

ANNAROSA CERUTTI FUSCO MARCELLO VILLANI

PIETRO DA CORTONA ARCHITETTO



GANGEMI EDITORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»

FACOLTÀ DI ARCHITETTURA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA, RESTAURO E CONSERVAZIONE DEI BENI ARCHITETTONICI

Ricerca di Ateneo: "Le architetture di Pietro da Cortona"

Con il patrocinio di

COMITATO NAZIONALE PER "ROMA E LA NASCITA DEL BAROCCO"

CENTRO DI STUDI SULLA CULTURA E L'IMMAGINE DI ROMA

©

Proprietà letteraria riservata

Gangemi Editore s.p.a.

Piazza San Pantaleo 4, Roma

www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere memorizzata, fotocopiata o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni; chiunque favorisca questa pratica commette un illecito perseguibile a norma di legge.

ISBN - 88-4920-306-3

In copertina: Roma, Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola

(fotografie: M. VILLANI; rilievi: BOIDO, MESTRINARO, TAMBURRINI 1987; *Lo specchio del cielo...* 1997)

ANNAROSA CERUTTI FUSCO MARCELLO VILLANI

PIETRO DA CORTONA
ARCHITETTO

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

GANGEMI EDITORE

Indice

<i>Presentazione (P. Fancelli)</i>	7
<i>Introduzione</i>	11
<i>Parte prima</i>	
VITA E FORTUNA CRITICA	
Vita, cultura artistica ed opere architettoniche [A.C.F.]	17
Fortuna critica [A.C.F.]	125
<i>Parte seconda</i>	
SCHEDE	
L'esordio: il mecenatismo dei Sacchetti e dei Barberini (1623–1641) [A.C.F.]	151
<i>Castelfusano (Roma): Villa Sacchetti (1624-1629)</i>	151
<i>S. Lorenzo fuori le Mura: monumenti abbinati di J. Barclay e B. Guglielmi (1626-1628)</i>	155
<i>S. Girolamo della Carità: monumento Montauto (1629 ca.)</i>	157
<i>Palazzo Barberini: progetto, Voltone e opere diverse (dal 1629 ca.)</i>	158
<i>S. Lorenzo in Damaso: apparati per le Quarantore (1633, 1650)</i>	170
<i>S. Giovanni dei Fiorentini: altare maggiore, cappella Falconieri (dal 1634)</i>	172
<i>Ss. Luca e Martina (dal 1634)</i>	188
<i>S. Lorenzo in Damaso: cappella dell'Immacolata Concezione (1634-1635)</i>	211
<i>Castel S. Pietro (Palestrina): S. Pietro sulla Rocca Prenestina (1636 ca.)</i>	212
<i>Chiesa del Gesù: altare di S. Ignazio (1637)</i>	213
<i>Casino Sacchetti, il Pigneto (1628-1629; 1637-1650)</i>	214
<i>Fontana di Trevi: progetto (attr.) (1640)</i>	224
<i>Chiesa del Gesù: cappella Cerri (dal 1640)</i>	225
Il soggiorno fiorentino: la “cattiva fortuna” in architettura (1641-1647) [A.C.F.]	227
<i>Firenze, palazzo Pitti: decorazione delle sale di Venere, Giove, Marte e Apollo (1641-1647)</i>	227
<i>Pisa, S. Stefano dei Cavalieri: progetto per l'altare maggiore</i>	230
<i>Firenze, palazzo Pitti: progetti per il rinnovo della facciata e per la sistemazione dell'anfiteatro e del giardino di Boboli</i>	231

<i>Firenze, palazzo Pitti: "Grotta" del cardinale Gian Carlo de' Medici (1644-1647)</i>	235
<i>Firenze, chiesa degli Oratoriani (S. Firenze): progetto (1645)</i>	236
<i>Firenze, S. Maria del Fiore: progetto per la facciata (1645). Opere minori</i>	240
<i>Il ritorno a Roma: gli anni di Innocenzo X Pamphilj (1647-1655) [M.V.]</i>	241
<i>S. Maria in Vallicella: decorazione dell'interno (dal 1647)</i>	241
<i>Casa di Pietro da Cortona "alla Pedacchia" (dal 1649)</i>	246
<i>S. Martino ai Monti: cripta (attr.) (1653-1655)</i>	250
<i>S. Maria sopra Minerva: monumento De Amicis (1654-1656)</i>	251
<i>Il trionfo: l'età di Alessandro VII Chigi (1655-1667) [M.V.]</i>	257
<i>S. Marco: cappella del Ss. Sacramento (dal 1655)</i>	257
<i>S. Maria della Pace: riqualificazione dell'interno; cappella Chigi; facciata e sistemazione della piazza (1656-1659)</i>	261
<i>S. Maria in Via Lata: restauro dell'Oratorio sotterraneo; portico, facciata e campanile (1658-1663)</i>	276
<i>Palazzo Chigi a piazza Colonna (mostra dell'Acqua Vergine): progetto (1658-1659)</i>	286
<i>S. Giovanni in Laterano: tribuna, progetto di rinnovo (1662)</i>	293
<i>S. Marco: tomba del cardinale M. A. Bragadin (attr.) (1662-1663)</i>	299
<i>S. Nicola da Tolentino: cappella Gavotti (dal 1662)</i>	300
<i>Parigi, palazzo del Louvre: progetto (1664)</i>	304
<i>Disegno in prospettiva di piazza antistante la chiesa del Gesù (attr.)</i>	310
<i>Le ultime opere sotto Clemente IX Rospigliosi (1667-1669) [M.V.]</i>	311
<i>Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: finestroni esterni della tribuna e della navata; decorazione in stucco delle volte della chiesa; cupola (dal 1668)</i>	311
<i>Chiesa del Gesù: cappella di S. Francesco Saverio (1672-1678)</i>	323
<i>Parte terza</i>	
<i>TEMI</i>	
<i>L'unità-molteplicità: Pietro da Cortona e la cultura barocca [M.V.]</i>	329
<i>L'antico [A.C.F.]</i>	349
<i>L'eredità cinquecentesca: Michelangelo e la 'tradizione' architettonica [M.V.]</i>	363
<i>Spazio, luce, colore [A.C.F.]</i>	375
<i>L'ordine architettonico [M.V.]</i>	389
<i>Bibliografia</i>	403
<i>Indice analitico</i>	427

Presentazione

In seno alla ricerca interdisciplinare di Ateneo intitolata “Le architetture di Pietro da Cortona”, si è ritenuto opportuno raccogliere, proponendole nel contempo alla libera discussione, alcune prime e, poi, ulteriori risultanze conseguite tramite uno studio che intende offrire un preliminare quadro sintetico, ma insieme articolato e complesso, oltre che criticamente e filologicamente avvertito ed aggiornato, circa la figura di Pietro Berrettini architetto. Il contributo che qui si introduce va assunto, in sostanza, come una sorta di Interim Report, incentrato prevalentemente sull’attività edilizia del Maestro, senza peraltro sottacere del tutto la sua pur connessa – ed, in successivi apporti, si tratterà di riscontrare precisamente come, quando e quanto – operosità di pittore e di stuccatore, soprattutto attivo nella decorazione di interni e, perciò stesso, intimamente, direi fisicamente collegata a quella architettonica. Un lavoro, peraltro, questo qui presentato, positivamente cresciuto nel tempo ed, oserei dire, maceratosi su se stesso, denso com’è di spirito critico ed autocritico, così da raggiungere esiti monografici, magari non esplicitamente perseguiti all’inizio, ma prodottisi di fatto durante lo stesso, travagliato itinerario conoscitivo di ricerca.

Del resto, gli autori, per gli studi e le pubblicazioni già prodotti, non sono nuovi rispetto alle tematiche appena prospettate. Annarosa Cerutti Fusco conduce da diversi anni – anche in collaborazione con prestigiosi enti stranieri – un’ampia indagine di gruppo sul Casino Sacchetti, opera centrale della maturità cortoniana. Marcello Villani, per suo conto, si è a lungo occupato della tarda attività di Pietro, in specie di S. Maria in via Lata e di S. Carlo al Corso, sempre a Roma. Inoltre, entrambi hanno preso parte attiva al Convegno Internazionale su Berrettini, svoltosi tra Roma e Firenze dal 12 al 15 novembre 1997, i cui Atti sono stati prontamente editi nel 1998.

Per quanto concerne l’impostazione generale, si constaterà subito come gli autori abbiano rinunciato agli apparati delle note, che avrebbero senz’altro appesantito il testo, ma non hanno tuttavia lasciato il lettore privo, a volta a volta, dei necessari riscontri, efficacemente sintetizzati tra parentesi e rinviati alla bibliografia finale. Ciò ha consentito ugualmente di dare conto, ognora, degli argomenti in discussione, segnalando, così, le diverse posizioni a confronto nel ricco dibattito. Inoltre, gli studiosi, con giudizio, si sono volutamente e tendenzialmente trattenuti, per ora, da affondi di merito e da ridondanti, precoci valutazioni critiche – rispetto ad un complesso quadro storico di riferimento, ad un affresco d’insieme, insomma, che è stato accuratamente ed originalmente tracciato – preferendo attestarsi al momento su un piano più ragionevolmente oggettivo e comunque propedeutico rispetto ad elaborazioni a venire. In una fase più compiuta della ricerca, infatti, tuttavia come precostituita ed incanalata da questa sorta di lavoro di base – che, peraltro, come ribadisco, è andato a sua volta notevolmente maturando nel tempo – l’attività del Maestro potrà e dovrà venire approfondita, esaminandola simultaneamente, in seno al suo proprio tessuto storico contestuale, pure avendo presente la parallela produzione, oltre che degli architetti coevi di pari levatura, altresì quella, storiograficamente non meno significativa, dei cosiddetti ‘minori’.

Questa ulteriore messa a fuoco potrà e dovrà ancora avvalersi, metabolizzandole, delle risultanze, oltre che del Convegno predetto, pure, in senso più ampio, di quelle delle iniziative, in genere, poste in

essere da varie istituzioni, per il IV centenario della nascita di Cortona e consistenti soprattutto in convegni, mostre e negli attinenti Cataloghi, sebbene, in questi ultimi sensi, scarsi siano gli apporti diretti sull'architettura. Di più, poi, ci si dovrà giovare delle ricadute critiche, dirette ed indirette, di tali impulsi, non trascurando certo il più vasto apparato di studi, non solo occasionali, che si sta accumulando, in tempi recenti, sui principali Maestri del Barocco romano.

Com'è noto, d'anzì mal valutato, il Seicento ha, negli ultimi decenni, attratto l'attenzione di numerosi, eminenti storici, il che ha finalmente consentito di iniziare ad illuminare meglio e persino ad individuare – ben oltre concetti precostituiti – aspetti, vicende e figure precedentemente accomunati in un trinciante giudizio negativo e, magari invece, da rilevare analiticamente, nelle loro reciprocamente diversificate valenze. Ancora, le nuove ricerche storiografiche si sono sovente orientate a ricostruire quelle complesse ed interconnesse trame di relazioni dinamiche, di volta in volta configuratesi in legami di patronage o di sudditanza, ovvero di opposizione, tra individui e singoli, fra compagini famigliari e nazionali, fra esponenti di spicco del potere costituito ed artisti, fra clero e laici, entro le accademie, i circoli, le istituzioni. Questi studi hanno finalmente iniziato a delineare, nella fattispecie, il continuo orientarsi e riaggregarsi, attraverso i decenni, delle principali componenti della società romana – comunque, nel suo complesso, ancora al centro degli interessi europei, sebbene in rapporti di forza svigoriti e riorientati rispetto a tempi antecedenti – secondo divergenti linee di tendenza che danno conto delle varieguate posizioni vuoi degli artefici e vuoi dei committenti. Senza pretendere hic et nunc di dirimere questioni di metodo storico, basterà rammentare come sia mutata l'impostazione degli studi più aggiornati circa il periodo in questione, volti ora, più che di consueto, a cogliere i nessi tra collettività ed organismi, da un canto, e singole personalità, dall'altro. E ciò tramite un approccio che, senza affatto smentire il portato di un'indagine minuziosa, attenta alla decodificazione in medias res degli oggetti, nel nostro caso architettonici, sia anzi in grado di ricondurre questa stessa, preziosa indagine ad una spinta utilizzazione delle più recenti letture in chiave storiografica più ampia. Le quali, peraltro, non disdegnano, per loro conto, di soppesare, su un piano di pari dignità documentaria, fonti figurative e fonti scritte.

Un'eco non marginale del quadro appena tratteggiato è senz'altro ravvisabile nel volume, pur negli ovi limiti dello spazio a disposizione: ove si compie lo sforzo di inserire succintamente e densamente vita ed opere di Pietro da Cortona in un ordito, insieme, estremamente vivo e problematico, qual è quello del Seicento romano. Ed è appunto in tal senso che va letta la scelta, per mano degli autori, di privilegiare, entro il corpus delle illustrazioni, le raffigurazioni grafiche del tempo: il che contribuisce tra l'altro a conferire al volume un ulteriore, singolare interesse.

Opportuna ed efficace, foriera di fecondi sviluppi, è poi la delineazione di fondanti filoni tematici, per così dire trasversali, intesi quali veri fili conduttori della progettualità cortoniana, di cui qui si dà conto, a risolutiva integrazione della più tradizionale 'schedatura' filologico-critica dei singoli 'testi' architettonici.

In sintesi, questa pubblicazione va vista, oltre che in seno ad un'ottica monografica nella chiave ed entro i limiti su indicati, anche come uno strumento di lavoro, di servizio e di orientamento utile non solo in sé, ma pure come base e supporto per affondi accurati e ravvicinati su individue, specifiche opere cortoniane, aspetti tecnico-costruttivi inclusi. Tra tali affondi, certo, vi saranno ad esempio da condurre: schedature sistematiche ed accurate sui disegni (di studio, di progetto, dall'antico, o meno); ricognizioni capillari sulle fonti di varia natura, ma particolarmente d'archivio; rilevamenti omogenei ed a tappeto delle architetture del Maestro, vale a dire 'edizioni critiche' delle stesse. Il tutto finalizzato

non solo ad accrescimenti conoscitivi in sé, ma, particolarmente per quanto attiene all'ultimo punto appena delineato, altresì in funzione di controllo in sede conservativa.

Inoltre, certo, andranno attuati approfondimenti sulle dinamiche di cantiere ed, in genere, esecutive (anche riguardo all'argomento delle cupole ed alle connesse conoscenze del tempo, specie in tema di scienza e tecnica delle costruzioni), rispetto a cui potranno risultare molto fertili gli esiti dei più o meno recenti e connessi interventi di restauro, se accortamente condotti. Ancora, illuminante potrà rivelarsi l'indagine circa gli allievi, la scuola e comunque intorno agli influssi esercitati, da parte del linguaggio cortoniano, sull'architettura coeva e successiva.

Il testo che qui si introduce rappresenta, dunque, una sintesi dinamica di ricerca e di alta informazione critica, nell'ambito di un più ampio lavoro in progress, i cui risultati storiografici, trasversali rispetto alle consuetudini sotto-disciplinari, mi auguro che potranno essere conseguiti appieno – e ce ne sono tutte le premesse – ed indi al più presto resi noti.

PAOLO FANCELLI

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. (Protocollo n. 578/03/2018)

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Introduzione

Concepito nell'ambito della Ricerca di Ateneo "Le Architetture di Pietro da Cortona" diretta da M. Dal Mas e, successivamente, da A. Cerutti Fusco – un progetto che accomuna specialisti di storia, architettura, archivistica, restauro, rilievo e rappresentazione – il volume, che qui si presenta, costituisce innanzitutto la risposta all'esigenza, manifestatasi nel corso della Ricerca stessa, di disporre di un regesto il più possibile completo delle opere e dei progetti d'architettura del Berrettini: un concreto ausilio, dunque, per le indagini intraprese, ed al tempo stesso l'occasione per uno sguardo complessivo sull'architettura cortoniana. Sono stati così acquisiti preliminarmente i dati fondamentali – sottoposti successivamente ad un continuo aggiornamento – relativamente ai riferimenti archivistici e bibliografici, alle fonti iconografiche e letterarie: ricerca accompagnata sin dall'inizio da una convinta riflessione sui numerosi ed interessanti contributi, che recentemente hanno portato ad una conoscenza più approfondita della civiltà storica del Seicento italiano e, in particolare, romano (si pensi, solo per citare alcuni nomi di ambito nazionale, agli studi del Raimondi, della Visceglia, di G. V. Signorotto, di R. Ago e di I. Fosi). Secolo d'oro o di ferro, che appare sempre più sotto una variegata luce, il Seicento rappresenta un'epoca articolata in tendenze dominanti e marginali in continua interazione, con una declinazione di modi che manifesta, nei diversi ambiti, continuità e fratture: mutevoli aspetti, in ultima analisi, di quella conflittualità permanente, considerata a ragione una delle fondamentali chiavi di lettura dell'età barocca. La revisione critica maturata in questi ultimi anni ha permesso, superando decisamente la stroncatura crociana, di illuminare meglio aspetti ritenuti in precedenza riduttivamente negativi. Da qui un approccio che, come opportunamente sot-

tolineato da P. Fancelli nella sua densa nota di presentazione, consente agli studiosi di architettura di utilizzare meglio i risultati delle più aggiornate ricerche storiche.

Il volume, la cui fase di preparazione ha occupato un tempo non breve, tiene ovviamente conto in primo luogo dei risultati delle singole indagini condotte in anni recenti, o tuttora in corso di svolgimento, ad opera dei componenti della Ricerca; inoltre, delle acquisizioni critiche presentate nel corso delle manifestazioni programmate in occasione del IV Centenario della nascita dell'artista cortonese, dalla Mostra romana di Palazzo Venezia (31 ottobre 1997-10 febbraio 1998) al Convegno Internazionale di Studi (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997). Alcuni dei contributi elaborati all'interno della Ricerca d'Ateneo sono apparsi negli Atti del Convegno stesso, nella sezione d'architettura coordinata dal Prof. S. Benedetti, autore anche della relazione conclusiva dei lavori sui caratteri di fondo dell'architettura cortoniana.

L'ampiezza e la complessità delle questioni relative all'architettura del Berrettini avrebbero ovviamente richiesto uno spazio superiore rispetto a quello con cui si presenta il volume, circoscritto anche per la necessità di contenere i costi editoriali. Tuttavia, è convinzione degli autori che i limiti imposti abbiano contribuito in maniera positiva nel determinare il carattere della pubblicazione, che trova nello sforzo di sintesi dell'esposizione, nella lineare organizzazione della vasta, complessa materia e nella mirata selezione delle illustrazioni, elementi di specifica distinzione. Tutto ciò giustifica forse il taglio che ha assunto il libro, in cui, come ricordato da P. Fancelli, non sono stati approfonditi sistematicamente argomenti, pur di fondamentale interesse, quali, ad esempio, il regesto completo dei disegni di Pietro da Cortona

e della sua cerchia (tema da affrontare, attraverso una sistematica campagna di ricognizione estesa alle principali raccolte europee, attraverso una specifica indagine); per le stesse motivazioni, non è stato inoltre incluso nel volume uno studio analitico degli aspetti relativi alla cultura materiale delle opere e delle relative tecniche edilizie, né sono stati esposti in dettaglio tutti i risultati della ricerca archivistica condotta.

Pur nei limiti segnalati – e malgrado la sofferta rinuncia alle note, derivante dal particolare taglio attribuito al testo – si è voluto comunque offrire un quadro generale facilmente consultabile, ma anche un'indagine sulla cultura architettonica del Cortona, rapportata ad un ampio contesto storico-artistico. I numerosi e specifici rimandi ad autori e testi (nei casi in cui non compare l'indicazione della pagina l'argomento richiamato è affrontato in diversi luoghi dell'opera citata), se in parte rendono meno scorrevole l'esposizione, permettono tuttavia di fornire allo studioso un utile ed aggiornato quadro di riferimento.

La struttura del libro – scaturita da un progetto iniziale più semplice che si è venuto gradualmente modificando attraverso la discussione con gli altri membri della ricerca e gli apporti individuali dei due autori – è stata articolata in cinque sezioni (vita ed attività architettonica, fortuna critica, regesto ragionato delle opere e dei progetti, temi, bibliografia ed indici): impostazione ritenuta funzionale all'esigenza, in primo luogo, di conciliare la vastità della materia con i vincolanti limiti di spazio. Ne è risultata una sintesi – provvisoria, forse, come tutte le sintesi, ma non per questo meno fondata e convinta – che potesse rispecchiare la complessità dei temi e degli approcci, ed al contempo rispondesse con chiarezza ad una prima serie di quesiti fondamentali sull'architettura cortoniana. In alcuni casi la sovrapposizione degli argomenti, trattati nel regesto, nella vita e nei temi, ha provocato la necessità di accettare alcune ripetizioni, dovute anche ai diversi punti di vista adottati dai due autori nel trattare la complessa materia.

Il numero delle illustrazioni selezionate, pur

non esiguo, è frutto comunque di una notevole, ma obbligata riduzione, anche nel formato, del materiale raccolto: sarebbe stato opportuno, ad esempio, verificare più diffusamente, attraverso l'apparato illustrativo, i necessari confronti richiamati nel testo. In ogni caso, si è individuato il criterio di privilegiare le fonti grafiche prevalentemente coeve: innanzitutto, i disegni autografi od attribuibili; in secondo luogo, vedute, stampe, incisioni. Queste ultime sono state riportate soprattutto allo scopo di offrire una lettura delle opere architettoniche di Pietro da Cortona attraverso l'interpretazione visiva elaborata dai suoi contemporanei: fonti, dunque, di mediazione culturale, la cui importanza nella diffusione della poetica del Berrettini appare fondamentale. La scelta operata ha inteso, inoltre, presentare immagini in alcuni casi più vicine all'originaria concezione delle opere stesse; prive, cioè, di quelle modifiche ed alterazioni frutto di successivi restauri o di profonde trasformazioni urbane. Le fonti iconografiche sei-settecentesche sono state poste comunque a confronto anche con i rilievi disponibili e, in particolare, con quelli eseguiti nell'ambito della Ricerca (questi ultimi oggetto di una futura, specifica pubblicazione, a cura di A. Sartor), evidenziando e discutendo nel testo le eventuali discrepanze. Un ruolo fondamentale, infatti, è attribuito dagli autori al rilievo storico-critico e tematico delle fabbriche cortoniane: rilievo condotto con diverse metodiche d'approccio, secondo un progetto e successive verifiche interdisciplinari, mediante la collaborazione di esperti di Storia, Restauro e Rappresentazione e Rilievo, la supervisione dei Proff. M. Dal Mas, P. Fancelli ed A. Sartor. Importanti risultati in questo senso – relativi al Pigneto Sacchetti, alla cappella Gavotti in S. Nicola da Tolentino ed al monumento De Amicis in S. Maria sopra Minerva – sono già stati pubblicati da alcuni membri della Ricerca.

Sul piano dell'interpretazione, si è cercato di limitare giudizi troppo personali, perseguendo l'obiettivo di raggiungere risultati condivisibili da entrambi gli autori, pur non precludendo loro di esprimere diffusamente, sia nelle schede relative alle opere, che nella trattazione dei temi, pre-

cise valutazioni critiche, di cui ciascuno, come d'uso, si assume la responsabilità. Con prudenza è stata preferita una sospensione di giudizio nei casi d'incertezza o di disaccordo gli autori, cercando di evitare pericolose forzature, evidenziando al contempo le questioni controverse. Questa impostazione ha permesso di definire una storia delle opere architettoniche del Berrettini basata innanzitutto sulla continua e prolungata osservazione dei manufatti originali, sulla consultazione, in molti casi diretta, delle fonti archivistiche, documentarie ed iconografiche, sull'indagine delle relazioni tra il Cortona, i suoi committenti e il suo ambiente culturale. Infine, si è cercato di evidenziare le zone d'ombra, i problemi insoluti, i diversi orientamenti della storiografia, per offrire al lettore anche non specializzato uno strumento per conoscere lo stato dell'arte sull'argomento.

La monografia qui presentata si propone in definitiva di fare il punto della situazione sugli studi relativi alla figura di Pietro da Cortona architetto: uno strumento di consultazione e di ausilio che, pur illustrando la personalità dell'artista toscano, le opere e le pertinenti tematiche, non sia 'chiuso' in sé, ma si proponga di stimolare lo studioso ad ulteriori ricerche.

Per concludere questa breve introduzione, desideriamo ringraziare i Professori S. Benedetti e P. Fancelli che, con rara cortesia e disponibilità, hanno fornito agli autori consigli ed osservazioni e, una volta completata la prima stesura del testo, hanno accettato generosamente di leggere il manoscritto, suggerendo correzioni e modifiche. Un doveroso riconoscimento va a tutti coloro con i quali gli autori hanno avuto occasione nel corso di questi anni di scambiare informazioni, da A. Bruschi e M. Dal Mas a F. P. Fiore, da A. Roca De Amicis e C. Tiberi a P. Zampa. Rivolgiamo, infine, un ringraziamento al personale sia della biblioteca "G. de Angelis d'Ossat", sia dell'amministrazione del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici dell'Università di Roma "La

Sapienza", in special modo a P. Formicibella. Un grazie anche al Dipartimento di Scienze, Storia dell'Architettura, Restauro e Rappresentazione dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti, ed in particolare ai Professori L. Marcucci e T. Scalesse.

Questo volume è dedicato, per volontà di tutti i membri della Ricerca a Mario Dal Mas, instancabile e appassionato docente e ricercatore, prematuramente scomparso. Durante tutta la sua carriera accademica, con il suo entusiasmo e la sua dedizione, il prof. Dal Mas si è generosamente prodigato per gli studenti e per le Istituzioni, offrendo un prezioso esempio di costante impegno educativo, etico e civile. Tanto sul versante della professione, quanto sul versante della didattica, la disciplina del Restauro gli era congeniale, per doti non comuni: una straordinaria capacità espressiva nel disegno, inteso anche e soprattutto come progettazione, una sicura forte personalità di architetto, un'approfondita conoscenza tecnica e una rara coscienza storica, unita ad una rigorosa impostazione di metodo. Come responsabile scientifico della Ricerca su "Le Architetture di Pietro da Cortona", ha diretto con grande passione e competenza tutte le fasi dei lavori, e ha risolto pazientemente i tanti problemi, anche di natura burocratica ed organizzativa, relativi al graduale e spesso difficoltoso svolgersi dell'attività scientifica. Di lui vogliamo ricordare specialmente la carica umana, il suo humour e la sua immediata, sincera comunicativa, che esprimeva sia nell'insegnamento, nel Corso di Laurea e di Specializzazione, sia nei rapporti con il personale amministrativo ed i docenti. Mancherà molto agli studenti, che lo apprezzavano particolarmente per sue brillanti lezioni e per il suo appassionato impegno didattico, ed ai colleghi: a tutti coloro che, non solo nell'Università, lo stimavano profondamente.

A. Cerutti Fusco – M. Villani

ABBREVIAZIONI ARCHIVISTICHE:

- AALR = Archivio dell'Arciconfraternita dei Lombardi, Roma
AASDA = Archivio dell'Arciconfraternita dei Ss. Dodici Apostoli, Roma
ACSGL = Archivio del Capitolo di S. Giovanni in Laterano, Roma
ASCC = Archivio della Sacra Congregazione del Concilio, Città del Vaticano
ASF = Archivio di Stato di Firenze
ASR = Archivio di Stato di Roma
ASV = Archivio Segreto Vaticano
ASVR = Archivio Storico del Vicariato di Roma
BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana
GDSU = Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Firenze

AVVERTENZA: quando il luogo non è specificato, si intende Roma

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Parte prima
VITA E FORTUNA CRITICA

Vita, cultura artistica ed opere architettoniche

La biografia del Cortona (fonti più antiche: Mancini 1625; Baglione 1642; L. Berrettini 1679, in Campori 1866; Félibien des Avaux 1688; De Piles 1699; Baldinucci 1725-1730; Pascoli 1730-1736; Passeri 1772; lettere di Pietro da Cortona, in Bottari-Ticozzi 1825), in passato accuratamente analizzata da numerosi studiosi quali Fabbrini, Mussa, Noehles, Gurrieri, Portoghesi, Blunt e Briganti, si è recentemente accresciuta di notevoli contributi (Connors 1982; Briganti 1982; Marabottini, in Pascoli 1730-36; Del Piazzo 1969; Merz 1995 e 1996; Ferrara, in *Cat.* 1997; Sparti 1997), ai quali in questo capitolo si farà continuo riferimento, talvolta anche implicito. Una serie di notizie autobiografiche, utili per ricostruire la poetica del maestro, derivano dal *Trattato della Pittura et Scultura. Uso et Abuso loro* (d'ora in avanti *Trattato*, citato nell'edizione Casale 1973), di cui Berrettini fu, insieme all'Ottonelli, co-autore, in forma orale e relativamente agli aspetti dell'arte: l'opera, stampata nel 1652, costituisce un testo di riferimento importante, che occorrerà tenere spesso presente nell'indagare l'attività architettonica dell'artista toscano.

Pietro Berrettini nacque a Cortona quasi sicuramente il 1 novembre 1596 (Pascoli 1730-36, ed. Marabottini, p.49; Pio 1724; Briganti 1982). Secondo quanto registrato nell'Archivio Vescovile di Cortona, risale al 27 novembre 1597 il battesimo di Pietro, figlio di Giovanni di Luca Berrettino e di Francesca Balestrari (Del Piazzo 1969; Del Piazzo, in *Pietro...* 1969; Marabottini, in Pascoli 1730-1736, p.55, n.2). Questa data viene non di rado confusa o fatta coincidere (Merz in particolare su questa questione è oscillante) con il giorno della nascita (Baldinucci 1725-1730; Mori 1995-96; Ferrara, in *Cat.* 1997; Contini 1997), desunto dall'iscrizione sulla lastra tombale in Ss. Luca e Martina (*Vixit an. LXXII menses VI dies XVI obit die 16 maii MDCLXIX*): le due date non so-

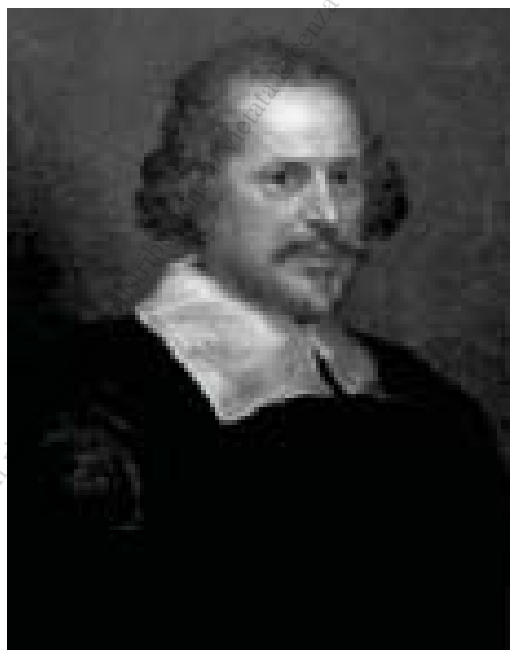


Fig.1 – Pietro da Cortona, autoritratto, 1665 (Firenze, Uffizi)

no però in contraddizione, riguardando eventi diversi, la nascita ed il battesimo.

In Cortona, nella bottega del padre scalpellino (Passeri 1772, p. 398), Pietro entrò ben presto a contatto con l'ambiente artistico, anche grazie alla sua parentela con lo zio Francesco, stuccatore, e con il cugino Filippo, architetto (Baldinucci 1725-1730, pp.113-114; Marabottini in Pascoli 1730-1736, p.55, n. 3; Contini, in *Pietro da Cortona per la sua terra...* 1997, pp.11-18). Con Filippo forse compì un primo viaggio a Firenze, mentre resta incerta un'eventuale frequentazione del pittore cortonese Baccio Bonetti. La tradizione architettonica della città di Cortona, sobria e fortemente caratterizzata dall'eredità del Rinascimento, costituì uno sfondo culturale, che vincolò il Berrettini ad una visione cadenzata, controllata, classica dell'architettura. Questa radicata identità e

la tendenza all'autodisciplina gli impedì, nel corso della sua carriera artistica, di accogliere trasgressioni eccessivamente marcate e sperimentalismi isolati.

Il periodo romano di Berrettini giovane: cultura artistica e formazione

Giunto giovanissimo a Roma, insieme al pittore A. Comodi, cui in Firenze era stato affidato (1611-1612), Pietro partecipò al clima fervido promosso da PAOLO V BORGHESE (1605-1621) e dal *Cardinal Nepote* Scipione Caffarelli, uno dei più munifici mecenati delle arti nel suo tempo. Si tratta di un vivace periodo, in cui storici autorevoli hanno individuato una fase di 'transizione' protobarocca. In ogni caso, appare riduttivo circoscrivere, pur solo come categoria storiografica astratta, un momento così intenso della storia dell'architettura, e considerarlo semplice introduzione di un gusto sviluppatosi successivamente con caratteristiche più precise. Tale fase, che viene generalmente ritenuta, non senza validi motivi, preludio di un mitico 'secolo d'oro', a Roma venne annunciata, sul versante dell'architettura, da Giacomo della Porta e soprattutto da Carlo Maderno, esponente della più alta tradizione lombardo-ticinese. Innovazioni altrettanto interessanti si svilupparono nei diversi antichi Stati Italiani, grazie ad una folta schiera di architetti di varie tendenze e 'scuole'.

A Roma, luogo privilegiato d'accumulazione di energie intellettuali, Pietro si affermò rapidamente, innanzi tutto in virtù della sua straordinaria capacità di studio ed assimilazione delle opere grafiche e pittoriche dei grandi maestri. Fra questi emergono negli elogi diffusi nel *Trattato*, Raffaello, Giulio Romano, Michelangelo, Guido Reni, Veronese, Tintoretto, Tiziano. Tra gli artisti più apprezzati dal Cortona vi erano, in particolar modo, il Correggio, "imitato dai Carracci", celebre per il suo straordinario capolavoro affrescato nella cupola del Duomo di Parma, e Polidoro da Caravaggio, autore di "opere meravigliose", relative alla decorazione architettonica, ricca di temi e di raffinate invenzioni (*Trattato*, p.120; Passeri 1772). Tuttavia, e per contrasto, nel testo dell'Ottonelli-Berrettini vengono lodati, e al tempo stesso, però, criticati, pittori come Michelangelo Merisi da Cara-

vaggio, e i Carracci; cosicché sembra che il Cortona in età matura, nella veste di professore accademico, pienamente assunta nel *Trattato*, abbia voluto apprezzare, sforzandosi di essere il più possibile sgombrato da pregiudizi, di ogni artista quella diversità e quei caratteri singolari che lo resero celebre.

Quanto al controverso Caravaggio, Pietro ne subì l'influsso negli anni giovanili, attratto dalla poetica rivoluzionaria dell'artista da poco scomparso di scena, ma già entrato nel mito, anche per la sua vena religiosa e drammatica, che coinvolgeva emotivamente lo spettatore (Calvesi 1995). La poetica del Caravaggio, opposta al sereno classicismo dei Carracci, privilegiava il piano dell'espressione, esaltato attraverso la luce che, scaturita da fonti nascoste ed innaturali, in posizione elevata e al di fuori dello spazio pittorico, o incanalata in fasci luminosi diagonali, creava effetti suggestivi ed inaspettati. È probabile che la lezione caravaggesca sulla possibilità di rappresentare una luce innaturale fu alla base del nuovo modo di concepire lo spazio architettonico barocco. Del Caravaggio Pietro rifiutò tanto la maniera tenebrosa, quanto la non convenzionalità, il naturalismo ritenuto eccessivo e il conseguente disinteresse per il decoro classico.

La tecnica del disegno adottata dal Berrettini sembra ispirarsi da un lato a Domenico Cresti, detto il Passignano, che aveva decorato la cappella Barberini in S. Andrea della Valle (Merz 1995, p.1), e dall'altro al Cigoli: quest'ultimo, particolarmente legato a Galileo, ed ai Minimi di Trinità dei Monti, era l'autore di un importante trattato manoscritto *Sulla prospettiva pratica*, donato dopo la sua morte, avvenuta a Roma nel 1613, dal nipote Giovanni Battista Cardi al Granduca Ferdinando II (1629). La novità del testo consisteva sia nelle istruzioni relative ai nuovi strumenti per la prospettiva, sia nello studio della moltiplicazione dei punti di vista e dei piani inclinati di proiezione (Biblioteca Nazionale di Firenze, *Ms. Gal. 107*: Camerota 1989, pp. 60-63; Profumo 1992; Kemp 1994). Nella ricerca di un metodo scientifico da applicare all'architettura, il Cortona, anziché orientarsi verso le teorie indirizzate al recupero di Vitruvio, e dei proporzionamenti (Oechslin, in *I Trionfi...* 1999), scelse di privilegiare la pratica del disegno, dell'ottica e della prospettiva. Significativamente, il

dibattito più interessante del periodo verteva proprio intorno all'opportunità o meno di attuare un approccio all'arte orientato sul versante della pratica, piuttosto che su quello della teoria: una controversia che ebbe l'effetto di stimolare il progresso degli studi e delle applicazioni, nonché l'ampliamento del campo della ricerca d'immagini illusionistiche e 'virtuali'; tale campo era stato inizialmente sondato nel Cinquecento, per citare solo alcuni teorici e artisti, da Martino Bassi, dal Barbaro e dal Vignola.

Nel Seicento l'interesse si concentrò verso l'indagine scientifica sull'Ottica e sui confini della visione; si studiarono gli effetti della mobilità della linea dell'orizzonte, le deformazioni e le dilatazioni delle superfici raffigurate, il controllo, nel tempo e nello spazio dell'osservatore, della luce e delle ombre, il gioco curioso ed ambiguo ottenuto con le prospettive a rilievo: temi sperimentati in particolare nelle rappresentazioni teatrali, nelle quali elementi pittorici e scultorei si intersecavano e si fondevano, per creare forme suggerite o realistiche. Questa ricerca era perseguita anche dal Cortona, e in tal senso gli venivano puntualmente riconosciuti risultati eccellenti dai contemporanei, che ne ammiravano il virtuosismo. Lazzaro Massari, ad esempio, nella Vita di S. Onofrio (1659), dedicata a Pietro Berrettini, lo definisce "devoto... pittore, ed architetto celeberrimo... registrato negli Annali dell'Eternità... della Pittura, muta Poesia, con Universal ammirazione Maestro Professore", e lo annovera nell'Olimpo dei grandi pittori dell'Antichità "sapendo linear la sua celebre mano le immagini così perfette, che la vista s'inganna in conoscere il certo dal figurato" (Sparti 1997, p.140).

Riguardo al virtuosismo prospettico, e all'importante relativo ruolo assunto nelle opere cortoniane, occorre far riferimento non solo, ma principalmente, alla scuola fiorentina, che aveva come epicentro l'Accademia vasariana, il cui insegnamento più aggiornato era impartito nei primi decenni del Seicento soprattutto da Pietro Accolti, autore de *Lo Inganno de gl'Occhi* (1625). Il trattato, superando la scienza leonardesca e la normativa del Lomazzo, ed innestandosi nel filone delle ricerche sistematizzate da Guidobaldo Del Monte, era incentrato sul tema della prospettiva, come "facoltà singolare ed eminente": quasi un principio

superiore ed unificatore dell'arte del disegno. Argomenti fondamentali della teoria e della pratica erano non tanto i colori, quanto in particolare la luce e le ombre, esaminate in tutte le loro gradazioni e nei relativi "sbattimenti" (proiezioni delle ombre distinte in diversi generi: ad esempio in *ombra recta*, a mezzogiorno, oppure *ombra versa*). Un notevole impulso agli studi della prospettiva proveniva, inoltre, dai progressi della scenografia teatrale, particolarmente evidenti negli spettacoli rappresentati alla Corte medicea di inizio secolo.

Accanto ai contributi della scuola toscana, erano certamente importanti, nella cultura eterogenea e sperimentista del tempo, in cui la circolazione di idee e di uomini era notevole e proficua (Tafuri 1966, p.222), i risultati delle ricerche della scuola sabauda (ad esempio per gli stimoli apportati da personalità esterne, quali il patrizio veneziano G. B. Benedetti, geniale filosofo, matematico ed architetto) o, ancor più, delle scuole bolognese ed emiliana, per quanto riguarda in particolare il "trompe l'oeil". Quanto ai legami tra il circolo Barberini e la Francia, si può inoltre supporre che il Cortona sia venuto a conoscenza, nell'ambiente dell'Accademia di S. Luca o nelle accademie private riferibili all'*entourage* Barberini, dei trattati di Salomon de Caus, celebre alle corti di Luigi XIII, di Brussels, di Heidelberg, di Londra, per la sua attività pratica di architetto ingegnere, e per una serie di rilevanti opere teoriche sull'idraulica, sui giardini, sugli *automata*, sugli orologi solari (studiati dal Kircher), e su altri argomenti tecnico-scientifici. Tra le opere di Salomon, *La Perspective, avec la raison des ombres et de miroirs*, del 1612, introduceva metodi rigorosi, per ottenere effetti illusionistici particolarmente interessanti.

Parallelamente, durante i decenni in cui il Cortona veniva maturando come artista, la nuova scienza introduceva nell'arte inaspettati orizzonti, attraverso lo studio rigoroso delle deformazioni ottiche, e andava perfezionando, col superamento della regola della "costruzione legittima", utili strumenti: come, ad esempio, il cosiddetto "mesoptico" del padre gesuita Athanasius Kircher; oppure il pantografo prospettico, dotato di un certo automatismo meccanico, elaborato da Desargues (1636), studioso inserito nell'ambiente dei Minimi francesi, e presentato da M. Bettini nel suo *Apiorum philosophiae mathematicae*, stampato a Bo-

logna nel 1642; oppure, ancora, lo *scenographum* presentato nel citato manoscritto del Cigoli (Camerota 1989, pp.90-91), o il “prospettografo”, illustrato dal frate dei Minimi J. F. Nicéron, che si muoveva nella scia del maestro Mersenne, nel *Thaumaturgus opticus* (Parigi 1646): opera, quest’ultima, incentrata sugli effetti “meravigliosi” della prospettiva, e sulle ricerche relative all’anamorfose e alla prospettiva obliqua. Questo nuovo ramo della disciplina veniva descritto dal Nicéron nel 1638 col titolo *Perspective curieuse*, e ancora indagato con la collaborazione del Magnam nella *Perspective borraire*, nel 1638. Queste sperimentazioni furono alcuni decenni dopo sistematizzate dal madrileno Juan Caramuel y Lobkowitz nell’*Architectura civil recta y obliqua, considerada y dibuxada en el templo de Jerusalém*, edita a Vigevano in tre volumi nel 1678. Si trattava di un approccio disciplinare, di cifra antivitriviana e antiregolarista, interessato alle deformazioni della visione ed a quegli studi di catottrica e diottrica, nei quali erano enunciati raffinatissimi artifici nella disposizione dell’orizzonte e nell’individuazione dei punti di vista privilegiati. Il testo presentava più di trecento incisioni, in cui si raffigurava specialmente il tempio di Salomone, considerato unica ed originaria architettura direttamente ispirata da Dio.

Il Lobkowitz (Patetta 1998), pittore, architetto, poeta, letterato, musicografo, matematico e teologo cistercense, venne chiamato a Roma da Alessandro VII, ed inviato come vescovo a Vigevano: qui, assumendo la responsabilità del disegno e del progetto, si occupò della cattedrale e, al fine di armonizzare le preesistenze e mascherare le asimmetrie della chiesa rispetto al tessuto urbano e al porticato, diede forma concava all’originale facciata. Entrato in polemica con il Bernini per il colonnato ovale di S. Pietro, il Lobkowitz urtò la sensibilità del Papa, e divenne anche bersaglio delle critiche del teatino Guarino Guarini: ciò nonostante, i suoi studi teorici furono apprezzati dal Kircher, ed ebbero molta fortuna nel Seicento, particolarmente presso la scuola dei Minimi, in Francia e nel convento romano di Trinità dei Monti (Baltrušaitis 1978; Camerota 1989). Quest’interesse, protratto nel tempo, ai progressi della scienza della visione e della prospettiva, non mancò di influenzare anche l’attività di Berrettini architetto. Meno studiati in questo ambito, rispetto al Cortona, sono gli even-

tuali apporti della scuola tedesca, fondata sugli scritti di Dürer. È qui sufficiente ricordare almeno che i risultati di questi studi confluirono in pubblicazioni a stampa come *L’Ars Magna lucis et umbrae* (1645) di A. Kircher e la *Magia Universalis* (1657) del suo allievo G. Schott: opere che concludono numerosissimi saggi precedenti sull’argomento, indagando la scienza della visione e la catottrica ai confini stessi della magia (*Atbanasius...* 2001).

Nel *Trattato* vengono citati tanto il Cigoli, di cui il Comodi, il maestro fiorentino di Pietro, era stato allievo, quanto il Passignano, che insieme al Tempesta erano stati tra gli artisti più ammirati alla corte di Francia, grazie al generoso mecenatismo di Maria de’ Medici (Mombeig Goguel 1990). Per quanto riguarda il silenzio relativo a tanti artisti contemporanei, nel frontespizio del *Trattato* si afferma che intenzionalmente “si considerano alcune cose d’alcuni Pittori morti, e famosi del nostro tempo”. Quindi, le notizie riferite riguardano solo artisti già defunti, evidentemente per non far torto a nessuno: tuttavia, è evidente che un punto di riferimento per entrambi gli autori fu Giovan Francesco Barbieri da Cento, detto il Guercino, al quale l’Ottonelli si premurò di inviare tempestivamente una copia del *Trattato* per ottenere eventuali suggerimenti ed un giudizio, che fu positivo (Casale 1973, pp.CXLIII-IV). Il Barbieri aveva, infatti, fama di teorico, tanto che pure il Du Fresnoy volle sottoporgli il testo del suo *De Arte Grafica* (Parigi 1667), in gestazione negli anni tra il 1641 e 1665. Il Guercino, inoltre, era stimato in sommo grado dal Cortona: secondo il racconto di Malvasia (1844, pp.269-270, cit. in Sparti 1997, p.102, n. 74), Pietro, forzato dalla volontà di Innocenzo X, a malincuore acconsentì a “rivestire” un Gesù bambino troppo nudo, dipinto in un quadro commissionato al Guercino dal principe Ludovisi.

Non dovette sfuggire al giovane Berrettini, nei primissimi anni Venti, la magistrale lezione dell’*Aurora* del Casino Ludovisi, opera grazie alla quale, come osservato da Wittkower, straordinarie innovazioni furono introdotte nell’ambiente romano (basti il confronto con *L’Apollo sul Carro del Sole* del Domenichino, a palazzo Patrizi, e soprattutto l’*Aurora* di Guido Reni, dipinta nel 1614, nella Villa Borghese al Qui-

rinale, ora palazzo Rospigliosi Pallavicini). Guercino giungeva di slancio al superamento dell'esperienza dei suoi predecessori, dei quadraturisti e del Caravaggio, che pur veniva criticamente assimilata nell'affresco. La luce dissolvente, i valori atmosferici, la resa sintetica dei corpi e l'espressione delle emozioni, la dinamicità della composizione s'inquadrano all'interno dello straordinario illusionismo prospettico di cifra carraccesca. Si tratta di un vertice insuperato, in cui la presenza dei valori classicisti accanto ad una poetica assolutamente nuova è stata definita "foretaste of Baroque-Classicism" (Wittkower 1973, p.89; Thuillier 1993). Il capolavoro del Guercino va considerato preludio del futuro *Trionfo* barberiniano, che tuttavia è molto più complesso, architettonico e plastico. Gli storici dell'arte, come E. Schleier, hanno rilevato una possibile filiazione da queste basilari esperienze nella *Venere sul Carro Trionfale* del Cortona, databile intorno ai primi anni Venti. In ogni caso, l'esordio del nuovo linguaggio pittorico si sviluppò a Roma, nei primi due decenni del Seicento, negli anni cruciali della formazione di Pietro da Cortona.

Nel 1614, alla partenza del Commodo da Roma, Pietro ebbe come maestro Baccio Ciampi, di cui condivise l'impostazione di vita caritatevole e religiosa, legata particolarmente agli Oratoriani (Lo Bianco, 1995; Ead., in *Cat.* 1997, p.22), iniziando un percorso di progressiva aderenza alle istanze più autentiche e positive del cattolicesimo post-tridentino. Già due anni dopo, il Berrettini poté avere le prime commissioni personali come pittore, disegnatore ed illustratore di tesi (Rice, in *Cat.* 1997). All'inizio della carriera giovò al Cortona l'innata capacità creativa e la facilità di esecuzione, nonché l'attitudine a proporre sorprendenti invenzioni ed a corrispondere alle aspettative e ai desideri della più avanzata e sensibile committenza del tempo, di cui seppe immediatamente esprimere, in modo sempre personalissimo, tendenze e propensioni culturali. Pietro si fece dunque notare anche quando il suo lavoro era supervisionato dal maestro.

Nel clima romano Pietro ebbe modo, in tempi diversi, di conoscere anche (tra gli altri) Vouet, Poussin, Sandrart, Rubens, Lorrain, Lanfranco, Reni, Velázquez, Régnier e di distinguerne le maniere, le mode, e le tendenze, dal puro naturalismo caravaggesco,

ad un naturalismo più temperato di un Régnier o di un N. Musso, dalle sperimentazioni del protobarocco, al classicismo (Strinati, in *Cat.* 1997, p.176), nelle varie scuole, estere come la francese o fiamminga, italiane, interregionali o più strettamente locali, come la bolognese. La sua attività di *connoisseur*, esplicita quando gli si richiedeva di valutare, procurare od acquistare determinate opere d'arte, dimostra la sua curiosità verso le più diverse espressioni artistiche. Nella stessa Accademia di S. Luca molti erano i membri di merito stranieri, alcuni dei quali come Vouet, Brill e Poussin non solo partecipavano ai dibattiti interni, ma erano anche eletti principi, mentre gli esclusi animavano le polemiche all'esterno e contrastavano il tentativo in parte attuato dall'Accademia stessa, di indirizzare e controllare il gusto e gli artisti (Barroero, in *L'Idée del Bello...* 2000, p. 2).

Nella varietà delle ricerche avviate dai numerosi artisti presenti a Roma nel primo Seicento si orientava, e non senza capricci, il gusto eclettico, talvolta sfrenato o contraddittorio, dei grandi mecenati e collezionisti, tra cui spiccavano i de' Medici, Del Monte, Giustiniani, Mattei, Crescenzi, Colonna, Aldobrandini, Ludovisi, Borghese, solo per nominare alcune delle famiglie che avevano di recente dato i natali a prelati, vescovi, cardinali, pontefici o principi regnanti. Si attuava, in quegli anni, il trapasso dal tardo manierismo, nei diversi orientamenti, alle nuove proposte egualmente diversificate soprattutto in pittura. In architettura lo sperimentalismo, in bilico tra licenza creativa ed abuso, riguardava anche uno dei più significativi fondamenti della trattatistica, l'ordine architettonico (Morolli 1989, p. 41), visto anche in rapporto al testo vitruviano (Cerutti *i.c.s.*).

Il Cortona, inserito in questa temperie culturale e nell'acceso dibattito suscitato intorno alle tesi toscano-centriche sostenute dal Vasari nelle *Vite* (Bickendorf 1998), ricercava un equilibrio nuovo tra disegno e colore, ponendo particolare enfasi su quest'ultimo in rapporto alla luce. Inoltre si proponeva una fusione armonica delle arti del disegno, in una sintesi, ricca di contrasti e contrapposizioni, straordinariamente innovativa, in cui mutavano il ruolo e i mezzi espressivi di tali arti, riunificate in nuovi reciproci rapporti.

La luce diveniva protagonista dello spazio ar-

chitettonico: configurato attraverso una chiara struttura geometrica, alla quale venivano imposte raffinate deformazioni ottico-plastiche, era concepito come 'immagine' per il diletto e per l'edificazione, anche religiosa, dello 'spettatore'. Così definiva anche Galileo nel *Sidereus Nuncius*, l'osservatore dello spettacolo della natura. La rifondazione del linguaggio artistico avveniva attraverso una rilettura della lezione dell'antico. I biografi, fin dalla precoce testimonianza di Luca Berrettini (1609-1680), i commentatori e gli storici hanno sempre sottolineato l'importanza, per la concezione figurativa del Cortona, dei rilievi dei sarcofagi romani, molto studiati dagli artisti del tempo, sotto l'egida di Cassiano dal Pozzo (Herklotz 1999; *I segreti...* 2000), uno dei principi della Repubblica delle Lettere, molto legato a Galileo e a Carlo Dati, biografo di quest'ultimo. Analoga rilevanza rivestiva l'analisi grafica condotta sulla Colonna Traiana (Di Castro-Fox 1983, p.115, cat.56), monumento ricco di temi ed artifici prospettici. Nel *Trattato* (p.179) la Colonna è definita "gran meraviglia del Mondo, & una scuola della maggior parte di quelli, che godono la gloria di Valent'uomini". Altrettanta rilevanza veniva attribuita allo studio della natura e del paesaggio, rappresentati nei loro valori più sorprendenti e trasognati. La natura non doveva essere fedelmente 'imitata', in quanto presentava aspetti molto difettosi (*Trattato*, p. 238). La natura doveva essere invece indagata nei suoi principi fondativi, come la matematica, la geometria, le proporzioni, l'ottica, la prospettiva, le leggi della fisica (i movimenti, le rivoluzioni), anche attraverso la nuova strumentazione scientifica. La poetica del Cortona affrontava dunque temi di grande interesse per la cultura artistica europea del suo tempo. Il corpo umano era egualmente al centro dell'attenzione del Cortona, che ne approfondiva l'anatomia dal punto di vista scientifico, come dimostrano numerosi suoi studi molto specializzati e realizzati su commissione, poi oggetto di pubblicazioni specifiche. L'uomo considerato nelle sue passioni, e soprattutto l'anima umana costituivano i temi di maggiore approfondimento, che si riflettevano nei modi, spesso drammatici, di rappresentazione sul piano espressivo.

Riguardo alla storia si ribadiva un approccio spe-

cificatamente cattolico: nel passaggio tra Cinquecento e Seicento gli storici si andavano dotando di strumenti e metodi 'moderni', già evidenti in un'opera paradigmatica quale gli *Annales* del Baronio. In ambito protestante però si tendeva a stabilire un rapporto col passato basato soprattutto sugli aspetti razionali della storia, mentre nell'*entourage* degli ecclesiastici eruditi, come Agostino Mascardi (cameriere d'onore di Urbano VIII e legato al Cardinale Maurizio di Savoia), vicini al Cortona, la chiave interpretativa era focalizzata sulla fede e sulla vicenda cristiana *in fieri*. Alle origini, orientali ed occidentali, di tale vicenda si attribuiva una fondamentale importanza, strategica, per dimostrare una continuità, che solo la Chiesa Cattolica poteva vantare, rispetto alle 'deviazioni' degli eretici, dei protestanti e degli 'infedeli'. Le conseguenze sul piano artistico erano evidenti, poiché si definiva un modo specifico di concepire lo spazio e il tempo, così che l'attenzione si spostava su una serie di temi: simbologia paleocristiana e medievale, spiritualismo, traslazione di significati, rovesciamento dei canoni classici, recupero in chiave estetica di regioni dell'arte fino allora molto trascurate, esaltazione di immagini sacre drammatiche ed esagitate, rappresentazioni mistiche o misteriche, figure spesso non definite, dal punto di vista formale, nei più minuti dettagli, ma accurate nella gradazione chiaroscurale e cromatica, al fine di comunicare emozioni allo 'spettatore'.

La *Divina Provvidenza* costituiva il misterioso filo conduttore nella lunga durata della storia: il disegno, spesso incomprensibile all'uomo, in grado di offrire da un lato la salvezza ad ogni individuo corresponsabile del proprio destino e della propria missione da compiere attraverso la fede, e dall'altro di garantire l'attuazione dell'ideale etico metastorico della civiltà cristiana, ossia l'unità del genere umano, costituito da esseri dotati dello stesso valore, come conseguenza dell'originario atto generativo di Dio. Questa concezione permea con insistenza quasi ossessiva ogni pagina del *Trattato*, e penetra attraverso le continue citazioni dei Padri della Chiesa, soprattutto S. Agostino, e di autorevoli teologi anche moderni, per ricondurre costantemente il lettore alla prospettiva escatologica della redenzione, chiave fondamentale per interpretare e configurare le immagini, sovraccaricate di potere metaforico: appare allora

evidente il carattere progettuale ed innovativo della griglia di concetti e preconcetti, attraverso cui una particolare cultura cattolica del Seicento guardava alla verità e al reale.

Immerso in questo clima, Berrettini era quindi stimolato ad interessarsi alla tradizione architettonica cristiana delle origini, che reinterpretava nelle sue opere in chiave assolutamente originale, e alla luce degli esiti degli studi antiquari del primo Seicento. Contemporaneamente, sin dai primordi, Pietro mostrava anche una parallela notevole predilezione per l'architettura antica profana, poi incentrata, dagli anni Trenta in poi, sulle sue espressioni più incisive e movimentate (in particolare Villa Adriana a Tivoli e il Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina) e sul versante degli ordini architettonici, un'attenzione particolare ad una connessa simbologia araldica oppure allegorica. Si nota, nel Cortona, non tanto un atteggiamento tendente a subire influenze dall'esterno, quanto invece una notevole capacità di rielaborare in modo tutto personale ed artistico le esperienze dell'antichità considerate come più significative e di filtrarle dall'interno, partecipando a complicati processi di trasmissione culturale, in cui riferimenti e rimandi sono strettamente interconnessi e difficilmente distinguibili.

L'esercizio costante e 'umile' del disegno, della copia delle opere d'arte e d'architettura più "belle" ed istruttive, esercizio che si protrasse pure "quando di già era valentissimo" (Berrettini 1679, in Campori 1866), l'ampliamento continuo delle esperienze e dello studio, volto in più direzioni, verso l'antico e verso il moderno, furono essenziali strumenti di formazione e di perfezionamento dell'artista toscano.

Alla morte di Paolo V, nel 1621, salì al soglio pontificio, per breve ma denso spazio di tempo, il bolognese Alessandro Ludovisi, col nome di GREGORIO XV (1621-1623). Il nuovo Papa si affidò per le scelte di politica artistica alla consulenza di Giovanni Battista Agucchi, fautore di una tendenza poi definita classicistica. Monsignor Agucchi fu protettore dell'emiliano Domenico Zampieri, più noto come il Domenichino, nominato architetto dei Sacri Palazzi Apostolici, dal 1622 soprintendente all'Acqua Vergine e, secondo Bellori, aspirante alla carica di architetto

della Fabbrica di S. Pietro (Curcio 1996; Id. 1999, p.194; *Domenichino...* 1996).

In quel periodo a Roma si andava affermando una scuola di impronta classicista, che vedeva tra i suoi maggiori propugnatori, sulla scia di Ottaviano Mascherino (il cui capolavoro fu il S. Salvatore in Lauro), e il Domenichino, che tuttavia, a causa della sua inesperienza nell'arte del costruire, veniva soppiantato da Carlo Maderno. Protetto dal *Cardinal Nepote* Ludovico Ludovisi, il Maderno, forte della preponderante presenza delle compagnie e delle imprese di costruzioni ticinesi, e coadiuvato dal nipote Borromini, svolgeva un'attività intensa. Era tuttavia spesso criticato da coloro che tentavano di sminuirne la dimensione intellettuale e di limitarne il ruolo alla pratica professionale e di cantiere. Indubbiamente però le facciate di S. Susanna e di S. Pietro costituivano le imprescindibili premesse ai futuri sviluppi del rinnovamento del linguaggio architettonico. Domenichino, insieme ed all'interno della scuola bolognese (Matteucci 1993), contribuì non di meno al superamento del manierismo e del caravaggismo, anche grazie alle teorizzazioni dell'Agucchi che, affiancandosi al *Cardinal Nepote* nella politica artistico-architettonica, puntava al rinnovamento dell'architettura attraverso l'antico, la pittura e la riflessione teorica (Dempsey 1993; Rosenberg 1995; Curcio 1996; Hansmann 1997).

Tale orientamento, talvolta definito idealismo classicistico, in opposizione al naturalismo e al realismo, favorì l'accentuazione del ruolo dell'*ekphrasis* nella storia e nella critica dell'arte (Rosenberg 1995; Tantillo, in *Domenichino...* 1996). Questa corrente era propugnata dai Ludovisi, che sostenevano l'ordine dei Gesuiti e promuovevano, attraverso il cardinale Ludovico il completamento della chiesa di S. Ignazio. Sorse un dibattito, che poi negli anni Cinquanta e Sessanta, sotto la guida di Padre Orazio Grassi, si concentrò sulla forma da conferire alla cupola, peraltro mai innalzata. Rispetto a questi temi il Cortona sembra prendere le distanze: lo dimostrano sia il suo giudizio negativo, registrato dal Malvasia, sul carattere dello Zampieri (Sparti 1997, p.102), e sia il silenzio, nel *Trattato*, relativo anche all'Agucchi (Stone 1989).

Con le tendenze classiciste, teorizzate, in diversi tempi e modulazioni, da Agucchi al Bellori, da F. Albani, allievo di Annibale Carracci, al discepolo A. Sacchi, fino

a Carlo Maratti, il Cortona condivideva certamente almeno l'ammirazione per Raffaello (Volpi 1990) e la necessità di formarsi su modelli tratti dall'Antico. Una posizione più innovativa del Domenichino spetta a Lanfranco, allievo di Annibale Carracci e Guido Reni, protetto dal potente e colto cardinale Alessandro Peretti-Montalto: il pittore parmense, attraverso prestigiose opere pittoriche, come gli affreschi nella Sala Regia al Quirinale con A. Tassi, e nella cappella Buongiovanni in S. Agostino (e solo intorno al 1627 in S. Andrea della Valle), aveva acquisito un ruolo importante nella Roma del tempo negli anni tra il Venti e il Trenta, prima di partire, su invito dei Gesuiti, alla volta di Napoli per un soggiorno più che decennale (1634-1646). Il Lanfranco ebbe sicuramente l'occasione di entrare in contatto con il Berrettini, sia attraverso i Sacchetti, che gli avevano commissionato la decorazione della cappella di famiglia in S. Giovanni dei Fiorentini, sia attraverso l'Accademia di S. Luca, di cui il parmense divenne principe nel 1631. Il Cortona, artista poliedrico e più geniale, ben presto sopravanzò il Lanfranco per l'originalità delle invenzioni e l'abilità personale nel creare effetti illusionistici, prospettici e dinamici, senza ricorrere ai quadraturisti, attraverso il concorso delle tre arti del disegno: impiegate in modo magistrale come strumenti per comporre, autonomamente o coordinando una moltitudine di artisti, un'immagine artistica complessiva densa, unitaria ed inedita.

Col rapido tramonto di Gregorio XV, sfumarono contestualmente molte delle ambizioni di alcuni esponenti della scuola bolognese, ed in particolare di Domenichino, dell'Agucchi, e dei cardinali Montalto e Ludovisi, al cui posto si sarebbero in breve sostituiti il Bernini e i *Cardinali Nepoti* Francesco e Antonio Barberini. Per questi ultimi l'operazione di rinnovamento, da attuare in parte attraverso l'Accademia di S. Luca, si fondava sul nuovo modo di intendere la scultura, secondo quel manifesto del barocco che sarà costituito dal Baldacchino di S. Pietro, opera congiunta di Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini. L'*Ara Maxima Vaticana*, che Lelio Guidiccioni (1633 e 1639) avrebbe voluto fosse replicata ancora più sontuosamente nel Santo Sepolcro a Gerusalemme, rispecchia la cosiddetta "ossessione salomonica" del periodo, ossessione caratteristica della cultura non tanto o solo

italiana, quanto soprattutto spagnola (in particolare H. Prado e J. B. Villalpando, *In Ezechielem Explicationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis*, 1596-1604) e di riflesso lusitana (Tuzi 1998; Marias Franco 1999). Anche per il Paleotti le radici del canone per l'architettura erano da ricercarsi, più che in Vitruvio, nelle indicazioni di Salomone, su ispirazione divina, per la costruzione del Tempio. Nella pittura colonne tortili, ispirate alla pergola di S. Pietro, erano state dipinte da Raffaello, da Giulio Romano, dal Vasari, dal Salviati, e da Matteo Zaccolini da Cesena che, nella chiesa di S. Susanna alle Terme, inquadra i bellissimi affreschi di Baldassarre Croce relativi alle *Storie di S. Susanna*, in illusionistiche 'quadrature', in cui troneggiano ornatissime bronzee colonne tortili, *in situ*, ricordate dal Baglione (1642, pp.298, 316). Il tema, presente anche nella Galleria di palazzo Giustiniani, fu poi riproposto nella decorazione di palazzo Barberini su disegni di scuola cortonesca.

Un notevole interesse suscitò gli studi storici dedicati alla chiesa delle origini, al Santo Sepolcro, e in particolare alla Rotonda dell'Anastasis. Fra questi va citato, innanzi tutto, il *Trattato delle piante et immagini de i sacri edifici di Terra Santa in Gerusalemme*, del francescano architetto Bernardino Amici da Gallipoli: l'opera, pubblicata nel 1609, quindi dopo quella del Villalpando, godette di una certa fama, grazie anche alle incisioni di J. Callot che illustravano la ristampa del 1620. L'interesse per la Terra Santa, sviluppatosi lungo tutta la prima metà del Seicento, diede luogo a diverse opere, tra le quali va citata almeno *La Terre Sainte, ou description topographique très particulière des Saints Lieux et de la Terre de Promission*, di Eugene Roger, stampata a Parigi nel 1646. La curiosità per l'architettura primitiva, addirittura precedente il Diluvio (A. Kircher, *Arca Noè*, 1675), o biblica, e il connesso tema dell'ordine salomonico, introduceva nuove categorie nella cultura enciclopedica del tempo, per superare il riferimento a Vitruvio, e per fondare una nuova concezione di architettura 'teleologica', frutto della riflessione post-tridentina (Oechslin, in *I Trionfi...* 1999, p.523).

L'esordio e la prima maturità: il mecenatismo dei Sacchetti e dei Barberini (1624-1641)

Secondo alcune fonti (Marabottini, in Pascoli 1730-1736; Passeri 1772), il Berrettini fu 'scoperto' dal facoltoso banchiere e collezionista Marcello Sacchetti (fig. 2), presumibilmente intorno al 1620-1623, quando però, come si è accennato, era già un promettente giovane pittore (Lo Bianco e Merz, in *Cat.* 1997). L'artista strinse presto con la facoltosa famiglia fiorentina, stabilitasi a Roma da non lungo tempo, un sodalizio, destinato a persistere per tutta la sua esistenza. Grazie a Marcello, Pietro entrò in contatto con i Barberini, i Falconieri, con la famiglia Colonna, con la famiglia Crescenzi (in particolare Francesco, anch'egli "dipintore"), col poeta cavalier Giovanbattista Marino (dal 1623, durante una sua permanenza a Roma, alla morte, nel 1625), molto amico di Marcello e collezionista, ormai celebre per il suo poema *L'Adone* (Parigi 1623), messo all'*Indice* nel 1627 da Urbano VIII. La 'macchina architettonica' de *L'Adone* descritta nel *Canto III*, con inaspettati mutamenti di scena e straordinarie magiche trasformazioni, diviene spettacolo teatrale, scintillante di luci e di cristalli, per trasmettere persuasive metafore (Carandini 1990, p.3; Ead. 2000).

Letterato di corte, al centro di feroci controversie, si pensi alla *Marineide* (1608) e alla *Murtoleide* (1609), l'inventivo poeta napoletano fu autore delle *Dicerie sacre sulla Pittura, la Musica, il Cielo* (Torino 1614, dedicate a Paolo V Borghese), in cui trattava anche argomenti relativi all'arte; scrisse inoltre una serie di saggi, raccolti sotto il titolo di *La Galleria* (Venezia 1620), uno dei quali dedicato alla pittura, in cui passava in rassegna opere di artisti a lui contemporanei. Nella quadreria del Marino, Pietro era presente con un dipinto, ora purtroppo perduto, con un soggetto a quel tempo abbastanza diffuso, *Rinaldo e Armida*, in cui era raffigurata una scena tratta da un episodio della *Gerusalemme liberata* del Tasso, opera nella quale la metafora e l'allegoria hanno una funzione preminente: lo sfondo raffigurava un castello incantato, modellato secondo le forme del prospetto esterno della tribuna michelangelolesca di S. Pietro, una scelta programmatica,

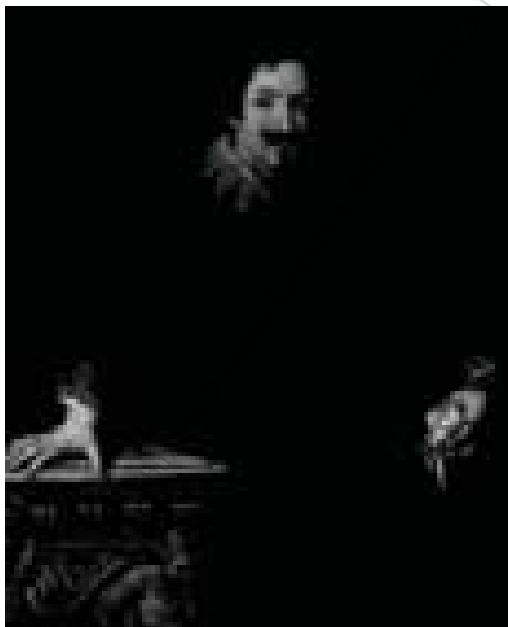


Fig.2 – Pietro da Cortona, ritratto di Marcello Sacchetti (Roma, Galleria Borghese)

tutt'altro che casuale per l'esordiente artista toscano.

Come attività principale, Pietro esercitò costantemente la pittura e, significativamente, anche la scultura, in modo particolare in stucco, con funzione di ornamento architettonico, e parte integrante dell'immagine unitaria e complessiva della composizione. Nella sua operatività, come nel *Trattato*, il Berrettini considerava sullo stesso piano le due arti: lo stucco, materiale quanto mai duttile e malleabile, si prestava molto bene alla composizione d'innumerabili varietà di forme plastiche, naturalistiche e fantasiose. Proprio l'esigenza di esprimere l'unità delle arti stimolò Berrettini ad occuparsi precocemente dell'architettura, sia pure, come affermava in una lettera del 1646, forse polemicamente, per proprio "trattenimento" (Campbell 1977). Egli era stato sollecitato ancora una volta dall'appoggio e dalla protezione della famiglia Sacchetti, per la quale costruì la Villa di Castelfusano e in seguito il celebre Casino del Pigneto.

La famiglia fiorentina d'antico lignaggio ed impegno civile, sia da parte del padre Giovan Battista, sia della madre Francesca Altoviti, era composta di

diversi fratelli: Marcello, Giulio, Matteo, Giovanfrancesco, Alessandro, e Ottavia. Fra questi spiccavano, per intraprendenza e mecenatismo, sia il figlio maggiore Marcello, dal 1623 Depositario Generale della Camera Apostolica (carica che sarà mantenuta da Matteo, dopo la morte di Marcello (1629) fino al 1639) e Tesoriere segreto di Urbano VIII, sia soprattutto il secondogenito Giulio, subito destinato alla carriera prelatizia, e divenuto poi cardinale nel 1626. Figure di secondo piano restavano Ottavia, andata in sposa nel 1615 a Orazio di Paolo Falconieri, Giovanfrancesco, cui spettò il compito di acquisire un titolo nobiliare poi godibile dall'intera famiglia, ed Alessandro, brillante condottiero, impegnato nel conflitto bellico in Valtellina. La carriera militare di Alessandro, giocata in un 'corridoio' strategico conteso, che la Francia voleva controllare per impedire il collegamento territoriale tra gli Asburgo di Spagna e di Austria, ebbe un certo peso durante il pontificato di Maffeo Barberini che, come giustamente ricordato anche dal Baglione nelle *Vite*, attribuiva alle armi una funzione assai importante nello Stato della Chiesa.

Mercanti e banchieri in rapida ascesa sociale, aspiranti alla nobiltà, che conseguiranno nel 1633 col marchesato di Castel Rigatti, i Sacchetti erano e rimasero, pur nelle difficoltà, strettamente legati da vincoli di protezione e clientela all'antica famiglia toscana dei Barberini. L'antico casato di possidenti terrieri e mercanti di lana, originario di Barberino (Fosi 1997), si era insediato a Roma nel Cinquecento, dopo il ritorno a Firenze dei Medici (contro cui aveva congiurato), ed era giunto al soglio pontificio tramite Maffeo, che assunse il nome di URBANO VIII (1623-1644). Letterato e poeta, amava riascoltare, nella pittoresca cornice della villa, poi palazzo di Castelgandolfo, i propri eruditi *carmina* raccolti nei *Poemata*, scritti in latino, poi stampati e musicati, secondo un gusto conservatore, per voce e basso continuo. Filofrancese, nonostante le poco attendibili dichiarazioni di neutralità e taluni comportamenti ambigui emersi nel corso del suo ventennale pontificato, il Papa era decisamente opposto agli interessi della Spagna, di cui mal tollerava lo strapotere, particolarmente nel territorio italiano (Spagnoletti 1996). All'età di cinquantacinque anni, relativamente giovane per la prestigiosa carica ricevuta, Maffeo era pieno

di energie, e perfino propenso ad un impegno militare autonomo dello Stato Ecclesiastico, sia per mire espansionistiche, che per esigenze difensive, soprattutto nei confronti della minacciosa avanzata islamica. Nella prima metà del Seicento, nel quadro di un'Europa indebolita dalle belligeranze tra Spagna e Francia, e dalla guerra a forte carattere religioso, dei Trent'Anni (conclusa solo nel 1648), il pericolo ottomano era, infatti, talmente concreto, da sfociare poi nel 1645 nella guerra tra Venezia e il Turco.

Se il nepotismo di Maffeo fu considerato, già da G. Leti, scandaloso, tuttavia sul piano culturale il *Cardinal Nepote* più influente, Francesco (1597-1679), divenne fin da età giovanissima un'autorevole figura di rilievo, così come il parente acquisito di Maffeo, Lorenzo Magalotti, primo Segretario di Stato (una carica che si andava delineando in quel tempo). Quest'ultimo fu poi costretto ad allontanarsi, per dar libertà di manovra ai numerosi nipoti e consanguinei del Papa. Sul piano religioso Urbano VIII promosse molte iniziative volte al restauro e al rinnovamento in chiave moderna delle antiche basiliche, condusse il Giubileo del 1625 (Fagiolo-Madonna 1985) con apprezzabile devozione, e il suo mecenatismo fu esemplare per i principi europei.

Si deve considerare notevole l'influenza che l'intreccio indissolubile dei destini dei due casati toscani, i Barberini e i Sacchetti, esercitò sulla carriera e sull'ambiente culturale nel quale visse il Cortona. Le vicende dell'artista toscano, si potrebbe dire "all'ombra dei Sacchetti" (Fosi 1997), esemplificano perfettamente il complesso articolato meccanismo delle intersezioni e sinergie tra strutture di potere, *patronage*, clientele, società e talenti individuali, tipico di alcuni settori della cultura artistica secentesca nello Stato della Chiesa. Su questo tema, soprattutto in rapporto al periodo successivo alla morte del Maderno (1629), in modo approfondito e con brillanti risultati hanno indagato di recente gli storici che si occupano del Seicento (*La corte...*, 1999). Questi studi di Signorotto e Visceglia permettono di illuminare meglio, nella sua complessità, la storia della cultura architettonica del secolo XVII, superando i limiti degli approcci strettamente disciplinari e categorie convenzionali in parte ormai inadeguate.

Urbano VIII venne a ragione criticato per la sua

inasprita ed esosa politica fiscale, per l'esagerato nepotismo, per la cattiva amministrazione, gli sperperi, le pompe, gli sfarzi e l'esorbitante debito pubblico, per l'eccesso di spese e di interessi personali, specie in occasione della prolungata e sanguinosa guerra di Castro. Ciò nonostante, non si può negare che sia stato promotore di splendide opere artistiche, tra cui spicca il principesco monumento alla propria dinastia, il palazzo Barberini, alle pendici del Quirinale. Si trattò del più attivo cantiere civile privato a Roma, a partire dagli ultimi anni Venti, nel quale Pietro ebbe le prime esperienze nell'arte dell'architettura, anche come ideatore ed architetto.

Tramite i Sacchetti, ma in parte autonomamente, il Berrettini ebbe occasione di frequentare circoli culturali eruditi, interessati al rinnovamento del gusto e ad una rilettura dell'antico, anche post-classico, pagano e cristiano: mecenati e personalità per lo più legate al cardinale Francesco Barberini, proiettato nella cultura europea, particolarmente francese, e al suo segretario, il celebre erudito e collezionista Cassiano dal Pozzo (1588-1657), più famoso del fratello Carlo Antonio: quest'ultimo giocò un ruolo subalterno, ma non trascurabile, nell'impegno, prudente nel rispetto dell'autorevolezza della tradizione, verso il rinnovamento del gusto (Solinas, in *Cassiano...* 1989; Sparti 1992; Montagu 1994; Claridge 1996; Herklotz 1999; Solinas, in *I Segreti...* 2000, p.4). Cassiano, che fu inizialmente protetto dal Cardinal del Monte, stimava particolarmente artisti come Antonio Tempesta, Simon Vouet e l'incisore Francesco Villamena, godeva dell'amicizia di letterati come Alessandro, Cesarini, Tassoni. Membro dell'Accademia dei Lincei (Schettini Piazza, in *I Segreti ...* 2000, pp.13 ss.) e degli Humoristi, Cassiano entrò poi in rapporto con il cardinale Maurizio di Savoia, Galileo e Naudé.

La figura di Naudé, esponente di spicco della corrente 'libertina' nel campo delle dottrine politiche, è particolarmente interessante per ricostruire gli intrecci tra cultura parigina e romana negli anni del pontificato Barberini: il celebre letterato, assertore dell'importanza della promozione delle arti per rinsaldare la monarchia assoluta e radicarne la coscienza nazionale, si dedicò anima e corpo ad organizzare per Mazzarino una 'moderna' biblioteca, una delle prime aperte al pubblico in Francia, ispirata ai



Fig.3 – Pietro da Cortona, ritratto del cardinale Giulio Sacchetti (Roma, palazzo Sacchetti)

modelli italiani, ma con carattere più laico, *in primis* alla Barberiniana, il cui segno architettonico caratterizzava la sommità del pertinente nuovo palazzo alle Quattro Fontane; alla fine della sua carriera, nel triennio 1650-1653, Naudé fu bibliotecario della Regina Cristina di Svezia a Stoccolma (Gionfrida 1994).

Dal Pozzo inoltre aveva legami stretti con l'erudito N. C. Fabri de Peiresc, col quale condivideva uno spiccato interesse per l'archeologia cristiana (Herklotz 1999; Barbiellini Amidei, in *I segreti...* 2000, pp. 21 ss.) e per la pittura antica. I serrati contatti, di antica tradizione, tra ambiente intellettuale francese ed italiano ebbero l'effetto di acuire nei singoli letterati ed artisti la consapevolezza di esercitare una funzione propulsiva nell'aggiornamento della cultura seicentesca secondo nuovi principi e canoni informatori, ispirati all'antico (Waquet 1989). In una lettera a Peiresc, Cassiano si riferiva all'incarico affidato al Cortona di fornire una copia delle *Nozze Aldobrandine*, mentre il Berrettini nelle lettere del giugno del 1641 e luglio 1645, ricordando "i tanti obbli-



Fig.4 – Il Cardinal Nepote Francesco Barberini (disegno preparatorio per l'incisione in G. Teti, Aedes Barberinae ad Quirinale, Roma 1642)

ghi” contratti e “i salutariferi consigli e favori” ricevuti, riconosceva il rilevante ruolo svolto da Cassiano nella sua maturazione di artista (Bottari-Ticozzi 1822-1825; Solinas, in *I Segreti ...* 2000, p. 18).

Cassiano era, intanto, impegnato nella composizione del suo *Museum Chartaceum*, gran parte del quale è oggi conservato nella *Royal Library* di Windsor Castle e nel *British Museum* di Londra: il Cortona per un periodo fu, insieme al Poussin, tra i più validi pittori che collaborarono, come copisti, alla cospicua enciclopedica raccolta dei disegni del *Museum*, cui non mancava il supporto finanziario del cardinale Francesco Barberini. Si viene lentamente configurando un nuovo stile pittorico nel disegno, ripondente alle numerose e, non senza attriti, distinte linee di ricerca del nuovo linguaggio dell'*entourage* barberiniano, da Domenichino ad Andrea Sacchi, da Poussin al Lemaire, dal Cortona stesso a Testa. Attraverso Cassiano, il pittore Pietro Testa (Cropper 1984), inizialmente seguace del Domenichino ed estimatore del Poussin, nonché protetto dal collezionista e banchiere genovese Vincenzo Giustiniani (*Galleria Giustiniana*, stampata intorno al

1631), entrò in contatto col Berrettini, e ne divenne allievo, assimilandone la lezione, soprattutto per quanto riguarda la tecnica del colore: ciò non impedì a Testa di esercitare, secondo le fonti subdolamente, un vivace spirito critico riguardo alla poetica cortoniana. Questo atteggiamento ambiguo, più che le critiche stesse, che anzi erano considerate in positivo se avanzate da intendenti esplicitamente (*Trattato*, p.166), causò il risentimento del Berrettini e una conseguente clamorosa e pubblica rottura tra il Maestro e l'allievo in Accademia, episodio che dimostra il carattere orgoglioso e forte dell'artista toscano (Passeri 1772). Il Testa, che lasciò interessanti note manoscritte sulla pittura, considerata anche in relazione alla musica, morì suicida, gettandosi nel Tevere, nel 1650: un gesto che secondo il Passeri poteva essere legato all'umiliazione terribile subita nell'Accademia di S. Luca, teatro del definitivo diverbio tra i due artisti.

Francesco Barberini – fin da giovanissimo cardinale, promotore tra l'altro dell'Accademia di Urbano VIII, e dal 1627 *Protettore* dell'Accademia di S. Luca (Voelkel 1993) – costituì, insieme al suo circolo, un centro propulsivo di studi scientificamente orientati: il circolo riuniva, spesso nell'edicola ovata di palazzo Barberini, figure di primo piano quali Fabio Chigi, Lukas Holstenius, Athanasius Kircher, Leone Allacci, Giulio Rospigliosi e specialmente Federico Cesi, fondatore nel 1603 dell'Accademia dei Lincei (De Antonellis 1996) a carattere laico, e padre delle scienze naturali, intese come discipline rigorose e sistematiche. A tal proposito, si ricordano le sue enciclopediche *Tabulae phytosophicae* (1617-1630), parti dell'opera programmata, ma non attuata, dal titolo *Theatrum totius naturae*, che evidenziava un modo, condiviso da molti artisti, di concepire la natura come spettacolo. Del resto i rapporti tra scienza e arte nella prima metà del Seicento erano assai stretti: Galileo, dal 1611 Accademico dei Lincei, affrontava temi riguardanti il *Paragone tra le arti*, prendendo a prestito la teoria della “luce secondaria” in pittura (lettera al Cigoli del 26 giugno 1612: Matteoli 1959), per spiegare alcuni interessanti fenomeni lunari; inoltre, si occupava di architettura militare e di meccanica, e in questo campo promuoveva la transizione dalla cultura essenzialmente pratica (rappresentata

da studi particolari, come ad esempio sulle macchine e sulle fortificazioni, di Lorini, di Ramelli, di Besson, di Guidobaldo dal Monte, maestro di Galileo, di Veranzio) alla cultura fisico-matematica sperimentale, dalla meccanica teorica a quella applicata, almeno per taluni aspetti, quali ad esempio gli automi, che venivano studiati anche in relazione a nuovi dispositivi utili per le macchine teatrali, meccaniche o idrauliche.

Nel passato, più o meno recente rispetto ai primi due decenni del Seicento, erano sorte difficili questioni di restauro e consolidamento riguardanti in modo più urgente le volte in dissesto statico (della cattedrale di Firenze e di Siena, ad esempio) o le cupole da completare (come in S. Pietro o nel S. Lorenzo a Milano) e si procedeva per confronti e per modelli. Sarà proprio Galileo-Salviati nei *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (Leida 1638), a contestare, di fronte allo stupore di Sagredo, legato alle nozioni della tecnica costruttiva tradizionale, una convinzione generalmente accettata: che, cioè, dalla verifica sul modello di piccole dimensioni fosse automaticamente deducibile la stabilità delle strutture costruite in dimensioni maggiori. Galileo dimostrò, se non esattamente il contrario, almeno che la teoria vitruviana e post-vitruviana delle proporzioni (Benvenuto 1965; Di Pasquale 1998) non era sempre valida, ma variava in funzione della scala dimensionale. Queste considerazioni possono aver avuto un peso quando il Cortona si accinse a voltare le sue cupole, e particolarmente quella di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, essendo stato consultato in qualità di esperto della "theorica" relativa al sapere costruttivo.

L'influenza di Galileo (Hallyn 1992) nel campo della pittura è comunque dimostrabile in artisti come Rubens e Cigoli, che raffiguravano nei loro dipinti le sorprendenti osservazioni astronomiche effettuate tramite il 'cannocchiale': lo strumento traeva origini da un'invenzione olandese brevettata intorno al 1609, basata sulla rifrazione della luce tramite lo specchio, e perfezionata dal grande fisico pisano nell'occhiale, denominato *telescopio* dall'Accademia dei Lincei. Questo scambio tra ambiente scientifico ed artistico era stato, all'inizio del Seicento, favorito in modo esplicito ed ufficiale dagli ambienti curiali più aperti,

e specialmente dai Barberini e dai Sacchetti, che erano propensi a godere dei frutti ormai maturi delle nuove frontiere conoscitive che, spalancatesi già dalla metà del secolo precedente, con l'esplorazione della quasi totalità del pianeta, ora varcavano i confini dell'Universo infinito con le indagini galileiane. Erano, infatti, ormai evidenti i progressi della cartografia, della gnomonica, della cosmografia, dell'astronomia, grazie agli scienziati che scrutavano con occhi nuovi, potenziati da strumenti ottici di recente invenzione, l'architettura del cielo.

Il campo dell'arte, in particolare architettonica, nella quale era necessaria una continua rifondazione del rapporto tra artificio, natura e storia (Fagiolo 1985), veniva così stimolato dalla 'scienza nuova', da temi 'moderni' ed argomenti, spesso controversi, di natura tecnico-scientifica. Sempre più diffusi erano gli strumenti, nel Seicento definiti "odierni", come diversi tipi di orologi, che sostituivano le meridiane, come le bussole, le macchine acustiche e musicali, i congegni per costruire, i trigonometri per misurare gli angoli. Le più recenti speculazioni matematiche consentivano calcoli sempre più complessi, e vasti inediti ambiti disciplinari erano aperti dagli studi di geometria solida, che indagavano le intersezioni di superfici coniche, oppure dagli scritti di ottica, diottrica e catottrica (poi sistematizzati nei diversi trattati sulle lenti e nell'*Optica filosofica*, opera di Nicolò Zucchi, pubblicata a Lione nel 1652). Particolare rilevanza per l'arte assumeva, come sottolineato, la teoria e pratica della prospettiva, intesa quindi da un lato come scienza della visione, e dall'altro come ricerca, nella prassi, delle più appropriate ed applicabili correzioni ottiche. Si manifestava, al principio del Seicento, un interesse speciale alle variazioni, in orizzontale e verticale, dei diversi punti di vista privilegiati. Modi nuovi di concepire lo spazio e il tempo si introducevano nell'arte di progettare, come Federico Zuccari aveva giustamente constatato all'inizio del secolo nell'*Idea de' Pittori, scultori et architetti*, (Torino 1607, p.43).

Questo atteggiamento di entusiasmo – già da tempo manifestatosi negli antichi Stati Italiani, e in particolare a Milano, Torino, Venezia e Firenze –, per gli esiti della ricerca scientifica più attuale divenne nello Stato della Chiesa più problematico,

quando Galilei, ben consapevole delle sue rivoluzionarie scoperte e delle connesse questioni di metodo sperimentale, ed orgoglioso di comunicarle in tutta Europa, cominciò ad essere ostacolato nel divulgare i risultati delle sue straordinarie osservazioni a conferma della validità della teoria eliocentrica. Pubblicare le sue ricerche divenne, fin dal 1616, assai difficoltoso, e ancor più dopo la sua polemica col padre gesuita Orazio Grassi e col Collegio Romano, inizialmente favorevole alle tesi galileiane. Costituiscono una delle pagine più oscure e inquietanti del secolo le vicende del processo, definito “una tragedia degli equivoci”, che, dopo una condanna nel 1628, negli anni Trenta, anni centrali del pontificato di Urbano VIII, costò a Galileo una storica ‘abiura’, profonde amarezze e gravi limitazioni per il resto della sua vita.

Il dibattito riguardo a Galilei finì inevitabilmente per interessare anche le “immagini sacre” dei corpi celesti, che spesso comparivano nell'iconografia del culto mariano, legato simbolicamente alle raffigurazioni della luna: tali raffigurazioni dipinte in alcuni casi documentarono le scoperte galileiane, divenendo per questo oggetto di critica e di controversia (Reeves 1997). Nel *Trattato* la questione venne passata, significativamente, sotto silenzio, e lo stesso Cortona pittore, con atto di formale sottomissione, concordata con la committenza medicea, si adeguò alle posizioni ufficiali rigide e preconcepite della Chiesa e dei Barberini nelle rappresentazioni a fresco e stucco delle Sale dei Pianeti in Palazzo Pitti, che avevano una funzione pubblica e di rappresentanza. In modo analogo Pietro si comportò nelle decorazioni delle sale di Castelgandolfo e del Pigneto, sebbene Giulio Sacchetti fosse, in privato, estimatore di Galileo (Fosi 1997, pp.224-225). Del resto, nel *Trattato* (p.241), si raccomanda spesso un atteggiamento prudente, la necessità di considerare le direttive dell'Inquisizione e più genericamente “l'inclinazione dei committenti prima di introdurre nell'opera qualche novità”. La contraddizione tra comportamenti assunti in pubblico e in privato appare evidente, ad esempio, proprio intorno al 1633, in concomitanza con l'inasprimento delle censure e le prevaricazioni del Sant'Uffizio: in quello stesso periodo Urbano VIII coltivò personali interessi, condivisi in diversa misura

da personaggi come Aleandro, Pignoria e Kircher, verso la magia astrologica e l'ermetismo religioso, a questo scopo allacciando anche rapporti con Tommaso Campanella, autore del *Commentaria ai Poemata* di Maffeo (BAV, *Barb. Lat.* 2037) recentemente studiati da G. Formichetti.

Ancora dai più rappresentativi esponenti del circolo barberiniano, vennero promosse ricerche antiquarie intorno all'antichità, sacra e profana, indagata con un gusto speciale per gli aspetti iconografici ed estetici. Tali studi si innestavano all'interno della vasta tradizione che dal Panvinio (*De ritu sepeliendi apud diversas nationes*, 1568) giungeva al Baronio, al Paleotti, al Bosio, al Severano, fino alle opere degli anni successivi del Casali e dell'Aringhi, che concentravano i loro interessi sui monumenti cristiani delle origini. Questa cultura, non scevra di interessi esoterici, mistici, simbolici, ed ermetici, rispondeva alle esigenze dell'enciclopedismo del tempo. Si approfondivano temi disparati: sul versante egizio ed esotico in genere (Kircher), cristiano delle origini (Bosio), etrusco e greco-bizantino (Allacci). L'Allacci, che era subentrato all'Holstenio come responsabile della prestigiosa Biblioteca Barberiniana, aveva tracciato un quadro del circolo Barberini, nell'opera *Apes Urbanae* (Roma 1633), nella quale già appariva evidente l'importanza conferita allo studio della storia delle chiese orientali più antiche, e veniva evidenziato il ruolo di promotore assunto dai cardinali Francesco e Antonio riguardo al melodramma e al teatro, nonché il favore che lo stesso *Nepote* Francesco, motivato dai suoi interessi per le scienze naturali, aveva accordato a Galileo, almeno inizialmente.

Con la cultura scientifica dell'Accademia dei Lincei, la cui breve ma intensa attività tramontò per la morte del suo fondatore e anche a causa della condanna del Galilei, il Cortona intrattenne rapporti che non sono stati ancora sufficientemente analizzati (Haskell 1963): forse intessuti solo indirettamente attraverso Cassiano, Accademico linceo dal 1611 e dal 1613 Accademico del Disegno in S. Luca. La ricchezza dell'indagine della natura dal punto di vista soprattutto visivo (si pensi ai volumi dell'Aldrovandi), veniva enormemente ampliata dall'impiego del microscopio, strumento desunto dalle ricerche galileiane, e dallo studio anche iconografico della geologia,

della mineralogia, della metallurgia, della botanica, della zoologia, discipline ampliate dalle conoscenze nuove, oggetto di pubblicazioni spesso dedicate a membri della famiglia Barberini, riguardo ai paesi d'oltre oceano (in particolare il Messico o nuova Spagna, la cui fauna venne descritta da J. Faber, *Animalia Mexicana*, Roma 1628), alla Cina e al Giappone di cui già si piangevano i martiri nell'altare di S. Ignazio (Baglione 1649, p.373): tale indagine influenzò la cultura del Cortona. Ciò appare evidente per alcuni aspetti relativi alla decorazione architettonica, in cui compaiono ogni sorta di elementi fitomorfici e zoomorfici, e nell'arte dei giardini. A quest'ultima, in diversi modi, il Cortona diede un apporto originale, finora poco indagato, a cominciare dai giardini Barberini, in cui vennero introdotte specie esotiche: nel Seicento furono soprattutto gli aranci e i limoni ordinatamente disposti in eleganti vasi, ad attrarre l'attenzione, per le varietà che venivano osservate in questi frutti: il giardino delle *Esperidi* e dei "cedrati" divenne una moda, sulla scia delle opere di G. B. Ferrari (*Il Giardino...* 1996). L'interesse per le scienze naturali, che aveva promosso la costituzione di diversi orti botanici, si esplicava sovente anche riservando nei giardini una sorta di recinto di animali esotici, come accadeva in diverse ville del tempo, fra cui si ricorda Villa Borghese a Porta Pinciana. Nel "Casale di Hostia" (Zirpolo 1994), com'è stato recentemente osservato, i Sacchetti avevano un serraglio, particolarmente apprezzato dai Barberini, che quando erano ospiti a Castelfusano, lo visitavano ogni volta con grande "diletto e meraviglia". Queste nuove frontiere della storia naturale si erano ampliate, tanto dal punto di vista geografico, ad esempio con le esplorazioni delle Americhe, quanto dal punto di vista percettivo, tramite il microscopio. Il richiamo alla diffusa curiosità per questi aspetti nuovi del sapere appare necessario, per comprendere il substrato culturale di continua ricerca e scoperta, che caratterizzava un nuovo modo di concepire ed indagare la natura, nelle sue sorprendenti ed infinite metamorfosi.

I mutati rapporti tra arte e scienza, e tra arte e politica, si ponevano a fondamento della più avanzata e creativa cultura cattolica, e quindi anche architettonica, barocca. Cresceva l'ansia di conoscere e di

diffondere le nuove conquiste della conoscenza tra gli amatori, gli artisti e gli architetti, i quali molto spesso condividevano con i loro contemporanei e mecenati la convinzione che ogni nuova scoperta dovesse riconfluire in una sola cultura enciclopedica, se non addirittura in una 'pansofia'. Dimostra la varietà degli interessi del periodo la fioritura e la crescente importanza attribuita alle biblioteche, edificate ed arredate con sempre maggiore cura, in questi anni cruciali proprio in Roma, e ancor prima, a Milano (modello paradigmatico e precursore fu l'Ambrosiana di Federico Borromeo) e in diversi altri centri italiani. Le nuove biblioteche, organizzate in modo scientifico e razionale, si trovavano all'interno dei palazzi, specie quelli cardinalizi, all'interno dei conventi e presso le chiese, nei collegi e nei seminari. Erano considerate personalità di spicco i custodi di tali templi della sapienza, che venivano ora definiti e poi descritti, anche dal punto di vista architettonico e funzionale (Naudé).

Tra le *librerie* romane, elencate con una certa sistematicità nella anonima *Nota delli Musei, Librerie, Galerie, e pitture ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma* (1664), attribuita al Bellori, citiamo tra le più celebri: innanzi tutto la Vaticana, con le acquisizioni seicentesche, e poi la Barberiniana in palazzo Barberini, aperta al pubblico; la Chigiana nel palazzo dinastico in piazza Colonna; l'Alessandrina alla Sapienza; la Vallicelliana presso l'Oratorio dei Filippini; l'Angelica presso la chiesa di S. Agostino, fondata da Angelo Rocca, la prima a Roma aperta al pubblico dopo l'Ambrosiana di Milano, anch'essa istituzione strettamente cattolica; la biblioteca dei Trinitari Scalzi presso S. Carlino; di Propaganda Fide, cui fu poi annessa una stamperia; dei domenicani della Minerva (poi Casanatense); dei Collegi Romano, Gregoriano, Greco, Germanico, etc..

Tali istituzioni (se non pubbliche, spesso aperte ad un pubblico selezionato di eruditi privilegiati, con diverse modalità più o meno restrittive), assunsero gradualmente una rinnovata fisionomia tipologica ed architettonica, che meriterebbe approfondite indagini pertinenti. Rispecchiavano questa molteplicità di saperi, di cui si coglieva in particolare l'aspetto sorprendente, le *Wunderkammer*: una delle più straordinarie del tempo, fondata nel 1651, fu allestita

nel Collegio Romano dal dotto gesuita Kircher (autore del relativo *Romani Collegii... musaeum celeberrimum...*, Amsterdam 1678), giunto a Roma nel 1633, prolifico ed eccezionale erudito. Tali tipi di *Musei* costituivano i contenitori spaziali più adatti a soddisfare le tendenze innovatrici nel campo del collezionismo e della pedagogia seicenteschi, e conferivano importanza sia alla cultura più aggiornata, esperibile tramite i sensi, sia alla sperimentazione diretta e alla didattica svolta in laboratorio.

Molte sono le prove che dimostrano quanto nel Seicento dovesse essere spiccato, per una curiosità diffusa l'interesse per gli argomenti scientifici sia tra i committenti, sia tra gli artisti: la pubblicistica estremamente ricca e variegata del tempo; la raccolta di Cassiano, rivolta anche al versante scientifico (Freedberg 1992), mai disgiunto da un raffinatissimo gusto estetico, che influenzò tanto il Borromini quanto Martino Longhi il Giovane (Connors 1992); la succitata collezione a carattere enciclopedico, confluita nel *Museum Kircherianum* del Collegio Romano, collezione che doveva rappresentare "un teatro della città e del mondo", e tra l'altro includeva i ritratti dei gesuiti missionari insieme ad ogni sorta di invenzioni e dispositivi meccanici (*Enciclopedismo...* 1986; Findlen 1995). Le connessioni tra il Collegio Romano, di cui non mancano indagini di carattere generale (Fumaroli 1978; Merolla 1988), e il Cortona, connessioni che diverranno poi particolarmente intense e significative intorno agli anni Cinquanta del Seicento e negli anni successivi, non sono state finora oggetto di analisi approfondite, mentre diversi studi si sono soffermati sui rapporti intrattenuti dall'artista con alcune figure di gesuiti.

Cortona, inserito nell'ambiente scientifico del suo tempo, collaborò alla *Flora* del senese padre gesuita G. B. Ferrari, cui Cassiano almeno dal 1629 inviava materiale grafico e documentario di argomento botanico specialmente esotico, materiale poi confluito in prestigiose opere illustrate. Inoltre Pietro ebbe probabilmente contatti col padre Gio. Paolo Oliva, Generale della Compagnia di Gesù, dal momento che Ciro Ferri (1633-1689), allievo del Berrettini, diede il disegno del frontespizio del primo volume del gesuita dedicato alle *Prediche di San Pietro e Paolo* (1659). All'interno degli enciclopedisti

vi era un circolo di studiosi particolarmente sensibili al problema pedagogico, intorno al quale il dibattito era acceso: sulla scia di pensatori quali Campanella, Bacone, Comenio, il fondamento del nuovo metodo di insegnamento era l'attenzione alla natura, allo sperimentalismo, ai sensi, ad una visualizzazione sistematica del sapere attraverso le immagini, era il deciso interesse per il presente e per l'assimilazione dei risultati di un numero sempre maggiore di studi contemporanei, piuttosto che il rispetto dell'autorità, la lettura dei testi antichi, o l'ascolto dei discorsi complicati rivolti ai soli eruditi.

D'altra parte, la ricerca del rapporto concreto con le cose e con la realtà contingente e mutevole, e la considerazione dell'utilità dell'esperienza diretta, secondo molteplici punti di vista, si ravvisano nella multiforme attività del maestro toscano, e nell'esigenza, da lui sentita soprattutto nella fase di formazione, di compiere veri e propri lunghi viaggi e soggiorni di studio al di fuori del proprio ambiente, esigenza largamente condivisa e diffusa tra mecenati, artisti e nobili nell'Europa del Seicento. Un'istruzione basata sulla concretezza, che tuttavia poi finiva per accentuare l'aspetto estetico della conoscenza, divenne cardine di un nuovo sistema educativo, che concepiva la scienza in modo unitario e organico, come sapere universale della realtà presente e della natura, specchio delle leggi divine, ed accessibile al possesso da parte dell'uomo, attraverso un metodo 'logico' ed una complessa gradualità di strumenti, dai più approssimati ed elementari ai più raffinati ed elevati, sintetizzati nell'enciclopedica cultura del gesuita A. Kircher (*Athanasius Kircher...* 2001).

I legami con il cardinale Francesco Barberini (circondato dai maggiori esponenti della cerchia artistica e culturale, che annoverava tra i letterati, oltre allo zio Maffeo, personalità quali Lorenzo Azzolini, Virginio Cesarini, Giovanni Ciampoli, Aurelio Orsi, Antonio Querenghi) ebbero dunque, nella maturazione e nella diversificazione dei campi dell'operatività pratica ed intellettuale del Berrettini, un ruolo preminente e protratto nel tempo, anche grazie alla stessa longevità del più colto dei *Nepoti* di Urbano VIII (Voelkel 1993). Alla luce degli studi storici più autorevoli e recenti, è ormai possibile verificare puntualmente tali specifici influssi e valutare l'effettiva

rilevanza che i rapporti culturali intessuti dal pittore cortonese con personalità di spicco del suo tempo. Si trattava di personaggi eccezionalmente colti e innovatori, con cui l'artista era continuamente a contatto, all'interno di un contesto culturale che, attento a reinterpretare i valori della tradizione, appariva stimolante, volto al cambiamento e, come nota R. De Mattei, spesso sospeso, sul piano filosofico, in una proficua dialettica tra neoepicureismo e neostoicismo.

Questa permeabilità del Cortona alle istanze più avanzate del suo tempo appare evidente sotto molti aspetti: la corrispondenza epistolare con i grandi mecenati; poi la familiarità e la consuetudine assidua, fino ai numerosi documentati rapporti di amicizia e stima con tantissime eminenti figure di rilievo, impegnate nel processo di trasformazione della società; l'attività teorica di insegnamento e di riflessione critica, attraverso il coinvolgimento in prima persona nei dibattiti accademici, o mediata dal *Trattato*, scritto dall'Ottonelli con il suo diretto apporto verbale, che dimostra quanto egli rifuggisse dai dogmi e dalle norme rigide di pensiero.

Una vivace curiosità portò l'artista ad estendere lo studio a svariati temi, come la restituzione grafica dei monumenti antichi, o l'illustrazione di tesi o di testi letterari e scientifici di vario argomento. Per quanto concerne gli studi di anatomia già citati, si ricordano le *Tabulae Anatomicae*, opera intrapresa su commissione di Giovanni Maria Castellani, medico dell'Ospedale di S. Spirito in Sassia, rimasta incompiuta e poi pubblicata postuma nel 1741 (Norman 1986). Si nota fin dall'inizio, e nell'intero *corpus* grafico del Cortona, una particolare attenzione allo spazio architettonico, al riferimento all'antichità, al confronto antropometrico tra figura umana ed ordine architettonico (Kugler 1985). Il confronto è messo in evidenza proprio nelle citate tavole anatomiche, in cui lo sfondo è sempre costituito da un elemento dell'ordine architettonico, così da ribadire una relazione costante ed una corrispondenza tra i diversi sistemi rappresentati: antropomorfo, antropometrico ed architettonico (fig. 5). L'interesse estetico, che si riallacciava alle indagini del Casserio, Vesalio, Eustachio, Valverde e Fialetti, venne poi sviluppato ed altre opere furono pubblicate (studi recenti di R. P.



Fig.5 – P. da Cortona: disegno anatomico X (Glasgow, Biblioteca dell'Università)

Ciardì): basti citare qui l'*Anatomia* di B. Genga nell'edizione a cura di G. M. Lancisi "per uso e intelligenza del Disegno" (1691), elaborata specificatamente per l'*Académie Royale de Peinture et Sculpture*, posta sotto la direzione di Carlo Errard.

Trascorsi i primi due decenni del secolo, il Berrettini, resosi indipendente dal Ciarpi (dal 1623), andando inoltre ad abitare nel Rione Ponte (dove rimarrà fino al 1629), cominciò a ricevere, in modo autonomo, più impegnativi incarichi privati. Forse con l'intercessione dei Sacchetti, Pietro ottenne nel 1624 la sua prima significativa commissione ufficiale, il ciclo di affreschi per la chiesa di S. Bibiana, che veniva completamente rinnovata dal Bernini per volontà di Urbano VIII, in seguito al ritrovamento 'strategico' delle reliquie della Santa: evento poi commentato da un'opera di D. Fedini, pubblicata nel 1627. Il radicale intervento berniniano sull'antica struttura, non certo finalizzato alla tutela e conservazione della preesistenza, bensì ad un suo profondo

rinnovamento, indicò un procedimento nuovo rispetto a precedenti esperienze dello stesso genere. Inoltre, segnò una delle prime tappe dell'ambizioso programma politico universalistico, dinastico-apologetico e culturale di Papa Barberini, in vista del Giubileo del 1625. Fu proprio Bernini a favorire inizialmente la carriera del giovane e ambizioso artista toscano: un appoggio destinato a trasformarsi in seguito in competizione, rivalità ed aperto contrasto (Krautheimer-Jones 1975, p.37, nota del 20 agosto 1656). È tuttavia probabile che, in tale occasione, anche Marcello Sacchetti, incaricato di effettuare i pagamenti per conto del Papa (chirografo del 16 agosto 1624, cit. in Bertolotti 1965, p.68), avesse raccomandato a Maffeo il suo protetto.

Almeno dal 1621, Pietro aveva intanto cominciato a frequentare l'Accademia di S. Luca (Missirini 1823; Noehles 1970; Sparti 1997), alle cui periodiche riunioni partecipavano non pochi dei personaggi precedentemente ricordati, cominciando un percorso che l'avrebbe poi condotto ad essere un artista coltivato, dalla dotta e piacevole conversazione, ricercato dai 'virtuosi' e mecenati del suo tempo, con cui intratteneva rapporti diretti, secondo il modello dell'artista ideale del Seicento. Nel 1622, sotto la supervisione del pittore cortonese Pietro Paolo Bonzi, il Cortona partecipò alla decorazione a fresco e stucco, a quadri riportati, della Galleria del palazzo di Asdrubale Mattei (1622-1624). Inoltre iniziò, ma è oggetto di discussione, ad elaborare progetti per ristrutturare e rinnovare la chiesa dei Ss. Luca e Martina, sulla scia di precedenti proposte, di Mascherino *et alii* (Noehles 1970; Id., *Cat.* 1997; *contra* Merz, in *Atti* 1998, p.233). Recentemente gli storici, da Noehles a Merz, da Kieven a Viscogliosi, hanno riaperto il dibattito intorno alle elaborazioni grafiche cortoniane, conservate nelle collezioni di disegni di Monaco, Milano e Oxford, riferite ad edifici di culto a pianta centrica. La discussione relativa alla pertinente committenza (Barberini, Ludovisi o Pamphilj) e alle diverse ipotesi di attribuzione, è presentata nel regesto delle opere.

Nell'ottobre del 1624 il Berrettini era stato nominato dall'Accademia di S. Luca Provveditore della scuola di pittura per giovani artisti, scuola che si teneva nella sede, presso la chiesa dei Ss. Luca e Mar-

tina (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, n.5): questo impegno didattico si protrasse per tutta la sua vita e tale responsabile consapevolezza costituì una preoccupazione costante nella riflessione e nell'attività dell'artista toscano. Il Berrettini era fiero del proprio rango di professore ed ebbe sempre un interesse profondo per l'insegnamento delle arti del disegno, che intendeva in modo unitario. In sintonia con la proibizione (e relative sanzioni severe ai trasgressori), imposta dall'Accademia di S. Luca ai propri membri di merito, di far commercio e mercato delle altrui o delle proprie opere, come al contrario potevano fare altri artisti (ad esempio i così detti *Bamboccianti*), Pietro teneva alto il prestigio dell'artista intellettuale a contatto con i mecenati di alto rango.

Il suo metodo di insegnamento, poi descritto più o meno direttamente proprio nel *Trattato*, o desumibile attraverso le testimonianze degli allievi, in particolare Ciro Ferri, consisteva nella "mimesi" dei principi della natura, nello studio-copia di capolavori selezionati dell'età antica e moderna, e infine nella scelta, lasciata all'indole e all'inclinazione del singolo allievo e quindi rispettosa di una riconosciuta autonomia e libertà soggettive, di una sola principale figura di riferimento fra tanti artisti di tendenze così disparate, per affinità di "genio". Questo principio valeva, secondo il *Trattato*, soprattutto per il colorire, modo che "trasforma e... abbellisce la realtà dipinta", caratterizza lo stile personale ed orienta nel panorama, a volte sconcertante, delle diverse scuole e degli artisti. Secondo numerosi teorici del Seicento, quali ad esempio Carducho e Mascardi, spesso gli artisti sostenevano posizioni, come nel caso del Cavalier d'Arpino e del Caravaggio, tra loro spesso inconciliabili (Grassi 1973, II, pp. 93-95). L'enfasi è posta sul colore, come già indicato da Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni*, del 1621 (Grassi 1973, p.33), in quanto categoria in un certo senso superiore e relativa allo stile (inteso come poetica individuale) o al modo di dipingere: due erano infatti i livelli della pittura definiti nel *Trattato*: "la prima Pittura, è Pittura lineare à differenza della seconda, che fù più bella, e più perfetta con l'ag-

giunta de'colori, e che hoggi parimenti tale persevera" (pp.4, 25-26, *passim*).

Il Mancini aveva trattato questioni di metodo e aveva tentato di esplicitare i criteri di valutazione delle opere d'arte, distinguendo tra copia ed originale, tra carattere e maniera, e puntando l'attenzione sui disegni preparatori, come rilevanti per ricostruire la genesi dell'opera (Bickendorf 1998). Secondo uno dei più incisivi interpreti della cultura ufficiale romana, Agostino Mascardi che, specie nella già citata *Arte Istorica*, teorizzò riguardo alle categorie dell'oratoria (disciplina che insegnava nello *Studium Urbis*), il carattere riguarda l'arte e lo studio, mentre lo stile pertiene più alla natura e all'ingegno dell'artista, come maniera particolare ed individuale di comporre (Grassi 1973, p.41). La posizione del Mascardi, che in parte influenzò anche Poussin, pur mediando il moderato classicismo dei letterati liguri, di cui il capofila era Chiabrera, appare più permeabile alle suggestioni mariniste e a ricerche di carattere enciclopedico, antitradizionalista ed antiregolista (Merolla 1997).

Secondo gli autori del *Trattato*, il talento e le inclinazioni devono orientare le scelte all'interno del pluralismo di tendenze nel campo dell'arte, così che una notevole autonomia viene riconosciuta al 'genio' dell'artista. Questa posizione contribuisce a spiegare tanto l'atteggiamento, ad esempio, di un Poussin, che decide di dipingere per sé stesso, quanto la circostanza che, nella cerchia del Cortona, vi fosse spazio per una moltitudine di seguaci, con orientamenti profondamente diversificati. Questo metodo didattico e la valorizzazione della libertà individuale – innanzi tutto nella ricerca di un maestro elettivo, e poi sul piano dell'espressione – si riscontra nel Cortona stesso, anche per quanto concerne l'architettura, laddove Michelangelo e la relativa poetica costituiscono il suo più importante punto di riferimento. Del resto anche Bernini, definito "il gran Michelangelo del suo tempo" e Borromini (Portoghesi 1967, pp.23 ss.) aspiravano, per vie diverse, all'eredità michelangiotesca, contendendosi il diritto di raggiungere il prestigio, di cui il 'divino' Maestro e pochi altri artisti avevano goduto presso la corte pontificia.

La cultura architettonica

La cultura architettonica romana dei primi decenni del Seicento, stimolata dalla presenza di un notevole numero di mecenati e di artisti dalle più diverse personalità e provenienze (Fagiolo 1982; Del Pesco 1998), era maturata attraverso le opere di varie scuole: *in primis*, quella di lunga tradizione così detta lombarda o ticino-luganese, tutt'altro che omogenea (Curcio-Spezzaferro 1989, p.IX; Manfredi, in *Il giovane Borromini... 1999; Borromini e l'Universo Barocco 1999-2000*), e quella fiorentina, in gran parte influenzata dall'eredità michelangiotesca (Cresti 1990; Del Pesco 1997; Gregori, in *Atti 1998*): all'interno di quest'ultima, relativamente più coesa, si può individuare almeno una "triplice via" al tardomanierismo locale (Franchetti Pardo 1981, p.105). A questi orientamenti di carattere peninsulare e interregionale si aggiungevano quelli di artisti, di formazione bolognese, marchigiana, veneta, sempre più spesso estremamente mobili, e interessati a viaggi di studio e a soggiorni presso i luoghi di maggiore promozione artistica. In quei primi tre decenni del Seicento, a Roma, crocevia di culture di vocazione cosmopolita, mentre nel campo dell'architettura venivano varate iniziative che solamente diversi anni più tardi avrebbero dato i loro frutti migliori, si completavano molte fabbriche interrotte e più spesso si rinnovavano presistenze cariche di storia. In queste nuove opere erano espresse le particolari e diversamente orientate sperimentazioni di architetti della generazione precedente al Cortona: principalmente Carlo Maderno, che resta una figura centrale per il rinnovamento del linguaggio architettonico in senso barocco, basti pensare al completamento della Villa Aldobrandini a Frascati; inoltre il più longevo ed altrettanto influente Girolamo Rainaldi, il quale raccoglieva l'eredità culturale di Domenico e Giovanni Fontana e dell'ambiente artistico centro-settentrionale; ed anche un ottimo architetto poco più anziano del Berrettini, il Soria, finora decisamente sottovalutato dalla critica e dalla storiografia architettonica.

Per quanto concerne i maestri più noti della generazione precedente, in uscita dalla scena romana, vanno ricordate inoltre altre figure di spicco, quali Flaminio Ponzio, Giacomo della Porta, Ottaviano Ma-

schierino, Giacomo Del Duca, Francesco Capriani da Volterra, Jan Van Santen (Vasanzio), Martino il vecchio ed Onorio Longhi, Carlo Lambardi. Morto a Roma nel 1620, Lambardi, talvolta considerato “uno dei primi autentici artefici del barocco romano” (De Angelis d’Ossat 1982, p. 1310), era stato l’autore della magniloquente ed inusuale facciata di S. Francesca Romana. La chiesa costituiva, per contrasto con l’Arco di Tito, con il quale intrecciava un dialogo visivo, una quinta moderna al Foro. Dal lato opposto della Via Sacra, stagliato contro il palazzo Senatorio del colle Capitolino, sarebbe sorto, adiacente all’Arco di Settimio Severo, e al Tempio di Saturno, a S. Giuseppe dei Falegnami del Montano e al nuovo S. Adriano, un nuovo fondale con le forme del barocco maturo, volute da Berrettini e dal cardinale Francesco Barberini: questo rapporto di corrispondenza tra le due nuove chiese non poté sfuggire al Cortona, sensibile ai valori della scenografia urbana, quando venne incaricato di ricostruire la chiesa di Ss. Luca e Martina. Sul tema della chiesa a croce greca, con prevalente sviluppo longitudinale, Cortona fu influenzato dal Mascherino, i cui disegni per Ss. Luca e Martina, come quelli, meno noti per S. Pietro a Frascati (Razza 1979, p. 44) erano consultabili nell’Accademia di S. Luca

Importanza notevole nella formazione del Cortona rivestirono, per gli aspetti del decoro a fresco e plastico - architettonico, due prestigiose imprese ‘corali’: la cappella Paolina in Santa Maria Maggiore e il portico maderniano di S. Pietro. Non è possibile qui richiamare i numerosissimi cantieri attivi dei primi tre decenni del Seicento, sebbene, per importanza e per il loro legame con i Barberini, non si possano dimenticare almeno due opere romane: S. Andrea della Valle, dei Teatini (Campanelli 1987), un ordine che godeva del favore della famiglia pontificia, come dimostra la presenza nella chiesa stessa di una cappella funeraria famigliare, e S. Maria della Concezione, legata al cardinale di S. Onofrio, Antonio Barberini il vecchio, fratello di Maffeo. Opera scaturita dalla collaborazione di Michele da Bergamo e Antonio Casoni, la chiesa dei frati cappuccini, per la quale il Cortona preparò l’*Ananias* intorno al 1630, appare emblematica e rilevante per lo studio del conflitto tra la nuova mentalità di Urbano VIII e

il conservatorismo francescano (Bonneyfoy 1994, pp.169-171).

In Italia, più in generale, venivano rielaborate, selettivamente, le più innovative acquisizioni cinquecentesche, da Bramante a Raffaello, da Peruzzi a Giulio Romano, da Vignola ad Alessi, dal Palladio a Scamozzi, a Vitozzi, fino alla variegata scuola degli architetti costruttori attivi a Milano. Al contempo si producevano, a cavallo del secolo, non solo più o meno fedeli e locali riprese della grande tradizione, nel campo della teoria e della prassi, del Rinascimento, bensì anche “inquietanti rotture e sconnessioni sintattiche” (Bruschi 1988), attuate soprattutto dalla scuola lombarda per opera di Pellegrino Tibaldi, di Fabio Mangone, di Francesco Maria Richini o Richino (in particolare la chiesa di S. Giuseppe e il Collegio Elvetico con facciata concava), nonché dei barnabiti Lorenzo Binago (Spagnesi 1988) e Giovanni Ambrogio Magenta. Queste sperimentazioni, a carattere isolato, erano accolte con un atteggiamento sostanzialmente pragmatico che, con un termine onnicomprensivo, è stato definito “sintetismo” (Benedetti 1988). Milano e Bologna apparivano strettamente collegate attraverso una cultura architettonica tardomanierista, che riassorbiva i temi locali in una ricerca creativa: in particolare l’elaborazione di un impianto a croce greca con accento longitudinale sottolineato anche dalla presenza di una sola facciata sull’asse maggiore è opera del Binago e del Magenta, che si inseriscono in una linea di orientamenti pluralistici che vanno dal Gesù Nuovo a S. Maria della Sanità, a Napoli, opere rispettivamente di G. Valeriani e di Fra Nuvolo, dal S. Ambrogio a Genova, opera di G. Valeriani, al S. Alessandro a Milano (conclusa nel sesto decennio del Seicento): qui il Binago riuscì a fondere gli elementi compositivi in un solo spazio congruente, attraverso la compartecipazione di navata e transetto allo spazio centrico ottagonale, ritmato da coppie di colonne libere disposte diagonalmente, verticalizzato dalla cupola (Wittkower 1972, p.117-122).

Il marchigiano Rosato Rosati, barnabita, si distinse, rielaborando un progetto del Magenta, in S. Carlo ai Catinari, fabbrica destinata ad esercitare particolare influenza su Pietro da Cortona. A Genova si produceva una splendida stagione architettonica,

evidente nelle ville, nei giardini e nei sontuosi *Palazzi*, ammiratissimi dal Rubens, che su questo tema promosse e curò una pubblicazione di disegni in folio, celebre in tutta Europa. Il lombardo Bartolomeo Bianco (1590-1657) seppe assimilare l'eredità dell'Alessi, la cui *Strada Nuova* utilizzò come modello per la *Strada Balbi*, tagliata nel settore nord-orientale della città. Bartolomeo si mosse in modo deciso verso una sperimentazione di temi in senso barocco, nella sua vasta produzione di progetti di ville di delizia per il facoltoso patriziato genovese, all'interno di un fecondo clima culturale, vitalizzato da una prospera economia in crescita e da una committenza raffinata: dai Pallavicino ai Giustiniani, dai Grimaldi agli Spinola, dai Lomellino ai Doria, ai Durazzo. Il precoce e più rilevante contributo di Bartolomeo Bianco al barocco si rivela nella costruzione del Collegio dei Gesuiti (attuale palazzo dell'Università) patrocinato dalla ricca famiglia Balbi, edificato tra il 1634 e il 1665. Costituito da sequenze spaziali dinamiche, dislocate a vari livelli, compenstrate nelle vedute del paesaggio e del giardino, il Collegio trova i suoi punti di forza nel monumentale scalone a T e nel vasto cortile ritmato da eleganti serliane su colonne binate, reminescenti dell'Alessi, del Richino nel Collegio dei Gesuiti a Milano e di Pellegrino Pellegrini nel Collegio Borromeo a Pavia. Le ricchezze dei nobili e dei banchieri della Repubblica di Genova, presenti a Roma, ebbero riflessi positivi sul Cortona, sul collezionismo e anche nella vita artistica romana.

A Napoli, ove perdurava da più di un secolo il dominio spagnolo tramite il Vicereame, il periodo del protobarocco e barocco, investigato con nuove linee critiche di lettura da storici autorevoli (da Pane, a Blunt, Alisio, Cantone, de Seta, Strazzullo, D'Addosio) costituisce un fenomeno artistico molto complesso e precoce, tessuto tra "sperimentalismo e tradizione" (Pane, in *L'Architettura*... 1987, p.313): la grande varietà delle vicende architettoniche è dovuta tanto ad una ricca committenza laica, quanto ad una illuminata e assai attiva committenza religiosa, capillarmente diffusa nel tessuto urbano. Questa straordinaria fioritura (basti ricordare le iniziative dei Gesuiti, del viceré Manuel de Acevedo y Zuniga, sesto Conde de Monterey, o del cardinale Filomarino) av-

venne nonostante le notevoli arretratezze e le insopportabili difficoltà sociali dei diseredati e dei ceti poverissimi. Questi erano colpiti oltre ogni limite da una tassazione esosa, che veniva giustificata anche per sovvenzionare le tante sanguinose guerre affrontate nel Seicento dalla Spagna, in grave difficoltà economica. Tale politica cieca e ingiusta veniva imposta dai diversi Viceré, che si avvicendavano per brevi periodi, sintomi e concause essi stessi di crisi continue di governo. In genere è stato forse accentuato eccessivamente l'aspetto locale della cultura architettonica napoletana considerata al margine nel panorama italiano, spagnolo ed europeo: sarebbe auspicabile, invece, assumere nuovi punti di vista, che mettano in luce come, nonostante un'innegabile e gravissima decadenza politica, economica e sociale, nell'arte partenopea vi sia stata, sin dall'inizio del Seicento, vivacità ed esuberanza tale da riverberarsi, attraverso accertate influenze, ben oltre i limiti del Vicereame (Del Pesco 1998).

