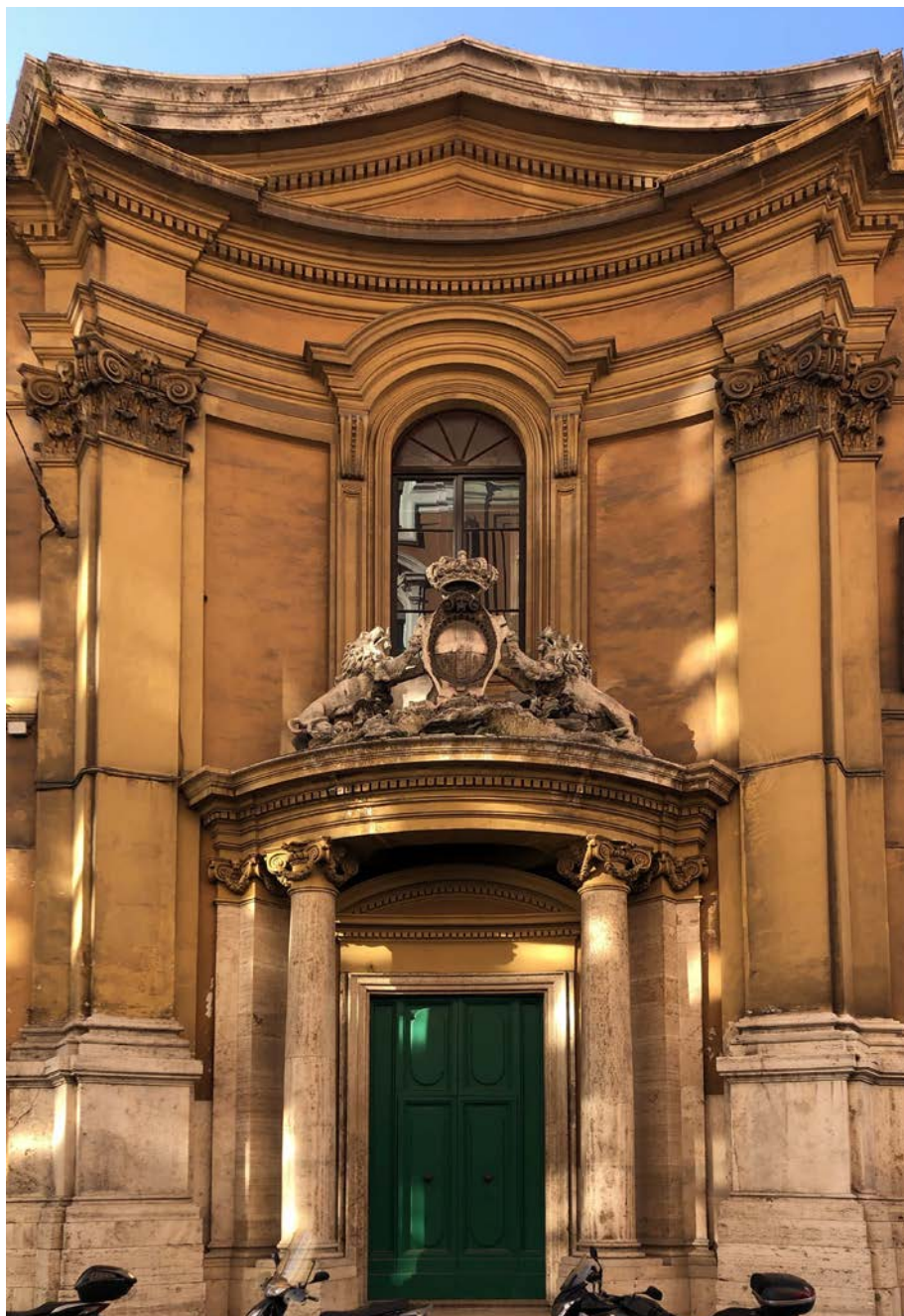
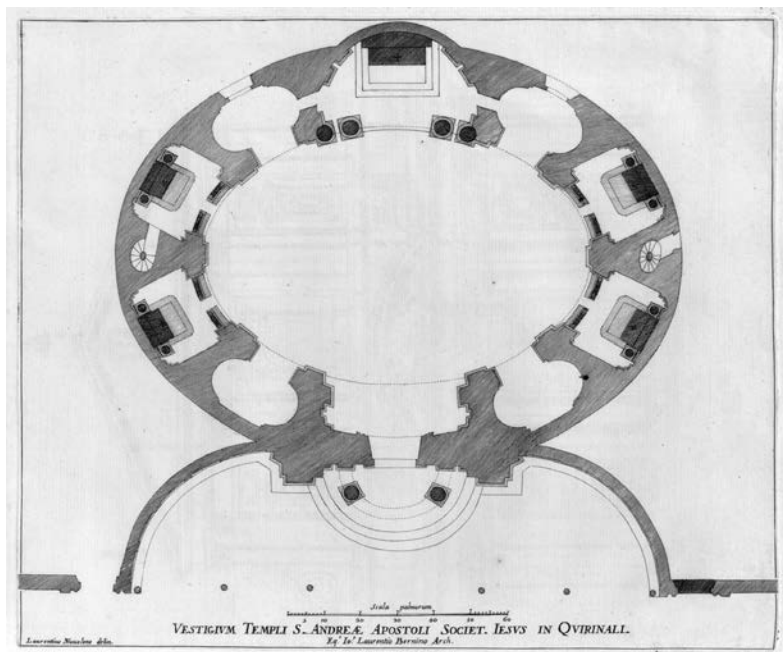