Appare infatti evidente come, attraverso gli stretti contatti con la Spagna, i Paesi Bassi e il Portogallo, quest'arte abbia ibridato nelle colonie latino-americane, o in aree geografiche lontanissime, i cui apporti culturali attendono da parte degli storici più avvertiti un'opportuna e matura revisione critica. La cultura napoletana del primo Seicento attuava una vitale sperimentazione creativa nel campo del progetto urbano, del restauro o più di frequente dell'ammodernamento, e dimostrava una notevole permeabilità alla ricerca, comune ad una grande varietà di scuole della Penisola, di un nuovo e più attuale linguaggio 'barocco', contribuendo in tal modo con originalità al radicamento di istanze moderne anche Oltralpe: in particolare l'influenza del Cortona (per quanto riguarda la decorazione architettonica, i Lazzari o per la pittura Giordano e Preti) è percepibile nelle opere di molti artisti attivi nel Seicento a Napoli.

Strettissimi erano i contatti tra Roma e Napoli, come, da lunga tradizione tra quest'ultima, Firenze e la Toscana in generale: tra gli architetti più impegnati, di diversa origine, che parteciparono ad tali intensi scambi, influenzati dai mutamenti politici intervenuti nei periodi di maggiore o minore intesa diplomatica tra Stato ecclesiastico e Spagna, in par-

ticolare al tempo di Paolo V, di Innocenzo X e poi di Alessandro VII, vanno citati oltre al Borromini, almeno il teatino Giovan Francesco Grimaldi e in particolare, come figura decisamente dominante e proiettata in altre realtà culturali, al di fuori della città partenopea, lo scultore architetto bergamasco Cosimo Fanzago (es: S. Maria in Via Lata e S. Agnese in Agone: Cantone 1984), in qualche modo erede della scuola di Pietro Bernini, e vero protagonista poliedrico ed interprete della stagione barocca napoletana. Né vanno dimenticate le moltissime opere a carattere più provinciale, ma non meno originali, come quelle del Di Conforto e, specie per quanto riguarda le cupole, Fra Nuvolo; contestualmente si riscontrano molte presenze di grandissimi artisti attivi sia a Napoli che a Roma, come Domenichino, Lanfranco, Guido Reni, per citare solo i più celebri protagonisti dell'esordio del barocco nel campo della pittura, nei primi tre decenni del Seicento.

Uno studio approfondito e sistematico della cultura spagnola a Roma e dei rapporti tra le due città capitali sarebbe particolarmente utile per comprendere meglio il clima cosmopolita romano del primo Seicento e il contributo degli antichi Stati italiani ed europei alla definizione del nuovo linguaggio barocco, caratterizzato dai numerosi punti di tangenza e da episodi di contemporaneità nelle scelte progettuali e nella poetica dei più inventivi artisti del periodo: per quanto riguarda l'architettura, temi dibattuti erano, ad esempio, le cupole, le variazioni della pianta centrica ovale o della croce greca, il teatro ed anche l'unità delle arti visive.

Come si è osservato, la formazione personale specifica del Cortona, ovviamente prescindendo dalla sua esperienza nell'arte del disegno acquisita come pittore e scultore, ed esercitata fin da giovane come professore nell'Accademia di S. Luca, derivava inizialmente dai suoi legami famigliari con stuccatori ed architetti, poi dal suo studio dell'antico, e al contempo dei maestri moderni, da Michelangelo al Maderno, fino alle opere a lui contemporanee *in fieri*. Il ruolo svolto da Firenze e dal Granducato nella promozione di un rinnovamento dell'architettura è stato certo rilevante, anche se talvolta non è completamente riconosciuto. Lo stesso dotto dibattito antico-moderno, la musica, la pittura, il teatro, la

decorazione architettonica, gli allestimenti dei giardini, la varietà di artisti, incluso il giovanissimo Cortona, le diverse tendenze in atto, con prevalenza di componenti più o meno classicistiche, costituirono l'*humus* in cui il Cortona si formò come giovane artista. La presenza della prestigiosa Accademia vasaiana del Disegno, delle straordinarie collezioni medicee, le discussioni relative alla letteratura e alla lingua, per la funzione stimolante dell'Accademia della Crusca, costituirono premesse fondamentali per aggiornare il linguaggio artistico. I contatti del Cortona con la *Nazione Toscana* si mantennero nel tempo, e i suoi committenti più prestigiosi, che lo apprezzarono agli esordi e gli fornirono occasioni e mezzi per assurgere alle più alte mete, furono i Sacchetti, i Barberini, i Falconieri, famiglie d'origine toscana, di alto rango nel clero e nella società del tempo.

Non fu un caso che Michelangelo rimanesse costantemente il vero punto di riferimento del Cortona, che fin da giovane partecipava, con le sue precise scelte, al dibattito sull'eredità del 'divino' artista, come lo definiva l'Ariosto, e per Pietro "...meraviglioso compendio di perfettioni & una publica Scuola di Professori... maestro miracoloso di Pittura, Scultura, & Architettura" (*Trattato*, pp. 147, 212-213): tale preziosa eredità, che suggerisce la necessaria complementarità tra rilievo e pittura (sostenuta nella famosa lettera di Michelangelo a Benedetto Varchi), recepita pienamente dal Cortona, merita un approfondimento, svolto in altro luogo (vedi *Temi*). La disputa a proposito del genio di Michelangelo era stata inaugurata con l'opposizione alla tesi, non disinteressata né universalmente condivisa, del 'mito' del Buonarroti, tesi sostenuta dall'allievo Vasari, sviluppata poi dal Condivi: tale disputa costituiva un frutto velenoso della Controtriforma. Il Montano, ed il Cigoli (quest'ultimo attivo come architetto a Roma nella fase primo-seicentesca di palazzo Madama) erano, con sfumature e motivazioni diverse, tra i sostenitori di una fedeltà aderente e sostanziale al lascito michelangiolesco, che per aspetti limitati aveva lasciato tracce anche in Giacomo della Porta. Il Montano, come sua opera prima, aveva pubblicato, in appendice alla *Regola delli Cinque ordini d'Architettura*, del Vignola, ristampata da A. Vaccaro nel

1610, la *Nuova e ultima aggiunta delle porte d'Architettura di Michel Angelo Buonarroti*: la scelta di Michelangelo è presentata come modello, di carattere soggettivo, ma certamente condivisibile all'interno di una cultura interessata ad un rinnovamento del linguaggio architettonico.

La polemica, già sorta a proposito del progetto di S. Giovanni dei Fiorentini, si era esacerbata soprattutto nel dibattito sul nuovo S. Pietro. La rinuncia, per la basilica petriana, alla pianta centrica michelangiotesca e al "concetto buonarrotiano" per la facciata fu voluta da Paolo V, con il parere contrario di alcuni esponenti di spicco della Curia, tra cui Maffeo Barberini (Wazbinski, in *An Architectural Progress...* 1992, p.151). Come noto, Paolo V optò a favore della soluzione 'composita', non esente da suggerimenti tridentini, e la fece realizzare dal Maderno che, almeno nelle intenzioni, attuava un diverso recupero della poetica di Michelangelo. Nipote di Domenico Fontana e depositario della grande tradizione ed esperienza tecnica ed estetica definita riduttivamente 'ticinese', Carlo si era in particolare raffinato nell'arte dello stucco ed era stimato dagli artisti contemporanei esordienti, tra cui anche il giovane Borromini, suo parente. Suscitavano particolare interesse le decorazioni eseguite dal Maderno insieme al Ferrabosco, nella cappella Paolina, nel Quirinale, nel portico e nella navata di S. Pietro. Sia Bernini (Gijsbers 1993), che Borromini (Connors 1998; *Il giovane Borromini...* 1999), si misurarono con sensibilità e poetiche differenti col lascito michelangiotesco, ma fu forse proprio Pietro da Cortona il più esplicitamente aderente alla lezione e ai principi del suo celebrato connazionale, sempre interpretati in modo creativo e rispondente ai cambiamenti del suo secolo.

Un principale versante della cultura architettonica del tempo, al di là delle polemiche, era costituito comunque dalla scuola lombardo-ticinese, rappresentata in modo particolare dall'anziano, e ormai giunto al tramonto, Carlo Maderno (della cui opera si avvalsero gli stessi Barberini), al quale occorre sempre maggiormente il valido aiuto del nipote Francesco Castelli, in arte, appunto, Borromini. Con Maderno e Borromini, impegnati negli anni Venti in prestigiose costruzioni, Pietro entrò in relazione in

diverse circostanze. In particolare, e in modo diretto, ebbe occasioni di contatto nel cantiere di palazzo Barberini, nel quale in seguito realizzò alcune importanti opere (Blunt 1958; Magnanimi 1983; Waddy 1990; Schütze, in *Atti* 1998). Nella sontuosa fabbrica barberiniana Pietro ebbe dunque modo di partecipare, a diverso titolo e attivamente già dalla fase progettuale, alla messa a punto di fondamentali innovative soluzioni architettoniche: molti, interessanti e bizzarri furono gli artifici messi in atto dal Cortona e dal Borromini, ma l'intera esperienza formativa avvenne sotto l'egida del Bernini.

Un insegnamento prezioso derivò al Cortona dalla necessità di adottare un approccio sensibile all'inserimento dell'edificio nel tessuto urbano. Il rapporto architettura-città presentava, nel caso del palazzo Barberini, difficoltà non lievi e vincoli, superati brillantemente sia per quanto riguardava gli spazi pubblici, sia per quelli privati. In questo senso, particolare importanza assunse l'invenzione di un impianto organico a corpi aggregati in una forma tendenzialmente ad H. L'impianto planivolumetrico andava innestato, infatti, su una preesistenza, il palazzo Sforza di S. Fiora, che ne condizionava, sul fronte verso Piazza Grimana e dal lato opposto verso il giardino, la coerenza e il disegno unitario, la completezza, la simmetria e la regolarità. L'immenso lungo e rettangolare salone-hall, centrale e passante, è riconducibile ad una matrice palladiana, largamente imitata. Soluzione particolarmente interessante è il prospetto, verso Via Felice, ora Sistina, in cui vengono suggerite delle finte logge al piano nobile e al piano superiore, arricchite dal crescendo gerarchico di vuoti e di pieni, di superfici rette e curve, di rientranze ed aggetti, giocati sia in orizzontale sia in verticale. Il superamento, proposto dai diversi autorevoli 'consulenti' interpellati dai Barberini, dello schema tradizionale sangallesco, del palazzo a blocco, con cortile 'quadro' interno, è ottenuto anche attraverso la rielaborazione di varie esperienze: la Farnesina, Villa Borghese e il Quirinale a Roma, i palazzi Pitti a Firenze, Farnese, del Giardino e "della Pilotta", con annesso Teatro dell'Alcotti, a Parma, sono tutti edifici che propongono spunti creativi per tale nuova sintesi.

Pietro poté partecipare alla genesi del program-



Fig.6 – Palazzo Barberini: facciata, dettaglio. Si noti la soluzione dell'innesto con l'avancorpo

ma edificatorio del palazzo Barberini, e studiarne la complessità dei temi, da quelli più strettamente funzionali, a quelli di carattere costruttivo, estetico e culturale, come ad esempio la decorazione architettonica interna, il giardino o il teatro, con le relative nuove questioni connesse. Al Cortona si offrono continue occasioni, durante i tempi lunghi di completamento del palazzo, per misurarsi con Bernini e Borromini i quali, con diverse responsabilità e competenze, erano stati incaricati di portare a termine l'opera. La supremazia, conferita al Bernini "sovrintendente", segnava una decisiva svolta di gusto alla fine degli anni Venti, confermata da molte altre scelte coerenti. Il Pontefice riconosceva in lui, scultore trentino celebre per le opere commissionategli dalla famiglia Borghese, un ormai valido architetto, cimentatosi con esiti brillanti in S. Bibiana, responsabile della decorazione interna di S. Pietro, e già acclamato autore del relativo splendido Baldacchino.

Lo straordinario capolavoro era stato completato con l'aiuto del Borromini, il quale veniva, forse, ingiustamente subordinato e messo in ombra, pur

essendo nipote del Maderno e suo assistente, nella progettazione di palazzo Barberini. Questo ruolo dipendente gli fu assegnato, suo malgrado, nonostante egli fosse l'unico, dei tre artisti poi considerati i veri e propri fondatori del barocco, che sin dall'inizio avesse mostrato una prodigiosa vocazione, e un autentico genio, quasi esclusivo, per l'arte dell'architettura (Portoghesi 1999). L'atteggiamento della famiglia papale verso il Borromini si spiega considerando non solo il carattere del ticinese, ma anche proprio il ruolo subalterno da lui assunto rispetto allo zio Carlo, nonché la sua collocazione nei ranghi di artigiano, esecutore e scalpellino, decoratore e autore di ornati, modelli, disegni, intagli, per i quali era spesso pagato a giornata. Al contrario Bernini era già un celebre artista, in dialogo quasi paritario con i mecenati più influenti del tempo (Manfredi, in *Il giovane Borromini...* 1999, p.216).

Il rapporto di Cortona con il Borromini fu più lealmente competitivo che conflittuale, almeno fino al 1648, dopo le dimissioni del Borromini dal cantiere del Laterano, in reazione al torto subito per la fontana-obelisco commissionata a Bernini da Innocenzo X nel 'foro pamphilio'. Virgilio Spada, avendo assunto la funzione di mediatore nella crisi, convinto della stima che Borromini nutriva per il Toscano, aveva infatti affidato al Cortona l'ingrato compito di concordare con il Borromini il disegno degli stucchi, dal momento che quest'ultimo rifiutava di mostrare i suoi progetti. In questa difficile situazione, in cui gli operai si scontravano per difendere il proprio lavoro, Borromini non metteva a disposizione i suoi disegni e rilievi, manifestando un'aperta ostilità verso Virgilio Spada e il Cortona stesso, il quale preferì sottrarsi all'insostenibile tensione, scusandosi "molto di non volersi più intrigare": in quell'occasione Virgilio Spada cominciò a temere che il Cortona, rimasto pressoché solo nel lodare Francesco, cominciasse a mutare pensiero (ASR, *Archivio Spada*, v. 574, f.279r, cit. in Roca De Amicis 1995, pp.61-62, n.105). Le vicende successive avrebbero in parte poi confermato questo presentimento dello Spada.

Come notato da Connors (1998), mentre il lombardo Borromini sostituì Cortona, approfittando della sua assenza da Roma, nell'incarico di completare l'altare e la cappella Maggiore in S. Giovanni dei Fio-

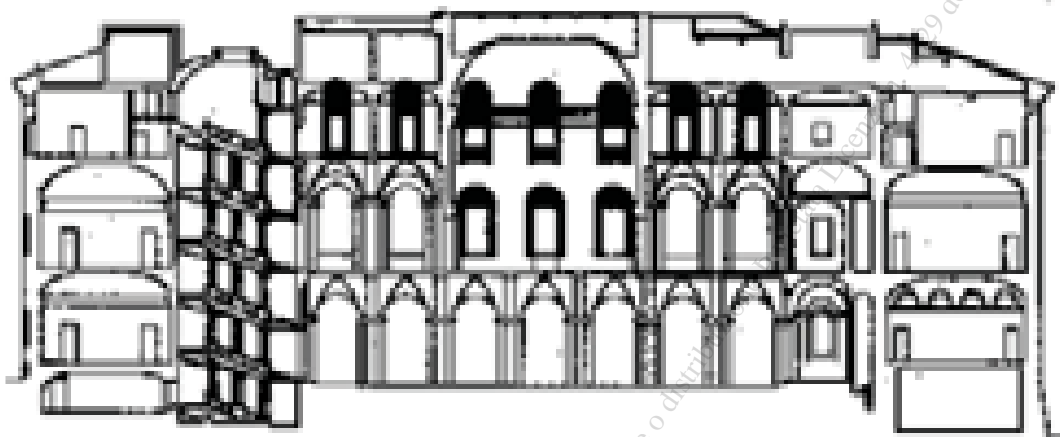


Fig.7 – Palazzo Barberini: sezione sul Voltone cortoniano (da Magnanini 1983)

rentini, in funzione del sacello della famiglia Falconieri, il toscano Cortona ottenne dalla *Nazione Lombarda* l'incarico di verificare l'adeguatezza dei piloni per la futura cupola di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, cupola che successivamente eresse perfezionando la tribuna e la decorazione interna della volta della Chiesa. Tuttavia il progetto del Cortona fu richiesto dall'Arciconfraternita solo dopo la morte del Borromini, che pure, interpellato, aveva proposto anche una trasformazione in senso barocco del deambulatorio dei Longhi. Francesco, per la permalosità del suo carattere, sentì nei confronti del rivale, una gelosia limitata all'incarico relativo alla verifica dei piloni della chiesa della *Nazione Lombarda*, una gelosia forse non così grave da acuire la sua depressione, come suppone Connors (1998). Con Borromini, tuttavia, il Cortona sostanzialmente intrattenne rapporti di stima reciproca e in qualche caso di possibile, seppure difficile collaborazione (Portoghesi, in *Borromini...* 1999-2000, I, p.75; Villani 2000): ciò si evince da una serie di episodi e di documenti relativi a numerose interferenze, che non sfociarono mai in irrose opposizioni. Bernini ebbe invece col Ticinese attriti

violenti e comportamenti sleali, prontamente ricambiati (si ricordi la rottura definitiva nel 1633), dato il carattere scontroso, combattivo ed ostinato di Francesco. Più complesso fu il rapporto tra Pietro e Gian-Lorenzo, che si trovò solitamente a godere di privilegi e riconoscimenti assai prima del Toscano. Appare innegabile che il Bernini adottò, forse per suggerimento dei committenti, alcuni 'artifici' barocchi proposti dal Cortona, dalla soluzione dello slittamento della parete di fondo per ricavare fonti di luce nascoste per la macchina dell'altare di S. Giovanni dei Fiorentini, alla decorazione interna della cupola con cassettoni e costoloni, alle variazioni dell'ordine toscano-dorico, con fregio ionico, al portico semiovale di S. Maria della Pace. Consapevole di tale rischi il Cortona, a ragione, divenne molto sospettoso e il suo atteggiamento di diffidenza verso il Bernini si manifestò apertamente quando si trattò dell'invio dei disegni per il Louvre, per i quali i due architetti si trovarono a rivaleggiare (Marder 1998, pp.270). I due grandi artisti, in diversi frangenti, si influenzarono reciprocamente e non si risparmiarono critiche sarcastiche: in particolare Cortona giudicava Bernini,

perfettamente inserito a corte, piuttosto frivolo e adulatore (Marder 1998, p.272).

In conclusione, la compresenza sulla scena romana di un generoso mecenatismo e di personalità artistiche dotate di qualità e di temperamenti così diversi fu proficua, poiché al di là dell'inevitabile dialettica e dei legittimi scontri, ebbero luogo continui scambi evidenti e sincera emulazione (*Effigies...* 1998): gli artisti furono spesso sollecitati alla puntuale ripresa ed assimilazione di alcuni temi, caratteristici di diverse contrastanti tendenze, da parte degli stessi committenti, delle istituzioni, o di coloro che erano consiglieri o responsabili, a vario titolo, delle scelte progettuali o della realizzazione delle opere. E non è da trascurare la circostanza non marginale relativa alla giovane età dei membri più rappresentativi della famiglia Barberini, dal Papa Maffeo ai due *Cardinali Nepoti*, Francesco e Antonio il Giovane, animati da un entusiastico fervore per l'arte e dalla volontà di portare in Roma una ventata di rivoluzionaria strabiliante modernità: non a caso il palazzo alle Quattro Fontane era considerato nel Seicento "la prima Accademia d'Italia" (Von Pastor 1963, XIII, p. 927).

Per l'acquisizione di un sapere architettonico, oltre al cantiere barberiniano, non è inoltre da sottovalutare la frequentazione e l'amicizia fraterna di Pietro con il più anziano e 'valente' G. B. Soria, molto attivo nell'Urbe, inizialmente solo come misuratore e falegname di notevole talento artistico, in particolare dal 1614 per la famiglia Borghese, e dal 1626 per i Barberini; inoltre dal 1628 lavorò anche come architetto di fiducia del cardinale nepote di Paolo V, Scipione Caffarelli (Bartolini Salimbeni 1983-87, pp.399-406) e poi per i Sacchetti (Baglione 1642; Pascoli 1730-1736, ed. Marabottini, p.989; Portoghesi 1982, p.221). Non mancarono le occasioni d'incontro, specie dopo l'affiliazione (1634) del Soria all'Accademia di S. Luca e dei Virtuosi al Pantheon (dal 1638), e di collaborazione tra i due artisti (Pascoli 1730-1736), ad esempio nell'allestimento (arredo ligneo) del teatro di palazzo Barberini al Quirinale o nella Chiesa dei Ss. Luca e Martina. Il Soria, che aveva iniziato prima del Cortona la sua attività di architetto, e il più giovane Pietro, che fin dalla metà degli anni Venti del Seicento si occupa-

va, se pur marginalmente e agli esordi, dell'arte del costruire, potevano scambiarsi oralmente, e nella pratica, nozioni di cultura tecnica e conoscenze di cantiere. Al fine di garantire una lunga durata agli edifici, il Berrettini ed i suoi committenti, in genere orientati dall'appartenenza alle diverse Nazioni, si rivolgevano di preferenza a compagnie o maestranze molto esperte ed affidabili: soprattutto le associazioni lombardoticesi e quelle toscane erano presenti nelle maggiori imprese del tempo (*Il giovane Borromini...* 1999).

Il più anziano Soria aveva una grande ammirazione per il Berrettini (Ringbeck 1989, p.4) ed entrambi erano legati da profonda stima reciproca. Per certi aspetti, ed intenzionalmente, si influenzarono a vicenda: sappiamo, infatti, che lo stesso Cortona volle essere assistito dal Soria nell'esecuzione del progetto di Ss. Luca e Martina, l'edificio in assoluto a lui più caro, ove poi, anche per volontà del Cortona, Giovan Battista fu sepolto nella cappella di S. Lazzaro (come riportato nella iscrizione relativa pubblicata dal Pascoli 1730-1736, p.993). In quel tempo Giovan Battista era impegnato nel completamento (in particolare l'Oratorio) di S. Giuseppe dei Falegnami, opera del Montano, di cui era allievo (Baglione 1649, p.112). L'architetto romano chiedeva non di rado consiglio al Berrettini in materia di gusto architettonico, come nel caso, riportato dal Pascoli nella *Vita* del Soria, del portico di S. Gregorio al Celio per il cardinale Scipione Caffarelli Borghese. La personalità del Soria è stata, in genere, piuttosto sottovalutata (Ringbeck 1989; Waddy 1996), specie quando posta al confronto con la più esuberante creatività del Cortona. Tuttavia, il fondamentale contributo di Giovan Battista, affidabile realizzatore di opere e valido interprete di un mecenatismo ricercato ed esigente, all'affermazione del 'barocco', viene del resto ribadito già dal Pascoli (il primo vero biografo dell'architetto romano, come sottolineato da Longo, in Pascoli 1730-1736, p.994) ed andrebbe maggiormente precisato (Bartolini Salimbeni 1983-1987). Occorrerebbe porre in maggiore risalto alcune importanti innovazioni introdotte nella cultura architettonica romana negli anni Venti. Fra queste innovazioni va ricordata la fusione, nel succitato intervento a S. Gregorio al Celio, del tipo di facciata a fronte di palazzo, attuato ad

esempio in S. Luigi dei Francesi, con il tipo a portico ad arcate nel pian terreno, realizzato in S. Sebastiano fuori le mura.

Altro tema caratteristico del Soria, e adottato dal Bernini e dal Cortona, è la ricchezza dei motivi ornamentali in stucco o scolpiti nell'ordine architettonico: appare una soluzione interessante, anche se non del tutto nuova, la posizione dell'emblema araldico Borghese sistematicamente al posto della rosetta dell'abaco, attuata nella facciata di S. Maria della Vittoria. Simboli dinastici della famiglia Peretti erano già comparsi in abbondanza, sebbene non nel capitello, anche nella chiesa sistina di S. Girolamo degli Illirici, o nel palazzo della famiglia Altamps, entrambe opere dei Longhi (Antinori *i.c.s.*). Riferimenti araldici negli ordini architettonici furono largamente utilizzati nelle fabbriche Barberini, dal Cortona e da altri architetti del periodo già citati. Il motivo della sostituzione del fiore nel capitello con altro elemento simbolico, non necessariamente araldico, era suggerito tanto da modelli antichi, di cui i più noti si trovano nel tempio di Apollo Sosiano, nel Portico d'Ottavia o nel Foro di Augusto. Non mancano esempi medievali e fra i rinascimentali (Zander 1988, pp.137-142: capitello ornato dal volto di un cherubino), a Roma ve ne sono alcuni legati ai Della Rovere (Sisto IV e Giulio II). Altre soluzioni sono riferibili tanto all'Alberti o alla sua influenza, in area padana, quanto a Michelangelo (Campidoglio), e si riscontrano nelle architetture medicee (villa Medici a Roma), spagnole del tempo di Filippo II, e nel palazzo Reale di Napoli, di Domenico Fontana. In molte fabbriche farnesiane, opera del Vignola, l'ordine architettonico compare ornato dal giglio (di Francia) araldico nel collarino.

Nonostante questi ed altri non citati precedenti, il simbolo esplicitamente araldico, posizionato esattamente nell'abaco del capitello, era un tema sostanzialmente sporadico nella cultura architettonica manierista, soprattutto cinquecentesca. Tale particolare soluzione venne invece adottata estensivamente proprio nel primo Seicento a Roma e poi largamente diffusa, in relazione ad una serie infinita di segni a carattere simbolico e dinastico, disseminati nella decorazione degli edifici, così da costituire una sorta di "saturazione araldica" (Schawe Taylor 1993). Nei

primi decenni del Seicento l'attenzione si spostava sul dibattito a proposito delle licenze e in particolare sugli ordini architettonici, che attraverso la dottrina vitruviana e le speculazioni rinascimentali, fino allo Scamozzi, erano stati i cardini del proporzionamento degli edifici e della più generale teoria antropometrica delle proporzioni.

Scaturiscono da questo dibattito i temi affrontati, intorno al 1630, dal poligrafo, medico, matematico senese Teofilo Gallaccini (Morolli 1990-1991; Cosentino, *ad vocem*, in D.B.I.; G. Morelli, A. Pezzo, P. Collins, A. Carapelli, *Siena 1600 circa...* 1999; *Alessandro VII...* 2000, pp.67 ss.), il quale aveva "appreso buona cognizione del disegno" a Roma, "sotto eccellenti maestri", fra cui forse il romano Soria, e soprattutto il Montano. L'ebanista — architetto milanese era autore di una serie di disegni, che mostrano delle affinità con quanto il Gallaccini propone per i capitelli, vero e proprio ornamento degli ordini architettonici. Il senese aveva, infatti, redatto un manoscritto dal titolo *De' Capitelli delle colonne* (c.1631), il cui frontespizio presentava subito, come programma, un capitello corinzio a voluta rovescia, simile al tipo poi estensivamente adottato da Borromini (Morolli 1990-1991). Tra le più di 160 illustrazioni disegnate dall'autore, si notano interessanti capitelli "misti", con simboli di varia natura, 'barbari', araldici ed allegorici, o corinzieggianti, caratteristici del Quattrocento, in particolare a Siena e a Roma.

Teofilo aveva in precedenza scritto un *Trattato sopra gli errori degli architetti... insieme con alcuni insegnamenti di Architettura per giovamento degli studiosi di tal professione, e di tutti quelli che hanno bisogno di fabbricare* (una copia è conservata a Londra, *British Museum, King's Mss.* 281), stampato poi a Venezia postumo solo nel 1767, a cura di G. B. Pasquali e A. Visentini. I due curatori della pubblicazione, giocando su alcune ambiguità, modificando in parte il testo, con una certa forzatura, ne cambiarono il significato e il segno, e dotando l'opera gallacciniana di illustrazioni diverse da quelle autentiche, la resero intenzionalmente funzionale alla critica anti-barocca (e tardobarocca) esercitata dal neoclassicismo di cifra veneta (Morolli 1990-91,

p.51). Il Trattato *Sopra gli Errori* del senese, composto forse nel 1621, come affermato nella *Vita* di G. A. Pecci premessa all'edizione veneziana, e comunque prima del 1625, come documentato da Fabio Chigi nel suo *Diario* (BAV, *Chigi*, G I 12), è dedicato a Giulio Mancini, Archiatra e Cameriere segreto di Urbano VIII, nonché precoce estimatore di Pietro da Cortona.

Un'accurata lettura, estesa anche al succitato manoscritto sui capitelli, di alcuni anni successivo, chiarisce come l'opera segnasse il trapasso verso una nuova poetica, e si opponesse non al barocco, per altro a quella data ancora non identificabile come corrente ed appena *in fieri*, bensì ai manieristi, in particolare ai 'michelangioleschi' e ai tardomanieristi. Inoltre appariva evidente come l'apprezzamento dell'artista singolo di 'genio', che in particolarissime circostanze poteva essere criticato per alcuni aspetti isolati, senza per questo perdere il proprio valore, andava distinto dalla tendenza 'eretica' di una scuola, o dei suoi seguaci. Teofilo auspicava un moderato rinnovamento, fondato sull'inventiva dei grandi maestri del passato e del presente, e su un sostanziale rispetto delle regole, da parte dei committenti e degli architetti operanti nella professione edificatoria, come annunciava il titolo del Trattato. Le regole vitruviane avrebbero potuto, secondo il Gallaccini, essere modificate solo in base a precise considerazioni ottiche, mentre i cinque ordini, che si riflettevano puntualmente nelle cinque relative specie di capitelli, dovevano rimanere norme canoniche ed ortodosse.

Nel suo Trattato *Sopra gli Errori*, infatti, Gallaccini non criticava, come si afferma solitamente, Michelangelo, la cui opera anzi, ad eccezione d'alcuni isolati aspetti e soprattutto dell'ornamento troppo licenzioso di Porta Pia (cit. da ed. Visentini 1767, p.58), egli esplicitamente ammirava, al punto da ritenere, ormai solo più polemicamente, che il modello michelangiotesco del portico di S. Pietro fosse superiore alla realizzazione del Maderno (p.49). Questa sua posizione contribuisce a spiegare la dedica dello scritto al Mancini, il quale, inserito nell'orbita dei Barberini, sostenitori dell'eredità michelangiotesca, sembra avesse letto l'opera gallacciniana ad Urbano VIII nel 1625, come sottolineava il Gallaccini

stesso nella *Premessa* al Trattato. Teofilo condannava decisamente invece gli stravaganti e capricciosi imitatori del Buonarroti (Volpi Orlandini 1971), che "partendosi" dalle buone regole (p.41), senza necessità, utile o bellezza, facevano un uso indiscriminato di frontespizi spezzati, giustificandoli solo in quanto erano stati impiegati dal "divino Michelangelo": argomento che il Gallaccini respingeva con forza e ripetutamente, forse alludendo, con spirito critico, anche in parte a quella corrente fiorentina rappresentata da Matteo Nigetti o dalla scuola dei Parigi (Giulio e Alfonso), come sottolineato di recente dal Morolli (1990-1991): lo studioso, nel suo esauriente saggio, ravvisa giustamente nell'autore senese una possibile ostilità verso Firenze, responsabile per la recente perdita dell'indipendenza di Siena.

Il Gallaccini si mostrava permeato dal clima cattolico dei tardi anni Venti, in modo ancor più evidente nel successivo già citato manoscritto *De capitelli*. Questi espressivi membri dell'ordine architettonico, intesi come culmini di perfezione delle colonne, erano da considerare, secondo Teofilo, d'origine fittile, votiva e sacrale, e di matrice ebraico-cristiana. Secondo quest'ipotesi che, maturata circa un decennio dopo gli *Errori* in significativa sintonia con l'ambiente romano dei Barberini, assumeva il valore di una riconsacrazione, in termini post-tridentini, dell'intero ordine, il capitello si riallacciava all'originale prototipo salomonico (Prado, Villalpando 1596), ritenuto perfetto perché l'unico rivelato da Dio stesso: questa interpretazione però non intendeva scardinare la teoria ellenistico-romana di Vitruvio, che costituiva per molti aspetti una eredità dei cristiani. Il Gallaccini si limitava a proporre una sperimentazione appunto limitata al capitello, e non presupponeva una trattazione dell'intero ordine, come invece, intorno al primo decennio del Seicento, aveva elaborato G. B. Montano, nell'opera *Li Cinque Libri di Architettura*, redatti presumibilmente intorno al 1610-1615, e stampati solo nel 1691, con esiti non dissimili dalle proposte di Teofilo relativamente ai capitelli (L. I, pp. 37-40: *Introduzione...* 1995, pp.265-269). Il senese ricercava un equilibrio raffinato tra forme tradizionali e canoniche, individuate nei capitelli "puri" o "analogici", e forme moderne, con significati etico-religiosi, che

tuttavia celavano una volontà di giocosa invenzione euristica ed uno sperimentalismo nuovo. Questa ricerca doveva essere però pur sempre e rigorosamente circoscritta al capitello “misto” o “anagogico”, rispondente alla “loquacità eloquente” di un’architettura intesa come metafora persuasiva e portatrice di allusioni simboliche: compaiono tra le tavole del testo alcune rappresentazioni di generi “funerari” di capitello, mediante ad esempio uno scheletro raffigurato (f.83r), o di generi trionfali, o ancora di oggetti sacri “per denotar la Religione, il culto divino, la Passione di Cristo, i martirij de Martiri”, per comunicare, attraverso un vero e proprio linguaggio architettonico adottato nelle fabbriche “i variati propositi, ed intenzioni diverse di chiunque le fa edificare, e le dedica” (ff.79v-81r). Così si definiscono meglio i caratteri e le finalità degli edifici, che vengono distinti in tipi, “per formare esattamente gli ornamenti di qualsivoglia fabbrica con devota corrispondenza... e con decoro; fa di mestiero servirsi di varie maniere di adornare siti, i quali habbino del simbolico, dell’agalmonico e del signficante; non altramente che se fossero scolpiti a modo di geroglifici” (f.78r-79r, in Morolli 1990-1991 p.68).

Sono numerosissime le variazioni di capitelli “misti” all’interno di ciascun ordine, alcuni di invenzione, altri tratti dall’antico, talvolta di reimpiego od osservati in fabbriche ecclesiastiche medievali (capitelli gotici del Duomo di Siena, ad esempio, in f.92v), o “barbari”, tratti da Dürer (f.98r e 99v), o ancora e più frequentemente da autori moderni quali Francesco di Giorgio e Peruzzi, senesi, o Serlio e Michelangelo. Parallelamente, ma non in contraddizione, restava ferma la condanna dell’eccesso di novità, di una moda transitoria apprezzata con “vulgare applauso” (*De Capitelli...*, cap.IX, f.37v, cit. in Morolli 1990-1991, p.64), ribadita con parole assai simili nel *Trattato* dell’Ottonelli-Berrettini: ed infatti, il Cortona si mostra piuttosto rispettoso della configurazione dell’ordine (tuttavia con un proporzionamento in genere più slanciato rispetto alle norme) e rifugge dall’utilizzo generalizzato, riscontrabile nelle singolari soluzioni borrominiane, di capitelli “anagogici”, salvo per quanto riguarda l’estesa connotazione araldica nei capitelli di Ss. Luca e Martina e di S. Maria della Pace, nella versione più som-

messa rispetto ai disegni borrominiani, nei capitelli della cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini. Talvolta preferisce disseminare elementi allusivi non tanto nei capitelli, quanto nel fregio o nella decorazione architettonica, anche se permane una tendenza all’equilibrio e al *decor* (Benedetti 1980).

Certamente il tema degli ordini architettonici, più o meno collegati alla Teoria di Vitruvio, era centrale nella trattatistica del Seicento: tra le diverse opere di valore, si possono annoverare l’innanzitutto l’*Idea dell’Architettura Universale* dello Scamozzi (Venezia 1615) e *Dell’Architettura libri due* di Viola Zanini (Padova 1629); poi l’*Archisesto per Formare con facilità li Cinque Ordini d’Architettura*, di Ottavio Revesi Bruti, stampato a Venezia nel 1629, e l’*Architettura Civile* di Carlo Cesare Osio, pubblicato a Milano nel 1641 (II° ed. 1661), in cui si accentua il punto di vista etico. Diversamente dall’approccio di Teofilo Gallaccini, Osio e Revesi Bruti si inseriscono nella tendenza dell’epoca, volta ad utilizzare nuovi strumenti matematici, per ottenere una precisione e perfezione, nel rilievo e nel progetto, prima impensabili (Cerutti Fusco i.c.s.).

Un’altra opera inedita (e incompiuta, in otto libri, con l’*Idea* del nono) del Gallaccini, *Teoriche e pratiche di prospettiva scenografica*, del 1641, anno della morte dell’autore, dimostra quanto attuali fossero tali temi di ricerca, condivisi dal Cortona, tra i più periti nell’attività pratica legata al teatro. Forse il Gallaccini nella sua trattazione tenne conto delle innovazioni introdotte dal Berrettini nel *Trionfo della Divina Provvidenza* (Payne 1999, pp.146 ss.; Sani, in *Alessandro VII...* 2000, pp.90-91). Né si vuole qui sostenere che la poetica del Berrettini sia da omologare con le posizioni critiche e teoriche di Teofilo, sebbene entrambi partecipassero indubbiamente di un clima culturale comune. Per quanto riguarda il *De Architectura* di Vitruvio, lo studio più autorevole rimase quello del Barbaro, illustrato dal Palladio, mentre tra le edizioni seicentesche, la migliore prodotta entro la prima metà del Seicento, venne considerata poi quella elzeviriana del 1649, a cura di Johannes de Laet.

Nell’ambito degli scritti non italiani, il Cortona

potrebbe aver conosciuto, attraverso il circolo Barberini, le opere del Du Cerceau e soprattutto *L'Architecture*, di Ph. De l'Orme, pubblicato nel 1626 e nuovamente nel 1648. Il volume, suddiviso in undici libri, in cui erano raccolti saggi usciti singolarmente dal 1561, fu nella prima metà del Seicento l'opera teorica francese più completa e consultata, nonostante certi medievalismi. In questa la cappella di Anet, forse fornì qualche spunto agli studi cortoniani per Ss. Luca e Martina, ed altre piante centriche.

Per meglio comprendere la formazione del Cortona architetto, va ricordato il suo formativo rapporto, mediato attraverso il Soria e l'ambiente dell'Accademia di S. Luca, con l'ebanista, antiquario, tecnico costruttore di modelli, disegnatore ed architetto Giovan Battista Montano: egli aveva edificato, proprio di fronte all'Arco di Settimio Severo e all'antica chiesa di S. Martina, S. Giuseppe dei Falegnami, per incarico dell'Arciconfraternita cui era iscritto. Pietro quindi doveva tener conto di questa presenza, quando esaminava la questione del rinnovamento della chiesa dell'Accademia. Il Cortona, inoltre, ebbe certamente occasione di studiare da vicino il modello, realizzato da Giovan Battista su progetto del Mascherino, della chiesa di Ss. Luca e Martina (conservato nell'Accademia di S. Luca, di cui Montano era membro). Giovan Battista aveva intessuto stretti rapporti con Giacomo della Porta, col quale collaborava, producendo modelli tratti dai suoi progetti, come quello del Cappellone dei Principi a Firenze, poi realizzato da altri. I suoi disegni raffiguranti prevalentemente gli ordini, i tempieetti e i mausolei, o restituzioni grafiche di templi antichi, altari e tabernacoli, ornamenti "cavati dall'antico", furono oggetto di collezionismo: Cassiano dal Pozzo ne possedeva una cospicua raccolta (recentemente studiata da L. Fairbairn), ora al *Soane Museum* di Londra. Molti altri sono dispersi in diverse istituzioni: dall'Accademia di S. Luca, alla Collezione Martirelli Bertarelli nel Castello Sforzesco di Milano, dall'*Asmolean Museum* di Oxford al *Victoria and Albert Museum* di Londra, dal *Windsor Castle* alla *National Gallery of Scotland* di Edimburgo alla *Kunsthibliothek* di Berlino, alla *Biblioteca Nazionale* di Madrid.

Pubbligate nel secondo e terzo decennio del Seicento, in parte a cura del suo discepolo Soria (Baglione 1642, p.112), le opere del Montano, liberamente ispirate all'antico, insistevano soprattutto su una rivisitazione del tipo del mausoleo e del sepolcro (Zander 1971; Bedon 1983): tutte le sue opere furono poi riunite, come già richiamato, e pubblicate nel 1691, *Li Cinque Libri di Architettura*, dall'editore G. G. De Rossi. Già Portoghesi (1954) e Brandi (1970) sottolineavano il ruolo giocato dall'estrose invenzioni del Montano, specialmente per quanto riguarda il Borromini (Seldmayr 1938; Blunt 1980), nella nascita del barocco. Come evidenziato da Baglione (1642), Montano concepiva un'architettura malleabile come la cera, produceva disegni utili ai cultori delle tre arti del disegno suggerendo l'unità delle arti, ed aveva un modo ludico di tradurre nel moderno l'antico, visto nei suoi esempi più singolari ed eccezionali. Il suo atteggiamento era dissacrante rispetto ad uno studio filologico dell'antichità, di cui egli amava cogliere le variazioni più che le norme. I suoi strumenti espressivi personali per rappresentare un'immagine pregnante e tendenzialmente plastica degli oggetti architettonici stimolarono la creatività di molti artisti della nuova generazione. Il Montano ottenne anche riconoscimenti di prestigio, come l'ingresso per merito nella Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, nella quale tenne anche un discorso teorico sul concetto di 'ordine' in Architettura. La sua *Regola delli Cinque Ordini*, pur ispirandosi a Vignola e Palladio, e presentando dati normativi, sottolineava poi la possibilità dell'artista di imprimere un proprio carattere personale e soggettivo specialmente nel capitello. La poetica della variazione fu ripresa, con molta cautela dal Cortona, che seppe cogliere il difficile punto di equilibrio tra regola e licenza, per raggiungere, attraverso un'ispirata libertà creativa, le vette dell'arte.

Uno dei temi trattati dal Montano, quello dei sepolcri (già indagato da Pirro Ligorio), in quel tempo aveva suscitato anche l'attenzione di Bernardino Radi, cortonese presente a Roma, col fratello Agostino, nei primi tre decenni del Seicento: l'attività di architetto svolta dal Radi, secondo i più recenti studi di A. Bedon, C. Cresti, G. Curcio, M.

Curti e P. Zampa, avrebbe poi interessato direttamente, intorno al 1628, il Cortona nel 'Casale di Hostia', per i Sacchetti. Il Radi fu autore, tra le altre opere dedicate a portali ed "ornati di porte", e ad "arme e targhe", dei *Disegni ed invenzioni di varji depositi e sepolcri*, Roma 1619, una pubblicazione che presenta analogie con la ricerca del Montano: si trattava di una reinterpretazione libera, non esente da influenze maderniane, di temi decorativo-architettonici michelangeleschi, apprezzati dal Vasari anche per la loro "stravaganza", in quanto introdotta con buon giudizio dal genio di Michelangelo, e non frutto di pedissequa casuale e confusa imitazione, condannata dal Palladio (Zampa 1999, p.300). Così venivano configurandosi le premesse per nuovi approcci e punti di vista inconsueti sul fondante rapporto tra 'Antico e Moderno'.

Va osservato (Del Pesco 1998, p.XIV) come vi fosse, nella cultura architettonica intorno gli anni Venti del Seicento, una tendenza a soffermarsi sugli aspetti pratico-costruttivi: ne sono un'esemplificazione gli *Avvertimenti e regole circa l'Architettura civile, Scultura, Pittura, Prospettiva et Architettura militare...* (Milano 1620) di Pietro Antonio Barca, ingegnere architetto talvolta in polemica col Richino. La scuola di ingegneri, idraulici e meccanici in Italia era tra le più avanzate di un'Europa alle soglie di una fase definita protoindustriale, resa possibile da nuovi mezzi di produzione: basti ricordare nomi come Ramelli, Fioravanti, Fontana, Castelli, Capra, Veranzio, Giannello, esponenti di scuole di livello altissimo, capaci di competere, ad esempio, con quella capeggiata da Stevino di Bruges. Una delle opere più interessanti è il *Novo Teatro di Machine et edifici.* (Padova 1607), di Vittorio Zonca, architetto e ingegnere padovano, nella cui lettera dedicatoria si sottolinea come fra i tanti gradi di effetti di meraviglia "l'arte di fabricar Machine sia nel supremo, in cui più d'ogni altro si scorga l'acutezza dell'ingegno humano" (ed. facsimile, Milano 1979, con presentazione di E. Caprotti). Architetti particolarmente innovativi, come Gaspare Vigarani, coetaneo del Cortona, si imposero per la loro ingegnosa nell'invenzione di macchine, utilizzate per creare sorprendenti effetti estetici: la loro attività

poi comprendeva tanto le fortificazioni, quanto il teatro e l'architettura.

Si può supporre che il Cortona fosse a conoscenza dell'*Idea dell'Architettura Universale* di Vincenzo Scamozzi, il trattato di architettura più completo ed 'enciclopedico' del tempo, ricco di insegnamenti relativi alla prassi costruttiva, pubblicato nel 1615. Attraverso l'opera scamozziana la figura di Palladio emergeva come principale riferimento: e non a caso gli storici hanno potuto rintracciare nelle opere cortoniane alcuni spunti derivati dalla cultura palladiana e post-palladiana veneta. Nella prima metà del Seicento, il trattato del Palladio ebbe diverse edizioni in Italia (1601, 1616, 1642), in Spagna (1625), in Francia (1650), e si mantenne vivo l'interesse anche per le *Antichità di Roma*, che furono ristampate e ampliate.

Sebbene generalmente Berrettini si servisse di architetti periti nel cantiere, come il Soria o l'Arcucci, non si può tuttavia escludere che, ad esempio, in qualche occasione abbia consultato opere del tipo del *Manuale di architettura, breve, e risoluta Pratica* (Ascoli 1629), di Giovanni Branca: diviso in sei libri il testo, assai noto nel Sei e Settecento, rivela un carattere pratico-ingegneristico e molto sintetico. Branca, dopo aver studiato matematica e architettura a Roma, dal 1616 al 1645, ebbe la responsabilità di architetto della Santa Casa di Loreto, e durante il pontificato Barberini si occupò dei bastioni del Santuario. Inoltre, pubblicò a Roma nel 1629 *Le macchine, volume nuovo e di molto artificio da fare effetti meravigliosi tanto spirituali quanto di animale operazione*, utile per i congegni anche avveniristici proposti per gli edifici.

Un discorso a parte merita l'opera gallacciniana degli *Errori* (che non a caso avrebbe avuto molta fortuna nell'ambito della cultura veneta permeata di teorie funzionaliste, dal Lodoli, al Memmo, all'Algotti), in cui le considerazioni di ordine pratico assumono forse per la prima volta un significato scientifico anziché tecnico: come notato da A. A. Payne (1999), il Gallaccini dedica molto spazio agli errori individuati nella mancata corrispondenza di forma e funzione strutturale, ed applica all'architettura un metodo diagnostico-sperimentalista (attento ai singoli casi concreti) proprio della medicina e delle

scienze naturali, avvicinando idealmente la sua ricerca all'impostazione galileiana della meccanica, e al connesso programma dell'Accademia dei Lincei, promosso da Federico Cesi.

Tutte le conoscenze teoriche e le frequentazioni, soprattutto con artisti stimati, con "valent'huomini", "professori" o "virtuosi", con letterati, consiglieri, teologi e committenti, e soprattutto l'esposizione dell'opera, prima del suo compimento, alla critica di "spettatori" più o meno intendenti, erano, secondo il Cortona, mezzi utili al maturare del gusto e alla determinazione delle scelte progettuali. È ciò che viene affermato con forza proprio nel *Trattato* (cap. III, V *Avvertimento*), con il commento di aneddoti gustosi: non solo è necessaria l'autocensura, ma, proprio come metodo di lavoro, viene raccomandato il discutere e l'argomentare sui disegni e sulle opere durante il processo creativo fino alla completa realizzazione (p. 164). Costituiva un avanzamento della cultura architettonica seicentesca l'interesse ai processi inventivi e la valutazione attenta degli schizzi e dei disegni. Filippo Baldinucci, sviluppando i suggerimenti del Vasari e del Mancini, dimostra, teorizza ed inserisce nelle sue celebri *Notizie* (1681-1728) e nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681) il tema dei disegni preparatori, che tratta ampiamente nella sua critica d'arte e nel suo studio della raccolta grafica medicea degli Uffizi.

Il metodo suggerito dal Cortona, ossia la discussione degli elementi compositivi durante la formulazione dell'opera, comportava evidenti rischi, e di rado era adottato dagli artisti, che reagivano al clima fortemente competitivo, difendendo ostinatamente le proprie proposte e cercando di attrarre la committenza con idee originali e a volte astruse (Pascoli 1730-1736, pp. 992-993). La strategia della novità fine a sé stessa era criticata ripetutamente nel *Trattato*, mentre l'esposizione dell'opera in fieri alla valutazione degli intendenti fu spesso messa in pratica dal Cortona, che diffidava non dei suoi mecenati, bensì dei suoi rivali, e particolarmente del Bernini.

Cortona architetto esordiente

Il primo concreto lavoro indipendente di Berrettini architetto, commissionato nel 1624 da Marcello Sacchetti, fu il disegno e la realizzazione, dal 1624 fino al 1629, del 'Casale di Hostia', la Villa di Castelfusano, in forma castellare, una tipologia intenzionalmente un po' arcaica (due decenni dopo riproposta da Padre Virgilio Spada per la Villa Pamphilj o Bel Respiro, per realizzare la quale fu chiamato Bernardino Radi): la villa consta di un massiccio corpo centrale a tre piani, fiancheggiato da quattro bastioni angolari a scarpata e coronata al centro da una torre belvedere e di avvistamento. Un ponte levatoio supera una sorta di fossato e dà accesso ad un semplice austero portone centrale, sormontato dalle armi Sacchetti. Se tale tipologia da un lato si addiceva tanto alla situazione del luogo, isolato ed esposto alle non infrequenti incursioni piratesche dal mare, quanto alla funzione di azienda agricola in grande stile, che Marcello e poi Giulio Sacchetti volevano conferire all'edificio (Zirpolo 1994; Ead. 2000), dall'altro risentiva della tradizione delle ville-fortezza fiorentine, estensi, farnesiane e bolognesi (Matteucci Armandi 1997), conosciute direttamente da Giulio Sacchetti, vicelegato a Bologna fin dal 1623 al tempo di Urbano VIII e poi legato a Ferrara. Nella residenza ostiense, utilizzata anche come dimora per la caccia, Pietro curò in particolare la decorazione, cui impresse un carattere accentuatamente sontuoso nella Galleria e nella cappella, gettando i fondamenti della sua nuova poetica degli ornamenti in stucco, e dipinse una serie di affreschi (pagamenti documentati dal 1626 in poi: Merz 1991; Zirpolo 1994) del genere ancora tradizionale 'a quadri riportati', sovrintendendo al lavoro di svariati pittori, allievi e colleghi.

Nei soggetti dipinti, in gran parte suggeriti dal committente, il Cortona dimostrava una tendenza a sviluppare magistralmente temi allegorici e una sensibilità nuova per il paesaggio e la natura selvaggia. Il genere, *in auge* nel Cinquecento nella scuola veneta e in quella dei Paesi Bassi, fu molto ammirato nel Seicento, specialmente nei maestri fiamminghi (Brill, Brueghel, nonché Johan Paul ed Egid Schor, entrambi alcuni decenni più tardi guidati dal Cortona nella decorazione della Galleria Chigi al Quirinale). Il genere, che ha uno dei suoi capolavori nel celebre *Et in Arcadia ego*, un dipinto a soggetto

pastorale in cui l'uomo e la natura sono legati dalle inarrestabili forze del divenire del tempo, si sviluppò in modo particolare a Roma. Nel genere si cimentarono artisti come Viola, Domenichino, allievo di Annibale Carracci, Agostino Tassi, la scuola fiamminga e francese, di cui si possono ricordare le vedute di Domenico Barrière, oltre che del Lorrain, del Pousin, del Dughet o del Rosa, presente, quest'ultimo alla Corte medicea negli anni Quaranta. Il Cortona, fra le tante proposte, prediligeva un'interpretazione del paesaggio non tanto di carattere eroico, quanto invece pastorale e rustico, con alcuni tratti realistici, ma al contempo sostanzialmente vicino a un ideale aristocratico di pace bucolica, di ispirazione virgiliana, particolarmente caro alla tradizione letteraria fiorentina.

Ancora per Marcello Sacchetti, poco prima della sua prematura morte (1629), l'artista toscano elaborò, per un sito ameno nella tenuta della Valle dell'Inferno, un'idea embrionale di grotta-ninfeo (Rossi 1645-1648). Intorno al 1628 furono probabilmente costruite le fondazioni di questo piccolo edificio (Cerrutti Fusco-Schafer, in *Atti* 1998; Perkins-Schafer 2000). Si tratta di un primo avvio, poi subito interrotto, di quell'opera pienamente matura che sarà il Casino Sacchetti, tradizionalmente, e per inerzia ancor oggi datato dagli storici proprio alla fine degli anni Venti: una data che, con un saggio fondamentale, Merz e Blunt (1990) hanno dimostrato, per via documentaria attraverso ricerche compiute presso l'Archivio Sacchetti, essere troppo precoce.

Tra il 1627 e il 1628 Pietro realizzò, nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, i monumenti funebri per il poeta J. Barclay e per il giurista B. Guglielmi (Noehles 1970), maestri di Francesco Barberini: il *Cardinal Nepote* già forse nel 1623 aveva commissionato al Cortona uno studio di tomba monumentale (disegni a Lille, in Francia), per lo stesso scopo, includendo anche il proprio mausoleo, poi irrealizzato. Intorno al 1629 Pietro eresse il monumento funebre al conte Montauto in S. Girolamo della Carità (Papaldo 1978).

Verso il 1628 Mons. Fabio Chigi, futuro Papa, Accademico degli Umoreisti e legato ai Sacchetti, virtuoso appassionato di pittura, offrì il prestigioso incarico di rinnovare la raffaellesca Cappella di famiglia

in S. Maria della Pace (Petrucci 1998, pp.171-173) al Cortona, che tuttavia fu costretto a rifiutare per gli impegni precedentemente assunti.

Nel 1630 si erano verificati in Roma episodi preoccupanti di peste, che tuttavia non si diffusero a larga scala, come invece nel resto dell'Italia: l'allarme perdurò comunque per tutto l'anno successivo e la popolazione dell'Urbe poté sentirsi sollevata dal rischio solo nella primavera del 1632. Per celebrare lo scampato pericolo, Pietro da Cortona fu incaricato di preparare un magnifico stendardo: venne mostrato durante una spettacolare processione, sollecitata da Urbano VIII, ispirato dalle eroiche imprese di Carlo e Federico Borromeo in Milano (Fagiolo dell'Arco 1998). Gli anni Trenta furono cruciali, e certamente segnarono per le arti del disegno "il primo orizzonte barocco" (Bonney 1970), ossia una frattura ormai decisiva, individuata nel pieno del pontificato Barberini: si tratta di una soluzione di continuità, simboleggiata sia dal Baldacchino di S. Pietro, opera di architettura e scultura di Bernini con la collaborazione del Borromini, sia dal successivo *Trionfo della Divina Provvidenza*, del Cortona.

Secondo la testimonianza di Luca Berrettini (in Campori 1866, p. 510), Urbano VIII conferì a Pietro da Cortona l'incarico di preparare un progetto per il palazzo di famiglia alle pendici del Quirinale. Il progetto, per quanto estremamente apprezzato dal Pontefice, non fu approvato, sembra a causa dell'eccessivo costo. Volendo dar credito a questa testimonianza, il progetto dovrebbe risalire al 1626-1627, in quanto appartenerrebbe ancora alla fase in cui si pensava ad un palazzo a blocco con cortile, soluzione poi scartata. Il Wittkower ha pubblicato e commentato per la prima volta nel 1957 un disegno di pianta, datandolo al 1629 (dopo la morte del Maderno), e identificandolo come il progetto cortoniano per il palazzo Barberini; attribuzione accolta dal Portoghesi (1961, pp.260-262) e riproposta successivamente dallo stesso Wittkower (1972, p.196), dopo alcuni ripensamenti. Si tratta di una singolare struttura, definita dall'uniforme ripetizione, intorno ad un vasto cortile quadrato ad angoli smussati, di un modulo ottagonale. Secondo alcuni storici questo schema potrebbe suggerire, nel suo complesso, l'immagine di un alveare, interpretabile come un possibile rife-

rimento alle api, simbolo araldico barberiniano. Tale riferimento appare incerto, poiché il disegno potrebbe anche, seppure con maggiore dubbio, essere datato diversamente e riferito ad altro palazzo principesco, caratterizzato dalla sala del trono, dai saloni e dagli scaloni monumentali.

Accettando però l'identificazione del Wittkower, il progetto cortoniano per il palazzo Barberini alle Quattro Fontane (vedi scheda) si configurerebbe innanzi tutto come un esempio a grande scala di encomiastico simbolismo, studiato di recente da Beldon Scott (1995), Schleier (in *Pietro da Cortona...* 1997) e Kirwin (1997), perfettamente in linea, da una parte con la politica di Urbano VIII di deciso potenziamento delle fortune familiari, e dall'altra con la tendenza culturale del tempo, volta all'esaltazione del concetto di 'metafora', per veicolare l'immagine di un potere legittimo, dispensato da Dio stesso, fondato sulla virtù. In secondo luogo, l'originalità della concezione generale dello spazio e della luce dimostra una sensibilità tutta nuova per le arti della visione ed un deciso superamento dell'eredità sangallescica. Questo modello tipologico, molto diffuso nell'ambito dell'edilizia aulica residenziale, era ancora largamente adottato a Roma, nella prima metà del Seicento. La pianta del Palazzo Principesco proposta dal Cortona può trovare dei precedenti in progetti e variazioni sul tema, come ad esempio nei disegni di Francesco di Giorgio (*Cod. Saluzziano* 148, f.91r, Biblioteca Reale di Torino), di Peruzzi (GDSU 350r), o di Serlio per il Louvre nel *Sesto libro* (ms., *Avery Architectural Library*, Columbia University, New York, f.LXXI, in S. Frommel 1998).

Secondo Noehles-Grumo (*Cat.* 1997, p.461), inoltre, ancora riferibile alla fase di elaborazione di un progetto per il palazzo Barberini dotato di cortile centrale, sarebbe un elevato (GDSU 2166 A), che è stato messo tentativamente in relazione con un disegno di prospetto esposto nella Galleria S. Agostoni di Milano (*Cat.* 82, Mostra del 25.11.1985, in *Von Bernini...* 1993, pp.130-131). Secondo la studiosa entrambi gli elaborati potrebbero riguardare la Casa Grande di Taddeo Barberini. Mentre l'ipotesi relativa al prospetto di Milano può essere convincente, il disegno degli Uffizi, alla luce di un'indagine dettagliata, svolta nella relativa scheda del *Regesto delle Opere*,

sembra piuttosto rappresentare, come già osservato dal Thelen (1967), seguito da Connors, il portico a tre livelli del prospetto meridionale del palazzo alle Quattro Fontane, verso la Via Felice, come una variante di proposta in parte congruente con la soluzione poi effettivamente attuata. In alternativa, potrebbe invece rappresentare il loggiato di un cortile quadro, eventualmente ad angoli smussati. Si tratta di uno studio di prospetto che prende lo spunto da alcune sperimentazioni del Palladio, o del Mascherino al Quirinale.

Della prassi architettonica cortoniana nel palazzo Barberini rimane la facciata del teatro (Titi 1638): questa è articolata da un portale a bugne e timpano spezzato e da finestre laterali di estrosa configurazione, registrata anche in un disegno borrominiano del 1631 (Thelen 1967, pp.75-76, n.64 e D. De Rossi, 1702-1721, I, p.52). Il portale del teatro e le vicine finestre, visibili in un'incisione del 1699 di A. Specchi (Magnanini 1983, p.32), sono stati oggetto di un'interessante lettura da parte di C. Brandi (AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.59-61).

Altre opere riguardarono il portale d'ingresso ai giardini sull'attuale Via XX Settembre, parzialmente conservato, la mostra della fontana nell'angolo nord-est con la statua della Fedeltà (Muñoz 1921, ill. II; Blunt 1958, p.281). L'analisi critica compiuta dal Blunt, e successivamente ribadita nelle sue linee essenziali da P. Waddy (1976, p.180), è venuta ad integrare la sintetica indicazione di Luca Berrettini, che citava il disegno del portale del giardino, le finestre del teatro "ed altri ornamenti". In effetti, i qualificati, ma limitati interventi ascritti al Berrettini mostrano evidenti caratteri cortoniani; ma, al tempo stesso, come acutamente notato dalla Waddy, si collocano ai margini del palazzo vero e proprio. Non a caso, lo stesso Luca Berrettini aveva significativamente parlato di "cose di suo attorno a detto Palazzo" (in Campori 1866, p.510). Questa affermazione tuttavia, se pone l'enfasi sulle opere di Pietro relative alla configurazione del contesto in cui il palazzo doveva collocarsi e al dialogo da istituire con la '*pars urbana*', non dimostra l'estraneità del Berrettini alla genesi progettuale del complesso architettonico, specialmente se si rammenta il prestigioso compito a lui solo affidato, di celebrare Urbano VIII nella sua stessa

nuova dimora: soprattutto appare chiaro come Berrettini fosse costantemente presente nel cantiere *in itinere*, in veste di artista creativo con grandi responsabilità.

A quanto è possibile giudicare oggi, l'insieme degli interventi cortoniani in palazzo Barberini, pur nella novità delle proposte, non di meno appare denotare anche un chiaro intenzionale tributo a quell'eredità tardo-cinquecentesca che rappresenta una delle componenti fondamentali della formazione del Berrettini, ribadita come valore di continuità con la tradizione toscana (Blunt 1958, pp.281-83; Brandi, in AA.VV., *Pietro da Cortona... 1978*, p.57).

Nel palazzo, inoltre, il Berrettini ha dato un contributo al rinnovamento dell'architettura teatrale e alla scenografia: per comprendere il valore di questo nuovo apporto, occorre preliminarmente indagare alcuni particolari temi, che costituiscono aspetti caratteristici della formazione del linguaggio barocco.

Cortona ed il teatro: dramma in musica ed architettura

Il teatro, nel primo Seicento, era al centro dell'interesse di un pubblico sempre più vasto, assetato di emozioni suscitate dagli effetti illusionistici, ottenuti tramite la scenotecnica, ricca di movimenti scenici inusitati. Gli spettatori erano desiderosi di partecipare, in modo coinvolgente, a raffinati cerimoniali. Si richiedevano inedite soluzioni sia per le scene, che per l'architettura, al fine di soddisfare le particolari esigenze delle principali e nuove forme di spettacolo musicale e composito, in cui si fondavano le diverse arti della rappresentazione, tanto sul piano concettuale, quanto sul piano formale. Del resto, come aveva già teorizzato Giulio Camillo Delminio nell'opera *L'Idée del Theatro*, pubblicata postuma nel 1550 (ried. Torino 1990), teatro eloquenza ed arte della memoria costituivano un'indissolubile unità.

Lo sforzo di rinnovamento ulteriore, nel XVII secolo, era motivato anche dalla necessità di superare le eccessive censure della Controriforma e di rigenerare l'arte scenica, attraverso un impegno eti-

co di "onesti trattenimenti", come sottolinea Ottonelli nel *Trattato*. Due erano le componenti su cui si fondava il nascente melodramma: il dramma sacro (coltivato nelle istituzioni ecclesiastiche del clero, in particolare dai nuovi ordini dei Gesuiti e dei Filippini, o dalle Confraternite, come quella del Crocefisso, ad esempio) e quello profano (il genere pastorale, gli intermezzi, l'opera-torneo, le giostre, gli spettacoli militari, ecc.), ivi incluse le tendenze più vicine al gusto borghese e popolare, soprattutto la Commedia dell'Arte, con la sua comicità e i suoi intrecci pittoreschi. E proprio questo contrasto, fedele specchio di una società, in cui un'élite erudita e colta entrava continuamente a contatto con un volgo superstizioso e ignorante, ma non privo di furbizia e intuito, caratterizza lo spettacolo seicentesco, nelle sue più diverse forme artistiche, anche utilizzato come uno strumento di propaganda religiosa e politica.

Il dramma devoto musicale, fortemente intrecciato, nelle sue origini e forme, con le pompe e cerimonie ecclesiastiche di ogni genere, fu espresso inizialmente in lingua latina, mantenendo quindi un originario carattere erudito, poi in italiano, e pertanto rivolto ad un più ampio pubblico (oltre agli studi autorevoli come quelli di Gianturco, Petrioli Tofani, Culley Lionnet e Filippi, Rostirolla, Rotondi, Zorzi, Romei, si vedano da ultimo, Carandini 1990 e Ead. 2000; Oldani-Bredeck 1997, con bibliografia). Le rappresentazioni venivano allestite nelle chiese, nei collegi e negli oratori, molto spesso sotto l'egida degli ordini religiosi di nuova istituzione, in particolare i Gesuiti e gli Oratoriani Filippini. *La rappresentazione di anima e corpo* di E. De Cavalieri fu messa in scena a Roma nel 1600 presso il complesso filippino della Vallicella. L'oratorio musicale drammatizzava, a scopo pedagogico-devozionale, con l'ausilio di teologi e maestri di retorica, episodi tratti dalla Sacre Scritture, alternando recitativo e canto, con una scenografia in genere molto sobria. *Le Quarantore*, riti con cui la dottrina cattolica intendeva contrastare il paganesimo del Carnevale, raggiunsero una grande raffinatezza grazie specialmente all'impegno dell'ordine gesuitico: gli allestimenti del Gesù e del Collegio Romano, in cui si enfatizzava la musica e lo spettacolo visivo (Carandini 1990, pp.67 ss.), furono molto ap-

prezzati ed ebbero vasta eco anche nei collegi germanico e inglese.

Le *Quarantore* erano espressione del culto dell'eucarestia, riaffermato dalla chiesa post-tridentina: tale speciale venerazione aveva stimolato l'enfasi sull'allestimento degli altari. Già nel Quattro-Cinquecento gli altari con tabernacoli o cibori, specialmente in Spagna, assumevano particolare rilevanza per il rito eucaristico: il SS. Sacramento, cui venivano spesso dedicate cappelle, costituiva oggetto di devozione particolarmente nella Chiesa Cattolica Romana. Come sottolineato dal Noehles (*Barocco romano...* 1985, p.91), in Italia gli altari divennero monumentali soprattutto dopo il Concilio di Trento, che nella sua tredicesima sessione aveva ribadito la sacralità della presenza del *corpus domini* nell'Eucarestia. Particolarmente Carlo Borromeo a Milano aveva contribuito al mutamento dello spazio architettonico negli edifici di culto: le *Quarantore* rispondevano appunto a tali nuove esigenze, diffuse specialmente dopo l'approvazione del *Rituale Romano* (1614).

Il nuovo tipo di teatro seicentesco, laico e religioso, richiedeva innovazioni specifiche: soluzioni inedite venivano studiate per la musica (Morelli 1994), per il recitativo, per il canto, in particolare grazie alle sperimentazioni di Claudio Monteverdi, per la scenografia (Tamburini 1997, p.58 *passim*) e, più specificatamente, per l'architettura. I numerosissimi generi teatrali di carattere profano si erano, come noto, sviluppati a Firenze nella corte medicea, dall'amplificazione degli Intermezzi, come la *Dafne* del Rinuccini, su musiche del Corsi e del Peri, fino alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, di G. de' Bardi e F. de' Cavalieri. Gli spettacolari movimenti di scena suscitavano una curiosità, mai soddisfatta, visto che sui congegni vi era una sorta di segreto di stato (Zorzi, in *Barocco romano...* 1985, p.4), così come enigmatici spesso rimanevano i significati più profondi delle rappresentazioni. Nel dramma temi profani confluivano nei soggetti sacri, specialmente a Roma, capitale della cristianità: il melodramma imponeva alle scene e allo spazio architettonico forme *ad hoc* per la soluzione a sala, frequentemente allestita su committenza patrizia. A Roma, oltre ai Barberini, vi furono numerosi grandi mecenati, tanto da promuovere un teatro privato annesso alla resi-

denza: è il caso del Principe Lorenzo Onofrio Colonna (Tamburini-Rotondi 1997), imparentato con Urbano VIII attraverso il matrimonio di Taddeo Barberini con Anna. In misura non minore si distinsero i Montalto, Medici, Giustiniani, Mattei, Farnese, Borghese, Aldobrandini, Ludovisi, Pamphilj, Chigi, e Rospigliosi. Le nuove soluzioni variavano a seconda che si dovesse erigere un teatro a carattere pubblico, o privato (da interpretare secondo la mentalità del tempo), o misto. A seconda del luogo, poi, poteva trattarsi di uno spazio preesistente, o dell'edificazione di una fabbrica *ex novo*, e in questo caso tale fabbrica poteva, eventualmente, essere legata alla corte di una casa regnante.

Gli apporti fondamentali teorici e pratici tardocinquecenteschi (da Vignola a Palladio, da Buontalenti a Scamozzi, a Cigoli, a Leone de' Sommi) erano stati sintetizzati dall'Aleotti, detto l'Argenta, nel "Gran Teatro" Farnese di Parma, iniziato nel 1618 ed inaugurato nel 1628, anno considerato convenzionalmente l'aurora dell'arte scenica barocca (M. Dall'Acqua, I. Mameczarz, F. Milesi). Nel teatro Farnese, allestito da Girolamo Rainaldi, ebbe luogo, con straordinario successo, lo spettacolo *Mercurio e Marte, torneo regale*, dell'Achillini, con musiche di C. Monteverdi. La fabbrica dell'Aleotti divenne presto paradigmatica, come archetipo del teatro barocco: presentava una cavea ad U con gradonate, una doppia galleria lignea, nella quale le serliane definivano spazi separati, e un arcoscenico autonomo e imponente.

Quest'ultima struttura architettonica, già sperimentata, era però innovativa per la sua monumentalità, destinata ad ulteriore sviluppo. Particolare fu l'attenzione riservata ai diversi luoghi destinati ai musici, la futura orchestra: in questo senso assumono molta importanza le logge balconate, installate al piano superiore del boccascena. La decorazione architettonica, ricca di allusioni e metafore, presentava forme di arte molteplice legata agli apparati effimeri, con utilizzo di cartapesta, stucco, legno, che fingevano materiali preziosi e policromatici. La nuova tipologia del teatro, la cui pianta, gradualmente, col passare dei decenni del secolo, venne trasformandosi a ferro di cavallo, a U, e a campana, fu poi rielaborata e perfezionata dal Rivarola, dal Torelli (*Giacomo To-*



Figg. 8, 9 – Movimenti di scena per il Sant'Alessio, (attr. a Pietro da Cortona)



relli... 2000) e dal Vigarani, e divenne oggetto specifico di studi teorici, di scenotecnici e trattatisti, tra cui ricordiamo le opere a stampa del pesarese Nicola Sabbattini (1637-1638), e del Carini Motta (1676), nonché lo studio di S. Chiamonti, elaborato all'interno della cerchia Aldobrandini, e pubblicato postumo a Cesena, nel 1675, col titolo *Delle scene e dei teatri*.

La larga partecipazione di 'pubblico', termine che viene utilizzato in tale accezione a partire dagli anni Trenta del Seicento, costituiva non solo un problema nuovo da risolvere, attraverso l'inserimento nelle sale disposte a gradonate di numerosi baldacchini o palchetti lignei (già documentati nella seconda metà del Cinquecento nei teatri della corte medicea, e talvolta denominati *stanzini*, forniti anche di relativa chiave), bensì rendeva necessaria una revisione delle finalità stesse dell'arte teatrale: dalla circostanza che lo spettacolo non dovesse essere più esclusivamente di carattere aulico, rivolto ad una *élite* e fruibile soltanto in situazioni eccezionali, derivavano infatti notevoli conseguenze nell'allestimento dell'*auditorium*.

Tali mutamenti di gusto si possono seguire, per quanto riguarda la musica e il versante letterario delle rappresentazioni (i libretti per quanto concerne il linguaggio e i contenuti) soprattutto nella Serenissima, che si avvale della creatività di C. Monteverdi. Si sperimentavano forme commiste tra i due estremi della "declamazione con aria" e il "recitar cantando", su base melodica, mentre tanto il rapporto tra coro e "a solo", quanto le specifiche funzioni variavano in infiniti modi. Queste correlazioni tra le arti, ovvero pittura, scultura e spazio architettonico da un lato, e teatro musicale dall'altro, con le eventuali reciproche influenze, non sono state finora sufficientemente indagate, in particolare dagli storici dell'architettura, salvo poche eccezioni (si rimanda, tra gli altri, agli studi di Fagiolo, Madonna, Fagiolo dell'Arco, Molinari, ed anche Petrioli Tofani, Tamburini, Rotondi).

In rapporto al teatro, Bernini ha avuto naturalmente moltissima attenzione, da M. Fagiolo dell'Arco, a M. Fagiolo, a I. Lavin, essendo stato certamente il più inventivo tra gli artisti del suo tempo sotto questo profilo. Nel caso di Pietro da Cortona, molto meno numerose sono state le indagini relative alla sua atti-

ività direttamente o indirettamente connessa con il teatro, benchè l'interrelazione che Pietro stabilisce tra arte teatrale, scenica ed architettura sia molto evidente e stretta, nella sua operatività ed anche a livello teorico. Alla luce del *Trattato* la relazione tra pittura, scultura e teatro appare, infatti, indissolubile (Carandini 1990, p.67). Nelle architetture e nei progetti, Cortona avvertiva l'esigenza di applicare i fondamentali rapporti proporzionali armonici, stimolato anche dall'attenzione che la cultura del circolo Barberini dedicava alle teorie musicali e a Vitruvio. Nel recente dibattito fiorentino, riconducibile a Vincenzo Galilei, che legava la musica antica alla rigenerazione della moderna, in genere criticata (ad eccezione di Monteverdi) si inseriva anche Giovanni Battista Doni, segretario del cardinale Francesco Barberini, il giurista, letterato e uomo di cultura esperto delle teorie vitruviane e dei generi Diatonico, Harmonico e Cromatico.

A proposito del Teatro Barberini, al Doni viene attribuita la paternità del manoscritto BAV. *Barb. Lat.* 4344, ff. 31-40 (in Magnanini 1983, *Appendice*), in cui l'autore individua una serie d'interessanti temi tratti dall'antichità e da Vitruvio, secondo un gusto ripreso anche da Poussin (Frommel 1996): dalla forma dell'atrio all'antica, aggiornata per consentire il movimento delle carrozze, all'attenzione per la resa acustica delle sale per gli spettacoli teatrali, fondata sulle raccomandazioni vitruviane, con l'utilizzazione dei vasi bronzei di risonanza. L'obiettivo delle raccomandazioni presenti nello scritto era sia di evitare i difetti e gli errori spesso riscontrabili in edifici analoghi, sia di ispirarsi ad alcune invenzioni degli antichi, specialmente quando teorizzate da Vitruvio. Nel *Compendio del Trattato dei generi e de' modi della musica scenica*, del 1635, G. B. Doni presenta temi poi da lui stesso sviluppati successivamente (in particolare nel *De Praestantia Musicae Veteris*, del 1647). Nel loro insieme tali argomenti, oggetto di dibattito, sono raccolti nella *Lyra Barberina*, pubblicata postuma a cura di G. Gori e G. B. Passeri nel 1763 (riedita in fac-simile nel 1975 e con commento in inglese nel 1982, a cura di C. L. Palisca). L'opera contiene interessanti notizie sulla tecnica di costruzione dei teatri moderni, sulle relative dimensioni e sui proporzionamenti raccomandati. Cortona poteva

derivare il proprio interesse per le armonie musicali basate sulle proporzioni, e per i rapporti tra musica e architettura, tanto dalla frequentazione del circolo Barberini, quanto dallo studio dei *Libri* del Palladio e del commento a Vitruvio del Barbaro: questi ultimi costituiscono un'autorevole triade, che viene raccomandata dai vari personaggi, e dagli autori dei sucitati manoscritti vaticani, 'consulenti' della "Casa Barberina" per l'ideazione del palazzo. Anche se l'equilibrio, tra teatro vitruviano e teatro moderno, raggiunto dal Palladio nel teatro Olimpico a Vicenza, è definitivamente spezzato, per la nuova natura degli spettacoli e del melodramma nel Seicento.

Non si conosce purtroppo molto della forma del teatro barberiniano edificato dal Cortona (Ademollo 1888; Rava 1953; Masson 1966, p.251; Waddy 1990, pp.199-247; Hammond 1994; e Id. in *Life*... 1999, pp.53-69). La costruzione della fabbrica si deve in particolare alla committenza del cardinale Antonio Barberini il Giovane, elevato alla porpora all'età di 19 anni, fratello del cardinale Francesco, e *nepote* del Papa. Antonio appare il principale finanziatore dell'opera, insieme allo stesso Francesco e a Taddeo. La cultura del teatro e in particolare del dramma per musica, genere esordiente di ascendenza fiorentina scaturito da una evoluzione del pastorale, era, dunque, promossa a Roma, dagli anni Venti in poi, in modo particolare dai Barberini. Questi furono protagonisti, insieme a Giulio Rospigliosi (libretti e talvolta sovrintendenza degli spettacoli), Landi, Marazzoli e Mazzocchi (musiche), Grimaldi, Sacchi, Pietro da Cortona e Bernini (effetti scenotecnici e ingegneria delle macchine, e, per Gianlorenzo anche testi), di una straordinaria e feconda stagione teatrale (Carandini 1990, p.104; Povoledo 1998, pp.245; Michellasi, in *I teatri del Paradiso...* 2000, pp.69-72), di portata paragonabile ai fasti medicei e farnesiani, stagione che toccò il suo apice nell'Urbe, tra gli anni Trenta e Quaranta, e fu esportata, se pure come avvenimento rivelatosi in seguito marginale, alla Corte di Francia. Proprio a Parigi infatti, continuando la propria opera di mecenate, andarono esuli a risiedere dal 1646 Antonio e Francesco Barberini, con alcuni personaggi di spicco della loro cerchia (Solinas 1990; Gady, in Cat 1997).

Furono particolarmente celebri nello Stato Pon-

tificio i melodrammi profani e sacri (Romei 2000; Id. 2001) basati sui libretti di Giulio Rospigliosi: il più famoso ed ormai definito in tutti i caratteri propri del barocco, fu il *Sant'Alessio*, rappresentato grazie al mecenatismo dei Barberini nel palazzo ai Giubbonari nel 1631 e più volte replicato, anche alle Quattro Fontane. M. Fagiolo dell'Arco (1997, p.125) attribuisce a Pietro da Cortona quattro 'mutamenti di scena' raffigurati nelle incisioni di Collignon nella relativa opera a stampa (*Roma nel 1634*) (figg. 8, 9).

Tra le altre opere del futuro Papa ebbero vasta eco l'*Egisto, ovvero Chi soffre Speri*, scene di G.F. Grimaldi, del 1637, melodramma che inaugurò il nuovo teatro Barberini: particolarmente famoso fu il secondo intermezzo, dal titolo *La fiera di Farfa*, capolavoro teatrale di G. L. Bernini (Tamburini 1997). Nello stesso teatro del Cortona ebbero luogo i melodrammi *San Bonifazio* del 1639, *Genoinda* del 1641 e *Il Palazzo Incantato* del 1642 con scene di Andrea Sacchi. Dopo un'interruzione di un decennio, dovuta alle traversie dei Barberini seguite alla morte di Urbano VIII, gli spettacoli ripresero, con *Dal Male il Bene* del Rospigliosi (ispirato al *No hay bien din aje-no daño*, opera dello spagnolo A. Sigler de la Huer-ta), nel 1653, allestito per le nozze di Olimpia Giustiniani, nipote di Innocenzo X e Maffeo Barberini, e ancora del Rospigliosi *L'armi e gli amori*, per il carnevale del 1654, replicati per l'arrivo di Cristina di Svezia. In onore della ex sovrana convertita fu data *La festa dei Caroselli* (rappresentata nel celebre dipinto di F. Gagliardi e F. Lauri), nel gennaio del 1656, nel cortile grande del palazzo Barberini al Quirinale, su progetto di G.F. Grimaldi. *La Vita Humana, ovvero il Trionfo della Pietà* (partitura e incisioni stampate a Roma nel 1658), messa in scena alla fine di gennaio del 1656, concluse la stagione del teatro Barberini alle Quattro Fontane. *La Comica del Cielo, ovvero la Baldasara*, del Rospigliosi papa, fu rappresentata nel 1668.

L'Allacci, membro del Collegio Greco, si occupò di segnalare le opere teatrali del suo tempo nella sua *Drammaturgia*, stampata a Roma nel 1666, ma fu soprattutto Athanasius Kircher a sintetizzare le acquisizioni nuove del melodramma, dal punto di vista non solo teorico e tecnico, ma anche storico. L'erudito gesuita, nella *Musurgia Universalis* (1650) e

poi nella *Phonurgia* (1673), elaborò un vero e proprio trattato della musica come espressione degli affetti, delle emozioni e dei moti dell'anima, suddivisi in 'stili' (Zarpellon, in *Athanasius Kircher...* 2001, p.261): superato definitivamente il gusto per il contrappunto esagerato, si proponeva la ricerca di una nuova unità tra testo poetico e melodia, condotta su un sottofondo di armonia (basso continuo), così da trovare un equilibrio perfetto tra parola e musica, rendendo entrambe comprensibili nella 'recitazione cantata'. Oltre ai 'suoni prodigiosi', Kircher studiava il rapporto tra musica e *ars oratoria*, per definire alcune 'figure retoriche musicali', che costituivano una risposta precisa al dibattito tra i sostenitori della musica antica e i fautori della moderna. Proprio nell'ambito dei temi svolti da questa cultura particolarmente erudita ed enciclopedica, il Berrettini maturò una poetica molto raffinata e complessa, in cui la musica in quanto arte entrava in stretta relazione con le altre forme artistiche e letterarie, nel teatro e nell'architettura. A questo proposito vale la pena ricordare come Berrettini raccomandasse al Conservatorio di sant'Eufemia una liturgia musicale e cantata nelle celebrazioni da effettuare in onore di Santa Martina dopo la sua morte.

Tale tipo di spettacolo 'romano' ebbe un successo strepitoso, non solo in Italia, e si confrontò con la cultura teatrale tanto spagnola (*Barocco romano...* 1985, p.117), quanto francese, presente anche a Roma, traendone stimoli e invenzioni. In Francia fu il Mazzarino (nonostante le ostilità nei suoi confronti sollevate durante le turbolenze della Fronda tra gli anni Quaranta e Cinquanta), a promuovere a Parigi la *comédie italienne en musique*: tali spettacoli, con enfasi sul balletto, si avvalevano delle scenografie di Giacomo Torelli, e delle coreografie magistrali di Lully.

Le più belle scenografie avevano una vasta circolazione, attraverso le incisioni, a loro volta veri e propri capolavori artistici, corredate dalle descrizioni, spesso a stampa, degli apparati e dei fantasmagorici movimenti di scena. Il teatro di corte esercitava così un'influenza culturale che travalicava i limiti della partecipazione diretta del pubblico agli spettacoli. Questi ultimi, alla corte di Francia, assunsero proporzioni via via sempre più grandiose, fino ai fasti

degli anni 1659-1662, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Luigi XIV. Mazzarino affidò al modenese Gaspare Vigarani (Jarrard, in *Modena...* 1999, p.213) l'incarico, compiuto con i figli Carlo e Ludovico, di edificare una magnifica *Salle des comedies et ballets aux Tuilleries*, studiata recentemente da E. Garbero Zorzi. Con la morte del Mazzarino nel 1661, ed a causa delle tendenze del suo successore Colbert, fautore di una politica protezionistica e di promozione dei caratteri 'nazionali' dell'arte francese, tramontò definitivamente il tentativo di coniugare il melodramma d'impronta italiana con il gusto francese di corte: prevalse quest'ultimo di orientamento decisamente ludico, che poneva l'enfasi sulle danze.

Accanto alle questioni pertinenti l'architettura, il teatro del Seicento, animato dal dibattito sui generi, in particolare la tragedia e la commedia 'regolare', si caratterizzava, tuttavia, non tanto per i contenuti, di frequente fantasiosi ed eterogenei, o per le trame spesso improbabili, quanto per i modi di rappresentazione, improntati ad una forte drammaticità, e per i modi di espressione. Nel "recitar cantando" o "cantar recitando" prevalevano infatti il sentimento e le passioni, ed anche "gli affetti", affidati alle calde e intense modulazioni della voce più che agli strumenti.

Al fine di rispecchiare nel teatro la complessità caleidoscopica del mondo, si tentava una sintesi in cui, non sempre armoniosamente, confluivano arte illusionistica, artifici, inganni e invenzioni, specialmente nei giochi luministici e sonori, negli effetti pirotecnici, nei contrasti di suoni melodiosi e di rumori stridenti, nei movimenti di danze e di scene: questi 'meravigliosi' accadimenti avvenivano particolarmente negli intermezzi, che spezzavano la serietà dei temi dominanti, ed erano ottenuti, grazie ad una raffinata arte scenotecnica, attraverso macchine e congegni sempre più complicati. Nella ricerca di una forma adatta alle esigenze del tempo, le tendenze più innovatrici nell'architettura teatrale dovevano essere note al Cortona, tramite sia esperienze dirette sia, come già sottolineato, il circolo Barberini, particolarmente attraverso Antonio iunior, nonché il cardinale Giulio Sacchetti, che per la propria carriera prelatizia risiedeva spesso a Ferrara e Bologna, veri

e propri centri di elaborazione della nuova arte e architettura teatrale (Southorn 1988). Sicuramente tra gli eventi mondani di maggiore spicco, cui i Barberini presero parte prima della costruzione del teatro del Cortona, furono gli spettacoli in occasione delle nozze di Odoardo Farnese e Margherita de' Medici nel 1628, spettacoli rappresentati nel Gran Teatro Farnese, considerato il manifesto del teatro barocco, allestito nel palazzo della Pilotta, dall'Aleotti, e poi da Francesco Guitti, e in diversi altri luoghi teatrali, anche effimeri, parmensi. L'ingegnere e scenografo F. Guitti ebbe un ruolo fondamentale nell'allestimento del famoso torneo intitolato *La Contesa*, in occasione delle nozze Sacchetti-Tassoni (Hammond, Adani, in *Barocke Inszenierung*... 1999, pp.146-189): si evidenzia così l'interesse dei Sacchetti per il teatro, che potrebbe aver stimolato il Cortona in questa direzione.

Nel viaggio intrapreso con lo stesso Sacchetti, nel 1637, il Berrettini certamente poté avere notizia o visione del Teatro Farnese di Parma, che come a Firenze era teatro di corte. Molti altri nuovi spazi per lo spettacolo erano sorti a Venezia (città in cui, proprio nel 1637, con l'*Andromeda* si inaugurava nel Teatro S. Cassiano la prima rappresentazione di un'opera al pubblico pagante), uno dei luoghi più all'avanguardia nel campo del teatro pubblico, e soprattutto a Ferrara, città di lunga tradizione teatrale, ove, ad opera di Alfonso Rivarola detto il Chenda, era stato costruito di recente il Teatro della Sala Grande. Il Rivarola, forse perché spinto dalla necessità di sfruttare al massimo lo spazio, aveva introdotto le logge nel primo teatro pubblico a Padova, dovendolo inserire in un edificio precedentemente adibito a stalla. Inoltre, a Bologna, lo stesso architetto, nel 1639, aveva allestito sia il Teatro della Sala del Podestà, in cui si trovano riuniti lo schema a U e l'utilizzo di logge piuttosto ampie e fra loro separate in cinque ordini (sistema perfezionato da A. Seghizzi nel piccolo raffinato Teatro Formagliari nel 1641, eretto sotto gli auspici dell'Accademia dei Riaccesi, a palchetti scalati (Lenzi, in *Barocco romano*..., 1985, p.175), sia il teatro della Sala dei Padri di Mostarone, del Chenda, inaugurato con un torneo nel '39 proprio in onore del cardinale Giulio Sacchetti: quest'ultimo aveva assistito in diverse occasioni a spettacoli e giostre di

carnevale, in cui gli spazi all'aperto avevano permesso di sperimentare diverse forme di teatri, di palchi, di tribune d'onore. Il Sacchetti, secondo le fonti documentarie, era assiso su un seggio mobile, che gli permetteva di volgersi ai diversi mutamenti di scena. È dunque assai probabile che perlomeno scambi d'idee ed aggiornamenti riguardo alla cultura teatrale siano avvenuti, tra committenti e consulenti, in quegli anni cruciali (secondo un procedimento documentato, ad esempio, per l'iter progettuale di palazzo Barberini), dal 1632 al 1639, anni in cui il Cortona si dedicò al teatro Barberini. Per quanto riguarda il rinnovamento dell'architettura teatrale, certamente non si può ignorare l'apporto della scuola emiliana, filtrato attraverso numerosi canali, non ultimo le Accademie. Tali istituzioni private continuarono a coltivare il genere aulico e sovrintesero agli allestimenti delle feste cavalleresche e degli abbattimenti equestri (Fagiolo dell'Arco-Carandini 1977-1978; Matteucci e Lenzi, in *Barocco romano*... 1985, pp.159-191).

I risultati migliori delle diverse soluzioni architettoniche, non romane, proposte nella penisola, anche successive al Teatro Barberini, furono il Teatro degli Intronati a Siena, il Teatro della Pergola a Firenze, il Teatro pubblico di S. Giovanni e Paolo a Venezia, ove nella primavera del 1644 Berrettini è segnalato dall'ambasciatore estense (Del Piazzo, in *Pietro*... 1969 p.18). Tuttavia il più innovativo sarà il fiorentino Teatro dell'Accademia degli Immobili, promosso dal cardinale Gian Carlo de' Medici, inaugurato molto dopo il Teatro Barberini, nel 1657, su disegno di Ferdinando Tacca, erede della grande tradizione del teatro mediceo dei Parigi, e responsabile delle più spettacolari innovazioni della scenografia e della tecnica dei mutamenti di scena: i melodrammi rappresentati avevano spesso carattere giocoso, e sapore neumanistico e letterario. Del resto Tacca era stato inviato in Lombardia, a Parma e a Bologna per aggiornarsi, e aveva fatto tesoro di tali esperienze (Lenzi, in *Barocco romano*... 1985, pp.175 ss.). I mecenati infatti rivaleggiavano fra loro per conferire gloria al proprio casato attraverso gli spettacoli teatrali e, più in generale, attraverso manifestazioni effimere (Imorde, Nevmeyer, Weddigen, in *Barocke Inszenierung*... 1999).

Il teatro, nella accezione più ampia del termine, costituì un tema costantemente frequentato dal Berrettini, durante l'arco della sua carriera di artista e uomo di cultura: innanzi tutto a Firenze, ove giovanissimo fu probabilmente a contatto con gli splendidi spettacoli medicei, che influenzarono tutta l'Europa (inclusa anche l'Inghilterra, in cui Inigo Jones, scenografo e architetto teatrale, deliziava la corte di Carlo I Stuart e della regina Enrichetta Maria, figlia di Maria de' Medici, regina di Francia e madre di Luigi XIII). Determinante, per stimolare l'interesse del Cortona verso il teatro, fu la frequentazione dell'Otonelli, teorico della "moderatione christiana del teatro", ed interprete dei provvedimenti pontifici, contro gli "abusi". Veniva applicata, infatti, una rigida censura per controllare un'attività ormai diffusissima, che attraeva pubblico d'ogni ordine e grado.

Inoltre Pietro si avvicinò maggiormente al teatro anche grazie all'amicizia con Michelangelo Buonarroti il Giovane (Contini 1998), scrittore di testi teatrali di gran successo, come *La Fiera* (1619), una commedia molto apprezzata anche dal cardinale Francesco Barberini, ed autore celebre di opere che contribuirono a rinnovare ed arricchire, tramite un linguaggio popolaresco, il lessico fiorentino. Il costante interesse del Berrettini per gli spettacoli è documentato, tra l'altro, dai disegni per il "teatro delle Quarantore", e dai suggestivi schizzi per l'anfiteatro lapideo permanente e per gli allestimenti scenografici del giardino di Boboli. Il giardino era divenuto il luogo alla moda, in cui l'aristocrazia voleva ambientare rappresentazioni e spettacoli di carattere intimo e privato. Le scenografie teatrali, che raffiguravano luoghi ameni, ideali spazi all'aperto, influenzarono il progetto dei nuovi giardini principeschi, in cui sempre maggiore spazio era riservato alle sequenze di scene a sorpresa, di occasioni e di eventi della meraviglia e dello stupore. Nel sesto decennio del Seicento fu Giovan Francesco Grimaldi, celebre anche per la sua attività di scenografo, a precisare il nuovo gusto nel giardino di Villa Pamphilj, mentre quasi contemporaneamente, in Francia, Le Notre (responsabile, già nel 1639, dei giardini delle Tuileries) progettava uno dei più spettacolari giardini del secolo. Vaux-Le-Vicomte, per N. Fouquet, fu allestito in uno stile particolare, classicista, poi portato alle estreme

conseguenze a Versailles, stile che contrasta con il gusto di Pietro da Cortona, espresso in Palazzo Barberini, a Boboli e nel Pigneto Sacchetti. Commissionate rispettivamente dai Barberini, de' Medici, e Sacchetti, queste opere, di cui rimangono purtroppo pochissime tracce in documenti grafici e in descrizioni, presentano un accentuato senso del pittoresco (si pensi alle rocce della fontana del Pigneto e del Palazzo-Mostra dell'acqua, progettato per i Chigi), del raffinato contrasto tra natura spontanea e artificiale, ed una evidente ricerca della novità anche esotica, spesso di carattere botanico. L'unico aspetto che può avvicinare Berrettini a Le Notre riguarda il ruolo da attribuire all'acqua negli spazi aperti, e alle sequenze di vedute e di scene, ordinate prospetticamente, e con tagli radiali o in diagonale, già anticipati nella Villa Perettina di Sisto V all'Esquilino.

Negli anni Cinquanta del Seicento, a Roma, Cortona divenne partecipe della ripresa d'interesse per gli spettacoli teatrali profani: elemento di continuità fu la posizione preminente ricoperta in Curia nel pontificato di Alessandro VII da Giulio Rospigliosi. Quest'ultimo era legato ai Barberini ed anche ai circoli di cultura teatrale iberica, e quindi venne accolto con favore da opposte fazioni. Oltre che autore di libretti, Mons. Rospigliosi fu anche curatore di almeno 11 spettacoli allestiti sia nei saloni del palazzo alle Quattro Fontane e sia nel Teatro, costruito da Berrettini, e in luoghi pubblici e privati.

Negli anni Quaranta e Cinquanta vi fu una battuta d'arresto negli spettacoli allestiti in Palazzo Barberini, a causa di una lunga crisi vissuta dalla famiglia Barberini: nonostante la riabilitazione concessa da Innocenzo X, il cardinale Antonio il Giovane, mecenate degli spettacoli teatrali, rimase a Parigi fino al 1653, e non volle risiedere più stabilmente in Roma. Si tennero comunque nell'Urbe diverse rappresentazioni, molte per iniziativa di Donna Olimpia Maidalchini Pamphilj, che rivaleggiava con l'Amayden in fatto di teatro privato di società, affidandosi spesso al Bernini (Ademollo 1888), come dimostrano gli studi di M. Fagiolo, M. L. Madonna e M. Fagiolo dell'Arco. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta si mantenne vivo nella capitale pontificia l'interesse per il teatro e gli spettacoli, riconducibili sia alla volontà di Alessandro VII, sia ancora alla presenza del Rospigliosi,

quale segretario di Stato dei Chigi e poi Papa regnante, nonché all'azione promotrice del circolo di Cristina di Svezia (Cametti 1930-1931; Bjurström 1966; Morelli 1994; Hammond 1994; Id. in *Life...* 1999), personaggi intorno ai quali ruotava il Cortona.

Alcune raffigurazioni, come la celebre *Giostra dei Caroselli*, di Filippo Gagliardi e Filippo Lauri, mostrano l'anfiteatro all'aperto, eretto nella corte dinnanzi alla facciata nord del palazzo Barberini e al prospetto del teatro cortoniano: si tratta di un'opera-torneo, rappresentata in occasione del Carnevale del 1656, in onore della ex-Regina di Svezia, convertita al cattolicesimo e divenuta prezioso strumento di propaganda. Cristina promosse e finanziò la costruzione del primo teatro pubblico in Roma, il Tor di Nona, riaccomodato utilizzando una sala annessa alle ex carceri, di cui era proprietaria la Confraternita di S. Girolamo della Carità, affidandone il progetto a Carlo Fontana, architetto della Confraternita stessa (1669): il teatro, che fu rimaneggiato e poi demolito, nella sua prima versione originaria e nel suo *iter* progettuale presenta caratteri ricostruibili grazie ad alcuni disegni del Fontana conservati nel *Soane Museum* di Londra: in particolare la profonda scena a quinte oblique (teorizzata in G. Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla*, Bologna 1672 e A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti*, Roma 1693), la pianta del palcoscenico a U ad ali convergenti, i diversi ordini sovrapposti di palchetti, successivamente dal Fontana stesso perfezionati, eserciteranno in seguito notevole influenza ben al di là della cultura locale romana.

Un riflesso delle soluzioni adottate per l'auditorio a palchetti dei teatri si osserva nella disposizione dei 'coretti' interni negli edifici ecclesiastici seicenteschi. Caratterizzano il piano superiore della navata della chiesa di Ss. *Luca e Martina* quattro 'coretti', poi modificati, dotati di eleganti balaustre, inseriti tra le paraste che inquadrano, al piano inferiore, il vano di passaggio dalla navata agli ambienti annessi (vedi scheda). Tali 'loggette' riecheggiano i palchi, le tribune d'onore del teatro coevo o anche i balconcini che si affacciavano nella campata compresa tra arcoscenico e boccascena. Il motivo dei coretti contraddistingue gli spazi ecclesiastici barocchi, co-

me conseguenza diretta della rivalutazione della musica liturgica del 'theatro spirituale' e della ricerca non soltanto di armonia visiva, ma anche fonica oggetto dell'interesse di Kircher nell'opera già citata, dal titolo *Musurgia* (1650). Un esempio molto raffinato ed esplicito di questa influenza si ravvisa nei 'coretti', disposti diagonalmente e trasparenti alle visuali verso l'interno, della chiesa di S. Giorgio a Modena (1649), dell'architetto teatrale Gaspare Vigarani (Del Pesco 1998, p. 121): B. Adorni ha dedicato al rapporto tra chiesa e teatro, a proposito del Vigarani, studi approfonditi. Gaspare negli anni Sessanta edificò simili strutture per i palchetti nel Teatro delle Tuileries, che poi, trasformato, assunse il nome di *Theatre de Machines*. Nei progetti del Le Vau per il Louvre cominciarono a comparire disegni di teatri.

Queste loggette, o tribune, richiamano ovviamente anche le cantorie: tra le più celebri ed antiche ricordiamo, ad esempio, il capolavoro di Donatello e Luca della Robbia in S. Maria del Fiore a Firenze. Spazi architettonici edificati per ospitare strumenti musicali, e i coristi, sono solitamente situati nel transetto, o all'interno dei recinti presbiteriali, ed ornati con decorazioni scultoree. Gli organi (ricordiamo tra i primi l'organo in S. Pietro in Vaticano) vennero inclusi nelle cantorie, che furono generalmente poste nelle controfacciate delle chiese, a fianco dei cori o nella tribuna (fra le più monumentali ricordiamo, fra i numerosissimi esempi, la cantoria per S. Maria del Popolo progettata, intorno al 1655, dal Bernini, e le due cantorie nell'abside della chiesa di S. Lorenzo in Damaso, coronate dallo stemma di Francesco Barberini, promotore dell'intervento condotto dallo stesso Bernini). Il Cortona nell'ottagono di S. Maria della Pace introdusse tali coretti, come mostra lo studio di C. Fontana (BAV, *Chigi* P VII 9, ff. 69-70) (fig. 16). Insieme agli angeli musicanti, dipinti o in stucco, che con la loro onnipresenza spesso saturavano gli spazi ecclesiastici, la musica liturgica sacra assumeva valore simbolico, e si poneva come tramite tra mondo umano e divino, invitando i fedeli al canto e ad innalzare lodi al Signore. I 'coretti', che forse possono anche essere considerati una sorta di traduzione dei matronei, pur con un diverso utilizzo, in una forma ridotta e privata, inseriti spesso in modo da essere nascosti o segreti (Barry, in *Barocke Inszenierung...*

1999, p.190), non erano frequenti tra Quattro e Cinquecento, ma si svilupparono particolarmente durante il Seicento negli oratori (come si osserva nella soluzione originale dell'Oratorio dei Filippini a Roma, opera del Borromini e anche alla Vallicella, chiesa che Berrettini aveva trasformato dal punto di vista architettonico, plastico e pittorico in spazio barocco), e in numerose cappelle (dei Re Magi in Propaganda Fide). In S. Agnese in Agone del Borromini e C. Rainaldi, come nell'Escorial (noto anche attraverso un bellissimo *Disegno di tutta la fabbrica di S. Lorenzo in Escorial*, edito in una stampa all'acquaforte nel 1606), dalle stanze private del Pontefice si poteva assistere ai riti religiosi, e ancor prima, ad esempio nella cappella Paolina in S. Maria Maggiore, del Ponzio; inoltre non va dimenticato il coretto nel Battistero di S. Giovanni a Firenze, restaurato di recente, studiato da E. Antonelli e G. Raddi delle Ruote. Spesso era la vicinanza stessa del palazzo principesco alla cappella o alla chiesa a suggerire la soluzione di un affaccio privato: esempi di tali balconcini o finestre interne, a Roma, si notano nella basilica di S. Marco, o nella cappella Paolina al Quirinale. Nella chiesa di S. Maria in Via Lata, intorno al 1639, fu posta ad esempio una grata ad una finestra, per permettere ai Pamphilj, la cui nuova residenza era adiacente alla navata, di assistere alle funzioni liturgiche (Lozza 1998, p. 77).

Anche nelle cappelle private e nei cori venivano inoltre introdotti affacci forniti di 'gelosie', essendo considerate vere e proprie finestre (Lütteken, in *Barocke Inszenierung...* 1999, p.136) che, da un livello superiore permettevano agli spettatori di seguire all'interno le funzioni senza essere visti. Vi erano poi altri generi di loggette, denominate delle reliquie, come ad esempio quelle ricavate nei piloni di S. Pietro, già disegnate da Antonio da Sangallo il Giovane, sistemate e decorate dal Bernini. Nei piloni della basilica petriana vennero ricavate, infatti, edicole con balcone balaustrato, per custodire le reliquie (le più famose erano quelle della Veronica), accessibili tramite scale interne ai possenti pilastri.

Per quanto riguarda i 'coretti', si trattava anche in questo caso di eleganti aperture, più o meno ampie, talvolta scavate a nicchia nelle poderose muraure o a volte in oggetto e ben visibili, poste in co-

municazione con gli spazi interni al piano superiore della chiesa, eventualmente incorniciate da ordine architettonico, con balconcino balaustrato sull'affaccio verso la navata, verso la cupola, o verso il presbiterio e coro. Simili 'coretti' si notano in numerosi edifici tra Cinque e Seicento, soprattutto dell'ordine dei Gesuiti, e sempre più insistentemente nella seconda metà del Seicento. A Milano, sono già presenti, ad esempio, nel S. Fedele o nel S. Alessandro, a Roma, in architetture coeve: nel Gesù, in S. Carlo ai Catinari, in S. Ivo alla Sapienza o nelle chiese degli Eremitani Scalzi, dei Ss. Nomi di Gesù e Maria, di S. Maria in Montesantò e S. Maria dei Miracoli, e soprattutto di S. Maria in Campitelli, capolavoro di Carlo Rainaldi: in quest'ultima chiesa bellissimi coretti, situati in ogni campata, sono risolti come veri e propri ambienti architettonici e connotano l'intero spazio ecclesiastico.

Esempi seicenteschi, più platealmente riconducibili al teatro, sono ravvisabili in due opere emblematiche del Bernini: i rilievi scultorei raffiguranti in prospettiva loggette-palchetti nella cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (rieccheggiate poi nella chiesa di Gesù e Maria al Corso), o ancora l'artificio compositivo dell'arcoscenico, escogitato, insieme ad altre raffinate invenzioni, nella cappella Maggiore di S. Andrea al Quirinale. Nella chiesa dei novizi dell'ordine dei Gesuiti, inoltre, Bernini non solo inserì la cantoria, bensì anche aprì, nella trabeazione dell'invaso centrico, coretti-finestrelle disposti diagonalmente, rispetto agli assi dell'ovale trasverso, e mascherati da grate bronzee. Quest'accorgimento permetteva di controllare i novizi o di assistere alla messa lontano dagli sguardi dei curiosi o, se utilizzati dai coristi, provocavano la meraviglia dello 'spettatore' che, durante la liturgia sacra, era rapito dai canti provenienti dall'alto e da luoghi misteriosi, con l'effetto di trovarsi immersi in un'armonia sonora. Di frequente, infatti, venivano immerse all'interno della chiesa, inaspettatamente e da fonti nascoste, musiche o canti sacri e celestiali, che rendevano più mistiche le celebrazioni, e contribuivano al rito mistico dell'elevazione dall'*ecclesia materialis* all'*ecclesia spiritualis*. A differenza del ruolo assoluto ed astratto affidato alla musica nei riti protestanti, l'esigenza di rendere più commo-

venti i riti cattolici veniva soddisfatta non solo con artifici luministici e musicali, ma anche tramite allestimenti di carattere teatrale e drammatico, ed attraverso un'amplicata gestualità degli officianti, dei chierici e dei laici, che celebravano le feste liturgiche: cosicché attraverso la simbiosi tra teatro ed edificio religioso, e la conseguente valorizzazione degli aspetti estetici che facevano presa anche sul volgo, si veniva a creare un'opera d'arte totale, in cui tutti i sensi erano egualmente sollecitati. In questo clima il Berrettini si trovò ad operare come protagonista del rinnovamento, e non esitò a porre la propria creatività al servizio degli obiettivi della Chiesa Cattolica romana e dei suoi più alti esponenti.

Per il palazzo Barberini (oggetto di recenti studi da parte di T. E. Byant, L. C. Cherubini, O. Ferrari e C. Strinati), il Cortona sovrintese, come accennato, ad alcuni lavori nei giardini (Wittkower 1993, pp.196, 213; Carratù-Ulivi 1997, pp.17-18). In particolare il giardino segreto del cardinale Antonio Barberini il Giovane è stato recentemente studiato da E. MacDougall (1994, pp. 426 ss.), mentre L. Tongiorgi-Tomasi (1986) ha indagato più specificatamente la cultura barberiniana (in particolare di Francesco) riguardo al tema del giardino. Dal punto di vista dell'architettura Luca Berrettini (in Campori 1866, p.510) ricorda che, nonostante la mancata approvazione del progetto cortoniano: "Si vedono però alcune cose di suo attorno a detto Palazzo, come le finestre inginocchiate mezzanine, ed altri ornamenti. E vi fece il disegno che fu poi messo in opera della porta che riesce alle quattro fontane". A. Blunt (1958), seguito da Waddy (1990), attribuisce al Cortona la porta e le finestre mezzanine del teatro, la fontana del cantone delle Quattro Fontane tra le antiche via Felice e via Pia, e il portale dorico del giardino sulla via Pia, facendo riferimento al succitato brano e alle note apparse nell'edizione del 1674 dello *Studio di pittura, scoltura...*, del Titi, in cui si afferma che: "La porta del teatro, e quella d'ordine dorico, che risponde nel giardino, e la fonte sul cantone delle 4 fontane sono architettura di Pietro da Cortona".

La fontana cortoniana è raffigurata sia da G. Battista Falda, ante 1678, e pubblicata in *Le fontane*

di Roma (tav. 7, Roma, s.d.), in cui compare anche parte della Porta dorica, e sia nella stampa ad acquaforte disegnata da Giuseppe Tiburzio Vergelli nel tardo Seicento, e incisa da Pietro Paolo Girelli, in *Fontane nelle Quattro Cantonate del Monte Quirinale detto le quattro Fontane nel Rione de monti Architettura di Pietro da Cortona et altri*. Blunt inoltre attribuisce al Berrettini anche la porta posteriore del teatro e quella, stilisticamente affine, con timpano 'arricciato', inserita nell'estremità settentrionale della facciata di palazzo Barberini verso Piazza Grimana. Sembraerebbe però, in base alle vedute del Falda e del Cruyl, che tale porta fosse stata spostata dalla sua posizione originale di accesso alla proprietà Barberini.

L'impegno di Pietro in vari lavori nel Palazzo, per i quali ricevette, nel febbraio 1640, 2000 scudi (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.18), riguardò prevalentemente la decorazione degli interni attuata o con l'opera a fresco e stucco, come ad esempio nella cappella e nella *Gallerietta* dell'ala del precedente Palazzo Sforza, o anche con la realizzazione degli arazzi, su disegno del Cortona (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, nn.109, 110; U. Barberini; A. M. De Strobel), secondo una moda, divenuta arte, grazie ai cartoni di Raffaello (che costituivano un riferimento esplicito da imitare, richiesto dai Barberini), e molto diffusa nell'Europa del Seicento, in Francia (la celebre manifattura Gobelins), nelle Fiandre, in Spagna e anche in Italia (a Firenze in particolare).

Il capovaloro del Berrettini, iniziato nel 1632 e allo stesso tempo il vanto artistico del Palazzo fu senza dubbio *Il Trionfo della Divina Provvidenza*, nella volta del Salone (*fig. 10*). La decorazione architettonica a fresco e stucco era illuminata a ovest dai finestroni del secondo ordine e da una parte soltanto, ridotta a forma quadra, dei finestroni del terzo ordine della finta loggia prospiciente l'antica Via Felice (*fig. 7*), cui corrispondevano a est le finestre quadre dal lato del salone ovale, che essendo meno alto, permetteva alla luce diretta di illuminare il lato opposto della volta. All'esterno, le grandi arcate, dotate di vetri opachi, opportunamente strombate e sovrapposte a quelle del piano nobile, parevano segnalare una successione di piani, e non un salone a doppia

altezza, mentre all'interno, nel salone a doppia altezza, la parte superiore delle finestre del secondo livello era cieca. Il cornicione impostato al di sopra delle aperture reali delle finestre, costituiva un artificio grazie al quale il Cortona poteva usufruire, per l'architettura del voltone, di uno spazio più profondo dell'usuale, e sperimentare nuovi giochi illusionistici. L'esterno non corrispondeva dunque all'interno, e questo contrasto creava nello spettatore un ulteriore effetto a sorpresa. La decorazione, tanto per il soggetto quanto per i modi espressivi, connotava il prestigio culturale della famiglia regnante, sottolineato anche dal teatro del Cortona e dalla 'bibliotheca Barberina', elemento culminante della stessa facciata, in quanto inserita nell'altana. L'incarico per *Il Trionfo*, che vide Pietro prevalere sul Camassei, allievo del Domenichino, venne definitivamente a sancire la posizione di assoluto prestigio raggiunta dall'artista (Beldon Scott 1991, 1995 e in *Cat.* 1997; Merz 1991; Lo Bianco, in *Cat.* 1997). Il Salone suscitava immediato stupore nei contemporanei per la sua stessa vastissima dimensione. Inoltre era fortemente caratterizzato dagli ornamenti borrominiani nelle mostre delle porte, e disposto perpendicolarmente rispetto al portico, secondo modelli palladiani già ripresi, ad esempio, da G. della Porta in Villa Aldobrandini, e rispetto alla sala ovale berniniana. Nel soffitto concavo di tale magnifica aula Pietro realizzò uno dei modelli insuperati della nuova concezione spaziale ed architettonica, sia per quanto riguarda le novità ed i contenuti dei temi, sia per i modi di rappresentazione impiegati. Questo risultato scaturì attraverso un impegno di molti anni, in diverse riprese dal 1632 o 1633 circa, fino al 1639, con non poco travaglio, condiviso dai mecenati stessi. Circostanza non trascurabile, per la maturazione del gusto cortoniano, oltre al viaggio nel settentrione d'Italia, fu l'esperienza nella Sala della Stufa in Palazzo Pitti, come nota U. Fischer Pace (1992, p.112).

Tra i molti aspetti innovativi del *Trionfo* occorre almeno ricordare l'audace illusionismo dell'immagine vorticoso, percorsa da bagliori spettacolari, che suggeriscono una *lux divina* increata, incorruttibile, splendente (il sole barberiniano, vero protagonista, anche astrologico, del destino straordinario di Maffeo); il virtuosismo prospettico di scor-

cio e di sotto in su; la straordinaria e dinamica complessità di figure dipinte e a rilievo; gli spazi sovrapposti e articolati all'interno di una struttura architettonica e geometrica semplice, unitaria e chiara. Tale impianto geometrico, però, appare contemporaneamente complesso, anche per la profonda curvatura del voltone, e contraddetto, nella suggerita funzione strutturale, da eventi puramente figurativi e ornamentali.

Con geniali artifici la maestosa trabeazione ininterrotta che, collegata ad elementi di apparente sostegno che la incardinano alla parete, circonda la sommità del salone, appare continuamente intersecata da episodi puramente decorativi. Si tratta di un'interpretazione in chiave retorica della cornice, configurata non solo come evidente limite del soffitto e dello spazio di copertura (essendo anche in posizione inferiore rispetto all'imposta della volta), bensì anche come confine e contorno ambiguo, ripiegato e ricco di elementi contrastanti e vari, atto a stimolare la curiosità visiva dell'osservatore: trascinato in un gioco di interpretazioni quasi illimitate, l'osservatore, muovendosi nello spazio spinto da interesse insaziabile, continua ad esplorare le immagini e gli eventi raffigurati, traendone "diletto e meraviglia, piacere e stupore". Sul piano dei contenuti, infatti, rimandano all'infinito, all'inesperito, all'ineffabile, al trascendente, la densità e polivalenza dei significati e delle metafore, tratte dalla letteratura tanto sacra quanto profana, dalle classiche allegorie delle virtù, fino alle figure più complesse sul piano interpretativo. All'interpretazione soggettiva veniva lasciato, non di rado intenzionalmente, un notevole residuo di significato recondito, enigmatico e misterioso, anche alla luce della più ricercata erudizione secentesca.

Per quanto riguarda il piano espressivo, sia le esperienze più recenti della scuola neoveneta (tanto in ambito civile, quanto ecclesiastico), sia le opere di Agostino Tassi, del Guercino e del Lanfranco costituivano necessarie premesse alla soluzione rivoluzionaria e insuperata del Salone Barberini. Nel *Trionfo*, confluivano diversi concetti: la più ardita ed esplicita speculazione metafisica cattolica, l'idea dell'*Historia universalis*, tanto sacra quanto profana (i cui *Nuclei* furono poi elaborati e pubblicati G. Bucelino nel 1652 e nel 1664) e una teoria etico-estetica,



Fig. 10 – Palazzo Barberini, salone: P. da Cortona, Il Trionfo della Divina Provvidenza (1632-1639)

non scevra da un inquietante machiavellismo clericale. Il concetto secentesco di unità delle arti visive veniva così espresso in una completa perfezione: ne scaturì una poetica nuova, lirica ed originale, destinata a divenire, nella sua eccezionalità, punto di riferimento per le analoghe glorificanti imprese delle grandi corti europee. Furono i Medici che, apprezzando l'opera magistrale del Berrettini nel Salone Barberiniano, richiesero, per primi e subito, i servizi del Cortona in Palazzo Pitti, precedendo il Mazzarino che, nella speranza di far decorare sontuosamente in stile cortoniano-barberiniano la sua biblioteca, inutilmente attese intorno al 1640 la promessa visita dell'ormai celebre pittore a Parigi: lo stile cortoniano-mediceo venne poi preso a modello per la decorazione della Galleria superiore del Palazzo di Mazzarino o della *Galerie d'Apollon* opera di Charles Le Brun (1662 ss.) nel Louvre.

Il tema del trionfo era stato già soggetto per i dipinti di numerosi celebri pittori: Rubens l'aveva raffigurato con un linguaggio meno inventivo e plastico rispetto al Berrettini, e ancora in parte legato all'esperienza del manierismo; in Roma era stato magistralmente sviluppato, ad esempio, dai fratelli Alberti nella Sala Clementina con l'apoteosi della Chiesa, alludente a Clemente VIII Aldobrandini. Nel *Trionfo* barberiniano, in cui confluivano le sperimentazioni più interessanti del tempo, erano anticipati e compresenti tutti i caratteri poi attribuiti al barocco maturo (Benedetti 1980): le esperienze precedenti riguardavano, come ha osservato di recente J. Klieemann, celebrazioni delle 'Gesta' dinastiche, attraverso la pittura a fresco o la scultura. Cortona, adottando il linguaggio nuovo scaturito dalla fusione delle arti, si dimostrava dunque originale interprete di una corrente culturale letteraria, nella fattispecie rappresentata da Francesco Bracciolini, estensore, certo stimolato dal cardinale Francesco Barberini, del programma iconologico del complesso soggetto dell'opera: fondata, quest'ultima, su una interpretazione della storia concepita in una prospettiva universalistica. La scena spettacolare affrontava i temi, molto cari al Berrettini, delle virtù e dei vizi, espressi sia in chiave mitologica sia cristiana: il testo di riferimento visivo non poteva che essere l'*Iconologia* di Cesare

Ripa, che nell'edizione del 1603 era corredata da illustrazioni del Cavalier d'Arpino.

Al servizio di Federico Borromeo dal 1595 al 1600, Francesco Bracciolini era uno dei più fini letterati toscani (autore del poema eroicomico *Lo scherno degli Dei*, 1618), membro dell'Accademia Fiorentina insieme a Maffeo Barberini, di cui con alterne vicende fu amico e panegirista, essendone divenuto nel 1601 segretario. La scelta del responsabile, al quale affidare il delicato compito di definire il complesso soggetto da rappresentare, rivelava la volontà dei Barberini di trasmettere un messaggio poetico ed eroico ad un pubblico particolarmente erudito. La corrente letteraria, cui faceva riferimento il Bracciolini, promuoveva, nei primi quattro decenni del Seicento, un rinnovamento linguistico e concettuale di carattere "temperato". Tale riforma si fondeva sul tema dell'arguta metafora, intesa come strumento privilegiato per rinvigorire e riqualificare la letteratura, al fine di introdurre contenuti nuovi e di liberarla da canoni troppo ripetitivi e convenzionali ormai sfiati.

Questa nuova poetica della metafora e dell'artificio era stata formulata nelle sue massime potenzialità in un'opera spregiudicata come l'*Adone* (1623) del Marino: poema sensuale e discusso (alle critiche mosse dallo Stigliani si oppose la difesa sostenuta da G. Aleandro, A. Aprosio, A. Lampugnani), fu apprezzato soprattutto in Francia e a Napoli, mentre nello Stato Pontificio venne proibito nel 1624 e messo all'*Indice* nel 1627. Ciò nonostante, le opere del Marino (ed. a cura di G. Pozzi, Milano 1976) ebbero un'enorme diffusione, e le sue teorie estetiche non mancarono di influenzare l'ambiente artistico: erano, ad esempio, considerate suggestive le descrizioni del Marino di luoghi di delizia, di giardini ideali o della *Villa Aldobrandina tuscolana* (Rodini 2000).

Il circolo Barberini, in ambito privato, aveva accolto l'*Adone* con cautela, stemperando il suo messaggio all'interno di tesi più moderate e tradizionaliste, definite come "classicismo barocco" (Asor Rosa 1984; Thuillier 1997). Tale ambito privato era costituito, ad esempio, dall'Accademia degli Umoristi, sorta spontaneamente per iniziativa di letterati, che si occupavano criticamente di temi etico-politici. In questa prestigiosa Accademia, la poesia del Marino

era apprezzata: ne facevano parte oltre allo stesso Marino e ai promotori P. Mancini, G. Salviani, nonché G. B. Doni, anche letterati come Tassoni, Rossi, Magalotti, Chiabrera. La varietà degli ingegni e delle posizioni personalistiche fra gli affiliati fecero sì che altre Accademie (degli Ordinati o dei Melanconici, ad esempio), sorgessero per le divisioni interne. Tali posizioni erano enunciate in diversi scritti teorici, tra cui spiccano i ben ponderati *Dialoghi dell'Arte poetica* (una raccolta di saggi della tarda maturità, il cui titolo fu imposto in tempi successivi) di Gabriello Chiabrera. Il fine letterato era accolto alla corte granducale di Firenze, ed aveva rapporti di amicizia con Bracciolini, Maffeo Barberini, nonché col ferrarese Fulvio Testi, autore del cosiddetto *Pianto d'Italia* (1617). Nella seconda metà del Seicento lo stesso Bellori, annoverato, non sempre a ragione, tra gli esponenti più decisi e antibarocchi della corrente classicista, era un sincero ammiratore del Marino, tanto da citare versi di sue opere nell'*Idea*. Tale circostanza rappresenta una contraddizione solo apparente, poiché il Bellori sapeva distinguere il genio, l'eccezionale libertà creativa, che riconosceva anche al Cortona, dagli imitatori e dagli epigoni.

Per quanto riguarda il 'soggetto' da rappresentare nell'arte – il piano quindi più propriamente concettuale delle metafore, delle allegorie –, è nota la posizione del Berrettini, chiarita in più luoghi nel *Trattato* (p. 243, *passim*): pur sostenendo la necessità per i pittori di possedere una solida erudizione nel campo della storia e dei costumi, e contemplando il caso in cui il committente sollecitasse il pittore a dipingere "cose gentilesche" o al contrario di propria "invenzione", Pietro raccomandava agli artisti di affidarsi nelle cose sacre preferibilmente ai teologi, se non altro, in modo sottinteso, per evitare con ogni prudenza situazioni pericolose nel clima repressivo del tempo. Quanto ai cicli pittorici relativi ai Principi, appare interessante l'aneddoto autobiografico esposto nel *Trattato* (p.84), relativo alle allegorie di carattere mitologico e paganeggiante, proposte dal Cortona, riferibili con molta probabilità al Salone Barberiniano (Casale 1973, pp. XLV, 45): il rifiuto di adottare il suggerimento dell'artista da parte del Principe, identificabile con Urbano VIII e con i suoi *nepoti*, era un significativo esempio della valutazione

dell'inopportunità tutta politica di scelte facilmente criticabili, se non pericolose.

Il giovane Cortona, col suo "ingegno" creativo, comunque, spesso travalicò con la sua prorompente creatività, le tendenze moderate, così che le sue opere e i suoi progetti, fin dagli anni Trenta, espressero una notevolissima carica innovativa, e furono giudicate dai contemporanei e dalle generazioni successive l'*acmé* della parabola del gusto dei 'modernissimi'. Già intorno al 1625, Giulio Mancini, pur non avendo colto in pieno l'innovazione del barocco, apprezzava il Cortona, e con perspicacia individuava la superiorità dell'arte dei propri tempi rispetto ai passati "per l'intelligenza, per il modo e forza del colorire, per i paesaggi et per le prospettive" (Grassi 1973, II, p.33). Nella metafora, più potente della parola appariva l'immagine, epifania di significati che, per vie di traslazione suggeriscono una realtà recondita ed enigmatica. La metafora dunque, considerata anche strumento di accesso simbolico alla trascendenza divina e alla teofania, divenne sempre più un asse portante dello sviluppo della teoria della letteratura e dell'arte seicentesca, e costituì un argomento di dibattito molto acceso, influenzato da suggestioni riconducibili all'estetica medievale. Era un modo di risolvere la crisi del tardo manierismo e di rispondere adeguatamente alle radicali trasformazioni della prima metà del secolo. Si intendeva evitare una retrocessione nel più sperimentato rassicurante e autorevole classicismo (Strinati 1972), facendo ricorso all'introduzione di una valenza dinamica radicata nel neoplatonismo agostiniano. Non a caso S. Agostino è la fonte più citata (75 volte), dopo il Paleotti, nel *Trattato*.

Nel 1632, come si è già accennato, il Berrettini fornì disegni al gesuita e botanico Giovanni Battista Ferrari, per il *De Florum Cultura Libri IV*, stampato per la prima volta nel 1633 (poi riedito nel 1638 in italiano e ancora in latino nel 1646 e 1664: Fumaroli 1994) con incisioni, tra gli altri, di Cornelis Bloemaert ed altri. In quell'occasione Pietro approfondì il suo interesse per il giardino e il paesaggio, che si manifesterà appieno in seguito nelle opere di pittura e di architettura, dal Pigneto Sacchetti al progetto per il Palazzo-fontana in Piazza Colonna. Si tratta di temi

che attirarono l'attenzione di molti artisti: lo stesso Poussin fu influenzato negli anni Trenta dal Ferrari, specie dal discorso *Aetas Florea*, come documentato dai due famosi dipinti: *L'impero di Flora* e il *Trionfo di Flora* (Freedberg-Bouniort 1994), ispirati alle *Rime* del Marino, in particolare la *Rosa* (Bonneyfoy 1994, p.196). Il giardino assumeva non solo un significato edonistico e sensuale, ma al contempo profondamente etico, in particolare nella cultura gesuitica della Controriforma: ciò è dimostrato ad esempio anche dalle innumerevoli metafore basate sui fiori, adottate dal ferrarese gesuita e retore Daniello Bartoli nella *Ricreazione del Savio*, del 1659. Anche il Bartoli adottava un atteggiamento moderato, quando rifiutava lo stile "moderno concettoso" nell'*Uomo di lettere difeso ed emendato*, del 1645 e si dichiarava contrario ad un'arte eccessivamente adorna, imbellettata con i fiori dell'ornato (Asor Rosa 1964, D.B.I., VI, p.567), pur riservando a ciascun letterato il diritto di trovare un giusto equilibrio nell'espressione del proprio gusto personale. Nel novembre del 1632 Pietro ottenne il "cavalierato pio", succedendo a Giuliano Pietralata (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.9), entrando quindi a far parte di una nuova nobiltà riservata agli artisti.

Per la chiesa di S. Lorenzo in Damaso, per volontà del cardinale Barberini che ricopriva allora la carica di Vicecancelliere, il Cortona allestì nel 1633 il grandioso e scenografico apparato delle *Quarantore* (Noehles, in *Barocco romano...* 1985, p.89), nel quale vennero raffigurati artificialmente "...raggi di sole, in mezzo de' quale era posto il S.mo Sacramento sostenuto da due grandissimi angeli" (Pollak 1912, p.36). Il Cortona sviluppava così una propria poetica della luce, che con diversi 'artifici' veniva precisandosi come tema preminente del barocco romano: ciò grazie al fondamentale e precoce apporto del Bernini (Marder, in *Atti* 1998) e del Borromini, e sulla scia delle innumerevoli ricerche complementari, che si intersecavano tanto in campo scientifico, quanto in campo artistico, specialmente in pittura. La novità dell'opera del Cortona consisteva, come notato dal Noehles, nella concezione unitaria dell'allestimento, che investiva l'intera navata: una campata, che riecheggia il proscenio, crea l'effetto di uno spasmodico addensamento delle colonne libere, che prelude al-

l'arco di trionfo. Il punto culminante è costituito dal vortice della *Gloria dell'Eucarestia* che, innalzata sull'ostensorio, occupa il centro focale e prospettico della composizione. Nell'apparato cortoniano, soprattutto, si realizzava l'unità delle arti: l'architettura, la scultura, la pittura, l'arte scenica, musicale, e poetica si fondevano per veicolare un messaggio retorico di persuasione.

Il *trompe l'oeil*, che impronta la concezione prospettica dell'opera, è ancora più ingannevole a causa delle dense nuvole, che mascherano la parte superiore dell'arco di trionfo, contribuendo così a creare quelle scansioni di piani, che esaltano la profondità a cannocchiale della composizione. Per quanto riguarda l'iconologia e i problemi interpretativi connessi con questi apparati effimeri, che fornivano lo spunto per le prediche che accompagnavano le cerimonie, M. Fagiolo dell'Arco (in *Atti* 1998) ha richiamato l'attenzione su *Parte prima (seconda) delle Cifre dell'Eucarestia... spiegata in ventiquattro discorsi* (1668-1670), scritto che riassume la concezione post-tridentina riguardo all'importanza del SS. Sacramento. In quest'opera di G. D. Roccamora, ad ogni immagine 'modello' presentata (cifra), corrisponde una dettagliata *Dichiarazione del Teatro*, indispensabile per distinguere i vari livelli di significato, nascosti dentro il denso plesso della rappresentazione.

Nei due anni seguenti, per la stessa chiesa di S. Lorenzo in Damaso, il Berrettini fu impegnato nella decorazione a stucco della cappella dell'Immacolata Concezione (1634-1635), molto alterata da successivi interventi e attualmente in stato di parziale degrado, dovuto principalmente all'umidità (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, nn.154, 155). Nel 1650 si occupò di un altro allestimento per le *Quarantore*, relativo alla cappella Maggiore, sempre su incarico del cardinale Francesco Barberini, che aveva riottenuto il vicecancellierato, dopo il ritorno dall'esilio (Fagiolo dell'Arco, in *Atti* 1998), nonché era stato reintegrato nella carica di *Protettore* dell'Accademia di S. Luca.

Padre Virgilio Spada, oratoriano, nel marzo 1634, richiese al Berrettini di esprimere un parere in merito al progetto del Bernini per S. Paolo Maggiore a Bologna, progetto che l'artista toscano criticò sembra soltanto per la proposta berniniana di adot-

tare l'ordine dorico con trabeazione, metope e triglifi, che non riteneva idoneo ad un edificio religioso (Marder, in *Gian Lorenzo Bernini* 1983; Id., in *Atti* 1998, p.270). Nello stesso anno risultava compiuta una dettagliata pianta di Cortona, incisa da J. Lauro, in *Heroico splendore delle città del mondo* (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p. 9; Fiore-Tafuri 1993, p.249). L'opera grafica, conservata nella Biblioteca Comunale di Cortona, mostra la grande perizia e sensibilità del Berrettini nel raffigurare il tessuto urbano della propria città natale e la sua familiarità con altre opere simili: dalla celebre, e più volte stampata, del Lauro stesso, *Roma Antiquae Urbis Splendor* (Del Pesco 2000), alla magistrale pianta prospettica del Tempesta, l'artista presso cui Taddeo e Antonio Barberini avevano studiato disegno (Baglione 1649, p.366). La raffigurazione delle città con intenti estetici costituisce un campo destinato a svilupparsi moltissimo nel corso del Seicento.

Nel giugno 1634 era ormai completato il modello per l'altar maggiore della chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini, su commissione della omonima Confraternita, in cui nel luglio dello stesso anno il Cortona viene immatricolato. L'opera effimera, nei documenti denominata anche altare Falconieri, era destinata a permanere per molti anni. Fu realizzata grazie al finanziamento dei Falconieri, che ancora non avevano la loro cappella sepolcrale nella sottostante cripta: il progetto, documentato da un disegno del Ferri conservato a Windsor, è interessante per la qualità dinamica della decorazione architettonica, per le figure scultoree in movimento, per gli artifici tendenti a creare nello spettatore la percezione dell'unità delle arti visive, e soprattutto per l'interpretazione del ruolo suggestivo affidato alla luce radente, originata da fonti nascoste, e filtrata dalle colonne, che hanno funzione di diaframma. Tale artificio derivava anche dalla pratica delle scenografie del teatro, che fin dalle sperimentazioni del Peruzzi, utilizzava la tecnica dei "lumi di dentro".

Il tema dell'altare-macchina così impostato, secondo una concezione teatrale e drammatica dello spazio, divenne tipico del barocco romano: basti citare, come esempio affine, in S. Pietro in Montorio, la cappella Raymondi (1638) del Bernini, che si riallaccia ad alcune soluzioni architettoniche dell'interno

dei Ss. Luca e Martina, senza contare molte originali soluzioni del Borromini che, poi chiamato ad occuparsi della cappella Falconieri, interpretò in modo personale gli artifici cortoniani. Per quanto riguarda la tendenza ad una nuova monumentalità, questa era già ampiamente sviluppata, seppure con soluzioni meno originali (Noehles 1985; Verdon 1996), alla fine del Cinquecento, per influenza delle norme post-tridentine, e poi delle raccomandazioni del Concilio di Milano nel 1583 che, a fronte dello scetticismo protestante, riaffermavano la transverberazione, il Sacramento dell'Eucarestia, e la transustanziazione, invece della consustanziazione sostenuta dai Luterani. La magniloquenza delle forme fu forse suggerita dai *retabli* di ascendenza spagnola (come ipotizzato da G. Cantone per talune opere realizzate da C. Fanzago nel Vicereame), oppure dai baldacchini e tabernacoli, anche effimeri, realizzati nel periodo della Controriforma.

Gli altari con pale dipinte, o a rilievo, con tabernacoli e cibori per l'eucaristia, gli stessi recinti presbiteriali ed i cori erano, nel corso della seconda metà del Cinquecento, divenuti monumentali e venivano inseriti in un sempre più scenografico complesso spazio architettonico, come già si nota nelle opere vasariane in S. Maria Novella e S. Croce in Firenze, nel palladiano Redentore a Venezia, e nelle cappelle Sistina e Paolina in S. Maria Maggiore a Roma, dovute rispettivamente a Domenico Fontana la prima, e a Flaminio Ponzio e Girolamo Rainaldi (per l'altare) la seconda. Alla decorazione di quest'ultima avevano lavorato il Cavalier d'Arpino, Guido Reni – citato a proposito della Cappella Paolina nel *Trattato* (p.219) –, e specialmente il Cigoli. Il Cardi aveva dipinto tra il 1610 e il 1612, nella cupola della cappella Paolina, la famosa, poi molto controversa, immagine della *Vergine dell'Immacolata Concezione*, che sovrasta una superficie lunare, sulla quale compaiono scabrosità, che alludono alle macchie scoperte da Galileo e pubblicate nel *Sidereus Nuncius* (1610). In più, la prospettiva dell'affresco rispondeva a diversi punti di vista privilegiati, in movimento tra il centro e le zone laterali, così da superare le esperienze dell'illusionismo bolognese (Kemp 1994, p.111). In funzione della lotta contro i protestanti e della propaganda antieretica, venivano elaborati spesso soggetti

relativi al culto mariano e alla storia protocristiana, facendo ricorso ad un complesso intreccio di decorazione scultorea ed architettonica, ricca di temi simbolico-allegorici (Wolf 1991-1992): senza queste ed altre precedenti sperimentazioni di elevata qualità, come le celebri opere decorative e composizioni per altari di Rubens, non sarebbe stata possibile al Cortona proporre una così radicale innovazione.

L'altare provvisorio rimase *in situ* fino al 1656, non venne costruito per mancanza di fondi, e quindi rimosso. Orazio di Paolo Falconieri preferì commissionare la definitiva configurazione, molto diversa da quella originalmente proposta, al Borromini. Dopo la scomparsa di quest'ultimo, di pochi anni posteriore a quella di Orazio, Paolo Falconieri incaricò nuovamente il Berrettini di completare la cappella Maggiore della Chiesa. Il nuovo committente era un architetto 'virtuoso' dilettante, che fungeva da consigliere per la politica artistica del Granduca di Toscana Cosimo III, volta, nelle sue intenzionalità, ad aprirsi alle migliori esperienze del barocco romano. Pietro, già molto malato e prossimo alla morte, venne coadiuvato dall'allievo fedele e prediletto Ciro Ferri, che poco dopo fu chiamato a sostituirlo, concludendo definitivamente le tombe Falconieri (Connors 1997) e lasciando, come propria firma, una tipica finestra cortoniana nella tribuna.

Dal gennaio 1634, anno in cui entrò nella Confraternita di S. Giovanni decollato dei Fiorentini, Berrettini aveva cominciato ad attrarre molti allievi intorno a sé, ed era divenuto Principe, per un triennio, dell'Accademia di S.Luca: per tale ambita carica era già stato proposto l'anno precedente, e ancor prima nel 1627 (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969). L'Accademia, che non costituì mai, per diverse ragioni, un punto di riferimento per il Bernini o il Borromini, fu invece, per il Berrettini, la sede ideale per la discussione dei quesiti, per le dispute, per i discorsi teorici di studiosi e di letterati. Nel presentare alcuni aspetti della pittura, nel *Trattato* (pp.173-174) si fa esplicito riferimento a Niccolò Musso, un allievo del Caravaggio, oggi pochissimo conosciuto (T.B. e A.K.L., *ad vocem*; Romano 1990, pp.30-36): in particolare si ricordano gli "avvertimenti dati... in Roma dal dotto, eloquente, & erudito Sig. Niccolò Musso con molte lezioni Accademiche, le quali cominciò a far circa l'anno

1634 e durò molto tempo, facendone quattro, o cinque nello spatio di ciascun' anno; e fù sempre honorato, e sentito da alcuni Signori Cardinali, e da molti valenti Professori, che erano nella Romana Accademia del Disegno: uno de' quali (probabilmente il Cortona stesso, n.d.r.) mi riferì, che quell'eccellente Oratore trattava come osservar dovevansi le Regole, e il decoro della Virtù nelle nobili Professioni della Pittura, e Scultura; e diceva bellissimi pensieri, & apportava numerose ragioni, terminando sempre con applauso universale, e con accrescimento di meritata lode". Quelle conferenze, sempre secondo gli autori del *Trattato*, sarebbero state tutte degne della stampa, e molte riflessioni riportate nel testo derivavano appunto da quelle dotte argomentazioni. Ciò conferma come l'Accademia fosse stata veramente luogo di elaborazione teorica sull'arte, e su temi analoghi a quelli presentati nel *Trattato*. Per quanto concerne l'attività dei membri dell'Accademia e dell'istituzione stessa nel lungo periodo in cui il Cortona vi appartenne, si rimanda al Missirini, agli studi del Noehles, e ai più recenti studi archivistici di M. Lanfranconi.

In concomitanza con la sua nomina a Principe dell'Accademia di S.Luca e con un quanto mai suggestivo – se non autentico per lo meno strategico – ritrovamento delle reliquie di S. Martina e di altri martiri (Sparti, in *Cat.* 1997), Pietro cominciò con dedizione e crescente fervore devozionale ad occuparsi della ricostruzione dalle fondamenta della chiesa dei Ss. Luca e Martina (1634) in Campo Vaccino. Preparò progetti, che autorevoli studiosi e soprattutto il Noehles nella sua monumentale e insuperata opera sulla chiesa degli accademici, ritengono di poter individuare in una serie di disegni, conservati in diverse raccolte, di piante centriche, pubblicati dal Noehles stesso. Si rimanda alle *Schede* delle opere la discussione sulla pertinenza, già posta in dubbio da Blunt e più recentemente da Merz (in *Atti* 1998), di tali disegni rispetto al tema in esame.

Attraverso adattamenti successivi, introdotti nel corso della realizzazione, che giunse a compimento solo dopo la sua morte, il Berrettini eseguì un paziente lavoro finalizzato al perfezionare e compiere l'opera. Quest'impegno si protrasse per decenni, con alcune fasi d'interruzione e di crisi, fino al volontario allontanamento di Pietro dal cantiere.

Il primo intervento, in parte finanziato dallo stesso Cortona, riguardò la cripta, che si può più correttamente definire chiesa inferiore, sia per la sua estensione, sia per l'illuminazione, esterna diretta ed abbondante, sia per l'articolazione (due sale a pianta centrica, due corridoi, e cappelle laterali, serviti da comode scale di accesso). Il Berrettini, particolarmente devoto alla Santa, aveva fatto tumulare le spoglie, "miracolosamente" rinvenute, in un nuovo sarcofago, nel *cubiculum*. Questo era posto al di sotto del monumentale altare di marmo e bronzo cesellato con simbolici motivi fitomorfici, eretto al centro del sacello sotterraneo a croce greca riccamente ornato, come mostra l'incisione della *Roma subterranea novissima* dell'Aringhi (Roma 1651; II ed. Parigi 1659).

Il Cortona aveva inizialmente inteso la cripta anche come luogo della propria sepoltura, ma poi, rinunciando per modestia alla sua aspirazione, la trasformò in una serie di eleganti spazi decorati da marmi di spolio, stucchi e sculture, di cui alcune opera dell'Algardi. La sala a croce greca, posta al di sotto dell'altar maggiore della chiesa superiore, era coperta con una finta volta, leggermente concava, decorata con cassettoni, realizzati in stucco, degradanti con effetto prospettico, rieccheggianti il Pantheon, inteso nel suo significato di *Martyrium*, dedicato a S. Maria ad Martires. L'ottagono centrale è ritmato da colonne, con fusti marmorei di spoglio, provenienti dai Fori: quattro colonne sono aggettanti diagonalmente, come nella michelangiolesca cappella Spada in S. Maria Maggiore. Nel capitello ionico, al posto del fiore, sono raffigurati simboli della verginità della martire Martina, come le campanule (o forse possono essere interpretati come convolvi), e le api araldiche. Dietro alle colonne sono poste paraste realizzate in marmi intarsiati e policromi, che creano vivaci effetti cromatici e chiaroscurali. Questa scelta decorativa, già attuata da Giacomo della Porta nella Cappella gregoriana in S. Pietro, fu operata forse anche alla luce del dibattito intorno al mediceo Cappellone dei Principi, i cui lavori perdurarono per circa mezzo secolo. Dal 1604 alla morte (1649) Matteo Nigetti, allievo del Buontalenti, perfezionando uno schema precedente, si occupò del succitato Mausoleo Mediceo fiorentino, a pianta ottagonale con cappelle. Il pre-

visto rivestimento dello spazio interno del Cappellone funerario in S. Lorenzo a Firenze doveva essere realizzato in pietre dure a colori sgargianti. Sebbene l'esito di questa monumentale impresa architettonica dei Medici sia generalmente, forse anche in modo discutibile, inquadrato nell'ambito di una sostanziale fedeltà ad un tardomanierismo fiorentino, il suo ornato segna, in effetti, un trapasso innovativo di gusto, rispetto al tradizionale impiego della pietra serena grigia e del fondo bianco. Tale trattamento parietale bicromo, molto diffuso a Firenze, aveva infatti caratterizzato la Cappella medicea nella Sacrestia Nuova in S. Lorenzo, progettata da Michelangelo in intenzionale sintonia con l'eredità brunelleschiana.

Nella cripta di S. Martina, Cortona riuscì a sviluppare in modo originale i risultati di diverse precedenti esperienze, simili o affini al tema in questione, dalla cappella Sistina del Presepe alla Paolina in Santa Maria Maggiore, alla cripta di S. Susanna, e di S. Pietro.

Il progetto per la chiesa superiore, già precisato nelle sue linee generali nel 1634, a croce greca e a navata unica, rimase tuttavia indefinito nella facciata e nei fianchi, che avrebbero potuto estendersi in modo diverso, a seconda della possibilità o meno di acquisire ulteriore spazio adiacente al nucleo compatto e continuo dell'interno. Di conseguenza vi sono almeno due versioni di prospetto esterno, documentate da una serie di disegni: è interessante rilevare come venissero contemporaneamente studiate non solo dal Cortona (es: progetto di palazzo principesco riferito ai Barberini), ma anche da Borromini (es: S. Carlino) e da Martino Longhi il Giovane (es: Ss. Vincenzo e Anastasio) soluzioni architettoniche concepite per istituire un nuovo rapporto con lo spazio urbano, attraverso un taglio diagonale degli spigoli. Ciò comportava, come conseguenza, il trattamento dei prospetti con campate inclinate a 45°, per conseguire effetti dinamici, prospettici e vedute più ampie. Tali artifici consentivano visuali di scorcio inedite ed un inserimento incisivo, attraverso un segno forte, nel tessuto preesistente con caratterizzazione 'barocca' dell'edificio sui diversi lati, da vari punti di vista e da lontano, e non ultimo soddisfaceva l'esigenza di creare accessi più comodi, forse in vista del traffico delle carrozze (vedi Temi, p.378).

In tempi successivi, grazie al mecenatismo del cardinale Francesco Barberini, *Protettore* dell'Accademia di S. Luca, e con il contributo di Giovan Battista Soria e di molti altri artefici, tra cui Luca Berrettini (1609-1680) e Ciro Ferri (Falaschi, in Pascoli 1730-1736, p.245), si giunse, alla morte del Maestro, al quasi totale completamento della originale cupola, che fu in seguito finita di realizzare, con la lanterna, non senza polemiche e contrasti, destinati a prolungarsi nel tempo. La facciata, compiuta con molto ritardo, non seguì forse totalmente il disegno del Cortona, così come lo presentava Ciro Ferri: essendo risultato, infatti, impossibile estendere il fronte ed eliminare, acquistandole, le casupole che affiancavano l'originaria antica chiesa, si rinunciò non solo all'innovativo taglio diagonale dell'angolo, che si sarebbe armonizzato con le testate esterne dei bracci della croce greca a linea spezzata, ma anche al coronamento della parte centrale del prospetto con il timpano classico triangolare, forse inizialmente previsto dal Cortona, e poi omesso per dar maggior rilievo al verticalismo della cupola. L'opera, quasi integralmente dovuta al genio del Cortona, costituisce per gli storici, da Giovannoni ad Argan, a Brandi a Portoghesi a Noehles, uno dei vertici massimi del barocco romano (da ultimo Merz, in *Atti* 1998).

Nel 1635 il Cortona, succedendo a Vincenzo Giustiniani, ottenne dal cardinale Francesco Barberini l'ufficio di sollecitatore delle lettere apostoliche o del giannizzerato (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.10). Nel settembre di quello stesso anno Cortona fu pagato per la decorazione della "nuova Cappella" dell'Appartamento di Urbano VIII in Vaticano (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, nn.156 e 200; Pietrangeli 1992).

Nello stesso periodo, Pietro preparò per i Barberini la restituzione grafica del Tempio della Fortuna Primigenia a Praeneste (Fancelli 1975 e 1989; in rist.anas. Petrini 1795, pp.8, 243; Merz 1993; Id. 2001). Basandosi sugli studi cortoniani, Pietro Sante Bartoli, allievo di Poussin e successivamente protetto dalla regina Cristina di Svezia, trasse alcune incisioni, pubblicate dal Suaresio (1655), su committenza di Francesco Barberini. Dagli elaborati grafici del Cortona, che furono riproposti anche da A. Kircher, nel *Latium* (1671) e da P. S. Bartoli in *Romanæ Magni-*

tudinis Monumenta (1699) (Barberini, in *I Barberini...* 1992, p.24, n.76), emerge il gusto per il contrasto tra il paesaggio arido e sublime di una brulla scoscesa rupe montagnosa sullo sfondo e, in primo piano, il nitido partito architettonico del suggestivo Santuario tardorepubblicano che, con i suoi terrazzamenti degradanti, crea un nuovo ordine artificiale, non meno seducente della natura pittoresca, così da divenire a sua volta carattere precipuo ed emergente del paesaggio. Lo studio per la restituzione grafica del tempio Prenestino, sul piano formale, influenzò profondamente il Cortona, suggerendogli successive "invenzioni" architettoniche: in particolare la soluzione a terrazze del Casino Sacchetti, quella per il complesso scenografico per il seicentesco anfiteatro nel giardino di Boboli in Palazzo Pitti a Firenze, o per il più tardo progetto per il Palazzo Chigi a piazza Colonna. Secondo le *Memorie Prenestine* del Petrini (1795, pp.242-243), il Cortona fu inizialmente interpellato per "la ristaurazione" della chiesa parrocchiale di S. Pietro, e nel contempo (1636), su istanza del cardinale Barberini, fu incaricato di ricostruire graficamente l'aspetto originario del Santuario prenestino e a tal scopo "rilevò un disegno indicante la sua pianta, il suo prospetto ed il suo profilo; disegno, che fu poi dato alla luce distinto in tre rami; ma, per dir vero, non è in tutte le sue parti corrispondente cogli avanzi esistenti, e molto meno con precedente disegno fatto dal Duca Cesi".

Diverse erano state le precedenti ipotesi di restituzione, e risaliva al 1614 quella proposta da Federico Cesi, che aveva promosso lo studio del mosaico nilotico, riprodotto in copie inserite nel *Museum Chartaceum* di Cassiano dal Pozzo. Lo studio documentava il rinnovato interesse per un'antica tecnica, poi mantenuta e sviluppata nel medioevo cristiano, nella quale lo stesso Cortona, già esperto nell'arte degli arazzi, verrà considerato uno dei pochissimi maestri in Roma, quando, a partire dagli anni Quaranta, si tratterà di decorare gli interni di S. Pietro (Heimbürger Ravalli 1977).

Per quanto riguarda le iniziative edilizie promosse dai Barberini a Palestrina, l'ampliamento del Palazzo baronale e la chiesa di S. Rosalia furono affidati a Francesco Contini (1599-1669), architetto di Taddeo (per il quale si era impegnato intorno al 1641

anche nella Villa Barberini al Gianicolo) e poi del figlio Maffeo Barberini (Masella, Fornari 1992, pp.62 ss.), mentre il Berrettini si occupò del rinnovamento della chiesa di S. Pietro: così il Petrini, nelle suddette *Memorie*, descrive il complesso intervento del Cortona: "l'architetto prescelto all'opera fu il celebre Pietro Berettini da Cortona, il quale portatosi sul luogo, osservò che questa chiesa, venerabile per la sua antichità, e per la statua del Santo Apostolo eretta a lato dell'altar maggiore, era irregolare, perché avea l'entrata sul fianco meridionale, e l'anzidetto altar maggiore colle spalle volte ad oriente; laonde per metterla in simetria chiuse l'antica porta, e ne aprì una dove era l'altare, formando al di fuori di essa un bel portico di ordine dorico; con che venne la statua di S. Pietro a rimanere sulla sinistra dell'ingresso. Dirimpetto poi alla nuova porta costruì una spaziosa tribuna, e vi trasferì l'altar maggiore, sopra di cui collocò un quadro rappresentante il Divin Redentore, che in presenza degli Apostoli conduce a S. Pietro Pasce oves meas: produzione felicissima del suo immortal pennello" (Petrini 1795, p.242).

Intorno al 1637 o poco prima, presumibilmente Matteo Sacchetti, che amministrava i beni di famiglia, commissionò al Cortona il progetto di un ninfeo e di una grotta. Questo piccolo intervento doveva essere collocato presso una sorgente naturale in luogo ameno, nella tenuta della Valle dell'Inferno, a quel tempo proprietà del fratello Alessandro. La realizzazione doveva sorgere ove, come si è accennato, Marcello aveva già fatto porre, tra il 1628-1629, le fondamenta di una modesta struttura per il medesimo scopo (Rossi 1645-1648). L'opera, inizialmente di dimensioni e consistenza limitate, poi fu ampliata con un nuovo più ambizioso disegno del Cortona (Baldinucci 1725-1730, pp.118-119), comprendente lo scenografico Casino, detto del Pigneto, architettura estremamente suggestiva, di cospicua spesa e di notevole impegno progettuale. Verso la fine degli anni Trenta, l'edificio era parzialmente attuato e decorato con le *Storie di Davide* (Beldon Scott, in *Atti...* 1998), per essere interrotto poco dopo, a circa metà della costruzione, sembra per iniziativa del cardinale Giulio Sacchetti (Baldinucci 1725-1730, ed. Matteoli), per motivi non ancora totalmente chiariti. Il Casino Sac-

chetti venne poi completato in fasi successive negli ultimi anni Quaranta e si concluse, assumendo una configurazione molto vicina ai disegni di rilievo del Bracci e del Ghezzi, intorno al 1650 (Cerutti Fusco – Schafer, e Fancelli, in *Atti* 1998; cfr. Merz – Blunt 1990; *I Trionfi...* 1999, in part. schede di K. Noehles, pp. 433-436 e E. Peters Bowron p.434; Perkins – Schafer 2000, pp.300)

Per i lavori di costruzione fu chiamato Camillo Arcucci, che si occupava anche di altre residenze Sacchetti. Egli era l'architetto di fiducia non solo della famiglia fiorentina, bensì anche del Cortona stesso, dal quale venne in seguito chiamato per stimare e misurare i lavori nella propria residenza di Via della Pedacchia a Macel de' Corvi. Si tratta di un'interessante e poco studiata figura di architetto autore, tra l'altro, dei Palazzi Gottifredi e Pio da Carpi, della Cappella Spada in S. Maria della Vallicella, e dei progetti di S. Maria del Rosario a Monte Mario, attivo nel convento dei Filippini alla Vallicella negli anni tra Cinquanta e Sessanta. Arcucci meriterebbe maggiore attenzione da parte della critica, poiché, insieme ad una schiera di così detti, talvolta immeritadamente, minori (Metzger Habel, in *An Architectural...* 1992, p.413; Connors 1989, pp. 76-90; Del Pesco 1998, p.59), architetti presenti in cantiere, ha senza dubbio contribuito in modo sostanziale a dar vita concreta a quel movimento artistico del Seicento, poi definito "barocco romano".

Particolare rilevanza, in questo senso, assumeva il giardino del Pigneto: per un aspetto, la sua configurazione, rappresentata nelle incisioni del tempo (come quella di A. Specchi, G. Vasi, o di G. Van Wittel) e interpretata alla luce dei documenti dell'Archivio Sacchetti, era estremamente libera, rustica e pittoresca e, in sintonia col *genius loci*, suggeriva un paesaggio pastorale, analogo a quello della natura spontanea della Valle dell'Inferno; per un altro aspetto, in contrasto, era regolata dai terrazzamenti, dalle scalinate, dalle logge, ed era fortemente caratterizzata da elementi artificiali, peschiere, fontane, grotte, ninfei, in parte ornati con elementi ad imitazione della natura. Berrettini elaborò, probabilmente, la lezione della Villa Aldobrandina tuscolana, opera di G. della Porta e C. Maderno. Il dato naturale, tuttavia, sog-

giogato con l'impiego estensivo dei vasi, disposti sul fronte del "teatro", che contenevano prevalentemente agrumi (Merz 1990), piante fruttifere, ornamentali ed esotiche, sulle quali nel primo Seicento si era puntata l'attenzione (si ricordi l'opera del Ferrari, *Hesperides sive de malorum cultura et usu*, Roma 1646, alla cui illustrazione aveva collaborato anche il Cortona, insieme a Lanfranco, Romanelli, Sacchi, Poussin, Reni). La grotta, finta naturale, era costruita nel luogo, ove effettivamente sgorgava l'acqua della sorgente, e posta a contrasto con il raffinato ninfeo superiore e con la vasca della fontana, secondo un preciso disegno geometrico. Gli scogli artificiali risaltavano sulla più grande peschiera ornata della fontana in primo piano, e la luce diretta e riflessa sui due specchi d'acqua doveva modulare le superfici ed arricchire di chiaroscuri i rilievi e le scabrosità degli ornamenti. In questo scenario inedito si ravvisa una nuova poetica dell'arte dei giardini, che doveva affondare le sue origini sulla descrizione del giardino di Armida della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, opera che aveva ispirato tantissimi dipinti seicenteschi. Rispetto a tale Eden, o a quello descritto nell'*Adone*, introduceva elementi esotici, plastici ed architettonici, fortemente caratterizzati dagli 'artifici', in parte desunti probabilmente dalle scenografie teatrali, veri e propri progetti di giardini ideali.

Una "cattiva fortuna" perseguì il giardino e l'originale 'luogo di delizie', che andò rapidamente incontro ad un'irrimediabile rovina: ne sopravvisse il vivido ricordo. Opera d'arte totale, il Pigneto, nonostante i dissesti subiti e le reazioni critiche al barocco romano, divenne, tuttavia, un paradigma di riferimento per l'edificazione dei casini, o *coffee houses*, genere che ebbe un notevole successo nel Settecento. L'ininterrotto interesse di architetti ed artisti per questo capolavoro del Cortona è dimostrato dai numerosissimi disegni ed incisioni (dal Bracci al Ghezzi, al Navona e Cipriani, ai Percier-Fontaine), che non solo rilevano ed eventualmente completano il Casino Sacchetti, ma più spesso ne propongono un rinnovamento e un restauro, per tentarne un auspicato recupero. Le rovine del Casino, sconosciute alla quasi totalità degli storici dell'architettura che si sono finora occupati del tema, malgrado lo scavo archeologico

effettuato, giacciono ancora in stato di completo abbandono (Perkins-Schafer 2000).

Nel 1637 si concluse l'edificazione della cappella di S. Ignazio nella chiesa del Gesù, secondo il progetto di Pietro, che ne rinnovò l'altare (Pecchiai 1952, p.131), costituito da una decorosa ed austera struttura, poi eliminata per far posto alla sfarzosa opera di Andrea Pozzo, progettata intorno al 1695. La devozione del Cortona al santo fondatore dell'ordine si può evincere da un passo del *Trattato* (p.73 e ivi Casale, p.43) che, se pur ascrivibile all'Ottonei, doveva essere noto a Pietro e da lui approvato. Vi si afferma, sulla scorta dell'autorità del cardinale Giovanni De Lugo, lo straordinario potere taumaturgico, citato come unico esempio moderno del genere, dell'immagine di S. Ignazio: opportunamente venerata, sarebbe stata da tramite di più di duecento miracoli. Nella stessa chiesa madre dei Gesuiti, nel 1640, Antonio Cerri farà rinnovare dal Cortona la cappella di famiglia (Pecchiai 1952, p.95; Spati 1997^a, p.102). Ancora nel 1640, presumibilmente per la Fontana di Trevi a Roma, Pietro preparò forse un progetto, che potrebbe essere documentabile da un disegno, ora nell'Albertina di Vienna, identificato da Armando Schiavo (1956, pp.97; 104).

Il viaggio compiuto dal Berrettini nel 1637, al seguito del cardinale Giulio Sacchetti, fu organizzato d'intesa con Francesco Barberini: il Cardinal Nepote permise anche l'interruzione dei lavori al *Trionfo della Divina Provvidenza*, in vista di una ulteriore fase di maturazione creativa di Pietro (Beldon Scott 1991, pp.131-133), prevedibile dopo lo studio diretto dei capolavori delle diverse scuole lombarde – come già il Cigoli, secondo la testimonianza del Baglione (1649, p.153) – (Jarrard 1998, pp.17 e ss.). Il viaggio cominciò nel giugno con una visita a Firenze, ove il pittore cortonese instaurò saldi rapporti con la corte granducale di Ferdinando II, in particolare con Leopoldo, acconsentendo alla richiesta di decorare un piccolo appartamento in Palazzo Pitti. Inoltre, sempre in Firenze, entrò in stretto e proficuo contatto – tramite Luigi Arrigoni, che curava l'edificazione delle fabbriche papali barberiniane –, con il letterato Michelangelo Buonarroti il Giovane, che certamente con lui condivideva

la passione per il teatro: presso quest'ultimo, Pietro trascorse in seguito lunghi soggiorni, coltivando la propria ammirazione per il 'divino' Michelangelo, avendo anche accesso alla consultazione diretta dei preziosi e rari disegni del Maestro. Da parte sua, Buonarroti apprezzò molto il Cortona, che diede anche un contributo, la cui effettiva consistenza non è stata ancora del tutto chiarita, con affreschi e stucchi, alla decorazione della sua casa fiorentina (Contini 1998). A settembre, il Berrettini proseguì per Bologna, visitando Mantova, Parma e infine Venezia. Il percorso del viaggio è di solito ricostruito (Campbell 1966 e 1977) alla luce delle opere citate nel *Trattato* e da altre fonti, quali la *Carta del Navegar Pitoresco* del Boschini (1660), ed è ora possibile aggiungere qualche ulteriore precisazione (Jarrard 1998). L'esperienza vissuta durante l'itinerario di studio contribuì ad ampliare il raggio degli interessi culturali ed artistici, e non solo in pittura, del Cortona: è ipotizzabile una curiosità, non tanto per la pur corretta pratica professionale fiorentina coeva, dei Parigi o di G. Silvani, ma ad esempio, per Giulio Romano a Mantova, per il rinnovamento del S. Lorenzo e per le molte innovative opere del primo Seicento a Milano, per le estrose sperimentazioni di ascendenza michelangelolesca del Moschino a Parma, per le decorazioni di A. Mitelli e A. M. Colonna a Bologna. Il viaggio fu particolarmente stimolante per il rinnovamento del linguaggio artistico di Pietro anche nel voltone Barberini (Verdi 1983) e, qualunque sia stato l'insegnamento che ne trasse, lo scopo non fu quello di imitare formule già sperimentate. Forse un lontano ricordo di taluni elementi osservati a Parma nella facciata di S. Giovanni Evangelista torna più tardi in S. Maria della Pace, né si può escludere che l'impianto centrico della chiesa parmense della Steccata possa aver particolarmente interessato Berrettini, che stava realizzando l'impianto a croce greca per Ss. Luca e Martina.

A Venezia Berrettini può aver conosciuto il grande cantiere di S. Maria della Salute, in cui Baldassarre Longhena, pur riallacciandosi a schemi compositivi tradizionali e palladiani, realizzava, dal 1630-31 fino al 1644-45, una pianta centrica, con alcuni caratteri neorinascimentali, tuttavia espressi in un linguaggio già pienamente barocco. Temi e spunti analoghi si ritrovano nei progetti, irrealizzati, del Ber-

rettini per un impianto centrico di Mausoleo, tradizionalmente considerati progetti preliminari per Ss. Luca e Martina. La chiesa della Salute era stata progettata dal Longhena con una notevole consapevolezza dell'importante ruolo urbano che doveva assumere, per rispondere a finalità ed esigenze specifiche del complesso cerimoniale della Serenissima, ma al tempo stesso d'immagine-simbolo della magnificenza di Venezia. La concomitanza della trattazione di edifici a pianta centrica da parte di Pietro da Cortona e di Borromini è stata rilevata in un recente studio di Hopkins (1995), e non appare casuale: per questi possibili contatti va riconosciuto il ruolo dei committenti e dei tanti letterati e uomini di cultura 'virtuosi', che con i loro consigli e suggerimenti partecipavano alla fase ideativa e selettiva dei progetti e alla realizzazione delle fabbriche.

Il viaggio completò dunque la formazione e la preparazione del Cortona come *connaisseur* e 'intendente' di fiducia di mecenati di rango, che avendo l'occasione di conoscere personalmente l'artista toscano, spesso lo incaricarono di reperire opere prestigiose per le loro ricche collezioni. Pietro poté inoltre riversare alcune delle sue esperienze di osservazione diretta delle opere di pittura scultura e architettura nel *Trattato*.

Dopo il suo ritorno dal viaggio (15 dicembre 1637), il Cortona, entrò nel marzo dell'anno successivo, insieme agli architetti Soria e Moraldi, a far parte, come "ufficiale", della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon: la Congregazione si era riorganizzata sotto l'egida di Antonio Barberini il Giovane, il quale, dopo la morte del cardinale Scipione Caffarelli, nel 1634 aveva assunto la carica di *Protettore* (Orbaan 1920; Del Piazzo, in *Pietro...* 1969; Waga 1992).

Su richiesta del convento femminile dell'Ordine dello Spirito Santo a Macel dei Corvi, che desiderava ornare la propria chiesa, Pietro, nel settembre del 1638, forniva disegni per la decorazione della pertinente chiesa, che doveva essere realizzata a spese di Sante Trovaluscio, padrone della casa data in affitto al Cortona (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.11).

Nel 1639 il Berrettini comunicava a Michelangelo Buonarroti il giovane di aver concluso il *Trionfo*, ammirato da Urbano VIII.

Il secondo soggiorno fiorentino: la "cattiva fortuna" in architettura (1641-1647)

Il secondo soggiorno fiorentino (1641-1647) – interrotto da un altro viaggio a Venezia (1644), a Cortona (1645), e da frequenti ritorni a Roma – ebbe inizio quando era ancora lontana dall'essere completata la chiesa dei Ss. Luca e Martina, affidata alle cure del Soria, mentre per la cupola responsabile era Luca Berrettini. Il lungo periodo fu travagliato dai negativi effetti della dispendiosissima e logorante guerra di Castro contro l'inadempiente casa Farnese. Questo conflitto da un lato acui i contrasti tra i Medici e i Barberini, creando al Cortona qualche imbarazzo nello svolgere il suo lavoro in Firenze presso la Corte medicea, e dall'altro dissipò, in un periodo già decisamente critico, cospicue risorse economiche, sottraendole alle iniziative edilizie, finanziate più o meno direttamente dalla famiglia di Urbano VIII: diverse opere già in fase di esecuzione, infatti, subirono periodi di esasperanti rallentamenti o di stasi. Il momento difficile continuò poi a causa della persecuzione che subirono i Barberini, responsabili di aver contratto un pauroso debito pubblico, quando, dopo la scomparsa di Urbano VIII nel luglio del 1644, cambiò radicalmente in Roma la configurazione del potere che, forse ironicamente, ancora per volontà della Divina Provvidenza, confluì nella famiglia Pamphilj.

A Firenze, il Berrettini aveva condotto la fondamentale opera di riqualificazione delle magnifiche Sale in palazzo Pitti (Campbell 1977): nella Sala della Stufa, affrescò nel 1637, con soggetto del Buonarroti il giovane (Baldinucci 1725-1730), *Le quattro età del mondo*. Più tardi, con soggetto del Rondinelli, realizzò le *Sale dei Pianeti* (di Venere, di Giove, di Marte, nonché di Apollo, condotta a termine da discepolo Ciro Ferri, autore della sala di Saturno), per la glorificazione del casato mediceo e per la rappresentazione apologetica e pubblica delle virtù del Granduca Ferdinando II. Attraverso originali decorazioni a fresco e stucco, che stupiscono per la varietà e la fantasia dei temi, tra i quali si segnala il paesaggio, il Cortona esprimeva il carattere di ciascuno dei soggetti trattati ed il meglio della propria concezione dell'unità delle arti visive. Le novità dell'intervento a fresco e stucco nelle *Sale dei Pianeti* attuate in modo

del tutto originale dal Berrettini, che tuttavia non trascurava spunti derivati da ricerche innovative locali già avviate, suscitavano ammirazione, ma anche critiche per lo più invidiose. La straordinaria sequenza di spazi, che ha il suo punto culminante nella *Sala di Marte*, venne studiata dall'artista al fine di creare un crescendo e decrescendo di artifici e forme, che è stato paragonato ad un movimento musicale (Cresti 1990, p.160). Se pur limitatamente alla committenza e all'*entourage* medicei, il Berrettini ebbe estimatori e contatti amichevoli, ad esempio con Mehus, col Volterrano e col Dandini, che videro nell'artista un valido interlocutore e talvolta persino un punto di riferimento (Gregori, in *Atti* 1998, p.133).

Per quanto concerne l'attività architettonica in palazzo Pitti, tuttavia, l'unico frutto duraturo della sua permanenza fiorentina è costituito da una serie di circoscritti, ma raffinati interventi realizzati dopo il 1644, nell'appartamento detto della Muletta, mezzanino interno alla residenza granducale: si tratta di un piccolo, ma delizioso ninfeo e due ambienti contigui, affrescati (Chiarini-Noehles 1967; Baldini Giusti 1999) – di cui però oggi rimane poco – situati nella zona riservata al cardinale Giovan Carlo de' Medici. Collezionista ed appassionato di arte teatrale, promotore del Teatro della Pergola, progettato da F. Tacca, inaugurato a Firenze nel 1658, G. C. de' Medici commissionò al Cortona, nel 1643, la decorazione della volta di un salone del Casino di via della Scala, sul tema dell' *Allegoria della tranquillità* (Campbell 1977, p.197).

Nel 1641 Pietro diede probabilmente un progetto per l'altar maggiore della chiesa di S. Stefano dei Cavalieri, a Pisa, identificato da diversi studiosi, dal Noehles e Grumo a S. Jacob ed E. Kieven (1993), in un disegno di prospetto conservato a Berlino. L'attribuzione, da noi condivisa, ma probabilmente da ascrivere in parte o in alternativa a Ciro Ferri, è invece posta in dubbio dal Merz che, sia pur tentativamente, data il disegno al 1633 e lo riferisce alla chiesa romana di S. Lorenzo in Damaso.

Tra il 1640 e il 1641, il Cortona si occupò della ristrutturazione ed allestimento dell'anfiteatro nel giardino di Boboli prospiciente il cortile del palazzo Pitti (Capecchi 1996). Una serie di disegni (GDSU, 2141 A, 2142 A, 3512 A) permettono di cogliere la fase ideativa più originale, in cui Pietro riversò spunti tratti da

opere paradigmatiche del Cinquecento e dall'antico, in particolare il Santuario di Palestrina e un suggerimento del Palladio (Londra RIBA IX/7: complesso in sito collinare: Puppi, *Cat.*, s.d., p.143).

Per la facciata di S. Maria del Fiore in Firenze, Berrettini elaborò inoltre un disegno molto apprezzato da Leopoldo de' Medici (fratello di Ferdinando II e Giovanni Carlo, divenne cardinale solo dal 1667), che lo aveva sollecitato (Cresti 1990, p.161). Inoltre si occupò della regolazione delle acque del Chiana: dai documenti risulta che Pietro intendeva interpellare, per le sue specifiche competenze, Domenico Castelli (Baggio-Zampa 1989; Lo Bianco 1997; Spati 1997^a). A Domenico si attribuisce (Mola 1663 e Titi 1674) la facciata della chiesa di S. Girolamo della Carità (della cui confraternita era architetto di fiducia dal 1654) e, a Monterotondo, il palazzo e la cattedrale, su committenza dei Barberini. Personalità di un certo rilievo, anche per l'interessante lascito grafico relativo alle opere pubbliche promosse da Urbano VIII, in genere sottovalutate e oggetto di recenti investigazioni da parte di Paola Zampa, il Castelli fu attivo particolarmente nel pontificato barberiniano, tanto in Roma, quanto in altri luoghi strategici dello Stato della Chiesa.

La soddisfazione maggiore giunse al Cortona nel marzo del 1645, quando fu prescelto, tra validi concorrenti, il suo progetto per S. Firenze, la chiesa Nuova degli Oratoriani, progetto che scaturiva da un impegnativo travaglio di proposte alternative e di numerosi studi, documentati tra i disegni ora agli Uffizi (Hoffman 1941; Cistellini 1970; Coffey 1978; Cresti 1990 p.169). Il sito su cui doveva sorgere l'edificio era stato donato nell'aprile del 1643 da Lorenzo Magalotti e Francesco Mancini (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, n.161). La prima pietra fu posta il 26 maggio dello stesso anno, ma poco dopo l'intervento si arenò, apparentemente per motivi economici, a cui però vanno aggiunte ostilità locali relative al gusto architettonico del Cortona e, forse, diatribe interne all'Ordine.

Trascorso prevalentemente presso Michelangelo Buonarroti il giovane, pronipote del grande artista, il periodo toscano, nonostante le incoraggianti premesse, le ottime intenzioni dei committenti, la

ricchezza e la vivacità delle invenzioni architettoniche del Cortona, nonché la proficua riflessione teorica in chiave accademica e moralistica esposta nel *Trattato*, fu disseminato di ripetute delusioni: il soggiorno non fu proficuo dal punto di vista delle opportunità concrete di realizzare le innovative e raffinate proposte cortoniane nel campo dell'architettura civile ed ecclesiastica. Nessuno degli interessanti progetti, elaborati o semplicemente studiati in questi anni, venne realizzato: le cause vanno rintracciate forse in quell'ostentata avversione di cui il Cortona fu oggetto, secondo quanto afferma F. S. Balducci, nel difficile ambiente fiorentino (1725-1730). Tuttavia l'insuccesso non può essere attribuito, secondo un'immagine storiografica schematica ed incardinata sulle figure guida del barocco romano, ad un ambiente ritenuto a torto *tout court* provinciale, conservatore o arretrato in uno statico tardomanierismo, poiché la critica più recente ha giustamente revocato in dubbio quest'interpretazione riduttiva del primo Seicento fiorentino, ed ha anzi ravvisato in quel periodo una scelta, ma non l'unica, di orientamento coerente, destinato a dominare il gusto ufficiale e le successive vicende architettoniche europee.

Accanto allo scontento e all'invidia professionale degli artisti operanti alla corte medicea, molteplici fattori vanno tenuti in considerazione: la tensione politica tra Stato della Chiesa e Granducato, che suggeriva una certa prudenza nell'adottare linguaggi estranei alla cultura fiorentina e carichi di messaggi propagandistici, legati al potere ecclesiastico di Roma e dei Barberini; inoltre pesanti restrizioni economiche, dovute anche alla Guerra di Castro e alla crisi della produzione nel settore tessile, erano all'origine dei tempi lunghissimi di attuazione delle fabbriche pubbliche e private del periodo. Crisi economica e difficoltà esterne, mutamenti di gusto e di esigenze, ebbero come conseguenza l'alternarsi di architetti nei progetti degli edifici e nella guida dei cantieri, non numerosi nella Firenze del primo Seicento.

La delusione più cocente del Berrettini riguardò indubbiamente la vicenda, ricostruita nei recenti studi già segnalati, dell'insabbiamento che occorre alla costruzione della chiesa fiorentina degli Oratoriani, di cui per altro erano state già realizzate le fondazioni

e che avrebbe dovuto essere condotta secondo il bellissimo disegno cortoniano, ormai approvato: l'opera fu poi invece condotta in modo indipendente dall'architetto Pier Francesco Silvani, figlio del più famoso Gherardo, che aveva a suo tempo fornito un progetto, poi scartato. Appena iniziati, i lavori furono interrotti e, dopo diversi quanto inutili tentativi, protratti nel tempo (fino al 1666), di mediazione e di compromesso tra l'ordine dei Filippini e il Cortona, seguì il purtroppo definitivo abbandono dell'esecuzione del progetto.

L'impresa, nella pur già semplificata configurazione cortoniana, era ritenuta troppo dispendiosa, specialmente a causa delle previste monumentali e ornate colonne libere con funzione strutturale, quindi presumibilmente monolitiche, che avrebbero dovuto ritmare lo spazio interno. Sulle possibili varianti, o sarebbe meglio definirle drastici ridimensionamenti, il Cortona si dimostrò piuttosto intransigente, non comprendendo le restrizioni economiche, che a Roma sarebbero state presumibilmente superate, a costo di contrarre debiti. Dopo un lungo periodo di discussione, Pietro, forse convinto di un ostacolo di tipo culturale, più che finanziario, e deciso ad affermare decisamente una sua poetica autentica, rinunciò ad occuparsi dell'opera: il programma cambiò radicalmente, e si smarrirono del tutto i concetti cortoniani. Forse tra i motivi dell'arenarsi della costruzione del grandioso spazio di culto vi furono anche circostanze negative: non solo il Cortona era assente da Firenze, ma mancava anche un architetto di sua fiducia operante, di adeguata professionalità (come era, ad esempio, il Soria a Roma per Ss. Luca e Martina), che potesse attuare il progetto in sintonia con il suo ideatore.

Diversi altri progetti del Berrettini non furono realizzati: innanzi tutto la riqualificazione, in due ipotesi, riprese e rielaborate da Paolo Falconieri alcuni decenni dopo, della facciata di Palazzo Pitti (Satkowski 1983), poi la sistemazione della collina di Boboli con una suggestiva architettura scenografico-teatrale (Capocchi 1996, pp.33 ss.), reminescente della restituzione grafica elaborata per il Tempio della Fortuna Primigenia a Praeneste (Campbell, in *Atti* 1998). Nello schizzo di progetto del Cortona (GDSU, 2141A) vi era anche una proposta di ammodernamento, non tanto

forse della facciata del palazzo Pitti, quanto più probabilmente degli ultimi due piani della facciata verso il cortile, che in tal modo si sarebbe armonizzato meglio con il nuovo prospetto ipotizzato dal Berrettini.

Il Cortona si interessò poi di altri temi, come è documentato dai disegni dell'Ospedale degli uomini di S. Maria Nova (Casale 1969; Campbell 1977) e da molti progetti conservati agli Uffizi e catalogati da Nino Ferri e altri, che attendono di essere identificati, analizzati e posti in relazione con eventuali fabbriche, con funzione prevalentemente di cappelle e di edifici ecclesiastici. È a questo periodo, del resto, che risale la celebre lettera all'amico Cassiano dal Pozzo, in cui Pietro lamentava la propria "cattiva fortuna" nelle cose d'architettura (19 gennaio 1646). Anche a Roma le sue programmate iniziative architettoniche più ambiziose erano sospese: Ss. Luca e Martina, il Casino del Pigneto, la cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini.

Ma se "la cattiva fortuna" riguardava l'attività specifica di architetto, cresceva la sua fama come decoratore e pittore, con le due splendide opere del *Trionfo* barberiniano e delle Sale medicee dei Pianeti: basti ricordare che fin dal 1640-41 il cardinale Mazzarino, amico dei Barberini e dei Sacchetti, tramite questi ultimi, lo invitò invano a recarsi al proprio servizio a Parigi. Nel 1642, dopo la morte di Richelieu, il Mazzarino – grazie all'influenza che esercitava sulla regina Anna d'Asburgo (d'Austria), reggente dopo la morte del monarca Luigi XIII, figlio di Maria De' Medici, occorsa nel 1643 – promuoveva un rinnovamento artistico in sintonia con le più originali esperienze avvenute a Roma e a Firenze (Mombeig Goguel 1990). Avendo però eccessivamente rafforzato la propria posizione all'interno della corte, il Mazzarino venne poi osteggiato a livello culturale e, soprattutto, politico dall'aristocrazia che, anche in reazione all'eccessivo prelievo fiscale, si organizzerà nella Fronda.

Tuttavia, nonostante queste oscillazioni e alterne fortune di mecenati e collezionisti, l'opera degli incisori contribuì enormemente, nel corso di quegli anni, alla diffusione della fama del Berrettini e il Cortona fu richiesto da diverse corti europee (Hansmann, in *Europäische...* 1997; *I Trionfi...* 1999)

Il Trattato e la collaborazione con il gesuita G. D. Ottonelli

È comunque degli anni fiorentini l'elaborazione del già citato *Trattato della Pittura et Scultura. Uso et Abuso loro*: i due autori utilizzarono, per dichiarata "modestia cristiana", uno pseudonimo, che deriva dall'anagramma, di non difficile soluzione, dei rispettivi nomi e cognomi: O. Lelonotti e B. Prenetteri. Il volume, dato alle stampe nel 1652 a Firenze, fu scritto "per offerirlo a' signori Accademici del Disegno di Fiorenza, e d'altre Città Cristiane" dall'erudito e pedante gesuita, *sui generis*, Gian Domenico Ottonelli, il quale, come afferma nell'introduzione "A chi legge", si era rivolto alla consulenza del Cortona per gli argomenti artistici, che costituivano una parte preponderante del testo. Il già celeberrimo pittore "che ha cooperato assaissimo alla composizione" del libro, in forma "di osservazioni fatte e udite", doveva quindi a buon motivo essere considerato a pieno titolo coautore.

Per quanto riguarda l'entità dell'effettivo apporto cortoniano (Casale 1973, pp.CXXXI ss.; Id., in *Cat.* 1997, pp. 107-116; Noehles 1979, pp.1-6; Sparti 1997^a, pp.90-103; Connors, in *Atti* 1998, pp.23-25; Oy-Marra 2000; Casale, in *Les cieux...* 2002), gli studiosi tendono ad escludere che il Berrettini abbia partecipato alla trattazione degli aspetti teologici o filosofici: in primo luogo, perché le fonti coeve non tratteggiano una figura di pittore-filosofo; in secondo luogo, perché non è totalmente convincente la tesi del Noehles (1970, doc.166, pp.365-367), relativa alla "presunta" biblioteca del Berrettini. Non è, infatti, certo che tale raccolta di volumi sia riferibile al Cortona, anche se nell'elenco (ASR, *S. Eufemia*, v.81, ff. 660r-663r), pubblicato dal Noehles stesso, effettivamente abbondano testi coevi ed antichi di filosofia e teologia, e compaiono pure numerose autorevoli fonti, classiche e medievali, che nel loro complesso sembrano rispecchiare fedelmente il clima culturale del *Trattato*. Il dubbio sull'eventuale spessore di un Berrettini teorico e intellettuale, tuttavia, potrebbe divenire ancora più legittimo, se si riflette che, sul piano letterario, Cortona dimostra, nella sua corrispondenza, una modesta capacità di espressione, a ragione recentemente sottolineata da D. Sparti



Fig.11 – O. Lelonotti, B. Prenetteri (G. D. Ottonelli, P. Berrettini), *Trattato della Pittura et Scultura, uso, et abuso loro*, Firenze 1652: frontespizio

(1997^a). Le conclusioni cui perviene, talvolta, la studiosa, come nel caso del "presunto" ritrovamento delle reliquie di S. Martina (Sparti, in *Atti* 1998), sembrano, però, un po' troppo radicali e drasticamente negative, per essere pienamente condivise.

Resta dunque ancora aperta la questione, cruciale per il Seicento, di un Cortona "pittore intellettuale": è probabile che l'artista toscano, continuamente a contatto con i più dotti ecclesiastici e principi, abbia sviluppato, in età matura, una sua forma di autentica cultura devozionale post-tridentina ed accademica di grado quantomeno discreto. Non va dimenticato che nelle biblioteche pubbliche, come l'Angelica, e private, ma aperte al pubblico, come la Barberiniana, Pietro avrebbe potuto reperire testi d'ogni genere, e in modo particolare avrebbe potuto acquisire facilmente all'interno dell'Accademia di S. Luca una cultura di stampo gesuitico ed oratoriano,

pari o superiore a quella della maggior parte degli artisti coevi. Quest'esigenza di impegno intellettuale, stimolata dalla frequentazione di eminenti studiosi, era sicuramente in linea con le raccomandazioni del Lomazzo, e indubbiamente il Cortona raggiunse un livello di scienza teorica paragonabile o superiore, ad esempio, a quello di altri celebri artisti contemporanei, come Domenichino, Alberini, Guercino, Poussin, Rosa, Francisco Pacheco, Baglione, o di architetti del passato come Palladio, Vignola o Scamozzi. La concezione dell'arte come disciplina liberale era condivisa anche dal Borromini e dal Bernini, che avevano personalmente conquistato una dimensione intellettuale ben precisa, con carattere forse più laico rispetto a quella propugnata dal Berrettini. Certamente nel *Trattato* si delinea una figura di pittore-scultore non solo esperto negli artifici dell'arte, ma pure "istruito nella divina cognitione" ed "esercitato nella pietà": senza tali prerogative l'artista non potrebbe "esprimere nell'opere sue una certa inclinazione di mente erudita, e divota, havendola poco nel suo interno sperimentata" (p.184). L'aspirazione non è certo solo frutto di un atteggiamento assunto per convenienza, in quanto da un lato il Cortona aveva liberamente scelto l'Ottonelli come proprio confessore e padre spirituale, e dall'altro conduceva una vita integerrima e devota. Non casualmente, nel *Trattato*, la traccia di riferimento è il testo autorevole di G. Paleotti, *De Imaginibus sacris, et profanis*, Ingolstadii 1594: sebbene pubblicata nel 1582 in italiano (riedita in fac-simile a cura di P. Prodi nel 1990), l'opera del cardinale aveva avuto una diffusione circoscritta fra gli artisti. Ottonelli non perde occasione per evidenziare tale impronta, così da configurare un orizzonte delimitato e sicuro, entro cui il lettore 'ideale', ossia membro di merito di un'Accademia artistica 'cristiana', seppure non particolarmente colto, avrebbe potuto muoversi senza rischi, in un clima minacciosamente repressivo ed inquisitorio.

Connors (1998, p.320), condividendo lo scetticismo della Spati (1997, pp.89-103), che sottolinea come l'artista toscano fosse in possesso di una cultura prevalentemente orale e visiva, esprime le proprie perplessità sullo spessore intellettuale del Cortona, anche in base ad un giudizio fortemente critico

nei confronti di Ottonelli. Connors non ritiene, infatti, che le convinzioni intransigenti del gesuita siano state pienamente condivise da Pietro, ma al contempo lascia aperto anche il dubbio, sulla scorta delle riflessioni di L. Rice a proposito dell'opera del Cortona per le tesi a stampa.

Se si accetta, come appare plausibile, una partecipazione piuttosto limitata dell'artista toscano al *Trattato*, tenuto conto che sia la stesura, sia l'ideazione sono da ascrivere all'Ottonelli (Casale 1973, p.XXIX *passim*), si ravvisano, come attribuibili al Cortona, almeno alcuni temi specifici: l'esposizione piuttosto discorsiva dei fondamentali precetti dell'arte, prevalentemente riferibili alla pittura sacra, gli *exempla* e gli aneddoti, brevi e incisivi, talvolta autobiografici o inediti, più spesso tratti dalla letteratura artistica, dal fiorentino Vasari al veneziano Ridolfi, nonché l'enunciazione di principi morali, in cui si smorza la *verve* polemica dello zelante gesuita. Il *Trattato*, in cui non manca un puntuale richiamo ammirato all'artista-teologo Dürer, autore dell'*Apocalisse figurata* (p.186), è da considerare, quindi, per lo meno riflesso di una cultura artistica e teologica sostanzialmente approvata dal Berrettini, che ne pare addirittura orgoglioso. Come per il teatro, il tema di fondo, particolarmente scottante, è proprio l'uso e l'abuso dei modelli pagani, o più semplicemente amorali o immorali, non solo da parte dei 'gentili' nell'antichità, bensì soprattutto dei cristiani di tutti i tempi. L'argomento, ripetuto *ad nauseam*, è fondato sull'indiscussa autorità del "Cardinale", ossia del Paleotti, e del padre gesuita Antonio Possevino, autore della *Biblioteca selecta* (1593), frequentemente citata nel *Trattato*. Il Possevino sosteneva la superiorità, rispetto ai generi profani, della poesia e della pittura sacre, e raccomandava una lettura di testi di stampo etico-classicistico, che rispondessero all'esigenza di circoscrivere, particolarmente nell'insegnamento accademico delle arti del disegno, i confini da riservare alle immagini, o "effigies", lascive e oscene (Connors, in *Atti...* 1998, p.32; *Effigies...* 1998).

Si tratta in definitiva della liceità e della libertà di espressione, che va valutata analogamente per le opere moderne, tra le più somme, e in particolare per *Il Giudizio Universale* di Michelangelo, già emendato per essere in luogo sacro e pubblico, vero

e proprio pomo della discordia tra clericali intransigenti e persone di cultura (*Trattato*, pp.174-175). Per certi versi, ad esempio, Francisco Pacheco, morto a Siviglia nel 1644, il più importante teorico pittore del Seicento in Spagna, nell' *Arte de la Pintura: Su antigüedad y Grandeza* (Sevilla 1649, ed. crit. Bonaventura Bassegoda y Hugas, Madrid 1990), dibatteva temi analoghi a quelli dell'Ottonelli-Berrettini. Anche Pacheco argomentava, infatti, come la pittura avesse svolto sempre un ruolo fondamentale nella diffusione e difesa del cristianesimo, ma la parte più interessante dell'opera è l'appendice, in cui lo spagnolo proponeva una corretta iconografia ortodossa per i temi religiosi, fondata sui testi delle sacre scritture, e inoltre al pittore dubbioso suggeriva di consultare un erudito membro del clero: per controllare la correttezza delle rappresentazioni dell'arte sacra, Pacheco stesso assunse il ruolo di censore della produzione di arte sacra in Siviglia. La sua rigida posizione critica nei riguardi del *Giudizio* di Michelangelo nella Sistina, rivelava però la mancanza di apprezzamento per la bellezza scultorea del corpo umano nudo, la cui raffigurazione, anzi, era ritenuta dannosa per l'anima dello spettatore.

Tante, spesso contorte e labirintiche, le risposte date nella trattatistica seicentesca a questo tema: nel *Trattato* l'argomento viene dibattuto con insistente veemenza per le gravissime implicazioni che ne derivavano (basti citare le accuse di eresia da parte della "Santa" Inquisizione, alla cui "diligenza" tuttavia gli autori ossequiosamente rimandano). Sono i modi, tipici di una certa concezione cattolica, e gli *escamotages*, attraverso cui l'arte, sia antica – e particolarmente pagana – sia moderna, in quanto espressione di bellezza e perfezione soprattutto fisica, pur talvolta "lasciva e sensuale", viene intesa, nel *Trattato*, come almeno parzialmente autonoma da giudizi morali o da convenienza politica, proprio grazie al proprio valore intrinseco, godibile dallo "spettatore", però solo con cognizione di causa e in privato. Appare dunque evidente come, dal mutamento della concezione post-tridentina del rapporto tra i fedeli e il divino, mediato dalle istituzioni cattoliche, conseguano nuovi canoni di bellezza, mentre solo alcune delle regole degli antichi restino valide. La funzione didascalica e 'cattolica' dell'arte stessa doveva co-

munque essere, almeno nella cultura teorica e ufficiale, considerata preminente, rispetto a quella puramente estetica, tanto più ove la fruizione delle opere artistiche fosse pubblica, di carattere civile, religioso o liturgico (Ditchfield 1995). Questo comportamento ambiguo e 'doppio', intransigente e al contempo di più larghe vedute, spiega allora l'apparente contraddizione nel *Trattato*, sottolineata da Grassi (1973, II, pp.94, 150), a proposito della licenza e dell'abuso. Da un lato, è ammessa la liceità delle immagini anche se impudiche, in virtù del 'genio' dell'artista, della bellezza dell'artificio e della pittura considerata in sé, senza finalità estranee all'arte; dall'altro contemporaneamente si condannano gli abusi, nel caso in cui la pittura sia da considerarsi arte soggiacente alla politica (p.6), in quanto rivolta ad un pubblico vasto.

Nel *Trattato* si teorizza l'arte edificante cristiana, veicolo indispensabile per perpetrare la "memoria delle cose", quindi dotata di valore documentario. L'arte si doveva coniugare con la storia sacra, interpretata in funzione del presente, per dimostrare il teorema di una preconcizzata imminente rovina dei paesi protestanti. L'arte si doveva docilmente assoggettare, secondo le teorie di Giovanni Botero, alla politica: era una tesi ispirata alla *Repubblica* di Platone, opera ampiamente citata nel *Trattato*, in cui però i filosofi erano sostituiti dai teologi cattolici del "Divino Senato". Viene dunque proposta una fusione di dottrina teocratica, etica ed artistica, quest'ultima sicuramente vicina alla poetica del Cortona: la sua sostanziale adesione a tale istanza si dimostra, innanzi tutto, nell'attività pratica di pittore, scultore ed architetto, e si manifesta negli edifici a carattere religioso da lui progettati o realizzati, così che l'artista si manifesta coerente, in quanto ad ogni buon conto compare come coautore di uno scritto di arte e retorica pienamente rispondente alle esigenze intellettuali della cultura ufficiale del tempo (Contardi 1978). Su questa scia, nell'ambito di una riflessione sul rapporto tra arte sacra e artista, sul ruolo non tanto della retorica, quanto della teologia nell'arte, si erano già espressi, ad esempio, Prospero Fontana pittore, Bartolomeo Ammannati, scultore ed architetto, e Domenico Tibaldi architetto. Il *Trattato*, in cui il versante dell'arte della pittura e scultura

non è nettamente distinguibile da quello dell'architettura, in base alla concezione 'barocca' del 'bel composto', è significativamente fondato su una sintetica enunciazione di principi, e su un'analisi dettagliata di una miriade di casi concreti (presentati con una breve descrizione e valutazione critica di opere selezionate in base agli argomenti indagati).

L'interesse del lettore viene orientato verso la pratica dell'arte scultorea e pittorica (quesiti e avvertimenti) e gli autori utilizzano ampiamente l'aneddotica (esempi e divagazioni didascalico-moralistiche), per dimostrare particolari tesi. Sul versante della teologia, come già osservato, il *Trattato* è di rigida impronta cattolico-romana, propria della così detta seconda fase post-tridentina, in bilico tra cultura borromaico-oratoriana e gesuitica. Quest'ultima, prendendo le mosse dall'umanesimo devoto, si presentava comunque tutt'altro che omogenea, viste le posizioni contrastanti di un rigido classicista retore e storico come Famiano Strada, rispetto a quelle più articolate di Antonio Possevino, al quale esplicitamente, nelle frequenti citazioni, Ottonelli s'ispirava, con l'assenso tacito del Cortona. Il "classicismo gesuita", o meglio l'austero rigore era vicino alla poetica di un pittore come Poussin, la cui componente devozionale, manifestata ad esempio da un dipinto come l'*Eucarestia*, in cui si ribadiva il dogma cattolico della transustanziazione, si armonizzava con il neostoicismo, come ha ben argomentato P. Santucci. Tale classicismo era una delle tendenze predominanti all'interno dell'ordine, e caratterizzava particolarmente l'ambiente francese: si trattava del tentativo di sottolineare la continuità tra la chiesa primitiva e l'eredità classica, interpretata attraverso il filtro di un 'neostoicismo', fondato sulla ricerca costante delle virtù e su precise norme comportamentali (*Athanasius...* 2001, pp.21-23).

Questa posizione conservatrice viene esplicitata nel *Trattato* fin dalla prima pagina, che si apre con una prima citazione "Sapientia Ars vitae est", seguita da molte altre relative alla virtù e alla nobiltà dell'arte, disseminate nel testo, tratte da Seneca: tale figura di riferimento, nonostante forti contraddizioni, elevandosi al di sopra del proprio tempo, meglio costituiva, per radicata tradizione storica, un anello ideale e strumentale di congiunzione tra due culture incon-

ciliabili, come quella pagana e cristiana, tra etica civile e religiosa, tra ragione e fede (Raimondi 1999). Questa riflessione sorgeva per contrastare spinte innovative, minacciose dal punto di vista politico-religioso: alla tendenza neostoica aderiva forse, ma con prudenza, il Cortona che, insieme all'Ottonelli, stigmatizzava i vizi, richiamando insistentemente il pittore all'esercizio delle virtù teologali e morali (*Trattato*, p.32) e dimostrava, con i suoi stessi comportamenti esemplari, come fosse possibile conseguire onore e gloria, mantenendosi onesti e integri, e dedicandosi in modo particolare all'arte sacra.

È evidente, infatti, come, nello svolgersi delle vicende dei primi anni del Seicento, la Chiesa assistesse con una certa preoccupazione ad un progressivo cedimento della società nei confronti di mondanità "lusinghe moderne" e paventasse la tendenza verso un certo "eclettismo", aperto ad accogliere taluni temi della retorica edonistica del Seicento (Merolla 1997, p.145). Tra gli obiettivi del papato spiccava, in reazione, la propaganda cattolica confessionale, che doveva misurarsi con la sfida di un'Europa tendenzialmente laica e potente. Le monarchie erano più consapevoli del proprio ruolo politico, mentre la stessa identità cristiana era sentita in modo ormai molto frammentato, specialmente nei paesi a maggioranza protestante. La Chiesa romana, in contrapposizione al fenomeno delle tensioni centrifughe, che si verificavano all'interno del cristianesimo, disgregandone sempre più la compattezza e quindi il potere anche economico, puntava su un ostentato trionfalismo e su un forzato consenso. Il fedele doveva essere sottomesso e il più possibile convinto, doveva accettare di buon grado l'obbedienza che, sebbene spesso coercitiva e violenta (imposta dal S. Uffizio e dall'Inquisizione), si presentava tuttavia come 'socialmente' rassicurante per i ceti al potere. A lungo termine, l'operazione 'politica' si fondava su una pratica religiosa di massa, su riti e celebrazioni spettacolari, densi di suggestioni e di forti esperienze emotive, veicolate da un'arte sensuale, trionfante e scenografica (Melvin 1995).

I due autori del *Trattato*, ma evidentemente soprattutto l'Ottonelli, si richiamavano ai precetti della Chiesa delle origini e alla patristica, in particolare a S. Agostino e a S. Tommaso. Inoltre citavano

quei teologi, specie di cultura greco-bizantina, sostenitori del primato di Roma e dell'opportunità che la Chiesa mantenesse il potere temporale. Tali tesi venivano attualizzate attraverso la citazione degli scritti cinque-seicenteschi sulla controversia delle immagini, dal Baronio (Scavizzi 1992) al Possevino, dal Paleotti al suo discepolo Federico Borromeo (Agosti 1996), che influenzò profondamente quella cultura romana contemporanea di cui il Cortona era partecipe. Cugino del grande Carlo, e cardinale sistino dal 1587, *Protettore* dell'Accademia di S. Luca dal 1593, Federico era un appassionato studioso di catacombe, che usava visitare in compagnia di S. Filippo Neri: l'oratorio, a sua volta legato al Baronio, costituiva, nella cultura religiosa seicentesca, una figura di riferimento, che lo stesso Cortona avrebbe magistralmente raffigurato in S. Maria in Vallicella (Lo Bianco 1995).

Federico Borromeo commissionò importanti cicli decorativi, conclusi entro il primo decennio del Seicento, a Milano, di cui era divenuto arcivescovo dal 1595: il Berrettini ammirava la pittura lombarda della cerchia borromaica, e in particolare Gaudenzio Ferrari, per i cui affreschi in palazzo della Cancelleria, ad esempio, si fa esplicito riferimento nel *Trattato* (p.227). Nel campo dell'architettura, il cardinale Federico fondò un'importante istituzione preposta al *Restauro e alla Edificazione delle chiese parrocchiali* ed ebbe in stima architetti come il Tibaldi, il Mangone, il Buzzi; sorse inoltre, promossa dal Cardinale, un'Accademia del disegno, che rispondeva all'esigenza, espressa nel Concilio di Trento, di utilizzare le immagini sacre a scopo didattico, sia civile, che religioso, ispirando le virtù e l'eroismo propri dei martiri. L'Accademia Ambrosiana, i cui regolamenti risalivano al 1620 (Oechslein, in *I Trionfi...* 1999), appariva la versione più moderna di istituzione agganciata agli obiettivi cattolici del periodo: il programma comprendeva teoria artistica, storia religiosa, anatomia e studio delle opere d'arte contenute nel Museo della Biblioteca Ambrosiana, a carattere pubblico, anch'esso scaturito dalla volontà di Federico (Jones 1993; Ead. 1997). In questo nuovo clima culturale, la 'maniera' fu forzosamente identificata con un modo superato dell'operatività artistica. Nel *De Pictura sacra. Libri Duo* (ed. a cura di B. Agosti,

Pisa 1994), Federico individuò nella Chiesa primitiva la legittimazione della supremazia di Roma nel consenso ecclesiale, muovendosi sulla scia del Paleotti: Ottonelli e Berrettini intendevano diffondere tale dottrina, anche adottando un tono semidivulgativo, rivolgendosi cioè presumibilmente ad un pubblico di cultura medio-inferiore, in prevalenza artisti, virtuosi, e committenti, gravitanti intorno alle Istituzioni Accademiche, *in primis* quella fiorentina: la maggior parte dei passi in latino vengono tradotti o parafrasati in italiano 'fiorentinizzato', una scelta che, forte della validità riconosciuta al fiorentino letterario, rispecchia una posizione di equilibrio, incentrata nell'Accademia della Crusca, nella delicata contemporanea 'questione della lingua'. Del resto, tale questione non doveva essere ignorata dal Cortona, in quanto della suddetta Accademia era membro l'amico intimo e suo ospite in Firenze Michelangelo Buonarroti il giovane: letterato e accademico assai noto, drammaturgo, sovraintendente agli spettacoli teatrali e poeta della corte granducale medicea, il Buonarroti aveva stampato a Venezia nel 1612 il primo *Vocabolario* di lingua in Europa.

Il *Trattato*, in ottemperanza alle *Costituzioni Papali* di Urbano VIII del 2 Ottobre 1625 e del 5 Marzo 1642, *Circa formam, & habitum sacrarum Imaginum* (*Trattato*, p.393), propone una nobilitazione dell'arte in funzione della fede, e riserva alle sacre immagini un ruolo cogente (Casale 1973, p.LIII), tutt'altro che marginale nell'insegnamento cristiano. Al contempo all'artista è concesso il diritto di esprimere una moderata sensualità, che non sconfini però in rappresentazione oscena o "lasciva", e che possa comunque essere recepita criticamente, ossia solo nel privato (così reinterpretando i "luoghi remoti" del Possevino) e all'interno di circoli dotti e moralmente integri.

Come già osservato, non c'è dubbio che si tratti di un compromesso, tipicamente cattolico, etichettato come 'christiana moderazione', concetto esteso, per analogia, dal teatro alla pittura e alla scultura, considerata una forma di teatro in quanto 'spettacolo': è un compromesso tra la seduzione del puro edonismo e la velleitaria rigidità e l'impraticabile intransigenza controriformiste, compromesso dettato, almeno in parte, dall'esigenza di giustificare e 'sal-

vaguardare', di fronte all'iconocastia di matrice luterana, tante opere di grande rilevanza qualitativa, offerte al godimento estetico, a prescindere dal messaggio di carattere morale e dal valore documentario. Non è necessario addentrarsi in questa sede nella famosa emblematica diatriba sugli imbarazzanti nudi di Michelangelo nella Cappella Sistina, capolavoro che, criticato già da Leonardo (come si ricorda nel *Trattato*, pp.173-174), fu 'emendato' e fortunatamente non eliminato, grazie all'intercessione del lungimirante Federico Borromeo.

Tali opere 'censurate', in quanto eretiche espressioni di abusi ed errori, avevano e avrebbero ancora rischiato di essere manomesse, spazzate via da un vento inquisitorio ed iconoclasta, non tanto dissimile in teoria, se pure più permissivo nella pratica, da quello che aveva precedentemente investito i paesi protestanti. E anche per quanto concerne Michelangelo 'poeta' era in corso il tentativo di evitare il pericolo dell'oblio, cui sarebbe stato destinato, se fosse prevalsa l'accusa di eresia (Cali 1980). Romeo De Maio ha recentemente sottolineato come fossero stati espunti i passi più inquietanti dalla riedizione (1623) delle *Rime* michelangiolesche, rivedute e corrette, e dedicate dal nipote del Buonarroti all'amico di gioventù Maffeo Barberini, (Campbell 1977, pp.41, 227). Nel 1638 il Cortona ricevette appunto l'opera, di grande rilevanza ideologica, offertagli in dono dall'amico e curatore della stessa, il quale aveva celebrato la gloriosa e imperitura memoria del 'Divino' in una Galleria allestita all'interno della sua residenza fiorentina, ove Berrettini aveva soggiornato a lungo come ospite. Significativamente nel *Trattato* (pp.119, 150-51) sono inseriti dei sonetti "degni d'essere da' Pittori letti, e ponderati", di "Michel'Angelo vecchio" e "convertito in vecchiaia à Gesù". Questi sonetti 'emendati' avevano lo scopo di dimostrare il travaglio e il pentimento del divino artista per essersi talvolta abbandonato a rappresentare immagini con eccessiva libertà (per aver dipinto, ad esempio, opere pur eccellenti come la *Leda*).

Il *Trattato*, dunque, presenta non pochi caratteri di originalità. In primo luogo, si rivolge in modo esplicito alla coscienza dei lettori, affrontando quindi programmaticamente, pur con una minima flessibilità, una questione etica in stretta connessione con

il problema estetico, ambito quest'ultimo nel quale il Cortona appare più versato e competente. Il testo enuncia nel suo titolo una concezione che, significativamente, alla luce della disputa del 'paragone' tra le arti (*Carteggio Cigoli-Galilei*, in Matteoli 1959), anziché distinguere, unifica pittura e scultura, sottomettendo entrambe ad una medesima teorizzazione, che tuttavia si distacca dal Vasari per i forti accenti etico-teologici, ed offre alcuni spunti utili per comprendere la concezione dello spazio architettonico propria del Berrettini. In secondo luogo l'opera, come dimostra l'autorevole disamina di V. Casale (1973, p. XLIII) s'inserisce nella vasta produzione della critica coeva. Sul versante retorico-teologico, oltre al Paleotti, le citazioni vanno dal Baronio al Possevino, allo Sforza Pallavicino; nel campo della letteratura artistica, riguardo ai fondamentali temi relativi all'antico e al moderno, o al rapporto tra teoria e pratica, i riferimenti vanno dal Vasari allo Zuccari, dal Lomazzo all'Armenini, al Borghini, frequentemente citato, mentre il bolognese Mons. Agucchi, sebbene noto, non è intenzionalmente richiamato nel testo, forse per le sue posizioni troppo intransigenti (Volpi Orlandini 1971, p.69). Un frammento del suo *Trattato della pittura*, sotto lo pseudonimo eloquente di Gratiadio Machati, era stato pubblicato nel 1646 (ripubblicato da D. Mahon e A. Marabottini: Grassi 1973, pp.61 *passim*, con bibliografia). Non mancavano nel panorama della cultura artistica del tempo collaborazioni, più o meno strette, tra ecclesiastici ed artisti. Forse il sodalizio più noto da questo punto di vista era stato quello assai proficuo, che aveva legato il Palladio a Mons. Daniele Barbaro: dai primi due volumetti del Maestro Vicentino (*L'antichità di Roma e la Descrizione de le Chiese...*), pubblicati nel 1554 a Roma, ove soggiornava con il patriarca veneziano che forse li aveva suggeriti, alla fondamentale edizione di Vitruvio, commentata ed illustrata, che ebbe due ristampe nella prima metà del Seicento. Sono sodalizi non infrequenti, come nel caso, ad esempio, di Agucchi, Annibale Carracci, Domenichino (Curcio 1996), di Albani e Orazio Zamboni (il cui trattato, citato dal Malvasia, sarebbe stato redatto intorno al 1635, ma rimasto incompiuto: Schlosser Magnino 1977, pp.612, 621), o più tardi di Borromini, e Virgilio

Spada. Il genere artistico-teologico avrà in seguito una certa fortuna, aprendo la strada ad una letteratura specifica incentrata sull'artista 'cristiano'.

Otonelli e Berrettini dimostrano interessi enciclopedici, anche se un po' dilettantistici: spaziano da argomenti strettamente teologici e morali alla letteratura aneddotica delle guide e dei trattati d'arte, dalle relazioni di viaggi, ad una attenzione specifica per alcune fabbriche significative, non senza cenni ad esperienze personali. In particolare, dalla lettura del *Trattato*, scaturiscono riflessioni utili per studiare il rapporto tendenzialmente equilibrato tra artificio e naturale, la poetica della luce e del colore. Inoltre, emerge l'interesse normativo e didattico nei confronti dell'arte, sentita in modo particolare nella sua analogia con la Retorica (Vivarelli 1972; Collareta 1975) e con la storia sacra. Nel *Trattato* (Casale 1973, p.XCIV) gli autori infatti, citando l'opera *De Regno et regnis institutione* (1608), di Francesco Patrizi da Cherso, sostenitore della *pia philosophia* platonica e della teoria del mirabile, nonché autore, tra l'altro, di un ponderoso saggio intitolato *Della Poetica*, osservano: "Francesco Patritio nota, e forse lo prese da Simonide, che la Pittura hà strettissima familiarità con la poetica, e con l'Oratore, e che suppone bellissimi, & onorevoli documenti" (p.18). L'analogia tra pittura ed eloquenza era ribadita da Cassiano dal Pozzo e dal Poussin, sul versante della corrente di cifra più strettamente classicista. Lo "spettatore" era dunque posto al centro della poetica artistica (e architettonica) del Cortona, che ricercava mezzi di espressione sorprendenti, inauditi, per produrre immagini "persuasive", secondo l'equazione, *ut eloquentia (o rethorica) pictura*, che già lo Scamozzi aveva, sul principio del secolo (ne *L'Idea*... 1615, P. p.43), estesa all'architettura. La fonte di tale asserzione, citata nel *Trattato*, è il Paleotti. Nell'equazione appare superato il parallelo tra pittura e poesia, istituito dalla cultura rinascimentale, il cui punto di vista era prevalentemente concentrato sull'essenza dell'arte, ossia sul suo valore estetico puro e soprastorico. Compare dunque un nuovo fine, captare il consenso di tutti i fedeli: fine individuato da un particolare orientamento all'interno della politica post-tridentina dell'arte come persuasione.

In questo senso si attua e si sviluppa quella

linea di tendenza, originata nella Controriforma, e praticata soprattutto dai Gesuiti (in particolare nelle missioni) e dagli Oratoriani, secondo cui l'arte non si rivolgeva più soltanto agli intendenti e ai virtuosi, bensì alle masse, attraverso suggestioni fortemente emotive (Châtelier 1988). Di conseguenza la propaganda doveva soddisfare il gusto del pubblico ordinario (Freedberg 1969, p.658), del popolo cristiano attirato nelle processioni rituali, nelle feste, nelle cerimonie (*Cérémonial*... 1997). Gli strumenti prescelti non erano un naturalismo pericoloso e volgare, né un più equilibrato principio di mimesi, bensì l'artificio linguistico e la figura retorica della metafora, che consentivano, in base alla cultura degli "spettatori", livelli interpretativi sempre più approfonditi (*Trattato*, p.184) e salvaguardavano finalità religiose e devozionali. Secondo questa concezione, il potere dell'alto clero, regolato dall'assolutismo teocratico del Pontefice, veniva coniugato con una completa subordinazione sociale, attuata tramite istituzioni repressive e appunto anche attraverso l'arte che, come la Retorica, doveva avere un fine superiore, per non scadere in *Arte Adulatoria* o non vera. Il dominio della Chiesa intendeva giungere così fino alla coscienza dei singoli individui, in nome sia di valori definiti con insistenza cristiani, piuttosto che cattolici romani, e sia in nome di un ormai solo più preteso universalismo, in risposta alle culture variamente divergenti, scaturite dalla Riforma protestante o a carattere secolare. I mezzi indicati nel *Trattato* "per la buona maniera della pittura" erano ritenuti atti ad incidere nell'immaginazione, indelebilmente e in modo duraturo. Inoltre gli autori consideravano tali mezzi utili persino a guidare la coscienza e il comportamento, oltre che i sentimenti e le passioni, del riguardante, secondo una teoria definita dal Casale "iconocrazia".

Per quanto riguarda il rapporto tra aspetti teologici e artistici, non si può negare che nella raggiunta maturità il Cortona, in continuo contatto con ambienti religiosi militanti (si pensi all'Oratorio dei Filippini che accoglieva ogni cetto sociale), si andava sempre più convincendo che, attraverso l'influenza esercitata dalle immagini dipinte o scolpite, l'artista avrebbe potuto indurre o addirittura determinare nell'osservatore

predeterminate reazioni psicologiche (gli affetti, le passioni), ed influenzare sia aspetti etici del comportamento (conforme o meno al 'christiano decoro'), sia, nel fedele, aspetti spirituali relativi all'anima e al suo rapporto con Dio, regolato e ritmato, nei tempi e negli spazi, attraverso i dettami e l'autorità della Chiesa Cattolica. La tesi gesuitica – cui il Berrettini doveva necessariamente aderire per sottoscriverla – viene ribadita con insistenza quasi ossessiva nel *Trattato*, sulla scorta di numerosi autorevoli studiosi e retori, antichi e moderni (p.214). Di conseguenza lo spazio dell'arte era inteso dal Cortona in senso drammatico, come veicolo di emozioni e passioni suscitate dall'apparato figurativo, i cui elementi compositivi dovevano essere disposti con grande 'acutezza', nelle dense e varie modulazioni plastiche ed ornamentali dell'invaso architettonico, nella ricchezza della simbologia e dei possibili significati e livelli di decodificazione dei messaggi metaforici ed enigmatici: ne scaturiva un'immagine accentuatamente dinamica, coinvolgente, dialogica, aperta, non finita.

Il contributo del Cortona al progresso e al chiarimento delle teorie dell'arte della prima metà del Seicento va altresì inquadrato alla luce delle dispute sorte nel campo della critica letteraria ed artistica negli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento. Se in queste dispute talune posizioni venivano contrapposte violentemente, una serie di scritti 'moderati', come già richiamato, contribuivano invece a temperare gli estremismi insiti negli orientamenti radicalmente diversi, riguardo alle questioni dell'arte e in particolare all'imitazione. Superando tanto il concetto di imitazione della natura, quanto quello dell'idea, gli innovatori ponevano in rapporto il concetto di 'mimesi' con quello di metafora, una posizione in parte ripresa dal Gracian, sostenuta da trattati come *Delle acutezze* di Matteo Peregrini (1639), o il *Trattato della metafora* (1642) di S. Pace Pasini. Nelle *Considerazioni sopra l'arte dello stile* (1646) si dimostra molto cautamente favorevole alla concezione dei marinisti il gesuita, confidente di Fabio Chigi, cardinale Pietro Sforza Pallavicino, più volte citato, accanto al Querengo, nel *Trattato*. Su quest'ultimo, pubblicato nel 1652, non si può supporre la diretta influenza di uno dei testi più fondanti della metà del Seicento, il *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele

Tesauro. L'opera, in cui fin dal titolo si ravvisa il riferimento a Galilei, ebbe la prima edizione nel 1654-1655, venne poi accresciuta nel 1669, e perfezionata nel 1670 (*Quinta impressione*, Torino 1670, anastatica Torino 2000, con contributi di M. L. Doglio, M. Guglielmetti, A. Pennacini, F. Vinilleumier, P. Laurens, D. Vottero, G. Menardi, coordinamento di G. Menardi; anche ed. a cura di E. Raimondi, Torino 1978).

Sono però chiarissime le analogie di pensiero, che legano gli autori del *Trattato* e il Tesauro, il quale aveva perfettamente colto le motivazioni più profonde e i caratteri della nuova arte architettonica, quando affermava: "Niuna Pittura adunque, niuna Scultura merita il glorioso titolo d'Ingegnosa, se non è Arguta: & il medesimo dico dell'Architettura: gli cui studiosi son chiamati INGEGNERI, per l'argutezza delle ingegnose lor'opre. Questo appare in tante bizzarrie di ornamenti vagamente scherzanti nelle facciate de' sontuosi edifici; Capitelli fogliati, Rabeschi de' fregi, Triglifi, Metòpe, Mascaroni, Cariatidi, Termini, Modiglioni: tutte metafore di pietra, & simboli muti, che aggiungono vaghezza all'opera, & mistero alla vaghezza" (1670, pp.86-87). Non si può tuttavia, sulla base dell'argomento cronologico relativo alla pubblicazione del *Cannocchiale*, successiva al *Trattato*, escludere l'influenza sul Cortona e specialmente sull'Ottonelli dell'insigne teologo e letterato torinese, che aveva a lungo (1616-1624) insegnato nella Compagnia di Gesù, dalla quale poi si era distaccato definitivamente nel 1635. Nei suoi scritti precedenti (in particolare sulle *Imprese*, la sua più famosa opera di retorica barocca), e nella predicazione, il Tesauro, più che esprimere idee e tendenze già codificate, aveva cercato di ispirare modi d'intendere e d'argomentare affini a quelli della cerchia intellettuale, cui il Cortona si riferiva: in particolare, Berrettini ed Emanuele Tesauro, che forse si conoscevano tramite Cassiano dal Pozzo, sembrano accomunati dall'esigenza di circoscrivere il reale, percepito come illimitato ed enigmatico, attraverso una casistica specifica che, applicata alla pratica dell'Arte, rendesse possibile un certo controllo della fantasia creatrice.

Nella prima metà del Seicento, a proposito della 'mimesi', i "classicisti" si opponevano ai sostenitori dell'arte come metafora, mentre si assisteva ad un altrettanto acceso dibattito, talvolta polemicamente

radicalizzato, tra Marino e Chiabrera, e i rispettivi seguaci. Tale disputa, cui si è già fatto cenno, vedrà il moderato Chiabrera, la cui cultura fondata sul classicismo e orientata verso gli aspetti etici, si apriva alla ricerca del *pathos* e al linguaggio espressivo 'moderno', prevalere, nei tempi lunghi, sulla tendenza opposta, ed esercitare una perdurante influenza sulla letteratura e sulla poesia italiana successiva, mentre i marinisti saranno in genere sottovalutati dalla critica letteraria. Divergenze a parte, entrambi i poeti manifestavano, con accenti e modulazioni diverse, un edonismo intellettualistico di fondo, che era sostanzialmente condiviso dal Berrettini. Tale atteggiamento, nonostante le apparenze, e sfuggendo ai condizionamenti politici e religiosi, si rivelava nell'ambito del privato, di carattere prevalentemente laico, tanto riguardo ai contenuti e ai concetti, quanto al linguaggio specifico pertinente.

Tale linguaggio era già evidenziato nel saggio di Camillo Pellegrino *Del Concetto Poetico* (ca.1598), scritto in forma dialogica, in cui il Marino compare come interlocutore. Si tratta della scoperta di strumenti e di 'eccellenti artifici' per suscitare, con "dilettoni inganni", "meraviglia" nello spettatore (Brusatin 1986), stimolandone l'immaginazione intellettuale e visiva, la fantasia "più audace e l'intelletto insieme". Il fine, che supera una pedante pedagogia scolastica, è quello di moltiplicare, come in un gioco di specchi, gli strati significanti, attraverso una varietà d'inaudite, inusuali e ambigue "figure", fonti inesauribili di livelli interpretativi, evocati e condensati grazie all'arguzia dell'artista: gli osservatori erano così stimolati ad un rapporto interattivo, ad una piacevole complicità cognitiva, a scoprire i misteri e i segreti dell'arte concettosa. Non è estranea quella poetica dell'infinito, che aveva preso le mosse da Giordano Bruno (Vasoli 1993) per svilupparsi in seguito, e che, insieme alla modificazione del concetto di tempo, e alle rivoluzionarie scoperte galileiane, era un fondamento dei diversificati processi di trasformazione per quanto concerne la riflessione teorico-critica del Seicento, ed esercitava un fascino particolarmente suggestivo anche sul versante della cultura architettonica.

Questo gusto proveniva inoltre dalle sperimentazioni della scenografia teatrale, nelle quali si era

fatto largo ricorso ad artifici tecnici e a complessi dispositivi, a macchinari e marchingegni volti a suscitare stupore e creare una realtà dinamica e ricca di turgida fantasia: una delle apparizioni più sorprendenti nelle rappresentazioni promosse dalla corte medicea a Firenze, ad esempio, era quella delle nuvole in movimento, prodotte durante i *festivals* fiorentini da particolari macchine teatrali, congegnate dal Buontalenti (Petrioli Tofani 1990; Turchetti 1996), e poi adottate largamente a Roma nel teatro Barberini. Negli anni Cinquanta del Seicento, tali dispositivi ingegnosi furono ulteriormente sviluppati soprattutto da Giacomo Torelli: l'architetto teatrale, autore del Teatro della Fortuna (iniziato intorno al 1665) a Fano, sua città natale, aveva rappresentato nel Teatro *Petit Bourbon* di Parigi una memorabile scena, con un'invasione di nuvole e con la discesa delle "Intelligenze celesti" dalla dimora di Giove alla Reggia di Teti (1654).

Il contributo dato dalla schiera di artisti impegnati nel progetto e nella realizzazione degli apparati effimeri, degli allestimenti celebrativi o commemorativi, alla divulgazione e allo sviluppo del linguaggio poi definito barocco non può essere sottovalutato, né deve esserlo il ruolo di primo piano che in questo specifico campo spetta al Cortona (Fagiolo dell'Arco, in *Atti* 1998, pp.262-269).

Nell'ambito di questi stimoli e di questa temperie culturale tutt'altro che omogenea, la posizione del Cortona teorico e artista appare subito fortemente innovativa, ma al contempo 'moderata', analoga alle tesi equilibrate del cardinale Sforza Pallavicino nel campo della critica letteraria. Questo doppio carattere 'moderno', eppure sensibile ai valori del passato, accuratamente selezionati in vista del presente, fu mantenuto dal Cortona anche negli anni tra il Cinquanta e il Sessanta. Il Berrettini rispondeva così al contempo alle richieste della committenza, le cui esigenze e gusti andavano evolvendosi rapidamente nell'ambiente artistico del tempo, eccezionalmente denso di interessi e di novità. Successivamente tuttavia — non tanto per l'età avanzata, quanto per un mutamento di cultura, legato al contesto storico che consentiva un atteggiamento meno 'trionfante' nei vertici della Chiesa Cattolica, il cui potere politico-economico veniva decisamente ridimensionato in Europa —, le sperimentazioni del Berrettini

risentirono di una fase di ricerca più riflessiva e critica, senza perdita di valenze creative. In tale ricerca, solo in minima parte autoreferenziale, la profusione degli ornamenti, l'abbondanza e bizzarria delle soluzioni inedite erano talvolta frenate da una presa di distanza e da una decantazione di temi-chiave, che tendevano a divenire essenziali ed incisivi.

Occorre infine, per ricostruire la figura di Cortona 'speculativo', richiamare l'attenzione sulle sue lettere: tali testimonianze, entrando subito a far parte della storia documentaria della critica d'arte (Perini in *Documentary...* 1992, pp.165-183), anche grazie all'importanza che, proprio nella seconda metà del Seicento, venne riconosciuta a questo genere da parte dei contemporanei (dal Malvasia, intento anche dal punto di vista linguistico ad una revisione critica dell'interpretazione toscanocentrica vasariana, a favore della scuola bolognese, all'accademico teorico dell'idealismo classicista Bellori), dimostrano l'interesse costante del maestro toscano per la riflessione sull'arte e la sua posizione privilegiata di artista creativo, cosciente del contesto culturale in cui era immerso e della funzione di guida e di stimolo al rinnovamento dell'arte, intesa come elemento propulsore e condizionante della società del tempo. Era proprio questo l'ideale cui, in altre parti d'Europa, gli artisti della prima metà del Seicento aspiravano, come dimostra, ad esempio, il fiorentino Vincente Carducho (Carducci) nel *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, definición, modos y diferencias* (Madrid 1633). Nel testo citato il Carducho tendeva a dimostrare che l'artista non è un artigiano, ma è partecipe delle arti liberali, a contatto con conoscitori, letterati, collezionisti e personaggi di corte o di esponenti di circoli accademici. Ribadendo quindi la dimensione liberale della pittura, si rivendicava per il pittore uno *status* sociale raramente raggiunto, salvo casi eccezionali, come quello del sivigliano Diego de Velázquez, allievo di F. Pacecho. Ma anche in Italia, dopo la grande stagione di Michelangelo, gli artisti aspiravano a riguadagnare posizioni di privilegio in parte perdute: il concetto di genio, ad esempio, era uno degli strumenti utilizzati per realizzare simili obiettivi. Richiamando un'esigenza, che Scamozzi come il Cortona esprimevano nella teoria e nella pratica, intorno agli stessi anni gli artisti teoriz-

zavano uno *status* di intellettuale e riconoscimenti prestigiosi (si pensi all'ammissione a corte o al cavalierato di un Bernini); Carducho sottolineava, nei suoi *Dialoghi*, l'importanza di aver viaggiato, sperimentato e studiato direttamente diverse scuole (in Fiandra, in Francia e soprattutto in Italia, con eventuale soggiorno romano). L'ottavo dialogo, il più originale, descrive la visita ad alcune opere possedute dai più importanti mecenati del suo tempo, di cui sottolinea la funzione di promotori del gusto, attraverso circoli letterari e collezionismo. Il pittore doveva essere una figura di artista letterato ed intellettuale: chi fosse riuscito a dimostrarlo, avrebbe potuto essere inserito tra i grandi maestri del Seicento e godere di una posizione privilegiata a corte.

Il ritorno a Roma: gli anni di Innocenzo X (1647-1655)

Nel 1644 a Roma intanto, come si è già accennato, l'elezione del nuovo Pontefice aveva avuto effetti diversi rispetto alle aspettative dei Barberini. Questi in una prima fase avevano sostenuto con forza il cardinale Sacchetti, che non aveva ottenuto il consenso necessario, essendo ritenuto in subordine, come creatura barberiniana, oltre ad essere accusato di eccessiva francofilia. In una seconda fase, e con i voti di alcuni esponenti della stessa fazione dei Barberini, forse allettati da un ventilato matrimonio strategico (Siri 1644-1688, cap.IV), era stato innalzato al soglio pontificio il settantenne INNOCENZO X PAMPHILJ (1644-1655), eletto nonostante l'esclusiva della Francia. Giambattista Pamphilj non fu oculato nella scelta dei *Cardinali Nepoti*, di statura mediocre rispetto al ruolo assunto: Camillo Pamphilj troppo giovane, inadatto, ed unico erede maschio del casato; Camillo Astalli inesperto e debole, a fronte dell'ingerenza nefasta dell'intrigante ma abile ed astuta donna Olimpia Maidalchini, cognata del Papa, soprannominata "cardinal padrone" (Chiamenti Vassalli 1979). Il Papa ebbe invece maggiore fortuna con Giacomo Panciroli il quale, seppure molto spesso infermo, rimase in carica fino alla morte (1651), svolgendo una funzione simile a quella poi assunta dalla figura del Segretario di Stato, con funzioni di responsabile degli affari

esterni (Menniti Ippolito 1999, p.39). Panciroli fu sostituito poi degnamente da Fabio Chigi, futuro successore del Pamphilj al Soglio pontificio. Donna Olimpia fu perennemente criticata a ragione e a torto dai contemporanei (gli avvisi e le pasquinate divennero famose anche Oltralpe), per una sorta di sovrannità scandalosa che di fatto esercitò fino al 1649-50. Spinta dalla sua sfrenata ambizione e da una indubbia spregiudicata creatività, commissionò numerosi interventi architettonici e urbani legati al prestigio della famiglia Pamphilj. Sensibile alle mode proteste il Bernini che sollecitò, con la complicità del cardinale Ludovisi, a presentare a sorpresa al cognato Papa il meraviglioso progetto dell'obelisco-fontana dei Quattro Fiumi, impresa che ebbe una straordinaria risonanza internazionale.

Come noto, il nuovo Papa mostrò inizialmente tendenze filospagnole, sebbene poi ricercasse, come spesso era accaduto nei pontificati precedenti, un difficile equilibrio fra le due più influenti corone europee: ne conseguivano sconcertanti oscillazioni, che corrispondevano ad interessi personali contingenti più o meno palesi all'interno di complessi intrecci di poteri, confessionali e laici. Inoltre, in seguito alle difficoltà diplomatiche insorte con la Francia anche a causa degli intrighi del Mazzarino, Innocenzo X manifestò presto un'aperta ostilità nei confronti dei Barberini, i cui rappresentanti di maggiore spicco, accusati di malversazione per aver lasciato debiti di entità spaventosa, fuggirono nel 1646 a Parigi, ove governava, per il figlio Luigi XIV, la regina reggente Anna d'Austria (Siri 1644-88, VI, p.187).

Pesanti furono le immediate ripercussioni, cui si è accennato, sulle vicende architettoniche legate al Cortona e ai suoi mecenati d'elezione, i Sacchetti. Questi ultimi, ormai non più particolarmente *in auge* nella Curia romana, si erano trovati fin dal 1639 in grave crisi economica, dovuta sostanzialmente alla mancata restituzione dei prestiti a suo tempo concessi ai 'padroni' Barberini (Fosi 1997, p.47 *passim*): dopo il 1648, i Barberini, esuli in Francia, e in particolare il cardinale Francesco, poterono rientrare in Roma, grazie alle pressioni del Mazzarino, al favore di Donna Olimpia e a motivazioni di strategia diplomatica e familiare: questi interessi si concretizzarono nel 1653 con un matrimonio tra i due casati, il

rientro da Parigi del cardinale Antonio, l'estinzione dei debiti e la parziale restituzione dei beni confiscati. La situazione per il Berrettini, soprattutto per quanto riguarda la sua attività di architetto, divenne allora decisamente più favorevole, con la ripresa dei lavori per il completamento di Ss. Luca e Martina, prima interrotti. Nonostante il Cortona ormai cominciasse gradualmente a declinare per gli anni e per la salute malferma, e fosse spesso costretto ad affidarsi ai propri allievi e collaboratori, non trascurò di seguire personalmente e con grande sacrificio le proprie opere di architettura, con un impegno e una meticolosità, che vennero puntualmente registrati dai suoi più attenti commentatori e biografi.

Il clima culturale in cui il Berrettini si trovò ad operare alla fine degli anni Quaranta era assai diverso rispetto alla stagione barberiniana, in cui si era inaugurata con entusiasmo e trionfalismo la ricerca appassionata di novità e meraviglia: una stagione stimolante densa di controversie, all'interno della variegata e composita cultura dello stato ecclesiastico nei primi decenni del Seicento. Indubbiamente, anche se perdurò l'interesse per la poetica barocca, nel pontificato Pamphilj da un lato vi fu un certo ristagno d'iniziativa, dall'altro cominciarono a palesarsi chiaramente alcune profonde discontinuità rispetto alla tradizione precedente, e si diffusero nel campo artistico, in cui l'edificazione di maestose architetture richiede generalmente tempi lunghi di esecuzione, scelte e idee coraggiose ed esuberanti, che dapprima, sotto Urbano VIII, avevano avuto un ruolo emergente (Zuccari, 1999). La consapevolezza di quelle forti innovazioni e di quell'atmosfera di libertà immaginativa provocò allarmi, reazioni e resistenze, dubbi ed opposizioni, che guadagnarono sempre maggior spazio nelle sedi accademiche ed ufficiali, all'interno del dibattito artistico-architettonico coevo e successivo. Ne è testimone il *Trattato della pittura* dell'Agucchi (1647). Sebbene la situazione di "crisi del primato" di Roma (Malanima 1998) talvolta dagli storici venga esagerata nelle sue proporzioni, come ha sottolineato di recente Benigno (1996), la battuta di arresto fu comunque evidente dal punto di vista economico e politico, specie dopo la pace dei Pirenei del 1660. Tuttavia la vitalità artistica e intellettuale dell'ambiente romano era sostenuta da figure di comprovato ge-

nio, come Berrettini, Borromini, Bernini, Algardi, i Rainaldi, da un mecenatismo accorto e sapiente, seppure circoscritto, nonché dal cosmopolitismo e dalla varietà degli apporti degli artisti italiani e stranieri presenti nella scena romana, e richiesti Oltralpe. Questa fase appare perciò caratterizzata da un 'poli-centrismo' culturale, che vedeva alternare atteggiamenti consapevolmente innovatori a posizioni più nostalgicamente legate all'eredità dell'antico e alla dottrina vitruviana, con isolate propensioni filoclassiciste e riflussi conservatori, non però meno proficui.

Già intorno al 1645 si evidenziava un rinvigorismento dell'interesse per le antichità nell'opera del Poussin, figura chiave della svolta antichizzante e vitruviana, pur filtrata attraverso Barbaro e Palladio, come ha recentemente dimostrato Ch. L. Frommel (1996, pp.119 ss.). Tale svolta fu sostenuta dal Cardinale Richelieu, quando venne rilanciato il progetto di ammodernamento del Louvre, e fu decisa la decorazione della 'Grande Galerie' che congiungeva, verso il lato della Senna, il palazzo reale alle Tuileries. Nel 1640, il soprintendente agli edifici reali Sublet de Noyers richiese a Roma, tramite i due fratelli Fréart de Chambray, suoi cugini, la presenza di Poussin a Parigi, come primo pittore del Re. Durante il biennio trascorso da Poussin nella capitale francese, maturò il programma di Roland Fréart, il cui esito si concretizzò solo con il *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne...* Paris 1650. Lo stesso Roland, nell'*Avant Propos* al *Parallèle*, faceva risalire la concezione della svolta classicista ai primi anni Quaranta, una svolta poi interrotta per la scomparsa di Richelieu e la contemporanea eclisse di Sublet. Roland esprimeva nelle sue opere a stampa l'esigenza di rifondare il gusto ufficiale della Francia in un momento di forte cambiamento (*Intorno a Poussin...* 2000; Cerutti Fusco i.c.s.).

Si trattava quindi di valorizzare un artista francese, e di formare una cultura architettonica colta e consapevole, di impronta nazionale rigorosa, ma anche internazionale, palladiana e classica. Nel *Parallèle* Vitruvio, infatti, appariva superato da Palladio (i cui *Quattro Libri*, nel 1650, erano riediti per la prima volta in una traduzione francese per opera dello stesso Roland), mentre per la loro semplicità ed essenzialità gli ordini greci erano considerati superiori a

quelli latini, di cui erano i paradigmi (Frommel 1996, pp.127). Fréart spiegava anche come in fondo l'origine della scelta di privilegiare la sodezza, la necessità e l'utilità in architettura, fosse legata all'ammirazione per le splendide fortificazioni ed architetture militari, disseminate per la Francia del primo Seicento, impegnata sul fronte bellico. La complessa, intelligente operazione di Roland ebbe come conseguenza un'interpretazione talvolta fuorviante della poetica di Poussin, tanto da generare una corrente denominata poussenisme (*Commemorating Poussin...* 1999). Felibien, negli *Entretiens* (1666-1688), dedicò una apologetica e dettagliatissima *Vita* (VIII libro, 1685) proprio a Poussin, come del resto anche Bellori nella sua opera. Poussin, come Cortona, fu comunque, in effetti, uno dei più celebrati pittori del suo tempo. Come Pietro, Nicolas non mirava ad una carriera od onori immediati, era appassionato della sua arte indipendente, e del proprio genio artistico, che non sottometteva ad alcuna seduzione, che non fosse la gloria imperitura, cui aspirava, e un genuino sentimento religioso (Winner, in *Ars et Scriptura...* 2001, pp.181 ss.). In questo senso l'artista francese, anche per la sua statura intellettuale e per il suo prestigio, per la corrente classicista rappresentava il modello di riferimento dell'artista ideale.

Negli anni Sessanta si progettava di affidare a Poussin la direzione dell'Accademia di Francia a Roma, ma dopo la scomparsa del grande artista nel 1665, il compito toccò a Ch. Errard, che aveva curato le illustrazioni del *Parallèle*, e nel 1651 aveva pubblicato a Parigi, dedicandoli alla serenissima Regina Cristina di Svezia, i suoi *Divers ornements...*

Lo stretto rapporto tra pittura e architettura, nel programma di Fréart, si rivelava con la pubblicazione dell'*L'idée de la perfection de la Peinture* (Paris 1662), a compimento della triade, Vitruvio, Palladio, Poussin. Ma sarebbe riduttivo ritenere Poussin orientato unicamente verso il recupero dell'antico, dal momento che la sua tensione verso la modernità era quella propria del genio autonomo ed originale. Se è vero che criticava Borromini, era però stato amico, come sorprendentemente Bellori, di G. B. Marino, stimava Cortona e Bernini, ed era profondamente legato ad una ricerca spirituale ed autenticamente religiosa.

Mazzarino, nel periodo della reggenza, pur nelle interruzioni causate dagli eventi della Fronda, e superando in parte difficoltà ed ostacoli, spostò il timone del nascente gusto ufficiale, impostato durante il governo di Richelieu, verso la Roma barocca e cattolica, sedotto dall'arte del Bernini scultore e di Pietro da Cortona decoratore degli interni.

Un sintomo di queste oscillazioni di gusto, che furono alla base del complesso, delicato rapporto tra Parigi e la Città eterna, si manifestò anche a Roma. Ciò si può individuare, ad esempio, nell'avvicinarsi alla carica del Segretario dell'Accademia di S. Luca del Bellori e del Cesio: il primo sosteneva che l'Accademia pontificia aveva in primo luogo una funzione di guida e di controllo del gusto, il secondo riteneva preminente il ruolo di formazione degli artisti ed assumeva un atteggiamento aperto alle diverse scuole (Cipriani, in *Idea del Bello...* 2000, p.480; Barroero, in *ibidem*, p.4).

Il Bellori si collegava, sul versante dell'arte, a Pietro Santi Bartoli, a Suarez e a François Perrier, autore dell'opera *Icones et Segmenta Illustrium...*, Roma-Parigi 1645, con *Notas ad explicationes* del Bellori. Sul versante degli eruditi, antiquari, e collezionisti, Bellori era in stretto contatto con Francesco Angeloni, Camillo Massimo, Leonardo Agostini. Per il Cardinale Francesco Barberini, durante circa un decennio, Bellori si occupò della pubblicazione di due opere che stavano a cuore al *Cardinal Nepote*, cui erano dedicate: *Le gemme antiche figurate*, Roma 1657-1669, a cura di Leonardo Agostini senese, ed illustrate da G.A.Canini, e *Notae in numismata tum epbesia tum aliarum urbium apibus insignita*, Roma 1658. Nella cultura romana del tempo, come ha messo in evidenza M.C. Molinari (in *L'Idea del Bello...* 2000, pp.562-563), era infatti molto vivo l'interesse per le gemme e per la numismatica (Connors 1992). La ristampa bolognese delle *Vite* del Vasari, del 1647, con un'*Oda sopra l'Ara dell'Eternità* del Bellori, documenta un rinnovato studio per la scuola artistica tosco-romana. Il ripensamento della storia dell'arte in chiave vasariana era probabilmente finalizzato sia alla rivalutazione del disegno, rispetto al colore, e del genio di Raffaello, sia alle nuove *Vite* (pubblicate nel 1672), che il Bellori intendeva scrivere, in prosecuzione di quelle del Baglione, cui aveva

dato un apporto, anche se minimo. Inoltre un altro obiettivo poteva essere il raffinamento degli strumenti linguistici utili per l'*ekphrasis*, un genere letterario in cui il Bellori era destinato ad eccellere, ed un mezzo per la divulgazione dei nuovi principi del bello.

Rientrato definitivamente a Roma nell'ottobre 1647, il Berrettini era ormai molto celebre anche Oltralpe, richiesto in Spagna dalla corte reale e dallo stesso Filippo IV d'Asburgo, ed in Francia dal Mazzarino (Pascoli 1730-1736 p.122; Geisenheimer 1909). Inoltre, Pietro era riconosciuto come indiscusso caposcuola di una complessa corrente artistica, il cui più rappresentativo seguace in architettura divenne poi il romano Ciro Ferri, entrato in quel periodo a far parte dei suoi allievi. Il Maestro toscano fu subito impegnato nella grandiosa impresa della decorazione architettonica e pittorica della navata, cupola e tribuna di S. Maria in Vallicella, intervento di grande portata, che gli era stato commissionato fin dal settembre del 1646 dagli Oratoriani, a cui era da tempo legato per affinità di intenti. Successivamente, nell'aprile 1649, Pietro aveva proposto di realizzare una serie di stucchi nella navata centrale della Chiesa Nuova, al fine di riquadrare e armonizzare le modanature del transetto e del presbiterio con l'imposta della calotta, così da creare un effetto di continuità visiva sulla decorazione delle volte. Nel maggio dello stesso anno fece realizzare "gli ovati all'intorno della cupola, immediatamente sopra il cornicione, per dar luce alla pittura, mentre si assicuri ch' il muro d'essa cupola non sia per patirne" (da ultimo, Lo Bianco 1997, p.32). L'apertura di finestre ovali alla base della cupola, anche per permettere flussi di luce che generino la sensazione di leggerezza nella copertura, è un'innovazione significativa: le fonti di luce si scorgono solo nella zona della navata vicina all'ingresso, poi scompaiono alla vista. Sempre per creare luminosità inoltre, su consiglio del Cortona, alla cupola venne aggiunta una nuova lanterna: i lavori si conclusero nel 1651 (Barbieri-Barchiesi-Ferrara 1995, pp.40; 173): l'autorizzazione del saldo dei conti è registrata in una lettera del 14 maggio 1651 a firma di Odorico Rinaldi, il padre oratoriano che pochi anni dopo avrebbe pubblicato una edizione ampliata e in lingua italiana degli *Annales Ecclesiastici* del

Baronio: il Rinaldi nella lettera (Sparti 1997^a, pp.130-131) si compiace delle modestissime richieste pecuniarie del Cortona, che loda per la sua devozione a S. Filippo Neri. Purtroppo gli artifici introdotti dal Cortona nella cupola per renderla luminosa causarono dei seri problemi di natura statica, mettendo in pericolo la stabilità della volta (Hager 1973, p.301). Problemi analoghi si presentarono poi anche per la cupola di Ss. Luca e Martina, ove Berrettini aprì finestre ovate nella zona dell'attico al di sopra del tamburo, finestre che poi vennero richiuse per non compromettere l'equilibrio della struttura. Solo in Ss. Ambrogio e Carlo al Corso il Cortona riuscì a realizzare un concetto a lungo indagato: una luminosità straordinaria all'interno e una forma totalmente coerente, plastica ed essenziale anche all'esterno, atta a rivelare la struttura portante.

Gli affreschi alla Vallicella riguardarono la cupola, in cui Pietro impresso un dinamismo circolare ruotante, la tribuna, e la volta, mentre la sagrestia era stata affrescata negli anni Trenta del Seicento. Suscitavano particolare ammirazione gli "ornati di stucco sodi spiritosi e bizzarri" (Berrettini, in Campori 1866, p.508; Incisa della Rocchetta 1969, p.87. Benedetti 1980, p.54 e Id. in *Atti* 1998, pp.190 ss.). Le logge, o coretti, che si affacciano sul transetto, opera di Luca Berrettini, realizzate intorno al 1657, individuano un tema di ricerca comune fra gli architetti più colti del tempo. I precedenti coretti, disposti come nel Gesù e in S. Ignazio, sopra gli archivolti della navata centrale, erano stati tamponati, sembra per ragioni di sicurezza statica (Hess 1963, p.224).

Innocenzo X, che non aveva la stessa predisposizione per il mecenatismo di Urbano VIII, ed apprezzava il Cortona specialmente come pittore, lo incaricò, fin dal novembre del 1650, di sovrintendere alla decorazione a fresco e stucco (*Storie di Enea*, con aiuti) della nuova lunga Galleria 'borrominiana' del palazzo Pamphilij, posta trasversalmente, dalla Piazza Navona a Via dell'Anima: lavori che lo impegnarono dal 1651 al 1654 (Del Pizzo, in *Pietro...* 1969; Zuccari 1990, p.131; Preimesberger 1976, p.245, n.149; Beldon Scott, in *Cat.* 1997, pp.90-96; Zuccari 1999, p.198). Tale spazio autocelebrativo assumeva un ruolo importante in quanto aveva una posizione strategica nel *Foro Pamphilio*, essendo

una cerniera tra il palazzo vero e proprio e le stanze private del pontefice strettamente connesse alla futura chiesa, secondo una concezione innovativa che si era realizzata nell'Escorial di Filippo II. La notevole lunghezza della sala suggerì al Cortona una suddivisione della volta tramite una ricca e plastica struttura di stucco, articolata e ritmata da cariatidi monocrome che, poggiate su un'unica monumentale cornice, sostengono grandi ovali riccamente decorati, in un crescendo verso il riquadro centrale, in cui, in un trionfo di luce e colore, è rappresentata l'*Apoteosi di Enea*, supposto mitico antenato della *gens Pamphilia* (Benedetti 1980) (fig. 12).

La decorazione, per la quale furono chiamati gli allievi, costituì il preludio di quel complesso fenomeno di lunga durata che è stato definito "cortonismo". Berrettini in quegli anni aveva, infatti, creato una scuola, in cui confluivano personalità artistiche diverse, più o meno orientate verso innovazioni o conformismi, una 'scuola cortonesca', che avrebbe poi dato i suoi frutti più maturi al tempo di Alessandro VII. Gli esuberanti ornamenti architettonici – armonizzati tramite sovrabbondanti e succose figure a rilievo, naturalistiche, antropomorfe, zoomorfiche e fitomorfiche, o ultraterrene e angeliche, o fantasiose e simboliche, ed espresse in sgargiante policonomia, inclusa la doratura, o per contrasto in severo chiaroscuro monocromo – avevano caratterizzato l'apparato plastico delle grandi volte dei Saloni Barberiniani e Medicei, e ancor prima, sia pure con molta più austerità, il 'Casale di Hostia' dei Sacchetti: il dinamismo vorticoso entrava in sorprendente tensione con la lucida coerenza geometrica e la rigorosa struttura proporzionale e prospettico-ottica dello spazio.