Fig. 7 – Clemente Orlandi, Chiesa di S. Paolo Eremita a via Agostino Depretis, Roma, esterno (foto di Iacopo Benincampi).



Figg. 8, 9 – Gian Lorenzo Bernini, prospetto, sezione e pianta della chiesa di S. Andrea al Quirinale (Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi / nunc tandem suis cum plantis ac mensuris a Io. Iacobo de Rubeis Romano suis typis in lucem editi ad aedem pacis cum privilegio summi pontificis, Roma 1683, tavv. 23-24).

Fra i Sacrari delle Dolomiti

Pensieri liberi passeggiando per Pocol, Pian De Salesei, Pordoi, Quero

LUCIO VALERIO BARBERA¹

Abstract: The Dolomite mountain range was the scene of many battles during the First World War. Many young soldiers lost their lives fighting on both fronts. Several memorials were built in their commemoration, whose shapes present interesting design aspects related to the concept of remembrance.

Keywords: Pocol; Pian De Salesei; Pordoi; Quero; modern architecture.

In vista di un prossimo viaggio nelle Dolomiti – mi pare proprio a Cortina d’Ampezzo – mi venne chiesto di indicare i sacrari, i monumenti, le memorie della Prima Guerra Mondiale che valgano una visita. Io ho risposto, forse bruscamente, dicendo la mia su ciò che quella guerra ha significato per i luoghi meravigliosi dove si è svolta, per le genti che in essi vivono e per tutta la generazione di giovani – italiani e non – che a quella guerra partecipò, al di là della retorica con la quale essa, la Prima Guerra Mondiale, ci è tramandata dai libri di scuola, dalla letteratura, dal cinema, dalla politica. In realtà, dicendo bruscamente tutto ciò, io già iniziavo il compito che mi veniva chiesto di adempiere, quello di aiutare un po’ – per quanto ne so (molto poco!) – a orientare in un significativo primo viaggio tra le testimonianze architettoniche di quel drammatico strato della nostra identità collettiva, che oggi pare sepolto nell’ombra di un passato non certo remoto che tuttavia ci pare lontano dal nostro malessere quotidiano.

Veniamo al punto; non sono pochi i memoriali, i monumenti, i sacrari (come si usa dire) sia italiani che austro-tedeschi che celebrano, tra Veneto e Trentino-Alto Adige e Friuli, la memoria dei caduti di quella guerra. Dei caduti, dico, perché mi pare che nessun monumento celebri, per fortuna, apertamente la guerra in se stessa, come glorioso evento. Basta andare in rete e scrivere ‘Sacrari e cimiteri della Prima Guerra Mondiale in Veneto, Trentino-Alto Adige e Friuli’, e sarete sorpresi del numero dei luoghi di memoria-patria (così si diceva tanti anni fa) che costellano quell’ampio territorio. Occorrerà,

1. Sapienza Università di Roma (lucio.barbera@uniroma1.it).

dunque, scegliere un piccolo numero di luoghi significativi che si possano visitare in una breve gita traendone il massimo di esperienza culturale ed emotiva.