La profusione di ornamenti e il nuovo approccio all'arte dello stucco, materiale duttile e metamorfico, costituivano la lezione più autenticamente cortoniana, che numerosi validi artisti avevano rapidamente appreso, sotto la guida del maestro (Walker 1999, p.6). Indubbiamente nella Galleria pamphiliana Pietro preferì adottare un linguaggio più convenzionale, rigoroso e scultoreo-architettonico, in parte ancora a 'quadri riportati', forse motivato dalla conformazione della lunghissima sala, pur introducendo un ininterrotto fluire e una sovrapposizione di im-



Fig.12 – Palazzo Pamphili, galleria: Pietro da Cortona, Storie di Enea (1651-1654)

magini. Anche i contenuti espressi negli affreschi (da ultimo Beldon Scott, in *Cat.* 1997, p.91, n.52) erano meno innovativi rispetto alle precedenti esaltanti sperimentazioni barberiniane e medicee, che avevano affascinato l'Europa. Non sembra però troppo convincente l'ipotesi (Zuccari 1990, p.132) di un Cortona teorico, in parte ripiegato su se stesso, oppure di una crisi intellettuale del Maestro, da ravvisare in una sorta di stasi rispetto ad una fase eroica barberiniana. Piuttosto nella Galleria, denominata anche di Donna Olimpia, che ne aveva patrocinato l'esecuzione, Pietro Berrettini intendeva forse più semplicemente soddisfare, mantenendo un'altissima qualità artistica, le esigenze dei Pamphilj; mecenati che certo non desideravano percorrere vie già sperimentate, aliene dal proprio gusto e interpretabili come riflessi di un mecenatismo barberiniano, per un certo periodo decisamente aborrito.

È stato osservato come un ruolo sempre più importante nella politica edilizia della Santa Sede, poco dopo l'elezione al soglio pontificio di Innocenzo X, venisse assunto dal Padre oratoriano Virgilio Spada. Il Papa, inizialmente, era stato colto da sfiducia, pur se transitoria, nelle competenze di Bernini architetto a causa dell'insuccesso del campanile di S. Pietro (1638-1644). Si delineò allora l'orientamento della politica Pamphilj, peraltro non monolitica, nel dibattito architettonico: si trattava di un'attenzione particolare alle questioni della solidità delle fabbriche, considerata fondamentale, unitamente alla esigenza di economicità, mentre diminuiva l'attenzione agli assi viari di percorrenza e agli interventi sul tessuto urbano, fatta esclusione di Piazza Navona. Durante il pontificato Pamphilj la città di Roma sembra pensata per singoli interventi in aree isolate, attuati in funzione dell'esaltazione dinastica tramite ormai consolidate strutture di prestigio e di potere nobiliare, dal magnifico palazzo al Mausoleo alla fontana-obelisco nel Circo Agonale, alla villa suburbana presso Porta S. Pancrazio, dotata di splendidi giardini (Bonney 1994; Benocci 1996), ai feudi, a cominciare da San Martino al Cimino e Valmontone. Alla luce di queste premesse il Papa, assecondando i propri gusti conservatori, conferì incarichi importanti all'esperto e affidabile Girolamo Rainaldi, che era stato allievo di Domenico Fontana, e al figlio Carlo Rainaldi; al

contempo, in solo apparente contraddizione, assecondò le tendenze più innovatrici di Virgilio Spada che per convincere il Papa si appellava però, sempre, alle capacità tecniche del geniale Borromini, da lui apprezzato come realizzatore dell'Oratorio dei Filippini. Per un mausoleo Pamphilj presso S. Maria in Vallicella, Borromini elaborò grandiosi progetti, come fece forse anche lo stesso Berrettini, se a questo tema si vuole attribuire la sezione prospettica di Monaco, discussa nella Scheda relativa a proposito dei Ss. Luca e Martina, cui il Noehles ed altri autorevoli studiosi l'avevano riferita come progetto preliminare. Il suddetto disegno (p.193, fig. 6) è improntato ad un gusto conservatore, che può essere collegato, non alla data precoce della sua elaborazione, bensì agli orientamenti di Innocenzo X. Sembra infatti lecito ravvisare le armi Pamphilj nello stemma che sormonta la tomba del pontefice, raffigurate al centro del braccio trasverso della croce quadrilobata, (Raspe 1997; e da ultimo: Viscogliosi 2000, p.51).

Sintomatici della cultura enciclopedica del Seicento sono i richiami al tecnicismo, all'ingegnosità, alla "perizia", ricercati non solo per la meraviglia suscitata dall'impresa, ma in quanto la *firmitas*, coniugata con la *magnificentia*, vuole dare una risposta all'ossessione per la transitorietà terrena, e si oppone alla precarietà dell'esistenza e al flusso continuo e imprevedibile delle vicende umane, comunque concluse rapidamente da un inevitabile destino tragico, tanto spesso rappresentato con una crudezza e un'ostentazione sicuramente inquietanti (si pensi alla frequente esibizione dei teschi, ad esempio nell'ingresso alla chiesa di S. Agostino alla Zecca a Napoli o nei monumenti funebri barocchi).

Sono proprio i valori della *firmitas* che soddisfano l'aspirazione alla solidità e alla durata nel tempo, per contrastare il divenire veloce, breve e instabile, con l'illusione o l'intuizione di una perpetuità e consistenza sempiterna attraverso l'arte. Da tale temperie culturale scaturì l'incarico al Borromini, relativo alla maggiore impresa costruttiva innocenziana in vista del Giubileo del 1650. Il rinnovamento radicale della fatiscente basilica di S. Giovanni in Laterano (Roca De Amicis 1995), trasformata in un cantiere d'idee rivoluzionarie, solo in parte purtroppo realizzate, ebbe tuttavia notevole influenza nell'ambiente

romano. Analoga influenza esercitò anche il mausoleo Pamphilio in S. Agnese in Agone. In quest'opera l'iter progettuale fu particolarmente difficoltoso, così come le pertinenti fasi costruttive di realizzazione: i progetti del Borromini, richiesti per superare l'*empasse* in cui erano caduti i Rainaldi, non furono attuati completamente (Eimer 1971; Raspe 1997).

Si tratta di due straordinari eventi, il restauro e rinnovamento della basilica lateranense e S. Agnese in Agone, in cui il Cortona fu in qualche misura coinvolto, essendo chiamato ad interessarsene a vario titolo. Per quanto riguarda l'impresa di S. Agnese, Raspe (1997) ha ravvisato un conflitto di concezioni all'interno della stessa committenza pamphiliana, pur accomunata da una sostanziale adesione ad atteggiamenti conservatori in fatto di gusto architettonico (Zuccari 1999): non di rado, ad esempio, il Pontefice si opponeva al figlio dell'autoritaria cognata Olimpia Maidalchini, il *cardinale Nepote* Camillo Pamphilj. Dopo la rinuncia al cardinalato, divenuto Principe, e consorte della facoltosa Olimpia Aldobrandini, vedova Borghese, Camillo coltivò i suoi interessi di architetto amatore, ambizioso e talvolta avaro. Legato da amicizia a Camillo Massimi, letterato studioso dell'antico, il principe Pamphilj si comportò in modo piuttosto volubile, insofferente nei riguardi del Borromini, dopo un iniziale entusiasmo sulla scia delle scelte del Papa, non esente da pentimenti e voltafaccia. Seppure a fasi alterne, Camillo non mostrò particolare simpatia neanche per il Bernini: negli anni Quaranta preferì, alle proposte di Spada e Borromini, il progetto dell'Algardi e di G. F. Grimaldi, per edificare la villa Belrespiro a Porta S. Pancrazio, opera, recentemente studiata da Carla Benocci, tra le più interessanti della corrente alternativa al barocco, definita "the other side of the medal" (Blunt 1980; Montagu 1981). In questa splendida villa suburbana, dotata di un giardino scenografico, Camillo non mancò di esprimere il suo sofisticato personale gusto di 'virtuoso' dilettante di architettura, occupandosi anche della cappella di S. Tommaso di Villanova in S. Agostino, nonché del palazzo dinastico di Valmontone e del relativo apparato ornamentale, affidato a P. F. Mola e poi a Mattia Preti. Se il principe Pamphilj commissionò il S. Andrea al Quirinale al Bernini, fu soprattutto perché indirizzato da Alessandro VII, che

auspicava un esito brillante e consono alle sue raffinate esigenze estetiche, essendo il sito ove doveva sorgere la chiesa adiacente alla cosiddetta Manica Lunga del palazzo Pontificio del Quirinale.

Quando poi negli anni Sessanta, sviluppando ulteriormente, come già in S. Agnese in Agone, il tema della dinastia pamphilia di origini leggendarie (Gijsbers 1996), il principe Camillo Pamphilj, con una precisa volontà progettuale, intraprese la costruzione del nuovo palazzo Aldobrandini-Pamphilj, preferì affidarsi, piuttosto che a Borromini, al meno inventivo, ma sicuramente più docile Antonio Del Grande. Prima di svilupparsi, dopo il 1660, verso la Via Lata (Metzger Habel 1990), la facciata principale del nuovo palazzo era rivolta verso la piazza del Collegio Romano, ampliata grazie al diradamento ottenuto demolendo palazzo Salviati. Più spesso il principe Pamphilj ricorse a Giovanni Maria Baratta per far eseguire lavori talvolta forse da lui stesso progettati, come nel caso della succitata cappella di S. Tommaso di Villanova nella chiesa di S. Agostino: per tale opera sembra che Camillo si sia avvalso dei suggerimenti di Pietro da Cortona (Preimesberger-Weil 1975, pp.189-191), intorno al 1660, anno in cui sappiamo che, come consulente di Alessandro VII, l'artista prese parte alla relativa visita apostolica (Preimesberger-Weil 1975, pp.186-87; Zandri 1987, pp.86-87). Ancora a partire dagli anni Cinquanta, il Principe, con le sue idee personali e con disegni, volle guidare Giovanni Maria Baratta nell'opera di completamento, nella facciata e negli ornati della chiesa di S. Nicola da Tolentino. In questa chiesa degli Agostiniani riformati il Cortona condusse, negli anni Sessanta, la decorazione architettonica e pittorica della raffinatissima cappella Gavotti. La facciata della chiesa riecheggia motivi cortoneschi, riletta in chiave classicista (Zandri 1987, p.93), motivi che risentono d'indicazioni di gusto del mecenate o dello stesso Baratta, che come assistente di Algardi, cui talvolta è attribuito il disegno della facciata, aveva probabilmente assorbito le simpatie di quest'ultimo per il Berrettini. Lo scultore bolognese era anche legato da vincoli di amicizia con Berrettini, con cui aveva collaborato nella chiesa dei Ss. Luca e Martina, tanto da volerlo come testimone davanti al notaio per il proprio testamento redatto il 6 giugno 1654 (Del Piazzo, in

Pietro... 1969, p.10). L'apprezzamento dei Pamphilj nei riguardi del Cortona, ampiamente dimostrato dalla commissione del ciclo decorativo con *Le storie di Enea*, dalla richiesta continua di consulenze, dalla presenza della scuola cortoniana nella decorazione pittorica delle sale del palazzo al Circo Agonale, si evince anche dal fatto che i disegni di G. M. Baratta per gli stucchi del tamburo di S. Agnese in Agone, nell'ottobre 1668, dovettero essere approvati dal Cortona, prima di procedere alla stesura dei Capitoli (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, nn.133-143)

La committenza Pamphilj, completamente diversa da quella barberiniana o medicea, era spesso oscillante, a causa delle divergenze di gusto che esistevano tra i suoi membri (principalmente Innocenzo X, il Principe Camillo e donna Olimpia Maidalchini). In questo clima il Cortona forse non dovette inizialmente sentirsi in particolare sintonia con la famiglia regnante: uomo orgoglioso e fiero, il Berrettini rifiutò una carica ecclesiastica offertagli dal Papa dopo il compimento della decorazione della Galleria Pamphilj (Preimesberger 1974). Quest'atteggiamento mentale è piuttosto coerente lungo l'intera vita dell'artista: nella celebre, e spesso citata, lettera a Cassiano dal Pozzo (19 gennaio 1646, in Bottari-Ticozzi, 1825, I, pp. 418-420), Berrettini nega che la propria "cattiva fortuna" vada attribuita al fatto di non aver saputo concepire l'architettura "con animo grande", come suggerito dai suoi detrattori. Il motivo semmai consisteva, come affermava Cortona con una certa alterigia, nel "non essermi accomodato forse ai costumi che si vogliono usare da quelli che fanno le dette opere per approfittarsi, del che io non ebbi mai tale pensiero, ma solo di operare conforme conveniva a un par mio...". In questo giudizio critico – forse memore delle osservazioni esposte nel breve trattato di T. Accetto, *Della dissimulazione onesta* (Napoli 1641) –, riguardo all'ipocrisia e opportunismo caratteristici del proprio tempo, si ravvisa forse un'allusione al Bernini, per un'incompatibilità tra due rivali 'virtuosi', notata da molti contemporanei (lettera di G.B. Muzzarelli, datata Roma 1661, in Archivio di Stato di Modena, *Cancellaria Ducale*, cit. in Benedetti 1980).

Lo stesso giudizio severo viene ribadito nel *Trattato* (p.232), nel gustoso episodio relativo al pa-

ragone tra il comportamento, giudicato frivolo, di Rubens e il distaccato disinteresse di Guido Reni, volto al conseguimento di una sempiterna gloria. Quest'atteggiamento indipendente accomunava Pietro ad altri spiriti anticonvenzionali che, pur non appartenendo alla sua cerchia, lo stimavano: ci riferiamo a Borromini, a Francesco Mochi, ad Alessandro Algardi, a Virgilio Spada, ai Giustiniani, a Fioravante Martinelli. Legato al Borromini, quest'ultimo nei suoi scritti riservava in genere parole di sincero apprezzamento per il Cortona, mentre non perdeva occasione per criticare il Bernini (Martinelli 1663-1663, ed. D'Onofrio).

Sul versante dell'architettura, come già richiamato, Innocenzo X richiese la consulenza del Cortona per la cupola di S. Agnese, mausoleo Pamphilj (Eimer 1970; Raspe 1997). La decorazione della calotta interna, in contrasto con la prevalente decorazione scultorea dei bracci della chiesa, doveva essere solamente a fresco: con enfasi, dunque, decisamente spostata sulla pittura, anziché sul sistema cortoniano a fresco e stucco, o ancora sulla soluzione di carattere architettonico-plastico cortoniana, ma poi adottata anche dal Bernini, dei cassettoni e dei motivi simbolico-geometrici degradanti con sovrapposizione di costoloni. A partire dal 1670, la decorazione della cupola venne affidata all'allievo Ciro Ferri, su committenza di Giovan Battista Pamphilj, figlio di Camillo e di Olimpia Aldobrandini.

In quegli anni Padre Virgilio Spada, che si occupava della decorazione di S. Pietro, incaricò il Cortona di sovrintendere ai mosaici, e di prepararne i cartoni (pagamenti nel giugno 1653: Briganti 1962, p.147). I lavori iniziarono nel 1653 nella cupola, nel tamburo e nei peducci della cappella del SS. Sacramento, per estendersi poi al tamburo e al fregio della cappella di S. Sebastiano (Heimbürger Ravalli 1977, pp.205 ss.) e alle campate antistanti, inclusa la cappella della Pietà (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.23; Difederico 1983, pp.59-62). L'interesse per questo genere artistico si era andato sviluppando intorno agli antichi mosaici cristiani ed in particolare alle opere presenti a Palestrina, studiate per iniziativa di alcuni membri dell'Accademia dei Lincei, in particolare Federico Cesi, Cassiano dal Pozzo e il cardinale Francesco Barberini (Forni Montagna 1991; *I Bar-*

berini... 1992). L'artista toscano, inoltre, fu interpellato per la decorazione dei sei pilastri della navata centrale di S. Pietro. Questo tipo di consulenze, scandagli e stime di lavori da eseguire o già eseguiti da altri, in vista o meno di un eventuale incarico, ampiamente documentati nelle fonti di archivio, particolarmente dopo il rientro del Berrettini a Roma da Firenze, costituiva un'intensa attività collaterale dell'artista, peraltro molto richiesta dai suoi mecenati, come i Medici, i Barberini, i Sacchetti, i Pamphilj. Si trattava di un'operosità tutt'altro che marginale, che investiva la supervisione di scavi, nonché la ricerca e la valutazione di opere d'arte antiche e moderne, riguardo all'autenticità e al prezzo (Sparti 1997^a, p.105).

Per quanto concerne i lavori più significativi, risale al 1654-1656, e non come precedentemente ritenuto, al 1651, il monumento per Fabio e Ippolito De Amicis in S. Maria sopra Minerva (Briganti 1962, p.146; Villani 1999). Dal 1651, alla morte del Soria, Berrettini era divenuto il diretto responsabile del cantiere di Ss. Luca e Martina, un incarico conferitogli dal cardinal Francesco Barberini che, pur con parsimonia, provvedeva al finanziamento della conclusione dell'impresa (Noehles 1970, p.351, app.doc. 91).

Sollecitato e persino sovvenzionato dagli Oratoriani, grati per la conclusione della prima fase delle opere a lui commissionate in S. Maria della Vallicella, nel giugno 1651 Pietro si concesse un breve periodo di riposo a Tivoli, in compagnia dell'amico scultore Alessandro Algardi, mentre fervevano i lavori in Ss. Luca e Martina, in particolare per la facciata della chiesa e per la navata longitudinale. Il Soria, che ne seguiva il cantiere, morì però nel novembre 1651 e venne sepolto nella cappella di S. Lazzaro, luogo che Pietro stesso si era riservato come sepolcro, avendone acquisito un diritto di padronato, dopo la rinuncia alla cripta.

Intorno al 1651 Berrettini, insieme a Bernini e Borromini, fu richiesto di un parere sul progetto per la trasformazione del Castello di Modena in palazzo Ducale degli Este (Fraschetti 1900, pp.227-228; Zannugg 1942; Jarrard, in *Modena 1998...* 1999, pp.99 ss.), trasformazione resasi necessaria in seguito alla devoluzione di Ferrara. All'architetto Gerolamo Rainaldi era succeduto nella direzione dei lavori e nel-

l'attuazione di nuove varianti l'architetto romano B. Avanzini. Il parere del Cortona (anonimo) sarebbe contenuto in una lettera conservata, insieme ai pareri di Bernini (autografo) e presumibilmente di Borromini (anch'esso anonimo), nell'Archivio Storico di Modena, ripubblicata e commentata in un recente volume da T. A. Marder (*Modena 1598...* 1999, pp.135-137). L'opinione attribuita al Cortona è sostanzialmente positiva riguardo al progetto, salvo che per l'osservazione relativa alla impostazione del piano seminterrato, le cui finestre risultavano essere troppo basse sul livello della strada; la critica non riguardava il fatto che il progettato palazzo non fosse abbastanza alto, bensì che non avesse un rapporto corretto con il terreno, così che anche il portale d'ingresso non avrebbe conferito sufficiente enfasi all'edificio, esigenza che, insieme con quella della simmetria, e di un migliore proporzionamento generale (requisiti non del tutto rispettati nel progetto dell'Avanzini), contraddistingueva, secondo Pietro, i palazzi romani del Seicento.

Quanto alla effettiva competenza di Berrettini nell'ambito dell'architettura civile, e in particolare delle dimore seicentesche, Marder tende a minimizzarla; lo studioso ritiene infatti che agli inizi degli anni Cinquanta l'attività di progettista del Cortona fosse limitata solo alla Casa in Via della Pedacchia, e considera semplici affreschi (Marder, in *Modena 1998...* 1999, p.135) le magistrali decorazioni a fresco e stucco del Salone Barberiniano e delle Sale mediche dei Pianeti, che anzi proprio per il loro rivoluzionario carattere plastico ed architettonico godevano di una fama ormai europea ed avevano specialmente richiamato l'attenzione degli Este, come testimoniano alcune lettere inviate a Rinaldo d'Este (Jarrard 1998, p.23). A nostro avviso invece, anche tralasciando la costruzione del Casale di Ostia e del Casino Sacchetti, va sottolineato l'apporto diretto del Cortona al processo di ideazione e costruzione di palazzo Barberini, vero e proprio manifesto del barocco per quanto concerne l'architettura delle residenze di corte e dello spazio urbano, avendo egli elaborato innovative proposte, alcune delle quali con esiti concreti estremamente interessanti e culturalmente molto significativi. Inoltre nei progetti per la facciata di palazzo Pitti per la committenza medicea,

Pietro si era con successo cimentato nel disegno di una suggestiva trasformazione del palazzo quattrocentesco (poi ampliato in 'stile', con forti connotazioni rinascimentali all'esterno verso la città), in una reggia principesca barocca, degna del *grand gout*, espressione di una volontà di rinnovamento, e di un "animo grande", che ha sempre contraddistinto l'artista toscano.

Nel settembre del 1652 Pietro si stabilì, a conclusione di una serie di spostamenti (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.11), in Via della Pedacchia. La sua definitiva residenza-bottega, poi distrutta per la costruzione del Vittoriano, si trovava presso Macel de' Corvi, adiacente all'Ara Coeli al Campidoglio. Dai documenti iconografici e d'archivio è possibile ricavare un'idea abbastanza dettagliata dell'originale dimora. Oggetto di rimaneggiamenti dal 1649 al 1662, il luogo si presentava con caratteri inconsueti, essendo uno spazio architettonico polifunzionale: era costituito da una serie di ambienti quali abitazione, studio, botteghe, scuola, atelier, laboratorio-officina, e dotato di un giardino privato a terrazzi e livelli, strutturati da originali elementi architettonici quali una grotta, un 'teatro', un ninfeo, fontane e aiuole disegnate in forme geometriche (Lugari 1885; Fabbrini 1896; Spati 1997^a; Brancia di Apricena, in *Atti* 1998, pp.363-384).

Come la casa del Bernini presso S. Andrea delle Fratte, la dimora-studio-laboratorio divenne presto luogo di incontro e dibattito artistico: il Cortona le conferì un prospetto decoroso, a linea spezzata, che seguiva il filo stradale, essendo il prospetto inizialmente suddiviso in cinque campate. Poi, per inglobare fabbriche già esistenti, acquisite gradualmente e riaggregate con sapiente accortezza e maestria sia all'interno che all'esterno, il fronte fu ampliato a sette campate, disposte simmetricamente rispetto all'asse centrale, ma non con identico ritmo. Si stabiliva, infatti, una organizzazione gerarchica con enfasi sul portale d'ingresso, a bugne rustiche con tribuna balconata; un ordine architettonico toscano permeava tutta la residenza. La facciata fungeva da quinta prospettica, essendo visibile, nelle tre campate centrali in leggero aggetto, come sfondo alla strada che giungeva perpendicolarmente: si notava immediatamente il piano

nobile con finestre doppie e balcone. La novità del prospetto si coglie facilmente se lo si confronta, ad esempio, con quello della non tanto precedente casa di Flaminio Ponzio (White 1983-1987 p.443).

Al 1653 risale il progetto per l'altare della chiesa del convento di S. Girolamo delle Poverelle a Cortona, donato da Berrettini in occasione dell'ingresso nel monastero di una sua nipote (*Pietro da Cortona per la sua terra...* 1997, p.130).

Dal 1655 al 1656 Pietro si occupò della cappella della Compagnia del SS. Sacramento in S. Marco, nell'ambito di più ampi e sistematici lavori di ristrutturazione, su commissione di Nicolò Sagredo. L'opera, molto raffinata, con stucchi del Fancelli e marmi di Luca Berrettini (Casale 1969; Blunt 1982), di impianto estremamente semplice, fu supervisionata e quasi certamente progettata dal Cortona. Il disegno sembra riprendere lo schema della cappella Cesi di Antonio da Sangallo il Giovane (GDSU, 836 Av).

Il trionfo del barocco in architettura: l'età di Alessandro VII (1655-1667)

Nel 1655, alla morte di Innocenzo X, il cardinale Giulio Sacchetti per la seconda volta papabile, constatato che la sua fedeltà ai Barberini e alla loro politica filofrancesa costituiva un ostacolo insormontabile alla sua nomina per il veto spagnolo, generosamente contribuì al successo del Segretario di Stato di Innocenzo X, il senese Fabio Chigi. Quest'ultimo, che vantava origini da antica e nobile famiglia, era legato da stima, amicizia e consuetudine di lavoro al cardinale Giulio, sin dagli anni giovanili in cui ne era stato segretario. Nel conclave decisivo il cardinal Sacchetti, dopo aver interceduto per far ritirare al Mazzarino l'esclusiva imposta dalla Francia, non esitò a far confluire sul Chigi i voti del proprio partito, assicurandosi così un leale e perdurante appoggio (Fosi 1997), di cui di riflesso poté godere il Cortona, benché il suo prestigio fosse ormai tale da non necessitare certo raccomandazioni.

Con l'ascesa al Soglio Pontificio di ALESSANDRO VII CHIGI (1655-1667), fu il Bernini protagonista della

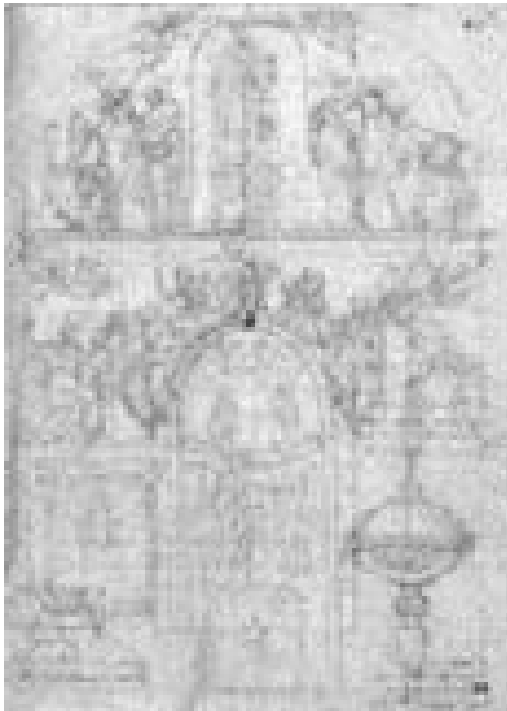


Fig.13 – S. Maria della Pace: prospetto della cappella Chigi (Anonimo pittore, I° metà del XVI secolo: BAV, Chigi, a I 32, c. 50v, da Alessandro VII Chigi...1999)



Fig.14 – S. Maria della Pace: cappella Chigi, dopo l'intervento cortoniano

maggior parte delle imprese papali sia in architettura, sia negli interventi di vasto respiro urbano. Gian Lorenzo sviluppò un linguaggio da Krautheimer (1987, p.43) definito “cinquecentismo barocco”, sulla scia di una sintetica definizione coniata da Frommel (in *Gian Lorenzo... 1983-1984*, pp.291 ss.). Al Berrettini, che certo godeva ormai di una propria indiscutibile fama, vennero comunque offerte interessanti occasioni per realizzare nuove ed originali opere d'architettura e di disegno urbano (Montanari, in *Alessandro VII... 2000*, pp.380 ss.). Nel giro di pochi anni, quasi in successione, Pietro si trovò ad affrontare temi di grande impegno, come coordinatore e 'sovrintendente' di una vera e propria schiera di seguaci e collaboratori.

Innanzitutto, gli fu affidata la decorazione del palazzo di Montecavallo, ossia della Galleria del Quirinale (Jacob 1971; Bestmann 1991), e la guida di numerosi artisti (lavori documentati in ASR, già segnalati, ma trascritti in Sparti 1997, pp.134 ss.).

Inoltre il Berrettini si occupò (tra il 1656 e il 1658) della riqualificazione della chiesa roveresca di S. Maria della Pace, riconfigurata per volontà di Sisto IV, per ricordare la Pace di Bagnolo del 1484, e condotta a buon fine da Innocenzo VIII Cybo. Alessandro VII voleva dar lustro alla cappella di famiglia, eretta dal suo celebre avo Agostino Chigi, promovendo, su consiglio dei suoi collaboratori nella Curia, come il Presidente delle Strade Monsignor Neri Corsini, e dello stesso Cortona (Krautheimer 1987, p.85), un intervento globale, che interessasse non solo la cappella, l'interno e l'esterno della chiesa, bensì anche lo spazio urbano: come accadeva per S. Maria del Popolo, affidata alla creatività del Bernini e pensata in relazione alla nuova porta urbana e alle progettate chiese gemelle, così da riconfigurare la piazza in funzione di vestibolo trionfale della Roma moderna.

Per quanto riguarda l'intervento nel tessuto edilizio e stradale adiacente, i disegni del Codice chi-

giano, che nel loro insieme dimostrano come l'attenzione del Cortona si sia immediatamente rivolta al contesto urbano, permettono di ricostruire le fasi di ideazione e la genesi del progetto conclusivo, progetto al quale non fu estraneo Virgilio Spada (Marder 1998, pp.214-278). Se in un primo tempo si pensava ad una chiesa la cui facciata fungesse da quinta di un 'bidente', che a partire dalla strada del Vicolo della Pace si biforcasse in due direzioni, poi prevalse il progetto più ambizioso, in cui la facciata doveva divenire parte di una scenografia urbana (Fagiolo 1999).

Per soddisfare le esigenze estetiche e funzionali del Papa, Pietro fu chiamato dunque a ristrutturare, ampliandola notevolmente, la piazza di fronte alla chiesa, dato che la situazione preesistente non consentiva una soluzione adeguata alla "magnificenza" richiesta. Nella delicata operazione furono inclusi i prospetti dei palazzetti che si affacciavano sullo stretto imbuto di accesso alla chiesa. Allo scopo di guadagnare uno spazio sufficiente a garantire effetti sorprendenti e a soddisfare le necessità di ordine funzionale dello spazio pubblico, il palazzo Gambirasi (Roca De Amicis 2000, pp.19-38) fu oggetto di una drastica e dispendiosa "riduzione" nelle dimensioni e nella forma, per consentire la nascita di una delle piazzette più suggestive della Roma barocca: nella realizzazione dell'opera il Cortona fu affiancato da Giovanni Maria Bolino in qualità di coadiutore-architetto (Ost 1971, Roca de Amicis 2000). Tale diradamento del tessuto edilizio circostante, sia da nuovi documenti d'archivio pubblicati da Roca de Amicis, sia alla luce delle più recenti indagini georadar, appare più cospicuo rispetto alla documentazione grafica e ai rilievi riportati nelle piante storiche, così che il primo progetto, molto più limitato, va considerato nel contesto della situazione effettiva del tessuto urbano preesistente (Dal Mas, in *Atti* 1998, pp.326-327, figg. 2-3).

Particolarmente spinoso infatti appariva il problema di creare un passaggio veicolare sui due lati della chiesa: sul lato verso S. Maria dell'Anima, lungo il vicolo della Pace, Pietro fu costretto ad operare un taglio tanto ardito quanto pericoloso sulla struttura ottagonale della fabbrica quattrocentesca, come

si può riconoscere osservando la diversa tessitura delle murature esterne. Si nota infatti chiaramente, dal confronto tra il disegno di J. Meleghini per l'ampliamento del coro della chiesa della Pace e il progetto del Cortona (BAV, *Chigi*, P VII 9, f.74r; p.266, fig. 5), come l'intervento consista nel modificare e ridurre la parete esterna della navata e del pilastro, cui si addossa la cappella Cesi di Antonio da Sangallo il Giovane, per creare nello spazio centrico ottagonale un passaggio esterno, tramite alcuni gradini che superano il dislivello tra il vicolo e il pavimento della chiesa, utilizzando come vestibolo l'ambiente prima destinato alla cappella adiacente alla Cesi, nella rotonda. Il nuovo passaggio fu studiato in diverse soluzioni, e attuato scavando all'interno un vuoto a forma di prisma a base triangolare, e abilmente compensando l'indebolimento della porzione muraria compresa tra la cappella Cesi e la Rotonda, con un rinforzo laterale parallelo alla parete del vicolo che conduce a S. Maria dell'Anima (GDSU, *Ciro Ferri*, 3600 A: vedi scheda). Questa entrata laterale era disposta simmetricamente rispetto all'ingresso alla sacrestia e al chiostro sul lato opposto: l'attenzione ai problemi funzionali della chiesa e dei suoi spazi annessi (la cripta o chiesa inferiore, una o più sacrestie, il retrocoro, il chiostro), e lo studio dei percorsi di disimpegno, ai vari livelli, attraverso scale, corridoi, vestiboli, sono caratteristici dei progetti di nuove chiese o di restauri nel Seicento. Questa preoccupazione per la *commoditas*, relativa alle esigenze liturgiche dei riti devozionali, si può osservare nelle diverse piante redatte da Cortona per S. Maria della Pace (nella scheda si vedano in particolare le soluzioni alternative per gli accessi alla sacrestia, dal lato verso il chiostro bramantesco). Tale attenzione ai percorsi si nota, ad esempio, anche in S. Carlino alle Quattro Fontane, in Ss. Luca e Martina, e in numerose opere del barocco romano. Già in chiese della Controriforma, come il Gesù a Roma, il Redentore a Venezia, o diverse chiese milanesi (come il S. Fedele) del periodo, si può verificare come questa esigenza nuova di razionalità influenzi il progetto degli spazi di culto.

Operazione ancora più delicata rispetto all'assottigliamento del pilastro su cui si scaricava una par-

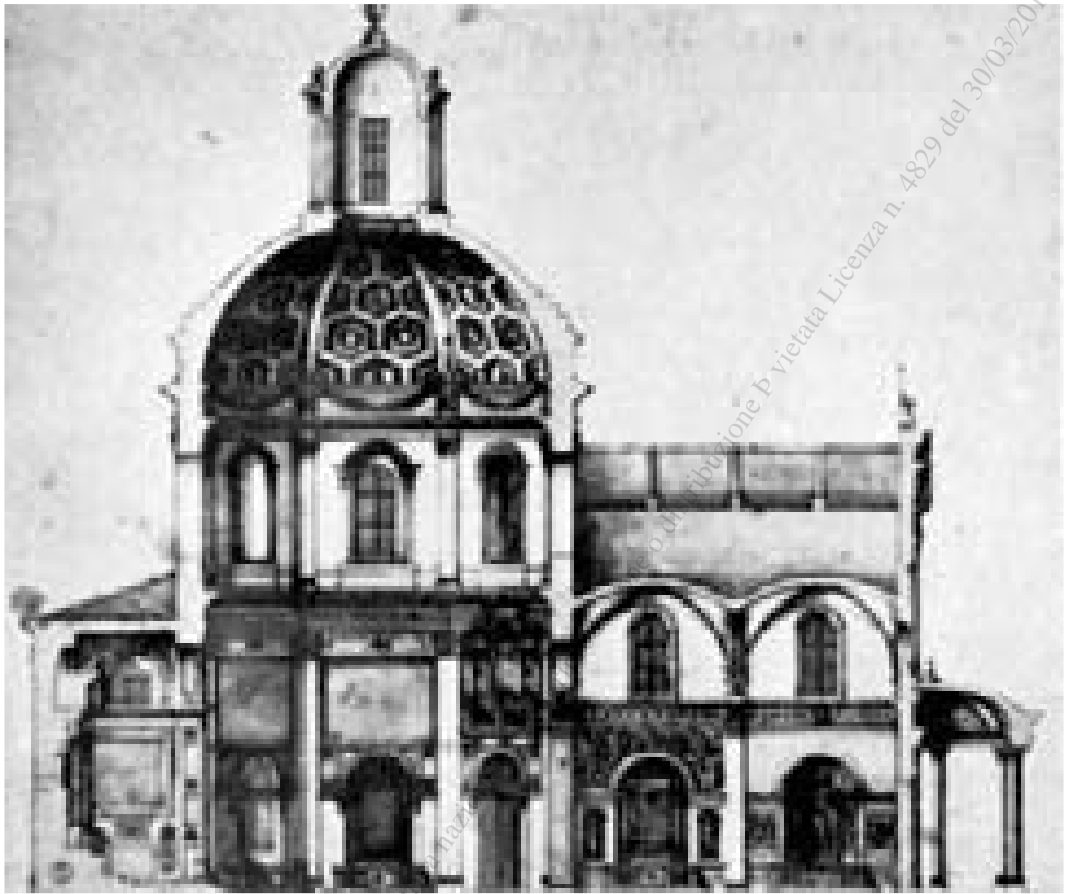


Fig.15 – S. Maria della Pace: sezione longitudinale (C. Ferri, GDSU, 3612A)

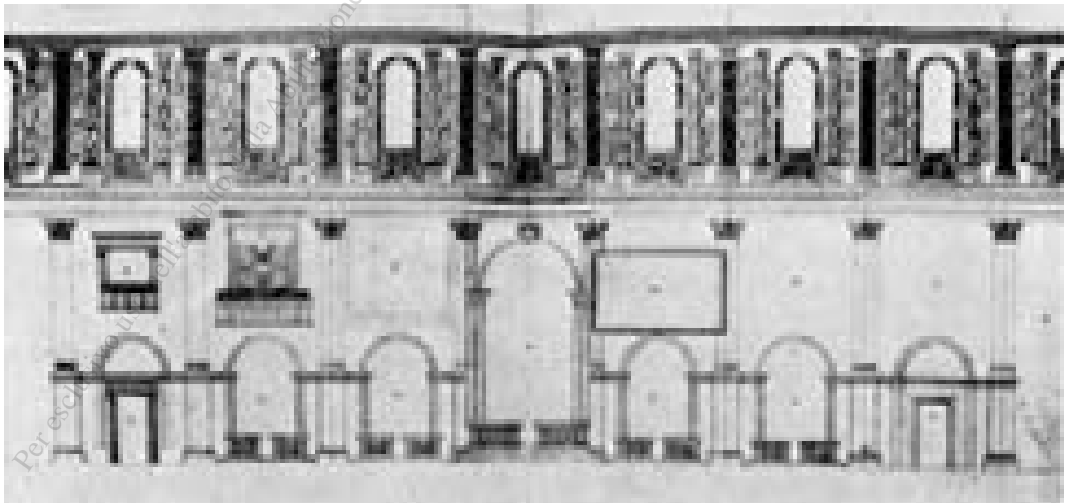


Fig.16 – Studio per il rimovo dei prospetti interni dell'ottagono di S. Maria della Pace (attr. a C. Fontana: BAV, Chigi PVII 9, ff 69-70)

te del peso della volta, fu il taglio di un lato dell'ottagono, necessario per rendere rettilineo e transitabile lo stretto cannocchiale del vicolo. Questo intervento comportò la sezione di un setto angolare esterno in pietra, così da far poggiare il resto della struttura in falso (Riccardi 1981, p.36). Per sopperire all'indebolimento della parete muraria fu costruito, tra il lato dell'ottagono tagliato e i prospicienti locali annessi alla chiesa di S. Maria dell'Anima, un archivolto di collegamento e di rifianco, per contraffortare la spinta laterale della copertura della cupola. Proprio questo arco rampante appare fortemente lesionato e non è più in grado di contribuire alla stabilità del tiburio; pertanto, è attualmente oggetto di restauro.

Per quanto riguarda la facciata, attraverso successive approssimazioni, il Cortona giunse a trasformare brillantemente l'idea originaria di un piccolo portichetto semicircolare, vagamente reminescente di alcuni studi peruzziiani per gli esterni del S. Pietro a pianta centrica, su cui torneremo in seguito. Inizialmente il portichetto doveva essere semplicemente appoggiato all'ordine inferiore dell'antica spoglia e modesta facciata quattrocentesca, in una *scaenae frons* in cui lo spazio, pur nella sua rigorosa struttura geometrica, si articola e si dinamizza, in complesse sorprendenti sequenze: il portichetto ottagonale acquista, rispetto a quello proposto nell'iniziale progetto, un nuovo ritmo nelle colonne binate di ordine toscano, e si aggancia alla facciata in modo da creare pause e giochi di chiaroscuro assolutamente inediti, legandosi al contempo tanto alle ali ed alle quinte perimetrali, quanto al piano superiore. La soluzione allude al Pantheon, come si evince dalle incisioni su disegno del Berrettini (Pietro da Cortona inv., Ciro Ferri dis., *Accedete et illuminamini*, Incisione, G. Testana stampatore: Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, pubblicato in Fagiolo-Madonna 1985).

L'originale connessione tra il rinnovato prospetto aggettante di S. Maria della Pace e, sul piano stradale, le ali rettilinee di saldatura ai palazzi limitrofi— con sottopassaggi di transito, uno al vicolo, l'altro alla sacrestia e al chiostro —, create dal Berrettini al fine di istituire un raccordo armonioso tra la chiesa e le nuove facciate dei palazzetti, sembra potersi ricondurre al modello antico, molto noto, della *porticus absidata* del Foro di Nerva: restituzioni gra-

fiche e rilievi erano stati elaborati, tra gli altri, ad esempio, da Antonio da Sangallo il Giovane, Dosio e Palladio, e in genere dagli architetti rinascimentali che avevano studiato i Fori con estremo interesse (Viscogliosi 2000, pp.63 ss. e scheda 62). Certo il Berrettini conosceva la restituzione grafica del Foro Transitorio, presentata nel *Quarto Libro* del Palladio (cap.VIII), nonché le tavole relative al Foro di Augusto (Tempio di Marte: L.IV, cap.VII), e al Tempio di Antonino e Faustina (L.IV, cap.IX), opere che per certi versi presentano delle affinità riguardo al tema dell'innesto del Tempio alle pareti di fondo del pertinente foro-temenos. Come per la testata orientale del Foro Transitorio, dal lato del Tempio della Minerva e della Suburra, per S. Maria della Pace, infatti, si trattava sia di creare un diaframma al fitto disordinato tessuto circostante, per ottenere un effetto di monumentalità, e di ambiente isolato, coerente e concluso, sia di dilatare lo spazio esiguo antistante l'edificio sacro con una serie di artifici: il Cortona sviluppa la prima campata della nave della chiesa in una complessa e dinamica struttura di facciata, con portico semiovale aggettante, fortemente ritmata: tale complesso fronte, quasi senza soluzione di continuità, si aggancia agli edifici affacciati sulla piazza articolandosi, con effetti scenici, mediante ali. Queste sono curvilinee al piano superiore e rettilinee, a suggerire un arco di trionfo, al piano terra. Il tema della facciata — portico più ampia, rispetto alla larghezza della navata della chiesa, e passante lateralmente, era del resto stato molto dibattuto a proposito di vari progetti per S. Pietro, benché nella basilica pertriana realizzata dal Maderno la forma sia bloccata e soprattutto la scala dell'intervento non sia paragonabile a quella della piazzetta della Pace. La tendenza a collegare, per un più armonico inserimento con il contesto artificiale o naturale, l'edificio più importante a fabbriche preesistenti, tramite strutture-ponte o quinte più o meno trasparenti, si riscontra particolarmente in alcuni studi di progetto per S. Pietro del Peruzzi (GDSU A 26r e *Taccuino Senese*, VI 7, f.36v), in opere del Palladio, del Borromini, o del Bernini, dalle Ville palladiane, al progetto borrominiano ineseguito per la piazza-sagrato di S. Agostino a Roma, alla berniniana Assunta ad Ariccia.

Colpisce in particolare la soluzione brillante delle

colonne estreme e libere, che si staccano dal portico semiovale e si posizionano sull'angolo, tanto al livello inferiore, quanto al superiore. Le colonne angolari sono poste in rapporto di quasi aderenza con le paraste a L, che rivestono un sistema di piedritti, ritmati lungo il fronte, secondo una soluzione caratteristica dell'operatività del Cortona. Questi piedritti irrobustiscono e contraffortano il nuovo prospetto, aderente, in parte, alla preesistente facciata quattrocentesca. Quest'inedita soluzione d'angolo, che trova un precedente nel progetto-modello michelangiotesco, irrealizzato, per la facciata di S. Lorenzo, che il Cortona doveva aver visionato a Firenze, quando era ospite di Michelangelo Buonarroti il Giovane, permetteva alla luce di contornare le colonne monolitiche di bianco travertino venato e di scolpirle, a contrasto con l'ombra profonda nella parasta angolare, evidenziandone la plasticità, in un crescendo di tonalità chiaroscurali a causa della rastremazione, con un complesso gioco di arretramento dei piani, dal semipronao al timpano. L'esito finale fu talmente apprezzato, che il Cortona venne insignito del titolo di Cavaliere (Carratù-Ulivi 1997, p.50).

La cupola-tiburio (*fig. 17*) in genere è visibile solo parzialmente, grazie alla lanterna, da punti di vista o diagonali rispetto alla facciata (in particolare dal chiostro del Bramante) o piuttosto distanti. Il suo disegno venne modificato dal Cortona anche all'esterno, rispetto alla situazione precedente, ricostruibile in parte mediante un raffronto tra la pianta prospettica del Tempesta del 1593 e quella del Maggi del 1625, entrambe antecedenti l'intervento cortoniano. Tali immagini pertinenti documentano due fasi successive, cinquecentesche (Riccardi 1982, pp.35 ss., figg. 26, 35).

Per quanto riguarda una prima fase, probabilmente non originaria, rappresentata dal Tempesta, il tiburio della rotonda della Pace, coperto a tetto spiovente, si riavvicina alla forma riscontrabile, ad esempio, nel tempio così detto del Sanguè a Velletri, attribuito a Bramante, o ancor più richiama, come nota N. Mannino in un recente studio, l'aspetto esterno della chiesa agostiniana di S. Maria della Sughera a Tolfa (la cui costruzione era stata promossa da Agostino Chigi). Nella seconda fase, documentata dal Maggi, si riscontra un rimaneggiamento del pro-



Fig.17 – S. Maria della Pace: prospetto (da D. De Rossi, Studio di Architettura Civile, III, Roma 1721)

filo del tiburio, che tende a suggerire piuttosto una cupola rinascimentale. M. L. Riccardi, sulla base di un disegno (GDSU 702 A), attribuisce, in via di ipotesi, la seconda soluzione ad Antonio da Sangallo il Giovane, registrata dal Francino nel 1588 (1982, fig.78). Il disegno di Carlo Fontana (BAV, *Chigi*, P VII 9, f.75), che si riferisce ad un primo progetto di sistemazione della chiesa (p.271, *fig. 14*), per quanto indeterminato nella definizione esterna della tribuna, mostra però già l'inserimento della soluzione a gradoni, ispirata al modello antico del Pantheon: si tratta di un sistema costruttivo detto "a scalinata", non completamente desueto nei pensieri architettonici tra Cinque e Seicento (si pensi al Tempietto Maser del Palladio o S. Andrea a Via Flaminia del Vignola), e ripreso, con notevolissima inventiva, dal Borromini in S. Ivo alla Sapienza. Non è casuale questa allusione ad un paradigma tratto da un tempio tanto pagano quanto cristiano, poiché manifesta quell'esigenza di coniugare il linguaggio moderno con quello antico, che caratterizza il mutato clima della Roma di Alessandro VII (*Alessandro VII...* 2000), incline a recu-

perare con maggiore evidenza valenze dalle norme vitruviane e dalla tradizione romana imperiale, pur inserite nella piena espressione della novità.

Dopo l'intervento del Cortona, il prospetto e la sezione di S. Maria della Pace, raffigurati nei disegni degli Uffizi (GDSU 3611 A, prospetto e 3612 A, sezione), attribuiti a Ciro Ferri dal Morolli (da ultimo Del Pesco, in *Alessandro VII...* 2000, pp.285-286), rappresentano all'esterno anziché un tiburio, una calotta all'antica, in cui però, al contempo, sembra possibile ravvisare (da opportuni, quanto rari, punti di vista), anche gli elementi costitutivi di una moderna cupola: un tamburo con finestre monofore, o più precisamente uno pseudo-tamburo, essendo in realtà prosecuzione della tribuna della rotonda ottagonale, i cui spigoli sono scanditi da lesene; un attico, finto, poichè ricavato, con abile artificio, alla base della calotta stessa; i gradoni, la volta costolonata e infine una lanterna di cospicue dimensioni e di altezza quasi pari al raggio della calotta. Nei disegni degli Uffizi il finto attico appare distinto dallo pseudo-tamburo tramite una cornice aggettante, effettivamente realizzata, e viene allineato al filo verticale delle lesene della rotonda, mentre nella costruzione viene solo avvicinato. L'ordine delle lesene corinzio nelle tavole, è invece assimilabile a un toscano nella fabbrica costruita.

Il processo di verticalizzazione della cupola, fondato sull'articolazione di segmenti sovrapposti, è completato dalla lanterna: se il procedimento era stato già avviato, quindi, da Antonio da Sangallo il Giovane, senza però allusioni al Pantheon, il fine del Cortona era anche quello da un lato di controbilanciare una facciata estremamente ricca di chiaroscuri e giocata sulla prevalenza di linee orizzontali, dall'altro di dialogare con lo slanciato campanile dell'adiacente chiesa della nazione tedesca.

Se all'esterno il Cortona esprime uno dei massimi vertici del barocco romano, all'interno applica con estrema sensibilità il concetto albertiano della *concinmitas universalium partium*. Pietro dimostra una notevole attenzione all'impianto dell'originale chiesa di Sisto IV della Rovere, famiglia che dai tempi di Giulio II aveva legami strettissimi con i Chigi, avendo concesso a questi ultimi di inserirne l'emblema

accanto ai monti chigiani. Attraverso un'articolata decorazione scultorea, nella quale erano impegnate personalità di spicco, tra cui Fancelli, Ferrata e Raggi, il Cortona conferì allo spazio centrico un aspetto barocco, in particolare con l'inserzione del grande stemma sull'arco di trionfo precedente l'ottagono (pp.272-273, figg. 15, 16). Pietro, in particolare, fu sollecitato dal Papa a rimodernare con massima cura, per il suo alto valore dinastico, la prima cappella a destra dell'ingresso, concessa da Giulio II ad Agostino Chigi, decorata da Raffaello con le meravigliose *Sibille*; di fronte a questa, egualmente a pianta semi-circolare, era la cappella Ponzetti, decorata dal Peruzzi, mentre la cappella Cesi di Antonio da Sangallo il Giovane, la seconda sul lato destro, era a pianta rettangolare. Inoltre Pietro tentò di creare una corrispondenza tra le cappelle della navata, per conferire allo spazio un senso di armonia. Per ampliare le cappelle e renderle al contempo più uniformi, al fine di creare un effetto unitario, il Cortona aveva infatti previsto di invadere lo spazio della navata – ed anche dell'ottagono – con un circoscritto recinto balustrato, posto innanzi a ciascuna delle cappelle, artificio poi realizzato solo per la cappella Chigi (Angelini, in *Alessandro VII...* 2000) e Ponzetti, una soluzione forse reminescente della vasariana cappella del Monte in S. Pietro in Montorio, più volte imitata.

Un disegno conservato a Londra nel *Victoria and Albert Museum*, riferibile ad una fase di tale intervento (Kieven, in *Von Bernini...* 1993, p.137), chiarisce gli strumenti utilizzati dal Cortona per rinnovare l'immagine complessiva: si tratta dell'inserimento di una ricca decorazione plastica, piuttosto austera per rispettare il carattere quattrocentesco, cui viene però conferita una nuova grazia formale, specialmente nell'altare ornato da un bellissimo rilievo e un nuovo complesso di significati tratti dai temi cari alla poetica barocca. Tra questi certo la musica nella liturgia seicentesca aveva gradualmente assunto un ruolo preminente, tanto che il Cortona prevede di inserire logge-cantorie, come si nota nel disegno attribuito a Carlo Fontana (BAV, *Chigi P VII 9*, ff.69-70) (fig. 16). In questo disegno tuttavia le cantorie sono disposte in modo diverso da quello attuato, il che fa supporre si tratti di un progetto intermedio, anche per la decorazione del tamburo, in

cui le monofore sono contornate da un vivace ordine salomonico, forse dipinto oppure a stucco, un tema non del tutto inconsueto a metà Seicento (Morolli 1986): una soluzione simile si osserva, ad esempio, nell'ornato interno del tamburo della cupola sia della chiesa di S. Girolamo degli Schiavoni, a Roma, opera di Giovanni Guerra (1588-1590), sia, a distanza di decenni, della Rotonda dei Martiri Ss. Simeone e Giuda, nella chiesa dei Ss. Girolamo e Vitale a Reggio Emilia (iniziata nel 1646), opera di Gaspare Vigarani (Del Pesco 1998, p.121 e fig. p.118; Jarrard 1998).

Carlo Fontana, inizialmente formatosi alla scuola del Cortona, con cui forse aveva già collaborato nel rifacimento di S. Marco a metà degli anni Cinquanta, in S. Maria della Pace lavorava in subordine rispetto al Berrettini (Coudenhove Erthal 1930, p.16). Nel medesimo disegno chigiano (fig. 16), è rappresentata in parte la situazione della rotonda ottagonale preesistente e in parte un progetto di intervento del Cortona: si notano una sola cantoria, il cui antico organo risaliva al primo decennio del Cinquecento, posta nella seconda campata a sinistra dell'altare, sopra una cappella, con cornice tangente alla trabeazione della rotonda, e un solo coretto, affacciato nella campata precedente, sopra il passaggio verso il chiostro. Probabilmente si tratta in realtà di due soluzioni alternative, data la poetica del Cortona, sempre molto sensibile al tema dell'unità compositiva. Il rinnovamento dell'interno della chiesa, successivo alla riqualificazione dell'esterno, che già compare in BAV, *Chigi* P VII 9, f.75 (vedi scheda), aveva il fine di imporre una simmetria tra il lato sinistro e destro della chiesa: la cantoria venne spostata sulla prima campata a sinistra, al di sopra del passaggio verso gli ambienti di servizio adiacenti al chiostro della Pace, in posizione relativamente nascosta (anche per ottenere i ricercati effetti visivi e sonori di 'meraviglia' sullo spettatore), e sul lato opposto venne inserita una seconda cantoria, al di sopra dell'ingresso verso il vicolo della Pace, ricavato al posto di una cappella, per ottenere un equilibrio tra le parti e per rendere più funzionali i percorsi nell'organismo ecclesiastico. Inoltre per dar maggiore rilevanza alla musica liturgica, le due cantorie furono progettate dal Cortona (disegno di Ciro Ferri, fig. 15) con dimensioni ampie (maggiori di quelle visibili nel dise-



Fig.18 – Il Cardinal Nepote Flavio Chigi (1631-1693) (ritratto di M. Morandi, inciso da G. Testana ed edito da G. G. de Rossi)

gno del Fontana), tali da sfondare la trabeazione alla base del tamburo, un'intrusione 'licenziosa' di forte effetto plastico. Al contempo al posto dell'isolato coretto nella terza campata a sinistra, vennero create due piccole logge prospicienti il limitato vano rettangolare del coro, adatte per i canti liturgici e per assistere alle funzioni non visti. Al fine di inserire questi ambienti, furono aperti archi sul lato del chiostro e disposti dei passaggi interni, che interruppero la continuità muraria del tamburo della cupola, forse con qualche conseguenza negativa sulla struttura. L'effetto finale comunque, durante la celebrazione della liturgia musicale, doveva essere estremamente emozionante per la posizione nascosta da cui provenivano i canti e la musica, e per la resa acustica che si produceva nello spazio centrico.

Sorprendentemente nuova e incisiva, l'opera, dotata di elevatissima qualità formale, esprime una sintonia, tra le parti preesistenti e quelle nuove, così straordinaria, da far supporre nel Berrettini un'affinità di sentire, una capacità inusuale di interpretare l'ar-

chitettura romana della transizione dal Quattrocento al Cinquecento, capacità più volte sottolineata dagli storici. Alcuni tra questi hanno anche coniato il termine di “neorinascimentale”, per definire un atteggiamento di grande rispetto per i maestri, per la tradizione e per gli organismi architettonici del periodo. La rinascita dell’antico, l’interesse per i principi, ma anche per la ricchezza di ornamentazione che avevano caratterizzato quella prima arte moderna, erano valori che la cultura architettonica del tempo tendeva a recuperare, senza nulla concedere all’imitazione, dopo la parentesi spesso rigorosa e austera, rigida e intellettuale della prima fase della Controriforma.

Un altro capolavoro cortoniano, destinato ad incidere nel volto della Roma moderna chigiana, è l’intervento del Cortona in S. Maria in Via Lata, il cui interno all’inizio del Seicento conservava ancora un aspetto quattrocentesco, rispettoso dell’originario impianto basilicale. L’impianto era stato ristrutturato, nella zona del presbiterio, dal Bernini, e nella navata dal rinomato architetto, molto attivo a Napoli, Cosimo Fanzago, negli anni Cinquanta impegnato nel rifacimento di S. Lorenzo in Lucina (Del Pesco 1996, p.239). Per completare la trasformazione in senso moderno della fabbrica, Cortona progettò la facciata-portico a due ordini sovrapposti, l’uno con pronao architravato e l’altro con un monumentale arco siriano: questa originale soluzione può essere anche interpretata come una variante della serliana, in quanto l’architrave al di sopra delle colonne è rettilineo, mentre il fregio e la cornice della trabeazione sono curvati, per seguire la linea dell’arco. Berrettini si occupò inoltre del rammodernamento del campanile, e della sistemazione, con particolare riguardo alle fonti di luce e dell’altare, del piccolo Oratorio, ricavato nelle strutture sotterranee della chiesa, risalenti all’antichità romana, ed identificate con la prima dimora, in cui sostarono S. Paolo e S. Pietro: per tale motivo all’Oratorio era attribuito un grande significato devozionale.

L’opera, situata dunque in luogo strategico sull’attuale Via del Corso, assumeva notevole rilievo per i Chigi, che stavano rinnovando completamente l’importante asse nord-sud di percorrenza nell’Urbe, con una serie di progetti di forte impatto urbano, a

carattere esplicitamente dinastico : tale ambizioso programma edilizio era destinato a suscitare lodi encomiastiche, anche per gli effetti visivi affidati alla sapiente disposizione degli emblemi araldici e dei simboli chigiani, al fine di enfatizzare le emergenze architettoniche e il prestigio del mecenate. Fra le numerose operazioni urbane programmate da Alessandro VII, era incluso lo smantellamento (1662), poi realizzato, dell’arco antico di M. Aurelio e L. Vero, cosiddetto del Portogallo, situato a circa metà della Via Lata (da ultimo Marino, in *Alessandro VII...* 2000). A causa delle sue strutture vetuste, ma invadenti, l’Arco creava nel rettilineo del Corso una discontinuità, ritenuta fastidiosa per l’impedimento che procurava alle corse, al traffico delle carrozze e alla visuale sul palazzetto Venezia, fondale dell’asse nord-sud, e luogo privilegiato di osservazione dell’ippodromo-via Lata.

L’intervento cortoniano della facciata-portico, celebrato con una medaglia specifica riconiata (*Via del Corso...* 1999, p.198), va inquadrato, comunque, in un più ampio piano di valorizzazione dei luoghi chigiani lungo la Via Lata: tra le molte proposte, oltre alla già citata grandiosa sistemazione berniniana della piazza del Popolo, ricordiamo i suggestivi e persino a volte utopistici progetti di ristrutturazione di Piazza Colonna (1659), per i quali furono impegnati, con diverse ipotesi, lo stesso Cortona e il Bernini, e i più modesti programmi di riconfigurazione della piazza di S. Lorenzo in Lucina, il cui studio fu affidato a Carlo Rainaldi.

Proprio di fronte alla facciata di S. Maria in Via Lata, inoltre, avrebbe dovuto attuarsi la trasformazione del palazzo Chigi, già dei Colonna, secondo il progetto affidato a Felice della Greca dal cardinale Flavio Chigi (1658-1663). Due progetti, poi abbandonati, prevedevano due prospetti principali: uno prospiciente Piazza Santi Apostoli, e l’altro sul Corso. Sull’angolo di fronte al portico della chiesa era previsto, al piano nobile, il salone più rappresentativo della dimora, così che, se i disegni di Felice sono databili al 1661, l’arco siriano, inserito nel timpano, avrebbe potuto dialogare direttamente con il palazzo dinastico (Sladek 1985; Metzger Habel 1991; cfr. Marino, in *Alessandro VII...* 2000, pp.298 ss., che data i disegni di Felice al 1658). Forse dunque per

diversi motivi di strategia urbana familiare, Alessandro VII subentrò ad Atanasio Ridolfi, che in precedenza si era occupato della fabbrica, e finanzia la costruzione del secondo ordine del portico e il completamento del progetto cortoniano. L'ambiziosa operazione si arenò poi per le resistenze e per gli ostacoli frapposti dalla Francia che, a causa delle tensioni con la Santa Sede, non fu disposta a cedere lotti di sua proprietà (Metzger Habel 1990 e 1991; cfr. Baglioni 2001).

La frizione politica, come in molti altri casi (Connors 1989), produceva effetti indiretti ma definitivi sul volto urbano di Roma: non va dimenticata la vicenda, intorno al 1660, dei vari progetti per una scenografica scalinata a Trinità dei Monti con statua equestre di Luigi XIV, promossi dal Mazzarino, per inneggiare alla Francia. I progetti, richiesti a diversi architetti, tra cui Elpidio Benedetti (si veda BAV, *Chigi*, P VII 10, ff. 30v, 31, in Laurain-Portemer 1987, p. 1314, fig. 8) furono, per vari motivi, osteggiati e vanificati da Alessandro VII. La crisi era destinata ad acuirsi dopo una serie di episodi incresciosi ed incidenti diplomatici (l'affare Crequi), seguiti da provvedimenti umilianti per lo Stato della Chiesa (come l'occupazione della sede Avignonese), così che la debolezza politica del papato cominciò a rivelarsi e a far sì che, dal punto di vista culturale, si accentuasse l'oscillazione del Pontefice tra Madrid e Parigi fino a propendere per la prima.

Si riverberavano nella scena urbana i difficili equilibri tra la Santa Sede, e le tre potenze europee che in Conclave esercitavano il diritto di veto: la Francia, l'Impero Austriaco, e la Spagna.

Il portico-nartece di S. Maria in Via Lata può essere anche interpretabile, come forse suggerito nelle *Instructions* del 1577 di S. Carlo Borromeo (redatte con l'aiuto di Pellegrino Tibaldi intorno al 1572), quale forma contratta ed abbreviata di 'moderno' atrio-basilicale, per risolvere brillantemente le esigenze liturgiche di culto, una forma che si inserisce in una tradizione intenzionalmente rivalorizzata dalla cultura post-tridentina. Questa cultura, come già richiamato, si era affermata inizialmente a Milano, e poi a Roma, a cominciare dalla promozione di un vero e proprio ritorno alle primitive forme architettoniche, promozione sostenuta e in parte at-

tuata, in tempi di poco precedenti il Seicento, per impulso del filippino Cesare Baronio, e degli Oratoriani di Filippo Neri (Lo Bianco 1995). In Roma, la riproposizione del tipo di 'portico' con narcece biabsideo (soluzione, ad esempio, studiata da Carlo Rainaldi per S. Agnese in Agone, ma non attuata in quella forma), si ispirava a modelli antichi, tratti tanto da monumenti romani, quanto cristiani: tra questi basti citare, oltre a diverse restituzioni grafiche di Francesco di Giorgio o di Giuliano da Sangallo (autore dell'atrio vitruviano della Sagrestia di S. Spirito a Firenze), alcune fabbriche, sicuramente conosciute dal Cortona, presentate nelle loro presunte forme originarie, nelle tavole non sempre filologicamente fondate, del *Libro Quarto* del Palladio: il portico del Templum Pacis, ovvero della Basilica di Massenzio (già restituita graficamente dal Peruzzi in GDSU, 156 Ar), del Tempio di Venere e Roma, del Tempio di Minerva Medica, del Battistero Lateranense di Costantino, e del Mausoleo di S. Costanza; e va notato che le soluzioni variano molto, dal pronao architravato al portico con le arcate su pilastri. Inoltre, certamente, S. Vitale a Ravenna è da considerare un paradigma noto, così come altre celebri architetture di ambito orientale e bizantino.

Nella cultura architettonica romana della metà del Seicento la scelta della facciata portico (si pensi all'inventivo intervento berniniano in S. Bibiana, che testimonia un gusto ormai affermato nel secondo decennio del secolo, già presente in proposte peruzziane e raffaellesche), era giustificata talvolta dall'esigenza pratica e funzionale di erigere uno spazio liturgico adatto alle raccomandazioni post-tridentine e al tempo stesso dotato di una valenza estetica, ricca di riferimenti alle tradizioni più antiche della chiesa. Tale sacro vestibolo era considerato utile per mediare il contatto con il tessuto urbano e rendere 'moderno' un antico impianto basilicale, o per rispondere alla necessità di innestare architetture costruite *ex novo*, ristrutturare e ridecorare, in preesistenti narceci o portici d'epoca romana, paleocristiana o medievale, che in genere erano limitati al solo livello del piano terreno: un esempio fra molti è quello di Ss. Giovanni e Paolo, rinnovato da Martino Longhi il Vecchio intorno al 1575, in occasione del Giubileo, nel pontificato del bolognese

Gregorio XIII Boncompagni (Simoncini 1997, p.98 e *passim*). Talvolta tali antichi spazi porticati si presentavano su due livelli, come nel caso del portico carolingio dell'antica chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, poi ridotto al solo pian terreno dal 'restauro' voluto dal Baronio (Turco 1997).

Anche se è vero che nella fase presieduta dal Ridolfi non sembra ancora esistere un vero e proprio "progetto" di facciata-portico, l'ipotesi, avanzata da C. Baglione (2001, p.139), secondo cui l'oratorio fu restaurato prima che si pensasse ad una nuova facciata è poco probabile. In effetti i Canonici, la famiglia D'Aste, che tanto aveva beneficiato la chiesa, e Alessandro VII, facevano ripetuti riferimenti allo stato deplorabile ed inadeguato del portico e della facciata esistenti, esprimendo anche l'intento di rinnovarli. Ancor più decisiva è la circostanza, riportata dalla stessa Baglioni, desunta da un documento redatto da Cesare Magalotti. Nell'appunto citato si afferma come fossero infondate le lamentele rivolte da Camillo Pamphilj al Ridolfi, criticato per aver preso una iniziativa inopportuna nel finanziare il restauro dell'oratorio sotterraneo e nel principiare il portico: il Ridolfi in sostanza avrebbe scavalcato, secondo l'etichetta, il Principe, più direttamente interessato all'intervento, sottraendogli la gloria dell'impresa. Magalotti, infatti, riferiva come Pietro da Cortona avesse offerto «prima che Ridolfi ponesse mano» alla fabbrica, a Camillo Pamphilj «un'opera maggior... per perpetua memoria», e in un *Memoriale* al Pontefice lo stesso Magalotti sottolineava l'atteggiamento piuttosto arrogante dei Pamphilj verso la chiesa «pretendendo servirsene come della propria casa» (Baglione 2001, p.141, nn.47, 48,49). Sembra plausibile supporre dietro al succitato suggerimento del Cortona la volontà del Papa, che proprio nella fase iniziale, intorno al 1657-58, aveva tutto l'interesse a riqualificare il luogo sacro, in vista dell'idea, già richiamata, di erigere un sontuoso palazzo dinastico, poi non eseguito, prospiciente la chiesa. Il Papa poteva a ragione supporre un analogo interessamento da parte di Camillo Pamphilj, a sua volta in procinto di trasformare una serie di preesistenti edifici Aldobrandini in un sontuoso palazzo principesco, situato tra la piazza del Collegio Romano e Via Lata, come poi si verificò a partire dal 1659, quando l'incarico venne

affidato ad Antonio del Grande. La proposta del Cortona va inquadrata all'interno dei contatti dell'artista con i Pamphilj, per i quali era probabilmente anche impegnato, in competizione con altri, nello studio di un progetto per un Mausoleo. Non poteva allora essere escluso che Camillo potesse prendere in considerazione di intervenire in S. Maria in Via Lata, magari per trasformarla in cappella Palatina, con un sepolcro di famiglia. Visto il disinteresse di Camillo, sebbene la prima fase dell'intervento coincidesse con le nozze tra Agostino Chigi, figlio di Mario, nipote di Alessandro VII, e Virginia Borghese, figlia di sua moglie Olimpia Aldobrandini, si proseguì dunque con l'edificazione di un portico alto un piano, addossato all'antica facciata, come unico elemento capace di rinnovarne l'aspetto inadeguato per il gusto dei tempo, con un procedimento identico a quello che aveva caratterizzato l'iter progettuale di S. Maria della Pace, ossia con una prima proposta di intervento minimo, anche in quel caso poi abbandonata per un progetto più ambizioso e di forte suggestivo impatto urbano. I documenti della prima fase del cantiere, riportati dalla Baglioni, si riferiscono infatti non ad una nuova facciata-portico, bensì ad un portico ovato, più stretto della larghezza complessiva della chiesa, al fine di consentire l'inserzione, dal lato del vicolo, di una rampa di scala per discendere al restaurato oratorio. Successivamente, grazie alla cessione da parte del Pamphilj di una stretta porzione di terreno, fu possibile, non senza difficoltà, garantire un accesso privato dal palazzo ai sotterranei, e alla Chiesa stessa. In sostanza sia il Ridolfi, sia i Chigi, sia i Pamphilj, pur attratti dal prestigio che ne sarebbe derivato, tentarono di evitare o procrastinare il finanziamento dell'impresa, da cui sarebbe loro derivato indubbio encomio, e di affrontare la minima spesa possibile. Alessandro VII, soddisfatto dal modello in creta a lui presentato dal Cortona il 5 giugno 1662, decise infine di finanziare il secondo ordine della facciata portico nella sua forma definitiva: il motivo per assumere tale onere fu la volontà di porre l'enfasi su una chiesa dedicata alla Vergine *Deipara Immaculata* (L. Marracci, *Heroides Marianae*, Roma 1659), una concezione cattolica della figura di Maria genitrice di Dio, non sempre condivisa dai protestanti. Occorre poi anche sottolineare come

l'intervento risponda all'accento posto da studiosi come Fioravante Martinelli (1655) sul sito sacro, interpretato come *Gremio di Santa Chiesa*, in cui per la prima volta si esercitò il ministero pontificio e si celebrarono le prime messe, e come la soluzione del fastigio inoltre rispecchi l'interpretazione della loggia come tribuna imperiale per lo stadio-Via Lata.

La soluzione, nei due ordini sovrapposti, adottata dal Cortona, appare assai più drammatica e 'antichizzante', rispetto alle esperienze coeve: basti pensare alle terminazioni absidali cassettonate del portico-nartece, e alla volta a botte di copertura, oppure al ritmo dinamico delle colonne e delle paraste. Cortona esprime la ricerca di grande magnificenza e monumentalità, cui contribuisce senza dubbio anche l'accesso gradonato, a suggerire il podio e al tempo stesso la presenza di uno spazio sotterraneo di culto. L'organismo architettonico del portico presuppone un raffinato studio preliminare, volto ad inserire incisivamente la nuova fabbrica non solo nella Via Lata, bensì anche nel vicolo laterale, che introduce all'isola del Collegio Romano, alla piazza che veniva configurandosi con il nuovo palazzo Aldobrandini-Pamphilj. S. Maria in Via Lata si annuncia, allo sguardo di chi giunga da nord, di spigolo. Il fronte, in cui si osserva un deciso verticalismo, appare di scorcio ed è caratterizzato dall'ombra delle aperture centrali, mentre, per la presenza del vicolo laterale, si percepisce anche una parte del fianco della chiesa. Interessante è la soluzione conferita al prospetto laterale che si articola su due livelli (quello del nartece e quello della basilica), per distinguere immediatamente l'intervento *ex novo* cortoniano, dal preesistente muro perimetrale della chiesa: tuttavia è evidente la ricerca di un'armonia tra i due corpi di fabbrica, che presentano un'articolazione di specchiature simili. Il portico è presentato come un volume plastico ed unitario, architettonicamente definito anche in tutta la sua altezza e profondità, rispetto al resto del fianco, tramite una veste architettonica particolare (ed è inatteso, ma significativo nel suo rimando all'antico, il motivo del tetto a due spioventi, forse a suggerire un timpano, sull'unica campata a due piani, che individua appunto il portico, nel prospetto laterale della chiesa, raffigurato dal Falda: p.281, fig. 5).

A Roma l'inserimento urbano delle facciate la-

terali delle chiese era risolto, ad esempio, senza grave dispendio, tramite il sistema delle fasce e specchiature, in sostituzione dell'ordine architettonico, disposte a rilievo sulle superfici murarie in cortina, come nel Gesù, in S. Girolamo degli Illirici, in S. Susanna e in S. Maria della Vittoria, o ancora, con migliori risultati, nelle cappelle Sistina e Paolina in S. Maria Maggiore, visibili su tre lati. L'articolazione del volume, per quanto riguarda invece l'approccio meridionale alla Chiesa di Via Lata, si presentava in modo più pittoresco e movimentato.

In primo luogo, sul lato sud, il campanile costituiva una struttura verticale emergente, ben visibile, in quanto inserita in una pausa di tessuto edilizio, oggi invece più compatto, tra due costruzioni contigue: il portico della chiesa era in quel tempo congiunto al palazzo vicino, tramite un insignificante edificio limitato al solo pian terreno. Il campanile, inoltre, era fortemente caratterizzato, avendo assunto una forma singolare: infatti era stato rammodernato e "rivestito" dal Cortona con gusto un po' bizzarro e originale, che attraeva lo sguardo, costituendo così un modello, poi imitato, ad esempio nelle chiese gemelle in Piazza del Popolo. Il ricorso ad emergenze verticali, per captare lo sguardo e arricchire l'immagine complessiva di un contesto urbano, non era un tema nuovo: il Borromini risolve magistralmente, non senza impegno e fatica, un analogo problema, in S. Carlino, in S. Andrea delle Fratte, in S. Agnese, in S. Ivo, preferendo strutture leggere, trasparenti, esotiche, che culminavano con elementi avvitati in ferro, alla ricerca di un dialogo poetico con il cielo. Bernini, dal canto suo invece, non aveva avuto mai particolare fortuna con i campanili, o con le celle campanarie: dalla disavventura della sfortunata costruzione e smantellamento di uno dei campanili sulla facciata di S. Pietro, a quelli del Pantheon, le famose orecchie d'asino, eliminate dopo secoli, e quelli, appena visibili, di S. Maria Assunta ad Ariccia.

In secondo luogo, per quanto riguarda la soluzione della facciata del portico, il Cortona si trovò a risolvere il problema di schermare un piccolo vano, annesso alla chiesa, che con la sua presenza avrebbe reso asimmetrico il fronte. L'artificio cortoniano consiste in uno stretto e basso corpo di fabbrica, quasi inavvertito, che si affianca curiosamente alla facciata, costi-

tuendo una stretta campata, neutra e in subordine, costruita per occultare un ambiente retrostante di servizio alla chiesa e ai locali sotterranei. Il piccolo edificio presenta tuttavia eleganti linee nei raccordi curvilinei e nelle cornici delle finestre. Questo raffinato 'artificio', che cela un'altrimenti sgradevole asimmetria in facciata, permette di staccare dal prospetto una sorta di appendice che, non isolata, rischiava di infrangere l'armonia e l'equilibrio del portico-nartece (Villani 1997).

Se Berrettini studiò così accuratamente l'impatto della nuova architettura con il tessuto urbano, non rinunciò al contempo a creare una coerenza tra spazio interno ed esterno. Va osservato come le colonne estreme del pronao, ripetute all'interno del vano coperto voltato, corrispondano perfettamente e siano allineate alle colonne di diaspro all'interno dell'impianto basilicale (Cavazzi 1908), certo non per caso: questa circostanza crea un legame unitario, apprezzabile dal visitatore che percorra le successive sequenze spaziali, tra esterno ed interno, che altrimenti sarebbero due entità indipendenti, mentre il ritmo degli intercolumni costituisce un elemento dinamico, che introduce una tensione nuova, pur nella ripresa dell'antico. Anche a causa della limitata visuale di scorcio il portico, grazie all'addensamento delle paraste che serrano il pronao, appare compatto e fortemente chiaroscurato. Inoltre, nel prospetto, il segmento centrale è leggermente aggettante, una scelta che evoca le raffigurazioni di templi sulle monete antiche e solo man mano che il punto di vista si avvicina, diviene gradualmente più trasparente ed aperto. Nel pronao tetrastilo, l'intercolumnio assiale è molto più dilatato dei due laterali: la luce che proviene quasi di fronte da est, con le diverse inclinazioni fino alla comparsa dell'ombra totale, crea una ricercata straordinaria varietà di effetti cromatici, rischiarando in profondità l'elegante atrio-nartece, e rivelando la seconda fila di poderose colonne. L'adozione del pronao a due ordini in oggetto, pur molto limitato, rispetto alle campate adiacenti, voleva forse suggerire, in aggiunta ad altri significati, la facciata di una dimora antica, "che fu il primo albergo de SS. Pietro e Pavolo", quale si riteneva fosse in parte conservata nel "sito sotterraneo", risistemato e decorato dal Berrettini.

L'arco siriano, ibridato dalla serliana (elemento distintivo del 'principe', adottato anche nel fronte verso

il 'Theatro d'acqua' della celebre Villa *Aldobrandina Tuscolana*, opera di G. della Porta e C. Maderno per Clemente VIII e il *Cardinal Nepote* Pietro, o ad esempio nel palazzo Pamphilj a Piazza Navona), inserito nel timpano del piano superiore del portico stesso, doveva essere riferito ad una serie di significati sovrapposti: un *fastigium* era presente in origine come schermo divisorio tra navata centrale e transetto nell'antica basilica del Laterano; inoltre il motivo alludeva al culto mariano (ribadito nell'iscrizione DEIPARAE VIRGINI SEMPER IMMACULATAE MDCLXII), caratteristico del cattolicesimo, in opposizione alle confessioni protestanti, per ciò che concerne l'interpretazione della verginità e della funzione di Madre di Gesù – Dio. Il motivo poteva essere inteso anche come loggia delle benedizioni, in quanto rimanda direttamente al ruolo di Alessandro VII, pontefice e successore di Pietro: e lo stesso Alessandro, che considerava la Via Lata un *Ippodromum*, come recita una sua iscrizione *in situ*, luogo caratterizzante la residenza dell'*Imperator*, aveva disseminato, lungo il Corso, tutta una serie di segni architettonici, che indicavano chiare strutture di potere familiare e dinastico. La soluzione del portico superiore costituiva, infatti, un riferimento alla figura imperiale: negli encomi più retorici, in sintonia con la cultura del tempo, Papa Alessandro era assimilato ad Alessandro Magno, come lo stesso Cortona in un celebre disegno (*British Museum*, citato in Rice 1998, p.200) l'aveva raffigurato accanto a Deinokrates. Si trattava quasi di un'allusione a se stesso, in procinto di offrire al grande mecenate un'intera città scavata nel Monte Athos (disegno dedicato ad Alessandro VII, Incisione di F. Spierre, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica: Noehles 1970). La rilevanza dell'immagine rievocata, densa di significati politici e religiosi, attraverso la possibile interpretazione dell'arco siriano timpanato, ornata alla sua base di stemma chigiano, consisteva inoltre nella sua visibilità dal Palazzo pontificio del Quirinale con cui dialogava, come lo stesso Alessandro VII annota sul *diario*, e dai luoghi più elevati e rappresentativi della città.

Il sintagma della serliana, che il Cortona poi varia profondamente, trasformandolo in frontone siriano (simile alla soluzione antica adottata a Sardi), non costituiva tuttavia una novità nel Seicento, essendo in definitiva un motivo utilizzato molto estesamente nel-



Fig.19 – S. Nicola da Tolentino, interno. Al centro, la cappella Gavotti

l'architettura civile e domestica, e riproposto particolarmente dal Borromini nelle varianti barocche.

Occorre comunque notare che proprio il Cortona aveva, già prima di realizzare la facciata di S. Maria in Via Lata, mostrato una certa predilezione per la serliana: questo elemento si presenta, pure come variazione del tema, incastonato dentro un timpano triangolare, in un progetto di facciata di Ss. Luca e Martina, non attuato, ma documentato in un disegno appartenente ad una collezione privata e attribuito alla mano di Ciro Ferri, ascrivibile probabilmente al suo maestro (Merz 1998, p.238).

Un'altrettanto nuova interpretazione del motivo venne realizzata, come soluzione *sui generis*, consistente in un arco ribassato e inscritto nel soprastante timpano, nel prospetto di S. Maria della Pace: si riscontra anche, come esempio di *varietas*, nel fronte di Ss. Vincenzo e Anastasio (1646-1650) di Martino Longhi il Giovane, su committenza del cardinale Mazzarino. Il motivo del pronao a serliana tuttavia non era stato pressoché mai citato in una veste così anti-

chizzante di 'frontone siriano' (un'eccezione si può ravvisare nel tempietto edificato a Bomarzo in onore di Giulia Farnese, sposa di Vicino Orsini, in Bruschi 1999^b, fig. 65, foto dell'autore), come quella adottata nel portico di S. Maria in Via Lata: nell'arco, impostato su un architrave rettilineo che sovrasta l'ordine composto, il fregio e la cornice seguono la curva a tutto sesto. Il singolare sistema – codificato dal Serlio, ma di impronta bramantesca (o sangallescica, se si ricorda la finestra della Sala Regia in Vaticano), e poi perfezionato dal Palladio –, era probabilmente ispirato al portico del Canopo di Villa Adriana, i cui archi, giacenti a terra insieme ad altre rovine, erano in quel tempo immaginati proprio all'interno di un frontone, secondo lo schema adottato dal Berrettini. Il motivo è curiosamente analogo a quello presente nel palazzo di Diocleziano a Spalato, in cui però tutta la trabeazione si inflette, ma non è certo che tale esempio fosse conosciuto dal Cortona, che invece quasi certamente aveva visto l'atrio del S. Lorenzo a Milano. Infine va notato che la curvatura della serliana del Cortona varia

da tutto sesto, in basso, ad arco ribassato, in alto, per consentire un più elegante snello inserimento della stessa serliana nel timpano triangolare.

Un incarico affidato al Cortona riguardò la pala d'altare che doveva dipingere per la cappella della Sapienza: nel *Diario* di Alessandro VII è riportata la preziosa notizia relativa sia alla richiesta, avanzata dal Berrettini, di poter accompagnare tale dipinto con l'ornamento della tribuna, per poterlo degnamente inserire in S. Ivo, sia relativa all'assenso strappato al Borromini (20 maggio 1660, cit. in *Raggugli...* 1980, p.227). Come noto il dipinto del Cortona, commissionatogli prima dell'aprile del 1660, pagato all'artista 1000 scudi prima che fosse terminato, nel febbraio del 1667, venne ultimato dopo la sua morte dal Borghesi, che aveva preteso un compenso minore rispetto al Ferri, e fu esposto solo nel maggio del 1683 (ASR, *Cartari Febei*, 89, c.70v).

Fra i più rilevanti esiti della tarda attività del Cortona è il progetto per la decorazione della cappella gentilizia dei Gavotti in S. Nicola da Tolentino, di recente oggetto di autorevoli studi (Roca de Amicis – Varagnoli, in *Atti* 1998, pp.353-362). La chiesa degli Agostiniani scalzi riformati era stata appena compiuta, salvo diverse ornamentazioni, da Giovanni Maria Baratta (probabilmente in collaborazione con Alessandro Algardi), su committenza di Camillo Pamphilj, che si dilettava di architettura e aveva anche fornito proprie proposte grafiche (Zandri 1987). La scelta del Cortona, approvata anche da Camillo Pamphilj, poteva essere motivata dall'antica amicizia dei Gavotti con i Sacchetti ed i Barberini, e comunque rientrava nel gusto favorevole al barocco romano, precocemente espresso dalla facoltosa famiglia savonese, anche nella città natale.

Un disegno conservato a Montreal e pubblicato da E. Kieven (1993, pp.148-149; p.302, *fig. 3*) si riferisce ad un prospetto, limitato in altezza fino ai capitelli dell'ordine maggiore, del fianco interno della cappella: il disegno, che fu sostanzialmente seguito nella realizzazione salvo alcuni dettagli, raffigura le due paraste concave maggiori, che inquadrano l'ordine minore, il sarcofago e il medaglione. Si crea così un gioco plastico mistilineo: in pianta la concavità delle paraste con capitello corinzio identico a

quello adottato nella navata e disposto alla stessa altezza, contrasta con lo squadro della parete e con la convessità delle colonne, mentre in verticale aggetti e recessi complicano le superfici e impegnano l'occhio in un esercizio continuo di osservazione e scoperta. Tale originale trattamento, come è stato notato, va ben oltre la ripresa di temi michelagioleschi (Roca de Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998, p.357-358), e forse rivela influenze berniniane e suggestioni dalla ben più spettacolare e dispendiosa cappella Cornaro.

Probabilmente il disegno si riferisce ad un progetto databile al 1662, quando i Gavotti, dopo aver richiesto come sacello funebre il cappellone del transetto, ottennero prima la terza cappella di sinistra e poi preferirono quella mediana. La terza infatti risultava inadeguata, essendo l'ingresso limitato in larghezza ed altezza dalla presenza dell'arco di ingresso: di conseguenza l'ambiente non era abbastanza illuminato, anche per l'aggetto dell'adiacente arco di trionfo, che precede il capocroce. La cappella mediana, invece, occupa una posizione centrale nella navata e, rispecchiata nella sua simmetrica opposta, suggerisce una dilatazione dello spazio trasverso. L'effetto ricercato era stato ottenuto eliminando le arcate, presenti nelle cappelle adiacenti, e inquadrando la parete d'ingresso delle due cappelle centrali con la sola trabeazione rettilinea, che corre in alto, sopra le paraste della navata (*fig. 19*). Quest'ultima era concepita come un'aula con asse trasverso, quasi a suggerire timidamente una croce greca, un'aula distinta dallo spazio centrico cupolato, tramite un arco trionfale, che crea una pausa e un limite percettivo.

La cappella funeraria prescelta dai Gavotti, quindi, usufruiva di più luce, di notevole visibilità per le tombe laterali e, nello spazio ecclesiastico riservato ai fedeli, assumeva un ruolo preminente, opportunamente sottolineato dall'arme della famiglia, posta nella trabeazione al di sopra dell'ingresso. Originalmente la cappella era illuminata, oltre che dalla lanterna posta sul cupolino, anche da un'ampia finestra semiovale, ottenuta ritagliando la parete arcuata al di sopra dell'altare, come mostra, conforme all'esecuzione, la tav. 23 dei *Disegni di vari altari...* 1690-1691, di G. G. De Rossi (p.303, *fig. 5*). Tale finestra viene invece erroneamente raffigurata in forma ridotta nello *Studio di architettura*

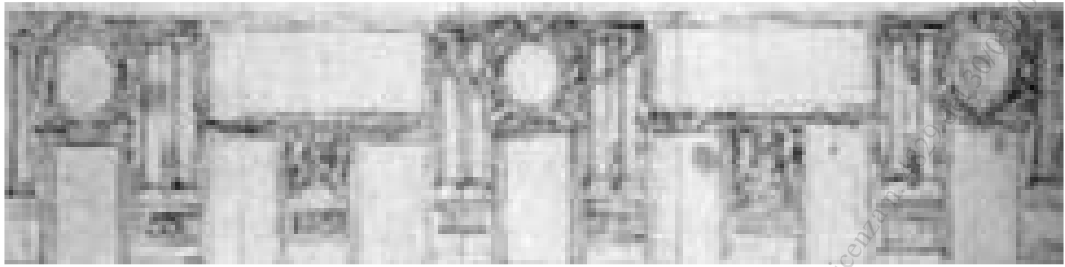


Fig.20— Progetto per la decorazione della Galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale (Berlino, Staatliche Museen, Hdz 879)

civile... 1721, tav. 12, di D. De Rossi (in Pugliese, Riganò 1972), forse per la suggestione prodotta dall'effetto prospettico del cornicione della macchina dell'altare, che, secondo un artificio di estrema raffinatezza voluto dal Cortona, nasconde quasi totalmente alla vista la finestra stessa. La vetrata traeva luce dal chiostro degli Agostiniani, addossato al fianco sinistro della chiesa, come appare nella pianta conservata nell'Archivio di Stato di Roma, pubblicata da Zandri (1989). Oggi invece la parete un tempo diafana appare in muratura, essendo stata tamponata, quando fu edificato il Collegio Armeno, negli anni Trenta del Novecento. Questa sconsiderata trasformazione negativa, come si nota osservando la cappella Gavotti nell'oscurità, facendo svanire gran parte delle tonalità cromatiche della ricca ornamentazione, e attenuando i bagliori bronzei delle parti ornamentali più raffinate, ha completamente stravolto la percezione dello spazio architettonico-plastico, che doveva smaterializzarsi nel controllo e nel chiaroscuro. Inoltre, essendosi creato uno squilibrio di illuminazione rispetto alla cappella opposta, dedicata a S. Gregorio illuminatore venerato dagli Armeni, che dopo l'intervento novecentesco sul sacello dei Gavotti, risultava molto più luminosa, lo spazio della navata diventava asimmetrico, e si distorceva la dilatazione trasversale, che avrebbe dovuto essere sottolineata da flussi di luce diagonali perfettamente corrispondenti. Per questo motivo, presumibilmente, fu accecata anche la finestra semiovale della cappella degli Armeni, come si può notare anche all'esterno nel fianco della chiesa dal lato visibile. In definitiva i cambiamenti apportati all'interno del tessuto urbano ed architettonico nella prima metà del Novecento non tennero conto dei delicati equilibri studiati dai committenti e dai loro

architetti, equilibri che il Cortona aveva saputo esaltare con sapienti artifici.

I primi pagamenti, per l'ammontare di 2000 scudi, secondo le fonti di archivio, risalgono all'aprile del 1662, e potrebbero proprio riguardare la prima ipotesi di cappella (significativamente per quanto riguardava il fianco interno la situazione non sarebbe venuta a mutare). L'ipotesi fu poi scartata, dato che solo nel giugno dello stesso anno fu presa la decisione relativa alla cappella mediana, confermata definitivamente nel maggio del 1663.

L'opera realizzata fu conclusa da Ciro Ferri, probabilmente intorno all'agosto 1679, secondo quanto compare in un attendibile avviso (Salerno, in *Altari...* 1959, pp.107-110; Roca de Amicis - Varagnoli, in *Atti* 1998, p.356, n.32). Per quanto riguarda la cupola e le altre parti di copertura, sembra lecito supporre una collaborazione tra Berrettini e Ferri, ferma restando la paternità cortoniana della Cappella. Si spiegherebbe così l'apparente discordanza delle fonti, che attribuiscono le pitture della cupola al Cortona, che ne esige residui pagamenti dai Gavotti nel suo testamento, in contrasto con le attendibili affermazioni di Luca Berrettini (in Campori 1866, p.509), che ricorda come spettò al Ferri la conclusione dei lavori. Il Titi, nel suo *Studio...* (1674, pp.365-366), nel lodare l'opera del Cortona "ricca di pietre et altri ornamenti", sostiene infatti che Ciro Ferri avrebbe dovuto successivamente "colorire" le pitture della cupoletta ovale e ultimare le altre opere incompiute. Lo spazio definito dal Cortona, nonostante i forti vincoli, si caratterizza per una notevole raffinatezza, nella varietà dei tipi litoidi e dei colori molto contrastati, e nell'adozione del bronzo per le basi e i capitelli delle colonne.

La balaustrata scura, di effetto straordinario, contrasta fortemente con il tono chiaro delle basi delle paraste, che articolano le pareti della navata, ed essendo in aggetto amplia, con un artificio che Cortona aveva già sperimentato in S. Maria della Pace, lo spazio del recinto privato. La balaustrata, inoltre, ha la funzione di mascherare il mutamento nel disegno delle paraste della cappella che, pur mantenendo un capitello identico a quello dell'ordine esterno, sono disegnate per creare una coerenza interna: le basi non poggiano su un alto plinto, che avrebbe stonato con la limitata dimensione dell'invaso, e presentano modanature complesse, che corrispondono allo stile della decorazione interna. La luce era, in sintonia con la poetica del Cortona, ancora una volta elemento fondamentale della composizione: la cappella usufruiva della luminosità interna della navata, su cui è completamente aperta, della luce diretta proveniente dalla lanterna del cupolino e di una fonte di luce di forma semiovale in parte nascosta alla vista, posizionata dietro il timpano dell'altare.

È tuttavia protagonista dello spazio anche il colore, che riflette in variegati modi la luce soffusa e impreziosisce il piccolo sacello, di semplice e razionale geometria. Lo spazio occupato dall'altare, sobrio nella linearità delle forme, intenzionalmente invade l'esiguo ambiente della Cappella, tramite l'aggetto, rispetto alla parete di fondo, di due colonne libere, situate in posizione dominante e a filo con le paraste dell'ingresso. Nell'altare un adeguato incasso quadrato ospita il rilievo con la *Madonna di Savona*, opera del Fancelli. Il verticalismo del timpano dell'edicola dell'altare è un artificio 'barocco', che genera un ulteriore effetto monumentale. Cortona non era nuovo alla policromia: oltre alla cripta di Ss. Luca e Martina, anche nel progetto della decorazione architettonica della cappella Maggiore di S. Giovanni dei Fiorentini, non disdegnava l'utilizzo dei colori naturali del marmo, eventualmente anche di spolio, ed una straordinaria ricchezza cromatica era prevista anche nella tarda e solo progettata cappella di Francesco Saverio nella chiesa del Gesù.

L'unità delle arti, nella cappella Gavotti, è raggiunta attraverso la fusione di pittura, scultura ed architettura, magistralmente orchestrate da Cortona e Ciro Ferri: l'esito finale, d'elevatissima qualità, rispec-

chia pienamente la poetica del Maestro toscano, che in quest'opera realizzò, al tramonto della propria attività artistica, un altro raffinato capolavoro. Il 24 ottobre del 1664, una delegazione dell'Accademia di S. Luca, composta da Carlo Maratta e Giovan Pietro Bellori, cercò di giungere ad un accordo sulla richiesta del Berrettini di poter usufruire del giuspatronato della chiesa inferiore dei Ss. Luca e Martina (Noehles 1969, pp.355-358). L'impossibilità di veder soddisfatte le proprie richieste, in assenza di un contratto, spinse il Cortona a dimettersi e a rifiutare l'incarico di Principe a lui offerto dall'Accademia per il biennio 1667-1668.

Non va trascurato, poi, il prolungato impegno del Berrettini per il completamento del prestigioso incarico ricevuto nel 1656 da Alessandro VII: la decorazione architettonica parietale della Galleria Chigi nel Quirinale. Un disegno del prospetto è presso lo *Staatliche Museen* di Berlino (fig. 20) e una variante è a Oxford, *Christ Church Library* (Atti 1998, p.182, fig. 6; Negro 1999). L'opera, una delle poche del genere promossa dal Chigi, fu commissionata al Cortona nel 1655 e si protrasse fino a metà del 1657 (Wibiral 1960): il soggetto consisteva nelle *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*, insieme ad altri temi decorativi (Titi 1686). Alcuni soggetti teologici, quali la predestinazione o la fraternità, sono stati posti in relazione con quelli analoghi affrontati da Michelangelo nella Cappella Sistina, per ribadire una continuità ideale con il "divino", nel programma iconografico chigiano, attuato sotto la supervisione del Cortona (Bestmann 1991).

La Galleria (disegni nella *Kunstabibliothek di Berlino*, Jacob 1971, f.4, pp. 42-54; e *Cat.*, p.458; Ozzola 1908; Wibiral 1960; Briganti 1962; Jacob 1975; Kieven 1993; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997; Prosperi Valenti Rodinò, in *Atti* 1998; Del Pesco, in *Alessandro VII...* 2000, p.246) fu completamente alterata all'epoca dei lavori di Stern per la trasformazione del Quirinale in residenza per il neonato Re di Roma, figlio di Napoleone Bonaparte (ora suddivisa in tre sale: Gialla, di Augusto, degli Ambasciatori).

Tra gli artisti che vi lavorarono spicca l'austriaco G. P. Schor (Ehrlich, 1975, p.71) che, legato da amicizia al Cortona (Sparti 1997, p.54), sviluppò vari temi cortoneschi, molti dei quali relativi al teatro (Tamburini-Rotondi 1997). Il sistema decorativo, che

si ispira alla michelangiolesca Biblioteca laurenziana, ed anche alla Sala regia in Vaticano, forse anche al progetto non attuato del Lanfranco, conservato nel *Metropolitan Museum* di New York, è di fondamentale importanza all'interno della definizione di quel tipo nuovo di 'galleria' (Prinz 1988) di notevoli dimensioni. Tale tipo, cui aveva dato un contributo il Borromini nel palazzo Pamphilj a piazza Navona, avrà un notevolissimo sviluppo nella storia dell'architettura del Sei-Settecento. Numerosissimi erano i precedenti italiani: fra i più celebri si annoverano le logge del Vaticano e della Villa suburbana di Agostino Chigi, di Raffaello e Peruzzi; i cicli decorativi dei Gonzaga a Mantova, da Giulio Romano a Rubens, a A. M. Viani; le Sale mediche di Pitti e degli Uffizi a Firenze e a Roma; la galleria della Villa Medici, la Villa-Galleria Borghesiana Pinciana, e ancora a Roma e nel Tuscolo in Palazzi e Ville Farnese, Capodiferro-Spada, Giustiniani, Borghese, Aldobrandini, senza contare gli esempi torinesi e veneti, nonché oltralpe in Francia, Spagna, Paesi Bassi, Inghilterra, Svezia.

Il sistema decorativo progettato dal Cortona per il Quirinale era composto da una sorta di travata ritmica, che alternava una campata piena ad una svuotata da grandi porte-finestre. Le campate senza finestre erano costituite da un alto zoccolo scolpito a bassorilievi, sul quale si ergevano colonne binate di ordine toscano concluse da una trabeazione interrotta dagli ornamenti di un 'ovato': le tende drappeggiate dietro le colonne, oltre a esaltare il gioco illusionistico delle profondità, suggerivano l'idea di un allestimento teatrale. La tecnica a fresco e stucco permetteva un complesso e raffinato gioco di piani e superfici movimentate, di contrasti tra elementi illusoriamente strutturali e palesemente ornamentali e figurativi. Le decorazioni architettoniche del Cortona nella Galleria Pamphilj ed Alessandrina furono fondamentali per l'opera di G. P. Schor nella Galleria di Palazzo Colonna e soprattutto nella Galleria cosiddetta di Urbano VIII della Biblioteca Vaticana (3° piano), decorata al tempo di Alessandro VII, in cui i paesaggi, anziché figurare in quadri riportati, sono inseriti con spontaneità nello spazio dipinto (Fusconi 1986).

L'ambiente culturale chigiano fu favorevole tanto ai Sacchetti, quanto ai loro parenti acquisiti, i Falconieri, committenti del Borromini (ristrutturazione del

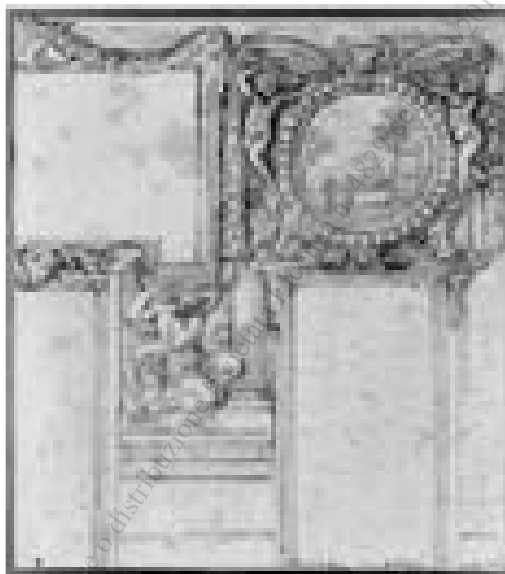


Fig.21 – Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII: progetto di decorazione architettonica, dettaglio (da S. Prosperi Rodinò, in Atti 1998)

Palazzo in Via Giulia, della villa a Frascati e della cappella maggiore in S. Giovanni de' Fiorentini). Un legame particolarmente importante per il Cortona fu quello costituito intorno al circolo di Cristina di Svezia, che Alessandro VII aveva accolto con grande affetto alla sua venuta in Roma nel 1655 (Gualdo Priorato 1656; D'Onofrio 1976). Convertitasi al cattolicesimo nel 1655 ed abdicato al regno di Svezia, Cristina, considerata la Minerva del Nord, fu una grande collezionista d'arte, avendo come consigliere antiquario Giovan Pietro Bellori, e promosse spettacoli ed edifici teatrali. Inoltre fu poi ispiratrice di un'accademia da cui sarebbe nata l'Arcadia. Nel campo dell'arte contemporanea fu affascinata soprattutto da Bernini, ma si professò al contempo anche ammiratrice di Pietro da Cortona, che andò affettuosamente a visitare quando era malato, intrattenendosi più volte con lui (Balducci 1725-1730, pp.111-112; *Politics...* 1997).

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta in poi, il Berrettini si impegnò in una serie ininterrotta di studi e progetti (dal palazzo Chigi in piazza Colonna, alla già citata residenza-studio in via della Pedacchia, fino agli importanti disegni per il Louvre e alla cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso), nonostante le

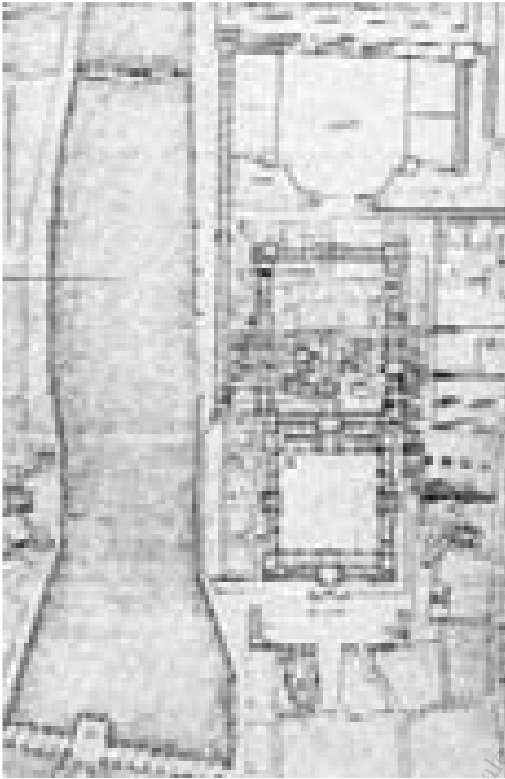


Fig.22 – L. Le Vau: progetto per il Louvre, Le Tuileries e, dal lato opposto della Senna, il College des Quatres Nations per Mazzarino, ca. 1664 (Parigi, Archives Nationales, F21 3567/9)

sue precarie condizioni fisiche. Soffriva infatti di podagra, come annotato di pugno da Alessandro VII, nel *Diario*, 24 febbraio 1658: “Pietro da Cortona si lassa veder cola gotta” (Morello 1981, p.324). Nel corso degli anni Sessanta andò progressivamente peggiorando la salute del Cortona, che si trovò ad essere pesantemente limitato nella sua capacità operativa, così che fu obbligato a ricorrere agli allievi, in particolare a Ciro Ferri. Per attuare i numerosissimi progetti chigiani (Krautheimer 1987) mancarono i finanziamenti, in un periodo in cui lo Stato Ecclesiastico era travagliato da problemi interni, e l'Europa era teatro di turbolenze politiche e religiose (si pensi alla questione dei giansenisti o alle persecuzioni contro i cattolici in Inghilterra).

Tra le cause della crisi, anche in tempo di relativa pace, è da annoverare la decisa opposizione, più o meno esplicita secondo le circostanze, del giovane

ambizioso *Re Cristianissimo* Luigi XIV, rivolta contro il Papa Alessandro VII, già logorato da critiche condizioni di salute. Il papa tuttavia, consapevole dello strapotere politico della Francia, tentava di riacquistare prestigio mediante continui cedimenti, mediazioni, accordi e contrasti con le altre grandi potenze europee, *in primis* con la Spagna. Questi tentativi non facevano che rendere evidenti umiliazioni e sconfitte della Santa Sede, mentre i Sacchetti e i Barberini continuavano a mantenere rapporti molto stretti con Mazzarino e la Francia, e pertanto la posizione del Cortona poteva apparire piuttosto delicata, tanto più quando il cardinale Giulio scomparve dalla scena romana nel 1663, preceduto due anni prima dal Mazzarino stesso. Ciò nonostante Berrettini mantenne inalterata la sua posizione di prestigio, inferiore solo a quella di assoluto privilegio, riservata al più brillante e mondano Bernini. Il Pontefice si affidava spesso a Pietro da Cortona, per stime e consulenze di carattere tecnico ed estetico: il 25 gennaio 1660, ad esempio, il Berrettini condusse, per conto del papa, un'ispezione nella chiesa di S. Agostino, e consigliò di rimuovere due altari, che erano stati posti nei pressi dell'altar maggiore (Weil 1975, p.186).

Nella primavera del 1664 (20 maggio 1664, su richiesta del Colbert, che a quel tempo si muoveva ancora sulla scia del gusto filoromano del Mazzarino (Laurain-Portemer 1987, p.124 ss.), l'abate Elpidio Benedetti sollecitava Pietro ad elaborare un'alternativa alle proposte di Le Vau (elaborate dal 1659 al 1664) e di altri architetti francesi, per la nuova ala orientale del Louvre (Mirot 1904, pp. 160 ss.; Portoghesi 1961; Pérouse de Montclos 1991 e 1999; Gargiani 1998, pp. 37 ss.; Ballon, in *I Trionfi...* 1999, pp. 455-456; S. Frommel *i.c.s.*). Cortona si trovò, come in precedenti circostanze, in competizione con altri celebri architetti. Colbert, infatti, richiedeva la collaborazione di Rainaldi, di Candiani – figura finora poco nota, in cui D. Del Pesco ha ipotizzato di poter individuare lo stesso Elpidio Benedetti, dilettante di architettura – e soprattutto di Bernini (Borromini avrebbe infatti subito declinato l'invito, secondo la testimonianza di Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, a cura di L. Lalanne, 1882, p.8, cit. in S. Frommel, *i.c.s.*). Secondo il racconto di Ch. Perrault (*Memoires de ma*

vie, précédé d'un essai d'Antoine Picon: «un moderne paradoxal», a cura di A. Picon, Paris 1993), Benedetti era stato pregato da Colbert di invitare Poussin a svolgere il delicato compito di interlocutore tanto nella consulenza sui disegni del Louvre, e nel dibattito che ne sarebbe dovuto seguire, quanto nella valutazione delle proposte di ognuno degli architetti interpellati. Probabilmente Benedetti non fu molto dispiaciuto quando Poussin, a causa della sua infermità, rinunciò ad occuparsi della questione, sia perché intendeva giocare un ruolo più incisivo nella prestigiosa vicenda della residenza parigina del Re Sole, sia per favorire Bernini, cui aveva recapitato i disegni tre settimane prima rispetto al Cortona e agli altri. Benedetti ben conosceva la suscettibilità e l'orgoglio di Gian Lorenzo, che in un primo momento era addirittura convinto di essere il solo a doversi occupare del Louvre (S. Frommel, *i.c.s.*, p.3).

I più famosi architetti francesi (da A.L. Houdin a F. Le Vau) si erano nei primi anni Sessanta cimentati, senza apparente successo, in proposte per il nuovo Louvre. Neppure F. Mansart, divenuto architetto responsabile del cantiere dal 1664 al 1665 (Pérouse de Montclos 1991, p.256, oltre agli studi di C. Mignot), era riuscito nei suoi sei progetti alternativi, in parte indefiniti, a dare una risposta adeguata per risolvere i fondamentali problemi del nuovo *Grand Dessein* di Luigi XIV. Si trattava di configurare il completamento della *Cour Carrée* al suo interno, dopo la decisione, successiva al 1661, di raddoppiare le tre ali, occidentale, meridionale e settentrionale, e di trovare una brillante soluzione per la facciata verso le Tuileries, agganciata ad altri edifici di collegamento (tra cui la *Grand e Petite Galerie*), e per il prospetto est verso la piazza prospiciente Saint-Germain-l'Auxerrois (fig. 22).

Il fine del progetto, particolarmente delicato dati i vincoli complessi posti dalle parti già costruite e piuttosto disgregate fra loro dal punto di vista stilistico, consisteva proprio nella ricerca di armonizzare, anche sul piano della *distributio*, i nuovi edifici con la precedente fabbrica cinquecentesca di Lescot, e le successive non sempre organiche addizioni. Ulteriori difficoltà derivavano dall'esigenza di garantire un'adeguata sicurezza difensiva alla dimora del giovane monarca, senza rinunciare a conferire un aspetto elegante



Fig.23 – Chiesa a forma di monti chigiani (Milano, Castello Sforzesco. Civiche Raccolte d'arte, t. I, Disegni di Roma, n.37)

e regale al complesso. Era necessario quindi conservare alla fabbrica caratteri e funzioni di fortilizio, rappresentate, sia dal fossato, sia dalla forma chiusa quadrata o rettangolare, con emergenze angolari. Infine gli architetti dovevano studiare un magnifico fronte orientale verso la città storica, dominando un'estensione inusitata per le precedenti esperienze italiane (il lato interno della *Cour Carrée* era di circa 120 m, mentre il fronte orientale era lungo circa 180 m).

Cortona, dunque, poté consultare una serie di piante e disegni (Baldinucci 1682, ed. 1846, p.290), forse circa 38 fra memorie e copie dei progetti di L. Le Vau, inviati a Roma (Del Pesco 1984, p.21, n.20; S. Frommel, *i.c.s.*, p.5).

Per vincere lo scarso interesse del giovane Luigi XIV, attirato piuttosto da Versailles, Colbert aveva puntato sulla seduzione esercitata da un progetto spettacolare e convincente, ed anche sulla fama di

artisti del calibro del Bernini. Tuttavia fu lo stesso Colbert a giudicare in modo sostanzialmente negativo e sicuramente irritante il primo progetto di Gian Lorenzo, e a rendere subito chiare le differenze tra *tradition italienne* e *tradition française* (S. Frommel, *i.c.s.*, p.1). La tradizione francese consisteva non solo in un particolare modo di costruire e di decorare gli edifici con materiali diversi da quelli utilizzati in Italia, ma anche nel cerimoniale e etichetta di corte, che prevedeva che gli appartamenti reali fossero ubicati nell'ala ovest, anziché est del palazzo. Tali differenze vennero sottolineate, e non solo pretestuosamente, in molte occasioni da Ch. Perrault nelle *Mémoires de ma Vie...* (a cura di A. Picon, Paris 1993). Lo Chantelou criticava poi in diverse occasioni nel suo Diario l'eccentricità degli ordini architettonici e la ritondanza degli ornamenti.

L'obiettivo di Colbert, che pensava Parigi in competizione con la Roma alessandrina, era completare la residenza regia innanzi tutto nella sua ala orientale, eventualmente studiando una connessione, più articolata ed architettonica rispetto alla già esistente *Grand Galerie*, tra l'ala occidentale e le Tuileries. La delicata operazione doveva tenere anche conto del monumentale *Collège de Quatre Nations*, voluto da Mazzarino con progetto di L. Le Vau (fig. 22). Il magniloquente edificio, criticato da Colbert, stava sorgendo di fronte all'ala sud del Louvre, dalla parte opposta della Senna: il tema del nuovo Louvre si complicava così ulteriormente, per la presenza di un secondo asse visivo o addirittura di percorrenza, nel caso in cui si fosse dato luogo alla costruzione, proposta da L. Le Vau, di un ponte di collegamento tra il portale di ingresso della facciata meridionale del Louvre e quello del Collège (Gargiani 1998, pp.50 ss.).

Tuttavia Berrettini, forse preoccupato di trattare un tema con troppe variabili indeterminate, affrontò solo il problema, già spinoso in mancanza di una supervisione diretta del luogo, dell'asse est-ovest. Si concentrò sullo studio dei principali prospetti in sequenza, dall'elevato principale verso oriente, alle logge porticate della controfacciata della *Cour Carrée*, fino all'elevato verso le Tuileries.

Cortona, sospettando che il suo originale progetto venisse visionato, prima di raggiungere Parigi, specialmente dal Bernini, spedì le sue proposte at-

traverso i de' Medici, dopo averle mostrate ad Alessandro VII, che si mostrò entusiasta dei disegni (Geisenheimer 1909; Portoghesi 1961, pp.243-268; Noehles 1961, pp.40-74; Berger 1993; Gargiani 1998). La prudente precauzione del Cortona era giustificata dalla consapevolezza che l'abate Elpidio Benedetti favorisse Bernini e dalla previsione che le sue fatiche sarebbero state di utilità al suo acerrimo e in genere più agguerrito rivale Bernini, come di fatto si verificò, almeno in parte.

Il progetto cortoniano fu spedito dunque nel settembre del 1664. Dei presumibili cinque disegni inviati (quasi certamente quattro elevati e una pianta, oppure due piante e tre alzati), se ne conservano tre (*Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Recueil du Louvre, Album I*, f.16: Deuxième Projet pour le Louvre. Annotazione: Secondo disegno. La facciata principale del Castel del Louvre; *Album I*, f.15: Troisième projet pour le Louvre. Annotazioni: Terzo disegno/ Primo Disegno del Cortile e Logge della Facciata; e infine *Album I*, f.14: Cinquième projet pour le Louvre, Elevation pour la facade occidental. Annotazioni: Quinto Disegno; Elevation della Facciata del Palazzo Louvre per di fuori dalla parte del fossato dove rappresenta il Domo che riguarda la Corte Comune. Letteratura: Hauteceur 1927, fig. 73; Noehles 1961, p.44-47; Portoghesi 1961, pp.250 ss., fig.15; Daufresne 1987, pp.50-53, fig. 49; Gargiani 1998). Berrettini mostrò di avere una certa dimestichezza con il gusto francese, che gli derivava dall'essersi già misurato, forse, con un progetto per Mazzarino: il disegno datato intorno al 1660 per il *Collège des Quatre Nations*, a lui ipoteticamente attribuito (Ballon, in *I Trionfi...* 1999, p.455). Adottava, ad esempio, i tetti a padiglione, ma al contempo sottolineava l'orizzontalità del prospetto con una elegantissima balaustrata michelangiolesca, ornata da statue, e marcapiani ininterrotti, a sottolineare il gioco di aggetti e rientranze delle masse, del padiglione centrale e delle ali.

L'impatto urbano del fronte est era notevolissimo, e forse per questo gli appartamenti reali furono dal Cortona probabilmente collocati in questa ala, dal momento che dal Pont Neuf, dalla città storica e dalla Senna, era possibile una vista di spigolo del Louvre, così che le due o forse tre cupole proposte

dal Cortona avrebbero creato un gioco molto vario nel profilo di Parigi. A questo effetto si sarebbero aggiunti anche i riflessi di luce negli specchi d'acqua del fiume e dei fossati, e il suggestivo raddoppio delle immagini architettoniche del Palazzo, tipico dei tanti castelli francesi coevi.

Nell'elaborazione del progetto, purtroppo poi respinto e in parte disperso (manca, come osservato, almeno una pianta e un prospetto interno alla *Cour Carrée*), Cortona s'impegnò molto, ponendo la massima cura nei disegni eseguiti di sua mano, nonostante l'infermità rendesse difficile e lento quest'arduo compito. Una osservazione diretta dei disegni svela un tratto talvolta tremolante, ed è possibile constatare il metodo proprio del Cortona del variare i dettagli (nelle mostre delle finestre e nei capitelli delle colonne), per presentarli in alternativa ai committenti. L'assenza della pianta rappresenta una grave lacuna, non solo per l'impossibilità di istituire un confronto sulla distribuzione degli ambienti e della diversa funzione attribuita alle parti, rispetto alle proposte degli altri architetti italiani e francesi, ma anche per la mancanza della soluzione del complesso tema urbano, che avrebbe rivelato un aspetto congeniale alla poetica del Berrettini maturo.

Rimandando alle Schede l'analisi dei singoli disegni, sembra utile soffermarci sul prospetto orientale. Il Cortona propose soluzioni originali per il difficile tema di una facciata (est) estremamente estesa (ca. 180 m), articolandola in cinque settori, distinti anche nella copertura, caratterizzati da aggetti e rientranze, attuati con innovative campate e linee concave e convesse, in opposizione ai corpi squadrati. In verticale l'edificio era composto secondo un ordine gerarchico, con elementi che in un crescendo culminavano, a coronamento di un maestoso salone, in una spettacolare cupola senza lanterna, dal disegno esterno originalissimo, che si concludeva con un pinnacolo e con il giglio araldico, come a suggerire una corona regale. La trionfale cupola era tripartita in orizzontale, con un curioso claristorio nel secondo livello, e ritmata, in sintonia con le sette campate del padiglione, da costoloni convessi. Per la sua dimensione e leggerezza pareva una struttura non muraria, bensì forse lignea o di un metallo leggero, e creava un'immagine simile ad un fastigio o a un coronamento adatto ad

un tabernacolo (con inaspettate affinità con i disegni borrominiani per il Baldacchino o per una torre campanaria di S. Pietro) forse per evocare l'idea del tempio, come avrebbe notato Chantelou nel suo *Journal* (ed. cit., 2001, p.281; sull'argomento Petzet 2000, pp.76 ss.): in particolare il motivo, di notevole valore urbano, della volta nervata, presenta delle assonanze, forse fortuite, con la sommità del baldacchino celebrativo dell'apparato per la festa di Pasqua del Giubileo del 1650 in Piazza Navona, opera di Carlo Rainaldi. La scelta di una sorta di figura retorica tradotta in pietra, di una trionfante immagine simbolica posta al vertice della Sala cupolata del Trono nel lungo complesso edificio, trovava forse precedenti in diverse proposte degli architetti francesi per il Louvre. Si riallacciava ad una linea di ricerca che affondava radici in alcune esperienze francesi, opera ad esempio del Du Cerceau, o si ispirava a simili proposte di Leonardo. Nel progetto cortoniano l'immagine molto suggestiva, che costituirà uno spunto di estremo interesse per temi analoghi, specialmente in Austria e Germania, si colora di suggerimenti di carattere anche sacrale, teatrale ed effimero, a differenza del disegno per il prospetto est del Louvre di Carlo Rainaldi, nel quale il richiamo, di carattere schiettamente laico, alla fastosa corona del monarca appare forse troppo esplicito. Nelle intenzioni del Cortona si potrebbe ravvisare, a proposito del prospetto verso le Tuileries, un riferimento al linguaggio dinamico che L. Le Vau aveva introdotto nel castello di Vaux-le-Vicomte (terminato intorno al 1661), per il ministro Fouquet.

Attraverso l'estroffessione della sala ovale con relativa cupola e l'arretramento lievemente concavo nel prospetto opposto, Berrettini infondeva un accento vigoroso e mosso alla volumetria esterna. Indubbiamente la sapienza del Cortona consisteva nell'abile gioco dei livelli, nella suddivisione degli elementi, nell'equilibrato rapporto tra vuoti e pieni, in un crescendo di leggerezza e trasparenza, dal livello del basamento, fino a quello dell'attico. Anche la varietà del trattamento dei prospetti, e del rapporto tra padiglioni e torri angolari, è accuratamente studiata. Il prospetto più innovativo e barocco appare quello verso le Tuileries, dove il gioco delle masse è sottolineato dal diverso posizionamento delle balaustre e il padiglione assume una forma sfaccettata,

con campate di raccordo convesse, mentre sono concave tre campate che arretrando creano inaspettati giochi chiaroscurali.

Secondo Paul Fréart de Chantelou (1985, p. 326) il prospetto est del Berrettini suggeriva l'idea di un tempio più che di un palazzo reale, mentre nell'insieme non si armonizzava con la preesistenza, in quanto proponeva di demolire la parte più antica e il *Pavillon de l'Horloge* di Lemercier. Tuttavia uno dei motivi per cui il progetto del Cortona non ebbe seguito fu la presenza a Parigi del Bernini, il quale si avvale di alcune proposte del Cortona, come il proporzionamento dei corpi di fabbrica gerarchicamente disposti (Gargiani 1998, pp.72-73). Inoltre Bernini poté avere proficui scambi di idee con gli esponenti di spicco dell'*entourage* di Colbert, e con il giovane monarca francese. Fu proprio Bernini a riconoscere più tardi quanto fosse stato grande il contributo di Luigi XIV alle scelte e nelle indicazioni di gusto relative al disegno del Louvre, poi approvato. Tuttavia il giovane monarca non aveva un interesse spiccato per il completamento della dimora reale a Parigi, e quindi le sue convinzioni in merito al progetto berniniano erano a volte superficiali e momentanee.

I lavori iniziarono nell'ottobre del 1665, pochi giorni prima della partenza di Gian Lorenzo per l'Italia. Anche il Bernini però, come noto, fallì il proprio obiettivo, essendo stato poi accusato, anche pretestuosamente, di non tener conto, nel suo definitivo progetto per il Louvre, della tradizione costruttiva francese, e di non essere abile, come invece i migliori architetti francesi, nella disposizione delle funzioni e degli spazi. Si veniva infatti profilando una nuova soluzione francese al problema, attraverso una commissione ristretta e grazie al ruolo fondamentale giocato da Charles e Claude Perrault. I due fratelli, da punti di vista complementari, intendevano rifondare i principi dell'architettura moderna francese e si schieravano nel dibattito poi sfociato nella famosa "querelle" degli antichi e dei moderni: per l'idea del 'peristilio' del Louvre i Perrault invocavano un'ispirazione tratta da una lettura tutta gallicana di Vitruvio e dei modelli antichi.

Nonostante gli autorevoli saggi di Portoghesi, di Noehles, di Del Pesco, di Gargiani e di Ballon, manca ancora una disamina e un'indagine diretta,

accurata e sistematica dei disegni cortoniani, posti a confronto con gli altri progetti per il Louvre: è dunque auspicabile che si possa in breve tempo colmare questa grave lacuna. Da parte francese sono numerosi gli studi, incentrati sul confronto tra Bernini e Le Vau, studi che tentano di fare chiarezza sulle vicissitudini della residenza reale parigina durante il regno di Luigi XIV (Minguet 1988; Berger 1993).

Nel 1665 Cortona era attivo nella decorazione della Galleria dell'originale Villa del Vascello a S. Pancrazio, residenza di Elpidio Benedetti, virtuoso e intendente di architettura. Il disegno dell'opera è riferito a Plautilla Bricci (Varriano, in *An Architectural...* 1992), artista sensibile ai temi cortoniani (cappella di S. Luigi a S. Luigi dei Francesi): il Berrettini forse diede, come spesso era richiesto, qualche consiglio sull'architettura (Eleuteri Ranaldi 1993). L'opera pittorica (*Aurora*) e decorativo-plastica del Cortona, venne distrutta negli scontri bellici del 1849.

Pietro suggerì, negli anni Sessanta, come tema storico e celebrativo a carattere puramente dinastico, per il progettato ciclo architettonico-decorativo per la casa degli Este a Modena, un soggetto simile a quello realizzato per i Medici due decenni prima (Jarrard 1998). Il soggetto, elaborato alla luce della lettura di testi dedicati alle 'gesta' del casato estense, tuttavia non incontrò il favore dei committenti e l'opera non fu comunque portata a termine per la morte dell'artista.

Una delle ultime occupazioni della vita del Berrettini, ormai tormentata dalla podagra, fu la decorazione della cupola di S. Agnese in Agone, come testimoniano i documenti del 1668, relativi alla sua approvazione dei disegni degli stucchi del tamburo. La cupola fu poi affrescata dall'allievo Ciro Ferri, di cui a ragione può essere considerata la massima espressione artistica (Canestro Chioyenda 1959; Eimer 1970; Raspe 1997).

Le ultime opere sotto Clemente IX (1667-1669)

Nel breve pontificato di CLEMENTE IX ROSPIGLIOSI (1667-1669) – fine letterato, autore di libretti di successo del nascente melodramma romano, e già se-

gretario di Stato di Alessandro VII –, le opere più significative del Cortona furono quelle di completamento realizzate nella chiesa dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: l'impianto planimetrico preesistente, definito da Onorio Longhi, riprendeva in chiave post-tridentina influenze medievali nordiche, particolarmente nel deambulatorio. Tale tipologia, studiata nel Cinquecento, ad esempio, da Giuliano da Sangallo, da Giulio Romano e dall'Ammannati, e adottata soprattutto in area lombarda, era del tutto desueta in Roma (anche se talvolta suggerita nei progetti per S. Pietro). Intorno agli anni Cinquanta del Seicento tale soluzione suscitava un certo interesse, documentato dalla proposta borrominiana per S. Giovanni in Laterano e per il rinnovamento di S. Paolo fuori le Mura (Roca de Amicis 1995, p.91 e figg.10, 49-51). Anche per la chiesa della Nazione Lombarda, Borromini propose un nuovo ed interessantissimo progetto di deambulatorio, in cui i concetti barocchi (colonne binate in sostituzione dei pilastri, ritmo degli intercolumni, deformazione geometrica), attraverso una rivisitazione di alcune esperienze del Palladio, suggerivano una trasformazione dello spazio longhiano in senso dinamico. La chiesa di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, in gran parte finanziata dal cardinale Paolo Emilio Sfondrati, e disegnata da Onorio Longhi, era stata poi proseguita dal figlio Martino il giovane, morto nel 1660; nel cantiere era presente dal 1653 Francesco Contini (Fiore 1976; Hager in D.B.I.; Masella, Fornari, in *I Barberini...* 1992, p.65), da quando Martino il Giovane era impegnato nella ricostruzione di una chiesa adiacente ai Ss. Luca e Martina, S. Adriano al Foro, in cui aveva inserito un'interessante cupola ovale, impostata sull'ultima campata della nave unica, a suggerire illusoriamente uno spazio centrico (Pugliese, Riganò 1972). Il Cortona si occupò della tribuna circondata dal deambulatorio, in particolare dei finestroni (Villani, in *Atti* 1998), dell'altare e dei coretti, della sontuosa decorazione a stucchi della navata, indirettamente dell'edificazione *ex novo* di alcuni ambienti sovrastanti il deambulatorio, decorati negli anni immediatamente successivi (Ceccarelli 1996). Infine, realizzò il suo ultimo capolavoro di architettura: la splendida luminosa cupola.

Nel 1665, l'Arciconfraternita dei Lombardi aveva richiesto a vari capomastri e celebri architetti di Roma,

tra cui Carlo Rainaldi e Gio. Antonio De Rossi, pareri e consulenze riguardo al controllo della consistenza e dell'adeguatezza a sostenere la futura cupola, dei due piloni verso il Coro, già edificati da Onorio Longhi. Si trattava di verificare se fossero intervenuti eventuali danni causati dall'esposizione delle murature, non coperte e protette, alle intemperie e dallo svuotamento attuato per ricavarne all'interno utili scalette. Occorreva valutare, in definitiva, se necessitassero lavori di ristrutturazione o si potesse voltare stabilmente la cupola, costruendo i restanti due piloni secondo il progetto del Longhi. Essendovi "contrarietà d'opinioni", venne interpellato prima il Borromini, che esaminato il problema si convinse dell'affidabilità dei piloni e infine il Cortona "che tiene hora il primoluogo nella Theorica di questa professione" (AALR, *Liber Instrumentorum circa Fabricam 1665-1667*, 55, ff.80r-83r: Villani 1997^a). Se per esperto nella "Theorica" si intendeva il perito architetto versato in aritmetica, geometria, meccanica, idrometria e prospettiva, almeno per ciò che riguarda il problema specifico in questione, Pietro rispondeva a tali requisiti: egli aveva progettato e stava realizzando con successo, dai fondamenti, la cupola dei Ss. Luca e Martina, aveva trasformato la cupola di S. Maria della Pace, riducendo addirittura una parte di muro portante dell'ottagono, era intervenuto con abili accorgimenti nella volta e nella cupola della Vallicella, aveva espresso le sue valutazioni a proposito della cupola di S. Agnese in Agone, nonché aveva dato i disegni, purtroppo irrealizzati, per quella di S. Firenze dei Filippini; senza contare i diversi progetti di chiese a pianta centrica dotate di cupole di impostazione leonardesca. Inoltre sembra che il Cortona fosse entrato personalmente e polemicamente nel dibattito relativo all'illuminazione delle cupole, sostenendo l'opportunità di adottare il metodo delle lanterne, alla moderna, piuttosto che ricorrere all'oculo centrale all'antica, sul modello del Pantheon: un sistema arcaico, quest'ultimo, ancora riproposto, ma non attuato, a Milano per il rinnovamento del S. Lorenzo, e a Roma per i progetti del Gesù e forse per la cupola di S. Bernardo alle Terme, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Anche il progetto per la cupola, poi non attuata, di S. Ignazio costituiva un argomento al centro dell'interesse. Il dibattito romano sulla forma e la struttura delle cupole aveva in-

fatti animato la cultura architettonica dell'Accademia di S. Luca, come riporta il Missirini (1823, p.110), nel periodo di attività del Cortona, forse già nel biennio in cui era Principe.

Il Cortona doveva certo ben conoscere dal punto di vista architettonico S. Carlo ai Catinari (la cui cupola era una delle più verticalizzate dell'Urbe), anche perché la facciata della chiesa era stata eretta dal suo amico e collaboratore G. B. Soria. Se la calotta interna della cupola della chiesa barnabita (inizialmente destinata agli affreschi di un allievo di Guido Reni, G. Giacomo Sementa, che si occupò poi del solo lanternino), fu decorata con stucchi, a cassettonato e costoloni, lo si deve con ogni probabilità ad un gusto inaugurato dal Cortona stesso, più che – come sostenne il Borromini in una nota in margine alla *Guida* (1660-1663) del Martinelli (D'Onofrio 1969, p.31) – al Domenichino: quest'ultimo, morto nel 1641, si era limitato a raffigurare “a fresco e secco” le quattro virtù cardinali nei pennacchi della cupola, come confermato, tra gli altri contemporanei, dal Bellori, nella *Vita* dello Zampieri. Come pittore inoltre il Berrettini era stato chiamato, negli anni Sessanta del Seicento, nella Chiesa di S. Carlo ai Catinari, per dipingere la pala dell'altar maggiore, la *Processione di San Carlo per la peste*, per il cardinale Girolamo Colonna. Magistrale, suggestiva e quasi trasognata, l'opera, frutto della tarda attività del maestro, sembra in sintonia, com'è stato osservato, con le tematiche del ferrarese D. Bartoli, *L'uomo al punto, cioè l'uomo al punto di morte* (Roma 1667), e dà conto dell'angoscioso clima di transitorietà e di continua incombenza tragica, accentuata da un elevatissimo tasso di mortalità della popolazione.

Estremamente caduco appariva, infatti, il destino dell'uomo, così ben espresso dal Bernini nel monumento a Urbano VIII in Vaticano: percezione acuta di minaccia, terribilmente reale per le spaventose ondate di peste, negli anni Trenta e Cinquanta, per la sopravvivenza stessa della società del Seicento, che non può che rivolgersi alle forze soprannaturali e alla pietà della Chiesa, per scongiurare il proprio annientamento. Per il 'devoto' diveniva ineludibile stimolo psicologico, per aderire tanto alla rassicuratrice comunità ecclesiale, quanto ad una scala di valori ultraterreni, l'immagine della *vanitas* e la rap-

presentazione della morte, esplicitamente raffigurata nel Seicento con una intensità e crudezza (spesso, tramite il teschio presente, con perverso compiacimento, persino negli oggetti quotidiani), forse senza precedenti, nelle cappelle, nei sepolcri, nei mausolei, nei capitelli 'funerei', e dal punto di vista liturgico, nei complessi rituali delle pompe funebri, nella riscoperta e venerazione delle reliquie riesumate dei santi (Legner 1995).

Quanto all'incarico per la cupola al Corso, il Berrettini, per di più impossibilitato a prendere diretta visione del problema in quanto frequentemente inchiodato a letto dalla podagra, esprimeva il medesimo parere del Borromini. Tuttavia le riflessioni cortoniane furono, a giudizio dell'Arciconfraternita dei Lombardi e soprattutto dell'Omodei, che sovrintendeva al completamento della fabbrica, ritenute assai più convincenti, circostanziate e logiche rispetto alle argomentazioni dei colleghi: Pietro aveva infatti notato che i due piloni della tribuna sarebbero stati in definitiva comunque più grandi e massicci, se pure parzialmente svuotati, rispetto a quelli ancora da edificare verso la navata. Inoltre, per maggior sicurezza, si erano fatte verificare le dimensioni dei pilastri, che svolgevano la stessa funzione di sostegno alle cupole, di chiese di importanza rilevante come il Gesù, S. Andrea della Valle, S. Giovanni de' Fiorentini. Lo studio particolareggiato delle dimensioni e della forma di queste grandiose strutture, riportato nel documento sopra citato, dimostra come il progetto delle cupole fosse basato fino a quel momento, prima delle più circostanziate teorizzazioni di Carlo Fontana, ancora prevalentemente sull'osservazione delle fabbriche edificate e sull'esperienza diretta (D'Amelio-Marconi, in *Lo specchio del cielo*. . . 1997).

Dopo una seconda consulenza (1667), nel giugno 1668, l'Arciconfraternita dei Lombardi affidò definitivamente il prestigioso incarico al Cortona, forse perché ravvisava in lui, dopo la prova data in S. Maria della Pace, un architetto sensibile e in sintonia con la concezione della chiesa. La fabbrica era stata elaborata da diverse generazioni di Longhi, e condotta più di recente da Martino Longhi il Giovane, morto nel 1660. Quest'ultimo aveva goduto, già in vita, di un certo prestigio, per la sua attività di architetto presente in cantiere e per essere stato autore di alcuni scritti, oggi

però poco noti: *Epilogismo di architettura del Sig. Martino Lungbi alli nobilissimi della detta scienza studiosi* (Bracciano 1625), una raccolta di *Poesie de' signori accademici fantastici di Roma* (Roma 1637) e *Discorso di Martino Lungbi sulle cagioni delle ruine della facciata e campanile del famoso tempio di S. Pietro in Vaticano* (Roma 1645): nel *Discorso* l'autore aveva preso posizione critica, probabilmente condivisa dall'Arciconfraternita, nei confronti del Bernini. L'attività intellettuale accomunava Cortona e Martino il Giovane, evidentemente inseriti in un contesto culturale che esigeva dagli artisti, specie se professori, lo sfoggio di conoscenze teoriche e di una certa erudizione: indubbiamente, esisteva anche una certa affinità di orientamento di gusto, innanzi tutto nell'arte dello stucco, da entrambi esercitata con grande fantasia e immaginazione. Inoltre, Martino il Giovane aveva elaborato come proposte, non attuate, interessanti innovazioni (elementi di prospetto concavi, torri campanarie e colonnati liberi), alcune forse riprese dal Borromini, nei progetti, probabilmente noti al Cortona, per la facciata di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, e, nel 1644, per S. Giovanni Calibita nell'Isola Tiberina (disegni in Vaticano e all'Albertina di Vienna). In particolare, nella facciata della chiesa di Ss. Vincenzo e Anastasio – realizzata per il Mazzarino, soprannominata “il canneto” per la dovizia di colonne aggettanti dalla parete –, Martino Longhi il Giovane era riuscito ad esprimere alcuni concetti, poi adottati dallo stesso Cortona in S. Maria della Pace: aveva infatti adottato colonne libere diagonali, di matrice michelangiolesca, che fungevano da diaframma verso l'estremità della facciata, incanalando la vista su direttrici incrociate centrifughe rispetto alla visione frontale, ed aveva utilizzato l'artificio di avanzare la facciata, per catturare lo spazio urbano e creare un effetto di spazio avvolgente (Varriano 1996, D.A. *ad vocem*, c.663).

Borromini era ormai scomparso dalla scena nell'agosto del 1667, a seguito di un disperato gesto autolesionista: estremamente impulsivo e suscettibile per carattere, malato e già profondamente in crisi per i rovesci subiti, il Ticinese era stato forse ulteriormente amareggiato proprio dalla non completa fiducia dell'Arciconfraternita dei Lombardi a proposito della sua perizia costruttiva per la cupola della chiesa dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, strettamente legata alla

propria Nazione. Il rapporto competitivo tra i due architetti, già avvenuto per S. Giovanni in Laterano e S. Agnese in Agone, si verificò ancora per la cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini, ove era avvenuto l'opposto: Francesco aveva sostituito Pietro.

La fabbrica della cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso iniziò a metà del 1668 e procedette spedatamente fino ad un rallentamento nel corso del 1670, per concludersi sostanzialmente nel 1672. Il Cortona non vide dunque, ancora una volta, la completa realizzazione dell'opera, che tuttavia seguì il suo disegno: l'esito finale, capolavoro del Toscano, fu (e continua ad essere) una delle cupole più significative nel profilo della città. La cupola era solida, slanciata e allo stesso tempo leggera e luminosa. Per la sua struttura e per la sua forma essenziale ispirerà molti artefici, tra cui sicuramente Juvarra nel Santuario di Superga e Valadier a Roma e Urbino. Contemporaneamente, Pietro progettò gli stucchi, ricchi di ornamenti dorati, della volta a botte della navata centrale, a cui seguirono quelli del transetto e della tribuna; disegnò inoltre gli ornamenti dei finestrone esterni della tribuna e quelli della navata, che vennero realizzati nella seconda metà del 1668 (Villani, in *Atti* 1998).

Il verticalismo della cupola cortoniana, dovuto tanto al profilo della calotta, quanto allo slanciato tamburo e all'attico, sin dall'inizio appariva, pur nelle difficoltà di attuazione, una scontata esigenza estetica, sorta dopo il dibattito suscitato dalla scarsa visibilità della cupola di S. Pietro rispetto alla facciata, e alla luce delle tante audaci successive imprese romane, culminate nella cupola di S. Carlo ai Catinari realizzata da Rosato Rosati. In questa, come in Ss. Luca e Martina e alla Vallicella, peraltro, si verificarono inconvenienti e si dovette procedere alla tamponatura di alcune finestre dell'attico, aperte per conferire luminosità e visibilità agli affreschi, ed alleggerire la struttura. Almeno due erano i caratteri nuovi dell'opera cortoniana. Il primo era l'armonica articolazione parietale del tamburo (il sistema pilastri e colonne) e il secondo la continuità della linea nervosa, corrugata ed ascendente, delineata nello spazio atmosferico dagli otto costoloni molto plastici e articolati: questi proseguono, sul livello inferiore, negli oggetti dei contrafforti del tamburo stesso, disegnati in forma di pilastri cruciformi in laterizio, affiancati da colonne,

in travertino, a tutto tondo. Gli elementi costitutivi del tamburo sono legati in una struttura differenziata, ma estremamente compatta e sintetica. La soluzione costruttiva è certamente degna del più abile maestro ticinese e compete con le più slanciate cupole napoletane dell'epoca. Alla perizia tecnica si aggiunge una raffinatezza formale ineguagliata, anche nel sobrio bicromatismo, che sarà paradigma, come si è già osservato, delle più ambiziose soluzioni architettoniche del secolo seguente.

All'esterno la linea ascensionale, emergendo libera dalle reni della monumentale tribuna, si slancia dal plinto dei pilastri attraverso l'ordine architettonico delle paraste di mattoni faccia vista del tamburo, si inerpica su una complessa trabeazione fortemente sporta e, rientrata all'interno, viene guidata in alto dalle aggraziate sinuose volutine a conchiglia dell'elegante attico, che solitamente nelle cupole romane costituisce al contrario una forte pausa orizzontale nel disegno complessivo. Con dinamismo, il profilo dell'estradosso seziona visualmente, tramite plastici costoloni, la calotta, e senza quasi soluzione di continuità si conclude sinuosamente nelle volute della raffinata luminosa lanterna, fino all'acroterio terminale e alla croce. Tuttavia appare chiaro il gioco dei contrasti sia tra tamburo, contratto in una geometria semplicissima ridotta ad ossatura portante, e tribuna che, seppure già esisteva, è trattata con morbidezza di linee nelle mostre cortoniane dei finestroni; sia tra ornamentazione ondulata dell'attico traforato da finestre ed essenzialità compatta e opaca della calotta. Su tali dissonanze si erge la serpentinante lanterna, resa leggera dalle finestrelle. Sorprendente ed affatto nuova è, ancora una volta, la poetica della luce e la straordinaria trasparenza del tamburo, che appare ritmato da forti masse murarie e grandi spazi vuoti. I finestroni, di forma rettangolare ($la:h=1:2$) e senza particolari ornamenti, sono affiancati da uno slanciato ordine di colonne libere, le quali si compattano ai pilastri creando con questi un sistema autonomo. Questa soluzione innovativa permette la trasparenza e l'ingresso di un inaspettato e spettacolare flusso luminoso, accresciuto da una seconda ondata di luce proveniente dagli otto oculi ovati dell'attico. L'effetto pervade l'intero spazio del capocroce, data la posizione avanzata della cupola, rispetto alla lunghezza totale della chiesa, prevista dai

Longhi, secondo una tendenza già presente nelle chiese palladiane a Venezia e ripresa in Lombardia specialmente nell'architettura ecclesiastica dell'ordine Barnabita. Di conseguenza la cupola cortoniana, così permeabile alla luce, permette una illuminazione esuberante del coro, dell'ampio deambulatorio che lo circonda, e della navata, in cui le sovrabbondanti dotature della ricca decorazione architettonica a stucco riflettono con bagliori incandescenti la luminosità prorompente, che smaterializza lo spazio della nuova 'basilica aurea'. Come segno urbano la cupola cortoniana gode, grazie al suo pronunciato verticalismo, di una grande visibilità a largo raggio e i bagliori del sole, riverberati sulle larghe superfici vetrate, creano effetti straordinariamente suggestivi, mentre la sua alta mole costituisce in un certo senso un corrispettivo, dal lato est del Tevere e pur a scala molto ridotta, della cupola michelangiolesca. La posizione strategica della chiesa stessa ai piedi del Pincio, fa sì che dall'alto della terrazza della chiesa dei Minimi francesi di Trinità dei Monti non possa sfuggire come le due cupole istituiscono una sorta di dialogo: la cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso occupa una posizione in primo piano, che le conferisce una notevole imponenza e monumentalità e, attraverso le ampie e (forse non originalmente) diafane aperture dei finestroni del tamburo, da opportuni punti di vista, è possibile ora scorgere e inquadrare a distanza la cupola di S. Pietro.

Quanto al significato politico non è certo un caso se la cupola cortoniana dei Lombardi troneggi dinnanzi ad un luogo simbolico del potere della Francia, come il Pincio. La piazza sottostante di Trinità dei Monti venne poi definitivamente consacrata alla Spagna. Per comprendere queste strategie urbane, basta ricordare le tensioni e i conflitti che in Europa avevano caratterizzato gli ultimi anni Sessanta del Seicento, e i reciproci veti che la Santa Sede da un lato e Luigi XIV dall'altro, ben consci del messaggio di propaganda veicolato dall'architettura, si erano vicendevolmente imposti a troppo arditi programmi di edificazione a carattere encomiastico.

Nell'autunno del 1668, a pochi mesi dalla morte ed ormai quasi immobilizzato a causa della podagra, il Berrettini era sul ponteggio della tribuna dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso a controllare ed a correggere l'esecuzione dei finestroni esterni: estrema pro-

va di attaccamento a quell'universo architettonico, per il quale il Toscano "amò di genio la fatica" (Pascoli 1730-1736, p.54).

Opera postuma, su progetto del Cortona, la cappella di S. Francesco Saverio dotata di un altare monumentale, inserita nel braccio destro del transetto della chiesa madre romana del Gesù, fu realizzata dal nipote Luca per il prelado genovese Mons. Gianfrancesco Negroni, che la commissionò intorno al 1668-69: alla base delle colonne vi sono le insegne araldiche di Clemente IX Rospigliosi e di Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689). Quest'incarico segnerebbe, secondo il Blunt (1980, p.43), la conferma di una sorta di svolta attuata dai Gesuiti in materia di politica artistica, promossa soprattutto per opera di Padre Giovanni Paolo Oliva, divenuto generale dell'Ordine nel 1664, in senso barocco, da riferire ai tardi anni Cinquanta del Seicento: tale svolta si realizzò con più evidenza nella chiesa del noviziato di committenza Pamphilj, S. Andrea al Quirinale del Bernini. La tesi del Blunt non sembra del tutto condivisibile, dal momento che, fin dagli ultimi anni Trenta, era stato chiamato il Cortona per decorare la cappella di S. Ignazio, nel transetto sinistro della chiesa del Gesù, anche se gli fu probabilmente richiesto un certo gusto austero. Il rapporto del Cortona con i Gesuiti doveva essere stato sempre positivo, sia per i suoi già citati contatti personali con diversi esponenti dell'Ordine, soprattutto con il padre G. B. Ferrari e con l'Ottonelli, suo confessore nel periodo fiorentino, sia con la Casa professa, in quanto era certamente gradita la sua opera come pittore, scultore ed architetto. Sebbene il Cerri e il Negroni costituissero una committenza privata, la scelta di rivolgersi al Cortona fu certamente soppesata dai vertici dell'Ordine preposti al controllo, in generale piuttosto accurato e vigile, dell'attività edilizia ed artistica relativa alla chiesa madre. Tuttavia appare innegabile una sorta di graduale mutamento del gusto gesuitico a Roma, da un'iniziale austerità negli ornamenti sotto l'influenza delle direttive del Concilio di Trento (come si può notare ad esempio in Spagna, secondo le teorie di Prado e Villalpando), ad una ricerca di maggiore fastosità e di numerosi temi iconografici negli interni delle chiese dell'ordine, come anche in S. Ignazio, già sollecitata nel Gesù dal cardinale Alessan-

dro Farnese (Thuillier, in Wittkower-Jaffé 1972; Kummer 1993; Bösel 1985), e poi attuata, gradualmente, nel S. Fedele a Milano, da Pellegrino Tibaldi al Richino.

La cappella di Francesco Saverio, con la sua sfarzosa ricchezza decorativa e cromatica, che rispondeva a questi più decisi orientamenti, fu molto ammirata dal Passeri, che ricordava come lo Juvarra la ritenesse tra le più sontuose in Roma. L'altare, eseguito da Luca Berrettini, fu poi adornato con una splendida pala di Carlo Maratta, compiuta nel 1676, forse su suggerimento grafico dello stesso Pietro da Cortona (Fabbrini 1896; Pecchiai 1952; Trevisani 1980; Fischer Pace 1998, pp.220, 224-228).

Risale al 1667 l'ultimo testamento dell'artista (9 maggio), con due successivi codicilli (11,12 maggio 1669), il cui contenuto fu causa di una serie di controversie, in particolare dal punto di vista giuridico, tra il Conservatorio di Sant'Eufemia e l'Accademia di S. Luca, e di complesse vicende studiate di recente, in modo approfondito, da D. Spati (1997^a). Pietro da Cortona morì a Roma il 16 maggio 1669 e, dopo aver avuto funerali, le cui spese furono sostenute dal Conservatorio di Sant'Eufemia, fu sepolto nella sua chiesa in Campo Vaccino, non senza polemiche e strascichi giudiziari con l'Accademia, sorti intorno alla sua tomba, e relativa iscrizione. Queste controversie, già iniziate prima della scomparsa del Berrettini, con riflessi negativi sul completamento della chiesa dei Ss. Luca e Martina, furono poi appianate dal cardinale Francesco Barberini con l'aiuto del Bellori (Noehles 1969, pp.335 ss.).

Un accurato ritratto dell'aspetto fisico e del carattere di Pietro da Cortona è delineato – oltre che da una limitata serie di fonti iconografiche, tra cui il famoso autoritratto del 1665 (Firenze, Uffizi, inv. n.1713, olio su tela: Turner, in *Atti* 1998), dalle fonti sei-settecentesche (Passeri 1772, ma *ante* 1679; Pio 1724; Baldinucci 1725-1730) – in particolare dal Pascoli: "Era Pietro alto di statura, maestoso nel portamento, ben fatto di corpo, e di faccia, calvo, ed asciutto: era grazioso, ed ameno ne' discorsi, ma molto circospetto, e guardingo nel parlare: era pronto nelle risposte, e non ostinato nelle proposizioni. Amò di genio la fatica, ma non aborris la conversazione. Portò sempre affetto ugual agli amici; e non si scordò mai

de' benefattori. Si trattò sempre bene, e trovò tra il fasto, e la modestia, tra la generosità e la parsimonia ben giusta proporzione. Vide la fortuna, la conobbe, e se ne seppe valere; e non cangiò punto mai, né tratto, né naturale, né costume, che è negl' uomini fortunati assai raro" (Pascoli 1730-1736, p.54). Ne scaturisce una figura schiva e coerente, generalmente equilibrata e schietta, dotata di una religiosità sincera e semplice, espressa con accenti pietistici e devozionali. Si potrebbe ritenere che il Berrettini sia stato in definitiva un'incarnazione di quella *aurea mediocritas* (di radice aristotelica e poi albertiana), cui forse si era ispirato costantemente nel proprio stile di vita. Tuttavia, non erano assenti nel suo carattere lati oscuri ed inquietanti: "Tutte queste nobili qualità di Pietro non può negarsi restassero alquanto adombrate da una collera che testé lo dominava, e da una forte apprensione che facevagli pigliar urto con taluno, talmente che difficile si rendeva il rimuoverlo da chicchessia dal preso suo impegno" (Baldinucci, 1725-1730, p.128), come confermato da alcuni episodi narrati dai suoi biografi (Baldinucci, 1725-1730, p.130; Pascoli 1730-1736, p.52): da quello relativo a Pietro Testa allontanato "per essere troppo gonfio di se stesso", al caso di Ciro Ferri "tenuto a distanza per un anno con l'accusa di aver sottratto dei disegni del maestro". Altre vicende riguardano il suo complicato rapporto con i Medici e la rigidità nel non accettare compromessi per le modifiche del progetto della chiesa oratoriana di S. Firenze. Scontrosità, o forse solo desiderio di indipendenza, si ravvisa anche nel categorico rifiuto del matrimonio: "Non si curò mai di prender moglie, contuttoché dalle ottime occasioni che sovente se gli presentarono, ne fusse stato frequentemente stimolato, mostrandosi sempre amante molto della propria libertà" (Baldinucci 1725-1730, p.127). Fu artista ricco di luci e di ombre: se si tiene conto dell'urto che ebbe con l'Accademia di S. Luca alla fine della sua carriera a causa della sua pretesa 'gestione', attraverso il Conservatorio di S. Eufemia, della fabbrica dei Ss. Luca e Martina e delle

difficoltà e dei conflitti di competenza che seguirono al suo tanto discusso testamento, proprio per quanto riguardava la suddetta chiesa, il Cortona appare fino alla fine della propria esistenza dotato di salda fede nelle proprie convinzioni, di ostinata determinazione e di tenacia nel perseguire gli obiettivi prescelti, malgrado le difficoltà, gli ostacoli, le delusioni.

Accanto alla chiara consapevolezza di adempiere ad un compito storico, umiltà e modestia, nella dottrina e nella prassi, resero il Cortona studioso dell'antico e permeabile – a vasto raggio, ma sempre con giudizio critico selettivo – ai precorrenti di innumerevoli artisti, anche contemporanei, le cui opere furono oggetto di prolungato e diretto studio, così da permettergli di coniugare in modo inventivo motivi della tradizione con elementi nuovi e personali: non si può quindi che confermare le parole elogiative che il padre gesuita Giovan Battista Ferrari, fin dal 1638, aveva voluto dedicargli in segno di personale gratitudine: "Hora Pietro Berrettini Cortonese, della cui non men cortese che dotta mano la mia Flora è stata in gran parte abbellita, con qual'encomio potrò io a bastanza guiderdonare? Egli nel corso della gioventù arrivato al termine, dove appena arrivano i vecchi di un'arte perfettissima, dispone con somma prudenza, e giudizio la materia da rappresentarsi in pittura: e si come ingegnosamente disegna, e contorna con gran proporzione i corpi, che è lode molto rara, così è ameno, e in un certo modo robusto nel colorire. Vale segnalatamente in formare i corpi nudi insieme, e vestiti: unisce mirabilmente la gravità con la gratia, e quel ch'è il colmo della lode, con gara moderna l'artificio antico, che si ammira e riverisce nelle statue, e ne' bassi rilievi, ci rappresenta in maniera, che per mercede eguale alla diligenza con ragione gli si dee l'eternità del nome. Ma un tanto ingegno non restava a bastanza appagato di una arte sola. Laonde un'altra n'apprese, imitatrice anch'ella della divina Sapienza, ché il tutto hà fabbricato: cioè l'Architettura: e nell'una e nell'altra del continuo viene adoperato dall'eminentissimo cardinale Francesco

Fortuna critica

Le opere architettoniche e i progetti cortoniani, meno numerosi rispetto a quelli del Bernini e del Borromini, contengono sempre, insieme alla ricerca d'equilibrio, una spiccata originalità nell'esprimere un nuovo ordine spaziale e concettuale, con una qualità di linguaggio espressivo sempre elevatissima. Inoltre molte opere, individuate come modelli fondamentali per la storia dell'architettura, in successione e nel loro complesso stabiliscono un clima nuovo e posizioni nette riguardo ai temi, centrali nel dibattito del tempo, destinati a sollevare future controversie. Le architetture e gli interventi del Berrettini a varia scala, da quella urbana a quella del puro ornamento, assumono spesso una funzione paradigmatica, anticipando motivi poi ripresi o studiati dalle generazioni successive di architetti, con un interesse perdurante nel tempo, persino nei periodi più ostili al barocco o al tardobarocco. In effetti, l'inventiva produzione cortoniana contribuisce, in concomitanza con altri fattori, a delineare alcune forme di un'evidente frattura epocale nella storia dell'arte, che sarebbe pretestuoso negare: la frattura viene percepita immediatamente anche dagli stessi contemporanei, dai mecenati ai critici, dai biografi agli studiosi, dagli artisti ai collezionisti, sorpresi dal piacere di nuove scoperte visive, spaziali e plastiche, e dallo schiudersi di nuovi orizzonti intellettuali di cultura. Gli 'spettatori' erano affascinati dalla ricchezza e dalla varietà del linguaggio cortoniano e del suo contenuto, non solo pietistico e religioso, ma anche gioioso e poetico, un linguaggio che faceva intravedere, già sul nascere, avvincenti proiezioni sugli sviluppi futuri dell'arte.

Pietro da Cortona fu un artista tenuto, durante la sua vita, in alta considerazione da un folto pubblico d'intendenti, e da ben quattro successivi Pontefici, di orientamenti culturali decisamente diversi. Nonostante lo stretto rapporto iniziale di patronato con i Sacchetti, poi trasformatosi in fedeltà duratu-

ra, il Berrettini mostrò di avere, rispetto ai tempi, uno spirito indipendente, che conservò sempre e di cui andava orgoglioso. Si compiacque di confrontarsi con gli esponenti di spicco delle varie scuole di artisti in Italia, le cui opere non di rado aveva conosciuto direttamente nei suoi viaggi, organizzati allo scopo di ampliare il panorama dei riferimenti e degli stimoli. Con l'architettura raggiunse risultati giudicati subito eccellenti anche Oltralpe, come singola personalità prima, poi come capo-scuola, sovrintendendo ad imprese corali di grande prestigio. Precocemente promotore di quel rinnovamento di gusto definito poi globalmente con il termine forse troppo generico di 'barocco', Berrettini fu interprete di un momento creativo particolarmente intenso nella storia dell'architettura europea, con epicentro in Roma.

Con eguale genio e creatività, qualità apprezzate, e talvolta ricercate invano in artisti celebri da mecenati di alto rango, particolarmente sensibili ad un linguaggio capace di soddisfare le nuove esigenze di prestigio e di magnificenza, precorse i tempi con straordinaria intuizione, proponendo innumerevoli soluzioni di notevole originalità e trattando, anche dal punto di vista didattico, nella sua veste di 'professore' dell'Accademia di S. Luca, temi fondamentali: l'arte funeraria, gli altari monumentali inseriti in vecchi o nuovi spazi architettonici, i cori e le cappelle, le chiese a pianta centrica, gli apparati effimeri e gli allestimenti festivi, il teatro, gli spettacoli e i cerimoniali legati ai grandi eventi della Chiesa Cattolica romana trionfante, gli spazi religiosi sorti *a fundamentis*, il rinnovamento di fabbriche cariche di memorie, gli interventi tecnici e artistici di completamento e di sintesi conclusiva, come la decorazione interna di chiese preesistenti, l'edificazione di cappelle funerarie o di cupole con pronunciato verticalismo, inondate da una luminosità nuova. A queste opere si aggiungono concezioni singolari e

seducenti come quelle sperimentate ad esempio nella villa-fortezza di Castelfusano, nell'originale Casino ninfeo-teatro delle acque per i Sacchetti, in nuove tipologie di palazzo, nei giardini-teatri, nel ripensamento del rapporto architettura-natura-storia. Gli interventi del Berrettini erano sempre minuziosamente progettati per essere inseriti in precisi contesti, quali il tessuto urbano, il sito naturale nelle sue scansioni altimetriche e nelle sue vocazioni spontanee, il paesaggio, presenze dalle quali le opere cortoniane traevano suggerimenti e alle quali imponevano nuove armoniose configurazioni.

La fortuna storiografica del Berrettini architetto, tuttavia, è stata finora sostanzialmente piuttosto esigua, a dispetto dei brillanti esiti artistici. Nonostante l'influenza del Berrettini sia innegabile, fin dai primordi della sua carriera, nella cultura artistica, non solo locale, tanto sul piano della teoria quanto su quello della pratica, la sua attività architettonica sembra rimanere costantemente in ombra, rispetto a quella del Bernini e del Borromini.

La critica e la letteratura architettonica sono state spesso indirizzate da obiettivi ideologici, strategici, o più semplicemente pratici del momento, e per questo motivo occorre tener presente come il limite dell'influsso del linguaggio barocco romano fosse costituito, in generale, dalla sua perfetta ed evidente aderenza alla concezione estetica e ai messaggi, pur complessi e diversificati, di una rigida ortodossia cattolica strettamente legata alla Curia e agli interessi delle famiglie pontificie. I critici e teorici dell'architettura potevano esaltare o denigrare una particolare epoca, considerandone come prevalenti aspetti positivi o negativi, ed utilizzando con più o meno consapevole pregiudizio i concetti di sviluppo ciclico e di decadenza, tradizionalmente applicati, fin dall'età ellenistica (Tiberi 1999, pp.27 ss.), agli artisti e alla storia dell'arte.

Nella Roma del Seicento, potere temporale e spirituale si intrecciavano in un contraddittorio ed inquietante coacervo, i cui tratti negativi non potevano essere sottovalutati. Ci riferiamo alle precoci denunce satiriche, a carattere pubblico o privato, comparse, sin dal secondo decennio del Secolo: a titolo d'esempio, i *Ragguagli di Parmaso* di un Traiano Boccalini, *La Babbillonia* del poeta-artista Sal-

vator Rosa, o la *Dissimulazione onesta* di T. Accetto, le opere critiche di Alessandro Tassoni, l'*Eudemia* di Gian Vittorio Rossi (Merolla 1997, pp.149-150), fino agli scritti polemici di un Gregorio Leti. Quanto diverse fossero le posizioni intellettuali in seno alla Curia stessa, dimostrano le critiche originate all'interno del 'Divino Senato', le allarmanti e accorate osservazioni contenute, ad esempio, nella *Lettera* attribuita al cardinale Giulio Sacchetti (Fosi 1997, pp.164 ss.). L'autore della *Lettera*, redatta verso la fine del pontificato Chigi, intorno al 1663, era assai critico nei confronti della politica del governo e delle istituzioni nello Stato pontificio, ed invocava urgenti riforme (Fosi 1997, p.159).

Nella società seicentesca non mancano certo aspetti estremamente positivi, nella maggior parte dei casi isolati e circoscritti alla sfera del privato, che si manifestano nell'arte o nelle accademie più elitarie, che costituiscono un punto di vista privilegiato sulle vicende intricate e altalenanti della cultura letteraria a Roma, quali ad esempio l'Accademia degli Umoristi e dei Melanconici, legate ai Barberini. Una rilevante funzione di stimolo al rinnovamento va riconosciuta all'Accademia dei Desiosi, un circolo fondato nel 1626 dal principe cardinale Maurizio di Savoia, il quale era in stretto contatto con la Corte pontificia, ma anche con il Tassoni e il Marino. Faceva parte del circolo, che teneva le sue riunioni nel palazzo di Montegiordano, anche Mons. Agostino Mascardi: tuttavia l'accademia si era già dissolta nel 1657 alla morte del suo fondatore (Merolla 1995, p.142). La dinamica dell'appartenenza ad una ristretta cerchia, la frammentazione degli orientamenti letterari e di gusto, e la mobilità dei singoli membri all'interno delle Accademie dimostrano la notevole irrequietezza intellettuale del periodo. La volontà di operare continui 'distinguo' all'interno di posizioni apparentemente omogenee, e la tendenza a sviluppare un soggettivismo espressivo, l'esigenza di godere di una maggiore libertà dalle regole, la ricerca a volte spinta all'eccesso di novità, bizzarrie ed artifici, erano modi nuovi di comunicare, attraverso immagini suggestive, una realtà complessa enigmatica ed illimitata, in continua metamorfosi, sia nel campo delle forme che in quello dei contenuti. Non a caso il *Trattato*, dal suo osservatorio di

'cristiana moderazione', richiamava spesso l'artista a non introdurre arbitrariamente elementi nuovi, bizzarri, desueti. Questo richiamo etico non restò isolato: molta letteratura artistica europea successiva riprese e sviluppò il tema delle sacre immagini, degli abusi, del "pictor christianus errans" (Schlosser-Magnino 1977, pp.624-625).

Carattere costante, nell'agitato clima culturale della prima metà del Seicento, non è tanto un eclettismo o un "sincretismo eclettico", quanto il compiacimento di sollevare polemiche, controversie, quesiti, per situarsi, di volta in volta, su un particolare crinale della discussione. Sembra prevalere la volontà di rappresentare e far scontrare fra loro aspetti contraddittori del reale. Si manifesta quindi un atteggiamento patologicamente ambiguo, ricorrente non solo nello Stato Pontificio, ove in politica, ad esempio, si assiste al continuo riaggregarsi dei membri del 'Senato Divino' intorno ai due partiti più radicali, filofrancesi e filospagnoli. Indubbiamente si trattava di una complicata situazione storica. Gli Antichi Stati italiani in parte si trovavano sotto il diretto dominio della Spagna, ed in parte erano relativamente indipendenti, ma connessi, per interessi politici ed economici, per vincoli di confessione religiosa, ad altri poteri europei, attraverso il fitto, continuo mutevole intrecciarsi di parentele e di sudditanze che caratterizzavano le famiglie dei principi regnanti. La tendenza all'ipocrisia e all'ambiguità, che si osserva tanto nei letterati, specialmente quando inseriti nelle istituzioni ecclesiastiche, quanto negli artisti, pure influenzati dai loro mecenati protettori, era favorita dall'esigenza di assumere, nei riguardi dell'autorità della Chiesa (dotata di potenti mezzi di censura, quali il Sant'Uffizio e l'*Indice*), posizioni ufficiali strategiche e di compromesso, non di rado radicalmente divergenti rispetto alle autentiche convinzioni di ciascuno.

Sul versante delle storie dell'arte elaborate da autori del primo Novecento è in genere prevalsa un'esaltazione del barocco, come corrente dominante per un lungo periodo le vicende artistiche europee, e più creativa rispetto al classicismo (*I Trionfi...* 1999). Rispetto alla letteratura sette-ottocentesca, la più recente critica storica ha posto aspetti positivi e negativi nella giusta luce, special-

mente per quanto concerne il mondo artistico e la cultura letteraria e scientifica a Roma (Merolla 1997). Tuttavia, in generale, sono apparsi più frequentemente preponderanti, nelle interpretazioni relative alla macrostoria del Seicento, i fenomeni negativi, per altro non certo peculiari dello Stato Ecclesiastico soltanto, bensì in vario grado ricorrenti in Europa, particolarmente nei paesi d'impronta cattolica.

Numerosissimi sono i fenomeni inquietanti, le cui trame sono annodate: i conflitti confessionali e politici; le lunghe sanguinose guerre interne ed esterne; la recessione e la crisi economica con conseguente aumento del pauperismo; le ricorrenti carestie; il degrado e il sostanziale immobilismo della società; il subdolo processo di rifeudalizzazione; la fiscalità ottusa ed eccessiva, concentrata sugli strati meno abbienti della popolazione; il crescere spaventoso del debito pubblico e privato; la disoccupazione e la mendicizia ampiamente estese; il ristagno demografico e la ciclica decimazione a causa della peste e di periodiche letali epidemie (1630-1631 e 1656-1657); l'involuzione politica oscillante tra autoritarismo ed assolutismo; l'uso sistematico di spregiudicati strumenti di propaganda; la dissimulazione e l'ossequiosa ma anche indispensabile sudditanza del popolo all'apparato di potere nei suoi articolati livelli gerarchici e la conseguente diffusa prassi clientelare; la resistenza di gran parte della cultura ufficiale, della Curia e del clero, ai progressi più avanzati della scienza in nome di un'interpretazione rigida e acritica delle Sacre Scritture; gli ostacoli frapposti alla libertà di pensiero e di espressione; il dogmatismo e l'intollerante ortodossia, tanto protestante quanto cattolica, (si pensi alla polemica tra Gesuiti e Giansenisti, poi definitivamente condannati, questi ultimi, come eretici nel 1653, da Innocenzo X); l'esteriorità convenzionale della sottomissione e il dilagante conformismo di facciata, inevitabilmente imposto; la censura e la repressione iniqua e feroce, esercitate dal Sant'Uffizio. A questo proposito non si può omettere di citare, sia pure di sfuggita, le vittime più insigni ed emblematiche del primo quarantennio del secolo XVII: Bruno (arso sul rogo nel 1600), Sarpi, Campanella, poi riabilitato da Urbano VIII, e soprattutto Galileo, perseguitati, con maggiore o minore cru-

deltà e ferocia, per la loro onestà e indipendenza intellettuale, senza contare tutti coloro che furono rimossi dai loro incarichi e posti in condizione di non esercitare influenze giudicate nefande o costretti all'esilio, una moltitudine di cui la storia generalmente non s'interessa. Né questi inusitati abusi mancarono di dare frutti nel suscitare la ribelle protervia e la determinazione dei più accaniti detrattori del regime ecclesiastico cattolico del Seicento, o quantomeno la reazione delle menti più fervide e degli spiriti più integri anche all'interno della corte romana. Fra questi occorre includere Pietro da Cortona, che in privato, nella sua corrispondenza, lamenta pratiche adulatorie da cui rifugge, e il suo protettore Giulio Sacchetti, il cui comportamento fu giudicato generalmente integerrimo, nonostante la scalata sociale attuata dalla famiglia.

Salvo alcune eccezioni (Prodi 1982, cfr. Caracciolo 1983; Prodi 1986; Benigno 1996), e specialmente in passato, come ha nuovamente ribadito Antonietta Visceglia (1995, 1998), gli storici erano stati indotti, indipendentemente dalla matrice protestante o cattolica, a considerare il Seicento un secolo della decadenza *in toto*, quindi in modo pregiudiziale ('secolo di ferro' o 'secolo sventurato'). In questo senso è significativo il *Promemoria*, databile dal 1636 al 1638 e poi aggiornato al 1667 e redatto per Alessandro VII da tale Lorenzo Pizzati da Pontremoli (Krautheimer 1987, pp.135-139): sul tema più specificatamente legato alla cultura architettonica, *pro urbis ornatu*, vi sono richieste precise, al fine di soddisfare l'esigenza di costruire adeguate reti fognarie, viarie, idriche etc., mentre si criticano le spese per le decorazioni sontuose, specialmente quando tanti edifici rimanevano incompiuti e tanti erano rapidamente caduti in dissesto. I cinque punti del *Promemoria* sottolineano anche tanto le ripercussioni negative, esercitate da un governo attento a difendere i privilegi del ceto dirigente, sulla vita quotidiana del popolo minuto ed indigente sino alla disperazione e alla fame, quanto i disagi della stragrande maggioranza di cittadini, che forse sarebbe più esatto definire più realisticamente sudditi.

In questa temperie culturale, Pietro da Cortona mostrò non sudditanza, né acquiescenza, bensì

rispetto per il potere e per le istituzioni, ai cui fini più nobili sentì di poter aderire sinceramente: il suo straordinario genio e la sua prudenza, il sostanziale distacco dalla ricerca di effimeri riconoscimenti, lo protessero dai contraccolpi di un secolo pomposo, tormentato, dogmatico, stagnante, ma anche tra i più ricchi di artisti insigni. Sul piano dei comportamenti il Cortona espresse sempre un'equilibrata autonomia, che mantenne nel corso dell'intera esistenza, e molta dignità, talvolta notevole fermezza di carattere, fino ad assumere atteggiamenti d'intransigente rifiuto di ogni compromesso: nel suo orizzonte dichiarato vi era soprattutto la gloria imperitura, piuttosto che gli onori, il successo immediato o la ricchezza materiale, che pure meritatamente conseguì, per poi lasciarla idealmente a Santa Martina, erede universale delle proprie sostanze, sotto la tutela del Conservatorio di Sant'Eufemia.

Per comprendere le vicende della reputazione postuma e del successo o insuccesso della lezione del barocco (Garber 1999) e più specificatamente del Cortona pittore, vicende ovviamente collegate, parallele e complementari a quelle del Cortona architetto (Smith 1993), si può brevemente esaminare il caso emblematico della Francia, recentemente studiato da Schnapper (1990) e da Gady (in *Atti* 1998). Fu Antonio Barberini, nei primissimi anni Trenta del Seicento, ad introdurre e rendere note alla Corte francese le opere pittoriche del Berrettini, che nel Quaranta, contestualmente al Poussin, venne invitato invano, tramite il cardinale Mazzarino, a trasferirsi in Francia, per compiere opere tanto per Richelieu, quanto per Luigi XIII. Il Mazzarino aveva sollecitato l'interessamento dell'amico cardinale Giulio Sacchetti, rivoltosi poi a sua volta ad Antonio Barberini: si prometteva a Pietro un trattamento pari agli onori che Leonardo, il quale era oggetto, in quegli stessi anni, di una rinnovata attenzione, aveva ricevuto da parte del sovrano Francesco I, nel precedente secolo (Campbell 1977, pp.189, 234-235). Sotto gli auspici di Cassiano dal Pozzo (il quale fornì ai fratelli Fréart un manoscritto, che riassumeva il così detto *Trattato di Pittura* del vinciano), era stato infatti avviato il programma di pubblicare l'opera vinciana, cui il Poussin avrebbe fornito illustrazioni: tale iniziativa

fu realizzata poi, grazie all'impegno di Roland Fréart de Chambray, con il *Traité de la Peinture*, del 1651. Il Trattato di Leonardo in italiano veniva contestualmente pubblicato a Roma, nello stesso anno, con la *Vita* dell'artista a cura di Du Fresnoy (C. Pedretti, M. Cianchi, *Leonardo e il libro di pittura*, Roma 1997).

L'invito al Cortona appariva significativo, poiché evidentemente la sua opera di genio era inclusa in quell'accurata selezione di paradigmi ufficialmente riconosciuti (per l'architettura, ad esempio, il Palladio o il Bernini), su cui poi si sarebbe fondato il rinnovamento dell'arte francese nei suoi livelli più alti, pur se con cifra sempre più classicista e nazionale, col procedere degli anni Sessanta. Tale linea di tendenza si andava precisando negli anni tra il Trenta e il Quaranta, grazie al sostegno di Richelieu, Sublet de Noyers, Paul e Roland Fréart de Chambray. A contrastare tale corrente fu il Mazzarino, succeduto al Richelieu, che sosteneva il barocco romano. Degno rappresentante della grande decorazione architettonica cortoniana a Parigi, e protagonista della così detta "offensiva barocca" (secondo la definizione di M. Laurain-Portemer), lanciata intorno agli anni 1645-1650, fu poi il Romanelli, che era stato partecipe del cosmopolita clima romano del primo Seicento, frequentando anche il Poussin. Allievo del Domenichino e poi del Berrettini, col quale collaborò al *Trionfo della Divina Provvidenza*, dal 1637 membro dell'Accademia di S. Luca, padrone di un linguaggio che si estendeva dal più severo registro classicista all'inventivo e vibrante barocco maturo, intorno al 1646 Romanelli si occupò della Galleria superiore del palazzo del cardinale Mazzarino, influenzando persino C. Le Brun, e ritornò poi ancora a Parigi nel 1655, per decorare gli appartamenti estivi della Regina al *Palais du Louvre*. Né va dimenticato il ruolo svolto appunto da Anna d'Austria come mecenate, per quanto riguarda l'architettura, in particolare nella chiesa di Val-de-Grace, in cui marginalmente fu coinvolto il Bernini. Una generazione più tardi, alla morte del Cortona, o forse poco prima, Parigi attuò, per una serie di complesse motivazioni e nonostante atteggiamenti favorevoli tuttavia molto ambigui, un 'divorzio' nei confronti del Bernini, che a sua volta si era sentito estraneo ed era convinto

della propria superiorità rispetto alla cultura della capitale francese: si produsse allora in Francia un vero e proprio iato tra teoria e prassi, sebbene non mancassero notevoli oscillazioni, alla cui origine vi era, fra l'altro, la distinzione tra arte aulica di corte e linguaggio architettonico corrente.

La cultura teorica era piuttosto refrattaria ad accogliere la contemporanea poetica romana, malgrado qualche concessione, spesso dovuta ai prolungati soggiorni dei più apprezzati artisti in Italia, dal Du Fresnoy (*De Arte Graphica*), a Roland Fréart de Chambray (*Parallèle*), al De Piles (*Dialogue*). Dalla metà del Seicento, in contrasto con la penetrazione barocca, si verificò una rinnovata controffensiva classicista, e neocinquecentista (nel 1633 P. Le Muet, allievo di Salomon De Brosse, aveva pubblicato un'edizione francese delle *Regole* del Vignola). Questo orientamento trovava uno dei suoi punti di maggiore forza nell'impegno teorico di Roland Fréart, che a Roma, negli ultimi anni Trenta, aveva studiato l'architettura. Roland curò e fece stampare infatti, nel 1651, *I Quattro Libri* del Palladio e, oltre al *Parallèle*, e al *Traité de la peinture* di Leonardo, cui già si è accennato, pubblicò *L'Idée de la perfection de la peinture* (1662), in cui difese il disegno e la prospettiva lineare, criticò Michelangelo, Rubens, Caravaggio, e la scuola veneziana di Tintoretto e Veronese. L'influenza di Roland Fréart de Chambray, certo non favorevole al barocco romano, si esplicò particolarmente quando Colbert lo incaricò, nel 1666, di far parte con Le Vau e Le Brun, della commissione speciale esaminatrice dei progetti per l'ala orientale del Palais du Louvre (Gould 1981). Fu il tramonto definitivo del pur breve sogno di un Louvre berniniano.

La cultura architettonica pratica francese, in forte via di espansione sulla spinta delle risorse economiche scaturite in gran parte dai precoci e numerosi processi manifatturieri protoindustriali, era certamente affascinata da alcuni temi barocchi, anche se questi venivano nelle singole opere diluiti e depurati da eccessi di stravaganza, di decorativismo o simbolismo, e risultavano generalmente espressi con una certa essenzialità definita 'classicista' (Grassi 1973, II, p.132), specialmente a Parigi; nella provincia, in Francia, vi fu generalmente un'accoglienza

più esplicita nei confronti dei suggerimenti barocchi, prevalentemente limitati all'architettura sacra, mentre negli interventi a carattere civile si tendeva a rimanere nei binari della tradizione di cifra classicista o locale.

Questo fenomeno, usualmente definito "classicismo barocco" francese, interessò comunque prestigiosi committenti e famosi artisti attivi al servizio della corona: fra questi ultimi basti citare, per differenti ed isolati aspetti, Mansart, Lemercier, Derrand, Le Vau e soprattutto Charles Le Brun. Grazie ad una formazione maturata a contatto diretto con Roma, ove soggiornò negli anni Quaranta ed ebbe occasione di frequentare Poussin, Le Brun continuava a risentire, pur nell'esigenza di essenzialità e rigore, dell'influenza del Cortona per quanto riguarda la decorazione architettonica degli interni, e in genere della corrente artistica di Bernini poi definita appunto col termine di 'barocco' (González-Palacios 1999). Le Brun, tuttavia, sul piano teorico e normativo condivideva le idee di Jean-Baptiste Colbert, personaggio che aveva acquisito fama di grande intenditore, collezionista, bibliofilo: il celebre primo ministro di Luigi XIV aveva iniziato la sua brillante carriera come braccio destro del Mazzarino, avendone al contempo risollevato le finanze, ed era poi divenuto sempre più potente nella corte e a livello politico. Con il Cardinale ed Errard, e insieme ai fratelli Perrault, Le Brun, che nel 1648 aveva collaborato alla fondazione dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, intraprendeva, a partire dagli anni Sessanta, un processo, talvolta definito 'dittatura', volto a rafforzare i caratteri francesi della cultura artistica. Tra l'altro propose, come già De l'Orme, un sesto ordine di architettura, caratterizzato in senso nazionale. Si tratta di quel processo di 'invenzione' del gusto ufficiale che prese il nome di 'classicismo accademico' francese, da contraoporre, come ha giustamente osservato Claude Mignot, ad un *libertinage architectural*, ispirato a Michelangelo.

Negli anni Settanta, l'*Académie d'Architecture* (fondata 1671), di cui Charles Perrault era membro, acquistò in tempi rapidissimi un grandissimo prestigio: ne fu principale artefice ancora il Colbert che, attraverso un regime autocratico, la controllava integralmente. Inoltre, anche la parallela *Académie*

Royale de Peinture et Sculpture si era volontariamente posta sotto la protezione del plenipotenziario del Re Cristianissimo, nel 1661 (Smith 1993, p.11). Pur collegandosi all'Accademia di S. Luca, nella quale, grazie al Bellori – che proprio a Colbert aveva dedicato sue *Vite* –, l'*Académie* rinforzava la critica al 'barocco', in reazione agli abusi, agli errori e all'eccessivo soggettivismo artistico, non fondato su un adeguato talento. La critica era dunque rivolta pertanto innanzi tutto agli imitatori e ai 'copisti' dei grandi maestri (Gargiani 1998, pp.88-89; Cipriani, in *L'Idea del Bello...* 2000, pp.480). Queste istituzioni francesi adottavano, di fatto, un protezionismo analogo a quello, che stava riscuotendo grande successo, già dal Colbert stesso applicato in Francia per i mercati e le manifatture. Anche nell'ambito confessionale la Francia di Luigi XIV si dimostrò gallicana e sostanzialmente indipendente da Roma (Neveu 1994). Ne risultò una resistenza ufficiale al barocco, e di conseguenza un tentativo di riduzione di tale corrente a fenomeno di marginalità, o di limitata assimilazione.

Tra i teorici artisti più indipendenti, e non completamente legati all'*Académie Royale*, è da segnalare l'incisore Abraham Bosse: egli riteneva i due sommi maestri del suo secolo, ancorché profondamente diversi, Poussin, le *peintre-philosophe* e, senza pregiudizi o preconcetti, proprio Pietro da Cortona (Grassi 1973, p.138).

I motivi della sostanziale biforcazione tra teoria e pratica vanno cercati in un rinnovato clima culturale a partire dagli anni Sessanta del Seicento. Questa divaricazione, osservabile anche per quanto riguarda l'architettura e, con diverse gradazioni, esteso al di fuori della Francia e della relativa zona di influenza, si mantenne nel tempo, ed è alla base delle contraddittorie vicende della fortuna critica del Cortona. La reputazione postuma del grande artista toscano fu limitata, in modo particolare appunto sul versante della teoria e della critica architettonica. Se da un lato infatti egli ebbe allievi, imitatori, emulati, che assorbirono, spesso almeno in parte neutralizzandole, alcune istanze della sua nuova poetica, sovente fusa con altri apporti di artisti coevi, dall'altro lato fu l'*Académie Royale* di pittura e scultura, di cui era vice-protettore il Colbert, consigliato da

Charles Le Brun, ad enfatizzare e quasi mitizzare la figura di Poussin, a discapito del Cortona stesso, per ricondurre l'arte ufficiale di corte a caratteri decisamente francesi e classicisti, per sottoporre in definitiva l'arte a finalità politiche, in un momento di grande espansione edilizia e sviluppo economico (*Iconography, propaganda...* 1998). Inoltre mentre la poetica barocca puntava sul genio singolare dell'artista, tuttavia raro in luoghi che non erano, come la città eterna, tradizionalmente centri di aggregazione di artisti e mecenati, il classicismo esprimeva la fiducia di poter formare ottimi e qualificati professionisti, accentuando il ruolo direttivo della scuola e dell'insegnamento, rispetto a quello della creatività individuale, che sfugge al controllo e ai consolidati criteri di valutazione.

In Italia intanto, attraverso la neo-istituita (1666) Accademia di Francia a Roma, era in atto, come si è già sottolineato, una parallela svolta definita spesso troppo radicalmente come 'classicista', di cui si fece magistrale interprete il Bellori, strettamente legato alla politica artistica francese ma anche di notevole indipendenza di pensiero, e all'Accademia di S. Luca, in sintonia con la controparte parigina. In primo luogo, bisogna chiarire che la forte opposizione al barocco riguardò soprattutto la lezione del Borromini (Portoghesi 1982, pp.149-182; *Borrominismi* 1999; Kieven, in *Borromini...* 2000, pp.598-603) e di coloro che ne riprendevano le 'licenze'; in secondo luogo, il Bernini, il quale già in Francia aveva respirato l'incipiente svolta nella cultura ufficiale, che riorientava una tendenza predominante in atto, seppa adeguarsi al nuovo clima, dopo la scomparsa sia del Cortona, sia del suo pericoloso rivale ticinese, senza tuttavia rinunciare alla propria personalità e alla ricerca del nuovo. Va ricordato, nonostante la 'svolta' del Bellori, che nel 1687 fu proposto come Principe dell'Accademia romana Ciro Ferri (Smith 1993, p.132), il quale rifiutò perché già molto impegnato nella professione, e che la scuola del Bernini, con Mattia De Rossi e Carlo Fontana, si affermò decisamente in quegli anni. Né questa scuola era esente dai suggerimenti e dalla preziosa eredità lasciata dal Cortona, come hanno dimostrato Hager (1981) e Smith (1993, p.60). In pittura, dopo il Cortona, do-

minavano la scena romana il prediletto allievo Ciro Ferri, e Carlo Maratti, che alla metà degli anni Cinquanta col Cortona aveva collaborato nella Galleria del Quirinale.

L'arte barocca romana aveva, già alla fine degli anni Sessanta, assunto una sua precisa fisionomia riconoscibile: appare assolutamente chiara ad esempio nelle opere di Carlo Rainaldi, che aveva progressivamente raffinato il proprio linguaggio alla luce degli apporti dei tre maestri del barocco e che, divenuto Principe dell'Accademia di S. Luca si occupava, in parallelo con C. Errard, dell'insegnamento dell'architettura, introdotto per la prima volta nell'istituzione romana nel settimo decennio del Seicento. L'architettura 'barocca', essenzialmente, esprimeva significati di carattere religioso e, se considerata testimone e riflesso speculare delle parallele intenzionalità politiche dei suoi promotori e mecenati, agli occhi degli storici e dei commentatori del tempo, si colorava di valenze negative o positive a seconda dei punti di vista, degli obiettivi, dei pregiudizi iniziali assunti e delle tesi da dimostrare. L'argomento merita sicuramente un approfondimento e una trattazione assai ampia, che non è possibile qui affrontare, per cui si rimanda ad uno dei più recenti ed ampi studi, curati da H. A. Millon (*I Trionfi...* 1999). L'arte era, infatti, ritenuta sia impronta e testimonianza della volontà di potere dei mecenati, sia espressione di autonome sensibilità artistiche. Semplificando il discorso si possono però distinguere almeno tre diversi giudizi nei riguardi del nuovo linguaggio: il primo sostanzialmente positivo, il secondo piuttosto prudentemente interessato, ma al contempo critico, il terzo decisamente negativo.

La poetica barocca, per quanto riguarda l'architettura sacra ed ecclesiastica, presentava aspetti piuttosto seducenti, ed era accolta generalmente con favore in Italia, in Spagna, in Portogallo, in Austria, e in genere nei paesi almeno in parte cattolici, come la Germania. A questo proposito occorre far riferimento all'influenza del cortonismo sulle arti decorative del Tirolo, ad esempio attraverso i fratelli Schor, tema recentemente approfondito da Czymbek (1981), o in architettura attraverso Domenico Martinelli (Smith 1993; Lorenz 1991; C. Norberg-Schulz, in *I Trionfi...* 1999), mentre comunque il

barocco penetrava largamente in Austria attraverso la conoscenza diretta o mediata delle opere del Bernini e del Borromini, e poi di Carlo Rainaldi e del Guarini, che sul piano pratico facevano scuola (Ceccopieri Maruffi 1990). Un canale privilegiato di diffusione furono i Concorsi Clementini, istituiti all'inizio del Settecento presso l'Accademia di S. Luca: i modelli da rilevare, studiare ed imitare erano le opere del Cortona, del Borromini e del Bernini. La cultura cattolica, motivata da una concezione universalistica, aspirava, infatti, a mantenere il primato o a riconquistare nel campo dell'arte il tradizionale predominio, non solo minacciato, bensì ormai definitivamente affievolito e circoscritto in Europa (circostanza evidenziata anche da continui clamorosi scacchi diplomatici subiti dalla politica della Santa Sede). La Chiesa Romana puntava decisamente ad un imperialismo strategico d'oltreoceano, attuato anche attraverso la forma subdola di un'espansione confessionale, ed attraverso opportune canonizzazioni e opere artistiche ed architettoniche persuasive, volte ad interessare e a conquistare il gusto nei nuovi mondi delle Americhe, soprattutto del sud.

Questa politica espansionistica, sostanzialmente appoggiata dalla Spagna, dal Portogallo, e dalla Francia, si concretizzava, con effetti al contempo positivi e negativi, grazie ad una generosa azione missionaria ed evangelica, specialmente attraverso l'opera dei Gesuiti. Questa politica era esaltata da letterati come Daniello Bartoli nella sua apologetica *Istoria della Compagnia di Gesù*, pubblicata in successivi volumi dal 1650 al 1673. La diffusione della dottrina cattolica era diretta da Propaganda Fide, fondata come Congregazione da Gregorio XV nel 1622, nella quale Maffeo Barberini aveva fin dall'inizio della sua carriera ecclesiastica militato. Salito al soglio pontificio, Maffeo potenziò l'istituzione affiancandole, al fine di formare adeguatamente seminaristi aspiranti missionari, il Collegio Pastorale Urbano, le cui regole furono ispirate agli insegnamenti di S. Carlo Borromeo: due importanti istituzioni 'romane', che non avevano un corrispettivo nelle altre chiese scaturite dalla Riforma protestante, sostanzialmente frammentate e indipendenti, ad eccezione della confessione anglicana che si profesava cattolica, ma non romana, e svolgeva notevole pro-

selitismo.

Il linguaggio barocco romano, d'altra parte, pur risultando irritante per gli aspetti ideologici, esercitava al tempo stesso, attraverso il piano estetico e formale, una certa irresistibile attrazione su culture, come quella francese, dotate di nascente o consolidata identità nazionale, e almeno in apparenza intrise di cattolicesimo, seppure scosso da tendenze centrifughe gianseniste, "portorealiste", o gallicane. La cultura ufficiale e d'*élite* era interessata all'arte italiana contemporanea, essendo influenzata dalla presenza dei Medici e del loro *entourage* toscano nelle corti di Parigi, e di Firenze, ove vivevano sontuosamente, come gli esponenti delle più alte sfere ecclesiastiche, quali il cardinale Richelieu, L. Ph. de la Vrillière e soprattutto il cardinale Mazzarino. Tale cultura era, seppure in parte, innervata nel clero, e nei suoi più alti livelli di potere, che includevano, con alterne vicende, gli stessi Gesuiti.

La nazione francese di Luigi XIII e inizialmente di Luigi XIV (regnante, inizialmente sotto la reggenza di Anna d'Austria, dal 1643) poteva essere quindi affascinata dal modello dello Stato Ecclesiastico, per il suo splendido mecenatismo trionfante, per la sua effervescente civiltà barocca e per l'applicazione di un sistema politico assolutistico. Per importare questo sistema, però, occorreva trasformarlo da versione essenzialmente teocratica, in versione laica, autoritaria, nazionale e monarchica. Per le proprie aspirazioni gallicane, per tradizione e per valori dominanti, la Francia puntava ad una propria autonomia ed era tendenzialmente estranea alle pressioni del clero e alla logica del potere temporale della Chiesa (Schnapper 1990). L'indipendenza della Francia era radicata su un nuovo orgoglio nazionale, scaturito dalla progressiva conquista di una funzione egemone nel quadro politico europeo. L'Europa si trovava, infatti, in crisi profonda ed era interessata da rapide trasformazioni, in particolare dopo il superamento dei conflitti più sanguinosi. Nonostante gli ammiccamenti, strumentali, isolati e ambigui, di taluni membri della classe aristocratica, del clero o della corte, verso i migliori artisti italiani, la Francia del Colbert negli anni Sessanta del Seicento rifiutava, nella sostanza e nella strategia, codici espressivi e

figurativi della Roma moderna. Ciò si giustificava sia perché lo Stato della Chiesa era caratterizzato da una politica tendenzialmente egemonica ed aliena dal richiamo alla nazione, sia perché gli artisti barocchi adottavano linguaggi artistici piuttosto soggettivi, particolarmente in architettura. Segni di una difficoltà di rapporto, tra Roma e Parigi, sono le contraddittorie vicende del Louvre, dal 1664 al 1667, e in particolare dei progetti del Bernini, che soggiornò a Parigi, come noto, nell'estate del 1665 (Kalnein 1996) e dei disegni di Pietro da Cortona, sempre per il Louvre.

Era evidente l'ostilità, cui non era estraneo il competitivo Colbert, dal 1664 *Surintendant des Batiments*, al linguaggio barocco, manifestata dalla cultura architettonica francese, che non era in sintonia con i modi di vita che l'architettura romana del Seicento sottendeva. Le tensioni della Francia con la Santa Sede al tempo di Papa Alessandro VII, la graduale indifferenza di Luigi XIV (a dispetto delle insistenze di Colbert) per la residenza parigina del Louvre, affidata poi a Charles Perrault e l'interesse del giovane monarca ai magniloquenti progetti per Versailles ebbero come effetto l'abbandono, da parte della cultura ufficiale, della via barocca al rinnovamento. Solo la decorazione degli interni, che il Cortona aveva rinnovato così profondamente, rivelava l'influenza romana nelle dimore regali o principesche. La cultura del *grand goût*, legata alla Corte e a Luigi XIV, infatti, doveva esprimere una magnificenza capace di individuare il prestigio sociale della classe dirigente con le sue precise gerarchie e i suoi specifici cerimoniali.

Date le enormi ricchezze in circolazione in Francia, diffuse ai vari livelli e specialmente nell'alta borghesia imprenditoriale, ricca e in espansione, appoggiata dal monarca assoluto impegnato in una politica antifeudale, l'*Académie* era sensibile alla questione della quantità, oltre che a quella della qualità della produzione architettonica. La prestigiosa istituzione ricercava in campo artistico, nella teoria come nella prassi, un primato e caratteri di decoro accademico autenticamente francesi, applicabili a vasto raggio. Inoltre, l'*Académie* individuava la genesi e la rinascita continua dell'arte nelle radici francesi e nel riconoscimento, spesso con-

venzionale e di facciata, dell'autorità dell'esperienza classica romana e pagana. Il nuovo linguaggio tardo seicentesco francese, secondo gli intendimenti accademici, avrebbe dovuto suscitare largo consenso, essere comunicabile e propagabile a Parigi, nella nazione e nei vasti territori conquistati. I modelli tendenzialmente classicisti e 'regolati' dall'*Académie* dovevano essere trasmissibili su vasta scala, attraverso un appassionante dibattito. Un pubblico discretamente colto e spesso fazioso s'incaricava di vivacizzare le *querelles*, amplificando le polemiche e sostenendo le diverse linee di ricerca proposte da artisti e critici.

Tuttavia, nel campo della pratica, la scuola romana di Bernini, Borromini, Rainaldi, e Pietro da Cortona non mancò di avere di fatto proseliti in architetti formati a Roma, o a contatto con la cultura architettonica italiana. È però indubbio che la politica di Colbert segnò l'emergere della funzione preminente dell'*Académie Royale* e della politica culturale francese in Europa, tanto che il ruolo di Parigi divenne subito complementare rispetto alla tradizionale supremazia romana. Se da un lato la Francia di Luigi XIV aveva accolto perfettamente il suggerimento della Chiesa Romana di utilizzare l'architettura strumentalmente, come mezzo di persuasione, dall'altro una sostanziale differenza tra la politica artistica dello stato ecclesiastico e quella dello stato francese consisteva nel fatto che il linguaggio barocco romano si era sviluppato con il sostegno di uno spaventoso debito pubblico, mentre l'economia francese era prosperosa e in espansione. Di conseguenza la società benestante francese richiedeva, e poteva largamente finanziare, costruzioni solide e dotate di maggior decoro e nuove comodità. Inoltre, la volontà di conservare il patrimonio architettonico antico, sacro e profano, a Parigi non era, tradizionalmente, così forte come nella capitale della cristianità, e quindi il relativo impegno finanziario era assai minore di quanto, invece, a Roma si rendeva necessario.

La pace di Westfalia (1648), che segnava il successo della Francia come principale potenza europea, alleata con la Svezia protestante contro l'Impero, poneva fine alla lacerante intricatissima guerra dei Trent'Anni: sanciva il principio della legittimità delle diverse confessioni cristiane, di fatto poi, dalle varie

parti in causa, raramente rispettato, riducendo però il cattolicesimo alla stregua di uno dei tanti schieramenti religiosi, in alcuni casi in minoranza. Anche per tale motivo, in virtù del diritto canonico, il trattato di pace venne fermamente disconosciuto dalla Chiesa Romana, innanzi tutto da Fabio Chigi, allora nunzio apostolico in Germania, successivamente, con il breve *Zelo Domus Dei*, da Innocenzo X, ed infine ancora dallo stesso Chigi, una volta divenuto Papa. Il trattato rappresentava il definitivo tramonto dell'universalismo e del primato della Chiesa Cattolica, nonché danneggiava gli interessi materiali e i privilegi del clero: la dichiarata pretesa neutralità di Roma veniva ormai dagli storici interpretata come impotenza politica, anche se restano numerosi dubbi sulla valutazione definitiva della vicenda, poiché, durante lo svolgersi assai complesso del trentennale conflitto, la Santa Sede aveva, in effetti, tenuto comportamenti ambigui, assai contraddittori e talvolta non facilmente spiegabili. Anche i rapporti tra lo stato ecclesiastico e gli stati di cultura tedesca erano divenuti più difficili. Come evidenziano i recenti studi di Richard Bösel, in Austria, sotto il dominio degli Asburgo, dopo il 1648, si verificò una forte penetrazione della poetica dei maestri barocchi, specialmente del Borromini (*Borrominismi* 1999).

Nella Spagna e nel Portogallo la penetrazione del barocco, sebbene facilitata dall'ambiente napoletano e in parte milanese, fu piuttosto lenta nella fase iniziale. Nell'Andalusia, e in modo particolare a Siviglia per quanto concerne soprattutto la scultura, ebbe notevole risonanza la scuola del Bernini, mentre Pietro da Cortona fu apprezzato maggiormente in Portogallo, resosi indipendente dalla Spagna negli anni Quaranta del Seicento. Nei Paesi Bassi (le repubblicane Province Unite) del sud, ultimo baluardo del cattolicesimo in quell'area, la scuola locale aveva una propria forte caratterizzazione, su cui il nuovo linguaggio esercitò una notevole influenza. I Gesuiti ebbero un ruolo nella diffusione delle nuove idee estetiche, attraverso artisti che avevano soggiornato in Italia, e Rubens, nella cui pittura vi erano notevoli anticipazioni del gusto barocco di cifra fiamminga, fu certamente il principale modello di riferimento. Nei Paesi Bassi del nord, di dottrina protestante, il classicismo incontrò un notevole favore.

L'arte barocca romana, infine, apparve addirittura improponibile, come scelta di gusto ufficiale, per una società di tendenze culturali e politiche di segno opposto al cattolicesimo romano, come l'Inghilterra. Come evidenziato da L. Stone, in Gran Bretagna, la minaccia di un possibile riflusso 'papist', filtrato attraverso la regina Enrichetta Maria (i cui rapporti coi Barberini sono stati recentemente oggetto degli studi di E. Oy-Marra e di S. Madocks Lister), era stata una concausa congiunturale e in parte pretestuosa, delle guerre civili e poi del regicidio, come rifiuto categorico del sistema politico assolutistico, ritenuto di matrice cattolica, perseguito da Carlo I Stuart. Il paese era impegnato nel cammino anche cruento della conquista, se non proprio di una democrazia interna, almeno di maggiori libertà democratiche. La classe dirigente, ansiosa di imporre utili limitazioni ai poteri della monarchia attraverso il Parlamento e forme embrionali di Costituzione, era preoccupata, nel migliore dei casi, di far valere, almeno in teoria, un principio di vicendevole tolleranza tra le chiese cristiane, ma in realtà i cattolici venivano pesantemente discriminati.

In Inghilterra e in Olanda, in cui predominava un gusto per la semplicità e severità di linee, fu il Palladio ad essere ritenuto modello ufficiale da seguire, insieme alla lezione dell'antichità spesso mediata e attualizzata proprio tramite *I Quattro Libri* e il Vitruvio del Barbaro illustrato dal Maestro vicentino. La tendenza dominante fu il così detto *Palladianesimo* (Cerutti Fusco 1995), ma sporadicamente alcuni architetti accolsero influenze del Seicento romano, mentre fiorirono diversi altri linguaggi, legati a necessità contingenti o a esigenze di armonizzare codici del passato (ad esempio il *gothic survival*). Molti di questi linguaggi, anche vernacolari, dotati di un raggio di influenza limitato, erano comunque ricchi di interesse, di grande qualità e carattere, in quanto maggiormente caratteristici delle culture locali. Rispetto a questa varietà di tendenze, che si riscontra in tutti i Paesi europei, gli storici, rimanendo sostanzialmente fedeli al convenzionale binomio barocco-classicismo hanno preferito tacere o sottintendere una valutazione limitativa o negativa, considerando tali linguaggi sinto-

mi di arretratezza culturale, definendoli ancora tardomanieristici, o espressioni di eccessivo conservatorismo. Questo giudizio o pregiudizio appare attualmente ingiustificato, tanto che si sente l'esigenza di una revisione critica, per far emergere la complessità e ricchezza inventiva delle culture a carattere locale o nazionale, cui va riconosciuto un valore intrinseco e un'indubbia qualità artistica: tali requisiti sono i necessari presupposti per la tutela e la conservazione di un patrimonio prezioso e diffuso, che altrimenti rischierebbe di essere trascurato e al limite perduto, con il pretesto di un presunto provincialismo.

Se si considera però solo la corrente ufficiale e dominante, senza porla a confronto con le tantissime ed altrettanto valide proposte alternative, bisogna riconoscere che in Europa nel Settecento finì per prevalere il tentativo di confluire sul terreno artistico comune del classicismo, pur nelle diverse declinazioni particolari, mentre si scatenavano le svariate e celebri *querelles*, perfezionate ed amplificate attraverso l'*Académie*, specialmente in Francia: sugli antichi e sui moderni, sul disegno e sul colore (Poussinisti *contra* Rubenisti), sul gusto e sulle libertà di espressione dei singoli artisti, sulle regole e sugli ordini. Sorse, parallelamente, un orientamento alternativo moderato, ma non per questo meno creativo che, privilegiando una corretta professionalità e coerenza di forme, evitò fratture insanabili e ricompose polemiche violente, costruendo pazientemente una *koiné* in apparenza più omogenea. È forse questa tendenza intermedia e moderata che risulta maggiormente disponibile ad accogliere la particolare poetica del Cortona architetto, come pure la successiva rivalutazione dei moderni, del colore e della libertà creativa. Anche il barocco, quindi, con la sua filiazione nel tardobarocco e nel rococò, continuò a costituire una importante corrente di gusto (Norberg-Schulz, in *I Trionfi...* 1999, p.113).

Così la reputazione postuma del Cortona è indissolubilmente connessa, ma non totalmente vincolata, alla critica architettonica, alla ricezione, al consenso più o meno ampio e convinto, o al rifiuto, nei riguardi di un preciso messaggio politico-religioso. Di conseguenza la storiografia, la critica ufficiale e di carattere letterario più che architettonico-arti-

stico, ha utilizzato spesso pretestuosamente i concetti correlati di origine, apogeo e decadenza (raffigurabili con una parabola), oppure di progresso (rappresentabili con una traiettoria). Piegandosi di volta in volta a particolari e contingenti obiettivi pratici o ideologici del presente, quali ad esempio l'affermazione del primato nazionale e il conseguente tramonto della centralità di Roma nel campo teorico-pratico dell'arte, la storiografia si è mossa sulla base di questi presupposti discutibili (Gady 1998). Tuttavia, i così detti 'classicismi' di diverso orientamento, più o meno intransigenti, rispetto alle esigenze del buon gusto e dei tempi, la controversia tardosecentesca sui criteri di valutazione delle arti del disegno e sul ruolo da attribuire al Cortona, in Italia come in Francia, e in parte in Inghilterra, provano come la figura dell'artista toscano sia stata comunque, in positivo o in negativo, al centro dell'interesse. Gli architetti, i critici e gli storici dell'arte erano non di rado preoccupati davanti al rischio di un dissolvimento della teoria delle proporzioni, davanti alla critica della dottrina di Vitruvio, del canone degli ordini architettonici e della normativa tradizionale dei relativi ornamenti. Se i sostenitori di tali posizioni temevano non tanto i grandi artisti e le loro opere, quanto che i seguaci ed epigoni dei grandi maestri si abbandonassero senza freno ai propri capricci e alle bizzarrie in nome di una legittima libertà creativa, il genio del Cortona non di rado si impose, superando diatribe e pretesti, venne di fatto ammirato dai 'virtuosi' e la sua opera fu inserita all'interno di ogni equilibrata corrente critica e storiografica, che si collocasse in delicato bilico tra riconoscimento dei valori tradizionali ed esigenze di rinnovamento.

La mediazione delle arti grafiche e le nuove tecniche dell'intaglio. Il ruolo dell'Accademia di S. Luca

Canale privilegiato di diffusione della conoscenza dell'opera cortoniana in Italia, in particolare nello Stato Ecclesiastico (Morello 1998; Quici 1998) e all'estero, specialmente in Francia (Trottmann 1991; Turrio Baldassarri 1995), è l'insieme dei disegni, delle stampe e delle *incisioni* immesso sul mercato a partire dalla seconda metà del Seicento, anche

a corredo delle guide aggiornate di *Roma moderna* (Carpo 1998; *Roma Veduta...* 2000; Del Pesco, in *Alessandro VII...* 2000, pp.254 ss.). Già nel 1645 Abraham Bosse aveva pubblicato a Parigi un trattato sull'arte dell'incisione in rame a bulino o all'acquaforte: l'accelerata produttività di copie di notevole livello qualitativo immetteva sul mercato opere destinate a divenire oggetto del collezionismo più aggiornato. Nel 1665, nell'era del Colbert, vennero accolti i più celebri artisti specializzati in questa nuova arte, anche perché nel 1660 agli incisori in Francia era stato concesso il permesso di esercitare la libera professione, che godeva della promozione ufficiale, attraverso le Calcografie di Stato. Questo strumento di diffusione delle immagini svincolava in parte gli artisti dall'osservazione diretta delle opere d'arte, consentendo persino un 'perfezionamento', una rielaborazione inventiva od anche uno studio a distanza delle più rilevanti opere d'arte. Tale studio, nell'*Académie Royale*, era impostato in maniera didattica e pragmatica, a seconda dei generi e delle caratteristiche riscontrabili nelle singole opere dei maestri del passato: Pietro da Cortona e Ciro Ferri, ad esempio, venivano presi in considerazione per le cupole e la relativa decorazione, o per l'architettura degli interni. Inoltre, la scelta e la divulgazione erano mezzi per orientare meglio il gusto e la politica artistica ufficiali: in tal modo, mentre il rifluire delle risorse seguiva nuovi percorsi, si andava riconfigurando la geografia e la storia dell'arte barocca e della sua espansione, sebbene Roma continuasse a svolgere la funzione di luogo di confluenza degli artisti e di dibattito cosmopolita.

Su questi temi si sono recentemente concentrati numerosi studi (sulla scorta di Ehrle e Borsi 1990; Cavazzi-Margiotta-Tozzi 1991), relativi al programma di divulgazione in tutta Europa dell'immagine della Roma 'moderna'. Una tra le prime iniziative in questo senso, purtroppo non conclusa con una pubblicazione, ma che denota la consapevolezza di una svolta decisiva, fu presa al tempo di Urbano VIII: si tratta della *Raccolta di Prospetti e Piante di tutti gli edifici eretti, si dentro, come fuori di Roma dalla felice memoria di Urbano VIII*, di Domenico Castelli, architetto, idraulico, ingegnere, misuratore

e soprastante della Reverenda Camera Apostolica dal 1624 al 1657 (BAV, *Barb. Lat.* 4409, Baggio-Zampa 1989). Scopo dell'opera era, appunto, l'illustrazione delle fabbriche e dei progetti, promossi da Maffeo Barberini.

Veicolo di diffusione dell'immagine di Roma seicentesca erano da un lato le vedute, redatte con una diversa filosofia, di G. B. Falda e di L. Cruyl (Connors 1989; Jatta 1992; Spagnesi 1992; Bellini 1993; *Roma Veduta...* 2000, p.82): talvolta idealizzate, consentivano però di cogliere le modificazioni in senso barocco dell'ambiente urbano; dall'altro lato le incisioni di D. Barrière, espressione di un gusto francese più classicheggiante, anche se l'artista si occupò di disegni borrominiani (*Borrominismi* 1999). Infine vanno ricordati i non meno importanti celebri volumi editi da G. G. de Rossi e dal figlio Domenico (Ciofetta 1991 e 1997; Consagra 1992 e 1995; Buratti, 1995; A. Grelle Jusco 1996; Connors 1998, pp.LXII ss.; Oechslin, in *I Trionfi...* 1999, pp.523-527). Alcune fra queste pubblicazioni appaiono particolarmente significative ed utili per l'arte architettonica, in quanto rappresentano le fabbriche con una serie coerente di disegni in proiezione ortogonale, inclusi i particolari più raffinati degli ornamenti architettonici, così da permettere uno studio dei rapporti dimensionali e un'analisi delle funzioni, anche costruttive, dell'architettura barocca, non escludendo al tempo stesso un'attenzione filologica al dettaglio. Tuttavia, è stato recentemente notato come la tecnica della proiezione ortogonale, fornita di scala metrica e grafica, non si prestasse comunque a rendere gli effetti dinamici e i giochi concavo-convessi o mistilinei del nuovo linguaggio architettonico barocco: a questo scopo vennero introdotti, nelle tavole, degli accorgimenti mirati, come ad esempio la sapiente resa chiaroscurale o l'inserimento, al di sotto del prospetto, di una limitata porzione della pianta, o di un dettaglio della sezione di un particolare elemento decorativo, per comporre un'immagine suggestiva e più esauriente. Si sviluppò ulteriormente, con lo *Studio d'Architettura Civile* (1702-1721), il gusto per le tavole di architettura, sulle scia del Serlio, del Palladio e dello Scamozzi, anche grazie alle nuove tecniche, più raf-

finite e precise, dell'incisione. Al di là della polemica sull'ornamento 'licenzioso', era evidente che gli architetti del Seicento avevano, infatti, elaborato soluzioni innovatrici ed inedite per temi tradizionali: la chiesa, la cappella, il monumento sepolcrale, il teatro, il palazzo, la villa ed il giardino. Sotto questo punto di vista, e tenendo inoltre conto della vocazione ormai squisitamente urbana dell'architettura barocca, il ruolo del Falda (si pensi alle magistrali piante prospettiche a volo d'uccello di Roma, continuamente aggiornate e ristampate anche nel secolo successivo), poi dello Specchi (Principato 1990; Spagnesi 1997) e ancora del Vasi (M. Gori Sassoli 1992, p.2), è fondamentale per affermare, talvolta in termini più magniloquenti del reale, la novità delle architetture paradigmatiche romane, tra cui spicca per equilibrio e raffinatezza la produzione del Cortona. Gli editori de Rossi, una vasta e diversificata famiglia, selezionando un'ampia gamma di modelli di riferimento, ebbero l'abilità di rispondere ad una precisa esigenza culturale di un periodo che fu piuttosto esteso, interessando tutto il Settecento e oltre. Come si è già osservato, l'identificazione delle grandi opere architettoniche cortoniane con il programma di esaltazione della Roma 'moderna', propugnata dai Papi dell'età barocca, e in particolare da Alessandro VII (Wilson 1996), può indubbiamente aver costituito un obiettivo limite politico-culturale alla penetrazione in Europa della poetica dei grandi maestri (Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi, Martino Longhi il Giovane e Soria).

In ambito più strettamente disciplinare, con riflessi diretti nei progetti di architettura, si può individuare nella romana Accademia di S. Luca, soprattutto nell'esplicitarsi della ricerca e della didattica attraverso i Concorsi clementini e scolastici, il luogo privilegiato d'irraggiamento dell'influenza di Pietro da Cortona (Smith 1993): influenza più che sporadica, intermittente, e spesso arricchita da altri spunti. Già Carlo Rainaldi nel progetto per la chiesa di S. Maria dei Miracoli a Piazza del Popolo aveva proposto una pianta inequivocabilmente ispirata ai Ss. Luca e Martina (ASR, *Dis. e Mappe*, cart.81, R.279). Nel pro-

getto, poi scartato, di pianta ovale, con pronao convesso per S. Maria in Campitelli, la soluzione del fronte di Ss. Luca e Martina e della facciata-portico di S. Maria in Via Lata vengono chiaramente tenute presenti. Sono poi numerosi i progetti di L. Rusconi Sassi, D. Martinelli (Lorenz 1991), B. Spinelli, C. S. Fontana, B. Vittone, F. Collecini, A. Dori, A. Asprucci (disegni in Marconi, Cipriani, Valeriani, 1974), o alcune opere del Vanvitelli, che dimostrano con chiarezza un'elaborazione del lascito cortoniano, mentre non va dimenticato il ruolo di Carlo e Francesco Fontana all'interno dell'Accademia di S. Luca nella promozione dello studio del barocco attuato in particolare attraverso i rilievi delle opere: un insegnamento che diede i migliori frutti con Alessandro Specchi, Vasi e Piranesi (*In Urbe Architectus* 1991).

Delle opere cortoniane tuttavia non vengono recepiti spesso il significato unitario e la straordinaria lezione di rinnovamento; sono invece riproposti nel Seicento e nel Settecento singoli temi compositivi, fusi e confusi con altri spunti, evidentemente concepiti come elementi riproducibili in contesti diversi: un esempio si può ravvisare nel Casino Valadier a Villa Borghese, nel quale è riccheggiato il portichetto della Pace, sintagma cortoniano continuamente riproposto in diversi contesti architettonici. Echi della facciata dei Ss. Luca e Martina, opera che G. Ghezzi (1727) indica come modello "imparaggiabile", sono presenti nel coevo portico convesso a colonne binate di S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone di C. Fanzago, o in quello di S. Anna a Palermo di G. Amico; i raccordi concavi del prospetto di S. Maria della Pace sono ripresi dallo Juvarra, attento studioso del barocco romano, nel progetto per S. Brigida a Napoli, mentre nella decorazione interna della cupola della basilica di Superga Filippo si richiama apertamente a moduli cortoniani. Sono del resto ben noti i molti fecondi studi condotti dall'abate messinese sulle opere di Pietro, ad esempio sul Pigneto (pianta in Biblioteca Nazionale di Torino, Riserva 59, v. IV, n.12 bis, cit. in scheda di K. Noehles, in *I Trionfi*... 1999, pp.435-436). La stessa cupola di S. Andrea a Mantova opera realizzata in parte su disegno di Filippo, è chiaramente ispirata a quella di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso. Il piccolo pronao

semiovale della chiesa romana della Pace, opportunamente adattato, torna frequentemente in proposte ed in realizzazioni successive, dagli elaborati prodotti nell'ambito dell'Accademia di S. Luca fino alle facciate laterali della cattedrale londinese di S. Paolo, massima opera di Sir Ch. Wren, il primo architetto che in Inghilterra abbia subito l'influsso barocco, seguito poi da James Gibbs e da N. Hawksmoor. Richiami al progetto per il Palazzo Chigi a Piazza Colonna sono visibili nella settecentesca Villa Valguarnera a Bagheria di T. M. Napoli; più volte è stata infine sottolineata l'influenza esercitata dall'opera cortoniana sul Vanvitelli (si pensi ad esempio ai progetti di palazzo Pitti), senza parlare di opere in Lisbona, come S. Engràcia di J. Nunes Tinoco e J. Antunes, che riprende la pianta di Ss. Luca e Martina, cui è premesso un portico colonnato convesso ad arco di cerchio (*I Trionfi...* 1999).

Sempre in ambito accademico, va ricordata la testimonianza positiva data dal Missirini riguardo all'opera del Cortona, specialmente sulla funzione assunta in una serie di stimolanti dibattiti interni, che avevano però una evidente risonanza all'esterno. Sono note, infatti, le tre dispute riportate dal succitato Segretario dell'Accademia di S. Luca, attivo durante il principato del Canova, e quindi in un contesto che assumeva un atteggiamento in genere critico rispetto agli esiti più fantasiosi del barocco. Le dispute riguardavano in sostanza l'*inventio*, l'*elocutio*, il disegno e il colore, gli antichi e i moderni.

Secondo il Missirini, dunque, in quegli anni Pietro da Cortona, con i "consorti suoi", una scuola costituitasi intorno a lui che annoverava tra i suoi membri di merito il Sacchi, strenuo rivale del Berrettini, tentava con moderato successo di stimolare un dibattito, dopo la lunga pausa degli anni precedenti, intorno a importanti temi. Da un lato, l'analogia tra pittura e tragedia, sostenuta da Andrea Sacchi implicava una semplicità ed accuratezza nella rappresentazione, ed una essenzialità di temi e di personaggi, così che l'opera era finalizzata alla contemplazione serena, alla quieta armonia: queste finalità, implicitamente, si fondavano anche sulla supremazia del disegno e sul valore dell'antico. Andrea

era molto apprezzato dal Bellori, per la sua capacità di esprimere una poetica romana moderna, innestandosi però sulla scia della preziosa eredità della scuola bolognese, ma la sua relativamente scarsa produzione, pur valorizzata dall'allievo Carlo Maratti, cadde presto nell'oblio, mentre viceversa il Cortona godette di duratura celebrità (Sutherland Harris, in *Il Bello Ideale...* 2000, p.442). Dall'altro lato, l'analogia di pittura ed epica, sostenuta dal Berrettini, comportava un'estrema varietà e ricchezza di temi e molteplicità di soggetti (quella moltitudine di figure che era suggerita dallo studio dei bassorilievi antichi), la cui funzione era, talvolta, paragonata a quella dei cori nelle tragedie. I temi e i soggetti dovevano essere subordinati ad un episodio predominante, conforme, secondo la retorica del *pathos*, alla vastità del concetto e ad un'adeguata espressione dei sentimenti e delle passioni (*elocutio*), affidata ad effetti di luce, di colore e di tono cromatico.

Questa concezione complessa del Cortona, relativa all'*inventio* e alla *dispositio* (*Trattato* p.178), si contrapponeva a quella propugnata da Andrea Sacchi, non soltanto per la diversa posizione teorica, quanto per la ricerca cortoniana di un forte impatto visivo ed emotivo. La divergenza era manifesta ed osservabile, come noto, confrontando due opere emblematiche, elaborate nel terzo decennio del Seicento dai due artisti (l'opera del Sacchi precede di diversi anni quella del Berrettini, che dedicò tempi lunghi alla definizione della sua prodigiosa 'macchina') per la stessa committenza, anche se a qualche anno di distanza. A questo proposito, va sottolineato come venissero contemporaneamente promosse opere di artisti così diversi e contrapposti, in palazzo Barberini, ossia *La Divina Sapienza* del Sacchi (A. Lo Bianco, in *Andrea Sacchi...* 1999, pp.59-60) e il *Trionfo della Divina Provvidenza*, del Cortona: al di là, infatti, dell'attendibilità del Missirini, revocata in dubbio da autorevoli storici (Wittkower, Poirier, Mahon, Harris, Beldon Scott, Sparti, Paul, per citarne alcuni), dal momento che non vi è un riscontro di tale dibattito nei documenti dell'Accademia, resta l'evidenza e il confronto eloquente tra le due succitate opere. In ogni caso le due tesi certamente erano ancor più radicate nella discussione letteraria in atto

sull'epica, un 'genere' che aveva subito nei tempi più recenti, per effetto della cultura della Contro-riforma, profonde trasformazioni nei significati e nella struttura, in particolare per quanto riguarda i temi a carattere sacro. A favore di questo genere rinnovato basti citare *Il Carrafa o vero della poesia epica*, pubblicato insieme alle *Rime* nel 1584 di C. Pellegrino e *Discorsi... dell'arte poetica*, Venezia 1587 del Tasso, opera con la quale Torquato cercava di conciliare la struttura inventiva aperta e ricca del poema eroico di soggetto cristiano, con la normativa aristotelica. Proprio Bracciolini, legato ai Barberini, per i quali aveva elaborato il soggetto, molto ricco, del Trionfo cortoniano, sosteneva come la critica di Aristotele al poema epico si dovesse applicare solo nel caso in cui si manifestasse un disordine e un'episodicità che impedivano l'unità sintetica del racconto (Paul 1997, p.95). La novità e la suggestione dell'arte cortoniana finì per creare nel dibattito contemporaneo maggior sostegno all'artista toscano, anche perché egli era orientato comunque verso una consapevole valorizzazione dello studio dell'antico e del Rinascimento.

Nel primo Seicento si dibatteva inoltre sull'importanza relativa, nella pittura, di disegno e colore, problema poi ripreso in Francia, radicalizzato e divulgato da Roger de Piles. Come ha sottolineato M. Poirier (1976, 1979 e 1987), sarebbe un errore considerare la disputa del primo Seicento tenendo conto degli sviluppi della letteratura critica successiva, molta della quale ha indicato in Cortona, considerato in sintonia con la scuola veneziana e lombarda, un paladino del colore, osservando nelle sue opere un innegabile impiego di colori esuberanti e di toni drammatici non esenti da un simbolismo cromatico. Occorre invece cercare di leggere il dibattito nel contesto culturale contemporaneo al Berrettini, e innanzi tutto nell'ambito di sua pertinenza: quest'approccio contestuale permette di comprendere come l'artista toscano non subordinasse il disegno al colore, bensì tentasse di riequilibrare questi due aspetti, ridefinendo però in modo nuovo le due categorie, ed esplorandone i reciproci confini, che nella prassi soprattutto non apparivano affatto netti, anche in rapporto al ruolo preminente da assegnare alla luce e al modo in cui filtrarla.

Non essendo questa la sede per discutere approfonditamente le diverse posizioni, basterà qui accennare a pochi essenziali elementi, che ebbero una certa importanza nella poetica del Berrettini e nella sua successiva influenza. Se il Lomazzo, per valorizzare la scuola lombarda, tendeva a sbilanciare il rapporto accentuando il ruolo del colore nella determinazione della forma, il Domenichino (*Domenichino...* 1996), difensore della supremazia del disegno, aveva criticato questa interpretazione in una lettera all'Angeloni (1632), pubblicata dal Bellori nella *Vita* dell'artista (1672, p.359). L'Agucchi per suo conto (frammenti del Trattato, *Discorso sulla pittura*, I ed. 1646, in Mahon 1947, II, pp.111-154 e *Appendix I*, pp.233-275; Grassi 1973, p.30; Poirier 1979, p.26) aveva riscontrato come disegno e colore si fondessero armonicamente, in modo ideale, nelle opere di Annibale Carracci. Il disegno, una categoria ampiamente esplorata ed articolata nella scuola romana ed accademica dallo Zucchi, "parte principalissima della pittura", fondamento delle arti e dell'architettura, non andava identificato con il disegnare. Il disegno non era inteso come strumento o come abilità nel visualizzare graficamente attraverso i lineamenti o i contorni, gli oggetti, inseriti in una struttura geometrica, o come disposizione delle figure nello spazio, con particolare attenzione agli aspetti proporzionali e quantitativi. Con il disegno, insieme con le linee, le ombre ed "altro", l'artefice doveva imprimere la forma, che unita alla materia, definiva l'immagine. Il dipingere e scolpire dunque consistevano in un progetto complesso, fondato su concetti e metafore, espressi attraverso una raffigurazione spazio-temporale istantanea in movimento, attraverso la resa del chiaroscuro, e degli effetti di luce e di ombra. Si trattava, infatti, di porre al centro della rappresentazione della scena e di uno spazio, non necessariamente solo fisico, reso con ogni artificio luministico, chiaroscurale (sbattimenti di lumi e di ombre), prospettico, illusionistico, e plastico, lo "spettatore", il cui sguardo meravigliato veniva sospinto a percorrere instancabile e dinamico le tante sovrapposte superfici, soffermandosi in particolari punti di vista privilegiati per decifrare i messaggi densi di significato degli eventi narrati.

L'operazione del Cortona consisteva quindi nel creare un rapporto inaspettato tra disegno e co-

lore, volto a cogliere l'immagine, pregnante, drammatica, emotiva, in cui affetti, atteggiamenti e movimenti espressivi, colpivano l'osservatore, al di là della perfezione del dettaglio o della singola pennellata. Nel *Trattato* (pp.4-6) viene distinta la "pittura prima", affidata al disegno, dalla "pittura seconda", uno stadio di maggior complessità, in cui il colore diviene protagonista. La funzione del colore poi appariva un tramite per catturare l'attenzione di un pubblico vasto, poco erudito, ma egualmente e ancor più bersaglio, nella politica post-tridentina, del seduttivo, 'edificante' messaggio artistico e politico. Nonostante questa nuova enfasi sul colore, il Cortona, al contrario di Caravaggio, era apprezzato per il suo virtuosismo e perfezionismo nell'esercizio incessante del disegno (Mancini 1625, p.263), specie da modelli antichi (Passeri 1772, pp.60, 399), per la meticolosità con cui preparava i cartoni per i mosaici o per le opere a fresco destinate all'esecuzione dei suoi allievi e in particolare di Ciro Ferri. La poetica del Cortona aveva certamente degli evidenti risvolti negli esiti delle sue opere architettoniche, concepite per costituire un'unità nella raffinata composizione, in cui confluivano le diverse arti.

A detta del Missirini, il Cortona si sarebbe occupato di un argomento di grande interesse per i contemporanei, ossia il modo di illuminare le cupole. I sostenitori della tradizione classica – probabilmente alludendo, come si è già osservato, ad alcune proposte per la nuova cupola di S. Lorenzo di Milano (Scotti, in *Il giovane Borromini*... 1999, p.129) – ritenevano che il modo migliore di ricevere i lumi all'interno fosse la soluzione ad oculo centrale, ispirata al Pantheon, e quindi secondo il modo all'antica. Pietro avrebbe invece raccomandato la soluzione adottata più frequentemente dai 'moderni', ossia la lanterna. Queste questioni, che avevano spesso radici lontane nel tempo e interessavano vari campi dell'arte, furono poste al centro dell'attenzione solo alla metà del Seicento. In particolare, la polemica 'degli antichi e dei moderni', fu anticipata in Italia, ad esempio, da autori che avevano affrontato il tema del paragone, come Vincenzo Galilei nella già citata opera sulla musica, o Alessandro Tassoni a proposito degli ingegni (1620).

Al di là di questi riferimenti, e di molti altri che potrebbero elencarsi, appare indubbio, in conclu-

sione, come l'influenza dell'architettura del Berrettini sia estremamente diversificata, dal punto di vista temporale, spaziale e geografico. In questo senso, è naturalmente ipotizzabile che un ruolo trainante nella diffusione della poetica del Cortona sia stato esercitato da quelle rappresentazioni grafiche ricordate in precedenza, eventualmente legate al collezionismo (disegni, stampe, raccolte d'incisioni, etc.), tali da poter essere considerate uno strumento ideale per veicolare, in tutta Europa, gli elementi compositivi e decorativi delle opere cortoniane, senza dover supporre o verificare soggiorni romani di artisti o committenti, o legami effettivi e diretti. In questo contesto è sorprendente come, persino in periodo neoclassico, alcune opere cortoniane siano state rappresentate con interesse genuino e costante: Ss. Luca e Martina, S. Maria della Pace e il Casino Sacchetti sono le opere più studiate e documentate, con una notevole continuità, spiegabile in primo luogo con l'elevatissima qualità artistica riscontrabile nelle fabbriche e nel loro contesto fisico e urbano, nonchè nella suggestione dell'immagine.

Gli estimatori della cultura architettonica barocca hanno spesso delineato una sorta di gerarchia, in cui si attribuiva una posizione di primato al Bernini, e al Borromini, rispetto al Berrettini: l'uno, il Bernini, più prolifico e sull'onda della moda, talvolta collocato al vertice della piramide, l'altro, il Borromini, più radicalmente inventivo e controcorrente. Gli architetti della generazione successiva al Cortona, specie quelli dell'ambito dell'Accademia di S. Luca, ed operanti nello stato ecclesiastico, si formarono piuttosto alla scuola del Bernini, vissuto più a lungo (1680), e del suo allievo Carlo Fontana, benché l'influenza del Cortona, se pure non in modo esclusivo, è innegabile, come si è già osservato, in personalità del calibro dello Juvarra o del Piermarini (Millon 1996) o di Giovan Battista Contini. Rilevante appare inoltre l'interesse suscitato dalle opere cortoniane in Europa, specialmente in Spagna e Portogallo, con alcune riprese, anche se certo ormai la lezione era assimilata insieme ad altri stimoli del barocco romano.

Tra gli oppositori del barocco, precursori del Milizia, un ruolo di primo piano spetta al Bellori, significativamente legato al Colbert e alla cultura fran-

cese. Ciò nonostante, in diverse occasioni, il Bellori riserva parole di elogio per il Cavalier Marino “celebratissimo poeta” apprezzato anche da Poussin, citandone i versi in più luoghi nelle *Vite*. Bellori inoltre definisce il Cortona “eccelente” e “celebre”, come ad esempio nella *Vita* di Carlo Maratti (Piacentini, in Bellori 1942, p.83), e lo apprezza, come quando lo accomuna a Poussin in un giudizio lusinghiero per quanto riguarda la sua tarda attività (Borea, in Bellori 1672, p.LXXXV). Non per caso venne incaricato dall’Accademia di S. Luca, di tentare una mediazione con il Cortona in alcune controversie nate a proposito del giuspatronato della chiesa inferiore dei Ss. Luca e Martina, nonché poi, su insistenza del cardinale Francesco Barberini, assunse il compito di scrivere l’epitaffio encomiastico sul sepolcro del Cortona. Il corrosivo *Milizia in Italia*, e diversi critici Oltralpe – in modo speciale inizialmente in Francia, e dal primo Settecento in poi, con più determinazione e insistenza in Inghilterra, con la scuola neopalladiana da Campbell a Burlington – hanno generalmente accomunato Pietro da Cortona al Bernini e talvolta persino al Borromini, per gli aspetti giudicati negativi e bizzarri, o troppo concettosi. Tuttavia se il *Milizia* esplicitamente riconosce al Cortona, sebbene in senso decisamente negativo, un ruolo rivoluzionario del gusto del suo tempo in Italia in epoca neoclassica le critiche al Berrettini – come quella di Quatremère De Quincy espressa a proposito della facciata di S. Maria in Via Lata nel *Dizionario storico* del 1842 (Tavassi La Greca 1995) –, sono generalmente piuttosto moderate, e comunque i giudizi non sono mai del tutto negativi. Oggetto più di ogni altro di attacchi violenti e persino di condanne morali è stato al contrario il Borromini (*Borrominismi* 1999), a causa dell’ influenza ‘nefanda’, che la sua ‘scuola’, aperta ad accogliere ogni abuso e licenza negli ornamenti e negli ordini, avrebbe potuto produrre sulla prassi architettonica. Si tratta di un timore percepibile anche in relazione ad altre personalità artistiche, e manifestato, ad esempio, dal Bellori a proposito del Caravaggio, nella pertinente *Vita*. Il timore era fondato pretezosamente sulla constatazione che la libertà creativa, senza dottrina, è pericolosa e produce come conseguenza una facile fioritura di pseudo-artisti,

che derogano da un solco tracciato dai Maestri più insigni e da una tradizione aulica e classica, che la cultura ufficiale non vuole disperdere e sente come propria identità irrinunciabile.

Gli schemi di lettura classicistici, funzionali spesso a valutazioni e criteri storiografici subordinati ad orientamenti politici, culturali o ideologici, non hanno favorito la fortuna critica di Pietro Berrettini, la cui originalità era talvolta percepita come una minaccia al conservatorismo della cultura ufficiale: si tratta di un pregiudizio perdurante, che contribuisce a spiegare i motivi per cui sulla personalità di Cortona architetto scarse sono le monografie.

Relativamente pochi sono in genere i contributi e i saggi dedicati specificatamente a Berrettini architetto, tenendo conto che è quanto meno arduo e problematico stabilire nette distinzioni all’interno della sua poliedrica attività artistica, e delineare precisi confini per l’architettura, tanto più se si considera lo sforzo del Cortona in direzione opposta, ossia la ricerca dell’unità dell’esperienza artistica. Vanno ritenuti sempre autorevoli e illuminanti gli studi di Paolo Portoghesi e quelli più tematici ma altrettanto significativi di S. Benedetti, A. Blunt e di K. Noehles. Più numerosi sono i saggi dedicati a Pietro da Cortona pittore, come la fondamentale monografia di Briganti, la cui edizione del 1962 è stata aggiornata nel 1982, ed il più recente, ponderoso lavoro di Merz, molto approfondito e denso di utili informazioni, cui si aggiungono ora il volume della Spati (1997), il Catalogo della Mostra romana (1997) a cura di A. Lo Bianco e il Convegno internazionale (1997) – i cui *Atti* sono stati pubblicati nel 1998 a cura di C. Frommel e S. Schütze. Il convegno è stato organizzato con la collaborazione di M. Fagiolo e, per la parte dell’architettura, coordinato da S. Benedetti. Nonostante questa nuova attenzione, resta ancora assai circoscritto lo spazio dedicato al Cortona architetto. Il Merz ha svolto sul versante dell’architettura numerose ricerche riguardo Ss. Luca e Martina, la Fortuna Primigenia a Palestrina nel periodo barberiniano e il Casino Sacchetti: quest’ultima ricerca è stata pubblicata in collaborazione con Anthony Blunt, la cui scomparsa ha privato gli studiosi del suo atteso contributo sul tema più generale di Cortona architetto, in forma di una

monografia, più volte annunciata (Merz, in *Atti* 1998, p.240), e ora in via di pubblicazione per opera di Merz. Contributi nuovi sono scaturiti dalla Ricerca finanziata dall'Università di Roma la Sapienza, tra i cui partecipanti figurano studiosi che hanno recentemente pubblicato diversi saggi: M. Dal Mas, P. Fancelli, A. Roca de Amicis, C. Varagnoli e soprattutto M. Villani.

Se mancano tuttavia ancora studi approfonditi su diverse opere e progetti cortoniani di architettura – basti accennare a diverse cappelle (della Concezione in S. Lorenzo in Damaso o del SS. Sacramento in S. Marco), al Palazzo-fontana Chigi a Piazza Colonna o al Louvre –, ancora più carente è la documentazione grafica, in forma di rilievi critici e tematici, dello stato attuale delle fabbriche cortoniane, documentazione che dovrebbe costituire una premessa conoscitiva indispensabile per gli studi storici dedicati all'architettura barocca romana, alla storia delle sue trasformazioni, e per i necessari interventi di restauro. Da questo punto di vista, particolarmente grave è la situazione di opere fondamentali come il Casino Sacchetti le cui rovine, oggetto di recente scavo archeologico, attendono un recupero adeguato: soprattutto si trovano in condizioni critiche la cappella del Sacramento in S. Marco e la cappella della Concezione in S. Lorenzo in Damaso, nonché alcune realizzazioni 'minori', quali altari e monumenti funebri. Inoltre alcuni restauri hanno riguardato solo le superfici esterne, e non hanno affrontato problemi statici o connessi con l'eccessiva umidità. Fortunatamente il rifiorire degli studi sull'attività architettonica cortoniana, favorito inizialmente dalle celebrazioni del III centenario della morte (1969), e poi dagli appuntamenti culturali relativi al IV centenario della nascita (1997), sembra avere aperto fortunatamente una nuova stagione critica, in relazione alla quale è possibile prevedere sviluppi di notevole interesse, a cominciare dalla prossima mostra dedicata al barocco romano, nella quale la sezione riservata al Cortona è curata da Sandro Benedetti.

Per quanto riguarda i disegni e progetti di architettura di Pietro da Cortona, dopo le sintetiche osservazioni di A. Schiavo (1960), e di S. Jacob, gli studi più recenti di E. Kieven (1991 e 1993), J. M. Merz (1995), S. Prospero Valenti Rodinò (1997), K. Noehles (1997)

e G. Curcio (1998) sono al momento i più autorevoli, pur se manca un'analisi sistematica e aggiornata del *corpus* grafico del Maestro e della sua scuola in rapporto all'architettura. Il Berrettini aveva sicuramente lasciato in eredità una raccolta di disegni di architettura (Sparti 1997), che per svariati motivi è andata dispersa: alcuni disegni furono utilizzati da Ciro Ferri per condurre a termine le opere lasciate incompiute dal Maestro, altri confluirono nelle carte dei Barberini e dei Chigi; altri ancora, come quelli relativi a Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, rimasero presso gli archivi delle fabbriche, seguendone le sorti (vendite, requisizioni napoleoniche, etc.); isolati disegni sono oggi sparsi nelle più prestigiose raccolte europee (Windsor, Londra, Parigi, Lille, Monaco, Berlino, Vienna, Roma, Città del Vaticano, etc.) o nelle collezioni private. A Montreal, presso il *Canadian Centre for Architecture*, è conservato un interessante *Album* intitolato "Studi di Architettura", di recente segnalato da S. Berengo Gardin (1996, p.55), che presenta copie di dettagli architettonici e decorativi, nonché disegni della Colonna Traiana e della cappella Gavotti: questi elaborati grafici sono attualmente oggetto di uno studio specifico da parte di E. Kieven. Una parte non trascurabile dei disegni di architettura, riconducibile al Cortona, o alla sua cerchia, specialmente a Ciro Ferri, è conservata nel Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze, secondo quanto indicato, ma tutto ancora da verificare, nel catalogo di N. Ferri (Petrioli Tofani 1991). Salvo gli studi di G. Morolli, un'indagine sistematica di questi disegni e una corretta attribuzione in riferimento alla loro paternità, non è stata ancora intrapresa. A questo proposito sono auspicabili ulteriori ricerche mirate nella collezione di disegni dell'Accademia di S. Luca a Roma, ove sono conservati diversi studi, prevalentemente rilievi, di Ss. Luca e Martina, S. Maria della Pace e della cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini. In occasione del quarto centenario della nascita di Pietro da Cortona sono stati ripubblicati e riuniti nel Catalogo (1997) la maggior parte dei disegni di architettura del Berrettini attualmente noti, con il commento di K. Noehles, in collaborazione di G. Grumo.

Relativamente ai caratteri generali dei disegni cortoniani di architettura, alcuni elaborati possono essere considerati prevalentemente come indispensabile strumento di mediazione tra architetto e com-

mittenza o tra progettista ed esecutori (Merz 1995), specialmente quelli in cui emerge una complessa operazione analitica e lo studio di dettagli; altri (schizzi in prospettiva, studi, ‘pensieri’) esprimono un’ideazione embrionale, un’invenzione o la genesi ed il processo di definizione di un’opera. Comune a tutti è l’impaziente desiderio del Cortona, già rilevato dal Portoghesi, di verificare sin dall’inizio, persino negli elaborati più schematici, l’effetto finale sullo spettatore, attraverso l’artificio prospettico e la resa chiaroscurale. Questa complessità del disegno risponde ad un’esigenza, che scaturisce dal ruolo che la scultura, dall’arte dello scalpello a quella dello stuccatore, gioca nella decorazione architettonica e nella raffinata lavorazione dei materiali. Rientra in quest’aspetto la presenza contemporanea di più soluzioni all’interno del medesimo disegno, caratteristica del Berrettini. Colpisce soprattutto quel modo quasi impressionistico, che in taluni schizzi (ad esempio per la loggia del Pigneto) raggiunge esiti qualitativamente alti sul piano artistico (Prosperi Valenti Rodinò, in *Pietro da Cortona e il disegno...* 1997). Altro elemento distintivo è il *ductus* filamentoso, in tensione verso successivi perfezionamenti ed approssimazioni al “disegno interno”, quei tratti ripassati a fil di ferro, a penna ed inchiostro, che nel loro insieme rendono sinteticamente percezioni e invasi spaziali fortemente caratterizzati: come esempi paradigmatici possiamo citare il gruppo degli studi per palazzo Pitti, e per il rinnovamento dell’anfiteatro e del giardino di Boboli. In queste rappresentazioni grafiche tanto il rilievo e la resa della profondità, attraverso lo sfumato graduale delle ombre, dall’opaco al trasparente, che incrociano i fasci di luce, quanto le quinte scenografiche, attraverso una prospettiva con punti di vista privilegiati per posizione e inclinazione, sono espressi magistralmente e in modo suggestivo, senza tralasciare il dato ambientale o naturale. Sono tipiche del modo espressivo dello spazio cortoniano le visioni a cannocchiale, la successione graduale di piani, le sovrapposizioni degli elementi costitutivi, le trasparenze, la possibilità di traguardare seguendo linee diagonali, oblique o particolari assi di simmetria, il cogliere lo spazio e l’atmosfera, la luce e le sue riflessioni diverse a seconda del tipo di superficie, squadrata, concava, convessa, o a contorno mistili-

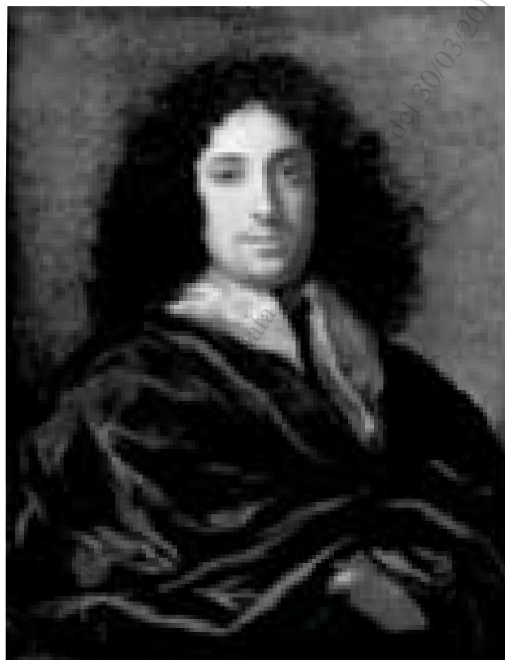


Fig.1 – Pietro da Cortona, autoritratto (Firenze, Uffizi)

neo, variabile a seconda sia della percezione di interno od esterno, sia delle fonti luminose.

Quanto all’aspetto del chiaroscuro, indubbiamente il Cortona, anche grazie alla attività didattica nell’Accademia di S.Luca, che lo portava ad una riflessione sui modi o sulle maniere di disegnare, aveva ben presenti tanto il *ductus* leonardesco, quanto i suoi principi, noti grazie alla circolazione dei manoscritti, di antologie o di sintesi delle diverse teorizzazioni relative alla pittura, elaborate da Leonardo: tali teorie erano oggetto, come noto, di particolare attenzione nel circolo Cassiano dal Pozzo-Barberini, e negli ambienti accademici, specialmente in Firenze (si ricordi in particolare la ricerca teorica dello Zaccolin di tendenza leonardesca) e a Parigi, come già sottolineato. Berrettini conosceva ed ammirava infinitamente la produzione grafica, purtroppo limitata ma di estremo interesse, del “divino” Michelangelo, che aveva potuto osservare in Casa Buonarroti durante il soggiorno fiorentino. In entrambi gli artisti toscani è proprio la resa del chiaroscuro che interessa il Cortona il quale, sollecitato dal tema, sviluppa un proprio modo originale di esprimerla gra-

ficamente nel disegno architettonico: non tratti paralleli e fitti come in Leonardo, ma l'inviluppo, vorticoso e dinamico, di linee verticali e diagonali, che caratterizza il *ductus* cortoniano. Inoltre, sul versante del progetto vero e proprio, dovevano essere di stimolo (nonostante la profonda diversità di approccio e di strumenti espressivi), tanto la qualità dei disegni borrominiani, eredi della scuola lombardo-ticinese gravitante intorno al Maderno e ai Longhi, quanto il metodo sviluppato da architetti impiegati nell'amministrazione pontificia, come Domenico Castelli, o C. Fontana o scandagliatori e stimatori, come Bolino che avevano certamente messo a punto tecniche molto precise ed accurate, evidenti nella documentazione grafica presente, ad esempio, nelle raccolte Barberini o Chigi.

Ciro Ferri e l'architettura

Fra tutti i giovani allievi di Pietro da Cortona, in prevalenza pittori, la cui lista si va sempre più allungando (Lo Bianco, in *Cat.* 1997, pp.21-40; *ibidem*, *La nascita del cortonismo*: saggi di Marabottini, Strinati, Giannatiempo Lopez), specie per quanto riguarda artisti attivi in centri periferici, recentemente studiati da L. Fornasari, *Ciro Ferri* (Roma 1633–Roma 1689) occupa una posizione emergente per la sua particolare fedeltà e aderenza all'insegnamento del maestro (Pascoli 1730-36, ed. Ricci 1933, pp.171 ss.), di cui egli stesso si professava fedele seguace: in architettura e nella decorazione in stucco, come pure nel disegno, in pittura e in scultura, essendo il Ferri artista quanto mai poliedrico (Martellacci, 1982 e 1989, pp.64-66; Cresti 1990; Falaschi, in Pascoli 1730-1736, pp.242-253; Id. 1997) (*fig. 1*).

Dopo aver appreso i fondamenti dell'arte nella bottega del Berrettini, collaborò con quest'ultimo, divenendo successivamente membro dell'Accademia di S. Luca (dal 1657), nel periodo del pontificato di Alessandro VII, ricevendo spesso, accanto a commissioni indipendenti, l'incarico di completare i lavori interrotti alla morte del maestro. Fra questi, con cenni a qualche progetto irrealizzato, ricordiamo, per la più stretta relazione con l'architettura: la

Sala di Saturno in Palazzo Pitti, e probabilmente anche un progetto architettonico per la Sala del trono (Drayer 1969; Jacob 1975, Fumagalli 1997); la decorazione musiva in S. Pietro, i cui cartoni erano stati preparati da Pietro da Cortona; il completamento della cappella Falconieri, in S. Giovanni de' Fiorentini, dopo la morte del Borromini e del Cortona (Connors 1998, pp.97-111), e (con Ercole Ferrata) la relativa decorazione a stucco (Falaschi, in Pascoli 1730-1736); l'affresco e gli stucchi della cupola di S. Agnese in Agone (Canestro Chiovena 1959) ed un progetto, "non messo in opera" per l'altar maggiore dello stesso Mausoleo Pamphilio; la decorazione della Cappella Gavotti in San Nicolò da Tolentino (1662-1677), lasciata incompiuta dal Cortona (Roca De Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998), nonché gli arredi (sarcofago-reliquiario di marmo per l'artista stesso); il completamento della cupola di Ss. Luca e Martina secondo i disegni cortoneschi; forse anche una Sala Accademica adiacente alla Chiesa al foro. Vanno poi citati il disegno architettonico della cappella Barberini a S. Sebastiano f.l.m. ed alcuni lavori di decorazione e affresco nella Galleria di palazzo Borghese, in Villa Falconieri a Frascati e a palazzo Muti Papazzurri, attività che lo misero a contatto con il Grimaldi (Falaschi 1997).

Il Ferri svolse un ruolo importante nella divulgazione del barocco romano di cifra cortonesca in Toscana (Moretti 1972), attraverso opere di prestigio, fra cui, nell'ambito dell'architettura, il rinnovamento del coro di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze, realizzata tra il 1676-1685 – in cui appare chiara l'analogia con la soluzione parietale presente in Ss. Luca e Martina, e con la relativa cripta, per la ricchezza policroma dei materiali – e l'altare di S. Stefano nella chiesa dei Cavalieri a Pisa: opere in cui *Ciro* aderì intenzionalmente al linguaggio del Maestro. Sebbene il Ferri intendesse documentare con accurati disegni, conservati agli Uffizi, gli avanzamenti romani della più aggiornata sperimentazione architettonica a lui contemporanea, non riuscì a compiere l'opera teorica, né ad incidere, se non superficialmente, nella cultura architettonica fiorentina. Alcune iniziative, che rispondevano alla politica artistica di Cosimo III, interessato ad un aggiornamento dell'arte fiorentina in direzione romana (Ru-

dolf 1974; Cresti 1984 e 1990; Morolli 1987), furono sostenute da Paolo Falconieri, committente del Cortona, estimatore e amico del Ferri: il nobile fiorentino, architetto virtuoso dilettante, elaborò un progetto di rinnovamento di Palazzo Pitti ispirato alle proposte cortoniane (Kanajama, in *Atti* 1998). Queste come altre iniziative si rivelarono purtroppo velleitarie, come quella relativa alle statue da inserire nel vestibolo della michelangiolesca Biblioteca Laurenziana, o alla “incrostatura interna” a mosaico della cupola della cappella dei Principi in San Lorenzo a Firenze, commissionata proprio a Ciro Ferri, che l’aveva suggerita, a imitazione dell’analogo intervento nelle navate laterali di S. Pietro realizzate su progetto del Cortona. La proposta, accolta con entusiasmo dal Granduca, era stata caldeggiata nel dicembre del 1680 appunto da Paolo Falconieri, che ne stese poi un programma iconografico dettagliato (Martellacci 1989, p.64).