Sarà sembrato strano che io abbia citato i memoriali austro-tedeschi – diciamo tedeschi – assieme a quelli italiani. Forse essi sono poco conosciuti da noi italiani perché – oddio! – furono costruiti in onore del nemico. Ma in essi, che sono cimiteri di soldati di una sanguinosa guerra perduta, non aleggia nessun senso di glorioso sacrificio per una causa giusta, dunque vittoriosa – che si può cogliere, invece nei sacrari italiani; no, in essi, nei sacrari e nei cimiteri tedeschi, vive un'altra retorica, una tristezza cupa e tuttavia orgogliosa che cerca nel rapporto con la natura il senso della vita e della morte. E la natura in quei cimiteri è madre tragica che non promette ai suoi figli la vittoria, ma li destina comunque tutti – ancorché si credano vittoriosi – alla inevitabile sconfitta: la morte. La retorica, dunque, che si percepisce nei sacrari tedeschi è quella di chi, culturalmente consapevole di tutto questo, vuol affermare di appartenere all'unica civiltà capace di accettare il destino di morte guardando senza tremare negli occhi della madre – la natura – che a quella sorte lo ha destinato.

Ma torniamo al possibile programma di visita: durante la vacanza dolomitica non credo si abbia molto tempo a disposizione per una perlustrazione ampia e definitiva della vastissima costellazione dei sacrari della Prima Guerra Mondiale – a cominciare da quello famosissimo di Redipuglia, italiano, anzi italianissimo (persino un mio nonno è sepolto lì!). Si tratterà, piuttosto, soltanto di una breve pausa culturale nel corso dei giorni di felicità spensierata che si possono vivere nella meravigliosa Conca Ampezzana. Ma basterà una gita non troppo lunga – ancorché intensa, diciamo un giorno intero da mattina a notte – per conoscere da vicino forse il meglio delle due retoriche – italiana e tedesca – con le quali è celebrato il dramma umano della Grande Guerra (così era chiamata ai tempi della mia infanzia la Prima Guerra Mondiale) nelle nostre terre. Siamo fortunati: lungo la strada che da Cortina d'Ampezzo porta al Passo Pordoi attraverso il passo Falsarego e il Livinallongo, si allineano tre sacrari, due dei quali italiani, uno tedesco.

Il primo da visitare, italiano, è praticamente a Cortina, per dir meglio a Pocol (*fig. 1*). Fu costruito molto dopo la Guerra, attorno alla fine degli anni Trenta del secolo scorso. E a poca distanza da esso, in altre piccole località, potreste visitare, se avrete tempo e voglia, anche altri luoghi di memorie, persino vere e proprie trincee tenute in uso proprio perché siano conosciute nella loro dura realtà. Tornando, però al sacrario di Pocol devo dire che tra tutti i monumenti italiani ai caduti della Prima Guerra Mondiale credo sia

quello che preferisco. Forse perché è in pietra locale, bruna, di colore caldo; niente marmi, né le pietre bianche che noi italiani invece preferivamo, in quell'epoca per rendere monumentali le nostre architetture e, nello stesso tempo, moderne e neoclassiche (pensate anche ad alcune parti del Foro Italico e alla piazza centrale della Città Universitaria di Roma, per esempio). Anche se l'esterno architettonico è trattato con un certo eccesso di vigore scultoreo della muratura, tuttavia la qualità 'locale' della pietra lo integra all'intorno con naturalezza. L'interno è uno spazio interessante, trattato con una contenuta monumentalità. Era il gusto dell'epoca a dettarne la forma simmetricamente centrale. Ma, di nuovo, l'uso della pietra locale, rende anche lo spazio interno – secondo me – accogliente. Al centro di quello spazio, però, sul suo letto di morte, ahimè, sta distesa una statua gigantesca di un alpino caduto, trattata in modo veristico e grandioso, vestita di tutto punto, dall'elmetto agli scarponi di cui si possono contare tutti i chiodi che tengono la suola. Ingombrante, a me parve non bella. Ma è proprio l'ingenuità di quei dettagli che – ricordo bene – alla fine mi commosse; povero alpino, povero ragazzo, trattato come strumento prima di morte (degli altri e sua) poi di ostentazione retorica e minuziosa della vanagloria di una classe dirigente che non seppe far altro per lui e la sua famiglia che farlo morire senza scampo. Ma quando uscii dal monumento, di nuovo, sentii, invece della tristezza di una drammatica memoria, la composta, muta serenità della solitudine, del silenzio, del 'parlar basso' di quella civilissima architettura.