L’apertura toscana verso il barocco romano, di influenza soprattutto cortonesca e berniniana, doveva esplicitarsi in particolare attraverso la promozione e il finanziamento granducale, dal 1673 al 1686, dell’Accademia Medicea in Roma: l’istituzione, in un certo senso parallela e di poco successiva alla fondazione della prestigiosa *Académie de France*, ma sorta con finalità diverse, fu posta sotto la sovrintendenza dei rettori Torquato Montauti e Giovan Battista Mancini. L’Accademia medicea, il cui insegnamento era affidato a due artisti legati al Cortona, Ciro Ferri per la pittura ed Ercole Ferrata (anche molto vicino al Bernini) per la scultura, era frequentata da una moltitudine di giovani artisti ospitati nel palazzo di piazza Madama a Roma. Attraverso l’influenza di Ferrata la poetica di Algardi e di Cortona, particolarmente nell’arte dello stucco, fu apprezzata dai giovani allievi toscani, tra cui si sarebbero poi distinti Giovan Battista Foggini e Massimiliano Soldani, che mostrarono decise aperture al barocco romano. Secondo Pascoli, Ciro Ferri, pur versatissimo nel disegno e desideroso di trasmettere la sua arte agli allievi, non trasse i frutti sperati dall’insegnamento e non riuscì a creare una scuola: “non ebbe gran forte con gli scolari; perché quantunque ne fosse sempre piena la scuola, e che egli avesse desiderio, e modo d’ammastrarli, niuno vi



Fig.2 – Firenze, S. Maria Maddalena dei Pazzi, Cappella Maggiore (1676-1685) (incisione tratta da un disegno di C. Ferri)

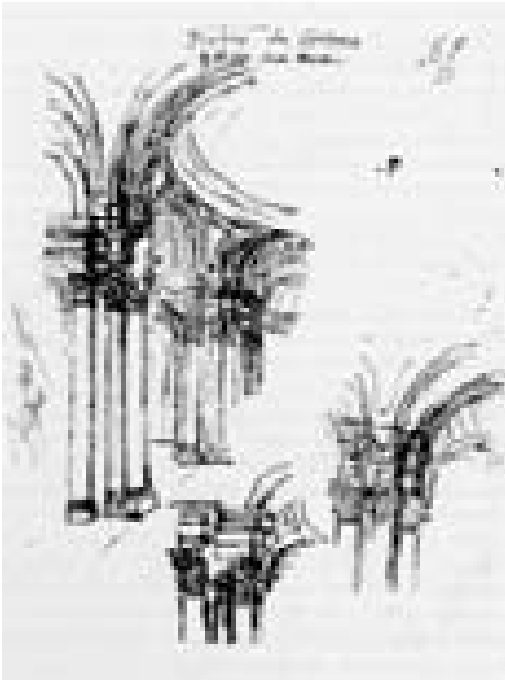


Fig.3 – Ss. Luca e Martina, schizzo dei piloni della cupola (attr. Resti: da S. Prosperi Rodinò, in Atti 1998)

fece quel profitto; che egli avrebbe voluto, e che meriti, che io d'alcun faccia menzione. In lui dunque questa finì ancor quella del suo maestro Cortona” (cit. in Moretti 1972, p.101). In architettura forse questa carenza di seguaci poteva essere attribuita alla sua lontananza dai cantieri, oltre che dalla sua sostanziale poco inventiva adesione al linguaggio del maestro. Un altro fattore da considerare era l'affermarsi, pur nelle concessioni ai maestri del barocco, di una svolta classicista, ravvisabile sia nell'Accademia medicea, sia in un breve essenziale trattato, scritto a scopo prevalentemente didattico, *Le Istruzioni architettoniche pratiche... secondo la Dottrina di Vitruvio, e d'altri Classici Autori... compendiate da G. Leoncini... à prò delli studenti d'Architettura* (Roma 1679): il Leoncini, per quanto riguarda gli ordini, non stabiliva regole ferree, e lasciava anzi spazio alla varietà, rimandando, per i necessari approfondimenti, alla teoria del Vignola e soprattutto all'*Architettura civile* di Costanzo Archetti (Nocentini 1991). Questo impegno della cultura architettonica di corte testimonia il forte inte-

resse della Firenze granducale nei confronti dell'arte barocca, nelle sue molteplici sfaccettature (basti pensare al ruolo che il teatro fiorentino assunse negli antichi stati italiani ed Oltralpe), un gusto per la decorazione architettonica degli interni a fresco e stucco e per magnificenza, per la sorpresa e la meraviglia, già manifestato ampiamente decenni prima, anche se tale tendenza artistica rimane intenzionalmente limitata ad un linguaggio aristocratico, aulico e cosmopolita.

Quasi negli stessi anni (1681-1687), Ciro ricoprì la carica di Principe dell'Accademia di S. Luca, di cui era membro, come si è sottolineato, sin dal 1657; a quest'incisiva presenza si deve forse la rinnovata attenzione nei confronti dell'architettura cortoniana, che emerge dall'analisi degli studi grafici condotti dagli allievi dei corsi Accademici (Marconi, Cipriani, Valeriani 1974). Ma già in quegli anni Ciro Ferri subiva l'influenza del Bernini, apprezzava il coetaneo Carlo Fontana ed entrava in contatto con altri architetti del 'barocco romano'. L'interesse per il disegno architettonico, connesso con la precisa volontà di promuovere un gusto ufficiale e 'corretto' al servizio dei Medici, è dimostrato, come già accennato, dalla presenza di una accurata documentazione grafica di opere romane fondamentali, scelte tra gli architetti più significativi della seconda metà del Seicento, nella raccolta degli Uffizi (3502 A-3695 A). I disegni attribuiti all'artista romano da Nerino Ferri sono stati recentemente indagati da G. Morolli (1987, pp.209-240), che ne ha riconfermato sostanzialmente la paternità, tuttavia ancora controversa, al Ferri. Se infatti nella suddetta raccolta il Cinquecento è brevemente rappresentato dal Vignola, Giacomo della Porta, Ottaviano Mascherino, Martino Longhi il Vecchio e suo figlio Onorio, Fausto Rughesi, Vincenzo e poi Felice della Greca, Girolamo Rainaldi, Flaminio Ponzio, il primo Seicento è imperniato sulle due figure chiave di Carlo Maderno, e G. B. Soria, poi seguite dalle opere paradigmatiche dei tre grandi protagonisti della metà del secolo, Bernini, Borromini e Berrettini, accompagnati, seppure in tono minore (Wittkower 1973; Blunt 1980; Varriano 1986; Metzger Habel 1992), da altre figure di spicco, tra cui segnaliamo: Alessandro Algardi, Camillo

Arcucci, Luigi Arrigucci, Martino Longhi il giovane, Orazio Torriani, Francesco Contini, Bartolomeo e Filippo Breccioli, Giulio Buratti, Gio. Antonio De Rossi.

Questi e numerosi altri architetti (come ad esempio Antonio del Grande, o Paolo Maruscelli), alcuni dei quali talvolta definiti 'minori', non barocchi, o meno innovativi, o ancora professionisti di buon livello nell'arte del costruire, erano spesso chiamati dalle istituzioni pubbliche (la Camera Apostolica, le Magistrature del Popolo Romano, le Confraternite delle Nazioni, le Opere Pie, i numerosi – antichi, moderni e nuovi – ordini ecclesiastici, i grandi Collegi ed Ospedali), o da prestigiosi committenti privati, a rilevare o stimare fabbriche, a seguire il cantiere o a progettare interventi edilizi. Tali opere, anche se di interesse architettonico limitato, erano tuttavia incisive e determinanti per creare una nuova immagine urbana (Bentivoglio 1997). Questi architetti esecutori ebbero comunque un ruolo importante nella diffusione di alcuni tratti caratteristici dei grandi maestri del barocco, pur senza contribuire sostanzialmente al rinnovamento del linguaggio architettonico. Compare poi l'ultima generazione degli allievi: Carlo Rainaldi, Giovanni Antonio de Rossi, Mattia de Rossi e Carlo Fontana, nonché lo stesso Ciro Ferri (*In Urbe Architectus* 1991). Nei loro atteggiamenti sembra prevalere proprio la preoccupazione di tracciare una linea precisa di orienta-

mento del gusto contemporaneo verso la trionfante epopea artistica seicentesca, non senza una ricerca di continuità 'romana' con alcuni grandi maestri del Cinquecento (Morolli 1987). Roma e le opere paradigmatiche ivi rintracciabili, nell'ambito del moderno, sono il tema di fondo, dal momento che la raccolta conservata agli Uffizi si offre come guida per gli artisti fiorentini, che trascorrono soggiorni di studio nella capitale pontificia. Particolare cura viene posta nel restituire un'immagine scientifica dell'oggetto architettonico, nella congruenza metrico-geometrica di pianta, prospetto e sezione.

L'ambizioso programma medico, destinato però a breve vita era a fondamento di una serie di interessanti e proficue iniziative editoriali del Falda, dello Specchi e di Gian Giacomo e poi Domenico Rossi. Le due importanti opere, precedentemente citate, a cura di Gian Giacomo, *Insignum Romae Templorum Prospectus* (1684) e *Disegni di vari altari e cappelle* (1690-1691), sembrano collegarsi strettamente ai disegni della succitata raccolta degli Uffizi, e costituiscono nel loro complesso una sorta di Trattato di architettura, fondato non su di una astratta normativa, ma su modelli di riferimento, che riproponevano la lezione intera dal Cinquecento al Seicento della *Magnificenza di Roma Moderna* e della sua centralità ed attualità (Portoghesi 1973; Morolli 1987; *Borrominismi* 1999; *I Trionfi...* 1999).

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Parte seconda
SCHEDE

L'esordio: il mecenatismo dei Sacchetti e dei Barberini (1623-1641)



Pietro da Cortona (1597-1669), ritratto di Urbano VIII (Roma, Pinacoteca Capitolina)

Castelfusano (Roma): Villa Sacchetti (1624-1629)

La Villa Sacchetti *Ostiensis* (Tomco Marvintio 1630), ora Chigi, edificata tra il 1624 ed il 1629, è da considerare la prima opera architettonica di Pietro da Cortona, come documentato dal Pascoli (1730-1736, p.8) e, precedentemente (1645-1648), da J. N. Erythraeus (Merz 1993; Zirpolo 1994, pp.72-96; Id. 1996). Sia la datazione della Villa, che la paternità del progetto sono del tutto congruenti con

le vicende particolari della famiglia committente: i Sacchetti, di origine fiorentina, toccano, infatti, l'apice della loro fortuna economica nei primi decenni del Seicento, soprattutto in seguito all'assunzione al Soglio Pontificio del cardinale Maffeo Barberini, con il nome di Urbano VIII (1623), con il quale possono vantare una lunga amicizia (Fosi 1997). Il banchiere Marcello Sacchetti (1586-1629), di cui Pietro dipingerà uno splendido ritratto (Roma, Galleria Borghese), ottiene le importanti cariche di Depositario Generale e Tesoriere Segreto della Camera Apostolica (Zirpolo 1996, p.166). Anche i fratelli minori di Marcello vengono particolarmente favoriti dai Barberini; tra di essi, un ruolo di assoluto rilievo spetta a Giulio (1587-1663), creato cardinale nel 1626, futuro candidato all'elezione nei conclavi del 1644 e del 1655, da cui usciranno invece Papi rispettivamente Innocenzo X Pamphilj ed Alessandro VII Chigi.

La scelta di Pietro da Cortona quale architetto della Villa è facilmente comprensibile, ricordando come fossero stati proprio i Sacchetti i più convinti protettori del giovane artista, anche al fine di acquisire il prestigio di virtuosi mecenati: a loro, del resto, con ogni probabilità il Berrettini doveva la sua prima importante commissione, il ciclo di affreschi in S. Bibiana (1624), ottenuta da Urbano VIII. Controverse invece, allo stato attuale delle conoscenze, sia la data del primo contatto tra i Sacchetti e Pietro da Cortona, ipoteticamente indicata nel 1623 (Guarino, in *Cat.* 1997, pp.67-68), che le circostanze dell'incontro, su cui già a partire dalle fonti seicentesche non esiste piena concordanza: il primo riferimento sicuro è tuttora fornito, quindi, dalla presenza congiunta di Marcello Sacchetti e del Berrettini nella congregazione dell'Accademia di S. Luca il 27 ottobre 1624; il documento relativo è stato pubblicato dal Noehles (1970, p.362, n°154). In ogni caso, già nel 1625 il Mancini ricorda esplici-

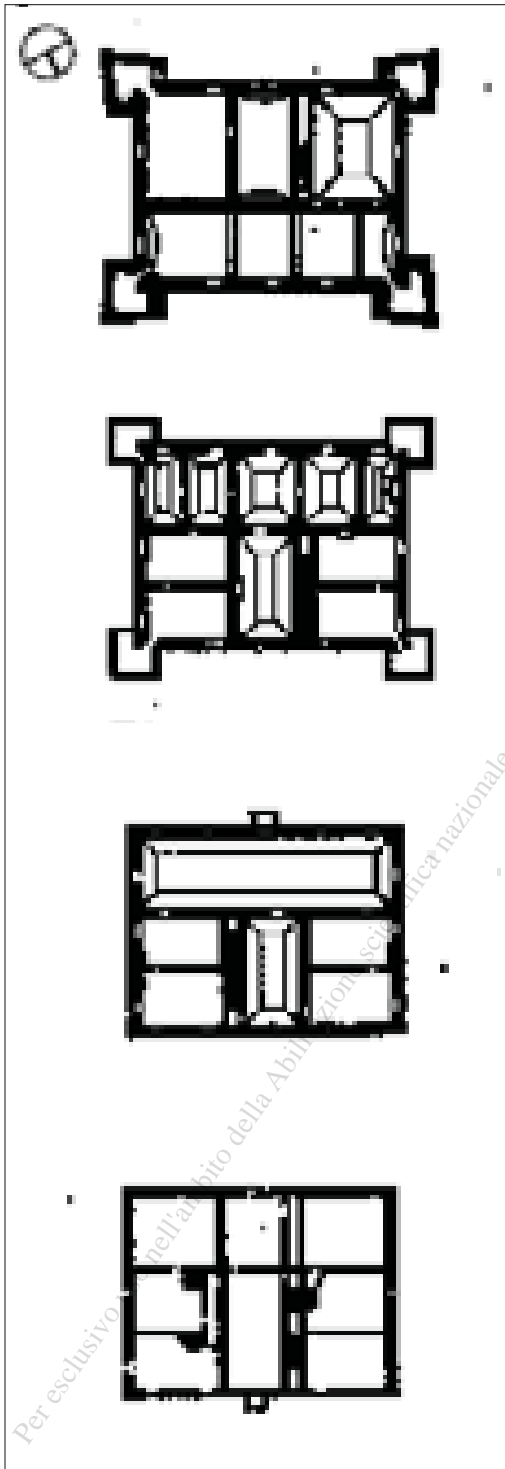


Fig.1 – Castelfusano, Villa Sacchetti: piante

tamente Pietro come “protetto et portato dai signori Sacchetti (sic!)” (Guarino, in *Cat.* 1997, p.68).

L’acquisto della tenuta, in precedenza proprietà dei Mazzinghi, perfezionato nell’agosto del 1620, segna l’inizio dell’insediamento dei Sacchetti nella zona di Castelfusano, località amena, ma notevolmente umida ed insalubre, in prossimità del mare a poche miglia da Roma, con accesso indiretto, tramite un canale, dal fiume Tevere: le successive acquisizioni condotte tra il 1627 ed il 1634, che porteranno ad ampliare considerevolmente la proprietà, appaiono parallele, come precedentemente ricordato, all’ascesa delle fortune degli stessi Sacchetti (Zirpolo 1996, p.167). Già a partire dal 1624, dimostrando il crescente interesse nei confronti del fondo di Castelfusano, la famiglia promuove, su impianto in parte preesistente, l’edificazione della Villa: i documenti relativi, pubblicati dal Merz (1991, pp.313-323; Fosi 1997, pp.49-50), attestano come i primi pagamenti al Berrettini risalgano perlomeno al settembre del 1626 e come essi non riguardino la decorazione degli ambienti della Villa, iniziata solo alla fine del 1627 (Zirpolo 1996, p.168). Nell’opera di architettura, come ricorda J. N. Erythraeus, Pietro corrispose alle esigenze e alle scelte di un committente, dotato di un gusto proprio e maturo (Cerutti-Schafer, in *Atti* 1998, p.309). Il ruolo del cortonese Bernardino Radi, esperto di fortificazioni (Cresti 1990, pp. 144-152), talvolta indicato come responsabile del progetto della Villa, sembra in realtà limitato quasi esclusivamente alle stime dei lavori: in ogni caso, la sua presenza non è documentata prima del 1628, e non oltre il 1629, anno del suo ritorno a Firenze. Alla morte di Marcello Sacchetti (1629), i lavori potevano dirsi sostanzialmente compiuti (*figg.* 1, 2).

Il “Casale di Hostia” segue una diffusa tipologia per ville con funzione agricola, o di caccia, e in luogo isolato, diffusa in Toscana – si veda ad esempio una proposta di fattoria-fortilizio dell’Ammannati (GDSU 3430 A) o del Buontalenti la villa medicea ad Artimino (1594-1601), presso Signa (*fig.* 4) – e in genere dell’Italia centrale: si presenta come un massiccio edificio a pianta quadrilatera, organizzato su tre livelli principali, cui si aggiunge un mezzanino sottotetto. Quattro baluardi agli angoli sono a due piani, di cui l’inferiore,

terreno, a scarpata. Un quarto livello, con funzione di alana, limitato al settore centrale e coronato da piccole torrette, si eleva sulla copertura a spiovente ove troneggiano i camini. Appare evidente, dunque, come l'opera adotti esteriormente il modello di residenza fortificata, apprezzato anche dai Barberini (del resto condiviso da altri committenti e architetti, come ad esempio dimostra il più tardo progetto di Virgilio Spada e Borromini per la Villa Pamphili). Tale modello è in linea, da una parte, come si è ricordato, con la tradizione di numerose ville medicee e dei casali della campagna romana, dall'altra con le specifiche necessità difensive dettate dalla posizione in prossimità della costa, soggetta quindi ad eventuali non infrequenti incursioni saracene. La Villa-Casale di Castelfusano, servita dal fiume Tevere, tramite un comodo canale di comunicazione, e in prossimità del cosiddetto "Stagno di Ostia", ideale per la pesca, doveva svolgere, al tempo stesso, la funzione di dimora padronale di una efficiente azienda agricola, con pascoli, allevamenti, boschi, barchi, nella quale lavoravano numerosi braccianti toscani, giunti appositamente per dare impulso alla produzione: molti, tuttavia, a causa della malaria dovettero desistere dall'impresa, che non si rivelò un successo economico.

L'elegante compattezza del volume, l'ingresso ben difeso, la stessa mancanza di logge o terrazze pensili sono congruenti in ogni caso con la scelta di base, a cui sembra riconnettersi la singolare presenza delle torrette d'avvistamento il cui disegno evoca, in miniatura, la Villa Medici al Pincio. Nel Casale Sacchetti Cortona rinuncia tanto allo schema ad U caratteristico di realizzazioni quali la Villa Chigi alle Volte, su disegno di Francesco di Giorgio e la celebre Farnesina del Peruzzi, quanto all'impostazione articolata della raffaelliana Villa Madama. La Villa, concepita comunque per una funzione ed una scala del tutto peculiari, presuppone un orientamento progettuale di base completamente originale, in sintonia con il gusto di Marcello Sacchetti, un po' conservatore, in fatto di architettura. La distribuzione razionale degli spazi interni, la ricca decorazione architettonica, plastica e a quadri riportati, delle sale, più volte ammirata per il suo equilibrio, la presenza della stessa scenografica galleria che si estende luminosa al secondo piano, il giardino all'italiana, ornato di cippi e sarcofagi, configurano infatti

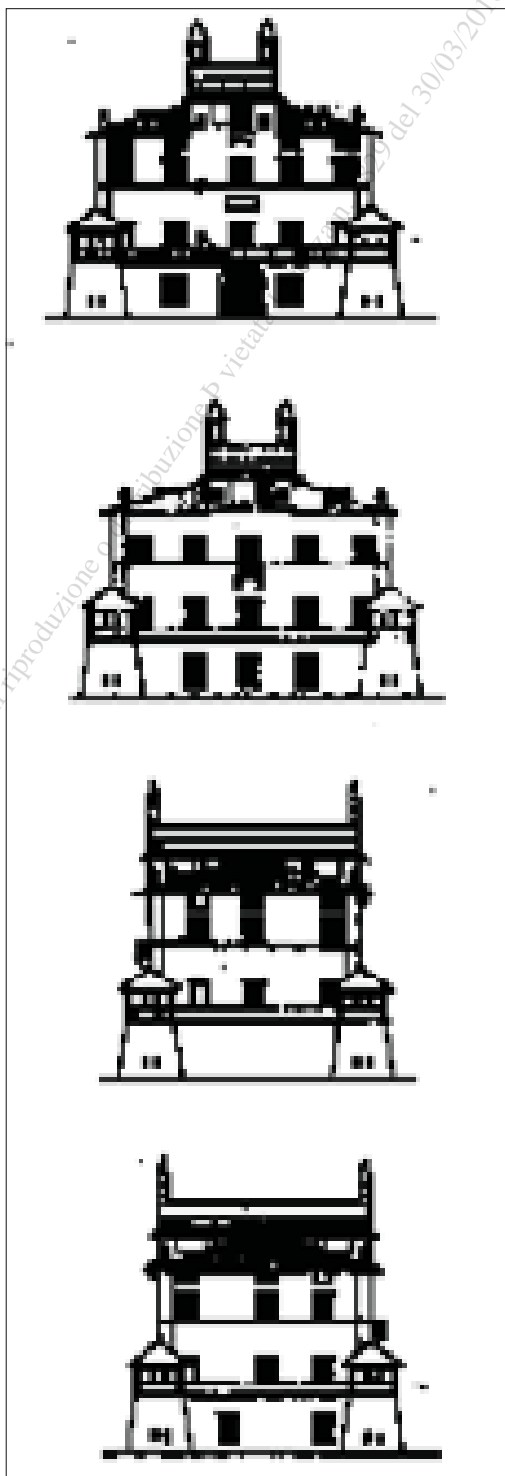


Fig. 2 – Castelfusano, Villa Sacchetti: prospetti

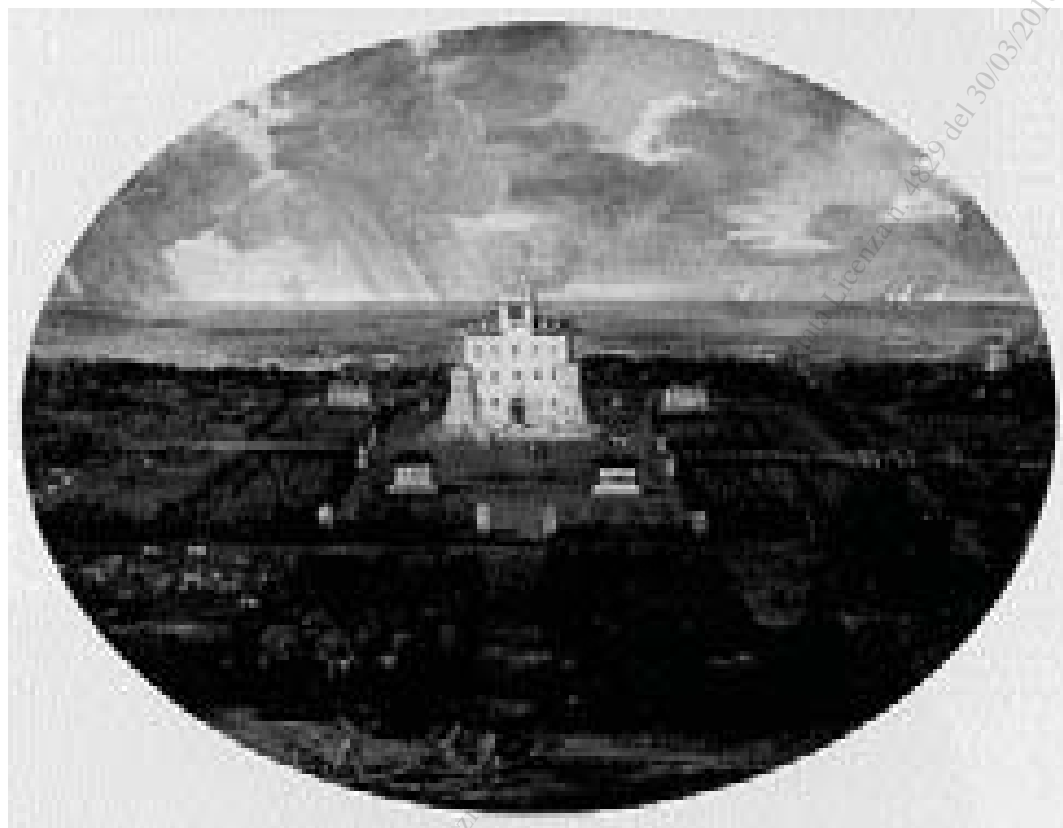


Fig.3 – Pietro da Cortona: veduta della Villa Sacchetti a Castelfusano (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica)

con chiarezza una residenza 'di delizie' (fig. 3). La villa era infatti destinata anche al tranquillo e raffinato riposo di esponenti di primo piano della società del tempo, quali erano appunto i Sacchetti ed i personaggi influenti della Curia e della Corte romana legata ai Barberini. In questo contesto vanno collocate le numerose dotte iscrizioni presenti nell'interno della dimora, che presentano, in eleganti ed arguti versi latini, i consueti temi dell' *otium* virtuoso, strettamente connessi all'immagine della villa antica (Zirpolo 1996, pp. 172-175): il che appare perfettamente coerente sia con il ricercato connubio arte-eloquenza, sia con le ambizioni culturali presenti nella cerchia dei Barberini precedentemente ricordate (lo stesso Urbano VIII era, come noto, un apprezzato poeta e autore di prose in latino, che amava recitare, con accompagnamenti musicali, nella Vigna Barberini in Castelgandolfo).

Dal punto di vista costruttivo la Villa, edificata a regola d'arte da maestranze prevalentemente toscane, si trova ancora oggi in buono stato di conservazione e mantiene la funzione residenziale, essendo passata alla famiglia Chigi: sono da apprezzare particolarmente, quindi, l'accuratezza dell'esecuzione e la buona qualità dei materiali, requisiti consigliabili data la posizione, molto esposta all'umidità e all'erosione delle brezze marine.

Per quanto riguarda l'aspetto compositivo, oltre alla citata tradizione dei compatti edifici rurali, la Villa mostra reminescenze della residenza farne-siana di Caprarola, nei baluardi angolari, e delle ville tuscolane a Frascati, nella sopraelevazione centrale, in particolare la Villa Grazioli e la Borghesia (Zirpolo 1996, p.181). È indubbio, al tempo stesso, come il Berrettini attribuisca all'edificio, grazie ad inserti precisi, quali le torrette superiori, una vena sottilmente

evocativa (Portoghesi 1973, p.363), che del resto sembra trasparire chiaramente dalla splendida veduta della Villa dovuta allo stesso Berrettini (un tempo *in situ*, ora presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, *fig. 3*). Al centro del dipinto di forma ovale, un olio su tela, emerge con luminosità quasi accecante, il prospetto imponente della fabbrica sullo sfondo di una tempestosa nuvolosità atmosferica, che volge al sereno: è un'imprevista, spettacolare, nitida apparizione, dominante sul piatto paesaggio del litorale, concluso da una sottile striscia di sabbia chiara riflettente, a contatto con mare e cielo, a tratti plumbei o colpiti da bagliori resi con una gradualità di effetti tonali modulati e fasci diagonali di luce solare, separati dalla linea dell'orizzonte, interrotta dalle vele. In primissimo piano è il pittoresco paesaggio delle sponde del canale, collegato al fiume Tevere, sul quale scivolano primitive imbarcazioni locali. I contrasti di chiaroscuro, la chiarezza e l'equilibrio della composizione, il gioco delle linee direttrici, orizzontali, diagonali e verticali, la densità dell'atmosfera, il *pathos* trasmesso, rendono il dipinto particolarmente suggestivo, al di là del pur rilevante intento documentario.

Bibliografia: Tomco Marvintio 1630; Pascoli 1730-1736, p.8; Berrettini, in Campori 1866, p.507; Fabbrini 1896, p.166; Portoghesi 1973, p.363; Aa. Vv., *Lazio delle delizie...* 1988, p.36; Merz 1991, pp.313-323; Zirpolo 1994, pp.72-96; Id. 1996; Ragusa 2000; Zirpolo 2000.

S. Lorenzo fuori le Mura: monumenti abbinati di J. Barclay e B. Guglielmi (1626-1628)

Commissionati dal cardinale Francesco Barberini, al ritorno dalla sua missione in Spagna (1627), con lo scopo di commemorare Bernardo Guglielmi e John Barclay, suoi maestri di giurisprudenza e lettere (Noehles 1970, p.83), i monumenti, collocati nella navata sinistra della chiesa, sono riferiti al Berrettini dal Titi (1674, p.252), e successivamente dal Pascoli (1730-1736, p.8). Generica invece la nota del Totti, che ricorda solo "alcuni belli depositi di marmo" presenti nella chiesa (1638, p.462). Un disegno, ricondotto dal Noehles ad un primo progetto per la



Fig.4 – Artimino (Firenze): Villa di Ferdinando I (B. Buontalenti, 1596-1601)



Fig.1 – Progetto per la tomba di J. Barclay (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, 2631)

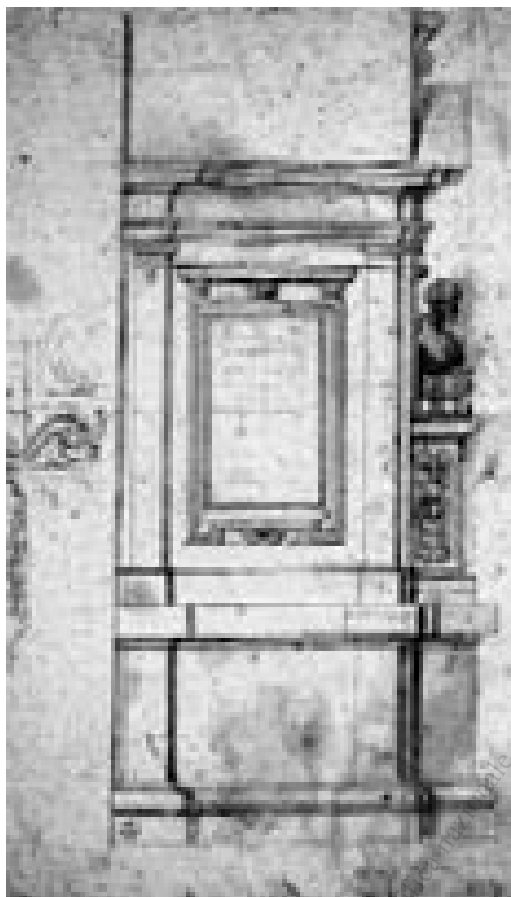


Fig.2 – Progetto per la tomba di J. Barclay (GDSU, 2178A)

tomba, e datato al 1623, è conservato a Monaco (Noehles 1969, p.174; Id., in *Cat.* 1997, p.454); una variante è rappresentata in un altro elaborato degli Uffizi (Portoghesi 1961, fig.34; Noehles 1970⁶, p.93) (figg. 1, 2). Il busto raffigurante il Barclay, eseguito, come quello di Guglielmi, da F. Du Quesnoy, fu in seguito sottratto nel 1632 per volontà della moglie del defunto, per essere poi sostituito, nel 1660, su committenza del cardinale Francesco Barberini, da quello, opera di Antonio Giorgetti, di G. Aleandro. Giurista e letterato, membro dell'Accademia degli Umoristi ed autore di una *Difesa dell'Adone*, pubblicata a Venezia nel 1629-1630, Aleandro era stato al servizio del cardinale Barberini. Riprendendo una precedente intuizione del Blunt, K. Noehles ipotizza che i due monumenti funebri dovessero originaria-



Fig.3 – S. Lorenzo fuori le Mura: monumenti abbinati di J. Barclay e B. Guglielmi

mente far parte di un progetto più complesso, includente la monumentale tomba dello stesso cardinale Barberini, da collocarsi nella rinnovata chiesa dei Ss. Luca e Martina: progetto da datare subito dopo l'accettazione da parte del Barberini della nomina a *Protettore* dell'Accademia di S. Luca (maggio 1627), ma prima dell'inizio dei lavori relativi ai due monumenti in S. Lorenzo fuori le Mura (luglio-agosto 1627). Secondo questa ipotesi, il progetto cortoniano sarebbe quello rappresentato in un disegno, conservato oggi a Lille, per un sepolcro monumentale da inserire appunto nella chiesa dei Ss. Luca e Martina (Blunt 1958, p.286; Noehles 1970, p.83; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.455); Merz (in *Atti* 1998, p. 233) esprime, da ultimo, il dubbio che tale disegno riguardi la suddetta chiesa.

La precoce datazione dei due monumenti accresce l'interesse nei confronti di un'opera, che appare di per sé degna di attenzione, soprattutto per quanto concerne la prima fase dell'operatività cortoniana (fig. 3). La tipologia adottata dal Berrettini scultore (edicola muraria con busto e lapide commemorativa) riprende sostanzialmente un modello già ampiamente sperimentato tra Cinquecento e Seicento: la generale 'compostezza' dell'insieme, che è stata definita "ampia classicità accademica" (Noehles, in *Cat.* 1997, p.454), l'uso sobrio di marmi policromi e gli stessi oggetti contenuti sembrano configurare una sorta di cautela compositiva, a cui si contrappone l'esuberante ricchezza dei dettagli decorativi. Nel complesso si tratta di un monumento forse con qualche squilibrio formale, ma al tempo stesso rivelatore dell'articolata cultura artistica cortoniana: in cui l'evidente eredità della 'maniera' si combina con un' appena suggerita esigenza di rigore stilistico. L'opera rappresenta il primo confronto da parte del Berrettini con un modello compositivo inconsueto, come quello della doppia memoria sepolcrale, risolto dal Cortona con ben altro rigore ed originalità nel più tardo monumento De Amicis in S. Maria sopra Minerva (1654-1656).

Bibliografia: Titi 1674, pp.252-253; Pascoli 1730-1736, p.8; Noehles 1963, col. 606; Id. 1964, pp.86-96; Id. 1969, p.83 ss.; Montagu 1970, pp.278-298; Aromberg Lavin 1975, n.87, pp.93, 100, 187; Golzio 1968, p.189; Noehles 1970^a, p.83; Noehles-Grumo, in *Cat.*1997, p.454; Ferrari-Papaldo 1999, p.184.

S. Girolamo della Carità: monumento Montauto (1629 ca.)

Situato nel transetto destro della chiesa, il sepolcro è ricordato dal Titi e successivamente dal Pascoli, come opera di Pietro da Cortona (Titi 1674, p.121; Pascoli 1730-1736, p.8). La realizzazione del monumento (fig. 1) non deve essere di molto posteriore alla morte di Asdrubale Montauto (1629), il quale aveva lasciato i suoi beni alla Confraternita della Carità: l'origine toscana e la vicinanza con l'ambiente oratoriano, comuni al Montauto ed al



Fig.1 – S. Girolamo della Carità: tomba Montauto (rilievo di P. Vitti)

Berrettini, sono probabilmente alla base della scelta di conferire a quest'ultimo l'incarico. Pietro da Cortona risulterà peraltro anche in seguito in contatto con la famiglia del defunto (Marabottini, in Pascoli 1730-1736, p.68). L'opera traduce il consueto schema 'a edicola' in un'immagine densa di riferimenti formali tardo-manieristici di ascendenza michelangeloesca. Si noti ad esempio il motivo del timpano a volute, o "arricciato" (Portoghesi 1962, p.847), a coronamento dell'ovale centrale, che rimarrà come motivo costante nella poetica del Cortona (cupola e portale di Ss. Luca e Martina; medaglioni laterali della facciata di S. Maria della Pace; progetto per l'altare di S. Ignazio nel Gesù; tomba della cappella Gavotti): un chiaro riferimento al repertorio formale del "divino" Michelangelo, già presente in

opere del tardo Cinquecento e del primo Seicento. La sintetica lettura di S. Papaldo (1978, p.59), che individua appunto nell'opera un'interpretazione aggiornata del monumento funebre cinquecentesco 'a edicola', appare dunque sostanzialmente condivisibile. L'uso estremamente sobrio di marmi policromi sembra confermare tale convinzione, non inducendo al tempo stesso a sottovalutare il carattere pienamente secentesco di taluni dettagli, come ad esempio le urne con le fiaccole, e del plastico, fortemente chiaroscurato, oggetto delle parti superiori, così che nel complesso l'opera è stata definita "uno dei primi esempi di monumento funebre barocco" (Ardizzon 1987, p.73).

Bibliografia: Titi 1674, p.121; Pascoli 1730-1736, p.8; Milizia 1785, p.147; Noehles 1963, col. 606; Buchowiecki 1967-1974, II, p.160; Golzio 1968, p.189; Papaldo 1978, p.59; Ardizzon 1987, p.73; Lo Bianco 1997, pp.7-8; Ferrari-Papaldo 1999.

Palazzo Barberini: progetto, Voltone e opere diverse (dal 1629 ca.)

Secondo la testimonianza del nipote Luca Berrettini (1679), Pietro propose per il palazzo, verosimilmente intorno al 1630, anno in cui Urbano VIII aveva donato al nipote Taddeo una cospicua somma, dell'entità di circa quarantamila scudi, un grandioso progetto "quale piacque assaissimo a S.S. Ma però non fu messo in opera perchè riuscirà di spesa assai maggiore di quello che S.S. aveva stabilito di fare" (Berrettini, in Campori 1866, p.510). È forse da riferire proprio a tale progetto, ma solo in via ipotetica, un'interessantissima ed originale pianta del piano nobile di un palazzo principesco (fig. 1), segnalata dal Wittkower (1957; 1972), che risalirebbe dunque alla fase iniziale. Come testimonia un progetto del Maderno, si prendeva in considerazione, in un primo tempo, la possibilità di edificare la nuova dimora intorno ad un vasto cortile porticato, configurato prescindendo dalle preesistenti costruzioni. Molti sono i caratteri rilevanti della composizione, inquadrata in un preciso sistema geometrico: innanzi tutto il singolarissimo trattamento delle fonti

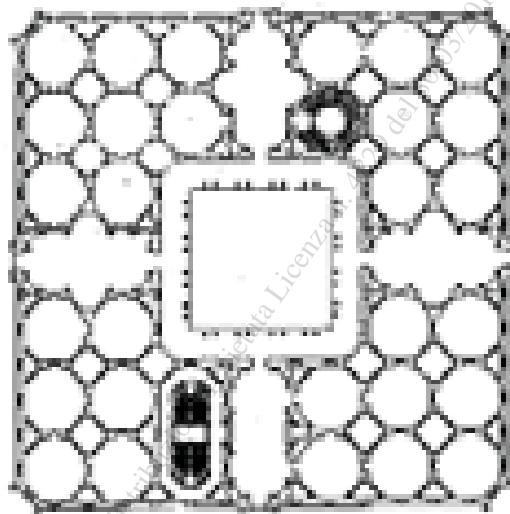


Fig.1 – Progetto di pianta per un palazzo Barberini (?)

di luce, che permette visuali straordinariamente estese in diagonale, ed i tagli a 45° delle campate di spigolo, suggeriti probabilmente dalla situazione urbana dell'edificio proposto, forse immaginato parallelo all'angolo della Via Quattro Fontane (incrocio tra la Via Felice e la Via Pia, una delle più ammirate, come osservato da Evelyn nel 1645, per gli scorci e le vedute). Inoltre, sono notevoli i quattro principeschi saloni, tre dei quali con impianto a croce greca a terminazioni absidali, intesi come *aulae regiae*, ovvero spazi della rappresentazione - vagamente ispirati allo scomparso triclino di Leone III nel complesso del Laterano -, ciascuno ritmato da dodici colonne libere, aderenti alle pareti mistilinee.

Uno dei saloni si distingue dagli altri tre, sia per la forma e per la presenza di un'abside sopraelevata di qualche gradino per il trono, sia per la sua posizione adiacente allo scalone maggiore. Sicuramente motivi di 'meraviglia' per lo spettatore sarebbero stati proprio gli saloni 'imperiali' (Jarard 1996, p. 165), concepiti per superare in magnificenza quelli di analoghe fabbriche di corte in Europa, ad esempio dell'Escorial (raffigurato in numerose incisioni) o di regali dimore francesi. Il tema venne poi brillantemente risolto dal Bernini

nella Scala regia del Vaticano, e del Borromini, il cui contributo in questo senso è stato recentemente evidenziato da M. Raspe. Le due principesche scalee d'onore erano inserite all'interno di volumi prismatici, aventi come base rispettivamente un rettangolo con angoli smussati e un ottagono regolare. Quest'ultimo ambiente, in pianta, presenta la stessa dimensione delle sale ottagonali, che insieme alle camere quadrate, costituiscono i moduli, o meglio le cellule, della razionalissima e ordinata composizione. La scala più sontuosa, inserita in uno spazio rettangolare di grandezza paragonabile al salone del trono, cui dà maestoso accesso, è doppia rispetto all'altra, e ancor più maestosa e originale, con un comodo e scenografico corridoio-deambulatorio. Entrambi gli scaloni sarebbero stati illuminati, oltre che indirettamente dagli ambienti con cui confinano, da una chiostrina centrale, quindi dall'alto. Nel palazzo Barberini furono poi effettivamente costruiti due scaloni imponenti, di concezione simile, che vennero imitati per la loro magnificenza (ad esempio nel palazzo Reale a Napoli, di A. Picchiatti, intorno al 1650).

Un disegno di prospetto (GDSU, 2166 A, in *Von Bernini...* 1993, p.131, cat.40) è stato recentemente posto in relazione con il programma di rifacimento della *Casa Grande* di Taddeo Barberini, in Via dei Giubbonari, da E. Kieven: la studiosa pone tale disegno (fig. 2) in relazione ad un altro elevato esposto nella galleria S. Agustoni Algranti di Milano (25.11.1985, cat.82: Kieven, *Von Bernini...* 1993, p.130) (fig. 3) ed attribuisce entrambi alla *Casa Grande* di Taddeo Barberini, anche sulla base di un'affermazione di Talman, secondo cui il progetto del Cortona non venne realizzato a causa della morte di Urbano VIII, il che escluderebbe il palazzo alle pendici del Quirinale (figg. 2, 3). Pur presentando delle analogie, i due disegni potrebbero però riguardare invece edifici diversi, in quanto nel prospetto degli Uffizi la campata d'angolo sembra sia studiata per mediare l'innesto del loggiato con un preesistente corpo di fabbrica, disposto perpendicolarmente, mentre in quello di Milano la loggia a cinque arcate è inquadrata da due sistemi ad arco di trionfo, risolto in tre campate, se-

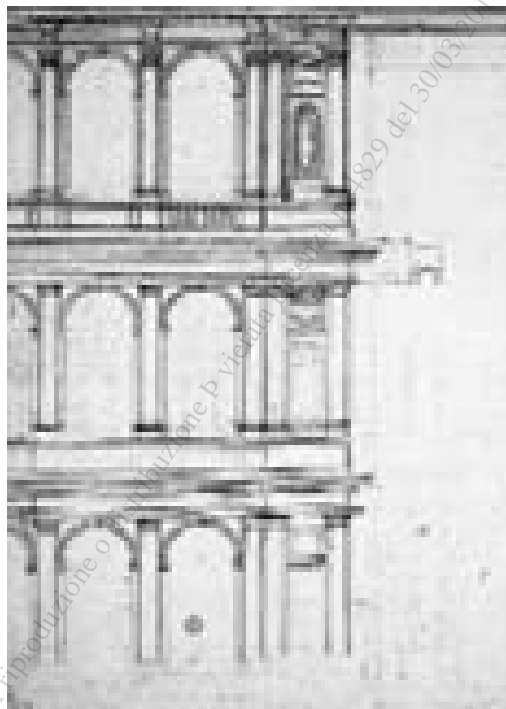


Fig.2 – Palazzo Barberini: progetto per la loggia della facciata occidentale (?) (GDSU, 2166 A)

condo uno sviluppo rettilineo. L'ipotesi di E. Kieven, che a nostro parere è convincente solo per quanto riguarda il disegno di Milano, è ripresa da Noehles (Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.461): il portico, decorato nel fregio con le api barberiniane, rappresenterebbe il lato corto di un vasto cortile rettangolare, le cui misure sono compatibili con quelle del disegno, e potrebbe essere datato al 1634 o al 1645, i due periodi in cui si prevedevano lavori al palazzo ai Giubbonari di Taddeo.

Un'altra ipotesi da tenere in considerazione è che il portico a tre ordini rappresentato dal disegno degli Uffizi del Cortona vada posto in relazione con il palazzo Barberini alle Quattro Fontane, e sia da riferire ad una fase intermedia di progetto, post-maderniana, in cui il cortile però doveva ancora mantenere una configurazione chiusa. Se così fosse, la proposta potrebbe avere attinenza con le osservazioni, fornite per un nuovo progetto per palazzo Barberini, contenute nel manoscritto *Barb. Lat.* 4360 (in Magnanini 1983, *Appendice*). L'autore

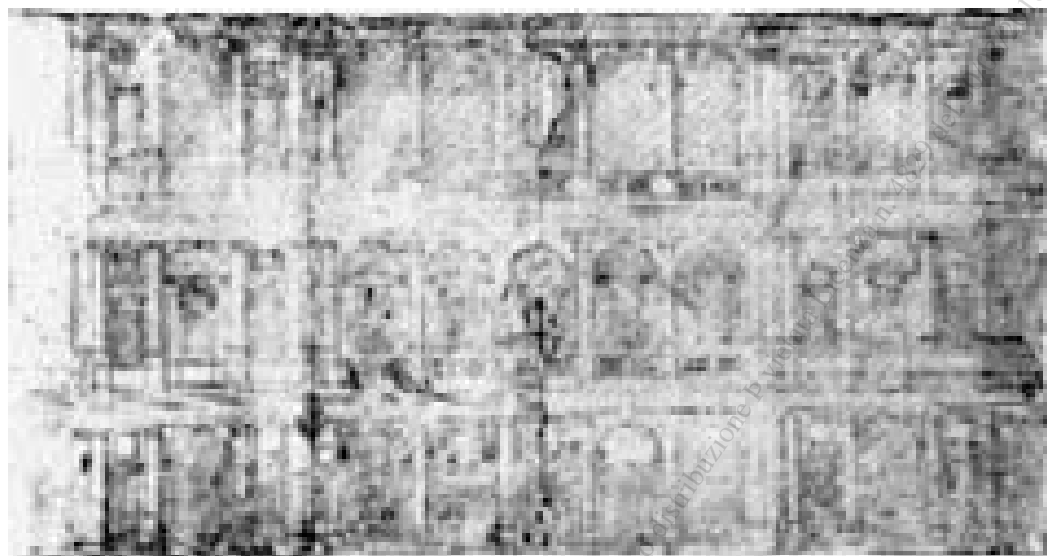


Fig.3 – Palazzo Barberini: progetto per la loggia della facciata occidentale (?) (Milano, Galleria Agostoni Algranti, 25/11/1982, 82)

delle succitate osservazioni si presume sia Cassiano dal Pozzo, ma la trattazione specifica degli argomenti è così accurata, che non si può escludere la collaborazione di un architetto di valore, o addirittura dello stesso Cortona. Nell'interessantissimo manoscritto, che contiene una serie di preziosi consigli, alcuni dei quali poi effettivamente messi in opera, si indicano i principi fondamentali per conseguire il rinnovamento del linguaggio secondo "l'uso hodierno", specialmente per quanto riguarda le fabbriche civili: magnificenza, comodità, utile e diletto. Inoltre l'autore esplicitamente auspica il superamento del tipo di palazzo romano, uniformato ad un modello ripetitivo individuato nel palazzo Farnese, e dagli storici oggi definito comunemente sangallescico: a tale scopo suggerisce di mutuare soluzioni già sperimentate nei palazzi di Venezia e di Genova, soprattutto per quanto riguarda le logge. Tuttavia lo schema di impostazione indicato è ancora quello maderniano con cortile chiuso interno: "sarà il cortile di quadrata forma, largo per ogni verso palmi centosette in circa, et avrà intorno le logge con cinque archi per ciasched(un)a e con li pilastri compagni. Giudico che si potrà fare questo primo alzato del cortile di ordine Toscano, ovvero opera rustica, si perche è più

proporzionato all'altezza, che abbiamo di palmi 35 soli, come perche à quel sito montuoso pare, ch'egli sia per convenir maggiorme(n)te; ma vi si potrà però addattare ancora l'ordine dorico, il quale è sodo ancor esso, e non tanto svelto, quanto gli altri..." (BAV., *Barb. Lat.*, 4360, f.10). Il disegno cortoniano in esame presenta sette campate, di cui però appunto solo cinque 'logge di pilastri' (semicolonne appoggiate al pilastro), al centro della composizione. Il primo ordine, contrariamente a quanto attuato, è, appunto, toscano, anziché dorico.

Più convincente, a nostro avviso, sembra una diversa interpretazione, già proposta da Thelen (1967, cat.41, n. 2, fig. 52), e riaffermata da J. Connors (M.E.A., voce *Borromini*, p. 249): secondo i due studiosi il disegno sarebbe da mettere in rapporto con il fronte a logge di palazzo Barberini a piazza Grimana, e pertanto sarebbe databile alla fase conclusiva dell'*iter* progettuale. Si potrebbe trattare infatti del portico a tre livelli, secondo lo schema poi realizzato, del prospetto sulla *cour d'honneur* verso la Via Felice: i tre piani sovrapposti suggeriscono un'analogia con le antiche logge delle Benediziani, allora già scomparse, in Vaticano, che riecheggiavano quelle raffaellesche del cortile di S. Damaso in Vaticano, affacciate verso la piazza S. Pietro.

La posizione elevata, in cui tali porticati si venivano a trovare rispetto agli osservatori, era adatta all'esigenza del Pontefice di apparire di fronte ai fedeli.

La proposta cortoniana del nuovo cortile Barberini, in forma aperta, poteva richiamarsi alla soluzione adottata in origine per la corte del palazzo di Montecavallo, sebbene in quel caso le logge siano su due livelli, anziché tre: tale forma a U del Quirinale era ed è ancora chiaramente leggibile, anche in seguito alla chiusura del cortile, dovuta all'ampliamento dell'edificio, realizzato da Flaminio Ponzio per volontà di Paolo V. Le logge progettate dal Berrettini nel disegno di Firenze sono articolate secondo un ritmo che rievoca il cortile di palazzo Thiene, presentato nel *Libro secondo* del Palladio; tuttavia se ne differenziano, forse proprio in riferimento alla soluzione del Mascherino nel Quirinale (Accademia di S. Luca, *Fondo Mascherino*, n. 2462), sebbene l'analogia sia molto limitata. Infatti il loggiato centrale del Palazzo Apostolico si connette alle ali, originalmente brevi, tramite due campate chiuse.

Inoltre, nella proposta del Berrettini, la campata estrema sulla destra è individuata da una trabeazione autonoma e sensibilmente in aggetto, e rispecchia quindi un modo tipicamente cortonesco di serrare l'angolo. Si tratta di un sintagma plastico ed incisivo, concepito per 'bloccare' l'immagine con segmenti compatti, squadrati, che conferiscono all'insieme unità, tramite un netto contrasto tra vuoti del portico e pieni della campata conclusiva. Tale soluzione riecheggia in ultima analisi l'arco di trionfo, motivo poi più esplicitamente adottato, in forma archeologizzante, nella facciata del palazzo Barberini dal lato del salone ovale berniniano: la maestosa e massiccia composizione è rappresentata in un prospetto disegnato da Borromini, conservato nell'Albertina e pubblicato da Thelen (1967). L'arco di trionfo (caratteristico delle architetture effimere celebrative) ricompare, con variazioni, nelle opere progettate dal Berrettini, come in palazzo Pitti, e in una delle alternative nell'idea progettuale espressa in pianta e prospetto, per un palazzo-mostra d'acqua a piazza Colonna, ed è attuato, in una singolare versione, solamente nel Pigneto.

Il sistema del loggiato, qualora l'ipotesi qui avanzata fosse valida, avrebbe dovuto congiungersi

con le ali aggettanti. Sull'estremità del lato destro del disegno degli Uffizi, sebbene il tratto sia poco leggibile, si nota il tentativo di risolvere l'angolo e di raccordare una campata posta perpendicolarmente, che presenta delle analogie (si vedano ad esempio le finestre, in particolare quella del piano seminterrato) con gli avancorpi delle ali del palazzo Barberini dal lato della Via Felice: la supposizione resiste anche ad una verifica metrica e proporzionale. Berrettini voleva forse risolvere il non facile innesto del loggiato a tre piani del palazzo Barberini tramite la residua campata di collegamento con le ali perpendicolari, profonde quattro e larghe tre campate. L'innesto proposto nel disegno del Cortona, se pure innovativo rispetto al fronte del cortile d'Onore del palazzo Pontificio al Quirinale del Mascherino, non possiede però la straordinaria originalità della soluzione del Borromini: l'inserzione cioè di una campata 'singolare' di transizione, 'artificio' che costituisce uno degli esiti più interessanti e innovativi del fronte verso la Via Felice (Frommel, in *Borromini...* 1999-2000). In tale campata borrominiana si osserva un doppio 'scatto': un arretramento graduale all'interno, rispetto al filo delle logge del portico, e un abbassamento, rispetto al portico, per allineare la campata con l'altezza delle ali: nell'angolo si produce un'ombra modulata dal ripetersi delle paraste, che addensandosi e approfondendosi, suggeriscono una superficie curva (fig. 4; p. 40, fig. 6). In tal modo in certe ore del giorno, alle due estremità della facciata portico si crea un'ombra sempre più impenetrabile, che generando una cesura visiva, impedisce di percepire una netta individuazione del passaggio tra i due sistemi compositivi, quello semi trasparente del fronte loggiato e quello opaco dei corpi aggettanti, ritmati da quattro campate in lunghezza e tre in larghezza. Proprio questa innovazione singolare costituisce lo spunto creativo per uno degli artifici, che il Cortona applicherà nella facciata dei Ss. Luca e Martina: in uno spazio limitatissimo in profondità, l'addensamento della paraste, che modula l'intersezione dei corpi laterali squadrati con la parte centrale, è accentuato dall'illusionismo prospettico, simile a quello ottenuto in palazzo Barberini, che forse fu anche frutto di un suggerimento del Cortona al Borromini.

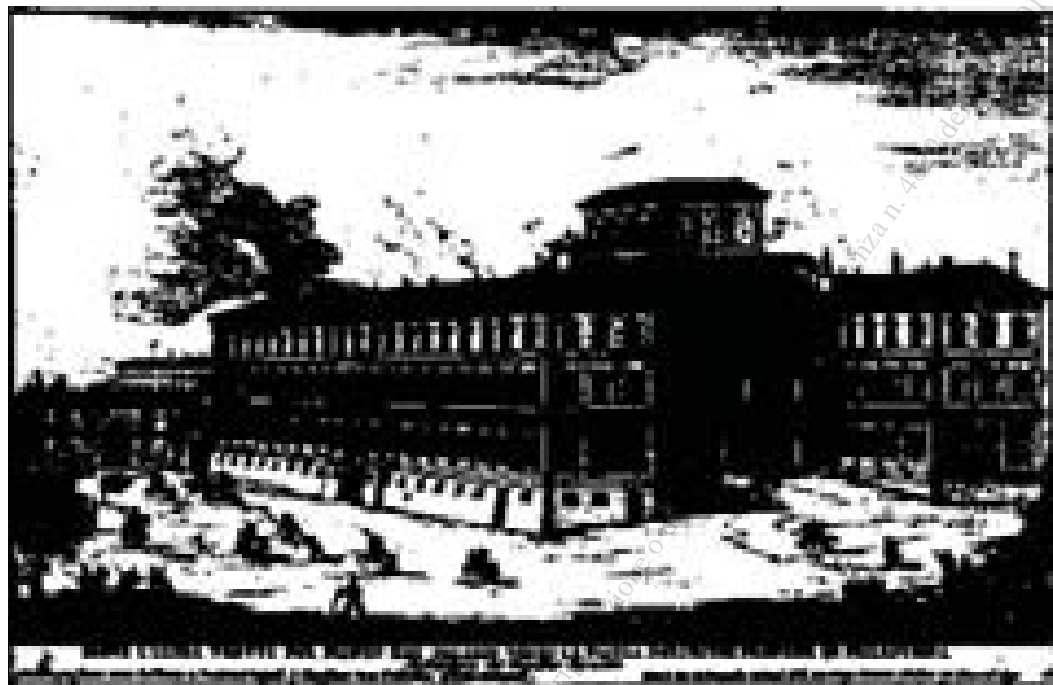


Fig.4 – Palazzo Barberini (da A. Specchi, Il Quarto Libro del Novo Teatro delli Palazzi in prospettiva di Roma Moderna, Roma 1699, tav.18): sulla sinistra, con il numero 4, il “Teatro da Comedie”

Si manifesta, con l'artificio borrominiano, un contrappunto stridente, ma graduato, che rivela la nuova sensibilità barocca: la soluzione attuata va ad arricchire il già drammatico chiaroscuro del portico a contrasto con l'abbagliante luminosità delle finte logge vetrate, accresciuta dallo sguincio degli archivolti all'ultimo piano. La brillante soluzione accentua, al piano terra, l'effetto gerarchico del prominente portale a baldacchino con balaustri, che risalta elegantemente nella facciata, evidenziando l'asse centrale, coronato dal volume della biblioteca.

Anche se il Cortona non può realizzare le sue proposte, la sua paziente ricerca dà i suoi frutti, ed egli assiste, e in parte partecipa, alla genesi e alla sperimentazione, in palazzo Barberini, di altre originali scoperte 'barocche': ad esempio, l'effetto prospettico del finto loggiato al secondo piano costituisce un artificio nuovo per captare effetti sorprendenti di luce, contrapposti all'enorme inaspettata profondità scura dell'atrio porticato interno: tale spazio appare totalmente inedito, scandito da

sobri solidi pilastri, adatto alle nuove esigenze autocelebrative e perfettamente funzionale al transito delle carrozze, veri e propri gioielli artistici. Anche questi sempre più diffusi mezzi di trasporto, infatti, entravano a far parte del dominio dell'arte, essendo la loro decorazione affidata a grandi artisti, come ad esempio il Bernini o Ciro Ferri. Si veniva così a creare un movimento spettacolare, secondo un percorso studiato, ricchissimo di visuali, di colori e di temi, che consentivano una percezione dinamica delle rapide sequenze architettoniche in diverse condizioni di luce: dalla salita di piazza Grimana, le carrozze (la cui foggia, dimensione ed ornamenti rispecchiavano il rango dei proprietari), transitando di fronte ad una sorta di avant-cour, la lunga piazza rettangolare privata antistante il prospetto principale del palazzo Barberini, entravano trionfalmente nel cortile d'onore, creando una processione di forme simbolo di ricchezza e prestigio, rispondenti alle esigenze del complesso cerimoniale legato alle rigide gerarchie della pomposa società seicentesca romana. In questo straordinario

cantiere in continua ininterrotta evoluzione, Berrettini matura la sua esperienza di architetto sensibile alla funzione urbana delle nuove costruzioni.

Per un teatro a sala interno al palazzo, in occasione del carnevale del 1632, Pietro molto probabilmente allestì alcune scenografie del dramma sacro-allegorico *Sant'Alessio*, con musiche del Landi e testo di Giulio Rospigliosi, il futuro Papa Clemente IX (Fagiolo dell'Arco, in *Atti* 1998, p.266; Michelassi, in *I teatri del Paradiso...* 2000, pp.69 ss.). L'apparato scenotecnico non dovette essere particolarmente brillante, come attestano le fonti, e come sembra confermare la presenza, l'anno successivo, a Roma, di Francesco Guitti, che aveva lavorato a Parma. Guitti si occupò con successo degli aspetti spettacolari della messa in scena di diversi melodrammi, come *L'Erminia* e *I Santi Didimo e Teodora*. Il luogo in cui avvenivano le rappresentazioni era la sala grande, di circa 11 x 16 m, contigua al Salone centrale, posta nell'ala sud del palazzo, destinata al cardinale Francesco Barberini (Waddy 1990, fig.102, C2). Il proscenio doveva essere molto semplice, di poco sollevato dalla platea, incorniciato da colonne binate e trabeazione rettilinea, simile a quello che appare nelle incisioni di F. Collignon relative ai mutamenti di scena del Sant'Alessio nel palazzo della Cancelleria (*I teatri del Paradiso...* 2000, pp.74-75)

Successivamente, l'esigenza di disporre di uno specifico luogo teatrale più ampio (si ricordi l'episodio del crollo dei palchi di legno per il sovrappollamento, nel 1633, riportato in Waddy 1990, pp.199, 247), spinse la famiglia di Papa Urbano VIII a voler erigere un teatro permanente in muratura, esterno al palazzo ed affacciato su "la piazza dove si fa il maneggio de Cavalli" (Pollak 1912, p.314). Al Cortona, forse ancora con supervisione del Bernini, venne commissionata l'opera, nel 1636, da parte di Antonio Barberini il Giovane: il cardinale era di fatto divenuto il solo abitante stabile della dimora alle Quattro Fontane, dopo che Taddeo aveva fatto ritorno al palazzo dei Giubbonari e Francesco si era insediato alla Cancelleria, ma appare chiaro che l'intera famiglia si faceva promotrice di una iniziativa di grande rilevanza per la cultura romana del tempo. Spinto dalla passione per

il dramma in musica e sollecitato dalle più innovative esperienze del tempo in fatto di arte scenica, di congegni e macchinari, spesso frutto di invenzioni berniniane (Tamburini 1997), Antonio il Giovane cominciò dunque a finanziare la costruzione di un teatro per "comédie", che si doveva installare nell'area destinata al maneggio, sostituendo le scuderie: si occuparono della costruzione Valerio Poggi e Bartolomeo Breccioli. Il teatro fu inaugurato nel 1639, con una riedizione migliorata di *Cbi soffre sperì*, libretto di Giulio Rospigliosi e musica di Virgilio Mazzocchi e due intermezzi, di cui uno, *La Fiera di Farfa*, fu messa in scena su disegno del Bernini (Hammond 1994; Id. in *Life...* 1999, p.58; Rotondi 1999-2000).

Per completare diverse opere, il Barberini affrontò ulteriori spese, cui si devono aggiungere altri costi per lavori affidati al Soria, il quale stava lavorando allo stupendo arredo della Biblioteca Barberini, nel palazzo alle Quattro Fontane, e si era occupato dell'allestimento della rappresentazione della *Santa Teodora* nel 1636 (Waddy, D.A. 1996). Probabilmente in quell'occasione doveva esserci un arcoscenico, poiché esso compare nell'incisione delle Quarantore per S. Lorenzo in Damaso del 1633, anno in cui avvenne, come si è ricordato, una nuova rappresentazione del *Sant'Alessio* (Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997). Nonostante i numerosi saggi di autorevoli storici, non sono state ancora studiate sufficientemente, dal punto di vista architettonico, non solo le fabbriche teatrali romane del Seicento, pur oggetto di specifici studi (Murata 1981; Cairo 1984; Rotondi 1983; Franchi 1988; Severi 1990; Tamburini-Rotondi 1997; Hammond in *Life...* 1999, pp.53-69; Rotondi 1999-2000), ma anche le innovazioni sceniche (Turchetti 1994): argomenti che costituiscono un importante capitolo della cultura architettonica nel campo degli spettacoli e dell'effimero (Fagiolo dell'Arco-Carandini 1977-1978; Fagiolo, in *La Festa...* 1997). Nel Seicento fu Carini Motta (1676) ad occuparsi della struttura del teatro con un trattato, mentre il Sabbattini si dedicò alle scene (1638): quest'ultimo, architetto ducale a Pesaro, nel 1637 aveva trasformato le antiche stalle ducali in Teatro del Sole.

Uno sguardo d'insieme sul rapporto tra pa-

lazzo e teatro si ricava dalla pianta prospettica del Falda del 1676, in cui si notano però già delle trasformazioni notevoli, come ad esempio la sopraelevazione dell'edificio scenico sul lato nord, realizzato tramite una struttura a ponte sulla strada di accesso, che porta alle nuove scuderie (Teti 1642, pp.23-25). Nella pianta succitata appare evidente come il giardino tergale a *parterre des broderies* funga da luogo ameno annesso al teatro. Dall'edificio teatrale si poteva, inoltre, passare ai giardini segreti recintati, ove era possibile ammirare collezioni di antichità, o a quelli porticati, disposti sul versante orientale del palazzo, ben visibili nella pertinente tavola del Falda pubblicata intorno al 1680 in *Li giardini di Roma* (MacDougall 1994, pp. 224 ss.). Le spese, cui contribuisce il cardinale Francesco Barberini, ed anche Taddeo, a metà dell'anno 1637 ammontano già a circa quattromila scudi, somma che va integrata con altri millecinquecento scudi circa, versati a Luigi Arrigucci per fornitura di materiali lignei per "il Salone delle Commedie, contiguo al Palazzo alle Quattro Fontane".

L'esterno del teatro del palazzo Barberini, documentato da un disegno del Borromini conservato nell'Albertina di Vienna (Thelen 1967) (fig. 5), è da una stampa dello Specchi (fig. 4), mostrava una certa severità, in contrasto con il plastico ed inventivo portale d'ingresso a timpano spezzato, al cui centro è lo scudo araldico delle api Barberini. Un lacerto del prospetto, replicato nel fronte opposto, è ancor oggi visibile spostato in un vicolo a nord del palazzo, mentre il teatro fu purtroppo demolito nel 1932, per aprire via Barberini. Il prospetto esprime caratteri decisamente cortoneschi, e quindi, pur lasciando spazio a posizioni discordanti (Thelen 1967; Blunt 1982), può con verosimiglianza essere attribuito al Berrettini, mentre non è concettualmente ipotizzabile con verosimiglianza una collaborazione tra quest'ultimo e il giovane Borromini, a causa della cronologia delle fasi dell'intervento, commissionato dopo la rottura del Borromini con il Bernini.

Il nuovo teatro a sala aveva una struttura a pianta rettangolare: il Cortona utilizzò il muro perimetrale delle preesistenti scuderie, muro lungo circa 30 m e alto circa 5 m, sul cui fianco appoggiò la nuova facciata, che elevò di un piano. Trasfor-

mando i palmi in metri, la lunghezza del prospetto doveva aggirarsi intorno ai 26 m, mentre la larghezza poteva essere (se si interpreta come asse di simmetria una linea posta a destra in basso nel disegno del Borromini) di poco più di 12 m, il che presuppone un rapporto proporzionale tra le due misure di circa 1/2.

A sud, la facciata del Teatro Barberini si saldava, perpendicolarmente, al fronte del palazzo su piazza Grimana, tramite un piccolo corpo di fabbrica (fig. 4), al cui centro si apriva un portale bugnato, che dava ingresso ai giardini segreti. Al piano superiore vi erano tre campate con finestre, per illuminare un passaggio privilegiato che, dalle sale del palazzo, dava adito direttamente all'interno dell'edificio per gli spettacoli, forse ad una tribuna d'onore.

Per la facciata Cortona avrebbe potuto trarre spunti da opere appena costruite. Certamente Antonio Barberini e Pietro conoscevano il Teatro Farnese di Parma, opera di Aleotti e Guitti, che vi attuavano uno schema poi ripreso dal Rivarola, detto il Chenda, nel teatro del Palazzo del Podestà di Bologna. Il prospetto del teatro Barberini era racchiuso nella sua lunghezza da paraste bugnate, che sostenevano una trabeazione continua. È evidente la ricerca di una corrispondenza tra le suddivisioni in orizzontale dei tre corpi di fabbrica. Per acquisire un equilibrato proporzionamento nel prospetto, sull'angolo nord il Cortona applica un artificio, che adotterà nuovamente molti anni dopo nel fronte di S. Maria in Via Lata: dispone infatti, al di là delle paraste di chiusura, una campata neutra, di circa 4 metri, con due finestre sovrapposte. Tale residuo di costruzione lasciato al grezzo, essendo privo di ornamento, denunciava la sua originaria appartenenza al preesistente edificio delle scuderie, mentre nella nuova fabbrica corrispondeva ad un lato della scena o a una camera retrostante.

La soluzione attuata dal Cortona sperimentava caratteri innovativi nella disposizione delle aperture: il marcapiano fungeva da elemento aggregatore, alludendo forse a quella tecnica del 'rovesciamento' tipica del nuovo dramma seicentesco. L'asse centrale, infatti, è sottolineato dal capriccioso portale bugnato, inquadrato da colonne a sostegno di una

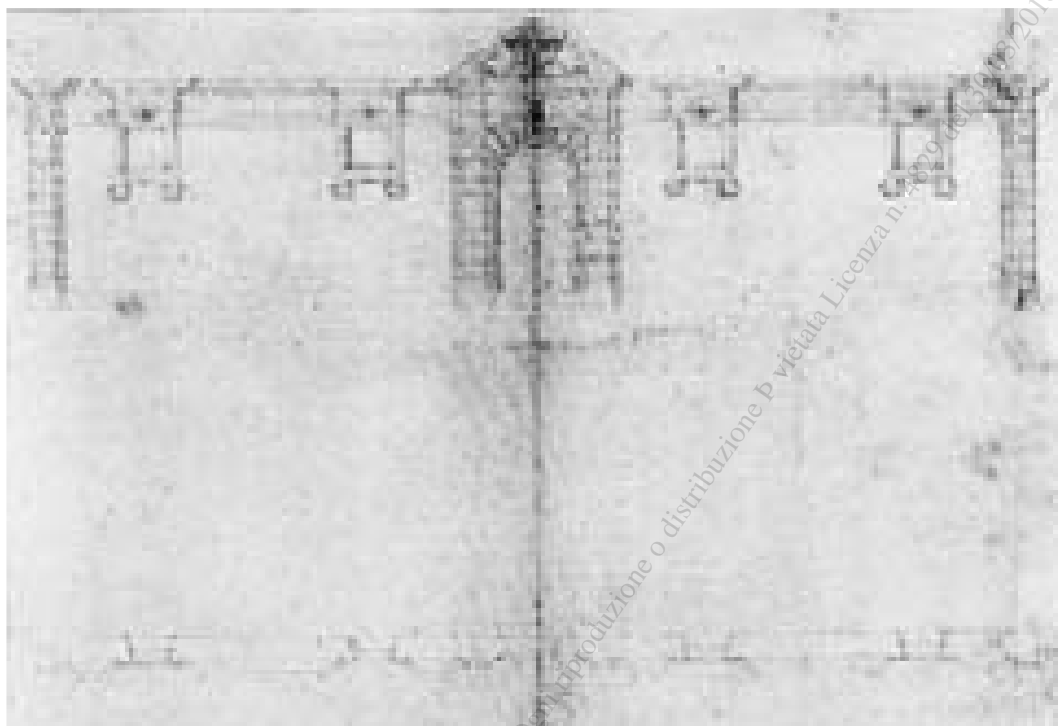


Fig.5 – Palazzo Barberini: la facciata del Teatro, in un disegno di F. Borromini (Vienna, Albertina, It. Az Rom 964)

sorta di cornicione, che funge da marcapiano ed è sormontato da un timpano. Quest'ultimo invade il livello superiore, ricordando un'invenzione, desunta forse dalla soluzione manierista adottata nella casa di Giulio Romano a Mantova, invenzione volta ad ottenere un maggiore effetto monumentale. Le finestrelle del pian terreno sono situate in alto in continuità e contiguità verticale con le quattro finestre maggiori del livello superiore, forse riconducibili all'analogia soluzione originale di Giulio Romano nei prospetti di Villa Lante sul Gianicolo. Il ritmo e la disposizione delle aperture poteva non corrispondere alla scansione interna.

L'effetto finale del teatro, visto in rapporto con il contesto d'insieme, viene raffigurato nella stampa edita da Domenico De Rossi (*fig. 4*), nella quale appare chiara la funzione assunta dal prospetto del teatro: il volume estremamente ridotto, essendo di un solo piano di altezza, contrasta con l'imponenza del lunghissimo fronte principale, cui si subordina, esaltandone le grandiose dimensioni.

Il disegno del Borromini appare incompleto, in quanto si limita all'altezza di circa sei metri, sicuramente inferiore al necessario. Infatti l'incisione del De Rossi, che presenta, nelle altre parti, un quadro coerente con la realizzazione, raffigura un piano ulteriore, certamente previsto da Berrettini. Il teatro, comunque, non rivela alcuna tendenza al verticalismo, che si affermerà soltanto in seguito (ad esempio con le diverse file di palchetti sovrapposti nel Teatro degli Obizzi, del 1660, costruito a Ferrara da Carlo Pasetti), dalla metà del secolo in poi.

La pianta del Teatro Barberini era per forma e proporzioni simile a quella del teatro dei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia, poi ripresa dal parigino Petit Bourbon di Giacomo Torelli del 1654. All'interno erano ricavate forse gradonate a U, a campana o curvilinee. Se era probabile la presenza di un baldacchino, o tribuna per i principi, esistevano certamente palchetti sovrapposti (almeno dal 1642, con l'opera *Il Palazzo Incantato*), a struttura lignea, come solitamente si usava, per ospitare un consesso di circa tremila persone, capienza indi-

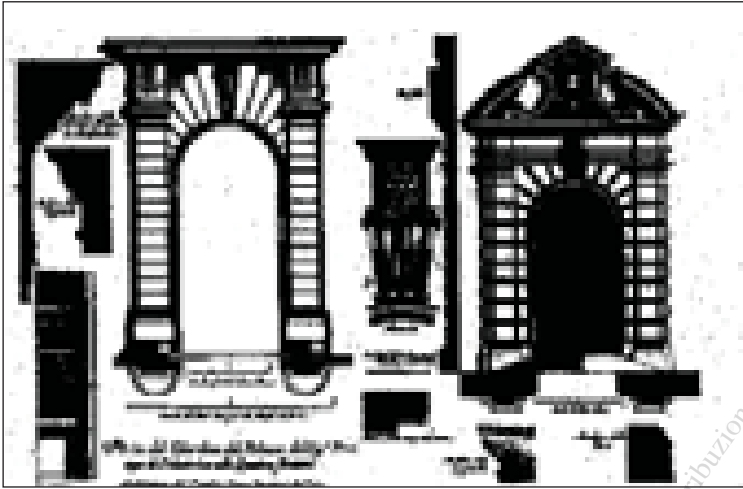


Fig.6 – Palazzo Barberini: Porta del Giardino – Porta del Teatro (da A. Specchi, in D. De Rossi, Studio d'architettura civile, I, Roma 1702, tavv.51-52)

cata dai documenti dell'epoca (Waddy 1990; Michelassi, in *I teatri del paradiso...* 2000, pp.69-72). Tali palchetti, probabilmente a due ordini sovrapposti, erano forse orientati, sfalsati oppure obliqui, come quelli preferiti da Seghizzi nei teatri eretti tra il 1640 e il 1653. Inoltre i palchetti, in genere realizzati con tavole di castagno, avrebbero potuto anche essere schermati da gelosie, ed essere accessibili, come in diversi altri casi, tramite scale dette alla fratesca. Si sa che l'orchestra era nascosta in una "ramata" in ferro lunga circa 11 metri al di sotto del pavimento e di fronte alla scena, come nel teatro Farnese di Parma del 1628, e che vi era anche un sipario a levata, mentre il boccascena era ornato da colonne binate, con trabeazione aggettante (Michelassi, in *I teatri del paradiso...* 2000, p.70).

Le fonti attestano che l'edificio scenico era particolarmente profondo. La scena, secondo la tradizione berniniana, non era molto profonda, però sicuramente più di quella della Sala del palazzo Barberini utilizzata in precedenza (*I teatri del Paradiso...* 2000, p.70), e forse ospitava due fondali. Probabilmente aveva telari su guide a terra e gli edifici erano a casamento, ossia a rilievo. Il boccascena è rappresentato nell'incisione, opera di G. B. Galestruzzi, del proscenio de *La Vita Humana* del 1656: coppie di colonne binate, sollevate su un alto zoccolo, sorreggono un tratto di trabeazione fortemente in aggetto rispetto a quella che le uni-

sce. Una fontana, con zampilli e spettacoli d'acqua ornava il fronte del palcoscenico.

Un aspetto interessante riguarda l'acustica, poiché si trattava di una sala di spettacoli destinati ai melodrammi: l'argomento venne affrontato con rigore scientifico da M. Bettini, nell'opera *Apiaria universae philosophiae mathematicae...*, stampata a Bologna nel 1642, in cui veniva trattata la *Sonimetria* (vol.II, cap.X) e più tardi, molto ampiamente, dal Kircher nella *Musurgia Universalis* (1650) e nella *Phomurgia* (1673).

Il teatro del Cortona fungeva da limite del palazzo, e vi si contrapponeva per un suo carattere moderno e plastico, per le prominenti bugne, che contribuivano a creare un piacevole chiaroscuro. Con il piccolo elegante edificio, al di là del quale si distendevano i giardini segreti, con le loro fontane, ninfei, parterres, e meraviglie botaniche, antiquarie e ornamentali, l'immagine complessiva acquisisce un carattere originale e 'barocco'. Dal punto di vista dell'architettura, la corte di ingresso terrazzata sarebbe apparsa poco interessante, se fosse stata definita solo dal convenzionale e monotono fronte longitudinale del palazzo. Dal punto di vista urbano, il singolare prospetto del teatro del Cortona, situato in posizione abbastanza elevata da essere visibile dalla piazza Grimana, conferiva alla dimora principesca un accento raffinato e colto, ribadito dal volume della biblioteca, che coronava la fabbrica. L'attenzione per l'effetto sulla scena cittadina è

dimostrato dal fatto che la piazza Grimana venne contestualmente dotata di ulteriori elementi 'barocchi', mediante la fontana dei Tritoni, al centro, e delle Api, all'angolo con la Via Felice, opere di scultura del Bernini, altrettanto originali ed inventive.

La novità del teatro del Berrettini, per quanto è oggi ancora possibile dedurre da ciò che sopravvive *in situ*, consiste anche nel trattamento architettonico del prospetto, che assume quasi la dignità e il decoro di un edificio a carattere pubblico: ciò grazie al prestigio della casa regnante, alla stessa funzione di teatro di corte, e alle aspirazioni intellettuali e politiche della dinastia e del pontefice Barberini, nonché ai messaggi autocelebrativi contenuti negli spettacoli. Il Cortona definisce qui la prima facciata moderna, in Roma, di teatro 'stabile': il trattamento autonomo e indipendente, dal punto di vista architettonico della fabbrica, dimostra chiaramente che, nonostante i vincoli posti dall'edificio preesistente e il carattere privato deducibile dall'esplicito collegamento al palazzo Barberini, al teatro va contemporaneamente attribuito anche un ruolo pubblico.

Precedentemente in Italia pochi spazi teatrali avevano potuto assumere all'esterno un proprio carattere architettonico: tra gli esempi più precoci ricordiamo nel primo Cinquecento a Padova l'Odeon-Accademia Cornaro del Falconetto. Il prospetto dell'Odeon insieme ad una loggia disposta perpendicolarmente, formava uno spazio racchiuso e accogliente, di elevata qualità architettonica. Il Teatro accademico Olimpico del Palladio, concluso dallo Scamozzi, inaugurato nel 1585, pur presentando uno splendido interno, fastoso e antichizzante, appariva piuttosto sommerso nella sua forma esterna. L'Olimpico di Sabbioneta era scaturito, come la ben regolata città, dal mecenatismo di Vespasiano Gonzaga: fu inaugurato nel 1590, su disegno dello Scamozzi, cui è attribuita anche la facciata e i due prospetti laterali. La soluzione del fronte divenne in un certo senso canonica e costituì un punto di riferimento per molti teatri costruiti da successive generazioni di architetti. Nella seconda metà del Seicento in Inghilterra fu realizzato un teatro, che anche per il suo aspetto esterno rap-

presenta uno dei massimi e a lungo insuperati vertici in questo tipo di costruzioni: si tratta dello straordinario organismo, non privo di reminescenze palladiane all'esterno, dello *Sheldonian Theater*. Il teatro, una delle prime opere di Sir Christopher Wren, fu edificato tra il 1664 e il 1667, sia per le rappresentazioni sceniche, sia per le lezioni di anatomia, sia ancora per le cerimonie accademiche, infine per celebrare, nella volta dipinta della cupola, il *Trionfo della sapienza nell'Università di Oxford* e dell'ormai consolidata confessione anglicana.

L'aspetto esterno del Teatro Barberini, subordinato al palazzo, costituisce una quinta, che ricorda la soluzione della Galleria in rapporto al fronte verso il giardino, attuata a Villa Medici sul Pincio: sono analoghi i modi in cui viene sottolineato il prestigio e la funzione pubblica della famiglia, attraverso una forma di munificenza e magnificenza civile, che nella Firenze granducale della fine del Cinquecento aveva costituito un modello per le corti europee. La configurazione ad L dell'*avant-cour* terrazzata, la cui forma si approssimava ad un lungo rettangolo, in occasioni speciali si trasformava in una sorta di ippodromo, allestito con apparati effimeri per gli spettacoli scenografici, sulla scia delle innovazioni ferraresi, di natura cavalleresca, e al contempo musicale e recitativa: giostre, coreografici tornei-naumachie, giochi d'arme (oggetto degli studi, tra gli altri, di I. Mamczarz, L. Zangheri, E. Garbero Zorzi, D. Lenzi, D. Romei) appassionavano il Papa battagliero, aristocratico, e la sua illustre famiglia, che intendeva scandire, con un raffinato cerimoniale celebrativo, la propria regalità principesca.

Uno dei meriti del Cortona nella costruzione del teatro stabile adatto al melodramma sacro e profano (Franchi 1994; Id. 1995; Romei 1999), consiste nell'aver affrontato e risolto in modo brillante il problema della definizione del prospetto, inaugurando un tema fino ad allora piuttosto trascurato. Dopo il 1641 vi fu una battuta d'arresto negli spettacoli barberiniani, dovuta fra l'altro alle contingenze economiche negative, insorte anche a causa della dispendiosa guerra di Castro, e al tramonto del pontificato Barberini: la crisi durò circa un decennio, per poi gradualmente risolversi.

Roma continuò a costituire, anche grazie a tale attività, uno dei centri d'irradiazione della cultura più aggiornata e moderna, non tanto segnando una moda del tempo, bensì elaborando con originalità un aspetto specifico del barocco.

Nel palazzo alle Quattro Fontane il Berrettini realizzò anche la decorazione architettonica della Gallerietta di Anna Colonna, ornata dall'affresco allegorico *La fondazione di Palestrina* e, con il Romanelli, la cappella privata (Aromberg-Lavin 1975, pp.12-13), nella quale si ravvisa un equilibrio tra illusionismo barocco e armonia rinascimentale (Bonney 1994, p.183).

Se il linguaggio artistico consisteva nella rappresentazione del dilettevole, del meraviglioso, del sublime, e aveva come fine sorprendere e stupire lo spettatore, il capolavoro del Cortona nel palazzo Barberini è *Il Trionfo* (p.63, fig. 10) realizzato nel soffitto della grande volta del Salone: mirabile scenario offerto al riguardante (Locher 1990), l'opera segna un vertice per certi versi ineguagliato nel suo genere, e rappresenta un contributo fondamentale alla definizione della poetica barocca. Fu commissionato presumibilmente da Maffeo che, secondo il Sandrart, ne seguiva con interesse i lavori (Schütze, in *Atti* 1998, pp.86-87). Un'iniziale meraviglia, nel visitatore del tempo, proveniva dall'invaso dell'ambiente di vaste dimensioni (circa 14,30 x 25 x 18 metri), rispettivamente di larghezza, lunghezza ed altezza, misure che in rapporto reciproco in sequenza si approssimano a rapporti musicali canonici. Il rettangolo piano al centro del soffitto misura circa 7 x 13 metri. Sono inusuali la larghezza e soprattutto l'altezza complessiva del salone, che abbraccia due piani della loggia e riceve un flusso di luce progettato in funzione dell'originale decorazione architettonica e plastica. La volta è decorata a fresco e stucco, in modo del tutto innovativo, tale da plasmare e unificare lo spazio architettonico, in un crescendo sorprendente di figure mitologiche, umane e naturalistiche, dipinte o plastiche, inserite in strutture architettoniche a rilievo o illusionistiche. Ultimata nell'arco di circa sette anni, dall'estate del 1632 alla metà del 1639, la decorazione-affresco svolge come tema dominante il

Trionfo della Divina Provvidenza, articolato in sottotemi ed episodi collaterali connessi (opera commentata nei manoscritti, presentata in numerose pubblicazioni e raffigurata in 10 magnifiche tavole incise da Giacomo de Rossi, una copia delle quali è conservata nel *Fondo Antico* della Biblioteca Apostolica Vaticana: Morello 1998). Fu considerata dai contemporanei opera d'arte completa e sublime, per il complicato inesauribile intreccio delle sue forme e dei suoi significati (Rosichino 1640; Teti 1642; Passeri 1772). In particolare si nota la presenza di riferimenti all'antichità e mitologia romana, che sono peculiari dei cicli decorativi di numerosi palazzi patrizi a Roma.

L'opera venne immediatamente definita *Grand Machine*, per il vorticoso ampio movimento, per gli effetti scenografici e luministici, ottenuti modulando la luce naturale, artificiale e spirituale, emanata da un sole trascendente, per la ricchezza di artifici e varietà di colori (in particolare gli azzurri, i rossi e i gialli), di forme, di materiali, di figure e di espressioni contrastanti, per la stessa struttura geometrica che, simile ad un'opera ingegneristica, governa l'interrelazione delle parti e dei personaggi, in un crescendo emotivo. La vista di sotto in su a *trompe-l'oeil*, ottenuta con l'impiego dei più sofisticati artifici della prospettiva e della scienza della visione, immerge e avvolge l'osservatore nello spazio: non si tratta di una proiezione zenitale, poiché la scena più importante appare su un piano inclinato, che fa slittare il fuoco della rappresentazione dal centro verso un'area eccentrica, luogo dello sfondato, posta illusionisticamente più in alto di tutte le altre (p.41, fig. 7). Un particolare 'inganno dell'occhio' origina dall'aver tamponato all'interno i finestrini vetrati ad arcate del finto loggiato esterno, riducendole a finestre quadre, corrispondenti a quelle del lato opposto, verso la sala ovale. Questo ingegnoso artificio permette di creare una volta, il cui cornicione di imposta si trova ad un'altezza più ravvicinata, rispetto allo spettatore, in quanto sfrutta un'alta fascia di parete perimetrale, che precede la vera e propria curvatura della volta. Di conseguenza la decorazione architettonica plastica e pittorica usufruisce di inusitato spazio in profondità, per articolarsi in una visione a cannocchiale, mentre la luce

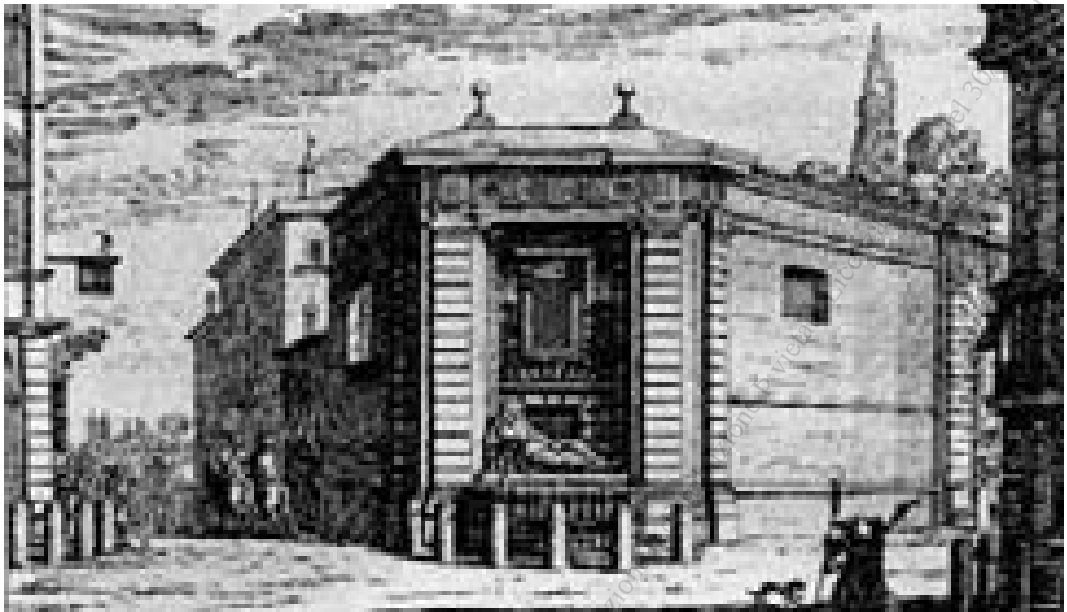


Fig.7 – Cantone dei giardini Barberini alle Quattro Fontane. Sulla destra, la Porta del Giardino (da G. B. Falda, *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città...*, Roma s. d., tav.7)

viene ridotta e dimensionata in modo da permettere una lettura sufficientemente nitida delle immagini del Voltone.

La glorificazione esplicita ed illimitata del potere del triregno dei Barberini, acquisito attraverso una concatenazione di eccezionali eventi mitologici, storici, e soprastorici, viene espressa in immagini, che colgono attimi ed eventi pregnanti, al di fuori degli angusti e convenzionali confini cronologici di un tempo fisico, ritmato dalla breve esistenza umana: questo complesso messaggio, indagato da Briganti, Benedetti e Merz (in *Atti* 1998), è stato studiato recentemente da J. Beldon Scott (1991 e in *Cat.* 1997), la cui interpretazione, per taluni aspetti, è stata oggetto di riserve da parte di W. C. Kirwin (1997, p.189). Nel complicato intreccio di temi, la Provvidenza, che trionfa sul Tempo, dà ordine all'Immortalità di incoronare di gloria stellata imperitura le tre api Barberini, circondate da rami d'alloro, come premio delle virtù di Urbano VIII. Questi speciali eventi segnano il passaggio dal profano al sacro, verso la vittoria delle Virtù sui Vizi, tradotti in forma allegorica con figure chiave dell'iconologia barberiniana, in particolare il sole

e le tre api in volo, che conducono lo sguardo nel punto focale dell'epopea, fino al trionfo della Saggezza e della Pace, sotto l'egida e il favore divini: trionfo che si attua in un momento ritenuto davvero epocale, il pontificato Barberini (Vitzthum 1961; Benedetti 1980; Lo Bianco 1983; Beldon Scott, in *Atti...* 1998; Zuccari-Macioce 1990, p.133). Un'assai dotta e convincente interpretazione coeva, attribuita alternativamente a Federico Ubaldini o allo stesso Francesco Bracciolini (BAV, ms. *Barb. Lat.* 4335, in Magnanini 1983, *Appendice*).

Un aspetto, tra i molti d'interesse, di tale approfondito commento, che pare opportuno richiamare qui, è il percorso e il modo in cui le 'nove storie', in cui il soggetto è suddivisibile, dovevano essere riguardate dallo 'spettatore'. Secondo la fonte manoscritta, si rendeva necessario per il visitatore muoversi lungo le quattro pareti e poi fermarsi per ammirare i soggetti, calcolando, mediante un triangolo proporzionale alla distanza dell'affresco dall'occhio, la posizione e l'angolatura corretta dello sguardo, da cui osservare i singoli settori del soffitto, per comprendere il senso del racconto e delle metafore. Sul piano della forma, la struttura archi-

tettonica, a volte esplicita, a volte celata da una continua sovrapposizione delle figure e delle superfici, è impostata sul cornicione. Un fregio più interno, parallelo alla cornice, è sostenuto da cariatidi in stucco negli angoli, risolti con quattro medaglioni ottagonali di color bronzo dorato. Al centro resta inquadrata la superficie concava, rettangolare in proiezione, in cui viene rappresentata non la natura e la storia, bensì il soprannaturale e il tempo storico, non la corporeità fisica, bensì la spirituale contemplazione del senso più profondo ed inaccessibile della storia.

Molti sono gli straordinari artifici: la tridimensionalità effettiva ed illusionistica, ottenuta tramite il magistrale, per la visione ambiguo, sovrapporsi della scultura a stucco e dell'affresco; la rigorosa logica geometrica e pittorica; il vorticoso ed eccentrico dinamismo, tale che diversi punti di vista ne risultino contemporaneamente privilegiati; la profusione degli ornamenti che si addensano e si stratificano; la ricchezza dei temi figurativi e la complessità delle metafore e delle allegorie presenti (Gloton 1965), che alludono al potere temporale e spirituale di una teocratica monarchia assoluta, completamente *sui generis* in Europa. Artifici ed invenzioni costituiscono gli autentici caratteri originali dell'opera, tutta scaturita da un solo geniale artista, che esprime la sua individuale travolgente poetica inventiva. La genesi dell'opera fu particolarmente impegnativa ed un salto qualitativo avvenne dopo il viaggio nel Settentrione intrapreso dal Cortona in compagnia del cardinale Giulio Sacchetti. Lo studio di opere che appartenevano all'area culturale dell'Emilia Romagna e del nord-est d'Italia stimolò Pietro a ripensare la propria concezione riguardo alla struttura linguistica del *Trionfo*. L'artista preferì eliminare parti già impostate, per adottare un linguaggio completamente nuovo, che avrebbe poi perfezionato nelle sale medicee in Palazzo Pitti. Nacque così un paradigma imitato nelle decorazioni architettoniche dei palazzi delle famiglie aristocratiche, come gli Este e i Colonna, e nelle sale rappresentative delle corti europee più raffinate. Come di recente sottolineato da S. Solert Pons, durante il secondo soggiorno romano, nel 1650, Diego Velázquez, da Filippo IV

incaricato di reclutare un eccellente pittore per la decorazione parietale dell'Alcázar di Madrid, invano invitò alla corte di Spagna il Cortona, che egli reputava, per 'inventiva', il migliore tra i contemporanei nell'arte architettonico-plastica a fresco e stucco.

Bibliografia: Teti 1642, pp.35-36; Passeri 1772, pp.406-412; Berrettini, in Campori 1866, p.510; Fabbrini 1896, p.167; Pollak 1912 e 1928, I, pp.326-328; Wittkower 1980; Blunt 1958; Noehles 1963, col.606; Golzio 1968, p.183; Portoghesi 1973, pp.367-369; Waddy 1973, pp.152-153; Id. 1976, pp.160, 179-180; Brandi, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.59-60; Benedetti 1980; Magnanimi 1983, p.61; Waddy 1990, pp.247-248; Beldon Scott 1991; *Von Bernini bis Piranesi...* 1993, pp.130-131; Merz, in *Cat.* 1997; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.461. Kirwin 1997; Merz, in *Atti* 1998; Hammond 1999, pp. 53-69.

S. Lorenzo in Damaso: apparati per le Quarantore (1633, 1650)

L'incarico a Pietro è motivato dalla festa religiosa delle Quarantore (o Quarant'Ore): una particolare forma di celebrazione extraliturgica divenuta popolarissima nel corso del Cinquecento, grazie all'opera di Ordini religiosi come i Barnabiti, i Gesuiti e gli Oratoriani (Weil 1974). Approvata ufficialmente nel 1537, la ricorrenza delle Quarantore aveva ricevuto nuovo impulso da Clemente VIII (che il 25 novembre 1592 ne aveva decretato la celebrazione in tutte le maggiori chiese di Roma) e, soprattutto, da Urbano VIII Barberini: in questo contesto va collocato il crescente fasto degli apparati allestiti per l'occasione, di cui appunto l'opera del Berrettini rappresenta uno dei più significativi esempi (Weil 1992; Diez, in *La Festa...* 1997, p.84; Neumeyer, in *Barocke Inszenierung...* 1999, pp.6-9). Il committente è il cardinale Francesco Barberini, nuovo titolare della chiesa di S. Lorenzo in Damaso, che incarica Pietro di disegnare l'apparato nel dicembre del 1632, in previsione della cerimonia delle Quarantore del 4-6 febbraio dell'anno successivo (Pollak 1928 p. 163; Imorde, in *Atti* 1998, p. 53). Il 27 febbraio il Berrettini riceve 50 scudi, insieme a F. Spagna (Noehles 1970^a, p.20). Degno

di nota, per comprendere la rilevanza conferita a questo effimero allestimento, è il suo costo complessivo, pari alla ragguardevole somma di cinquemiladuecento scudi, nonostante la scelta oculata del materiale (legno, gesso, tela, etc.) impiegato per ridurre al minimo le spese (Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, p.140; Hager 1981, p. 52).

L'apparato straordinariamente plastico del Berrettini, destinato ad essere riutilizzato fino al 1648 (Noehles, in *Cat.* 1997, p.459), è noto attraverso un disegno (*fig. 1*) conservato a Windsor (Blunt-Cook 1960, p.77; Portoghesi 1961, p.263; Noehles 1961, p.55; Id. 1969, p.186; Id. 1970³, p.14 e p.30; Id., in *Cat.* 1997, p.459; Fagiolo dell'Arco, in *Atti* 1998, p. 263; Imorde, in *Atti* 1998, p. 55). L'elemento caratterizzante è dato dall'ordine architettonico di colonne libere su alto basamento, che inquadra l'altare centrale scenograficamente sovra-

stato da una *Gloria* luminosa: al centro il tabernacolo del Sacramento sorretto da angeli è inquadrato da una sorta di arco di trionfo, con funzione di arcoscenico, una soluzione poi adottata, in una diversa interpretazione, dal Bernini in S. Andrea al Quirinale, e riecheggiato in S. Maria in Campitelli da Carlo Rainaldi. L'immagine complessiva configura una sorta di "teatro sacro", con richiami al paladiano Teatro Olimpico di Vicenza (Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, p.140). Il ricorso al basamento continuo, inconsueto a Roma negli interni chiesastici, anticipa la soluzione adottata dallo stesso Pietro da Cortona poco dopo in Ss. Luca e Martina. La scansione parietale, che mostra vaghe reminescenze degli apparati scenici fiorentini dei Parigi (Cresti 1990, pp.118-119), rivela all'analisi stringenti analogie compositive con le soluzioni presenti in importanti cappelle gentilizie romane, realizzate tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, come la cappella Caetani in S. Pudenzia-

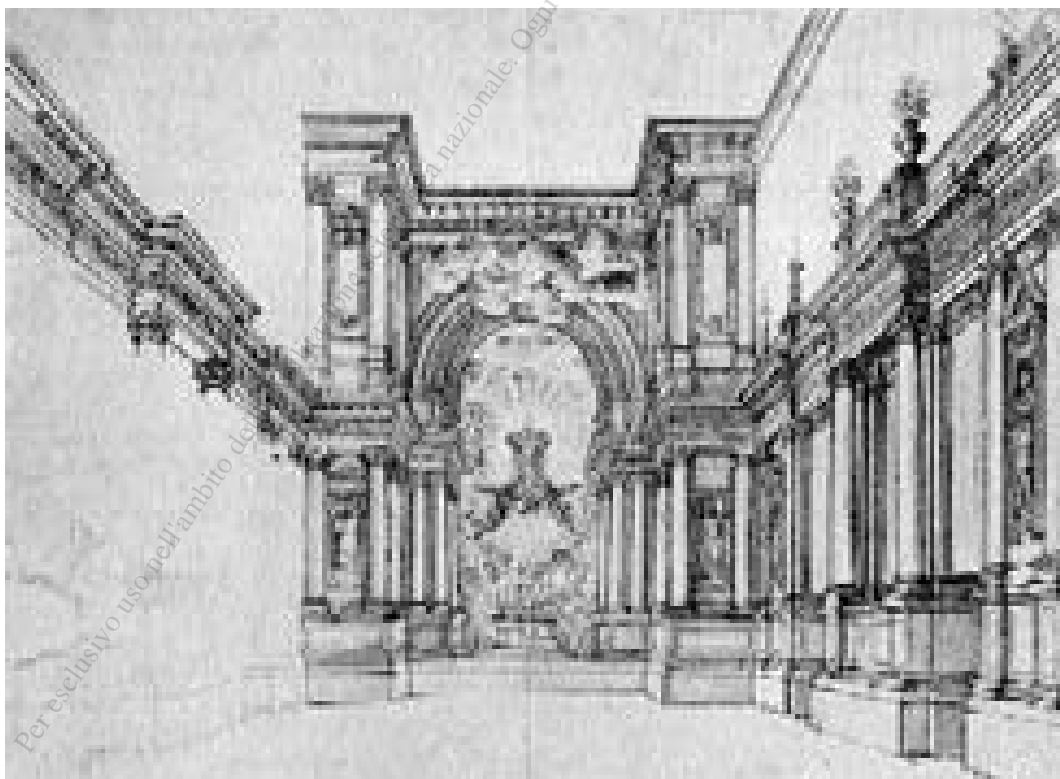


Fig.1 – Studio per l'apparato delle Quarantore (1633) (Windsor Castle, Royal Library, 4448)

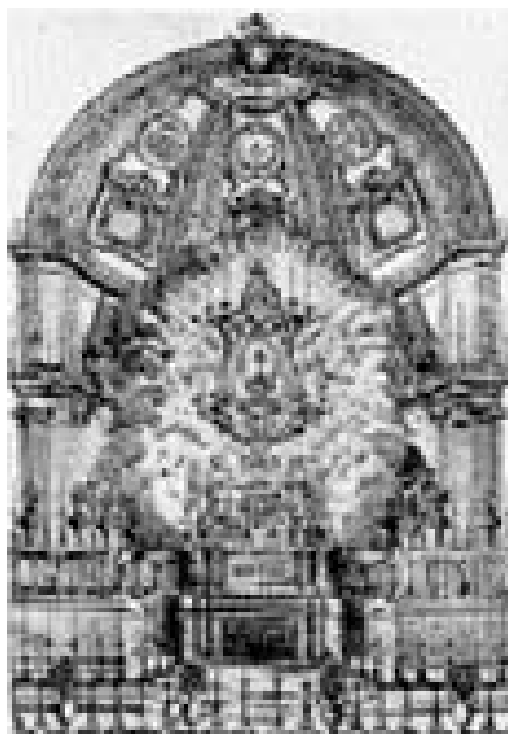


Fig.2 – Apparato per le Quarantore (1650) (incisione anonima, archivio M. Fagiolo dell'Arco)

na, di F. Capriani da Volterra (Marcucci 1991, pp.180 ss.): simile, in particolare, la successione di nicchie ed edicole colonnate aggettanti. In questo senso, il rimando più illuminante appare tuttavia quello al progetto per la cappella funeraria redatto dallo stesso Berrettini (Noehles 1970^a, p.89): comuni sono la matrice compositiva, alcune soluzioni di dettaglio, come la partizione a riquadri dei basamenti dell'ordine o i caratteristici timpani 'a voluta', posti a coronamento sia dell'edicola della cappella che del tabernacolo del S. Sacramento.

La presenza di effetti teatrali e luministici, esaltati dalla suggestiva orchestrazione di fonti nascoste di luce artificiale, il rigore progettuale e il naturalismo espressivo, il virtuosismo illusionistico e la complessità iconologica (Imorde, in *Atti* 1998, pp. 54-57), fanno dell'allestimento cortoniano, che pure sembra denotare forse una certa rigidità compositiva, un emblematico contributo alla cultura barocca: inquadrandosi in quella produzione di

spettacoli ed architetture effimere, caratteristica della Roma del tempo, che rappresenta un elemento centrale della società e della vita secentesca (Fagiolo Dell'Arco - Carandini 1977-1978; Fagiolo Dell'Arco 1997 e Id., in *Atti* 1998; Fagiolo, in *La Festa ...* 1997). Degno di nota, infine, il secondo apparato per le Quarantore allestito da Pietro da Cortona in S. Lorenzo in Damaso, ancora su commissione del cardinale Francesco Barberini (febbraio 1650). L'incisione anonima, che rappresenta l'opera cortoniana, mostra una "macchina" effimera, improntata ad una maggiore semplicità rispetto alla prova offerta dal Berrettini nel 1633 (Fagiolo dell'Arco, in *Atti* 1998, p. 268), caratterizzata da inedite valenze architettoniche, nella convincente combinazione di concavità e convessità (fig. 2).

Bibliografia: Blunt, Cooke 1960, n. 591; Keller 1961 pp.383-384, 435; Noehles 1961, pp.435-36; Portoghesi 1961, p.254; Vitzthum 1961, p.517; Noehles 1963, col. 606; Noehles 1969a, p.14, fig.21; Noehles 1969b, pp.186-190, 200, fig.12; Fagiolo dell'Arco 1969, p.229; Noehles 1970^a, p.94, nota 11; Weil 1974, pp.227, 230-31; Noehles 1978, p.140; Noehles, in Fagiolo dell'Arco, *Madonna* 1985, pp.93, 98; Noehles 1990, pp.213-18, fig.14; Weil 1992, pp.680-682; Kieven 1993, cat.37, p.125; Hammond 1994, pp.152, 154, 269, 316; Matitti, in *La festa a Roma* 1997, I, p.84; Diez, in *ibidem*, II, p.91; Fagiolo dell'Arco 1997, pp.105, 117-118, 279-280; Imorde, in *Atti* 1998, pp.53-61; M. Fagiolo dell'Arco in *ibidem*, pp.262 ss.

S. Giovanni dei Fiorentini: altare maggiore, cappella Falconieri (dal 1634)

Le complesse vicende dell'altare e del coro della chiesa dei Fiorentini, vicende che occupano in modo discontinuo circa mezzo secolo, sono state recentemente riesaminate da Connors in dettaglio, sulla base dell'Archivio dell'Arciconfraternita e anche alla luce di nuovi documenti prevalentemente desunti dal *Libro Mastro* conservato a Carpegna nell'Archivio Falconieri (Connors 1997, pp.97-111, con sintesi documentaria in *Appendice* e ampia bibliografia; inoltre: Germond 1995; Wolfe 1998, pp.146-147; Vicioso 2000).

In sintesi, la cronologia degli interventi può

essere così riassunta: nel 1634 (Pollak 1928; Tafuri, in *Via Giulia...* 1973, pp.224 ss.) l'Arciconfraternita dei Fiorentini, grazie ad un finanziamento di Orazio Falconieri, incarica Berrettini di creare una struttura posticcia come "macchina" di altare, e di proporre un progetto per un nuovo coro della chiesa dei Fiorentini, con la stima dei costi e dei materiali: il progetto viene accantonato e la struttura provvisoria, che sarà smantellata nel 1656, permane per circa un ventennio. Durante la lunga pausa, intorno al 1647, Borromini, impegnato in palazzo Falconieri a Via Giulia, elabora un rilievo del coro dei Fiorentini, forse in vista di nuovi progetti, ma i tempi non sono ancora maturi. Nel 1655-56, sebbene il relativo fidecommesso ufficiale compaia solo un decennio dopo, ossia nel 1665 (Westin 1980, pp.262-263, doc.18), viene conferito a Borromini da Orazio Falconieri l'incarico di studiare una sistemazione definitiva della cappella maggiore, ancora incompiuta, anche e soprattutto in funzione di sacello funebre della famiglia Falconieri, i cui resti vengono traslati nella cripta. Si tratta di modificare il disegno della pianta della zona presbiteriale, in parte attuata dal Maderno, di conferire al coro-cappella una veste architettonica e decorativa, autonoma rispetto alla proposta del Cortona, di costruire l'altare monumentale e di rimodellare la parte sotterranea: tre temi intrecciati, che occorre tenere sempre presenti nelle reciproche relazioni. I lavori, lenti e complessi, si protraggono fino alla morte di Orazio nel 1664, cui subentra il figlio Paolo Francesco, che conferma l'incarico al Borromini, presente in cantiere fino alla morte, avvenuta nel 1667.

La cappella Falconieri è però, a quella data, ancora incompleta: ciò anche a causa dell'ambizioso progetto di riqualificazione radicale nella struttura e nelle superfici, progetto gradualmente attuato sulle preesistenti murature, con ossessivo perfezionismo, dal Ticinese. Il Borromini, infatti, costruisce numerosi modelli, in calce, in cera, in legno, anche posticci al vero, fa e disfa in continuazione armature e muri, per controllare i risultati in corso d'opera con una pignoleria quasi patologica, e certamente irritante sia per le maestranze addette all'esecuzione, sia soprattutto per i committenti (Connors 1997, p.108), che devono affron-

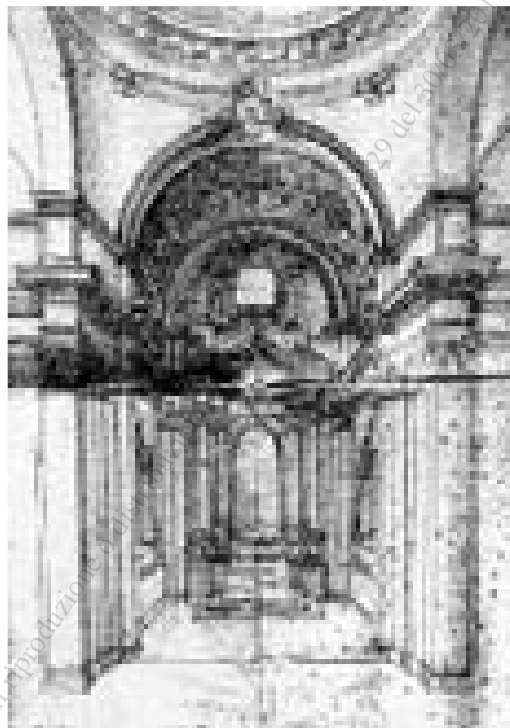


Fig.1 – S. Giovanni dei Fiorentini: veduta del presbiterio (bottega di C. Fontana, 1669 circa)

tare altissimi costi e tempi lunghi. Scomparso Borromini, dal 1667 al 1669 il Cortona, su incarico di Paolo Francesco, si occupa nuovamente della cappella Falconieri, coadiuvato da Ciro Ferri che la concluderà: così che l'inaugurazione della cappella maggiore avrà luogo solo nel 1683.

Alle questioni, focalizzate sulla figura di Borromini, messe in evidenza da Connors (1997, p.97) cerchiamo di dare risposte più precise riguardo agli aspetti architettonici, ponendo l'accento soprattutto sulla poetica del Cortona. Ai fini del nostro studio, riteniamo particolarmente interessante, infatti, sia sottolineare le differenze tra l'iniziale proposta del Cortona e il programma del Maderno, sia porre la realizzazione del Borromini al confronto con la preesistenza e il progetto del Cortona, ed infine chiarire le successive modifiche apportate, in fase di completamento, dal Cortona stesso e da Ciro Ferri alla borrominiana cappella Falconieri. Ne

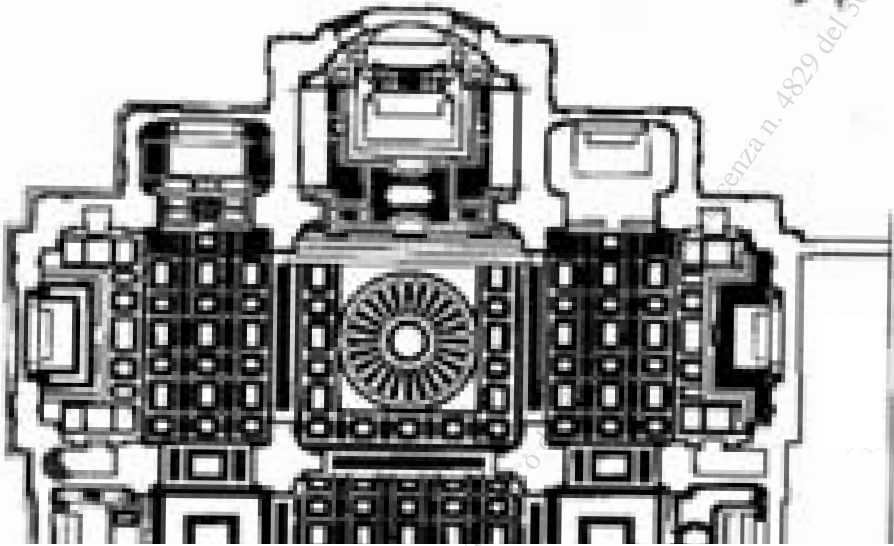


Fig.2 – S. Giovanni dei Fiorentini: pianta, dettaglio con la cappella Falconieri (rilievo di S. La Paglia, A. Hanafi, A. Giovinnazzi)

scaturisce un quadro di reciproche influenze e di modi convergenti e divergenti di concepire lo spazio sacro barocco. Queste considerazioni hanno inoltre rilevanza, per cogliere le diverse personalità degli autori e i mutamenti di gusto che intercorrono tra il terzo e il settimo decennio del Seicento.

Per il coro della chiesa dei Fiorentini, Pietro da Cortona prepara dunque un progetto, noto attraverso un disegno conservato nella *Royal Library* di Windsor Castle (fig. 4), inizialmente assegnato a Ciro Ferri da Blunt-Cooke e poi attribuito correttamente al Cortona da Vitzthum e da Noehles (Blunt-Cooke 1960, p.36 n.129; Vitzthum 1961, p.518; Portoghesi 1967, pp. 29, 291-294; Noehles 1969, p.184, e in successive pubblicazioni). La data si colloca intorno al 1634, e l'incarico è commissionato dalla Confraternita di S. Giovanni dei Fiorentini, nella quale lo stesso anno Pietro si era immatricolato (Del Piazza, in *Pietro...* 1969, p.10). Viene offerto un contributo finanziario da parte della facoltosa famiglia Falconieri, che forse suggerisce la scelta dell'architetto e ancora non aspira al coro e alla cripta come spazio sepolcrale dinastico in giuspatronato (Germond 1995). Il capofamiglia, Orazio Falco-

nieri, di origine fiorentina, mercante e banchiere, arricchitosi anche con l'estrazione e il monopolio del sale, è ormai perfettamente inserito, anche attraverso il suo matrimonio con Ottavia Sacchetti, nei circoli più raffinati della società romana e della corte pontificia, gravitanti in particolare intorno al cardinale Francesco Barberini.

Nel giugno del 1634, viene esposto il modello al vero, in legno e stucco, dell'altare cortoniano (Pollak 1928, p.134), mentre il rilievo del *Battesimo di Cristo sul Giordano per opera di S. Giovanni*, da attuare secondo le indicazioni del Berrettini, è commissionato a Francesco Mochi (Baglione 1642, p.308; Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, p.141 e Id. in *Cat* 1997, p.460), allora impegnato nella statua della *Veronica* in S. Pietro. Amico del Cortona, il Mochi era stato presente, insieme all'Algardi, al rinvenimento dei presunti resti di Santa Martina. Al Noehles (1969, pp.197-200) si deve la pubblicazione dei conti, relativi all'altare, in cui si descrive l'intervento definitivo nel coro e compare esplicitamente il riferimento a Pietro da Cortona. La somma è ingente, poiché si prevede dovizia di marmi policromi, anche se alcuni antichi

di reimpiego, secondo il gusto fiorentino (espresso, ad esempio, nel cappellone granducale di S. Lorenzo a Firenze).

Nel progetto (fig. 4) della 'macchina' dell'altare (vale a dire l'intera terminazione del coro verso il Tevere), il Cortona applica bellissime invenzioni, poi adottate da altri architetti del barocco romano (Portoghesi 1967, p.29, 291-294). Quattro sono gli 'artifici' più sorprendenti ed originali, studiati per esaltare gli aspetti scultorei della "macchina dell'altare", su cui Berrettini, da consumato esperto nell'arte del disegno e nella poetica della luce, impenna la composizione, come si può osservare nel disegno di Windsor (fig. 4).

Il primo artificio consiste nello slittare all'esterno un settore centrale della parete di fondo del coro, quel tanto che basta per ospitare la pala marmorea. Nella pianta questa parete appare giustamente rettilinea, come l'aveva cominciata ad innalzare verso il Tevere, per ragioni di sicurezza, il Maderno, anzichè semicircolare, come l'avrebbe voluta Giacomo della Porta (Vicioso 1992).

Il secondo artificio è quello di aprire, nei setti murari perpendicolari di raccordo tra le pareti di fondo del coro e quella della ridottissima abside rettilinea, sguinci diagonali a 45°, utili per ricavare due finestre laterali, invisibili allo 'spettatore' dall'interno, ma estremamente utili per illuminare con luce radente e suggestiva il rilievo dell'altare e per visualizzare meglio col chiaroscuro l'effetto di sfondamento scenografico-prospettico delle sequenze plastiche in profondità.

Il terzo artificio consiste nell'interporre, di fronte agli sguinci, una colonna libera, che intercetta la luce frapponendosi ai tagli obliqui, così abilmente celati. Le fonti di luce sulla testata del coro sono dunque quattro: due nascoste ai lati della nicchia-abside piatta; una terza, che poteva forse essere indiretta o artificiale, ma più probabilmente doveva essere esterna e naturale, nascosta dietro alla vetrata dipinta con l'effigie della colomba-Spirito Santo, posta entro un medaglione trattenuto da due putti. Una quarta fonte di luce è costituita dall'ampia finestra cortoniana superiore al centro. Sul fastigio 'arricciato' del secondo rilievo, due putti sorreggono un candelabro. La finestra illumina

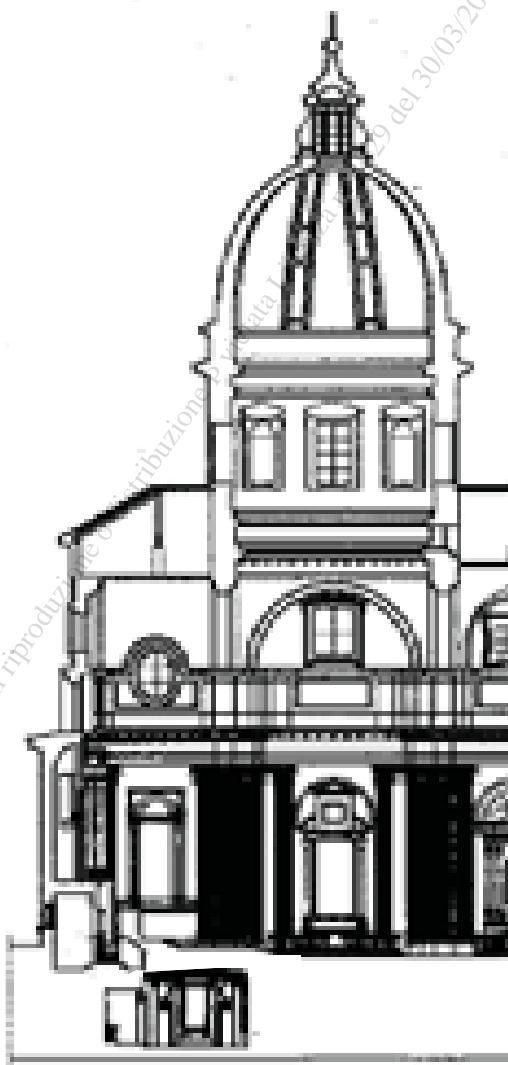


Fig.3 – S. Giovanni dei Fiorentini: sezione longitudinale, dettaglio (rilievo di S. La Paglia, A. Hanafi, A. Giovinnazzi)

in modo particolare sia il candelabro, sia le statue assise e il bassorilievo del *Padre*.

Il quarto artificio ha lo scopo di ricavare un ulteriore effetto illusionistico, abilmente ritmando in profondità i piani posti in luce, in penombra e in ombra, su cui l'occhio gradualmente si appoggia, come appare nel disegno, in cui la geometria si complica per articolare la percezione visiva, attraverso il gioco chiaroscurale delle paraste segmentate. Innanzi tutto, sul fronte dell'altare vengono



Fig.4 – Progetto del Cortona per l'altare maggiore di S. Giovanni dei Fiorentini (Windsor Castle, Royal Library, 01115)

disposte colonne binate libere, giustapposte rispetto alla paraste, che modulano, arretrandosi, il breve tratto di parete di fondo connesso con la macchina dell'altare. Infine, il fondo della nicchia presenta in alternativa, secondo un procedimento tipicamente cortoniano, due diverse soluzioni: a destra una semicolonna, allineata dietro la colonna libera e a seguire una parasta inclinata verso il centro; a sinistra, in alternativa una soluzione opposta, ossia una parasta allineata dietro la colonna libera e una colonna inalveolata nella parete muraria, cosicché l'effetto finale di questo denso impaginato avrebbe reso lo spazio del coro e dell'altare illusionisticamente più profondo del reale.

La lieve traslazione dell'abside rettilinea verso l'esterno potrebbe essere stata ispirata dal celebre paradigma, il finto coro bramantesco di S. Maria presso S. Satiro a Milano, o anche dalla cappella Cesi in S. Maria della Pace, che deborda oltre il perimetro della navata, anche se le scenografie teatrali e l'architettura effimera sono forse la fonte più diretta ed aggiornata rispetto a questo tema. Soprattutto negli esempi citati sia Bramante che Sangallo il Giovane non affrontano uno studio degli effetti di luce che, attraverso l'aggetto della parete di fondo, si possono ottenere a vantaggio di una lettura articolata, da parte dello spettatore, dello spazio architettonico e dei rilievi. È qui evidente l'influenza della ricerca relativa alla funzione della luce in pittura, nel Seicento inaugurata da Caravaggio, e proseguita con le scenografie teatrali e le architetture effimere.

Per quanto riguarda gli accorgimenti dei 'lumi', non vanno comunque trascurate alcune esperienze precedenti (come ad esempio le finestre del coro di S. Maria del Popolo del Bramante, e quelle della cappella medicea in S. Lorenzo a Firenze di Michelangelo) e numerose altre sperimentazioni coeve: in particolare vale la pena richiamare l'attenzione sulla finestra che doveva illuminare dall'alto la tomba di Giulio II e il Mosè di Michelangelo, in S. Pietro in Vincoli.

Tra le esperienze innovative barocche riguardo ai modi di illuminare le opere di architettura e scultura vanno ricordate le anticipazioni del Bernini, richiamate da Marder (in *Atti*, 1998, pp.270-71),

quali gli apparati per la Quarantore del 1619 e 1628 nella cappella Paolina in Vaticano (con luce artificiale), nonché soluzioni originali in S. Bibiana (con luce naturale), presumibilmente attuate, ancora dal Bernini, anche nella cappella dei Re Magi a Propaganda Fide, poi distrutta dal Borromini. A tali esempi si può anche aggiungere l'artificio di luce introdotto dal Bernini nella cripta di S. Francesca Romana in Santa Maria Nova, sorta sul sito occupato dal Tempio di Venere e Roma, cripta commissionata da Urbano VIII con chirografo del 24 agosto 1638, dopo il providenziale ritrovamento delle spoglie mortali della santa. Come ha sottolineato Lavin, al di sopra della trabeazione che corre sopra il semitempietto-mausoleo di forma arrotondata convessa, a livello del pavimento del presbiterio, è ricavata una finestra arcuata, che fa piovere luce zenitale sulla scultura che rappresenta la santa.

Indubbia quindi l'azione di stimolo esercitata dal progetto cortoniano in esame, vista la sua precocità, soprattutto rispetto al Bernini, la cui cappella Raimondi in S. Pietro in Montorio, e successivamente, con esiti straordinari, la cappella Cornaro in S. Maria della Vittoria e il coro di S. Andrea al Quirinale, sembrano in effetti riprendere alcuni degli elementi fondamentali proposti dal Berrettini nella chiesa della Nazione dei Fiorentini (Noehles 1970⁴, p.14). Analoga influenza si riscontra anche sul Borromini, nell'Oratorio dei Filippini e in numerose altre fabbriche, inclusa la stessa cappella Falconieri. Ma sarebbe più corretto osservare come la luce, nelle sue più diverse interpretazioni adatte alle circostanze, sia al centro della riflessione teorica e pratica degli artisti, soprattutto in pittura e scultura, e costituisca un nuovo asse portante della ricerca di un'architettura a carattere scenico (Sabbatini 1638, cap. 38).

Appare evidente, dunque, come l'altare cortoniano affronti temi compiutamente barocchi: in primo luogo l'ingegnosa manipolazione delle fonti luminose, che hanno il compito di rivelare un'immagine che condensa in sé il concetto dell'unità delle arti, e in secondo luogo i messaggi metaforici e retorici. Alla 'luce progettata' il Berrettini conferisce anche, in questo specifico caso, un valore simbolico, essendo presenza essenziale nell'esplicito richiamo

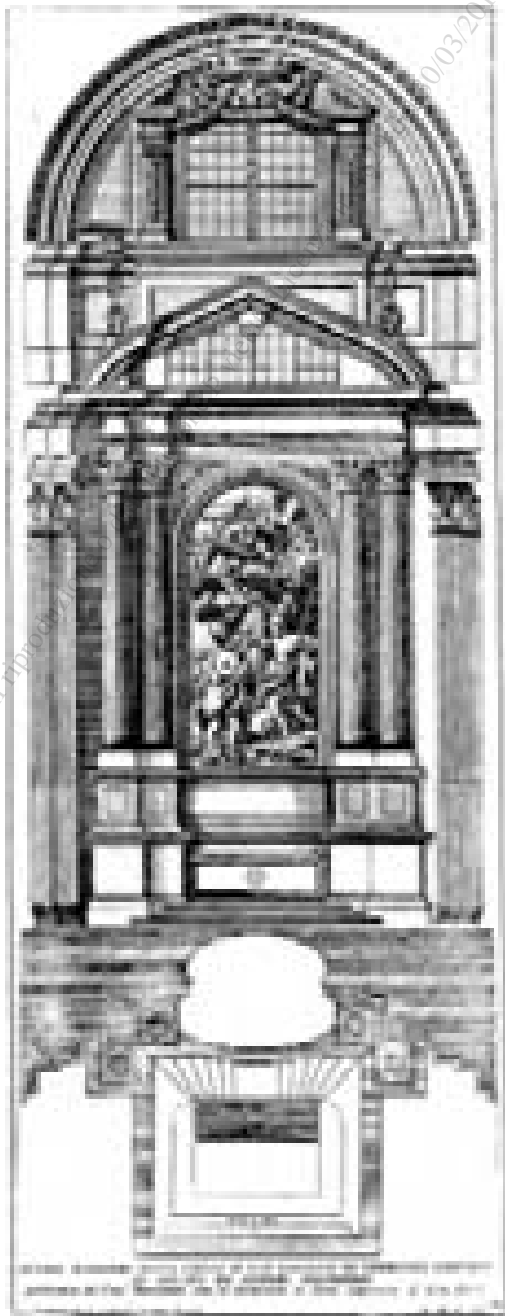


Fig.5 – S. Giovanni dei Fiorentini: altare maggiore, in un'incisione del Mariotti



Fig.6 – S. Giovanni dei Fiorentini: cappella Falconieri, parete laterale (da G. G. De Rossi, Disegni di vari altari... 1690-1691)

al concetto teologico della Trinità, nelle tre raffigurazioni sovrapposte: Cristo, con S. Giovanni (in rilievo a tutto tondo nella nicchia); la colomba-Spirito Santo, effigiata su vetro; e il Padre, con gli angeli, in bassorilievo (Noehles 1970³, p.5). In quest'ultimo le nuvole, in stucco, invadono la cornice inferiore del riquadro (un'anticipazione, desunta dalle scenografie teatrali, delle nuvole galleggianti della berniniana cappella Cornaro). Le diverse forme artistiche, scultura, pittura e architettura, esaltate da un'inedita modulazione della luce, si fondono e si confondono in modo dinamico, nelle loro articolate variazioni, in una reciproca invasione dei limiti convenzionali delle aspettative degli spettatori: il progetto dunque si presenta come già pienamente barocco per l'effetto scenografico e drammatico della composizione, esaltata dal sapiente gioco policromo. Gli artefici del Cortona, nel loro complesso, e la raffinata acutezza della rappresentazione del soggetto nei suoi diversi strati semantici, sarebbero stati in grado di assicurare allo spettatore la 'meraviglia', tanto sul versante delle forme, quanto su quello dei contenuti. La sensazione di prolungato stupore era considerata dalla cultura letteraria e artistica del tempo parte integrante e finalità stessa della creazione artistica.

In realtà, l'innovativa poetica cortoniana si dovette limitare alla presenza, nella tribuna del Maderno, del modello ligneo al vero, che tuttavia caratterizzò, e non invano, per più di un ventennio la chiesa dei Fiorentini.

Come già osservato, dopo una pausa di circa dieci anni, seguita alla collocazione della 'macchina' effimera cortoniana del 1634, alla metà degli anni Quaranta del Seicento, matura in Orazio Falconieri l'aspirazione, poi concretizzata solo alla fine del 1655, di gestire in prima persona l'ancora incompiuta cappella Maggiore della chiesa, per connotarla come cappella funeraria di famiglia, in una fase di ormai pieno trionfo della poetica barocca. In quegli stessi anni Quaranta, in cui tra l'altro il Cortona è attivo a Firenze, principalmente per i Medici, e conteso a Roma e al di fuori dello stato Pontificio, il Falconieri incarica Borromini di "ridurre a simmetria" un palazzo, prospiciente il Tevere e sito in Via Giulia, vendutogli da Girolamo Farnese. Orazio in-



Fig.7 – S. Giovanni dei Fiorentini: monumento del cardinale Lelio Falconieri

tende ricavarne, secondo il gusto più aggiornato del tempo, un'elegante dimora di carattere aristocratico e 'moderno', adatta ad una famiglia di antico lignaggio che poteva vantare un cardinale. La principale residenza cittadina dei Falconieri deve infatti corrispondere, secondo la rigida etichetta barocca, all'ormai definitivo nuovo *status* sociale del casato, divenuto prestigioso anche grazie alla brillante carriera ecclesiastica di Lelio Falconieri, culminata con la porpora.

In concomitanza segue una collaudata trafila di acquisizioni, tra cui spiccano, a Frascati, la Villa Falconieri, l'antica *Rufina*, ove lavorerà anche Ciro Ferri, e a Monteporzio, la tenuta di Torre in Pietra ed altre proprietà. Accanto a queste acquisizioni di rito, si susseguono iniziative ed atti, finalizzati a costituire le premesse necessarie per poter aspirare ad un'adeguata esaltazione della stirpe (Connors 1997, p.9). L'ambizioso proposito di lasciare memoria imperitura e monumentale del casato Falco-



Fig.8 – S. Giovanni dei Fiorentini: veduta dell'esterno dell'abside

nieri in S. Giovanni dei Fiorentini si concretizza infine con l'innalzamento dell'altare e con la caratterizzazione in senso dinastico della cappella Maggiore-presbiterio e della cripta, cui viene conferita la funzione di luogo sepolcrale privato.

Se a metà degli anni Cinquanta, infatti, Orazio si rivolge al Borromini, e non al Cortona, è innanzi tutto perché le esigenze sono mutate e ha avuto modo di apprezzare le non comuni competenze di costruttore abile, possedute dal Ticinese: competenze necessarie ad affrontare il tema del coro di S. Giovanni dei Fiorentini, che è, per adottare una sintetica espressione del Baglione (1649, p.308) "angustiato dal luogo", a causa della prossimità del Tevere. Inoltre, un ulteriore motivo della scelta può individuarsi nella circostanza che la definitiva realizzazione della 'macchina' del Cortona, in finissimi marmi mischi di rivestimento, eventualmente di spoglio, è valutata nel preventivo presentato dal Cortona stesso a circa 20.000 scudi: una cifra esor-



Fig.9 – S. Giovanni de' Fiorentini: prospetto verso il Tevere. Si notino le due finestre dell'abside (rilievo di S. La Paglia, A. Hanafi, A. Giovinnazzi)

bitante, che avrebbe superato i costi di ristrutturazione dello stesso palazzo Falconieri a Via Giulia, e che in effetti poi, a conclusione dei lavori, sarà stimata tre volte tanto (Connors 1997, p. 97).

Nel 1656-1657 l'altare cortoniano viene, dunque, smantellato: pochi anni dopo, il Mola (1663, p.63) riferisce che il modello per l'altare di Pietro da Cortona “non è più”, circostanza confermata più tardi dal Franzini (1668, p.242; Id. 1678, p.248). Benché gran parte dell'opera successiva realizzata sia del Borromini, una sua sommaria analisi rientra, come già osservato, in questa trattazione, in quanto chiarisce le differenze tra la poetica del Toscano, e quella del Ticinese, nell'accogliere o respingere, sotto la supervisione di una quasi identica committenza sebbene a distanza di decenni cruciali, concetti e temi ‘moderni’, caratteristici di una cultura e sensibilità coeva.

Il Borromini, in occasione di un rilievo preliminare della cappella, nel cui pavimento doveva posizionarsi un sepolcro della famiglia, forse aveva già

in precedenza suggerito al suo mecenate un intervento più radicale, rispetto a quello del Cortona (Howard 1981, p.109, n.57). Una volta ricevuto l'incarico ufficiale, Francesco, a partire dal 1656 (Noehles 1969, p.200), altera profondamente il coro maderiano e la sua parte sotterranea (Martinelli, 1660-1663, p.220). Lo smantellamento del posticcio altare cortoniano e l'elaborazione di un nuovo progetto, espresso con un ‘modello’, citato nell'inventario dei beni del Borromini e nel testamento di Orazio Falconieri (Rufini 1957, p.67; Connors 1997, p.111, n.25), modello gradualmente e solo in parte concretizzato negli anni successivi, corrispondono ad una situazione completamente cambiata. Difatti, in questo caso, il committente non è più solo la Confraternita sostenuta finanziariamente in parte da Orazio, bensì esplicitamente la famiglia Falconieri, che desidera dare un rilievo particolare al proprio casato, edificando, con “spesa regia” (Martinelli, 1660-63, p.59), un “sacello maggiore”. L'ambizione non è diversa da quella di altre famiglie fiorentine insediate a Roma, *in primis* i Barberini, e poi i Sacchetti, che avevano il giuspatronato della cappella di sinistra adiacente al coro di S. Giovanni dei Fiorentini, i Medici insediati sulla destra.

Questa svolta ‘dinastica’ è evidente innanzi tutto nel progetto borrominiano, in cui compare in più luoghi, o meglio invade lo spazio, la connotazione del simbolo araldico: è infatti prevista sull'arcone di ingresso al coro, nei capitelli e sui tre lati della cappella Maggiore. La data che segna tale svolta si colloca intorno al 1656, quando le reliquie dei Santi Proto e Giacinto vengono provvisoriamente rimosse dalla cripta, in cui erano state precedentemente traslate (Rufini 1957). Questo trasferimento si rende necessario per consentire l'edificazione del progetto borrominiano, che consiste nel “fare et adornare la Cappella dell'altare maggiore” e disporre sui fianchi e sul pavimento le tombe del cardinale Lelio e dello stesso Orazio (*Testamento di Orazio* del 20 ottobre 1656, in *Ragguagli...* 1980, p.123; nonchè cfr. Rufini 1957, p.95 e Portoghesi 1966, p.86). Dopo la scomparsa di Orazio Falconieri, nel 1664, subentra Paolo Francesco Falconieri, che conferma il delicato incarico al Borromini, il quale lascia incompiuto il Coro nella volta

e nella parte superiore della parete di fondo, realizzando invece quasi tutta la macchina dell'altare, e in parte la decorazione delle pareti della cappella (Connors 1997).

Appare dunque opportuno, una volta chiarite sinteticamente le vicende della committenza e il contesto nuovo in cui si colloca l'intervento del Borromini, analizzare l'opera di quest'ultimo in rapporto a quella cortoniana, precedente e successiva.

Un primo utile confronto si può condurre osservando le due piante e i due prospetti: il disegno di Windsor (*fig. 4*) del Cortona e quello raffigurato, sostanzialmente vicino alla realtà, nell'incisione della tavola XV dell'opera *Disegni di vari altari e cappelle...*, a cura di G. Giacomo De Rossi (*fig. 5*). Tale confronto tuttavia deve essere condotto anche tenendo conto dell'opera effettivamente realizzata dal Borromini, ossia della parte del Coro edificata fino al livello della macchina dell'altare. Infatti occorre comprendere ciò che effettivamente attua Borromini, in quanto successivamente interviene nuovamente il Cortona, sostituito poi da Ciro Ferri per completare la cappella Maggiore.

I mutamenti più radicali introdotti dal Ticinese nel Coro dello zio Maderno riguardano, come aveva proposto il Cortona, la forma architettonica dell'altare. Rispetto all'ipotesi di quest'ultimo Borromini acquista nel prospetto maggiore movimento: anziché adottare le colonne binate del Cortona, Francesco avanza le due colonne estreme, disposte perpendicolarmente rispetto alle altre due interne, di ordine composito estremamente inventivo, in cui spiccano il capitello e il fregio a gola rovescia. Mentre l'ordine architettonico cortoniano dell'altare presenta una trabeazione orizzontale continua, l'ordine architettonico borrominiano, che inquadra, come limite della nicchia, un arco, presenta una trabeazione spezzata, che esalta la linea verticale dell'altare innalzato, col mosso fastigio, a invadere lo spazio superiore rispetto al confine orizzontale dell'ordine architettonico della parete di fondo, entro cui era invece compreso il timpano dell'altare cortoniano.

L'enfasi verticale borrominiana è ottenuta anche con i simbolici originali candelabri, previsti ai

lati del fastigio nei progetti, ma poi eliminati nella realizzazione (Connors 1997). Con l'intento di slanciare la macchina dell'altare, Francesco, al posto dell'arco ribassato del timpano curvilineo cortoniano, dal disegno lineare, appena animato da due elementi spezzati al suo interno, e schiacciato orizzontalmente, attua un più dinamico fastigio mistilineo, con sommità triangolare. In questo originale coronamento borrominiano s'incastano e sovrappongono elementi curvi, secondo un andamento mistilineo, già sperimentato dal Ticinese, in una geometria più semplice, nell'altare Filomarino a Napoli.

L'imponente struttura del "frontespizio", viene dal Borromini complicata per la necessità compositiva di rifagliarvi un ampio finestrone, all'esterno inscritto in un aggettante timpano, al fine di illuminare la pala a rilievo.

Per la 'macchina' dell'altare, il Berrettini intendeva costruire, nel rispetto della preesistenza, una nicchia a pianta rettangolare, appena sufficiente ad ospitare la pala marmorea. Il Borromini edifica, invece, un "nicchione accresciuto verso il fiume" (Connors 1997, p.108) ed ovalizzato, quindi convesso e sporgente verso all'interno. Tale spazio, ricavato con un artificio, è utilizzato da Borromini per disporre il rilievo scultoreo centrale della pala, più complicato rispetto a quello cortoniano. Il taglio del nicchione arrotondato comporta un lavoro delicatissimo, lento e graduale, di smantellamento e ricostruzione del settore già costruito della parete di fondo del Coro. Questa delicata operazione, se eseguita a regola d'arte, non compromette la stabilità e resistenza dell'edificio all'eventuale spinta dell'acqua del fiume in piena, mentre la volta a botte del coro viene tessuta in modo da gravare sulle pareti laterali, contraffortate dalla presenza delle due cappelle laterali.

Verso l'interno, al di sopra della mensa dell'altare, un parapetto, inquadrato da quattro colonne, sottolinea la convessità della tensione creata dall'incasso ovale, così da proporre il gioco mistilineo, squadrato e concavo-convesso delle pareti del Coro e dell'abside-nicchione, visibile all'esterno (*figg. 8, 9*).

Borromini innalza la 'macchina' di circa venti

palmi, rendendola più movimentata: così può incorporare nel complesso scultoreo del *Battesimo di Cristo*, accanto alle statue a tutto tondo di *S. Giovanni e Gesù*, le figure in bassorilievo del *Padre Eterno, Angeli, Gloria* (rappresentata da tre putti) e *Spirito Santo* (simboleggiato dai raggi luminosi e riflettenti, che penetrano attraverso le nuvole). Anche se il rilievo marmoreo, progettato dal Cortona e realizzato dal Mochi, è già disponibile nel 1654, la pala realizzata non soddisfa più i committenti, sia dal punto di vista dell'interpretazione, che dal punto di vista linguistico. Dopo vari, ma inutili tentativi di inserirla nel nicchione, Borromini e Paolo Francesco Falconieri desistono (Connors 1997, p.109).

Il nuovo gruppo scultoreo viene pertanto affidato all'opera del più inventivo scultore A. Raggi, che affronta, anche costruendo modelli in gesso, il tema arricchito dalle sovraccitate figure, con un linguaggio vicino alla poetica berniniana (nel dinamismo delle figure e nel trattamento dei raggi luminosi materializzati, che rievoca tanto la pala di S. Andrea al Quirinale, quanto il rilievo della cappella Cornaro). Oltre a variare la rappresentazione del *Battesimo* nella pala, Borromini elimina la figura intermedia del Paracleto-colomba, che il Cortona raffigura su vetro, con effetto filtrante sulla luce, nel piccolo ovale inserito al centro del timpano. Con questa soluzione Borromini può porre in posizione più elevata non, come il Cortona nel rilievo al di sopra del timpano, il *Padre*, già incorporato nel rilievo del nicchione, bensì l'*Agnello*, emblema di Cristo e dell'umanità cristiana, dipinto su lastra vitrea più ampia, rispetto alla proposta cortoniana. Tale lastra vitrea (non più *in situ*) è illuminata, all'altezza del frontespizio, da un "finestrone", le cui 'spalle' vengono sguinciate per captare maggiore luce (Connors 1997, p.108) (fig. 5). Particolarmente interessante il nuovo significato metaforico: Cristo-agnello pasquale, secondo il *Vangelo di S. Giovanni* e l'*Apocalisse*, rappresenta la Gerusalemme Celeste, di cui, al tempo stesso, è tempio e luce. Il mutamento e arricchimento di significati, rispetto alla più semplice iconografia cortoniana della Trinità, è da porre in rapporto con la nuova e preminente funzione di cappella sepol-

crale, attribuita al coro, e all'opportunità quindi di richiamare la figura della redenzione e resurrezione.

Occorre qui sottolineare come il Borromini faccia proprio l'artificio geniale, postulato da Pietro, della sorgente nascosta di illuminazione nell'abside, un artificio che egli ripropone forse anche su insistenza del Falconieri (Portoghesi 1967, p.291). Più probabilmente Borromini si serve di tale invenzione perché consona alla propria specifica ricerca artistica: Francesco eliminando le colonne, che il Cortona pone all'interno dell'abside, rinuncia all'ulteriore effetto di parete diafana. Infatti, invece di far rifluire la luce filtrata in trasparenza, attraverso le due colonne-diaframma proposte dal Cortona, ricava agli estremi del nicchione absidale due strette fessure, adiacenti alla parete di fondo del Coro stesso, per captare, attraverso ampi sguinci, luminosità inaspettata dall'esterno, e convogliarla sul rilievo con effetto drammatico e scenico. Le due sottili fonti di luce sono nascoste, per la loro posizione e grazie al restringimento del nicchione sull'asse maggiore dell'ovale: un arguto, raffinato e impercettibile artificio, che si nota bene nella pianta della tavola del De Rossi (fig. 5), in cui però non compaiono le finestre.

Nonostante alcune variazioni, le quattro sorgenti di luce (le due celate ai margini dell'abside estroflessa, quella dietro il vetro dipinto e la finestra superiore), postulate dal Cortona nel progetto del 1634, vengono sostanzialmente mantenute, nei tre livelli sovrapposti in verticale della parete di fondo del coro, come si nota benissimo all'esterno. Tuttavia, nell'opera del Borromini, come sottolineato, la sorgente luminosa intermedia, nascosta dal vetro istoriato con la raffigurazione dell'*Agnello* - si amplia, e si disloca più in alto, tramite un finestrone che occupa l'intera superficie del fastigio. Il Borromini risente forse della lezione tratta dagli esiti di altissima qualità raggiunti nelle vetrate, anche moderne, del Duomo di Milano, cantiere nel quale era avvenuta la sua prima formazione. Il maestro ticinese concentra dunque l'intervento nell'abside, il cui spazio concavo riflette la luce in modo continuo e graduale, oltre a rispondere meglio all'esigenza di ottenere una piacevole concatenazione visiva

del rilievo all'interno del nicchione con le convessità verticali e ritmiche delle colonne e dell'altare, e con le concavità concentrate negli angoli arrotondati del coro, e nel fondale del nicchione diversamente dal gusto cortoniano del contrasto-opposizione, anche chiaroscurale, superfici curve-superfici squadrate.

Tuttavia, gli "stratagemmi luministici" borrominiani (sottolineati in più saggi da Paolo Portoghesi) includono anche un ulteriore sapiente artificio. Il trattamento a spigoli arrotondati della trabeazione dell'ordine che inquadra l'altare, permette di captare dall'alto un più abbondante flusso di luce e quindi di garantire una migliore illuminazione del rilievo centrale. Tale raffinato artificio riprende l'andamento mistilineo dell'intera composizione della cappella, collaborando, insieme a tanti altri accorgimenti, a conseguire un effetto estetico unitario ed armonico. Indubbiamente questa sapienza consumata nel controllo della percezione visiva e l'abilità nel suscitare 'meraviglia' deriva al Borromini dalle sue numerose esperienze precedenti, proprie o dei suoi 'rivali', entrate a far parte delle innovazioni barocche e della stessa cultura architettonica dei mecenati intendenti e virtuosi, degli esperti, dei consiglieri e delle istituzioni che supervisionano l'operato degli architetti.

Per quanto riguarda i materiali della cappella e dell'altare, molte parti preesistenti in travertino vengono sostituite dal marmo e la struttura muraria viene incrostata di marmi mischi molto traslucidi e riflettenti: nella decorazione prevalgono alcuni colori, come il bianco delle paraste, il verde antico dei depositi, e il rosso di Francia e cottanello dell'altare. Nei capitelli della cappella vengono inseriti i falconi "impresa della casa" (Connors 1997).

L'abside, volta ad occidente, aggettante, con un profilo diverso dal nicchione interno, e racchiusa nel nuovo perimetro murario curvo della tribuna, presenta oggi due larghissimi finestroni vetriati, non borrominiani, così che si creano altrettante luminosissime camere di luce: questa viene però comunque fatta filtrare, come voleva Francesco, in lame sottili, attraverso le lunghe fessure interne.



Fig.10 – S. Giovanni de' Fiorentini: cappella Falconieri, altare maggiore e volta (Borromini, Pietro da Cortona e Ciro Ferri)

Sopra il coro, sfruttando come accesso uno stretto interstizio nel muro, è ricavata una ripida scala verticale, visibile all'interno. Forse il maestro ticinese aveva proposto di erigere nella tribuna esterna un poggiolo, mai peraltro realizzato, verso il Tevere (Connors 1997): questa ipotesi si fonda sul disegno, pubblicato anche da Portoghesi, che però lo collega, seppure tentativamente, a Villa Falconieri a Frascati (1967, tav. CXLI, p. 458: *Staatliche Museen, Kunstbibliothek*, Berlino, Hdz.1062), piuttosto che a S. Giovanni dei Fiorentini.

Tornando all'interno della cappella Maggiore l'innalzamento della 'macchina', ottenuto da Borromini al fine di ospitare le scale di accesso alla cripta, comporta pure il ribaltamento dei rapporti gerarchici tra ordine architettonico minore dell'altare e ordine maggiore della cappella. Infatti, nel disegno cortoniano, il capitello delle paraste che ritmano i fianchi del Coro si trova alla stessa altezza della trabeazione delle colonne dell'altare, così che

l'ordine maggiore inquadra perfettamente al suo interno quello minore delle colonne dell'abside, e la cimasa della cornice dell'ordine maggiore è tangente al timpano ad arco ribassato della macchina dell'altare. Nella soluzione borrominiana accade l'inverso: non solo il capitello delle paraste dell'ordine maggiore è posizionato quasi del tutto al di sotto del capitello delle colonne dell'altare che per la loro posizione su doppio podio si trovano ad un livello piuttosto alto, così che i due cornicioni, rispondenti a sistemi di proporzioni e misure diversi finiscono per trovarsi al medesimo livello, ma soprattutto il grande svettante fastigio, la cui sommità è triangolare, studiato nel suo effetto prospettico, sfonda in verticale e diviene elemento dominante della composizione.

Nei depositi laterali (figg. 6, 7) Borromini, che ne elabora anche un modello (Del Piazzo 1980, p.169), adotta, per la parte attuata, un linguaggio già sperimentato in S. Giovanni in Laterano. I levigati angoli in curva che, con un originale sguscio a gola dritta, si connettono alla trabeazione e raccordano le pareti della cappella, richiamano invece, per il contrasto tra linea retta e curva, e per la loro sobrietà, la poetica del Berrettini: difatti nel disegno 1056, *Staatliche Museen, Kunstbibliothek*, di Berlino, autografo del Borromini e pubblicato dal Portoghesi (1967, p.292 e tav. CXLVII e Connors 1997), la decorazione della testata di fondo della cappella Falconieri, posta all'altezza del "finestrone mastro" superiore, complicato da superfici concavo-convexe, appare molto dinamica, inventiva e ricca di spunti simbolici ed araldici, che come vedremo verranno eliminati o non saranno attuati. Sono notevoli i 'termini', effettivamente realizzati e poi demoliti (Connors 1997, p.109), che si tramutano in presenze angeliche ad ali asimmetriche, motivo ormai tipico del Borromini. Questi rilievi plastici in stucco fiancheggiano, nel disegno di Borromini, la finestra centrale e sostengono i semitimpani arricciati, che incorniciano un elemento in parte araldico e in parte cristologico.

Il richiamato disegno del Borromini, dunque, si differenzia da ciò che vediamo attuato. Inoltre, in realtà, lo spigolo di innesto tra parete laterale e absidale è risolto con un addensamento di semi-

paraste abbreviate, identiche all'ordine architettonico del coro, parallele e frontali, il cui cornicione si inflette e introduce alla parete di fondo; al di là delle semiparaste, la superficie muraria si incurva brevemente nell'angolo, secondo un procedimento tipico del Cortona. Tale soluzione contraddice quella borrominiana del disegno di Berlino, in cui si viene a determinare una rotazione diagonale delle erme angeliche: in questa, come in altre soluzioni Borromini, alla fine della sua carriera, sembra infatti incline ad autoreferenziarsi.

Per il completamento del Coro vengono eseguiti prima del 1667 ulteriori opere: gli oculi laterali o finestroni ovali intelaiati da un'armatura in ferro, la balaustra, che chiude frontalmente la cappella, ad elementi rigonfiati alterni, rieccheggianti i balustrini del chiostro di S. Carlino alle Quattro Fontane, la decorazione della volta e delle lunette, più volte disegnata in loco, studiata nei suoi effetti e rimodellata dal Borromini, l'arcone al di sopra dell'arcone di ingresso alla cappella, i lavori relativi all'estradosso delle otto facce del tamburo della cupola, per scongiurare i fulmini. L'opera borrominiana nella chiesa dei Fiorentini, così come tramandata dal citato disegno di Berlino, e realizzata via via con modificazioni continue della volta e dei termini da un Borromini attento e vigile nel cantiere, angustiato dal controllo della forma e dalla ricerca di un'elevata qualità formale dei risultati, non è portata a compimento, a causa dell'imprevista scomparsa prematura di Francesco che, per inciso, lasciò anche una piccola eredità all'Arciconfraternita (Del Piazzo, in *Ragguagli...* 1968, p.178) e volle essere sepolto accanto al Maderno nella chiesa dei Fiorentini (Vicioso 2000).

La 'macchina' dell'altare, con le bellissime colonne, scanalate, appare completa, dato che il frontone rappresentato nel suddetto disegno di Berlino, inclusa la particolare soluzione del concio in chiave, corrisponde al costruito: è quindi attendibile ciò che si afferma nei più volte citati *Disegni di vari altari...*, opera edita da G. Giacomo De Rossi, che cioè Borromini si sia fermato al cornicione. Infine va notato come Borromini abbia contestualmente provato a risolvere il non semplice problema dell'illuminazione della cripta e del suo

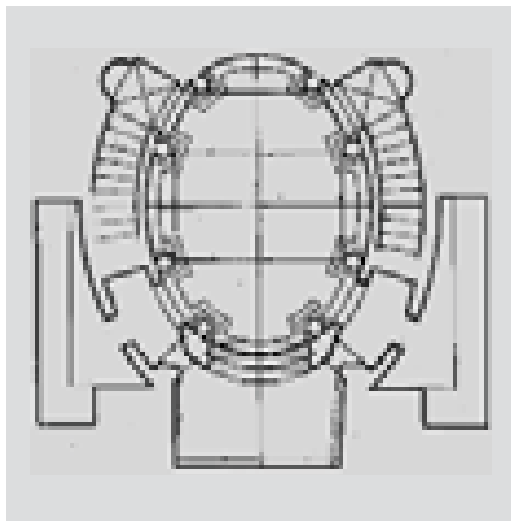


Fig.11 – S. Giovanni dei Fiorentini: cripta dei Falconieri, pianta (rilievo di G. C. Orsini, da Portoghesi 1958)

accesso, questioni sulle quali occorre ritornare in seguito.

Alla morte di Borromini, Paolo Francesco Falconieri, erede di Orazio e virtuoso intendente di scultura e architettura, richiama Pietro da Cortona. L'artista, in precario stato di salute, si avvale allora della stretta collaborazione di Ciro Ferri: per questo motivo rimane ancora aperto il problema di definire esattamente i reciproci ruoli nel completamento dei lavori interrotti e nella definizione delle opere conclusive.

La presenza intermittente del Cortona nell'edificazione dell'opera spiega le contraddittorie attribuzioni dell'altare, a volte non distinto dalla cappella, fornite dalle guide storiche di Roma tra Sei e Settecento. Infatti, il Titi (1674, ed. a cura di Contardi-Romano 1987, p.221) oscilla tra Borromini e Pietro da Cortona, per poi confermare il proseguimento dei lavori comunque a Ciro Ferri: al solo Borromini attribuiscono l'opera il Martinelli (1660-1663, p.59) ed il Franzini (1678, p.248), mentre Mariano Vasi, al contrario, la ascriveva solo al Cortona: "Il magnifico Altar maggiore, che è tutto decorato di buoni marmi, fu fatto col disegno di Pie-

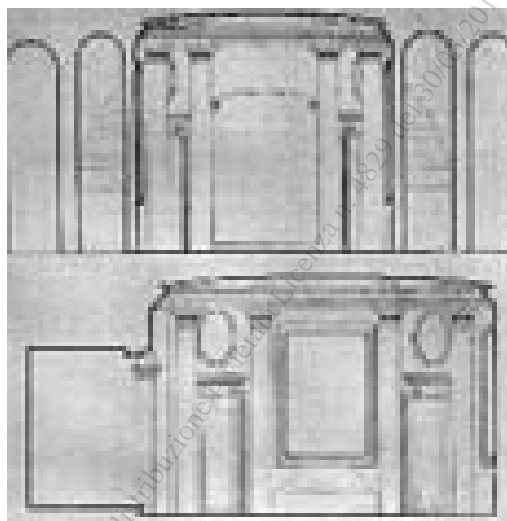


Fig.12 – S. Giovanni dei Fiorentini: cripta dei Falconieri, sezioni (rilievo di G. C. Orsini, da Portoghesi 1958)

tro da Cortona, a spese della Casa Falconieri" (*Itinerario Istruttivo di Roma*, Roma 1794).

Nel periodo 1667-1669, Cortona si occupa soprattutto del "finestrone isolato", assistito dal suo allievo Ciro Ferri che poi, dopo la sua morte, lo sostituisce. Al di sopra del timpano composito dell'altare del Borromini, il Ferri apre dunque l'elegante finestrone centrale, variazione di un tema tipicamente cortoniano, ornato di cornici all'interno e all'esterno (Connors 1997, p.110), disposto non di sguincio, bensì frontalmente, mentre lo sguincio viene attuato all'esterno (fig. 8). Per quanto riguarda il completamento dei depositi, il Cortona fa smantellare la parte di coronamento e di finimento in stucco, già realizzata dal Borromini, e Ciro, poi, colloca lo stemma in marmo, tentando, nel 1672, di posizionare le statue della *Fede* e della *Carità*, di Ercole Ferrata e Domenico Guidi (Connors 1997, p.110).

Sopra il frontespizio dell'altare, il Ferri pone due candelabri, visibili nella stampa del De Rossi (fig. 5), per conferire una maggiore verticalità visiva, in prosecuzione della linea della colonna e per mascherare la catena del frontone stesso (Connors 1997, p.110).

Tra il 1675 e il 1677 si svolge la complessa e

difficile operazione, a causa dell'angustia del sito, di montaggio della pala marmorea, compiuta tagliando la parete absidale sul retro, sia nel vano della finestra, che viene rimurato, sia in alto per sistemare l'angelo grande a destra del nicchione (Connors 1998, p.110).

Inoltre Giro, riprendendo motivi cortoniani coevi (si pensi a Ss. Ambrogio e Carlo al Corso), realizza sia la decorazione a rose, foglie e fiori doppi corinzi, sia l'arme, nella volta, ricca di riferimenti all'emblema Falconieri. La dovizia degli stucchi bronzei è deplorata da Portoghesi, per la pesantezza, per la convenzionalità del disegno e per l'incomprensione dimostrata nei riguardi del delicato progetto borrominiano (Berlino, *Staatliche Museen, Kunstbibliothek*, Hdz. 1035, in Portoghesi 1967, p. 292, tav. CXLIV). Si tratta di un gusto espresso dalla committenza, che il Cortona, come in numerose altre occasioni, soddisfa pienamente, perchè gli permette di giocare con i bagliori riflessi della luce e di immettere nuovi effetti nello spazio sacro della cappella.

La decorazione araldica nei progetti del Borromini, appare in tutta la sua incisività eccentrica – sulla scia delle esperienze di palazzo Falconieri, di cui ricordiamo le originalissime erme –, per la dimensione notevole e per l'ossessiva insistenza, essendo i falconi invadenti tanto sui capitelli, quanto anche sulla volta, sul finestrone e sull'altare. A causa delle critiche mosse all'eccessiva saturazione araldica (Rufini 1957, p.66, doc.15), nella cappella Falconieri-coro, il riferimento al falcone e allo stemma di famiglia diviene, nell'esecuzione definitiva, più sommerso e limitato intenzionalmente, per intervento del Cortona e del Ferri, sull'arcone al di sopra dei depositi laterali e ai soli capitelli corinzi delle paraste della cappella Maggiore, in cui il simbolo araldico, come notato, compare a scala più contenuta, rispetto alla proposta del Borromini (Portoghesi 1967, tav. CXLIII: Berlino, *Staatliche Museum, Kunstbibliothek*, Hdz.1061). Ferri completa anche i due sepolcri laterali con elementi di coronamento, meno plastici e appiattiti, tipici del linguaggio del maestro: la tomba del cardinale Lelio Falconieri si trova a sinistra e quella di Orazio Falconieri e Ottavia Sacchetti, a destra.

Lo spazio sotterraneo, a rigor di logica costruito almeno al grezzo prima dell'ambiente superiore, si deve in origine al disegno di Maderno (Baglione 1649, p.308), più che inizialmente già al Borromini stesso, come invece suppongono il Rufini (1957, p.67) e il Blunt (1982, p.195): quest'ultimo interpreta infatti come idea progettuale un disegno conservato nel *Staatliche Museen, Kunstbibliothek*, di Berlino, che a nostro parere è più probabilmente un'elaborazione grafica per lo zio o uno studio di trasformazione. Sappiamo che il Maderno aveva voluto, per motivi di prudenza rispetto ai rischi dovuti alla prossimità del Tevere, mantenere rettilinee le terminazioni del transetto e del Coro: si può supporre, pertanto, una forma simile all'interno. Agli spazi sotterranei si accedeva tramite scale orientate all'opposto di quelle attuali, come compare nel disegno dell'Albertina, Vienna, Az. *Rom 365r*. L'opera del Berrettini, seguita qualche anno dopo la morte del Maderno, potrebbe essere stata, forse, non solo circoscritta ai lavori, datati intorno al 1634, dell'altare, e ai relativi progetti, ma in mancanza di documenti la questione rimane aperta.

Quando il Borromini pone mano alla Cappella Falconieri, rivoluziona anche il sacello inferiore. L'invenzione dell'abside-nicchione per la pala marmorea e il suo innalzamento sul piano pavimentale è finalizzata anche dell'esigenza di illuminare lo spazio sotterraneo: quindi nel tagliare le fondazioni e la parte già edificata del muro esterno, Francesco ricava al centro e in basso, una finestra esterna per illuminare attraverso uno sguincio-tromba, tanto l'abside quadra dell'altare inferiore coperto con una volta di mattoni, e indirettamente lo spazio ovale, quanto le "scale orbicolate" sorrette da due volticelle (Archivio Falconieri a Carpegna, *Libro dei conti 1666-1675*, in Connors 1997, p.108, *Appendice documentaria*) di accesso dal lato dell'altare superiore. Due rampe simmetriche di scale in curva, infatti, conducono dalla parte opposta dell'altare, al sacello, di configurazione ovale (circa 10m x 5m x 5m di altezza), in cui si innestano, sull'asse maggiore, est-ovest, sia l'abside rettangolare, a ovest, sottoposto all'altar maggiore che accoglie la mensa e le reliquie, custodite in una elegante urna, dei S. Proto e Giacinto, sia le adiacenti camere se-

polcrali, con accessi in diagonale, in corrispondenza dei depositi al livello del coro (figg. 11, 12).

Quanto alla decorazione della cripta, a causa dell'alternarsi di Cortona, Borromini e Ciro Ferri, rimane per il momento irrisolto il problema di stabilirne esattamente le fasi progettuali e costruttive. L'inizio della ristrutturazione del sacello sotterraneo dovrebbe essere posteriore al 15 ottobre 1656, data del testamento di Orazio Falconieri (Rufini 1957, p.67), quando Borromini ebbe l'incarico dell'opera. Tuttavia documenti tratti dall'archivio Falconieri Carpegna, conservato a Carpegna, recentemente pubblicati da Connors (1997), attestano la prosecuzione dei lavori anche dopo la morte di Francesco, al quale invece il Buchowiecki (1970, II, p.106) attribuisce interamente la cappella funeraria, contro le perplessità di P. Portoghesi (1967, p.291): si pone dunque il problema dell'effettivo eventuale apporto di Pietro da Cortona e di Ciro Ferri, chiamati a sostituire il Ticinese nella Cappella stessa e nella cripta (Connors 1997, p.108).

Un'indagine diretta sul monumento sepolcrale suggerisce di condividere sostanzialmente le osservazioni esposte dal Blunt (1983, pp.191-96): lo studioso, pur esplicitando la difficoltà di una disamina definitiva dei singoli contributi, individua nell'opera realizzata elementi compositivi di ascendenza non tanto borrominiana, riferibili pertanto alla chiesa inferiore di S. Carlino, quanto invece cortoniana, desunti soprattutto dalla cripta dei Ss. Luca e Martina. In particolare tali motivi si riscontrano innanzi tutto nell'ordine architettonico toscano-dorico delle colonne, poste in diagonale e in coppia, ad inquadrare le porte e le bucatore ovali al di sopra. Tuttavia l'inserimento di un quarto del fusto delle colonne nella parete è meno elegante rispetto alla simile soluzione nella chiesa inferiore dell'Accademia di S. Luca. Come sottolineato da Blunt (1983, p.196), l'attuale mancanza di base nelle colonne nel sacello inferiore di S. Giovanni dei Fiorentini si deve ai successivi lavori di innalzamento, a causa dell'umidità, del piano pavimentale, effettuati presumibilmente da Carlo Fontana, e non va pertanto considerata segno borrominiano, riconducibile, ad esempio, alle variazioni del dorico in Propaganda Fide. Il capitello della cripta Falconieri, ornato di ovoli, molto inciso plasticamente, potrebbe però richiamare

anche esempi borrominiani, mentre sembra di scuola cortoniana (in particolare del Ferri) la trabeazione, costituita da segmenti di cornice architravata, con modanature caratterizzate da forti chiaroscuri ed aggetti crescenti, specialmente nella cesura precedente l'attacco col soffitto, che pare galleggiare. La trabeazione presenta evidenti deformazioni plastiche ed ottiche, specialmente nell'innesto, non del tutto felice, ad arco ribassato, dell'abside rettangolare con altare. Ancora cortoniana sembra essere la semplicità dello spazio, e la finta volta (in effetti piana) costolonata. I rami di palma e le rose in stucco che, in una disposizione statica non borrominiana, ornano l'ovale centrale del soffitto, sono assai più tardi e si richiamano al Cortona. Se Portoghesi (1967, p.291), pur con molti dubbi, attribuisce il sacello sotterraneo fondamentalmente al Borromini e Blunt viceversa vi scorge un'impronta cortoniana assai forte, mentre la Falaschi (1997) si riferisce piuttosto alla collaborazione del Ferri con Carlo Fontana a proposito della cripta, è soprattutto all'allievo romano del Berrettini che sembra lecito attribuire sostanzialmente l'attuazione dell'intervento conclusivo. Occorre, infatti, tener conto che Ciro Ferri, attivo nel cantiere fino al 1675, rimane fedele al linguaggio del maestro. Lo 'scoprimto' della cappella Maggiore della chiesa, con l'altare ed i monumenti laterali dei Falconieri, e la cripta, si avrà solo nel giugno del 1683, come ricorda il Cartari (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.16). L'esito finale, pur nelle sue evidenti contraddizioni, è il frutto positivo, frequente nelle migliori opere secentesche, di collaborazioni, talvolta forzate, di contrasti o di competizione fra grandi personalità artistiche e dotti mecenati, che contemporaneamente o in tempi successivi, hanno riversato le proprie singolari energie, per creare quell'arte architettonica corale.

Bibliografia: Totti 1638, p.245; Baglione 1642, p.308; Mola 1663, p.63; Titi 1674, pp.466-467; Franzini 1678, p.248; Pollak 1912, col.563; Id. 1928, I, p.131; Rufini 1957; Blunt-Cooke 1960, p.36; Vitzthum 1961, p.518; Noehles 1963, col. 607; Buchowiecki 1967-1974, II, pp.105-106; Noehles 1970^a, pp.197-200; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.16; Brandi 1970, p.43; Tafuri, in *Via Giulia...* 1973, pp.224 ss.; Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.141-142; Merz 1991, pp.80-131;

Germond 1995; Connors 1997; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.460; Del Pesco 1998, p.32; Marder, in *Atti* 1998, pp.270-271; Vicioso, in *Francesco Borromini...* 2000, p.186.

Ss. Luca e Martina (dal 1634)

Nel 1588 Sisto V concedeva la chiesa di S. Martina al Foro romano (aggregandovi il titolo di S. Luca, proveniente da un piccolo edificio ecclesiastico fatto demolire dallo stesso Pontefice per ampliare la sua villa sull'Esquilino) alla neofondata Accademia del disegno, che ne utilizzava gli an-

nessi locali. Le vicende storiche della chiesa, oggetto tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del Seicento di varie proposte di restauro, e la personalità del suo architetto Pietro da Cortona, autore di un rinnovamento così radicale, da essere considerato opera *ex novo*, sono state magistralmente descritte ed interpretate da Karl Noehles, i cui studi, ininterrotti dal 1961 a oggi, continuano ad approfondire con grande autorevolezza temi cortoniani e ad apportare nuovi contributi, al chiarimento del processo ideativo e costruttivo di questo grande capolavoro del barocco romano. A queste ricerche si affianca, criticamente, l'impegno di J. Merz, che ha dedicato al Cortona numerosi interessanti saggi e saggi.

Il 25 luglio del 1634 Pietro da Cortona, dal gennaio precedente Principe dell'Accademia di S. Luca, al fine di risanare l'antica basilica ormai ridotta in condizioni di notevole degrado, ottiene il permesso di intervenire, in gran parte a proprie spese, nella cripta – *confessio* della basilica dei Ss. Luca e Martina: l'intenzione iniziale è di ristrutturare il limitatissimo ambiente sotterraneo, in quel tempo neppure accessibile, essendo collegato con la basilica non tramite una scala, ma solo con una *fene-stella*. In tale spazio sotterraneo Cortona intende realizzare l'altare della Santa, nonché il proprio sepolcro ed alcuni altri, grazie ad un diritto di giu-spatronato, che acquisirà (in modo tuttavia im-peffetto) poi con un accordo nel 1636 (Fabbrini 1896, pp.36-37; Noehles 1970^a, p.340). A questa fase, secondo Blunt, risalirebbe il progetto di tomba (fig. 1) rappresentato in un disegno conservato a Windsor (Blunt-Cooke 1960, p.77, fig.59). In effetti però il disegno, attribuibile a Ciro Ferri (Noehles 1970^a, pp. 110-111; Turner, in *Atti* 1998, p. 14; Merz, *ibi-dem*, p.240), dovrebbe riferirsi invece ad un periodo molto più tardo. Infatti, il Cortona vi appare raffigurato in età più che matura; inoltre, lo stemma sembra alludere al titolo di Cavaliere, concesso da Alessandro VII nel febbraio 1656 (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.10). Così come estraneo alla chiesa dell'Accademia appare il progetto di cappella funeraria con tomba monumentale a parete, di cui si conserva un prospetto (Lille, *Musée Wicar*, pl.559),



Fig.1 – Progetto per la tomba di Pietro da Cortona (Ciro Ferri?) (Windsor Castle, Royal Library, inv. 4449)



Fig.2 – Progetto per la cappella funeraria di un cardinale (Francesco Barberini?) (Lille, Musèe Wicar, 559)

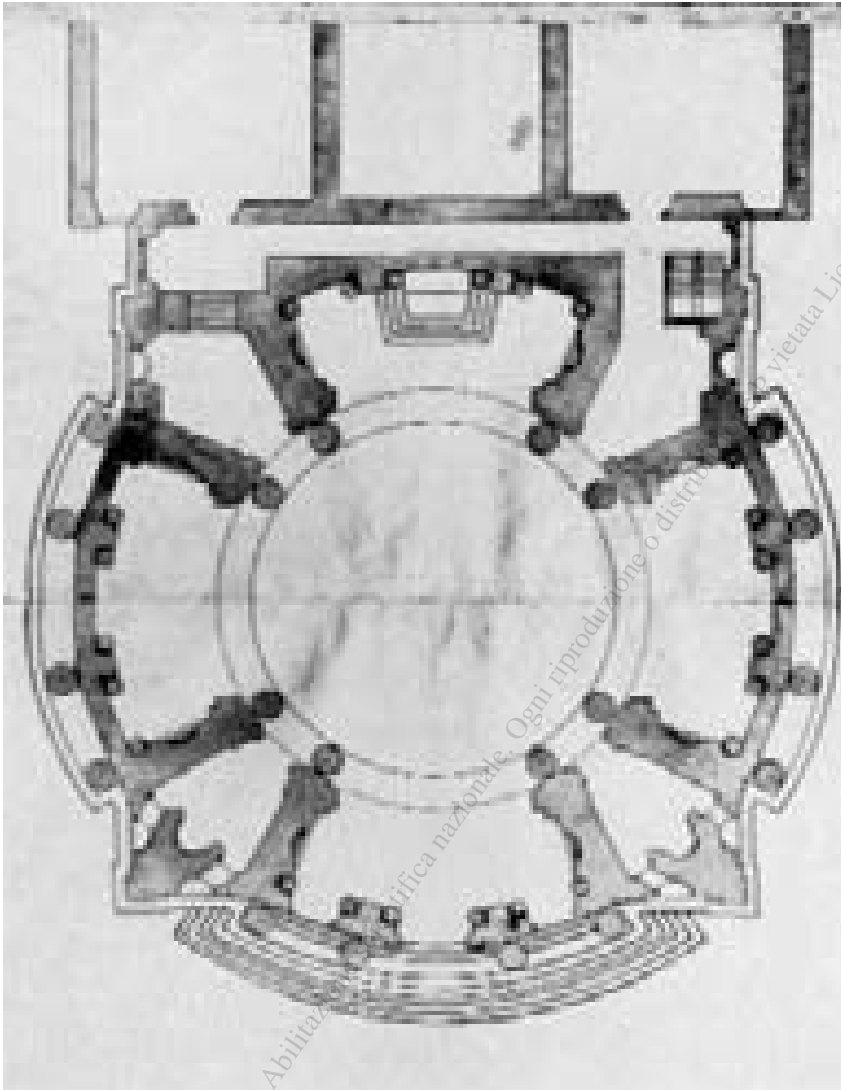


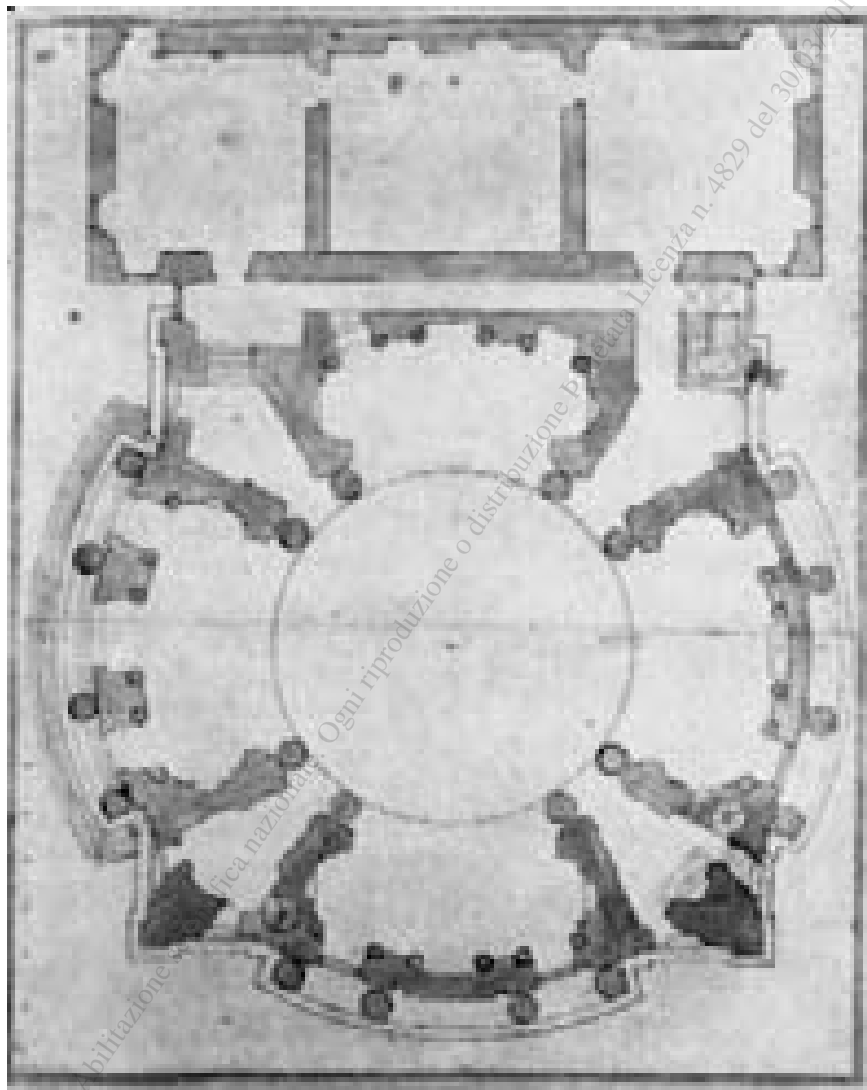
Fig.3 – Progetto per chiesa a pianta centrale (Ss. Luca e Martina?): planimetria (copia di D. Martinelli: Milano, Collezione Bertarelli, Martinelli, I, f.1)

posto in relazione, se pure tentativamente, al cardinale Francesco Barberini ed ai suoi maestri Barclay e Guglielmi (Noehles 1970^a, fig.70, p.89) (fig. 2).

Nel corso dei lavori di restauro della chiesa sotterranea, nella cui decorazione vengono poi utilizzati marmi e materiali provenienti dalle proprietà di Antonio Barberini (Noehles 1970^a, p.343), Pietro deve aver concepito insieme al cardinale Francesco Barberini l'ambizioso progetto di innalzare un monumentale edificio, che avrebbe richiesto un note-

vole finanziamento, motivabile soltanto da una situazione eccezionale, analoga ad esempio a quella che aveva costituito il presupposto del poco precedente rifacimento di S. Bibiana, la cui figura di martire era stata puntualmente commentata, come già ricordato, nella pertinente *Vita*, opera del Fedini (Roma 1627). Ancor prima, l'intervento promosso dal cardinale Emilio Sfondrati in S. Cecilia in Trastevere, presenta modalità affini all'iniziativa congiunta di Berrettini e del cardinale Barberini. Come noto, tale modo di procedere era stato inaugurato

Fig.4 – Progetto per chiesa a pianta centrale (Ss. Luca e Martina?): pianta (Oxford, Ashmolean Museum, Talman Cod. X, f.6)



a Roma dal cardinale Cesare Baronio che, in S. Gregorio al Celio e in Ss. Nereo e Achilleo, promosse una vera e propria rinascita paleocristiana, dal carattere non esattamente filologico. Naturalmente tra le finalità di tali reiterate operazioni culturali vi era, in risposta allo scetticismo protestante sul tema del culto dei santi, una ricerca di identità e di legittimazione del cattolicesimo post-tridentino nella Chiesa dei martiri e delle origini, di cui il Papato si proclamava unico erede. Inoltre si evidenziava il tentativo di incanalare la tendenza alla superstizione

delle 'genti basse' in atti devozionali autorizzati, in seguito a caute e formali verifiche, tali da prevenire le critiche di altri schieramenti confessionali.

Confortato nei suoi intenti dalla consulenza dell'oratoriano Giovanni Severano, vera e propria autorità nel campo dell'archeologia cristiana, Pietro promuove uno scavo, mirato a reperire tracce delle spoglie della martire Martina: il rinvenimento, forse solo presunto (Sparti, in *Atti* 1998; Merz, *ibidem*, pp.234), comunque 'prowidenziale', dei resti di Santa Martina, insieme a quelli di altri martiri, suscita l'interesse di il-

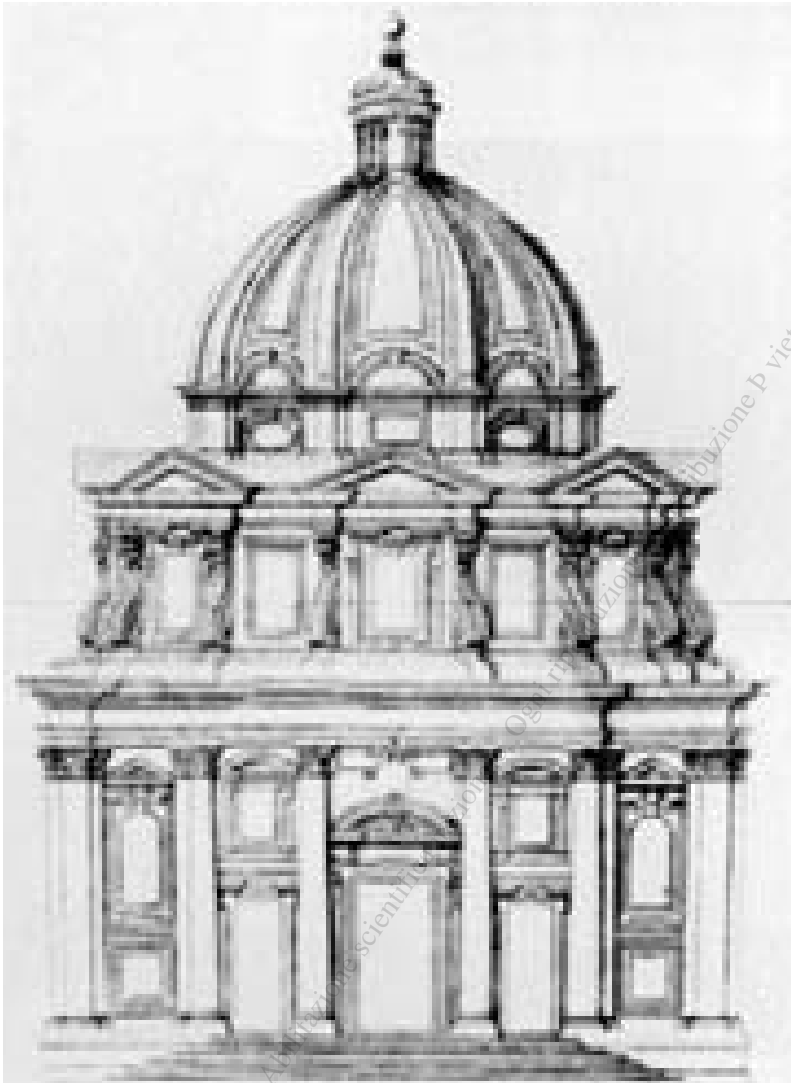
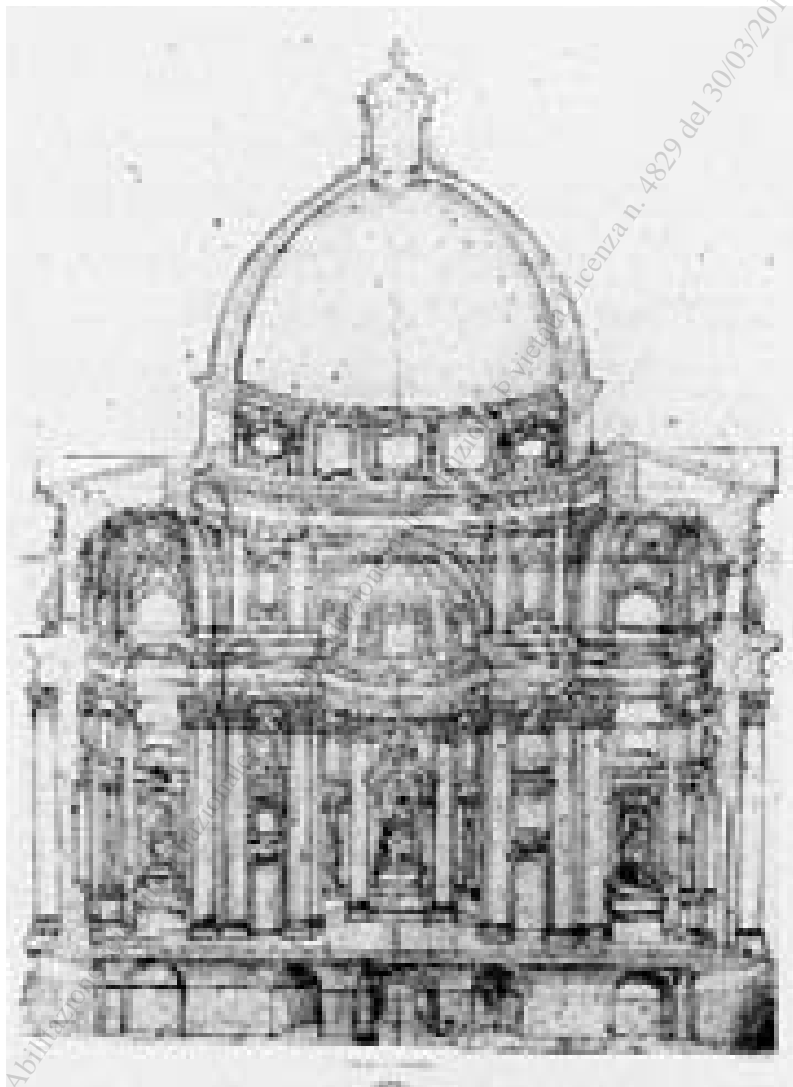


Fig.5 – Progetto per chiesa a pianta centrale (Ss. Luca e Martina?): prospetto (copia di D. Martinelli: Milano, Collezione Bertarelli, Martinelli, I, f.50).

lustri personaggi, soprattutto del cardinale Francesco Barberini, *Protettore* dell'Accademia stessa dal maggio 1627, e dello stesso Urbano VIII, che si reca a rendere omaggio alle reliquie (29 novembre 1634). In questo clima di devoto entusiasmo, già in precedenza testimoniato da solenni e trionfali processioni, e da pubblicazioni come il *Martyrologium romanum* del 1632, si colloca la decisione di “riedificare sontuosamente” anche la fatiscente chiesa superiore: principale finanziatore è il cardinale Francesco Barberini, nipote del Papa, ma non mancano ulteriori contributi, tra i quali

quello di accademici di S. Luca, e soprattutto dello stesso Berrettini, che si offre inoltre di prestare gratuitamente la propria opera come architetto (Portoghesi 1963, p.115). Questo mecenatismo, che si fonda sulla venerazione di Martina, martirizzata, secondo le fonti, nel 226 d.C. c. al tempo di Alessandro Severo (e successivamente traslata nel luogo denominato *in tribus foris*), in modo da giustificare, con l'esigenza di tale culto, un finanziamento oneroso, spiega in parte le scelte del Cortona. Egli innalza un monumento non tanto in onore dell'Accademia, bensì, in quanto *Marty-*

Fig.6 – Progetto per Ss. Luca e Martina (?) (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, 14411)



rium, innanzi tutto di Santa Martina, poi del Papa Urbano VIII, promotore e in sostanza finanziatore dell'opera, e infine di sé stesso, in quanto autore di uno spazio sepolcrale e di una forma architettonica, che insieme esprimono una poetica nuova, e un paradigma per le generazioni future.

Tanto il Cortona sentirà l'opera connaturata al proprio sentimento religioso e morale, da destinare successivamente un'ingente eredità al Conservatorio di Sant'Eufemia, incaricato di averne perenne cura, anche se tra le motivazioni di questo

scomodo lascito, foriero di controversie, sia da annoverare il suo rancore nei confronti dell'Accademia (Gerlach 1992), che non aveva voluto ratificare il contratto di giuspatronato, promesso nel 1636. Il Cortona non riesce a completare l'edificio secondo il progetto ideale, che una volta realizzato avrebbe perfettamente tradotto in immagine il prestigio dell'istituzione artistica e soddisfatto le numerose funzioni richieste dalla chiesa, inclusi gli ambienti di servizio liturgico, legato alla presenza delle reliquie, e gli spazi necessari allo svolgimento decoroso



Fig.7 – Pietro da Cortona: disegno della facciata di Ss. Luca e Martina in costruzione, ca. 1637 (GDSU, 5516 A)

delle multiformi attività accademiche, incluse le scuole, che presto si sarebbero assunte il compito di formare, oltre ai pittori e gli scultori, anche gli architetti. Nonostante queste limitazioni dovute a vincoli esterni, con forza creativa e poetica, Pietro introduce, pur attraverso travagliate vicissitudini, speculari rispetto ai tormentati eventi del periodo, in modo trionfale, i temi del barocco romano, e visualizza il rapporto stretto tra potere teocratico assolutistico post-tridentino, strategie di *patronage*

(Visceglia 1995) e opera d'arte concepita *ad aeternitatis destinationem*.

Per quanto riguarda l'ipotizzata genesi progettuale, i disegni noti, su cui si discute criticamente, sono essenzialmente quattro, definibili come copie di studi e progetti del Cortona per chiese di impianto centrale. I primi due disegni, di Domenico Martinelli, conservati a Milano (Castello Sforzesco, *Coll. Bertarelli*, Cod. Martinelli, vol.I, ff. 1 e 50: Pracchi 1991), rappresentano rispettiva-

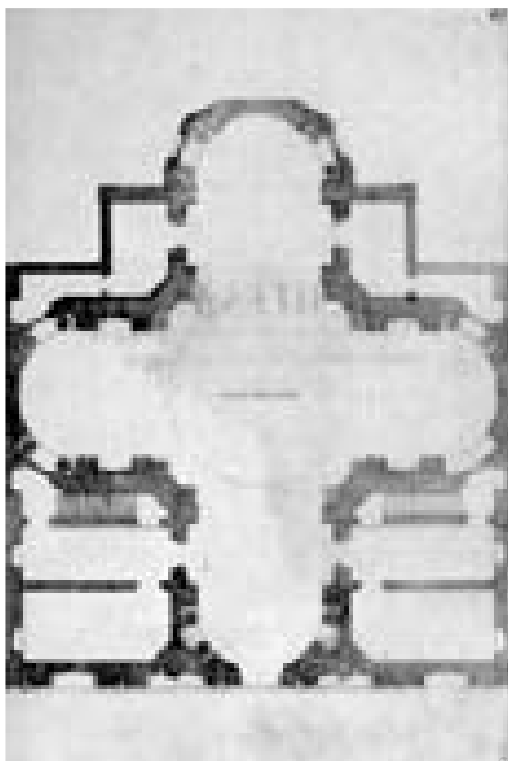


Fig. 8 – Ss. Luca e Martina: pianta (D. Castelli, BAV, Barb. Lat. 4409, f. 87)

mente una pianta di chiesa centrica e il prospetto riferibile ad una pianta simile, ma non identica (figg. 3, 5). Un terzo disegno, conservato a Oxford (*Ashmolean Museum, Talman, cod. X, f. 6*, costituisce a sua volta una variante della pianta Martinielli (fig. 4). Infine, una sezione prospettica longitudinale di Mausoleo, attribuita al Cortona, è conservata a Monaco (*Staatliche Graphische Sammlung, inv. 14411*: Keller 1961; Hubala 1962; Portoghesi 1963; Merz, in *Atti...* 1998, p. 233) (fig. 6). Le due piante, di Milano e Oxford (figg. 3, 4), differiscono in modo solo apparentemente trascurabile. Lo schema geometrico è, comunque, identico; una soluzione, definita dal Noehles vitruviana, che consiste in un cerchio che, intersecando un quadrato e lasciando liberi gli angoli per circa un quarto della larghezza del lato del quadrato, crea all'esterno tre prospetti convessi, contrastati da tratti rettilinei di sodi murari. Non si può fare a meno di notare diversi possibili riferimenti. In par-

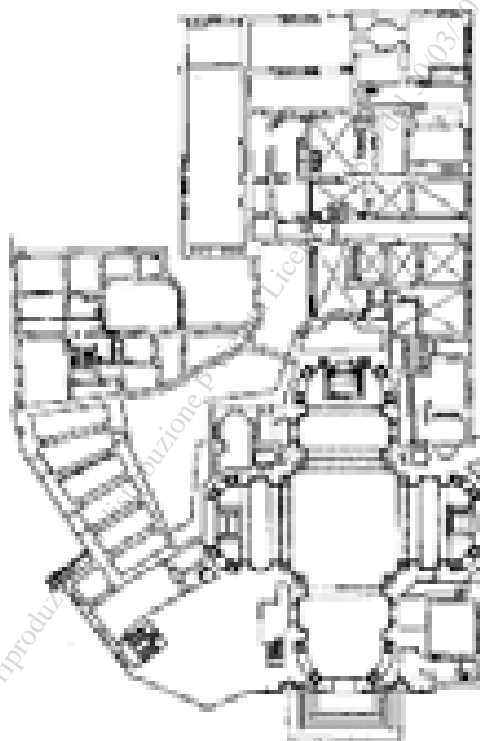


Fig. 9 – Ss. Luca e Martina: pianta ante 1932 (rilievo a cura dell'Accademia di S. Luca)

icolare una notevole somiglianza si riscontra con l'impianto geometrico del S. Lorenzo milanese, chiesa simbolo degli spazi centrici cristiani delle origini a Milano, e all'epoca del Cortona argomento di dibattito, essendo stata sottoposta ad un recente rinnovamento della cupola, dopo il crollo avvenuto nel tardo Cinquecento; in quest'occasione erano stati proposti molti progetti, alcuni dei quali caratterizzati dall'aggiunta, di fronte ai pilastri, di colonne libere. Inoltre, il Cortona era certo al corrente degli studi e degli esiti dei più interessanti progetti di chiese a croce greca, *in primis* un progetto michelangiotesco per S. Giovanni de' Fiorentini (Firenze, *Casa Buonarroti*, A121: p. 365, fig. 2), che pare aver ispirato anche le più tarde proposte per S. Agnese in Agone. Un aspetto originale consiste nella soluzione delle finestre (fig. 5), che all'esterno mascherano perfettamente il taglio diagonale degli sguinci attraverso cui la luce penetra diagonalmente nelle due co-

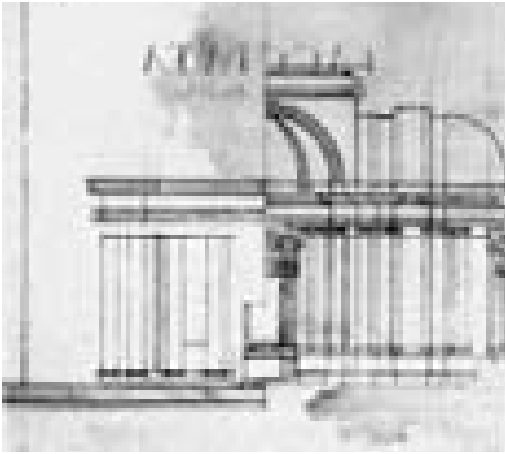


Fig.10 – Ss. Luca e Martina: prospetto-sezione, dettaglio (D. Castelli, BAV, Barb. Lat. 4409, f.88)

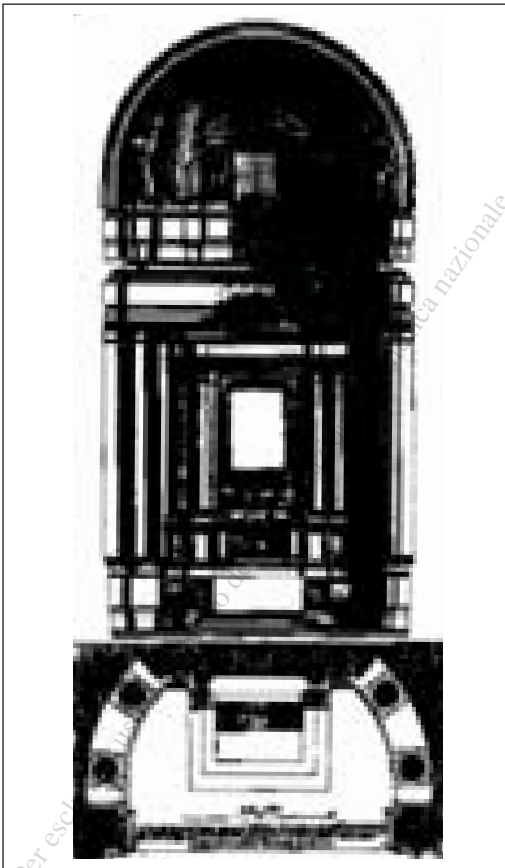


Fig.11 – Ss. Luca e Martina: pianta e prospetto dell'altare maggiore (da G. G. De Rossi, *Disegni di vari altari...*, Roma 1690-1691, tav. 17)

lonne.

Tuttavia, è possibile ipotizzare ulteriori spunti utili al Cortona per lo studio dell'impianto centrico: tra questi non va dimenticata la fabbrica romana barnabita, cui il Magenta diede forse apporto, di S. Carlo ai Catinari, prima chiesa, tra le tante, in Roma, dedicata al Borromeo, realizzata da Rosato Rosati. Quest'influenza si ravvisa in particolare nella soluzione definitiva dei Ss. Luca e Martina, per quanto concerne la predominanza della navata, rispetto ai bracci trasversali e soprattutto la verticalizzazione della cupola. L'analogia non si limita solo allo slancio in altezza, bensì riguarda il tentativo, parzialmente riuscito in entrambi i casi, di aprire delle finestre nell'attico. Queste due cupole costituiscono, comunque, due tappe preliminari alla base dei brillanti risultati di trasparenza alla luce poi raggiunti dal Cortona in Ss. Ambrogio e Carlo al Corso.

La pianta di Milano, disegnata meno accuratamente di quella di Oxford, nella quale, ad esempio, le nicchie non sono semicirculari, bensì presentano concavità semiovali, secondo un gusto che sembra essere più vicino al Cortona maturo, presenta l'ingresso anziché sul fianco, dal lato opposto dell'edificio a pianta rettangolare suddivisa in tre camere, forse preesistenti, che avrebbero potuto essere utilizzate come ambienti di servizio, come la sacrestia. Nel disegno di Oxford la diversità più evidente concerne l'ingresso, ruotato di novanta gradi rispetto alla soluzione precedente e un utile passaggio dall'altar maggiore al corridoio retrostante. La pianta centrica, in entrambi i casi michelangiolesca, suggerisce un'intersezione tra croce greca e croce di S. Andrea, per la presenza di due cappelle e due vestiboli radiali. Questi, attraverso uno stretto corridoio, introducono alle scale di accesso alla chiesa inferiore. Ornano i tre prospetti visibili dall'esterno dodici monumentali colonne isolate, alle quali, nell'interno, corrispondono otto colonne dello stesso diametro: queste collaborano a sorreggere la cupola, che scarica il suo peso su setti e speroni disposti radialmente. Una situazione del tessuto urbano, che permettesse una disposizione di tre prospetti pienamente visibili, porterebbe ad escludere che il disegno riguardi Ss. Luca e Martina, tanto più se relativo

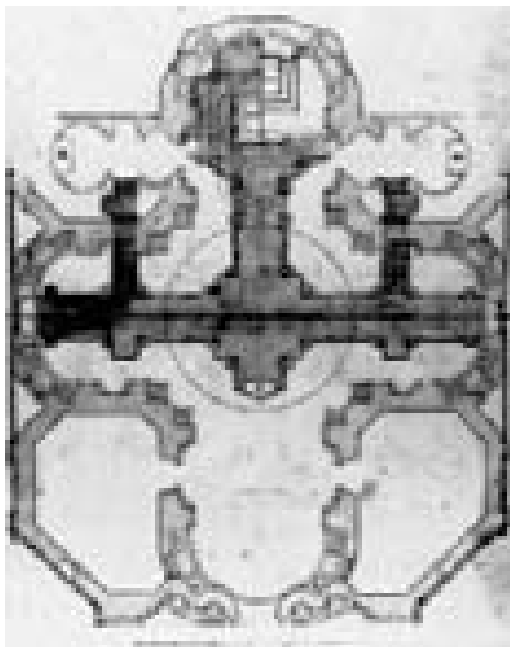


Fig. 12 – Ss. Luca e Martina: piante sovrapposte delle chiese superiore ed inferiore (copia di D. Martinelli: Milano, Collezione Bertarelli, Martinelli, I, f.3)

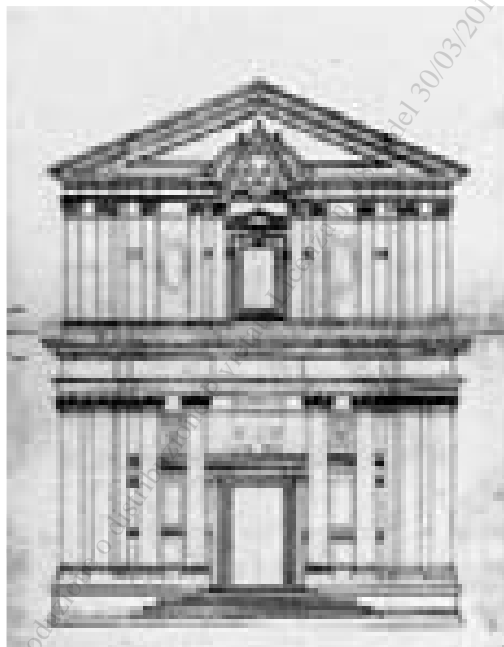


Fig. 13 – Ss. Luca e Martina: progetto per il prospetto (copia di D. Martinelli: Milano, Collezione Bertarelli, Martinelli, I, f.47)

ad una fase iniziale di progetto, non essendo consentito dalla preesistenza urbana. Questa versione sembra adattarsi meglio ai vincoli presenti nel foro pamphilio a Piazza Navona, anche per la tipologia sepolcrale decisamente espressa.

La pianta di Martinelli (fig. 3), e non quella di Oxford (fig. 4) a causa della diversa dislocazione dell'ingresso, potrebbe in via approssimativa collegarsi al prospetto f.50 di Milano (fig. 5), sebbene questo ne presupporrebbe comunque una variazione, poiché sovrapponendo il prospetto alla pianta si notano moltissime differenze sostanziali: non compare ad esempio alle estremità laterali del disegno la sequenza delle due colonne che, aggettando e sovrapponendosi, come mostra la pianta del Martinelli, sottolineano la convessità degli alzati dei fianchi. Si può infine tentare di mettere in rapporto il prospetto f.50 con la sezione conservata a Monaco (fig. 6); anche in questo caso si notano notevoli affinità: nella cupola, di cifra quasi leonardesca all'esterno, e all'interno predisposta per essere, presumibilmente, affrescata, e nel tamburo,

che ha le stesse finestrate nei due disegni. Diverso appare invece il discorso per le finestre che danno luce all'invaso dei quattro bracci della croce greca.

Tradizionalmente tali disegni sono stati riferiti ai Ss. Luca e Martina, considerati come fasi preliminari del progetto definitivo. La datazione che gli studiosi hanno proposto per i suddetti disegni varia dal 1634 secondo Hubala (1962), preceduto da H. Keller (1961), ai primi anni Venti del Seicento secondo il Noehles (1970^a, p.61) e successivamente secondo Portoghesi e Noehles-Grumo (in *Cat.* 1997, p.456; schede di Noehles, in *I Trionfi...* 1999, pp. 444-442; e di Laureati, *ibidem*, p.442). Noehles sostiene che i disegni, essendo databili su basi stilistiche, e non documentarie, al 1621-23, riguardano una fase ancora antecedente al progetto del 1634 per la chiesa di Ss. Luca e Martina. Si tratterebbe o di una proposta per un Mausoleo Barberini (1623-1644), oppure per un mausoleo dei Ludovisi, il cui stemma sarebbe leggibile nella sezione prospettica di Monaco (1621-1623), ipotesi che viene

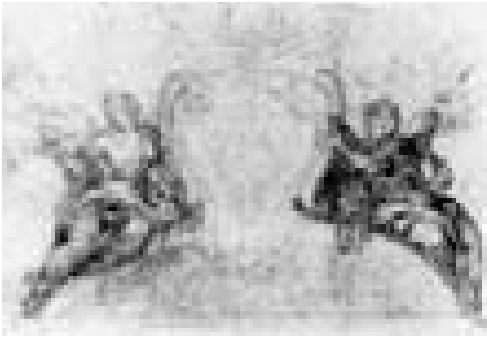


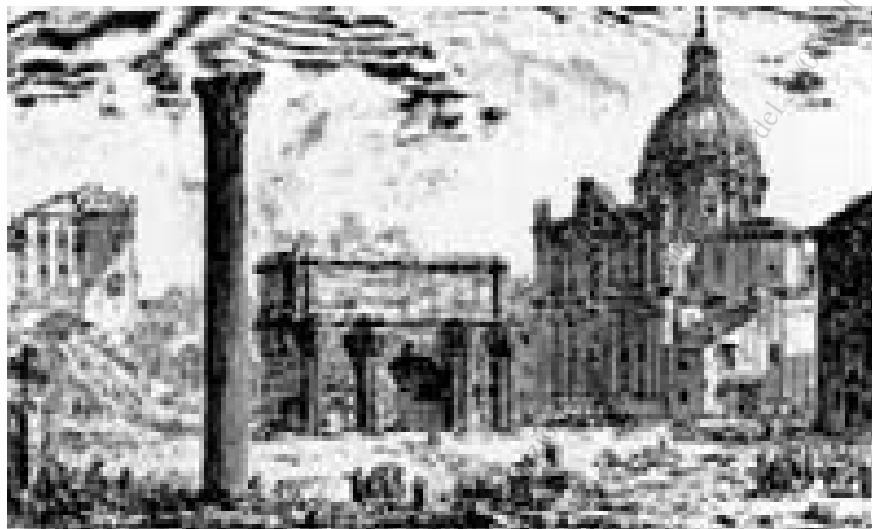
Fig.14 – *Ciro Ferri: studio per la soluzione di coronamento della facciata di Ss. Luca e Martina (Collezione privata)*

accettata anche da Benedetti (in *Atti* 1998). Merz, sulla scorta di obiezioni già sollevate da Blunt (1980 e 1982), condividendo le succitate e altre perplessità, espresse anche in un'inedito studio manoscritto dello stesso Blunt da lui consultato, ha riesaminato criticamente l'intera questione, e ha tentativamente messo tali elaborati grafici in rapporto ad un progetto per un mausoleo dinastico, ma non più su committenza Barberini o in alternativa Ludovisi. Merz (in *Atti* 1998, pp.232 ss.) suggerisce, infatti, che i disegni in discussione riguardino un mausoleo Pamphilj, o presso la Chiesa Nuova 1644-1652, come ribadisce anche E. Kieven, oppure, supposizione che lo studioso tedesco ritiene più probabile, uno studio per S. Agnese in Agone. Infatti tali disegni, innanzi tutto, non possono, come riteneva Blunt (1982, p. 267), essere posti con certezza in relazione con la chiesa dei Ss. Luca e Martina, in quanto si discostano dalla ricerca di rinnovamento propria del Cortona al servizio dei Barberini, per una radicale differenza di concezione dell'organismo architettonico. Pertanto i disegni citati potrebbero non essere tutti da assegnare ad uno stesso edificio. Un'ulteriore considerazione, relativa alla sezione prospettica di Monaco (n.14411), concerne lo stemma che sormonta la tomba del pontefice, al centro del braccio trasverso della croce quadrilobata: se contiene al suo interno, come sembra quasi certo, le insegne araldiche dei Pamphilj (da ultimo: Viscogliosi 2000, p.51), si tratterebbe allora appunto di un edificio a carattere sepolcrale, da erigersi, come si è ipotizzato, o alla

Chiesa Nuova (Kieven 1993) o a S. Agnese in Agone (Raspe 1996), ove per altro era prevista la tomba papale, poi non realizzata, proprio nella posizione documentata nella succitata sezione. Per quanto riguarda l'esclusione di una committenza Ludovisi, le argomentazioni del Merz (*Atti* 1998, pp.233, 241, nn.13, 14) sono condivisibili, tenuto conto che le fonti coeve finora reperite, inclusi i documenti consultati nell'ambito dell'Accademia di S. Luca, tacciono una committenza così prestigiosa per una iniziativa di così grande rilievo; discorso analogo può essere fatto in relazione ad un eventuale coinvolgimento del cardinale Del Monte, *Protettore* dell'Accademia dal 1595 al 1626.

Lo schema esaminato, nelle varianti studiate, si riallaccia al progetto di mausoleo borrominiano per la Chiesa Nuova della metà degli anni Quaranta, anni che vedono la presenza del Cortona impegnato nella decorazione degli interni, ed esprime un gusto conservatore o forse si potrebbe definire barocco-classicista: piuttosto che dei Ludovisi, tale tradizionalismo rispecchia le tendenze di Innocenzo X, o meglio il conservatorismo del *Cardinal nepote* Camillo Pamphilj (Zuccari, in *Immocenzo X...* 1990, p.31 e passim; Raspe 1996) ed inoltre asseconda tendenze evidenti nel successivo palazzo di famiglia a Piazza Navona e nella decorazione della Galleria, commissionata proprio a Pietro da Cortona. Occorre inoltre notare che a tali tendenze lo stesso Borromini parzialmente si uniforma nel suo progetto per l'aspetto architettonico della stessa Galleria. Ciò significa allora che i disegni non sono databili esclusivamente su basi stilistiche, indipendentemente dalla committenza. Questa complessa ricerca del Cortona potrebbe essere dunque rapportabile, senza certezze documentarie e alla luce delle attuali conoscenze, al mausoleo Pamphilj in S. Agnese in Agone, commissionato a Girolamo e poi a Carlo Rainaldi negli anni Cinquanta, in quanto si avvicina ai disegni iniziali per lo stesso soggetto, ossia una cupola piuttosto tradizionale come impostazione, e un impianto geometrico molto semplice. Poiché intorno alla metà del Seicento si verificava, in Italia e in Francia, un interesse per Leonardo, forse quel tipo di pianta centrica e soprattutto la cupola neorinascimentale potrebbero es-

Fig.15 – Veduta di Ss. Luca e Martina (incisione di G. B. Piranesi)



sere poste in relazione agli studi e disegni leonardeschi di impianti centrici di chiese.

Una richiesta Pamphilj per un nuovo disegno di mausoleo, in alternativa ad altre proposte, com'era consueto ai committenti più avveduti e ambiziosi, è plausibile, quando si pensi che il Cortona affrescava la galleria pamphiliana in quello stesso torno di tempo e che, se pure in seguito, fu chiamato, per la chiesa, come consulente proprio dal principe Camillo. Rimarrebbe da spiegare in che modo sarebbe stato possibile godere di tre prospetti e al contempo avere due soluzioni possibili per l'accesso all'edificio stesso. Tuttavia, va notato come in effetti, una volta acquistato il terreno sul lato nord della Piazza, questa situazione poteva verificarsi: e attualmente infatti da quel lato vi è un piccolo spazio aperto. Se si fosse però adottata la soluzione visibile nella copia del Martinelli (fig. 3) anziché quella di Oxford (fig. 4) si sarebbe dovuto creare un sagrato o uno slargo antistante, per godere della vista del prospetto. Una provvisoria conclusione sembrerebbe, in definitiva, l'ipotesi che si tratti di S. Agnese, in una fase in cui si riteneva di poter acquisire lotti adiacenti alla fabbrica, secondo un procedimento tipico del tempo. La ricerca del Cortona, come quella del Borromini comunque, si inquadra nella tipologia dei mausolei monumentali, quali la cappella dei Valois a Parigi, il *Pantheon de los reyes* nell'Escorial, e il

cappellone dei Principi in S. Lorenzo a Firenze, la cui cupola sorse lentamente dal 1625 in poi. L'originale edificio a pianta ottagonale, con forti tensioni diagonali, viene in genere poco apprezzato dagli storici, sostanzialmente perché sarebbe stato lontano dal filone destinato a svilupparsi nel barocco romano: non solo non ne rimase estraneo per la vivacità delle proposte progettuali al centro del dibattito coevo, ma gli esiti della complessa vicenda architettonica, che meriterebbero maggior attenzione da parte degli studiosi, possono illuminare meglio la varietà delle tendenze in atto nella prima metà del Seicento in Italia (Del Pesco 1998, p.211). Anche il dibattito, in Francia, relativo a S. Maria della Visitazione (come emerge dagli studi di L. Lecomte, J. P. Babelon, C. Mignot) che, non senza spunti michelangioleschi relativi alla cupola, F. Mansart, in quegli stessi anni (dal 1632 al 1635), costruisce a Parigi, poteva essere noto al Cortona, se non altro attraverso la committenza Barberini. Inoltre vi sono interessanti soluzioni di chiese a pianta centrica, estremamente innovative, come ad esempio S. Maria della Salute di Baldassarre Longhena (Hopkins 1995), soluzioni che vanno poste a confronto con l'opera del Cortona, per coglierne la specificità.

Gli interventi relativi alla chiesa superiore iniziano nei primi mesi del 1635 (Portoghesi 1963,



Fig.16 – Ss. Luca e Martina, prospetto ante 1932 (rilievo a cura dell'Accademia di S. Luca)

p.115; Noehles 1970^a, p.97; Merz, in *Atti* 1998, pp.236 ss.), cominciando dall'abside; poco dopo si procede in corrispondenza della zona d'ingresso e della facciata. Alla partenza di Pietro da Cortona per Firenze (giugno 1637), l'ordine inferiore del fronte è in via di completamento, come mostrato da un disegno dello stesso architetto (fig. 7). I lavori, seguiti dal Soria fino alla sua morte nel 1651, rallentano durante il secondo soggiorno fiorentino del Berrettini (1641-1647) e, a maggior ragione, in seguito alla fuga da Roma, poco dopo l'elezione di Innocenzo X, del cardinale Francesco Barberini (16 gennaio 1646), che finanziava l'opera.

Nel giugno del 1647 Pietro ordina al nipote Luca Berrettini di erigere un muro di protezione del presbiterio (Noehles 1970, p.105). Solo nel dicembre del 1648, dopo il ritorno a Roma di Pietro e dei Barberini, i lavori possono essere ripresi con

una certa continuità, pur con impegno finanziario limitato (Merz, in *Atti* 1998, p. 237).

Nel 1651 viene ultimata la cappella di S. Lazzaro, posta alla destra dell'altar maggiore, ornata nel 1639 da colonne di alabastro (Merz, in *Atti* 1998, p. 237). I bracci trasversali della chiesa sono iniziati a partire dal 1653-54, dopo l'acquisizione di alcune proprietà confinanti; contemporaneamente, continua l'opera di decorazione della chiesa inferiore, che si conclude sostanzialmente nel 1659, mentre la facciata risulta ormai in via d'ultimazione (nel 1652 si lavora agli ornati dell'ordine superiore salvo il fastigio). La cupola viene quasi completata entro il maggio del 1664 (Noehles 1970, p.109).

Se il Noehles ha fornito la documentazione dettagliata delle fasi costruttive, Merz ha messo a fuoco un importante momento delle vicende della fabbrica, verificando e ampliando le fonti d'archivio. Da questa ricerca emerge che, alla conclusione dei lavori fondamentali della chiesa, Pietro da Cortona richiede all'Accademia di ratificare il contratto del 1636, che accordava all'artista toscano alcuni diritti o meglio privilegi sulla chiesa inferiore. Il 24 ottobre 1666 l'Accademia incarica Giovan Pietro Bellori e Carlo Maratta di discutere il problema con Pietro. Il rifiuto degli accademici di accogliere la richiesta del Berrettini, che si estranea dal cantiere, conduce Maratta alla rinuncia a sovrintendere alla fabbrica. Pietro viene sostituito da Paolo Picchetti, architetto di fiducia del cardinale Francesco Barberini, e l'anno successivo da Angelo Torrione. Nel dicembre 1666 e 1667, inoltre, Pietro rifiuta l'elezione a Principe dell'Accademia, che nel frattempo intende reclamare tutti i propri diritti sulla chiesa di pertinenza. La sua denominazione, infatti, non era soltanto S. Martina, come appare nell'iscrizione che campeggia a chiare lettere sul fronte, bensì anche, e significativamente, S. Luca. Questa diatriba si protrarrà anche dopo la morte e il lascito dell'artista toscano al Conservatorio di Sant'Eufemia.

Il 4 febbraio 1668 Clemente IX visita la chiesa superiore ed il sepolcro di Santa Martina che "vien adornato, et arichito dal s.r Pietro da Cortona famosissimo pittore" (Rossi 1939, p.510). Scomparso il Maestro nel maggio 1669, il suo allievo Ciro Ferri assume la responsabilità di completare la chiesa:

in particolare va ricondotta a lui la scelta di coronare la facciata con un solo piccolo cornicione curvilineo (Merz, in *Atti* 1998, p.239). Le ultime opere, tra cui quelle relative alla parte terminale della facciata ed agli stucchi interni, vengono saldate addirittura dopo la morte di Pietro da Cortona (16 maggio 1669).

Quanto alla ricostruzione delle fasi di progetto, una pianta, facciata e sezione, disegnate da Domenico Castelli e conservate nella Biblioteca Vaticana (*Barb. Lat.* 4409, f.87, 88; Baggio-Zampa 1979), documentano una proposta, che si caratterizza specialmente per l'involucro interno (Noehles 1970^a, p.101) (*figg. 8, 10*): la pianta è una croce greca, che nel suo spazio centrale delimita un ottagono, tema denso di simbolismo. Sia il braccio trasversale, sia la navata si concludono con terminazioni absidali mistilinee, di impercettibilmente diversa costruzione geometrica. La navata suggerisce la presenza di un fondale a semicerchio, la cui curva sia nascosta nella parte centrale rispettivamente dalla macchina dell'altare e dal portale di ingresso, mentre i bracci offrono all'occhio una parete rettilinea sul fondo, raccordata con brevi curvature all'intersezione con i fianchi perpendicolari. Sui due lati della navata si aprono simmetricamente quattro porte, due delle quali, dal lato dell'ingresso a piano terra, immettono ai vestiboli delle scale, e ad altri ambienti. Le altre due porte, dal lato opposto verso il coro, collegano la navata con altri spazi liturgici. Al di sopra di tali ingressi sono posti i coretti. La croce greca, inscritta in un perimetro che la circonda quasi interamente, ha una facciata principale (presentando così la chiesa anche all'esterno un sistema misto, in parte a pianta centrale e in parte longitudinale), al di là della quale erano previste due coppie di ambienti, disegnati nella pianta. In facciata (nel disegno estesa quanto il braccio trasverso della croce), una parte centrale, leggermente convessa, è ritmata da quattro semicolonne e sopravanza appena la larghezza della navata unica. Questo corpo inflesso è bloccato all'estremità da due coppie di pilastri, di cui i più interni entrano in rapporto con le colonne, tramite una parasta posta di spigolo, per creare forti effetti chiaroscurali e plastici. L'articolazione della facciata

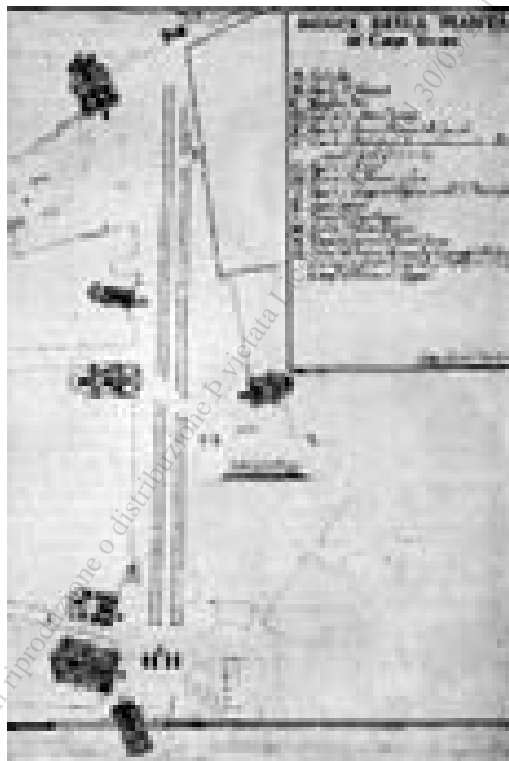


Fig.17 – L'area del Foro Romano (ca. 1656): con H è indicata Ss. Luca e Martina, con I.S. Giuseppe dei Falegnami e con K l'Arco di Settimio Severo (BAV, Chigi, P VII 10)

presenta differenze rispetto alla soluzione realizzata: la più evidente riguarda l'estensione limitata e la brillante soluzione delle paraste addensate nella parete riflessa. Inoltre le scale di accesso alla chiesa inferiore sono collocate nel disegno parallelamente al braccio trasversale, e non a fianco dell'abside, come attuato (*fig. 8*).

Un'altra pianta (f.3, vol.I della *Collezione Bertarelli*, Milano, Castello Sforzesco redatta da Domenico Martinelli) (*fig. 12*) mostra una croce greca proporzionata in modo che i due bracci siano di dimensioni leggermente più equilibrate; sono inoltre visibili i due livelli sovrapposti della chiesa inferiore e superiore, nelle reciproche relazioni: si può dunque osservare come l'ottagono centrale sia riproposto in dimensioni ridotte al di sotto nella chiesa inferiore, osservabile da un'apertura al centro del pavimento soprastante. La proposta documentata dal Martinelli registra, inoltre, una variazione



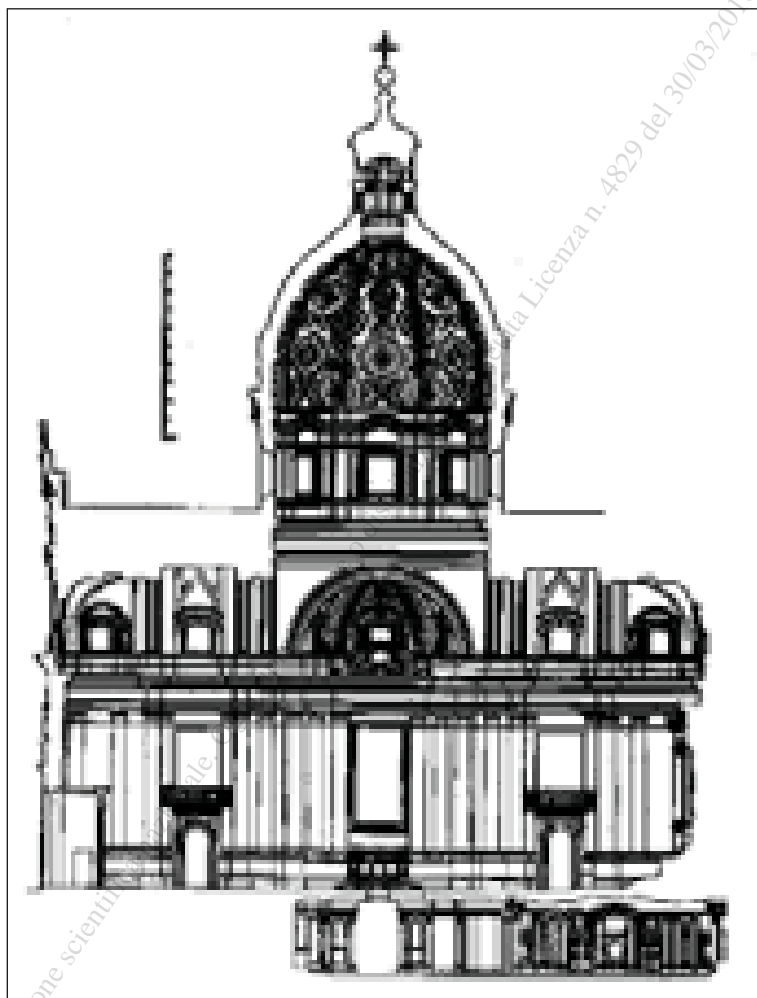
Fig.18 – Ss. Luca e Martina: interno

della facciata, in cui, come effettivamente attuato, la convessità è bloccata da una sola coppia di pilastri, che vengono ‘densificati’ a contatto con la parete in curva in modo diverso da quello registrato nel disegno del Castelli. Non sono state attuate, invece, le due pareti, disadorne, disposte a 45° , con evidente funzione di orientamento dei fianchi laterali in rapporto col tessuto urbano. Il f. 8 del Martinelli nella stessa Collezione è una variante del precedente e sembra documentare un progetto di adattamento successivo, intorno al 1648, per completare la facciata e conferire una configurazione simile a quella rappresentata dal Falda e pubblicata da G. G. de Rossi. La versione ad angoli smussati, che compare in altri disegni, tra i quali anche uno

di Ciro Ferri (Del Pesco 1998, p.33 e n.16), è senza dubbio quella più elegante e studiata, e si avvicina maggiormente alla effettiva realizzazione (fig. 9).

Le due soluzioni, in evidente sequenza temporale, sono subordinate ai vincoli esterni, e alla possibilità o meno di liberare il luogo dalle casupole che si addossavano all’antica basilica di S. Martina. Occorre osservare che il ripiegamento della facciata in diagonale (p.378, fig. 3), raffigurata anche nell’incisione di Francesco Venturini, tratta da un disegno di Bufalini (Noehles 1970^a, fig. 86), e presentata in una variante nel disegno del Castelli, era un tema che veniva indagato contestualmente dal Borromini in S. Carlino alle Quattro Fontane: in quel caso era la stessa conformazione dell’in-

Fig.19 – Ss. Luca e Martina: sezione longitudinale (rilievo a cura dell'Accademia di S. Luca)



crocio stradale a suggerire una soluzione adeguata: l'attenzione allo spazio circostante e alla sua ulteriore definizione, che travalica i limiti dell'oggetto architettonico, è certamente il filo conduttore che lega questi progetti incompiuti e tante realizzazioni del Cortona, di Borromini, di Bernini, di Carlo Rainaldi, di Martino Longhi il Giovane ed altri, progetti che costituiscono le prove della nuova sensibilità per l'ambiente circostante e per l'architettura intesa nei suoi aspetti di scena dello spettacolo urbano. Viene, infatti, riaffermata la veduta in diagonale anche in S. Maria della Pace e nei Ss. Vincenzo ed Anastasio del Longhi.

Resta infine da definire la parte culminante della facciata sul Foro: la soluzione realizzata si di-

scosta, come notato, dalle raffigurazioni presentate nelle stampe dell'epoca, nelle incisioni del Falda ad esempio, e nei disegni coevi, in particolare, quelli di Lieven Cruyl del 1665 e di Giuseppe Leoncini del 1655-1656 (Noehles 1979, p.109; Merz, in *Atti* 1998, p.240). Il prospetto di Domenico Martinelli, conservato a Milano nella Collezione Bertarelli, vol.I, f.47 (*fig. 13*), pubblicato dal Noehles e recentemente dal Merz (1998, p.238), mostra una soluzione, non attuata, per il coronamento del livello superiore, che appare più coerente con le scelte del Cortona intorno agli anni Cinquanta: un timpano piuttosto monumentale, esteso all'intera facciata, al cui centro si iscrive un brano di trabeazione curvilineo, che può essere interpretato come variazione di una

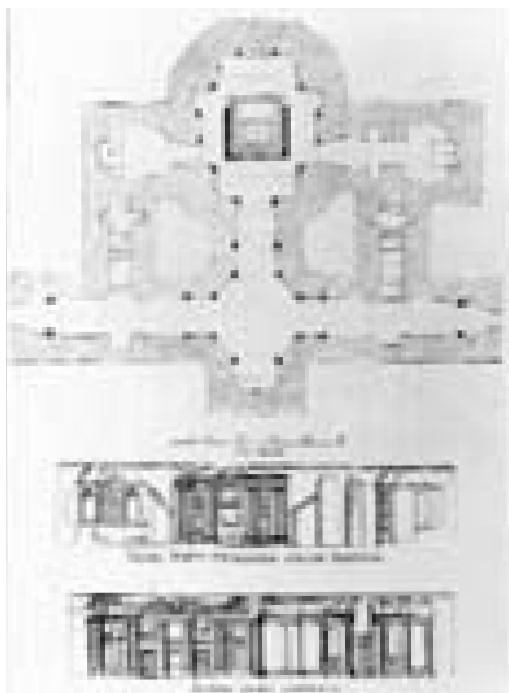


Fig.20— Ss. Luca e Martina: chiesa inferiore, pianta e sezioni (incisione, da un disegno del Bufalini)

serliana, in quanto fregie e cornice si inarcano al di sopra delle paraste del livello superiore. Questo motivo, all'interno del quale appare lo stemma di Urbano VIII poi adottato e sviluppato in tutta la sua plasticità a coronamento prima del prospetto di S. Maria della Pace e poi, come loggia, nel portico di S. Maria in Via Lata, è spesso imitato e riproposto nel corso della seconda metà del Seicento e oltre. Altra differenza tra il prospetto attuato e quello del Martinelli consiste nella soluzione dell'ordine superiore, che è raffigurato come corinzio e decorato con le api Barberini, anziché semplicemente composito. Nel disegno BAV, *Chigi*, P VII 10, c.94r (fig. 17), la facciata appare conclusa da un frontone triangolare che comprende tutta la larghezza della facciata. La soluzione definitiva fu decisa intorno al 1670 da Ciro Ferri, che preferì evidentemente abolire il frontone e studiò un coronamento più semplice e banale, un cornicione curvilineo sul quale due angeli sorreggono uno stemma (Merz, in *Atti* 1998, p.238) (fig. 14).

Alla sommità, nell'opera eseguita in corri-

spondenza delle paraste binate laterali, due urne con fiaccole ardenti, del tutto simili a quelle che ornano S. Maria in Via Lata, risolvono il rapporto con l'atmosfera. La forma delle lucerne riecheggia soluzioni del genere, già attuate, ad esempio, a Milano, nell'Oratorio di S. Giuseppe del Richino e a Roma in diversi progetti di elementi decorativi e scultorei presenti in facciate di chiese, proposti da G. B. Montano, da D. Castelli (per S. Girolamo della Carità e per S. Anastasia), da G. B. Mola (per S. Sebastiano). Il tema, ripreso anche in S. Nicola da Tolentino, ebbe molto successo e venne imitato in numerose chiese romane, come, ad esempio, in S. Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi.

Il progetto, messo in opera a partire dal 1635, sembra comunque coerentemente inquadarsi nella problematica inerente i rapporti tra pianta centrale e pianta longitudinale, che aveva costituito tra Cinquecento e Seicento una delle questioni architettoniche più dibattute. Tra gli spunti di riferimento, oltre a progetti di Mascherino e Richino, si possono indicare gli studi per S. Pietro centrico, e forse non è casuale un'assonanza con il progetto (GDSU, A 16r) di Baldassarre Peruzzi, in cui si notano le colonne binate, ma ancor più si sente l'influenza di Michelangelo (specialmente dei progetti di S. Giovanni dei Fiorentini (Firenze, *Casa Buonarroti* A 123). Proprio il completamento di S. Pietro in Vaticano, condotto in apertura del secolo sotto Paolo V, aveva del resto riaperto autorevolmente nell'ambiente romano la questione, sulla quale si erano contrapposti il partito dei michelangioleschi, sostenuto dallo stesso Maffeo Barberini, poi Urbano VIII, e il partito degli antagonisti, fautori della soluzione a pianta composita, successivamente realizzata dal Maderno, per volontà di papa Borghese. La soluzione del Cortona per la chiesa dell'Accademia si richiama al nucleo spaziale interno di San Pietro, costituito dalla navata centrale e dal braccio trasversale del transetto. Altri spunti potrebbero essere tanto il probabile prototipo, per il S. Pietro michelangiolesco, del *quincunx*, poi sviluppato in S. Lorenzo a Milano, nella cultura architettonica bizantina, quanto diverse sperimentazioni attuate tra Quattro e Cinquecento, incluse le proposte progettuali di Leonardo. Suggerimenti ulteriori per alcuni aspet-

Fig.21 – Ss. Luca e Martina: chiesa inferiore, cappella di S. Martina



ti dell'organismo del Berrettini provengono probabilmente anche dalla spazialità dell'impianto planimetrico di S. Maria degli Angeli di Michelangelo, eretta sull'aula del *frigidarium* delle Terme di Diocleziano, di cui erano state utilizzate otto colonne monolitiche libere (cfr. Merz, in *Atti* 1998, p.234).

La chiesa superiore dei Ss. Luca e Martina realizzata (figg. 9, 16, 18, 19) presenta una pianta assimilabile in prima approssimazione ad una croce greca a sala unica e terminazioni mistilinee all'interno. I caratteri cortoniani di tale frequente tipo sono assolutamente inediti, in quanto la soluzione, estremamente compatta, si basa sulla contenuta contrazione dei bracci trasversali, risolti in una elegante forma concava mistilinea, che si differenzia da quella tendenzialmente semicircolare adottata sia nel coro, sia nello spazio simmetrico opposto, con funzione di vestibolo. Queste diverse configurazioni sono attuate pur nella continuità dell'articolazione della parete e della disposizione decorativa e plastica degli ordini architettonici, dotati di funzione strutturale. In questo senso, la soluzione cortoniana sembra andare oltre l'impianto della chiesa barnabita di S. Carlo ai Catina-

ri di R. Rosati (1612-20), che aveva cercato di conciliare un organismo di impostazione centrica con chiari suggerimenti longitudinali, e dello stesso S. Alessandro a Milano di L. Binago (1601 sgg.), che si inseriva nel medesimo indirizzo culturale. Debitori di architetture precedenti – come la Consolazione di Todi, impianti bramanteschi, il S. Alessandro a Milano o altre chiese dell'ordine barnabita, e soprattutto la chiesa di S. Salvatore in Lauro in Roma, realizzata dal Mascherino – sono taluni sintagmi comunque già riscontrabili in diversi prototipi antichi romani, poi ripresi nel Quattrocento. Tra questi l'accostamento di colonna e parasta in corrispondenza dei pilastri di sostegno delle volte, o le colonne addossate alla parete, sono di chiara ascendenza michelangeloesca, desunti dall'antico. L'esito finale rivela però la personalissima sensibilità architettonica del Cortona, con effetti di chiaroscuro radicalmente diversi dalle architetture di Michelangelo, sia per la rinuncia ad utilizzare, ad esempio, la pietra serena scura per l'ordine, come si osserva nella Biblioteca Laurenziana, e sia per la disposizione originale delle coppie di colonne aggettanti diagonalmente, oppure se alveolate, in-



Fig.22 – Ss. Luca e Martina: chiesa inferiore, sala a croce greca

serite all'interno di pareti concave o convesse, anziché rettilinee. Le colonne libere sono poste in tensione tra il plinto, che costituisce uno zoccolo basamentale continuo, e la trabeazione, con fregio disadorno e cornice doppia molto sporgente, al di sopra della quale alla base degli arconi è posta una fascia, che ha la funzione di innalzare gli archivolti e far fluire meglio la luce. L'ordine architettonico ionico, nelle proporzioni rispondente alle regole canoniche, è, come tutto il paramento murario interno, rifinito ad intonaco chiaro, biancheggianti, forse originalmente rosato (questione sorta durante recenti restauri): prevale comunque un omogeneo chiarore, forse ispirato al nitore delle chiese veneziane del S. Giorgio e del Redentore del Palladio, il quale, ne *I Quattro Libri*, raccomandava il bianco monocromatico. L'effetto complessivo è esaltato dai finestroni sguinciati, che creano suggestivi effetti luministici ed atmosferici abbaglianti. All'interno, di grande raffinatezza è la decorazione in stucco, che caratterizza in particolare le quattro calotte absidali e la cupola: in quest'ultima i costoloni evidenziati plasticamente vengono sovrapposti ai lacunari prospetticamente degradanti di ascendenza classica, ma di disegno assai più complesso e dinamico. Qui il Cortona introduce quindi un'invenzione, già concepita nel progetto, oppure forse perfeziona una contemporanea o precedente esperienza, se si fa riferimento alla decorazione interna della volta dell'ottagono di S. Maria della Pace, destinata ad avere largo se-

guito. L'ornamento e l'articolazione architettonica della cupola dei Ss. Luca e Martina vanno considerati, insieme alla ricca decorazione dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, nel suo complesso, uno dei vertici compositivi dell'attività di Pietro 'stuccatore' (Benedetti 1980, p.63).

Come notato in precedenza, nella navata della chiesa accademica Berrettini dispone quattro coretti: due affacciati verso l'abside, e due verso l'ingresso. Rispetto al rilievo (fig. 19), la sezione di Ciro Ferri (p. 177, fig. 2) appare assai diversa, e quindi resta da stabilire sia quale fosse il disegno del Cortona per tali affacci, sia il motivo del cambiamento. Nel disegno di Pietro da Cortona, raffigurante *Urbano VIII orante* (conservato nella Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno, inv. 415: Merz, in *Atti* 1998, p.237), si scorge un balconcino contenuto all'interno delle paraste: tali loggette, di piccole dimensioni, si avvicinano al gusto espresso dal Mascherino in alcuni progetti per il S. Pietro di Frascati (Razza 1979, p.44, fig. 12). La forma attuale, più ampia e rimaneggiata, sembra invece suggerire soprattutto la funzione di cantoria.

Soluzione interessante, che ricorre in diversi progetti ed alcune realizzazioni di chiese centriche, è quella dei coretti, spazi più o meno evidenziati, rivolti verso l'interno, che sembrano provenire dalle esperienze dei Gesuiti (si pensi al Gesù a Roma e al S. Fedele a Milano) e dei Filippini negli Oratori (Borromini ne progettò diversi e, precedentemente nella Vallicella a Roma, ne furono realizzati alcuni, poi modificati). Un'altra derivazione dei coretti è rintracciabile nei nuovi sviluppi dell'architettura teatrale melodrammatica sacra e profana: nelle loggette di legno del Gran Teatro di Parma dell'Aleotti, come illustrato da Niccolò Sabbatini nella *Pratica di fabbricar scene e machine ne' teatri* (Ravenna 1638, L. I, cap.36). Tali coretti, come si è già ricordato, si distinguono dalle cantorie, strutture più ampie e monumentali, che accolgono l'organo nelle chiese. Il Cortona affianca questi due tipi di tribune, coretti e cantorie, nella riqualificazione dell'ottagono e del coro di S. Maria della Pace, come si vede nel disegno di Carlo Fontana (BAV, *Chig.* P VII 9, ff. 69-70). Saltuariamente, già

in precedenza, logge più o meno simili erano state inserite negli spazi ecclesiastici, specie quando legati ad una funzione privata o palatina. Questi coretti, o palchi, come si è già notato nel capitolo precedente, venivano introdotti anche in alcune cappelle e spesso nelle chiese della controriforma, specialmente quelle di impianto gesuitico, come S. Giovannino a Firenze, su disegno dell'Ammanati e il Gesù di Roma (Rocchi Coopmans de Yoldi 1999), o in alcune chiese dell'Ordine barnabita. Gaspare Vigarani fu indubbiamente uno degli architetti che meglio seppe trasferire nello spazio ecclesiastico queste raffinate strutture. Simili affacci balastrati compaiono già nel vestibolo della cappella di Paolo V Borghese in S. Maria Maggiore a Roma, in S. Pietro a Bologna, o soprattutto in S. Fedele a Milano di Pellegrino Tibaldi, in cui sono disposti in modo ritmico e sistematico, quasi a suggerire un ballatoio interno, e in Lombardia nei primi decenni del Seicento, in altre chiese legate ai Barnabiti e al Borromeo. Logge per le reliquie, quindi con funzione diversa, caratterizzano i piloni di S. Pietro a Roma. La soluzione dei coretti era talvolta abbinata all'esigenza di installare dei ricchi confessionali, richiesti dalla liturgia post-tridentina, come si vede attuato, ad esempio, nella più tarda elegantissima soluzione della chiesa di Gesù e Maria al Corso (Lee-Palmer 1997). Il Noehles (1970^a, doc.164; Fagiolo dell'Arco, in *Atti* 1998, p.269) ha ritrovato un riferimento interessante relativo all'utilizzazione del coretto prospiciente il presbiterio dei Ss. Luca e Martina: il riferimento documentario risale alla cerimonia del funerale di Pietro da Cortona, alla quale intervenne il cardinale Francesco Barberini, "che... poi assisté privatam.te in un Coretto dirimpetto ai Musici, alla messa solenne cantata da D. Dom. de Santis".

Solo apparentemente singolare, infine, è la sostanziale assenza nella chiesa di decorazione pittorica, elemento già sottolineato con disappunto e stupore dal Mola (1663, p.109), che registra il malcontento degli artisti dell'Accademia di S. Luca, i quali, almeno nella cupola, avrebbero potuto trovare occasione di esprimersi con un'opera d'arte non solo a livello di esito individuale, bensì di scuola, con valore paradigmatico: segno evidente di co-

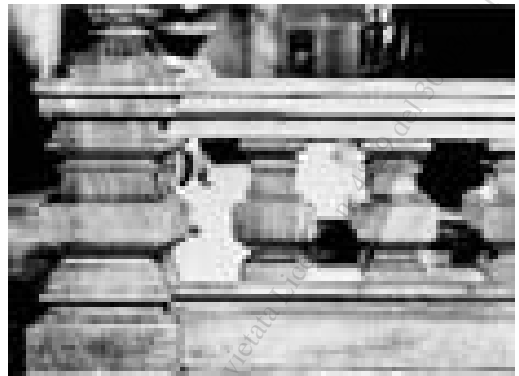


Fig.23 – Ss. Luca e Martina: chiesa inferiore, sala a croce greca al di sotto dell'altare maggiore, dettaglio della balastrata

me il Cortona architetto segua un processo per molti versi autonomo dal pittore, in una chiara distinzione degli strumenti adottati, e intenda costruire uno spazio autenticamente architettonico e scultoreo. Inoltre la critica del Mola, rivolta anche a S. Maria della Pace, con termini molto taglienti ed offensivi, si estende pure all'articolazione della parete, per una "confusione di membri", che farebbero "a pugni" (1663 pp.107-108 e p.109), indicando così i termini di un dibattito, sentito anche all'interno dell'Accademia di S. Luca e poi ripreso ed amplificato nei decenni successivi (Metzger Habel 1992, p.417).

Per quanto riguarda la congruenza tra spazio interno ed esterno, si può osservare come il Bertellini abbia tentato di creare delle commolazioni e dei ritmi precisi, sebbene l'interno sembri vivere in modo in parte autonomo dall'esterno. Pietro ha infatti suddiviso entrambi gli involucri in due livelli – posti su uno zoccolo di base –, perfettamente corrispondenti, articolandoli con due ordini architettonici, e richiamando la concavità interna della nave anche nella leggera convessità in facciata, estesa quanto la larghezza della nave stessa: una flessione convessa molto ridotta in profondità, che per il trattamento addensato delle paraste, del gioco chiaroscurale, appare più pronunciata e suggerisce la funzione di *martirium*. Ancora una volta sarebbe possibile il riferimento a studi e proposte per S. Pietro centrico, particolarmente di Peruzzi e Serlio, ma appare evidente



Fig.24 – Ss. Luca e Martina: chiesa inferiore, sala ottagonale al di sotto della cupola

come il linguaggio del Cortona sia perfettamente autonomo e come un eventuale spunto sia stato immediatamente deformato per seguire la poetica del dinamismo cortoniano. Una certa difficoltà di coniugare l'interno con l'esterno è sorta quando il Berrettini ha dovuto fornire due soluzioni diverse: l'una per il livello superiore del prospetto esterno, e l'altra per il corrispondente ordine superiore della controfacciata all'interno. Mentre infatti all'interno la finestra centrale viene uniformata, nel disegno, e nelle dimensioni, alle altre dei restanti bracci della croce greca, soprattutto al fine di immettere la stessa quantità di luce nella chiesa, all'esterno il finestrone doveva rispondere alla diversa esigenza compositiva ed ottica del prospetto. L'artificio adottato consiste nel giocare sulla prospettiva, che impedisce di discernere dal basso la circostanza che al centro del livello superiore del fronte resta cieca una parte del finestrone, proporzionato alla facciata e quindi molto più ampio e di forma diversa rispetto a quello interno, di dimensioni ridotte. Ma è probabile che la solu-

zione finale non rispecchi totalmente la volontà del Berrettini: difatti anche questa riduzione avrebbe potuto essere presentata più elegantemente all'esterno, come in S. Susanna, nella cui facciata il Maderno aveva adottato da un lato i vetri al piombo quadrettati e leggermente colorati, e dall'altro un elegante tamponamento murario decorato. I vetri impiegati dal Cortona avrebbero potuto essere come quelli che compaiono nelle incisioni coeve, opachi e composti con motivi geometrici, tondi o quadrettati. La discrepanza tra interno ed esterno è poi evidentissima nei progetti alternativi per quanto riguarda tutto l'involucro esterno, non solo la facciata: sia nella versione a elementi diagonali, registrata ad esempio dal Falda, sia in quella in cui la croce è racchiusa in uno spazio quadrato. Tale contrasto è tuttora osservabile nella volumetria esterna delle terminazioni absidali.

Degno di nota è lo studio prolungato e paziente che il Cortona dedica agli ambienti di culto e di servizio, annessi alla chiesa. Per questo aspetto sembra lecito ravvisare un parallelismo con la contemporanea, faticosa definizione degli spazi, con funzioni diverse, annessi a S. Carlino studiati dal Borromini. Entrambi gli architetti sembrano ricercare una soluzione ottimale, per garantire percorsi esterni ed autonomi alla chiesa a pianta centrale, e quindi meno adatta ad essere utilizzata come passaggio da un vano all'altro delle cellule aggregate intorno al corpo della chiesa. Per il Cortona questa ricerca, attuata con più o meno successo, si riscontra analogamente negli altri edifici ecclesiastici, da S. Maria della Pace, a S. Maria in Via Lata, a Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, e nel progetto per la chiesa degli Oratoriani a Firenze. L'esigenza di 'deambulare' con razionalità sia in orizzontale che in verticale, derivata forse anche in certo grado dalla monumentalità e dalla specializzazione degli spazi (si pensi ad esempio al portico-nartece a due piani, ai corridoi inseriti nelle intercapedini di muri, ai coretti, alle torri campanarie, alle sacrestie, ai retrocori, ai deambulatori, alle scale della cripta, ecc.), che interessa pure gli stessi edifici religiosi, sia le chiese, che i conventi, è sentita dal Berrettini particolarmente per ciò che con-

cerne i vani delle scale, e in particolare se ne ha riprova nella cura con cui progetta il collegamento, in Ss. Luca e Martina, con la cripta. La posizione delle scale sembra essere stata una delle fondamentali preoccupazioni del Berrettini. È curioso che nella tavola della già ricordata *Roma subterranea* dell'Aringhi, la posizione delle scale di accesso non corrisponda né all'esecuzione né ai progetti, bensì occupi gran parte dell'attuale corridoio posto parallelamente rispetto all'asse delle cappelline che affiancano la *confessio* e in corrispondenza del braccio superiore trasverso della croce greca.