Il secondo luogo da visitare, italiano anch'esso, è molto diverso; si tratta di un piccolo cimitero di guerra in località Pian De Salesei (fig. 2). Lo si raggiunge prendendo da Cortina la strada per il Passo Falsarego, superandolo e quindi scendere verso la valle del fiume Cordevole, che va verso il Piave. Pian De Salesei è una piccola località, diciamo un gran prato – il Pian – che sale verso una chiesetta bianca che è meta dei visitatori e centro del piccolo cimitero di guerra. Il bianco, stavolta, è un colore che incanta. Bianca la chiesa, bianchi i piccoli cippi che la annunciano, bianche e grigie le pietre che costruiscono le umili, basse spalliere di tombe. Ma è un bianco sommerso, di intonaco nella chiesa, di pietra dolomitica nel cimitero. Che dire? Pochissimo. È un cimitero moderno per i caduti di una moderna furia guerresca, ma è realizzato come un cimitero antico: un percorso segnato da due file di piccoli blocchi di pietra su cui, scolpite, stanno alcune scritte – se non ricordo male – forse nomi di caduti o nomi di luoghi di battaglie o di corpi militari. Il percorso non è certo lungo, e neanche ripido. Ma lo potrete percorrere

lentamente godendo la vista e l'atmosfera appartata, di quel Piano, di quel gran prato, come fuori dal nostro mondo. Al termine della breve passeggiata alcuni gradini e si entra nel cimitero, che sta davanti alla chiesa come si usava prima dell'avvento di Napoleone, che vietò, in tutta Europa, meno che in Inghilterra, di seppellire i propri morti negli spazi di fronte alle chiese o davanti alle cappelle delle ville signorili. Qui invece, il tempo storico si annulla, si torna alla tradizione millenaria, alla devozione con la quale si raccoglievano i poveri resti mortali attorno al luogo – la Pieve, la piccola chiesa di campagna – da dove si pensava emanasse, per loro, una voce di speranza, di salvezza eterna. Non sto a descrivere nulla perché di quasi nulla è fatto quel cimitero. E in questa sua semplicità senza tempo, sta la sua esemplarità, quasi unica io credo, nella gran folla dei gloriosi monumenti alla morte in guerra.

Un consiglio: scendendo dal Passo Falsarego, prima di deviare per il Pian De Salesei, si può passare per un paese che si chiama Andraz. Bisogna assolutamente fermarsi almeno un'ora. Ad Andraz c'è un gran castello antico, in parte rovina, ma in gran parte ancora ritto sulle sue mura in un punto panoramico della strategica via di comunicazione. È stato ben restaurato di recente e perfettamente visitabile in ogni sua parte. Vale la pena. Dalla visita non soltanto si apprende una parte della storia di quei luoghi, ma anche il funzionamento di un castello medievale, dal fossato che lo circonda, alle sue segrete, alle sue alte torri. Se non ricordo male fu sede di Nicolò Cusano, grande personaggio rinascimentale, cardinale della Chiesa di Roma, tedesco di nascita, ma morì a Todi, nell'Umbria. Ma a quell'epoca – siamo nel pieno Quattrocento – eravamo molto più 'europei' di adesso: se si era andati a scuola, si parlava e si scriveva tutti in latino. Nessuna barriera al pensiero e all'economia. Una visita a quel castello la si può dedicare all'Europa futura, che somigli – più di quella attuale – all'Europa di Nicolò Cusano e... di Leon Battista Alberti e... di Erasmo da Rotterdam e...e...e...

Torniamo al nostro viaggio nella memoria della Grande Guerra; dal Pian De Salesei si riguadagna facilmente la strada per il Passo Pordoi. Essa attraversa un territorio molto bello in cui si parla 'ladino' – lingua protetta – e che, malgrado i non pochi paesi, molto belli e civili, che lo punteggiano, costituisce un unico Comune, il Livinallongo. Si incontra prima Pieve di Livinallongo, poi si sale nella bellissima valle sino ad Arabba – famosa località sciistica – e infine si giunge al Passo Pordoi, lassù in alto, ben più di duemila e trecento metri, se non sbaglio. Proprio sul Passo, venendo da Arabba dopo un negozio che si chiama – se ancora c'è – Souvenir Cartoline, piegate a

destra per una strada secondaria e dopo poche decine di metri comincerete a vedere nel paesaggio, di lontano, una torre scura, come di un piccolo castello austero ed elementare. Di lì ci si avvicina sino a una casetta bianca che ne costituisce l'ingresso, chiuso da una sbarra. Tutti i sacrari monumentali e i cimiteri tedeschi della Prima e della Seconda Guerra Mondiale sono gestiti quasi extraterritorialmente da una Società di Stato tedesca, in tutta Europa. E, devo dire, li mantengono alla perfezione. Anche essi furono realizzati nella seconda metà degli anni Trenta, per un accordo tra Germania e Italia. Alcuni, come questo del Pordoi (*fig. 3*), fu addirittura terminato dopo la Seconda Guerra Mondiale e accoglie anche caduti tedeschi di quest'ultima guerra. Furono tutti progettati da un unico ufficio di Progettazione guidato da un grande architetto, Robert Tischler (1885-1959) che progettò quei luoghi di memoria certamente senza tendenze stilistiche 'naziste': nessun trionfo neoclassicismo alla Speer, appunto, ma ricerca del drammatico e orgoglioso colloquio con la natura di cui ho già scritto. Non voglio annoiare con la descrizione del monumento. Esso è pensato per il paesaggio come elemento del paesaggio. Semplicissimo nell'impianto, serio, silente, tragico, ma non cupo. Lo si raggiunge dal basso. L'ultimo tratto sarà fatto a piedi, ma non è difficile. Ma una volta lassù, dopo averlo visitato, si può salire ancora di più sui prati ripidi che lo sovrastano. Il più in alto possibile. Seduti poi sull'erba a guardarlo dall'alto, si coglie il senso: e ognuno ne vivrà un'interpretazione diversa, ma parimenti intensa. Ne sono certo.

Qui potrei fermarmi. Ma se al ritorno per caso si volesse passare per Feltre invece che piegare subito per Venezia da Belluno, ebbene, nella strada che da Feltre porta a Padova, in una località chiamata Quero, dove l'avanzata degli austro-tedeschi dopo Caporetto fu fermata, ecco di nuovo un altro sacrario tedesco, simile a quello del Pordoi eppure profondamente diverso da questo, come si può essere tra sorelle. Credo che anche l'identità di questa architettura nasca dal paesaggio che qui, a Quero, non replica certamente quello del Pordoi. È un paesaggio meno perentorio, più articolato, certamente non esposto al grande respiro dell'orizzonte monumentale delle Dolomiti. Per questo gli stessi architetti, guidati da Tischler, che progettarono il Sacrario del Pordoi, pur usando lo stesso linguaggio, gli stessi materiali, la stessa drammatica compostezza, realizzarono un'opera di diverso carattere, che va esplorata, penetrata, scoperta e poi, di nuovo, riguardata nel suo insieme girandole attorno e infine osservata da lontano, da più punti, per poterla finalmente comprendere (*fig. 4*).



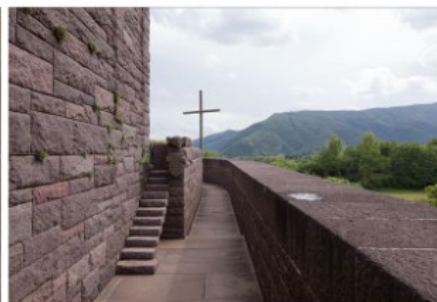
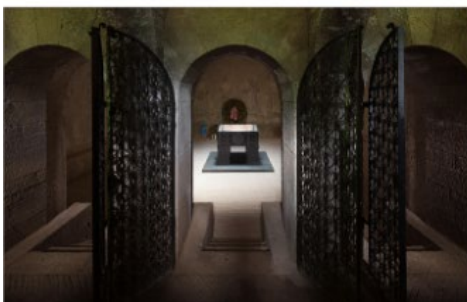
Fig.1 – Giovanni Raimondi, Sacratio di Pocol (foto di Lucio Valerio Barbera).

Fig. 2 – Giovanni Greppi (in collaborazione con Giannino Castiglioni), Sacratio Pian De Salesei (foto di Lucio Valerio Barbera).

Nella pagina seguente:

Fig. 3 – Robert Tischler, Sacratio di Pordoi (foto di Lucio Valerio Barbera).

Fig. 4 – Robert Tischler, Sacratio di Quero (foto di Lucio Valerio Barbera).



Finito di stampare nel mese di ottobre 2025
presso la tipografia The Factory Srl
per conto di "Edizioni Nuova Cultura"
Via Francesco Antolisei n. 25, 00173 Roma
www.nuovacultura.it
per ordini: ordini@nuovacultura.it

[9788833658117_17x24Misto_40_MP07]



nuovacultura.it



9788833658117 TPO_MLP_014