La facciata della chiesa, suddivisa in due ordini sovrapposti di uguale ampiezza, adotta un modello compositivo poi ricorrente in Pietro da Cortona (*Cavazzi* 1908, p.132; *Noehles* 1970^a, p.160). La convessità della zona centrale della facciata nel progetto 'vitruviano' di chiesa centrica, forse neppure destinato ai Ss. Luca e Martina, era risolta ad arco di cerchio, e costituiva quindi il semplice risultato della compenetrazione di cubo e cilindro (*Noehles* 1970^a, p.160). La curvatura della facciata della chiesa accademica, nella versione definitiva, viene ottenuta da Pietro mediante sia un caratteristico schiacciamento limitato in profondità, sia l'inserzione di segmenti scalati di paraste di raccordo tra i pilastri binati e gli estremi inflessi del segmento di parete centrale retto, nel quale si innestano, a livello terreno, il portale, ed in alto il finestrone. Ne consegue, in virtù della presenza dei due pilastri laterali, un ritmo mosso ed articolato, in cui le pareti convesse e quelle squadrate si legano tra loro secondo una equilibrata fusione ed al tempo stesso una chiara distinzione e un contrasto. Il senso spaziale che emana la facciata misura con eloquenza il distacco dalle analoghe opere di ascendenza tardo-manieristica, con cui pure ha in comune taluni elementi formali. Juvarrà e Piranesi (*fig. 15*) hanno colto questo capolavoro di armonia, giocato sul contrasto tra l'arco trionfale severiano e la facciata, pur non conclusa nel contesto urbano per il quale era stata idealmente concepita: in particolare il disegno BAV, *Chigi* P VII, 10 (*fig. 17*), mostra la piazza antistante e il bidente, mentre le incisioni dell'epoca rivelano il ricco tessuto in cui, tra vetuste testimo-



Fig.25 – Ss. Luca e Martina: chiesa inferiore, sala a croce greca al di sotto dell'altare maggiore, soluzione d'angolo

nianze dell'antichità romana e nuovi edifici sacri, si inseriva la chiesa. Questo straordinario equilibrio armonico oggi appare totalmente perduto, a causa di una cesura artificiale, che ha interrotto il secolare dialogo raffinato della chiesa cortoniana con le più significative vestigia del Foro romano, il luogo più emblematico del mondo pagano e della cultura dell'antichità. L'opera, *in tribus foris*, sovrastava con la sua mole la *Curia Senatus* e si confrontava baldanzosamente con l'arco di Settimio Severo, costituendo un fondale alle pendici del Campidoglio.

Gli ordini architettonici, ionico e composito, si confrontano con gli ordini antichi: in particolare, con i pronai dei templi di Saturno e di Vespasiano, e con l'arco di Settimio Severo, con cui la facciata cortoniana più strettamente dialoga, anche grazie all'abbattimento della torre medievale, per decreto del Popolo Romano del 1636 (*Nussdorfer* 1985, pp.181-182; *Id.* 1992). Nello ionico compare l'ape barberiniana, già presente nel palazzo Barberini. Nel Seicento si riprende infatti un gusto rintrac-

ciabile tanto in Lombardia, quanto in Toscana dalla metà del Quattrocento al primo Cinquecento. Un esempio molto noto è la Canonica di S. Ambrogio a Milano, opera di Bramante, nei cui capitelli sono frequenti elementi araldici decorativi che alludono alla dinastia Sforza e in ambiente italiano numerosi sono i capitelli della seconda metà del Quattrocento che esibiscono nel loro centro uno stemma cardinalizio o papale, dal chiostro del palazzetto Venezia del tempo di Paolo Barbo, al S. Pietro in Vincoli, nel quale ricorre lo stemma Della Rovere. Le soluzioni seicentesche si possono forse interpretare come una tendenza al Neoqueattrocento, talvolta richiamata a proposito delle scelte tipologiche degli architetti barocchi, ma è forse più probabile il rimando ai capitelli figurati antichi, che spesso comparivano proprio su edifici sepolcrali (Von Merklin 1962) o erano di reimpiego.

Fondamentale, seppur di difficile interpretazione in tutte le sue sfaccettature, il messaggio simbolico evocato dalla facciata, la cui convessità è stata letta come esplicito riferimento agli organismi sepolcrali antichi a pianta circolare, con evidente rimando alla tomba di Santa Martina (Gerlach 1992). È stata inoltre sottolineata la presenza di elementi riconducibili specificatamente al martirio della Santa (Villani 1997^b), così come estesamente descritti nel testo dell'Honorato (1635), oratorio, scelto da Pietro come proprio confessore. Un elemento insolito della facciata è dato dalla decisa accentuazione proporzionale dell'iscrizione dedicatoria incisa nel fregio dell'ordine ionico, che ricorda, oltre ad Urbano VII, unicamente Santa Martina. Si tratta di una scelta da mettere in rapporto con la profonda venerazione del Berrettini nei confronti della Santa, oppure leggibile anche come polemica espressione dei rapporti tutt'altro che idilliaci tra il Berrettini stesso e l'Accademia di S. Luca (Gerlach 1992, p.101). Singolare, infine, la soluzione della calotta, il cui profilo nella sezione del rilievo (*fig. 19*) appare falsato dall'assenza della proiezione dei costoloni e degli aggetti dell'attico. La cupola risolve con notevole verticalismo lo spazio interno, segnato sia dai costoloni, che richiamano, come all'esterno, la funzione strutturale, sia da una sorta di

translitterazione dinamica del cassettonato, che ha il suo archetipo nel Pantheon, ma evoca un simbolismo paleocristiano. Da questo punto di vista Benedetti (in *Atti* 1998, p.397) ha reinterpretato la cupola che, considerata all'interno dell'evoluzione del linguaggio decorativo precedente dell'artista toscano appare "conclusivo apice dell'espressività figurale cortoniana", come forma architettonica densa di significati: elemento che si impone nel paesaggio urbano del Foro e del Campidoglio (*fig. 15*), riallacciandosi a proposte di Antonio da Sangallo per S. Giovanni de' Fiorentini e alla cupola di Rosato Rosati per S. Carlo ai Catinari, ben nota al Cortona – che poi dipingerà la pala d'altare in onore di Carlo Borromeo (pagamenti 1661-1667) – sia per i rapporti tra Mazenta e Francesco Barberini, sia per la presenza del Soria, incaricato di costruire la facciata della chiesa.

La chiesa inferiore, inizialmente prevista come *confessio* con il sepolcro del Berrettini, è creazione architettonica estremamente originale, costituendo, rispetto alla cripta di S. Susanna del Maderno, con finta volta dipinta, un passo avanti verso la poetica dell'unità delle arti visive, in quanto l'impiego degli stucchi è finalizzato a creare una sequenza di spazi con caratteri diversi e ben definiti. Se da un lato rivela, in planimetria, echi degli impianti delle catacombe (*fig. 20*), e al contrario inondata di luce, e presenta al centro una copertura con effetto di finta volta (*figg. 21, 22*), sostenuta da colonne diagonali negli angoli: la soluzione d'angolo gioca sempre un ruolo principale nell'articolazione della parete muraria (*fig. 25*). A questo proposito sembra interessante un confronto con la spoglia chiesa inferiore di S. Carlino alle Quattro Fontane (progetto redatto intorno al 1634-1637): il riferimento più stretto, specialmente in rapporto al posizionamento ed alla funzione delle quattro colonne angolari, è però costituito dalla michelangiolesca cappella Sforza in S. Maria Maggiore, in cui è pure presente per la copertura una soluzione a volta ribassata (Hubala 1962, pp.144-146; Noehles 1970^a, pp.163-164). Il linguaggio ricco e policromatico della cripta, la straordinaria soluzione del-

l'altare con balaustra (fig. 23) e del monumento funebre della santa martire collocato al centro della stupenda raffinatissima sala a croce greca, contrasta singolarmente col prevalente monocromatismo della chiesa superiore. La ricerca di vivacità policromatica caratterizza soprattutto la tarda attività del Cortona, e viene forse sollecitata talvolta anche dalla committenza.

Bibliografia: Honorato 1635; Totti 1638, p.422; Franzini 1643, p.298; Martinelli 1644, p.59; Id. 1650, p.68; Id. 1658, p.198; Id. 1660, p.81; Id. 1660-1663, p.78; Mola 1663, pp.109 e 113-114; Franzini 1668, pp.348-350; Titi 1674, pp.218-221; Baldinucci 1725-1730, pp.124-125; Pascoli 1730-1736, p.8; Milizia 1785, pp.148-149; Berrettini, in Campori 1866, pp.510-512; Fabbrini 1896, pp.173-176; Pollak 1912, coll.563-564; Pollak 1928, I, pp.185-192; Montenovesi 1932; Giovannoni 1934; Blunt 1958, p.256; *Altari barocchi...* 1959, pp.103-106; Noehles 1963, coll.607-608; Portoghesi 1963; Buchowiecki 1967-1974, III, pp.330-348; Golzio 1968, pp.183-185; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, pp.14-16; Brandi 1970, pp.53-57 e 37-41; Noehles 1970^a; Pastorio 1970; Severati 1970; Portoghesi 1973, pp.369-392; Brandi, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.62-68; Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.137-140; Norberg-Schulz 1979, pp.86-88; Connors 1982, pp.458-460; Varriano 1986, pp.108-114; Gerlach 1992; *Von Bernini bis Piranesi...* 1993, pp.138-139; Innocenti Presciuttini 1994; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, pp.455-457; Villani 1997^b; Ceccopieri Maruffi 1998, pp.63-64; Del Pesco 1998, pp.33-35; Benedetti, in *Atti* 1998, pp. 396 ss.; Merz, in *Atti* 1998, pp.231-242; Portoghesi, in *I Trionfi...* 1999, p.44; Viscogliosi 2000, pp.44-51.

S. Lorenzo in Damaso: cappella dell'Immacolata Concezione (1634-1635)

La cappella dell'Immacolata Concezione, posta a sfondo della navata sinistra della chiesa, è inizialmente decorata tra il 1502 ed il 1503, anno in cui venne consacrata (Valtieri 1984, p.234). Profonde modifiche vengono apportate a partire dall'autunno del 1634: il 20 ottobre di quell'anno sono firmati i capitoli relativi ai lavori in stucco,

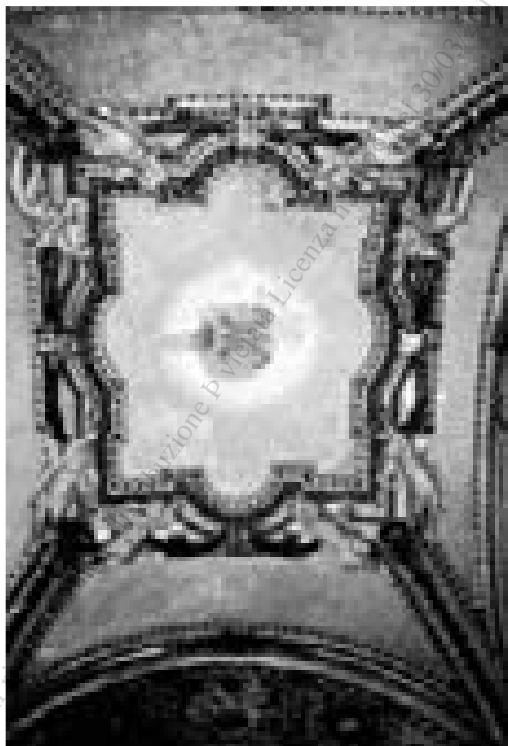


Fig.1 – S. Lorenzo in Damaso: cappella dell'Immacolata Concezione, dettaglio della volta a fresco e stucco

da eseguire nella cappella (Pollak 1928, p.163; Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.21). Contemporaneamente, si rinnova l'altare e si procede al rivestimento marmoreo delle pareti e dei pilastri. Quest'ultima opera appare motivata in parte dalla necessità di cancellare quella originaria decorazione a grottesche, censurata nel corso della Visita Apostolica del 1592 (Valtieri 1984, p.234). I promotori del rinnovamento della Cappella, il cardinale Francesco Barberini da una parte, la Compagnia della Concezione dall'altra, sono menzionati nell'epigrafe murata nella parete sinistra. Questa ricorda con particolare enfasi la solenne processione del 19 agosto 1635, al termine della quale la venerata immagine della Madonna, asportata durante i lavori, era stata ricollocata sull'altare del sacello: di quest'ultimo si attesta anche l'avvenuto 'restauro'. Altre notizie relative alla ricordata processione sono riportate dal Del Piazzo (in *Pietro...* 1969, p.21).

Al successivo intervento ottocentesco si deve invece il rinnovamento del pavimento della cappella e la sostituzione della cancellata in ferro con una balaustrata marmorea (1859): a questo periodo risale probabilmente la sostituzione dell'affresco della volta (*Dio Padre in gloria*), evidentemente deterioratosi, con un semplice fondo azzurro (*fig. 1*). La riqualificazione della cappella è concordemente attribuita a Pietro da Cortona dal Mola, dal Franzini, dal Titi e dal Pascoli (Mola 1663, p.118; Franzini 1668, p.259; Titi 1674, p.127; Franzini 1678, p.265; Pascoli 1730-1736, p.8). Particolare rilievo assume tuttavia la sintetica nota del Totti ("la Cappella della Concettione di Pietro da Cortona"), posteriore di soli tre anni al completamento dei lavori (Totti 1638, p.219). Al Passeri si deve invece quella che può probabilmente considerarsi come la prima descrizione della cappella, in cui si evidenziano i "regolati compartimenti di stucchi indorati" della volta, e si rilevano le analogie compositive con il soffitto del salone del palazzo barberiniano (Passeri 1772, p.413).

L'impianto generale architettonico della cappella è, chiaramente, quello originario: l'intervento del Berrettini ha comportato, infatti, il rinnovamento decorativo del sacello. Se l'altare ripropone, nel consueto modello ad edicola colonnata e timpano spezzato, uno schema ampiamente diffuso a Roma, particolare rilievo assume la soluzione compositiva attuata per la volta: il tema elaborato è quello, tipicamente cortoniano, della raffigurazione pittorica, incorniciata e sorretta da angeli in volo, secondo un modello che, opportunamente variato ed arricchito, verrà successivamente ripreso dallo stesso Pietro nella volta della Chiesa Nuova. Suggestiva, ma allo stato attuale priva di riscontri documentari, l'ipotesi di un coinvolgimento diretto del Berrettini nell'esecuzione degli stucchi della volta della cappella (Campbell 1977, p.128): ipotesi che si inquadra nella più generale questione di una possibile attività come scultore di Pietro da Cortona, i cui termini, sulla scorta delle testimonianze tutt'altro che risolutive di Luca Berrettini e di F. S. Baldinucci, sono stati precisati da J. Montagu, al cui

recente contributo si rimanda (Montagu, in *Cat.* 1997, pp.127-132).

Bibliografia: Totti 1638, p.219; Franzini 1643, p.220; Mola 1663, p.118; Martinelli 1660-1663, p.74; Titi 1674, p.127; Franzini 1678, p.265; Pascoli 1730-1736, p.8; Passeri 1772, p.413; Milizia 1785, p.147; Fabbrini 1896, p.185; Lavagnino 1924, p.76; Pollak 1928, I, p.163; Buchowiecki 1967-1974, II, p.261; Valtieri 1984.

Castel S. Pietro (Palestrina): S. Pietro sulla Rocca Prenestina (1636 ca.)

L'intervento, attribuito al Cortona, non è stato finora oggetto di uno studio approfondito ed archivistico. Torniai (in *I Barberini...* 1992, pp.46-47), presenta una incisione del Vasi (*fig. 1*) con sezione prospettica dell'interno della chiesa di S. Pietro sulla Rocca Prenestina, come architettura del "Cav. Michetti" (Niccolò, allievo di Carlo Fontana?), senza accennare ad un eventuale ulteriore rifacimento della fabbrica. Secondo il Petrini (1795, p.242) si trattò di regolarizzare la pianta della chiesa, di rovesciare la posizione dell'altare, portandolo da est a ovest, di sviluppare il presbiterio, di spostare l'ingresso dal fianco meridionale alla facciata est di fronte all'altare, premettendo un semplice nartece di ordine dorico, che nell'incisione del Vasi appare ad un solo piano e risolto ad arcate. Sarebbe interessante verificare se le logge bal-

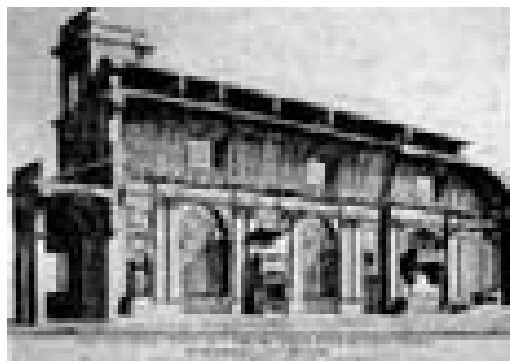


Fig. 1 – Castel S. Pietro, S. Pietro sulla Rocca Prenestina: sezione prospettica dell'interno (incisione di G. Vasi)

conate laterali (coretti) prospettanti il presbiterio risalgano al rifacimento cortoniano, in quanto sono elementi tipici del suo linguaggio (riscontrabili, ad esempio, in Ss. Luca e Martina e in S. Maria della Pace).

Chiesa del Gesù: altare di S. Ignazio (1637)

Il 23 luglio del 1637 i resti mortali di S. Ignazio, fondatore della Compagnia di Gesù, canonizzato da Gregorio XV il 22 marzo del 1622, vengono traslati in un'urna di bronzo dorato su disegno di Orazio Grassi, ornata da rilievi modellati dall'Algardi (Heimburger Ravalli 1977): l'urna, offerta da Francesca Giattini, "devota alla Compagnia" (Pecchiai 1952, p.131; Pericoli Ridolfini 1975), è collocata nel braccio sinistro del transetto, all'interno della cappella, già dei Savelli, che ne avevano commissionato la decorazione a Giacomo della Porta, senza però che nulla venisse realizzato, a causa della morte del committente, il cardinale Giacomo Savelli. Nel 1637, tuttavia, a spese dei padri Gesuiti, si lavora anche al rinnovamento dell'altare destinato ad accogliere l'urna, su progetto di Pietro da Cortona. L'altare originario, voluto dalla nobile famiglia romana dei Savelli, era infatti rimasto incompiuto. Il 22 dicembre 1637 mons. G. B. Altieri consacra il nuovo altare, di proporzioni modeste (Pecchiai 1952, p.131), destinato ad essere sostituito a sua volta, alla fine del Seicento, dal celebre ricchissimo altare di A. Pozzo.

Un disegno conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid (B 8175) (*fig. 1*), esposto recentemente in una mostra nella capitale spagnola e successivamente a Milano (AA.VV. *Dibujos...* 1991, pp.128-130; AA.VV. *Disegni italiani...* 1991, pp. 8-9), è stato messo in relazione con il perduto altare del Cortona (Merz 1994, p.558). In effetti, il disegno mostra non poche caratteristiche tipiche del *ductus* del Berrettini: dal tratto vibratile e filamentoso con il quale sono definite le linee, al delicato accostamento tra i segni in inchiostro e le lievi ombre acquerellate; presenta, inoltre, due soluzioni progettuali contemporaneamente (più verticalizzata e mossa a sinistra), secondo un proce-

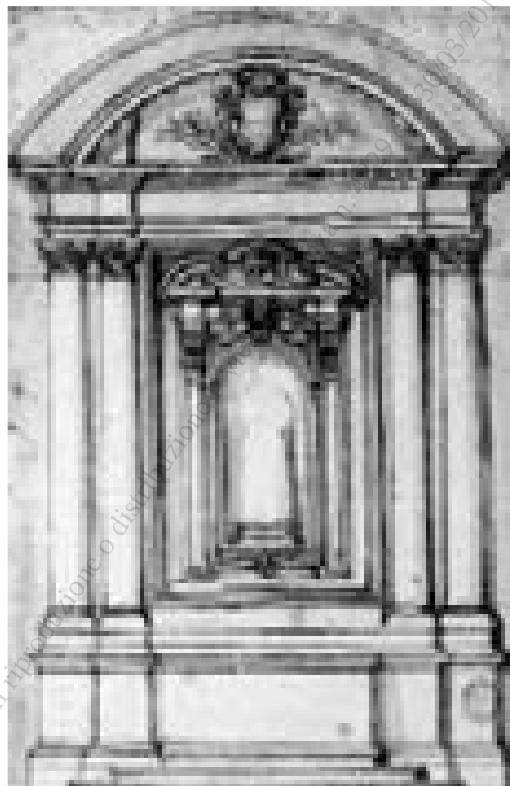


Fig.1 – Progetto per altare (Madrid, Biblioteca Nacional, B 8175)

dimento tipico degli elaborati cortoniani. Come correttamente notato da Merz, l'altare è certamente destinato ad onorare un santo Gesuita, per la presenza del monogramma della Compagnia nel timpano dell'edicola; più discutibile appare il riferimento dello stesso Merz a Vincenzo Carafa come possibile committente dell'opera, basato sulle indubbe analogie tra lo stemma dei Carafa e quello presente nel disegno. Stilisticamente l'altare appare congruente con la prima fase dell'attività cortoniana, presentando non pochi rimandi alla cultura tardo-manieristica di ascendenza michelangiolesca, nell'elaborata edicola centrale, destinata verosimilmente ad ospitare la statua del santo.

Altrettanto evidente è il contrasto tra l'edicola stessa ed il disegno molto più controllato dell'altare; infine, caratteristici del Berrettini appaiono i due semitimpani a voluta dell'edicola (AA.VV. *Disegni italiani...* 1991, p. 8), in tutto analoghi a

quelli presenti nel tamburo della cupola dei Ss. Luca e Martina o nell'edicola centrale del progetto per la cappella funeraria di un cardinale, conservato a Lille (Noehles 1970⁹, p.89). È da notare tuttavia come l'altare raffigurato nel disegno di Madrid sembri riferirsi ad un vano dimensionalmente molto più ridotto rispetto alla cappella di S. Ignazio. Indicativo in questo senso appare l'arco che inquadra superiormente l'altare: elemento di difficile lettura se collegato al Gesù, in quanto sembra configurare un limite superiore della parete o comunque del vano su cui l'altare stesso risulta inserito. Lo stemma sembra ricondurre ad una committenza Sacchetti.

Bibliografia: Pecchiai 1952, p.131; AA.VV., *Dibujos de Arquitectura...* 1991, pp.128-130; AA.VV., *Disegni Italiani...* 1991, pp.8-9.

Casino Sacchetti, il Pigneto (1628-1629; 1637-1650)

Opera tra le più rilevanti dell'attività architettonica di Pietro da Cortona, il Casino Sacchetti, di cui sopravvivono oggi scarsi resti, solleva una serie di questioni: la cronologia delle fasi costruttive; l'individuazione dei committenti all'interno della famiglia Sacchetti e del luogo esatto delle rovine del Casino; la reale consistenza e morfologia della struttura; i motivi della decadenza e rovina; la spazialità specifica dell'edificio, intesa come sintesi di elementi naturali e architettonici dell'insieme; l'originalità, il significato e la relazione di quest'opera architettonica all'interno della poetica cortoniana. Inoltre occorre chiarire in che rapporto il complesso si pone con la tradizione precedente, con la tipologia e le soluzioni formali relative ai casini di delizia, al fine di individuarne l'effettiva originalità. Gli interrogativi fondamentali legati al tema sono stati affrontati in alcuni recenti contributi critici (Campitelli 1989; Merz-Blunt 1990; Cerutti Fusco-Schafer, in *Atti* 1998; schede di K. Noehles, in *I Trionfi...* 1999, pp. 433-436; Perkins-Schafer 2000), pubblicati, cronologicamente, quasi in parallelo con una serie coordinata di iniziative volte allo sca-

vo, su basi scientifiche, dell'area su cui sorge il Casino e all'analisi delle strutture superstiti.

La campagna di scavo effettuata ad opera di S. Schafer e P. Perkins, coadiuvati dall'autrice del presente studio, ha permesso di circoscrivere il luogo esatto dei resti della costruzione, che ancora parzialmente emergono in media per una trentina di centimetri dal suolo, e sono tali da consentire comunque una comprensione parziale della pianta dell'edificio. Gli scavi, i cui risultati sono stati recentemente dati alle stampe (Perkins-Schafer 1998 e 2000), hanno inoltre reso possibile la ricostruzione delle misure della maggior parte della fabbrica, finora non documentabili: nella parte superiore, la pianta del Casino occupa un'area rettangolare di circa 40 metri di lunghezza per circa 20 metri di larghezza (Schafer 1992; Id. 1998; Perkins-Schafer 1998 e 2000). Il successivo rilievo fotogrammetrico, condotto da A. Sartor e M. Caputo ed il rilevamento radar, diretto da M. Dal Mas, e finalizzato ad esplorare le parti interrato della fabbrica hanno permesso una conoscenza più completa di alcuni aspetti fondamentali del Casino Sacchetti (Sartor, Caputo, in *Atti* 1998, pp.293-298; Dal Mas, *ibidem*, pp.324-332).

Nel loro insieme, queste operazioni hanno costituito la base per la verifica dell'attendibilità dei rilievi sette-ottocenteschi e delle raffigurazioni come quelle dello Specchi (*fig. 1*) e del Vasi (che introduce alcune variazioni nell'ornato), dimostrando come il più accurato, sebbene per alcuni aspetti approssimato e non privo di integrazioni, risulti essere quello di Pietro Bracci del 1719 (Merz-Blunt 1990, p.398) (*figg. 2-4*); è stato così possibile definire una prima ipotesi di restituzione grafica del Casino Sacchetti, in parte già pubblicata (Lo Monaco 1996; Id., in *Atti* 1998).

Nella relazione presentata al Convegno Internazionale del novembre del 1997 è stato esposto, infine, lo stato attuale dell'analisi storico-critica sull'opera (Cerutti - Schafer, in *Atti* 1998). L'indagine sulle fasi costruttive si è svolta studiando i resti del Casino, le fonti coeve grafiche e documentarie, in particolare Janus Nicius Erythraeus

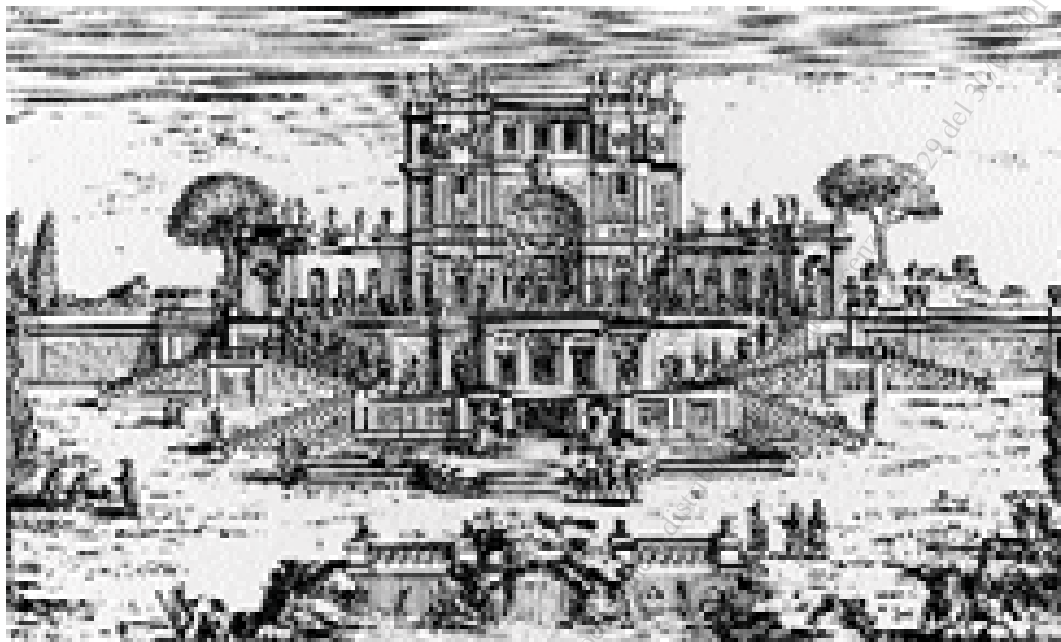


Fig.1 – Casino Sacchetti: veduta (da A. Specchi, Il Quarto Libro del Novo Teatro della Palazzi in prospettiva di Roma Moderna, Roma 1699, tav.44)

(Rossi 1645-1648), il Sandrart (1675) e Luca Berrettini (lettera a Ciro Ferri, in Campori 1866, pp.505-515). Inoltre, sono state consultate le fonti successive, quale F. S. Balducci, e soprattutto i documenti conservati nell'archivio Sacchetti, nonché i rilievi del Navone-Cipriani e Percier-Fontaine, che tuttavia apportano sostanziali modifiche allo stato di fatto. Mentre le fonti sono concordi nel ribadire la paternità del disegno a "Petrus Cortonensis", molte incongruenze, imprecisioni e approssimazioni lasciano aperti alcuni interrogativi, oggetto di dibattito. Fondamentale per la datazione delle fasi progettuali e costruttive dell'opera è stata la messa a fuoco del clima politico e culturale del tempo, oltre che delle singole personalità dei committenti, al fine di individuare i promotori di un'architettura così originale: indagine facilitata da un recente ed interessantissimo studio di Irene Fosi, ricco di spunti metodologici, che inquadra negli anni cruciali dalla fine del Cinquecento alla fine del Seicento l'ascesa e la successiva decadenza economica, ed in parte sociale, della famiglia Sacchetti

(Fosi 1997). Le conclusioni della relazione presentata al Convegno, poi pubblicata negli *Atti*, riguardo alla cronologia delle fasi costruttive del Casino e ai cambiamenti all'interno della committenza dei fratelli Sacchetti, sono in sintesi le seguenti:

una prima fase, *ante* 1629, attribuita a Marcello, relativa alla fondazione, e all'abside del ninfeo (Rossi 1645-1648). I lavori vengono interrotti alla morte di Marcello nel 1629.

Una seconda fase, in memoria di Marcello, condotta in assenza di Giulio intorno al 1637-40: fase attribuita al marchese Matteo (Rossi 1645-1648), che fungeva da capofamiglia ed amministrava i beni del fratello Alessandro, a quel tempo proprietario della tenuta della Valle dell'Inferno, nella zona nord-ovest del Vaticano, verso la Via Aurelia. Questa ripresa dei lavori va a sua volta suddivisa in due tempi: il primo consistente nella realizzazione di una grotta e nell'ampliamento del ninfeo iniziato dal Cortona per Marcello. Di questa fase sarebbe testimone un disegno (*fig. 5*) attribuito al Cortona e inciso dal Vasi (ASR, *Disegni e Stampe*,

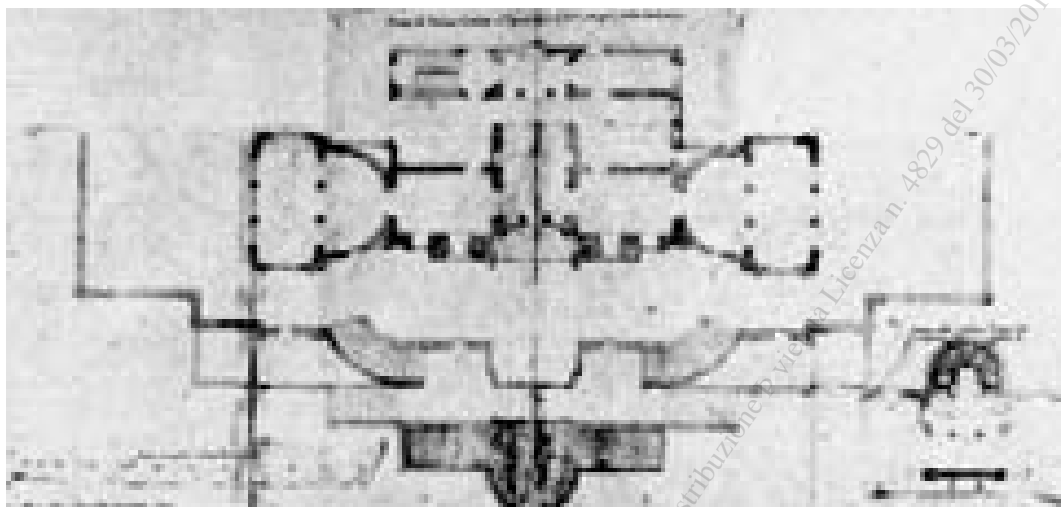


Fig.2 – Casino Sacchetti: pianta (P. Bracci, 1719, Montreal, Centre Canadien d'Architecture)

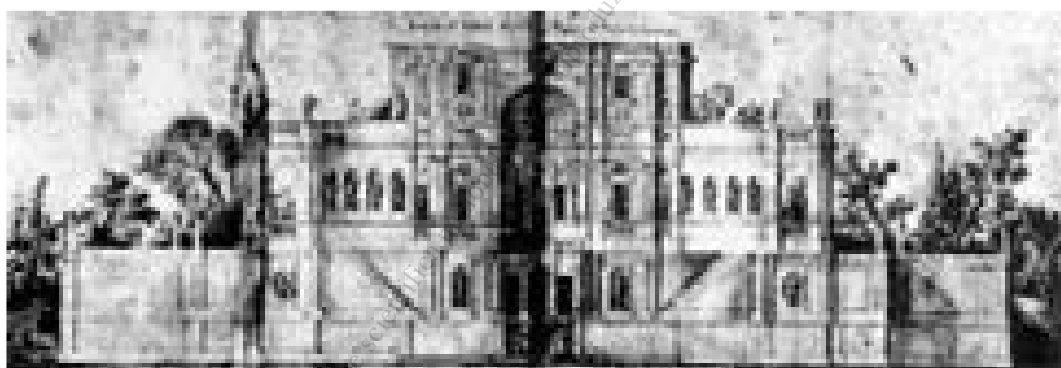


Fig.3 – Casino Sacchetti: prospetto (P. Bracci, 1719, Montreal, Centre Canadien d'Architecture)

Coll. III, VI, 51/ 203), che rappresenterebbe il progetto cortoniano più modesto di ninfeo, e fontana. Il progetto, come risulta anche da un modello ligneo documentato in casa Sacchetti, s'inquadra nella tendenza dell'epoca di costruire nelle "vigne" piccoli edifici, loggette affrescate, casini dai diversi appellativi (delle Muse o di Psiche, ecc.), strutture di 'delizie' o per la caccia, immerse in giardini o fondi rustici per il godimento dell'*otium* campestre o, talvolta, cittadino. Queste piccole fabbriche di spesa moderata, sul genere del celebre Casino dell'Aurora affrescato da Guido Reni, si accompagnavano ad architetture per giardini, quali fontane,

grotte, ninfei, teatri di verzura o d'acque, peschiere, piccoli giardini terrazzati e segreti ecc. Fra i molti esempi del Seicento, si può citare il giardino del Quirinale del cardinale Scipione Borghese, il cui *Teatro d'acqua*, realizzato dal Van Zanten (Giovanni Vasanzio) presenta caratteri che, ripresi da Villa Mondragone e dal prototipo di Villa Aldobrandini a Frascati, verranno rielaborati dal Cortona nella versione finale del Pigneto. Il secondo tempo di elaborazione del Casino, immediatamente dopo la celebre facezia, spiegabile date le piccole dimensioni del progetto, del Bernini ricordata da F. S. Baldinucci ("Pietruccio ha fatto un presepe"), in-

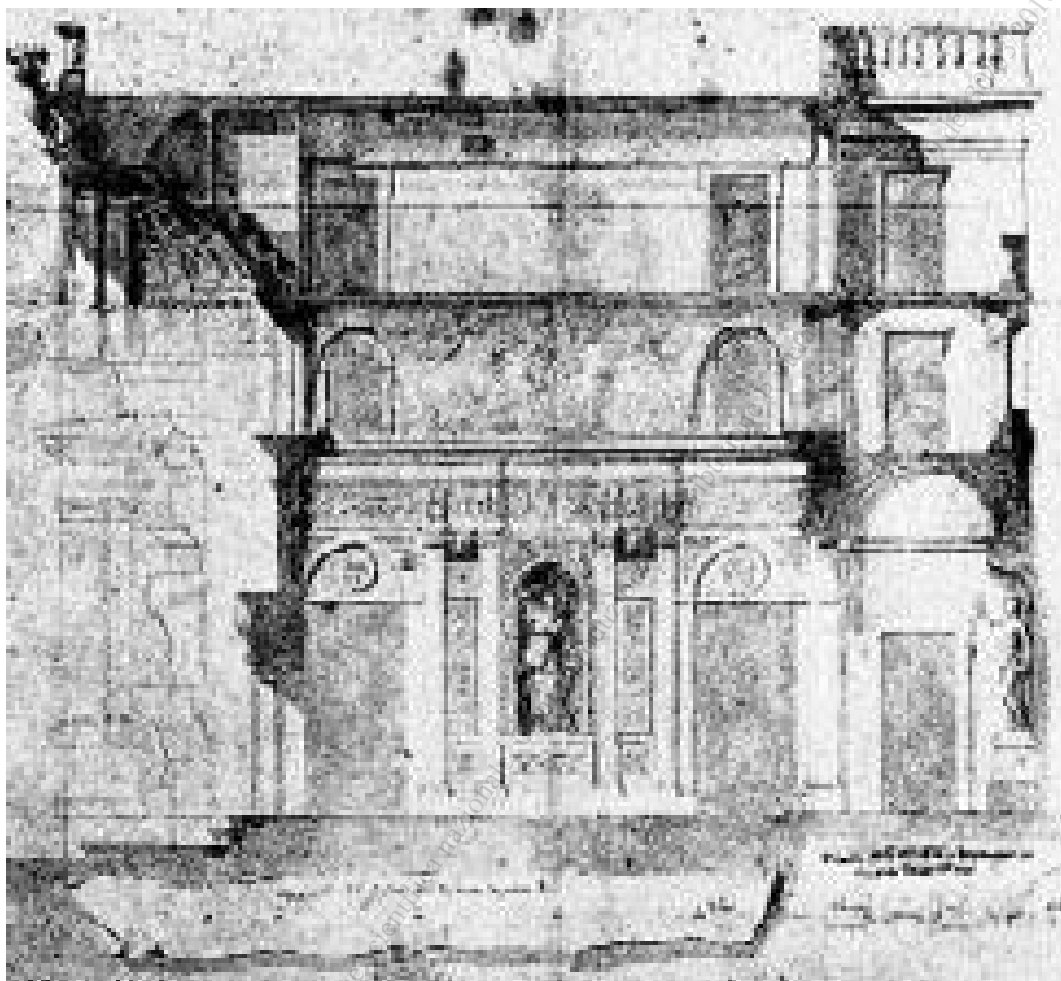


Fig.4 – Casino Sacchetti: sezione in corrispondenza del nicchione centrale (P. Bracci, 1719, Montreal, Centre Canadien d'Architecture)

clude un nuovo più ambizioso progetto del Bertellini (databile intorno al 1637 o poco prima), e la costruzione di metà del Casino, con l'edificio centrale e le logge (la parte non finita poteva forse essere quella retrostante). Approssimativamente al 1637 appartengono gli schizzi di Pietro da Cortona relativi alla grotta e alla loggia (figg. 6, 7): nel retro dei disegni è abbozzata la figura della *Lascivia*, che il Cortona stava dipingendo nel *Trionfo* del Salone Barberiniano (Di Piazza, in *Pietro da Cortona e il disegno...* 1997, pp.134-137). Conferma quest'ipotesi la palese influenza che la restituzione grafica, del Tempio della Fortuna Primigenia

a Palestrina per i Barberini (proposta dal Cortona, incisa e pubblicata dal Suaresius nel 1636), esercita sulla configurazione spaziale del Pigneto.

La costruzione del Casino viene sospesa a causa delle critiche del cardinale Giulio (Baldinucci 1725-1730, pp.118-119), ammirato del bellissimo progetto, ma forse preoccupato non solo, come riporta la fonte, per l'insalubrità del sito, bensì, interpretando la reticenza del passo succitato (Cerrutti Fusco – Schafer, in *Atti* 1998, pp.310-311), per le difficoltà economiche che i Sacchetti incontravano in quegli anni, a causa di una crisi generale che aveva investito Roma, e la famiglia Sacchetti

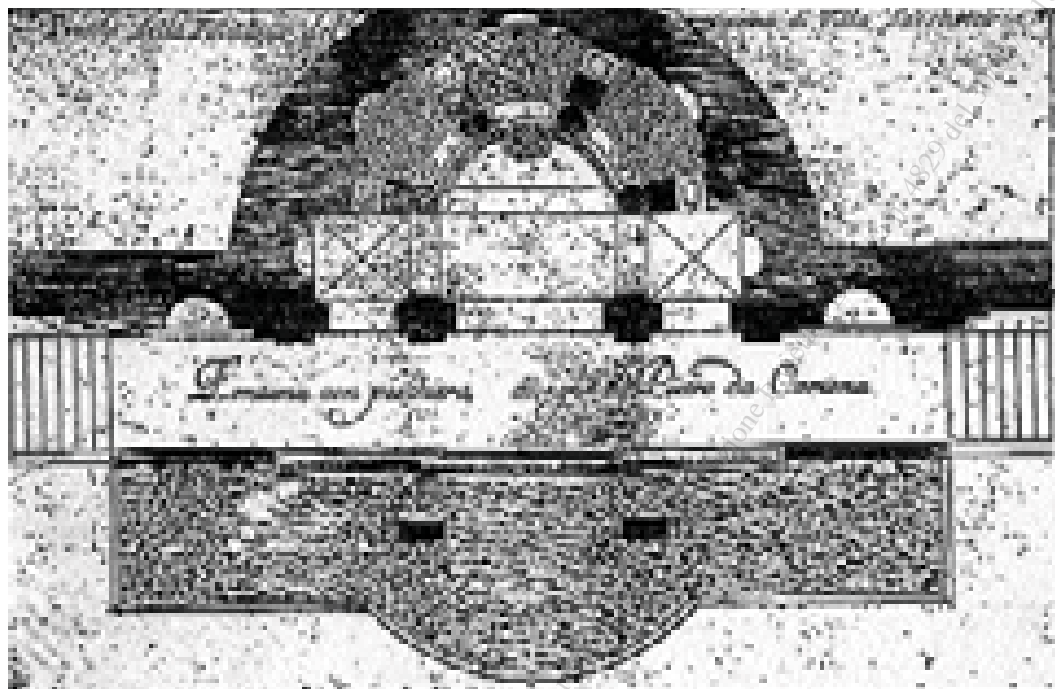


Fig.5 – Casino Sacchetti: pianta del Ninfeo e della Fontana (G. Vasi) (ASR, Disegni e Piante, III, cart.VI, 51)

in particolare, come la perdita del banco e delle cariche in Curia (Fosi 1997). Il cardinale Giulio, poco dopo la sospensione dei lavori, preferì spostare la sua attenzione sulla Ruffinella nel Tuscolo e sul mantenimento della già edificata Villa di Castelfusano (in luogo rivelatosi poi affetto dalla malaria, e quindi non produttivo dal punto di vista agricolo e pastorizio, come i Sacchetti avevano sperato). Giulio Sacchetti, per rammodernare la villa tuscolana, aveva prescelto, come esperto di fiducia, un architetto professionista di tendenze più conservatrici rispetto ai grandi maestri del barocco, più duttile, molto stimato, particolarmente per le sue capacità di esecutore, come Camillo Arcucci (Metzger Habel 1992 pp. 413-414; Connors in D.A. 1996; Thieme Becker 1996), cui commissionò lavori di completamento a Castelfusano e al Pigneto. Questo modo di procedere dimostra non solo il modo di costruire tipico del Seicento, ma anche la diversa attitudine di Giulio, assai prudente nel gestire le proprie risorse limitate, e conservatore nel gusto, rispetto a Matteo, intraprenden-

te, di tendenze architettoniche più innovative, e portato all'esibizione di una 'magnificenza civile' a fini politici. Con ogni probabilità, dopo il viaggio a Bologna con il Cortona (1637), il cardinale Giulio entrò in maggiore confidenza con l'artista: lo stato dei lavori nel Pigneto, frattanto, permise, intanto, la decorazione di alcuni interni, tra cui figura il *Ciclo di Davide* che, se allude evidentemente alle imprese militari di Alessandro Sacchetti in Valtellina (durante la guerra dei Trent'anni corridoio strategico e "crocevia dell'Europa", come sottolineano i recenti studi a cura di A. Borromeo), a quel tempo proprietario della tenuta, si ispira anche, nell'allegoria dell'*oculus* centrale, ad un apparato effimero allestito per uno spettacolo dato in onore del cardinale Giulio a Bologna (Beldon Scott, in *Atti* 1998, p.104; Cerutti Fusco – Schafer, *ibidem*, pp.305-315; cfr. Merz-Blunt 1990 e Merz 1996, p.912). La figura di Davide, prototipo del poeta biblico, era inoltre collegata idealmente a Urbano VIII. Il ciclo decorativo del Pigneto, come già era avvenuto a Castelfusano, si presentava, co-



Fig.6 – Pietro da Cortona: schizzo per il Ninfeo del Casino Sacchetti (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Taccuino Odescalchi, 48b)

me richiedeva il rango subordinato dei Sacchetti rispetto ai Barberini, secondo uno schema più tradizionale rispetto al *Trionfo*: i complessi significati della *Storia di Davide* sono stati discussi recentemente da Beldon Scott (in *Atti* 1998), al cui studio si rimanda.

La terza fase costruttiva del Casino Sacchetti, ancora attribuibile alla volontà di Matteo, con il consenso di Giulio, fu realizzata, come dimostrato dalle ricerche di Blunt e Merz, intorno al 1648-1650, costituendo il completamento, forse non totale, della Villa del Pigneto e dell'assetto del giardino (Cerutti Fusco-Schafer, in *Atti* 1998): questi ritardi giustificano anche il disappunto del Cortona per la sua "cattiva fortuna" in architettura.

La supposizione che il Casino sia sovrapposto ad una preesistente costruzione, avanzata da Merz-Blunt (1990), sulla scorta delle osservazioni della Belli Barsali (1983, p.36) e di A. Campitelli (1989) e dell'interpretazione del significato che avrebbe la differenza di colore dato alle murature nella pianta di Pietro Bracci, non trova alcuna conferma nell'indagine eseguita durante gli scavi (Perkins-Schafer 2000).

Il progetto definitivo di Pietro da Cortona, documentato dagli schizzi della loggia, ripubblicati recentemente (Di Piazza, in *Pietro da Cortona e il disegno...* 1997, p.134) è dunque da collocarsi, approssimativamente, intorno al 1637, o qualche tempo prima, con tutte le implicazioni che ne conseguono, per quanto riguarda da una parte il ruolo preminente di Pietro da Cortona nella genesi del barocco romano, dall'altra la stessa indagine critica del Casino nell'ambito della poetica del Berrettini.

Per quanto riguarda la progressiva distruzione dell'edificio, è possibile affermare che l'evento determinante, che provocò danni talmente gravi da favorire la sua inarrestabile e rapida decadenza, sia stato probabilmente un'alluvione, ricordata dal Von Sandrart (*ante* 1675, ed. Peltzer 1925, n° 1284), il quale, in un esplicito confronto con la perizia costruttiva da lui verificata a Villa Madama (pure situata in luogo scosceso), sottolinea le evidenti carenze di esecuzione del Pigneto. A queste carenze, aggravate dalla discontinua cronologia

delle fasi costruttive del Casino, sono da aggiungere una sopraggiunta ristrettezza economica, e seri problemi relativi alle fondazioni, poggianti su terreno argilloso e addirittura su una sorgente naturale. Né va dimenticato come il Casino fosse sovrastato da una collina, con conseguente rischio di smottamento.

In relazione alla spazialità e alle soluzioni scenografiche del Casino, è forse opportuno sintetizzare alcune osservazioni, che riguardano l'originalità dell'opera. Sebbene più tarda rispetto alla datazione tradizionale della metà degli anni Venti, se è rapportata al preciso momento storico artistico degli anni 1636-1637, appare comunque per certi versi precoce rispetto alle sperimentazioni generatrici del gusto barocco. La tipologia del Casino, con ninfeo, grotta e terrazzamenti non è in sé nuova (basti pensare alle ville fiorentine, o tuscolane), specie a Roma dopo la Villa di Giulio III, opera congiunta di Vignola, Ammannati e Vasari, e soprattutto dopo le due 'delizie', realizzate dal Ligorio: il Casino di Pio IV in Vaticano e la Villa d'Este a Tivoli, senza contare i casini di Paolo III e dei Barberini sul Gianicolo, o ancora dei Giustiniani e Chigi. La suggestione dell'antico, reinterpretato in modo personale, si concretizza nei richiami al Santuario di Palestrina o, forse, alla Villa di Lucullo sul Pincio, così come rappresentata nelle ricostruzioni grafiche del Ligorio e del Du Perac (Moneti 1994, p.13), oppure ancora al Ninfeo della Fonte Egeria.

La novità del Pigneto consiste essenzialmente nell'invenzione delle sequenze spaziali di architettura, scultura, pittura e natura, spontanea ed artificiale, elementi compositivi che si fondono in una perfetta unità: le successioni ritmiche, concatenate, estremamente dinamiche, vengono sapientemente variate e graduate, in un sito addensato e molto circoscritto. Gli ambienti sono connessi e resi interdipendenti da un raffinato gioco di proporzionalità, che pur rimanendo aderente ad alcuni suggerimenti palladiani, crea effetti scenografici ed illusionistici assolutamente inediti nel loro estremo verticalismo, nel gioco complesso dei dislivelli, e

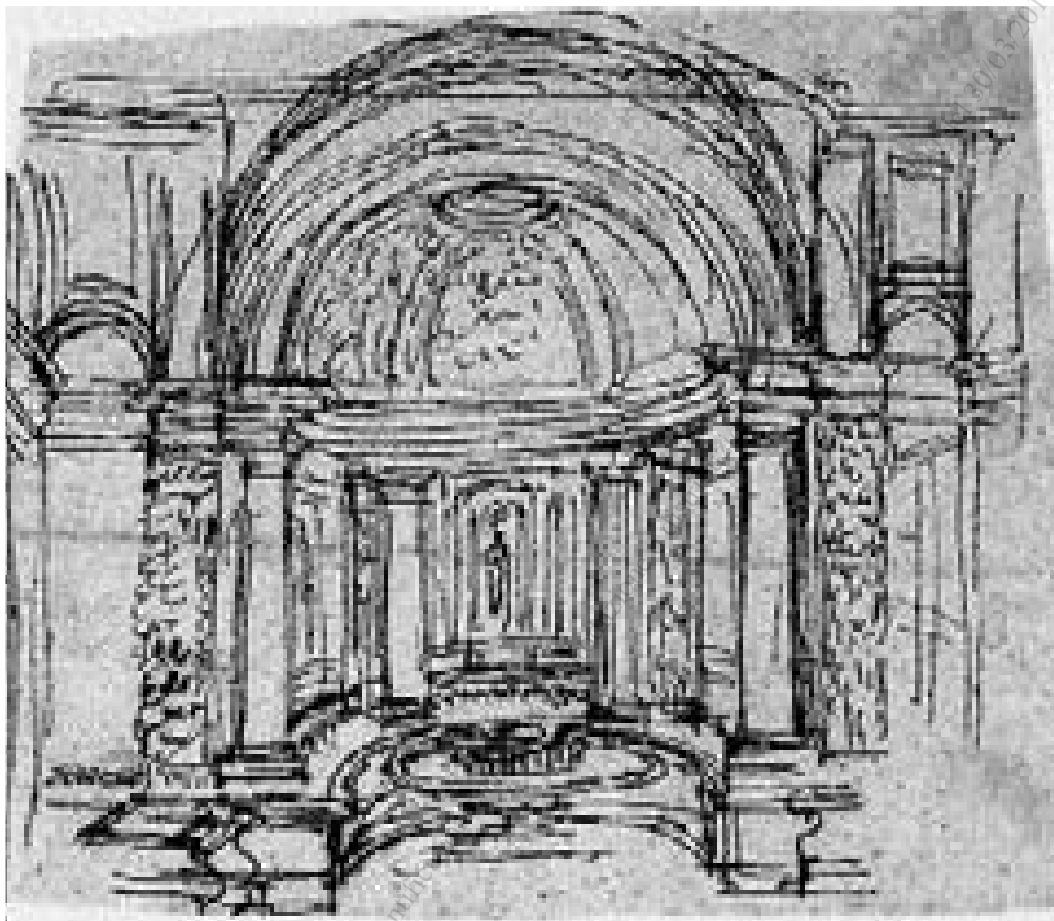


Fig.7 – Pietro da Cortona: schizzo per il Ninfeo del Casino Sacchetti (Roma Istituto Nazionale per la Grafica, Taccuino Odescalchi, 45v)

nella reciproca tensione degli elementi (Fancelli, in *Atti* 1998, p.316-23).

Tema dominante è quello dell'originale sintesi, molto raffinata e non priva anch'essa di spunti dall'antico, del nicchione-arco di trionfo, nel cui centro si apre un passaggio verso il salone-atrio. La soluzione cortoniana rievoca elementi dell'arco onorario, quali i bassorilievi e l'attico, scandito da concitati mensoloni, di ascendenza peruzziana, michelangiotesca e vasariana (Uffizi), quasi 'svolazzanti' nei loro effetti di scansione ritmica e chiaroscurale della sommità del Casino, esaltati dalla particolare visione prospettica di sotto in su. Il nicchione indubbiamente va posto in collegamen-

to, anche visivo e diretto, con il Belvedere Vaticano e la pertinente esedra bramantesca del giardino superiore, creativamente reinterpretata dal Ligorio.

Tuttavia nell'esedra vaticana lo sfondo è privo di ingresso e di calotta semicircolare di copertura, quindi produce tutt'altro effetto spaziale. Nel Pigneto il prospetto centrale del Casino, a nostro parere, non doveva costituire un esplicito richiamo, anche di natura simbolica, all'aspirazione della famiglia al soglio pontificio, come alcuni storici hanno sostenuto (cfr. Merz-Blunt 1990, pp.401-404; Beldon Scott, in *Atti* 1998, p.101). Va invece interpretato come allusione ad un parti-

colare e più raro tipo di arco di trionfo, e per questo sembrerebbe essere piuttosto una riaffermazione, insieme al ciclo decorativo e allo stesso coerente atteggiamento dei Sacchetti, di fedeltà della famiglia ai Barberini (Fosi 1997), i quali nel fronte verso la parte privata del giardino della loro dimora principesca, sulle pendici del Quirinale, avevano voluto si adottasse la soluzione magniloquente, con massicci profondi setti murari, dell'arco trionfale.

Del resto, intorno al tema dell'arco di trionfo, e in quegli anni, il Cortona lavorava per il progetto di ristrutturazione dei prospetti di palazzo Pitti a Firenze, mentre il prototipo rinascimentale risaliva al sintagma ritmico dello stesso già richiamato cortile bramantesco del Belvedere in Vaticano: il motivo godeva di una certa fortuna nella tradizione costruttiva francese e si era diffuso anche grazie alle opere a stampa del Du Cerceau (Fiore 1976^b; Gargiani 1998, pp.19-20). Per quanto riguarda la campata centrale del Casino, la particolare ricchezza del gioco plastico e chiaroscurale scaturisce dall'inaspettata intersezione tra nicchione e massiccio arco di trionfo, costruito con un notevole spessore dei poderosi setti murari (come in palazzo Barberini), per soddisfare diverse funzioni: sia arginare, nelle fondamenta, la spinta del terreno, sia creare uno schermo alla luce abbagliante, modulando la resa plastica del prospetto con diverse esposizioni al sole, sia ancora temperare al contempo il calore estivo, grazie alla profonda ombra, gettata nel salone-atrio interno, per la presenza dell'esedra concava, esposta a sud. Tale 'artificio' costituirà poi una lezione utile al disegno del Casino del Bel Respiro dei Pamphilj a Porta San Pancrazio: la splendida opera fu realizzata (1645-1647) contemporaneamente al completamento del Pigneto per Camillo Pamphilj su progetto dell'Algardi, con la collaborazione di Giovan Francesco Grimaldi, due artisti bolognesi legati da affinità e amicizia a Cortona, e quindi sicuramente al corrente delle innovazioni proposte o già introdotte nel Casino Sacchetti, come potrebbe testimoniare un disegno del Grimaldi del Pigneto (Stolzenburg, in *Gedenkschrift...* 1998, p.441). Lo schema del Pigneto viene, infatti, ripreso nel prospetto posteriore del Belrespiro,

evidente nell'incisione di D. Barrière, posto sul livello più elevato, verso la parte privata del giardino; né appare un caso che un sapientissimo gioco di illuminazione da fonte nascosta, un 'artificio' caro al Cortona, presente anche nel Salone-atrio del Pigneto, secondo quanto è possibile dedurre dai disegni del Bracci (figg. 2, 3), sia introdotto nello splendido salone rotondo del Casino Pamphilj: solo una sezione sulla volta rivela l'ingegnosa soluzione, nascosta all'occhio dello 'spettatore', probabilmente ispirata alla Sala ottagonata della Domus Aurea neroniana. Quanto all'esedra-nicchione, qualche spunto elementare poteva provenire al Cortona da suggerimenti del Serlio, o dal Palladio, relativi ad impianti di ville che presentavano la parte centrale arretrata tramite un emiciclo (progetto palladiano della villa Pisani, *RIBA*, XVI, 7 e 17), o ancora del Du Cerceau (*Projet XVIII, troisième Livre*).

Il prospetto della parte centrale dell'edificio, sia verso la vallata sia verso la collina, è congiunto alle logge est ed ovest, tramite basse ali che, se pure leggermente inflesse solo agli estremi per l'effetto prospettico di sotto in su sembrano molto più concave. Nella muratura liscia delle ali, non articolate dall'ordine architettonico (al contrario di quanto compare nell'elaborazione grafica del Vasi), si aprono nicchie destinate ad ospitare statue ornamentali e le stesse logge, permeabili al paesaggio, sono interpretabili come *musèia*. Il motivo, pur richiamando esperienze di alto valore estetico come il cortile non finito di Villa Madama, il Casino di Pio IV in Vaticano, fatto rimaneggiare dai Barberini, o il ninfeo teatro di Villa Mondragone a Frascati, è risolto in modo assolutamente originale: tale nuovo sistema compositivo era destinato ad esercitare enorme fascino e ad essere costantemente ripreso.

La ricercata sequenza di rapporti proporzionali e la varietà degli ambienti, caratterizzati da geometrie semplici, che si notano particolarmente in pianta, sembrano suggerire una sintonia del Cortona con le raccomandazioni e la poetica del Palladio. Lo schema del Pigneto è tuttavia molto più aperto, contratto, contrastato e teatrale rispetto a quello delle ville palladiane. Contribuiscono ad elevare la qualità

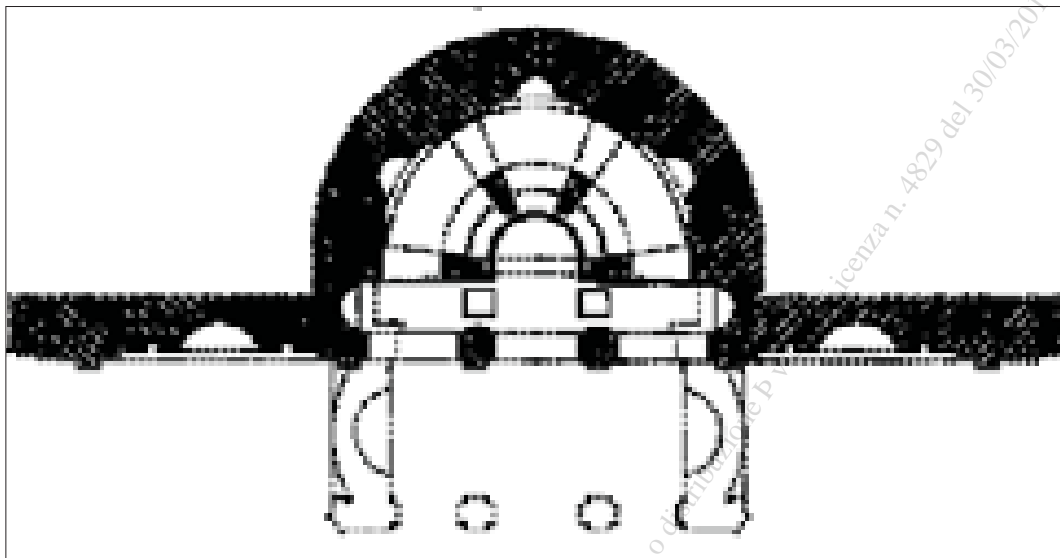


Fig.8 – Casino Sacchetti: le due fasi della costruzione del ninfeo, ricostruite sulla base della pianta di G. Vasi e dei risultati emersi dalla campagna di scavo (da Perkins-Schafer 2000)

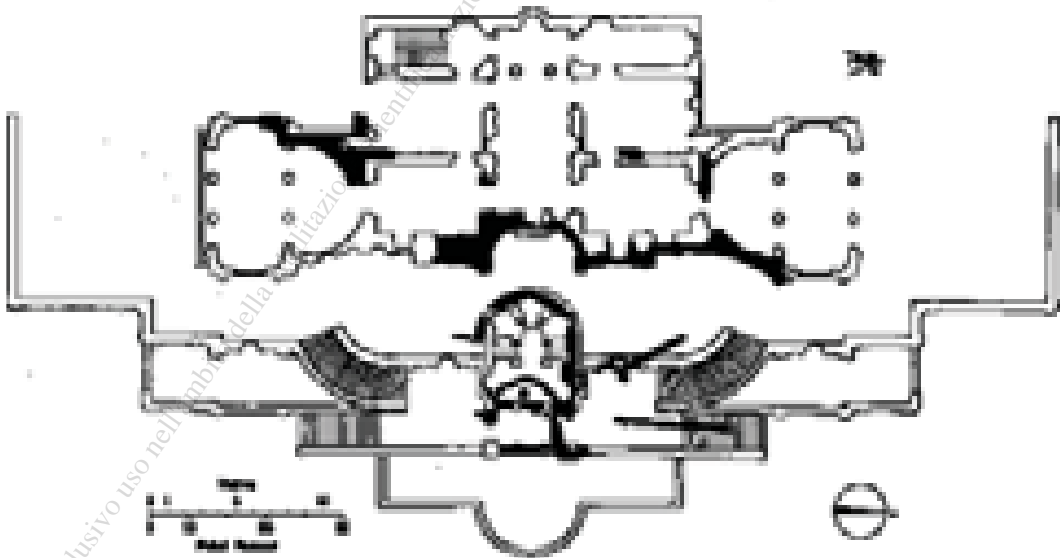


Fig.9 – Casino Sacchetti: confronto tra la pianta del Bracci ed il rilievo dei resti dell'edificio (da Perkins-Schafer 2000)

artistica dell'opera una serie di elementi: la *varietas* degli spazi in grandezza, forma e disposizione, il mutamento continuo degli assi e delle visuali, delle altezze e delle modulazioni della luce, gli ambienti di passaggio, in particolare i deliziosi vestiboli semicircolari, che preludono alle logge da un lato e alle due gallerie dall'altro, e soprattutto i raffinati ornamenti parietali, esterni ed interni, e le volte a fresco e stucco.

La funzione della luce è esaltata e tematizzata ancor più rispetto al ruolo giocato dallo spettacolo dell'acqua, che comunque, coniugato con l'arte plastica, collabora ai sorprendenti effetti luminosi di rispecchiamento, rifrazione e moto. La luce che, data la particolare esposizione a sud del sito, percorre davanti alla facciata un arco di cerchio durante il giorno, diviene protagonista dello spazio, sia all'interno che all'esterno, e allo stesso tempo si qualifica elemento unificatore della complessità architettonica. Cortona impone una gradualità di passaggi dall'artificioso al naturale, dall'aperto al chiuso, dal pieno al vuoto, da un materiale all'altro, con infiniti giochi di tonalità e di chiaroscuro. Il virtuosismo pittorico-scultoreo di un Cortona artista ormai autonomo e maturo (Rossi 1645-1648, p.574), si esplica nel disegno del Casino pienamente, dopo la sostanziale conclusione del suo capolavoro nel salone Barberiniano. La sintesi del "bel composto" coinvolge anche la natura vivente, assoggettata al progetto da una sensibilità per il paesaggio del tutto nuova ed anticipatrice del gusto del pittoresco: da qui deriva un accentuato contrasto, immediatamente percepibile nelle incisioni che diffondono l'immagine del Casino, tra l'ambiente pastorale e selvaggio, spesso presente nei paesaggi cortoniani e caratteristico del luogo, ed il giardino di agrumi coltivati nei vasi, ordinatamente distribuiti lungo le rampe e le scalinate (Benocci 1996). Per questo contrasto tra rustico e molto ornato, anche per quanto riguarda il giardino, il Pigneto Sacchetti sembra trarre spunto dal Casino di Pio IV in Vaticano, opera di Pirro Ligorio, che si era fondato su approfonditi studi antiquari. Se la raffigurazione è veritiera, da notare, nell'allestimento del giardino, la presenza di una fontana che precede quella, ornata dai tritoni, della grotta,

e il viale che taglia tangenzialmente il paesaggio, creando un approccio non frontale rispetto all'edificio, cui ci si avvicinava dalla parte opposta del viale alberato, cosicché si veniva a determinare una intersezione di assi di percorrenza.

Bibliografia: Rossi 1645-1648, III, pp.27-33; Baldinucci 1725-1730, p.124; Berrettini, in Campori 1866, p.508; Fabbrini 1896, pp.166-167; Schiavo 1961; Noehles 1963, col.606; Golzio 1968, p.183; Brandi 1970, pp.43-44; Portoghesi 1973, pp.363-367; Brandi, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, p.61; Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.142-143; Norberg-Schulz 1979, pp.180-183; Belli Barsali 1983, pp.36-41; Argan 1986, pp.368-369; Varriano 1986, pp.107-108; Campitelli 1989; Fagiolo-Madonna 1990, p.91; Merz-Blunt 1990; *Il Parco regionale...* 1991, pp.26-37; Schafer 1992; Lo Monaco 1996; Fosi 1997; Guarino, in *Cat* 1997; Lo Bianco, in *Cat* 1997; Beldon Scott, in *Atti* 1998, pp.101-107; Sartor, in *Atti* 1998, pp.293-294; Caputo, in *Atti* 1998, pp.295-298; Lo Monaco, in *Atti* 1998, pp.299-304; Cerutti Fusco-Schafer, in *Atti* 1998, pp.305-315; Del Pesco 1998, p.32; Fancelli, in *Atti* 1998, pp.316-323; Schafer 1998; Portoghesi, in *I Trionfi...* 1999, p.44; Perkins-Schafer 2000.

Fontana di Trevi: progetto (attr.) (1640)

Un disegno dell'Albertina, già pubblicato dall'Egger (1931), è stato successivamente identificato da A. Schiavo come un progetto cortoniano per la Fontana di Trevi (Schiavo 1956, pp. 97, 104), evidentemente preparato in contrapposizione a quello, ampiamente documentato, del Bernini (Borsi 1980, p.311). Il riferimento viene motivato con la presenza, nell'arco centrale della composizione, di una figura femminile nell'atto di indicare il luogo (figura che rappresenterebbe la vergine che guidò i soldati di Agrippa alla fonte dell'acqua detta, appunto, Vergine). La datazione dell'elaborato grafico è posta intorno al 1640: risalendo al 15 maggio di quell'anno il chirografo con cui Urbano VIII aveva stabilito il rinnovamento, presto abbandonato, della Fontana di Trevi (il denaro raccolto, come ricorda una fonte contemporanea, venne impiegato per la guerra di Castro: Rossi 1939, p.140); la committenza barberiniana, infine, è at-

testata dai diversi stemmi presenti nel progetto. L'attribuzione di A. Schiavo, peraltro rimasta priva di seguito, si basa anche su considerazioni di tipo formale (analogie tra la vasca della fontana e quella della Villa del Pigneto) e stilistiche (la matrice fiorentina del progetto, che riprende elementi tipici del repertorio figurativo ammannatiano e buontalantino). Successivamente, lo stesso Schiavo ha ribadito il riferimento al Berrettini in base alle caratteristiche grafiche dell'elaborato, ed alla presenza di varianti progettuali all'interno dello stesso disegno (Schiavo 1960, pp.172-174).

Pur riconoscendo la validità delle osservazioni introduttive fatte da A. Schiavo, il progetto dell'Albertina non appare certo congruente con le caratteristiche stilistiche dell'architettura cortoniana intorno al 1640: la sostanziale rigidità dell'insieme, lo stesso accentuato ed in ultima analisi impersonale prestito di alcuni tra i più abusati motivi del manierismo architettonico fiorentino, sembrano difficilmente collegabili ad un architetto, che a questa data aveva già ideato opere come Ss. Luca e Martina o la Villa del Pigneto. Infine, lo stesso *ductus* del disegno appare diverso dal tratto mobile tipico di Pietro nella maturità, mentre la presenza di varianti, seppure indubbiamente caratteristica degli elaborati grafici cortoniani, non può considerarsi determinante, trovandosi egualmente in disegni di tanti altri artisti.

Bibliografia: Schiavo 1956, pp. 97-104; Id. 1960.

Chiesa del Gesù: cappella Cerri (dal 1640)

Precedentemente posseduta da Agostino Braghieri, che aveva provveduto a farne decorare la parte superiore con affreschi e stucchi, la cappella viene successivamente assegnata dal Generale dei Gesuiti, Muzio Vitelleschi, al ricco prelado lombardo Antonio Cerri (1639) (Pecchiai 1952, p. 95). Pietro vi lavora a partire dal 1640 (Sparti 1997^a, p.102); al 10 ottobre 1645 risalgono alcune notizie relative alla cappella, in cui figurano come committente il Cerri e come responsabile del disegno

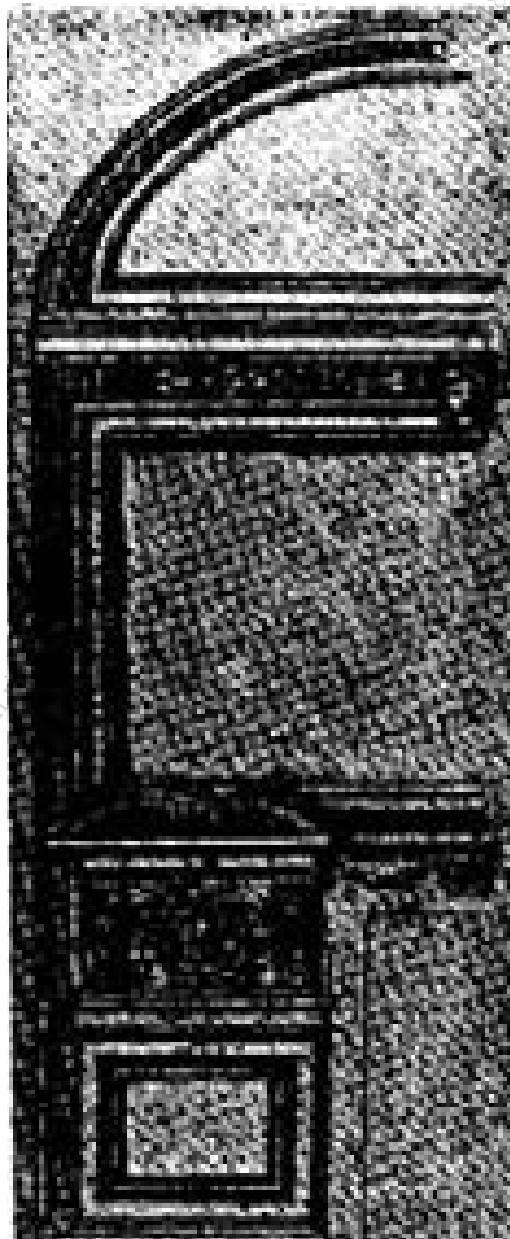


Fig. 1 – Cappella Cerri: parete laterale, alzato (Berlino, Kunstbibliothek, Hdz 169)

Pietro da Cortona (Del Piazzo, in *Pietro...* 1969, p.16). Il Cerri aveva destinato alla decorazione della Cappella una cospicua somma, ulteriormente aumentata dopo la sua morte (1642) dal figlio Carlo, in seguito cardinale (Pecchiai 1952, p.95). La

sceita dell'incarico al Berrettini può spiegarsi verosimilmente in virtù degli stretti legami esistenti tra il committente ed i Barberini, a cui i Cerri dovevano gran parte della loro fortuna. L'attribuzione a Pietro da Cortona dell' "architettura degli ornamenti di marmo" della Cappella è riportata dal Mola (Mola 1663, p.117); il Titi (1674, p.196), che pure si sofferma sull'opera, non ricorda, invece, il Berrettini.

Alle pareti laterali della cappella quattro tombe: tre appartengono ai Cerri, la quarta, di R. B. Martinetti (morta nel 1838), è verosimilmente di imitazione (Pecchiai 1952, p.254). Un disegno riprodotto la metà di una parete laterale è con-

servato nella *Kunstabibliothek* di Berlino (Jacob 1975, p.79, n° 366) (*fig. 1*). Ricordando come la decorazione plastica, che deve essere riferita probabilmente alla committenza di Carlo Cerri (morto il 17 maggio 1690), si debba ad alcuni tra i maggiori scultori del tempo (da D. Guidi a C. Fancelli), appare evidente in conclusione come Pietro da Cortona, al di là del disegno complessivo, debba essersi dedicato in particolare al progetto dei sarcofaghi.

Bibliografia: Mola 1663, p.117; Titi 1674, pp.195-196; Pecchiai 1952, p.95 e 254; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.16; *Italianische Zeichnungen...* 1975, p.79; Dionisi 1982, p.45; Späti 1997, p.102.

Il soggiorno fiorentino: la “cattiva fortuna” in architettura (1641-1647)



J. Sustermans (1597-1681), ritratto di Ferdinando II, Granduca di Toscana (Firenze, Galleria Palatina)

Firenze, palazzo Pitti: decorazione delle sale di Venere, Giove, Marte e Apollo (1641-1647)

La decorazione plastica architettonica e pittorica delle sale dei Pianeti al piano nobile del palazzo costituisce il principale incarico assegnato al Berrettini nel suo soggiorno fiorentino. La magnificenza delle sale in sequenza era consona alle aspirazioni regali, fondate, ma inutilmente, sul piano espansionistico di acquisizione del ducato di Urbino, realizzabile grazie alle nozze strategiche tra Ferdinando II e Vittoria della Rovere. Il prestigio della diplomazia medicea a livello internazionale esigeva infatti un cerimoniale complesso e sontuoso (Oy-Marra, in *Atti* 1998, pp.163-167). L'opera cortoniana risponde

ad un programma iconologico elaborato da F. Rondinelli, bibliotecario granducale, volto ad esaltare le virtù del Principe ideale, dall'adolescenza alla vecchiaia, attraverso il ricorso retorico a precisi riferimenti mitologici, esemplati dalla figura di Ercole e dai Pianeti, intesi in senso allegorico e di conseguenza ptolemaico (Campbell 1977; Id., in *Cat.* 1997, p.102; Gregori, in *Atti* 1998, p.130). La sequenza delle sale dei Pianeti, disposte in *enfilade*, di Venere, di Apollo (compiuta da Ciro Ferri, su cartoni del Maestro, dal 1659 al 1661) ossia del Sole, di Marte, culmina nella sala di Giove, destinata al trono. Nei sei anni in cui lavora a palazzo Pitti, Pietro da Cortona, pur lasciando incompiuta l'opera che doveva poi interessare ben cinque sale del piano nobile, realizza un caposaldo della grande decorazione aulica barocca a fresco e stucco, fondata sull'unità delle arti del disegno, destinata ad influenzare non poco le successive realizzazioni di tal genere nelle grandi corti europee. Il punto di partenza del Berrettini è stato individuato tanto nell'ambiente veneziano (Wittkower 1972, p.211), anche come diretta conseguenza del viaggio compiuto nella città lagunare nel 1637, quanto nella lezione dedotta dalle precedenti esperienze romane (Campbell, in *Cat.* 1997), e soprattutto dal *Trionfo* barberiniano. Sandro Benedetti (1980, pp.26-27) ha elaborato un'illuminante analisi critica dell'intervento cortoniano che si caratterizza per l'estrema complessità compositiva e per l'accentuata varietà formale.

Quanto all'ambiente fiorentino Mina Gregori (in *Atti* 1998, p.37) ha sottolineato l'influenza di Rubens, per quanto concerne la concezione di un'arte retorica e allegorica, specialmente riguardo alla Sala di Venere. In questa sala (*fig. 1*), la prima (1641-1643) ad essere realizzata (Geisenheimer 1909, p.6; Posse 1919; Briganti 1982, pp.142-143), il Berrettini ricorre al virtuosistico intreccio tra architettura, scultura e pittura, per risolvere organicamente il



Fig.1 – Palazzo Pitti: sala di Venere: volta



Fig.2 – Palazzo Pitti: sala di Giove, volta (da Benedetti 1980)

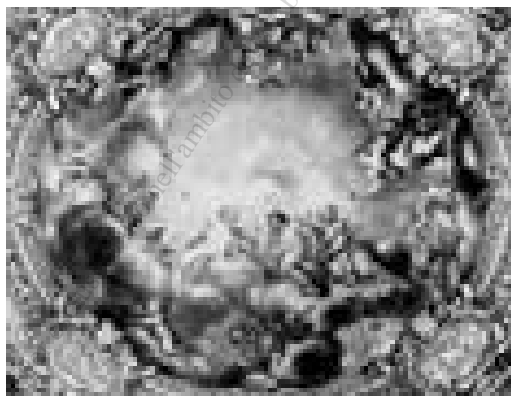


Fig.3 – Palazzo Pitti: sala di Apollo, volta

non facile problema di connettere l'affresco centrale della volta alle lunette sottostanti. In questo senso un ruolo centrale è assolto dai quattro medaglioni, a bassorilievo, localizzati in corrispondenza degli assi centrali della volta, i cui timpani, dall'andamento tipicamente cortoniano, uniscono compositivamente e visivamente i due livelli della copertura. Ricchissima l'ornamentazione, che in un vorticoso intreccio di motivi architettonici e di sculture a tutto tondo, collega e caratterizza al tempo stesso i diversi campi affrescati. L'abilità compositiva del Berrettini risalta, soprattutto, nella soluzione ideata per risolvere il problema dell'inserimento di elementi, come timpani e pilastri, nella curvatura della volta: il che testimonia come l'intervento in palazzo Pitti si configuri come opera d'architettura non meno che di pittura e di scultura (Benedetti 1980, pp.30-33).

La seconda sala ad essere realizzata, quella di Giove (1643-45) (Geisenheimer 1909, p.7; Briganti 1982, pp.143-144) (fig. 2), si configura per molti versi in modo analogo alla precedente: anche in questo caso, infatti, il principale nodo riguarda la connessione tra l'affresco centrale e le lunette inferiori. Il primo viene di nuovo abilmente ricordato alle pareti della sala grazie ad elaborati motivi assiali ed a coppie di figure scolpite: queste sorreggono illusionisticamente lo stesso affresco, secondo un procedimento tipico nel Berrettini, destinato ad essere ulteriormente sviluppato dopo il suo ritorno a Roma. In secondo luogo, le sculture, poste negli angoli, risolvono con il loro movimento avvitato il problema della curvatura della volta e della sua connessione con gli stemmi medicei angolari (Benedetti 1980, pp.25-38). Degna di interesse appare infine la notazione del Baldinucci, che riferisce a Pietro da Cortona la responsabilità esecutiva di due delle figure muliebri in stucco: un'attribuzione generalmente accolta, che viene ad illuminare la ridotta, ma qualificata attività del Berrettini scultore (Montagu, in *Cat.* 1997, pp.127-132), attestata già, sia pure in modo non del tutto chiaro, dal nipote Luca (Berrettini, in Campori 1866, p. 508).

Le differenti caratteristiche della terza sala (fig. 4), quella di Marte (1646) (Briganti 1982, p.144), conducono Pietro da Cortona verso una soluzione alter-

nativa a quella dei precedenti ambienti. Riprendendo l'impostazione complessiva già sperimentata nel voltone di palazzo Barberini, il Berrettini privilegia la continuità della superficie affrescata, concentrando negli angoli della sala i punti di aggettivazione plastica. Pietro non rinuncia nemmeno in quest'occasione alla ricercatezza formale dell'ornamentazione in stucco, all'interno della quale spiccano le fasce orizzontali rappresentanti armi e trofei militari, in sintonia con la dedicazione della sala (Benedetti 1980, pp.33-34).

L'ultima sala, quella di Apollo, lasciata incompiuta a causa della partenza del Berrettini per Roma (1647), sarà completata più di dieci anni dopo da Ciro Ferri, il più dotato discepolo di Pietro e continuatore di molte sue opere non finite (*fig. 3*). La sala mostra un'evidente ricerca dell'unitarietà della composizione complessiva, realizzata innanzi tutto attraverso la rappresentazione pittorica. Pietro da Cortona riesce a distinguere ed al tempo stesso a non isolare dai quattro pennacchi angolari la scena centrale, racchiusa entro una ricchissima cornice. Gli elementi di collegamento sono in questo caso i quattro timpani connessi in basso alle pareti ed in alto alla cornice curvilinea (Benedetti 1980, pp.38-41). Virtuositica la combinazione di elementi come conchiglie, festoni, maschere, medaglioni e figure a tutto tondo: segno evidente di una ormai pienamente raggiunta maturità compositiva, che sembra trasformare le oggettive difficoltà in occasioni di stimolo creativo. Anche in questo senso, le volte di palazzo Pitti rappresentano uno dei punti più alti della grande decorazione barocca degli spazi interni: destinate ad avere un effetto dirompente sul conformistico ambiente artistico fiorentino (Cresti 1990, p.178) ed una immediata vastissima eco. Più tardi, a partire dal 1663, il Ferri lavorerà nella sala di Saturno, su disegni dello stesso Pietro da Cortona.

In sintesi, la chiave di lettura dell'articolato intervento cortoniano nell'ambito della grande decorazione va individuata nell'"oscillazione bipolare tra unità e molteplicità" (Benedetti 1980, p.65), ovvero nella costante ideazione di un'intelaiatura di base definita da pochi, sostanziali motivi all'interno della quale viene a collocarsi l'insieme 'prodigioso' di



Fig.4 – Palazzo Pitti: sala di Marte, volta, dettaglio (da Benedetti 1980)

motivi che il Berrettini delinea con inesauribile ed inventiva capacità. Ciascuno di questi riferimenti fondamentali appare indispensabile per la comprensione globale delle imprese decorative cortoniane: che vanno infatti oltre la minuta lezione tardo manierista, esprimendo al tempo stesso un vivo gusto per la ricchezza delle articolazioni e per l'aggettivazione ornamentale. Sembra instaurarsi quindi un singolare e coerente parallelo con la posizione teorica del Berrettini pittore: dove nell' 'opera grande', l'artista deve collocare "altre cose varie in gran moltitudine", come nella composizione di un poema epico. Per il sottile e raffinato equilibrio raggiunto, per il rifiuto di convenzionali ripieghi classicheggianti, per il ricorso a tutti gli strumenti di espressione artistica e a mirabili 'artifici', il Berrettini impartisce una lezione magistrale del nuovo gusto, dimostrandosi "genuinamente barocco nell'animo" (Benedetti 1980, p.67).

Bibliografia: Balducci 1725-1730, p.119-121; Passeri 1772, pp.413-414; Berrettini, in Campori 1866, p.508; Geisenheimer 1909; Posse 1919; Vitzthum 1965; Briganti 1982; Campbell 1977; Benedetti, in AA.VV., *Pietro da*

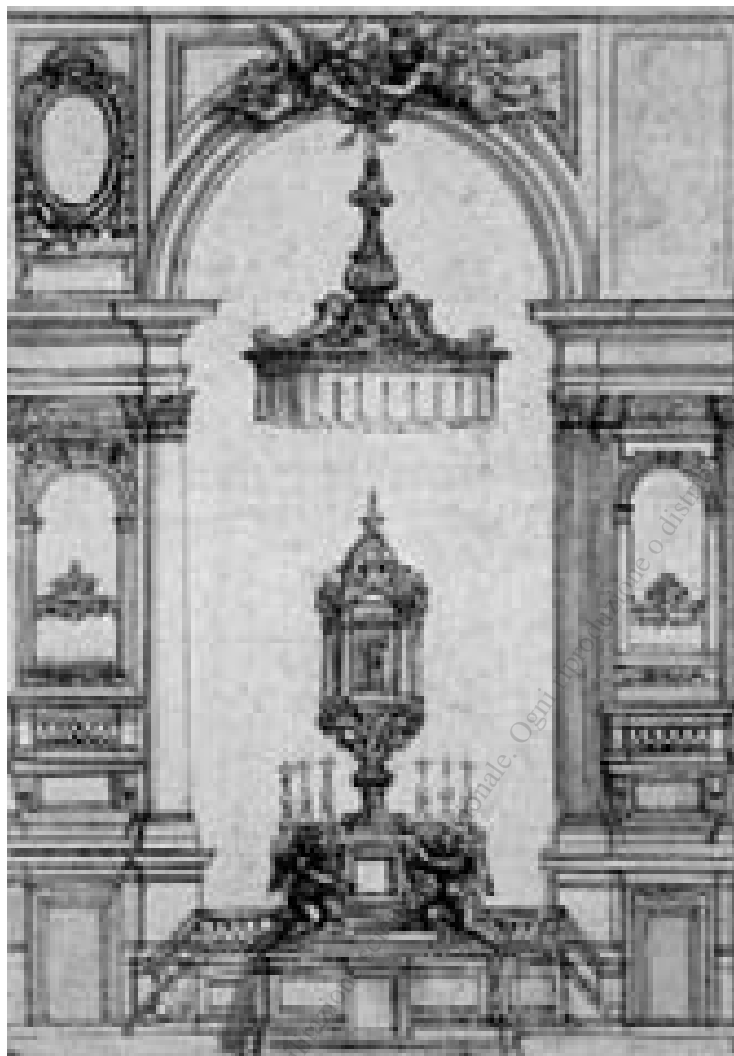


Fig.1 – Progetto per altare (Berlino, Kunstbibliothek, n° Hdz 231)

Cortona... 1978, pp.107-117; Id. 1980, pp.24-42; Satkowsky 1983; Cresti 1990, pp.159-161; Campbell, in *Cat.* 1997, pp.99-105; Oy-Marra, in *Atti* 1998, pp.169-175.

Pisa, S. Stefano dei Cavalieri: progetto per l'altare maggiore

Un disegno conservato a Berlino (*fig. 1*), attribuito al Berrettini per la prima volta dal Vitzthum, è stato riferito alla chiesa pisana dal Noehles (1970^p, pp. 88 ss.; Jacob 1975, p.98, ill.450). Il Merz lo ritiene

uno studio invece per S. Lorenzo in Damaso, datandolo al 1633 (Merz 1991, p.105). È da notare tuttavia che le proporzioni generali deducibili dal disegno non sembrano corrispondere a quelle della chiesa romana (Kieven 1993, p.134). Contrario all'ipotesi del Merz ultimamente si è espresso anche K. Noehles (in *Cat.* 1997, p.465), che ha ribadito il riferimento del disegno alla chiesa pisana.

Bibliografia: Noehles 1970^p, pp.88-94; *Italianische Zeichnungen...* 1975, p.98; Merz 1991, p.105; *Von Bernini...* 1993, pp.134-135; Noehles, in *Cat.* 1997, p.465.

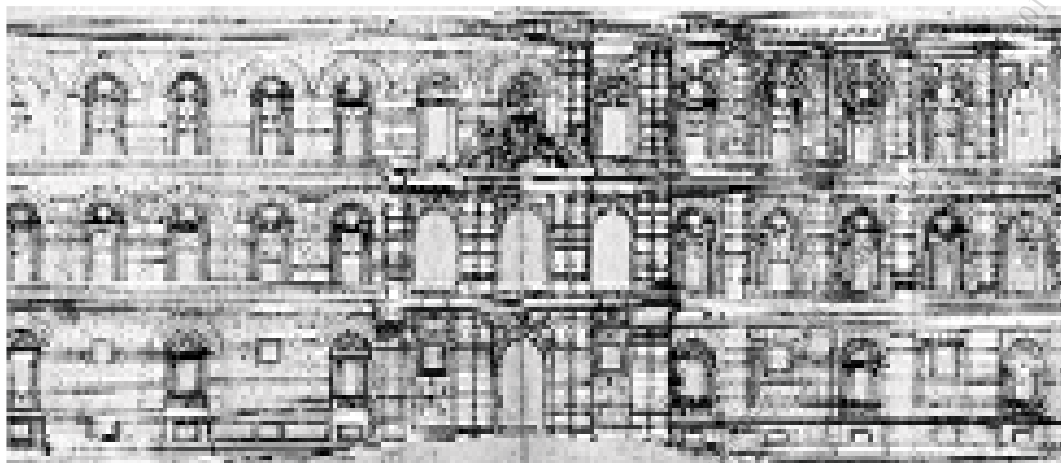


Fig.1 – Studio per la facciata di palazzo Pitti (GDSU, 3512 A)

Firenze, palazzo Pitti: progetti per il rinnovo della facciata e per la sistemazione dell'anfiteatro e del giardino di Boboli (1641 circa)

Benché generalmente accomunati, i tre elaborati relativi alla residenza granducale di palazzo Pitti (GDSU, 2141 A, 2142 A, 3512 A) presentano in realtà caratteristiche grafiche e significati architettonici completamente diversi. Se infatti i disegni 2141 A e 2142 A appaiono come schizzi, ovvero rapidi studi destinati a fissare sommariamente l'effetto prospettico di prime idee progettuali, il 3512 A (fig. 1), per le maggiori dimensioni e soprattutto per l'accuratezza del tratto, rappresenta invece la definizione pressoché finale di un processo compositivo sostanzialmente concluso nelle sue linee essenziali, di cui una delle tappe è rappresentata forse dalla sintetica immagine presente nella metà destra del 2141 A (fig. 2).

I disegni cortoniani relativi a palazzo Pitti sono stati resi noti dal Giovannoni (1920), che ne ha tracciato una prima lettura critica, e poi accuratamente studiati da M. Campbell (1977; Id, in *Cat.* 1997; Id, in *Atti* 1998). Già Luca Berrettini, nella celebre lettera a *Ciro Ferri* (24 marzo 1679), aveva citato una non meglio identificata “restaurazione, che si doveva fare di detto Palazzo”, ricordando il relativo modello di legno, oggi perduto (Berrettini, in *Campori* 1866,

p. 508). Un'altra fonte, citata nello *Zibaldone Baldinucciano* (1980-1981), si riferisce ad un concorso per la “riforma e nuovo ornato” del palazzo (Capecchi 1993, p.58). È ipotizzabile che il modello succitato corrispondesse sostanzialmente ad una delle proposte delineate nel disegno GDSU 3512 A, che presenta infatti, come spesso accade nei disegni architettonici cortoniani, più soluzioni contemporaneamente: da un lato una semplice riqualificazione formale delle finestre, dall'altro un radicale mutamento dell'immagine complessiva della facciata, attraverso l'introduzione sia di ordini architettonici rusticati, sovrapposti, ed abilmente raccordati alla superficie preesistente, sia di ricchi inserti plastici in corrispondenza delle aperture. Se nella prima soluzione, a sinistra, (“modo di adornare le sole finestre”) *Pietro da Cortona* suggerisce un semplice rinnovamento formale delle finestre, accettando per il resto integralmente il partito originario quattrocentesco, la seconda idea progettuale (“come si potrebbe ornare tutto il Palazzo, pensiero dimostrato”), rappresentata sulla destra del disegno, introduce un'inedita e plastica scansione ritmica della facciata, pur accettando il motivo dominante del bugnato uniforme. Non sappiamo a quale delle soluzioni presentate nel disegno facesse riferimento il modello ricordato da Luca Berrettini; è presumibile tuttavia un progetto finale, non limitato alla semplice trasformazione delle finestre, non giustificando tale



Fig.2 – Studi per la sistemazione della collina di Boboli e per palazzo Pitti (GDSU, 2141 A)

soluzione l'allestimento, in genere lento ed oneroso, di un modello ligneo.

Gli altri due disegni del Berrettini, poco più di rapidi schizzi in prospettiva, delineano sinteticamente, in due varianti GDSU 2142 A e 2141 A (figg. 2, 3), un ampio teatro a gradonate sollevato su un ambulacro concavo ad archi su pilastri, —una forma architettonica reminescente del teatro delle acque della Villa Tuscolana Aldobrandina — con una sorta di ingresso trionfale o 'baldacchino' al centro, in due soluzioni possibili. La cavea ad esedra è sormontata, con effetto scenografico, da una sorta di tempietto di cifra palladiana, più che classica, coronato da un monumentale frontone, in due versioni, sullo sfondo di una natura rigogliosa e spontanea. Il disegno GDSU 2141 A appare il più rivoluzionario, poiché prevede una maggiore complessità spaziale nel gioco concavo-convesso e rettilineo, e rielabora inoltre presumibilmente il prospetto verso il giardino. Il chiaro intento del Berrettini è, in questo caso, quello di concludere scenograficamente verso la collina di Boboli

lo spazio già definito su tre lati dal cortile ammannatiano, sfruttando abilmente la differenza di quota esistente, e addirittura esaltandone l'effetto con un artificio, sulla scorta dei precedenti studi condotti sull'antico Santuario di Palestrina (Wittkower 1935; Id. 1975). È evidente, ancor più che nel progetto della facciata del palazzo, l'accentuato senso spaziale, che caratterizza l'immagine unitaria. Recentemente Capocchi (1993 e 1996) ha posto in rilievo il progetto del Cortona per un rinnovamento dell'anfiteatro nel giardino di Boboli, attribuendo l'accantonamento dell'ambiziosa proposta alle condizioni economiche del Granducato, dopo la dispendiosa guerra di Castro.

Allo stato attuale delle conoscenze, il problema della datazione dei tre disegni, non ammette risposte univoche. Per i motivi precedentemente ricordati, è comunque possibile ipotizzare in primo luogo che i due schizzi relativi al cortile precedano cronologicamente il progetto per la facciata. In secondo luogo, considerando da una parte come la

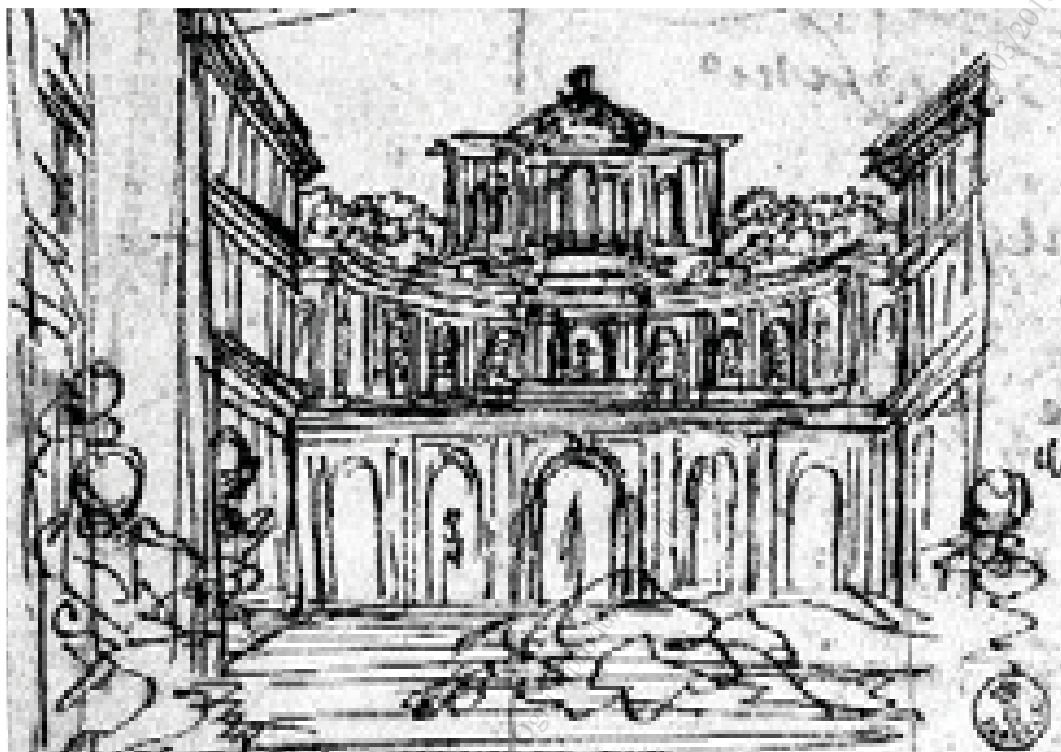


Fig.3 – Studio per una sistemazione scenografica della collina di Boboli (GDSU, 2142 A)

fontana del Carciofo di G. Francesco Susini, che sembra riportata nel 2141 A, venga messa in opera tra il 1639 ed il 1641, e dall'altra come negli anni Quaranta si dia inizio al secondo ampliamento della facciata del palazzo, non rappresentato nel 3512 A, sembra plausibile pensare ad una datazione coincidente con i primi anni Quaranta. Ovvero, in altri termini, risulta sostanzialmente accettabile l'ipotesi del Giovannoni (1920, p.292). Il Campbell ha ultimamente proposto, sia pure in forma dubitativa, una datazione lievemente anteriore (1637) limitatamente agli studi per la sistemazione del cortile (Campbell, in *Cat.* 1997, p.105; Id., in *Atti* 1998, p. 256). Va infine menzionato, sulla scorta del seicentesco *Zibaldone Baldinucciano* (1980-1981), un 'modello' cortoniano per la facciata di palazzo Pitti, preparato subito dopo l'invio a Parigi dei disegni relativi al Louvre.

L'impegno cortoniano per la riqualificazione del palazzo sembra inserirsi in una vicenda com-

pletiva, iniziata il 29 maggio 1620, allorché alla presenza del granduca Cosimo II era stata solennemente posta la prima pietra dell'ampliamento della facciata del quattrocentesco palazzo Pitti, scelto da Cosimo I come propria residenza alla metà del Cinquecento (Cresti 1990, p.120). L'opera in stile neoquattrocentesco, che aveva portato la facciata da sette a tredici assi, poteva verosimilmente ritenersi conclusa su disegno di G. Parigi all'inizio del soggiorno fiorentino di Pietro da Cortona (1640), anche se, come precedentemente ricordato, negli anni immediatamente seguenti si procederà ad un ulteriore ampliamento per opera di Alfonso Parigi. Le proposte cortoniane, sia quelle rimaste allo stato di semplice abbozzo, sia quella maggiormente elaborata, sembrano così tradurre la chiara volontà dell'ambiente fiorentino di assicurare alla residenza granducale quei requisiti di rappresentatività e 'magnificenza' civile evidentemente considerati necessari all'immagine della corte di Ferdinando II: ovvero, in altri termini, realizzano in ambito formale quelle

esigenze di prestigio, limitate ad un intervento di ampliamento delle dimensioni del palazzo, tradotte in realtà dall'architetto granducale G. Parigi.

In questo senso appare altrettanto evidente la dicotomia tra la volontà di trasformare l'ormai insufficiente edificio quattro-cinquecentesco, e la prudente accettazione del semplice disegno elaborato dal Parigi, che si limitava infatti a replicare fedelmente il partito architettonico formale dell'originario palazzo (Cresti 1990, p.120). Le proposte cortoniane possono essere quindi lette come una implicita critica al conservatorismo, che aveva guidato l'opera del Parigi; o, meglio, come l'esplicitazione della decisa volontà di riqualificare in termini di monumentalità controllata l'esterno del palazzo, in parallelo con l'opera di decorazione interna, pur più ambiziosa e innovativa, condotta negli stessi anni. Con il che, la grande decorazione barocca, trionfalmente esibita nelle sale dei Pianeti, rifulgenti di stucchi dorati, avrebbe avuto un suo corrispettivo architettonico nella facciata e nel fondale del cortile: trasformando di fatto alla base forma e significati del palazzo mediante una straordinaria opera di rinnovamento artistico, a cui sarebbe stata sottoposta nel suo complesso la residenza.

In particolare, il disegno 3512 A configura innanzi tutto con chiarezza la critica cortoniana evidente nel deciso stacco del settore centrale, ispirato ad un arco di trionfo, per stabilire una gerarchia decisamente moderna, da opporre all'indeterminatezza ritmica della facciata quattrocentesca. Il Berrettini sembra così formalmente riallacciarsi da un lato a soluzioni palladiane attuate sulla scia di Giulio Romano, e dall'altro al partito compositivo presente nel cortile del medesimo palazzo, realizzato quasi un secolo prima dall'Ammannati, come del resto più volte notato (Giovannoni 1920, p.293; Gurrieri 1972, p.63; Cresti 1990, p.164; Noehles, in *Cat.* 1997, p.463; Del Pesco 1998, p. 217). Il secondo elemento che emerge è il tentativo di annullare la sostanziale bidimensionalità, nonostante il forte rilievo del bugnato rustico, e la monotonia del prospetto. In presenza di vincoli pressanti, dovendosi ovviamente conservare la massa complessiva della facciata, Pietro attribuisce all'ordine architettonico aggettante ed al chiaroscuro determinato dall'in-

serimento dell'intelaiatura delle finestre nello 'scavo' dei vani, il compito di suggerire la successione in profondità delle superfici. Elemento luministicamente e formalmente catalizzatore del prospetto diviene il sistema ingresso-loggia centrale balconata, anch'esso presentato secondo due soluzioni: nell'esplicito *a solo* determinato dal raddoppio dell'ordine e dalla combinazione tra il timpano e lo stemma, il settore centrale della facciata si propone da una parte come elemento in grado di determinare un asse centrale compositivamente 'forte', e dall'altra come evocativa immagine della *maiestas* granducale, affacciata sulla piazza della residenza, suggerita da una singolare variazione del tema dell'arco di trionfo: il motivo era stato già attuato in forma più antichizzante, nel fronte settentrionale di palazzo Barberini, e verrà progettato ripetutamente dal Berrettini, in numerose varianti.

Se, come è noto, le proposte cortoniane non avranno alcun seguito, l'impegno progettuale del Berrettini per palazzo Pitti non può definirsi certo fallimentare: non solo per un disegno, il 3512 A, "che può dirsi uno dei più belli del Seicento" (Giovannoni 1920, p.295), poi sostanzialmente ripreso da Paolo Falconieri (Kanayama, in *Atti* 1998, pp. 385-389); ma, soprattutto, per la possibilità offerta a Pietro da Cortona di cimentarsi su progetti a grande scala, per l'approfondimento della problema, dell'adattamento all'esistente, per il coerente sviluppo di inediti valori spaziali nella proposta, da interpretare forse sono in chiave di scenografia effimera, per il fondale del cortile. Nel complesso, quindi, le irrealizzate proposte cortoniane segnano ugualmente una preziosa fase di maturazione per il Berrettini architetto e per l'ambiente artistico fiorentino.

Bibliografia: Balducci 1725-1730, p.124; Berrettini, in Campori 1866, p.508; Giovannoni 1920; Munoz 1921, pp.9-10; Noehles 1963, col. 608; Golzio 1968, pp.185-186; Gurrieri 1969, pp.51-52; Id. 1972, p.63; Connors 1982, p.461; Campbell, in *Il Seicento fiorentino...* 1986, pp.147; Cresti 1990, p.164; Capecchi 1993, p.58; *Von Bernini bis Piranesi...* 1993, pp.128-129, 140-141; Campbell 1996; Capecchi 1996; Campbell, in *Cat.* 1997, p.105; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, pp.463-464; Campbell, in *Atti* 1998, pp.256-261; Del Pesco 1998, p.217; Kanayama, in *Atti* 1998, pp. 385-389.

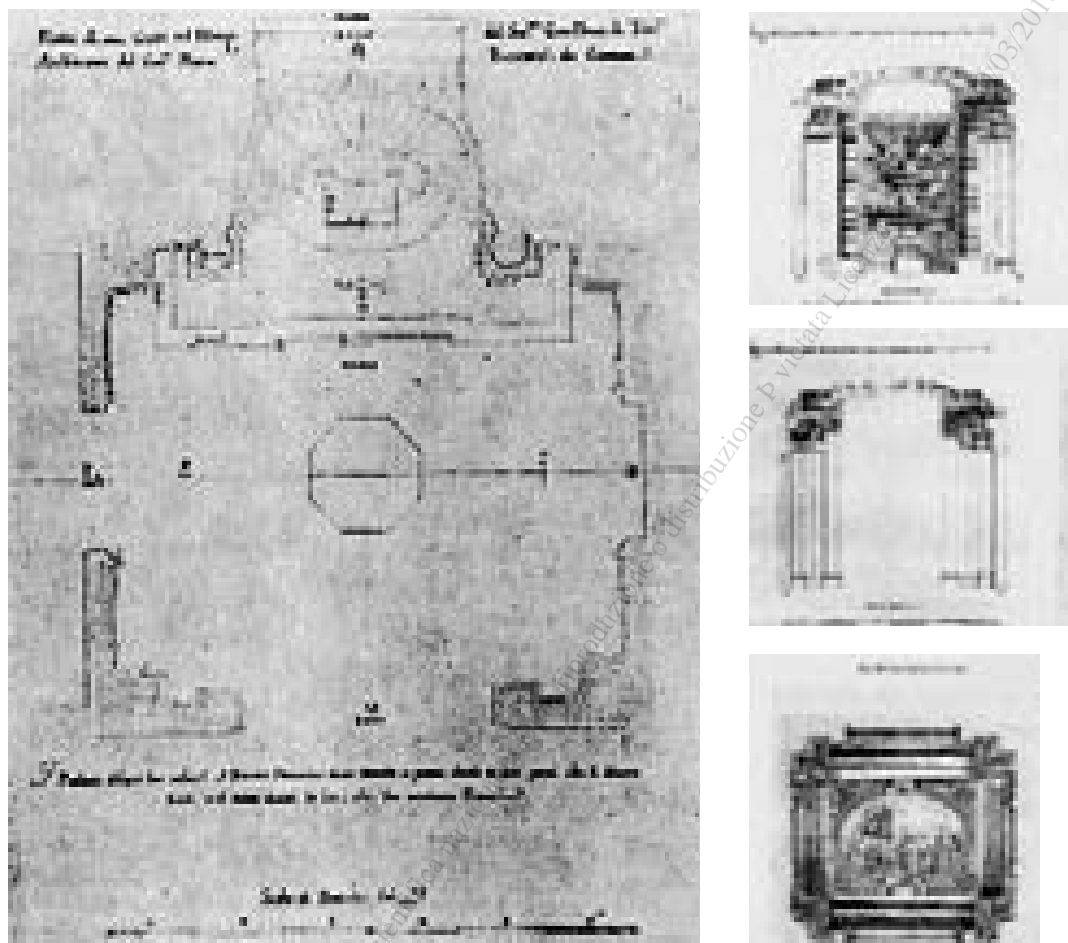


Fig.1, 2 – Grotta di palazzo Pitti: pianta (Vienna, *Graphische Sammlung Albertina, Florenz I, 535*); alzato e volta (ibidem, 536-538)

Firenze, palazzo Pitti: “Grotta” del cardinale Gian Carlo de’ Medici (1644-1647)

L’opera viene realizzata dal Berrettini per il cardinale Gian Carlo de’ Medici, fratello del granduca Ferdinando II, nel corso del rimaneggiamento dell’appartamento dell’alto prelado (Chiarini – Noehles 1967; Campbell 1977, p.161 ss; Sparti 1997, p.34; Baldini-Giusti 1999). Occultata per lungo tempo in seguito alla costruzione dello scalone monumentale del palazzo da parte del Poccianti (1847), è stata recentemente riscoperta, seppure parzialmente alterata. Composta originariamente di una sala pressoché quadrata con bacino centrale, con-

clusa scenograficamente da una “grotta” con fonte (quest’ultima oggi sostituita da una semplice gradinata), conserva quasi perfettamente l’elaborata decorazione in stucco e l’affresco della volta rappresentante il *Sacrificio di Noé*. Il progetto cortoniano è ricostruibile, con apprezzabile precisione, grazie ad una serie di disegni, attribuiti dal Noehles a G.B. Vanni, conservati all’Albertina di Vienna. Un’indizio utile per la datazione dei lavori è stato recentemente scoperto (Baldini, Giusti 1999): in una lettera del 1643 viene menzionato un acquisto di “tartari spugnosi”, ossia del materiale impiegato per creare l’effetto di finta roccia, poi utilizzato nella decorazione della grotta cortoniana di palazzo Pitti.

In alternativa potrebbe invece riguardare il Ninfeo del Pigneto, che veniva edificato in quegli stessi anni. Nel complesso l'opera fiorentina mostra la capacità del Berrettini di riqualificare spazi dimensionalmente contenuti, attraverso la piena padronanza dell'articolazione compositiva, degli strumenti di illusione prospettica, del rapporto tra artificio e naturale, e della combinazione tra le diverse espressioni artistiche (architettura, scultura, pittura). In questo senso la "grotta" di palazzo Pitti, sia pure in un contesto diverso, si riallaccia coerentemente alla vasta opera di decorazione condotta negli stessi anni da Pietro nelle sale del piano nobile del palazzo granducale.

Bibliografia: Chiarini-Noehles 1967; Cresti 1990, p.164; Campbell 1997; Id., in *Cat.* 1997, p.105; Baldini Giusti 1999.

Firenze, chiesa degli Oratoriani (S. Firenze): progetto (1645)

La storia di quella che avrebbe costituito, se realizzata, la più grandiosa impresa architettonica di Pietro da Cortona ha inizio il primo gennaio del 1645, quando la Congregazione degli Oratoriani di Firenze delibera ufficialmente di edificare una nuova grande chiesa al posto dell'originario edificio, ritenuto ormai insufficiente (Cistellini 1970, p.34; Coffey 1978, p.85). Il concorso, indetto subito dopo, vede il prevalere del progetto cortoniano su quelli presentati da G. Silvani e da G. Coccapani (6 marzo 1645); in aprile inizia lo scavo per le fondazioni, il 26 maggio 1645 è solennemente posta la prima pietra alla presenza, tra gli altri, del granduca Ferdinando II, del cardinale Carlo de' Medici e dell'arcivescovo di Firenze (Cistellini 1970, p.40) (*fig. 1*). Un ruolo di rilievo è rivestito, sin dalle prime fasi, dal padre Cerretani, fondatore nel 1632 della comunità degli Oratoriani di Firenze; del Cerretani avrà a dolersi successivamente lo stesso Berrettini, imputandogli la malcelata volontà di alterare il suo progetto, snaturandolo. Il 31 ottobre 1645, alla vigilia della consueta pausa invernale, i lavori registrano la conclusione delle fondazioni dell'edificio;

poche settimane dopo si ha notizia dei primi pagamenti relativi alle colonne della navata, a cui si lavora in vista della loro futura collocazione (Cistellini 1970, p.43). Il 20 dicembre successivo Pietro da Cortona, in una lettera all'amico Cassiano dal Pozzo, ricorda il proprio modello per la chiesa e si riferisce ad una fabbrica "già incamminata" (Gurrieri 1969, p.59; Rasy 1972, p.340). Appare quindi improvvisa, pur se seriamente motivata dalle enormi spese già affrontate dalla Congregazione, la decisione di sospendere a tempo indeterminato i lavori, presa con ogni verosimiglianza tra gli ultimi giorni del dicembre 1645 e la metà del gennaio dell'anno seguente: al 19 gennaio 1646, infatti, data la celebre lettera di Pietro da Cortona, ancora a Cassiano, in cui l'artista lamenta la sua "cattiva fortuna" nelle cose d'architettura (Benedetti 1980, p.105). In effetti, trascorsa la pausa invernale, non si registra alcuna ripresa dei lavori, nonostante i cospicui lasciti alla Congregazione da parte di facoltosi personaggi, come il Seragli.

Con l'elezione del Cerretani a preposto dell'Ordine (1660) sembra aprirsi una nuova fase della storia della chiesa oratoriana: fase caratterizzata sin dall'inizio dall'esplicito tentativo condotto dai Padri di alterare il progetto cortoniano, ritenuto eccessivamente dispendioso. I nuovi disegni, elaborati da Pier Francesco Silvani già a partire dal 1658, pur non comportando riduzioni nell'impianto generale, ridimensionano drasticamente le grandi colonne, concepite dal Berrettini sin dall'inizio come l'elemento caratterizzante all'interno della chiesa. Nel settembre del 1660 i disegni del Silvani, vengono spediti a Pietro da Cortona ormai da tempo stabilitosi a Roma: non solo tali rielaborazioni non incontrano l'approvazione del Berrettini, ma provocano la sua risentita risposta (4 ottobre 1660), in cui si criticano apertamente le "molte scorretoni" del nuovo progetto (Rasy 1972, p.341; Coffey 1978, p.90). In ogni caso, nulla viene realizzato negli anni seguenti, nonostante, tra l'altro, il lodo del cardinale Carlo de' Medici (11 settembre 1665), che ingiunge agli Oratoriani la ripresa dei lavori: la quasi contemporanea morte del Cerretani e dello stesso cardinale de' Medici (1666), oltre al progressivo peggioramento delle condizioni



Fig.1 – La cerimonia della posa della prima pietra della chiesa degli Oratoriani (26 maggio 1645), in un dipinto anonimo del tempo

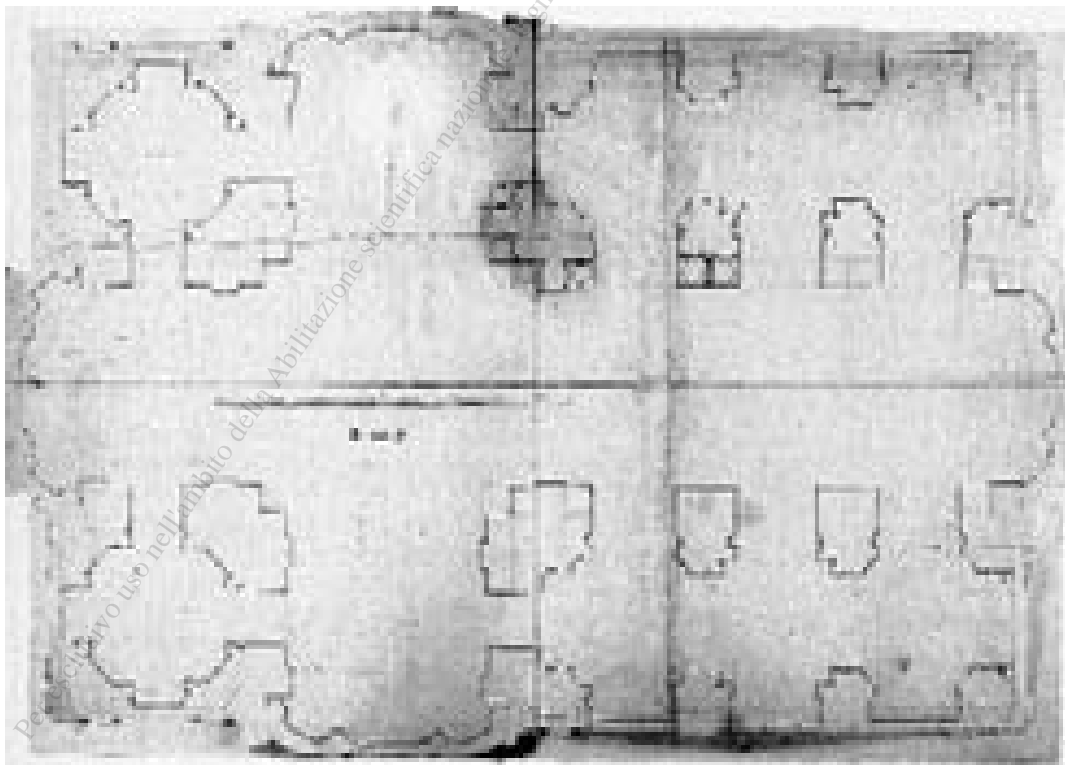


Fig.2 – Progetto per la chiesa degli Oratoriani: pianta (GDSU, 2251 A)

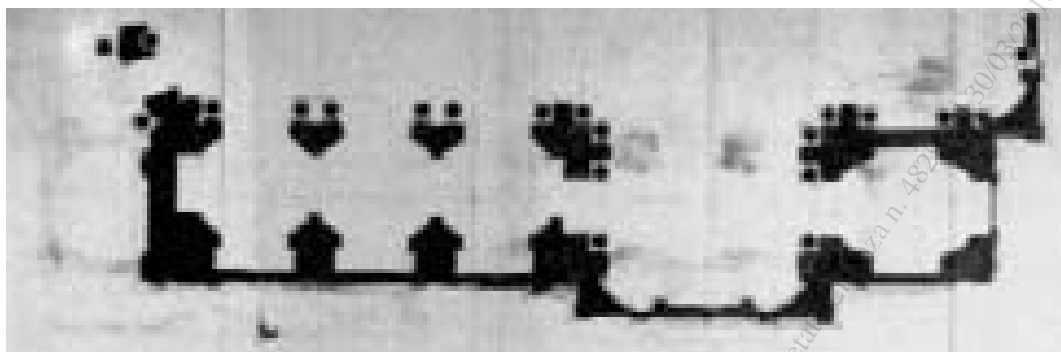


Fig.3 – Progetto per la chiesa degli Oratoriani: pianta (GDSU, 2256 Av)

di salute di Pietro da Cortona, segnano di fatto il definitivo accantonamento del progetto originario, che ancora nel novembre del 1666 il Berrettini difenderà in una appassionata lettera spedita da Roma (Rasy 1972, p.343). Solo successivamente, sulla base di disegni ormai completamente alterati dal Silvani, si darà inizio all'Oratorio, che doveva affiancare la chiesa: quest'ultima, nonostante l'estesa opera di edificazione del complesso degli Oratoriani fino al Settecento inoltrato, non sarà mai costruita.

Delle tormentate vicende sinteticamente riasunte rimane una cospicua serie di disegni (oltre quaranta tra piante, sezioni e soluzioni di dettaglio), tuttora conservata nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Il problema critico fondamentale è ovviamente quello di distinguere con esattezza gli elaborati riferibili al Berrettini da quelli riconducibili ad altri architetti, primo tra tutti il Silvani. Le due più dettagliate analisi del *corpus* dei disegni sono state condotte da E. Rasy (1972, pp. 345-363) e, più recentemente, da C. Cresti (1990, pp.169-179); ad essi possono essere affiancati altri contributi meno sistematici, ma ugualmente di rilievo (Gurrieri 1969, pp.54-55; Cistellini 1970, pp.51-55; Coffey 1976; Id. 1978, pp.93-101). Le divergenze, talvolta profonde, che emergono dal confronto delle diverse posizioni, sembrano denunciare l'oggettiva difficoltà di distinguere criticamente i singoli contributi progettuali; ciò malgrado è possibile a nostro avviso isolare i dati fondamentali del problema partendo dalle indicazioni, senz'altro illuminanti, deducibili dalle lettere del Berrettini. Da esse emerge innanzi tutto,

come precedentemente accennato, il ruolo fondamentale che il Cortona attribuisce alle grandi colonne della navata, che riprendono alcuni caratteri dell'organismo di Ss. Luca e Martina, come le colonne libere e binate. Tali caratteri vengono però trasformati, per renderli funzionali ad una chiesa a pianta longitudinale composta, di impronta post-tridentina (anche se nel disegno 2251 A si propongono navate-cappelle, anziché cappelle passanti) (fig. 2), con facciata convessa. In secondo luogo Pietro ribadisce nella lettera, il drastico rifiuto di sminuirne il significato compositivo e formale inserendo dei pilastri tra le colonne, come esplicitamente suggerito dagli Oratoriani. Le uniche concessioni che emergono dalle note del Berrettini riguardano le dimensioni delle colonne stesse, a malincuore ridotte di un terzo in seguito alle vive insistenze dei Padri, come appare da una lettera del Berrettini datata 27 novembre 1660. In terzo luogo, il Cortona esamina la possibilità di inserire ingressi laterali alla chiesa, non previsti nel disegno originario (Coffey 1978, pp. 30-32).

Con ogni verosimiglianza, sono queste le uniche sostanziali modifiche apportate dall'architetto ai progetti emendati spediti a Firenze. Ai fini dell'analisi, quale elemento altrettanto indicativo, possono essere considerate le evidenti analogie esistenti tra la facciata, le testate dei transetti della chiesa, così come presenti in alcuni disegni, e Ss. Luca e Martina a Roma (Del Pesco 1998, pp. 217-218). Da tutto ciò deriva la sostanziale validità della tesi di C. Cresti (1990, pp. 170-172), che riconduce in ambito cortoniano almeno le planimetrie 2251A, 2252 A e

2256 A r, v (figg. 2-4), in cui spiccano appunto le colonne binate della navata e le convessità della facciata e dei bracci del transetto. Meno plausibile, a nostro avviso, l'inclusione nel catalogo cortoniano di altri elaborati (tra i quali i 2259 A, 2260 A, 2261 A), che presentano i pilastri tra le colonne, sempre e tenacemente rifiutati dal Berrettini, e che quindi si configurano come quelle soluzioni di compromesso inizialmente delineate da Pierfrancesco Silvani, ma non accettate da Pietro. Decisamente affrancate dall'idea originaria cortoniana, appaiono le soluzioni visibili in una terza, e più nutrita serie di disegni, che corrisponde quindi verosimilmente alla successiva fase di progetto, coincidente con la sostanziale estromissione del Berrettini dall'effettiva responsabilità del progetto (Cresti 1990, pp.179-183). Pierfrancesco Silvani, forse anche grazie alla volontà di confrontarsi con un progetto cortoniano così rilevante e completo nella sua definizione, indubbiamente assunse poi un atteggiamento più aperto verso le innovazioni romane, specialmente quelle relative al rapporto tra architettura e contesto urbano; si mostrò in seguito interessato al programma granducale svolto dall'Accademia del Disegno aperta a Roma (1673-1686), guidata da Ciro Ferri ed Ercole Ferrata, e più permeabile ad accogliere suggerimenti che scaturivano anche dal vocabolario cortoniano.

Al di là della classificazione dei singoli disegni, che esula ovviamente da questo contesto, è possibile isolare alcuni punti centrali del progetto cortoniano del 1645, documentato nel disegno a due soluzioni alternative 2252 A (fig. 4), che si situano all'interno di uno schema usualmente definito controriformistico o, meno correttamente, 'gesuitico': spaziosa nave centrale voltata, cappelle laterali voltate e passanti, transetto appena sporgente dal muro perimetrale delle cappelle e largo quanto la nave centrale, cupola su pennacchi, ampio presbiterio e coro, cappelle di fondo, con accessi agli altari comunicanti, in chiusura delle navate laterali. Entro tale intelaiatura, che viene evidentemente accettata nelle sue linee-guida, Pietro introduce alcuni elementi nuovi: le 'smisurate' colonne binate, che originalmente dovevano giungere a più di 16 metri, la convessità delle terminazioni del transetto con doppia apertura, il

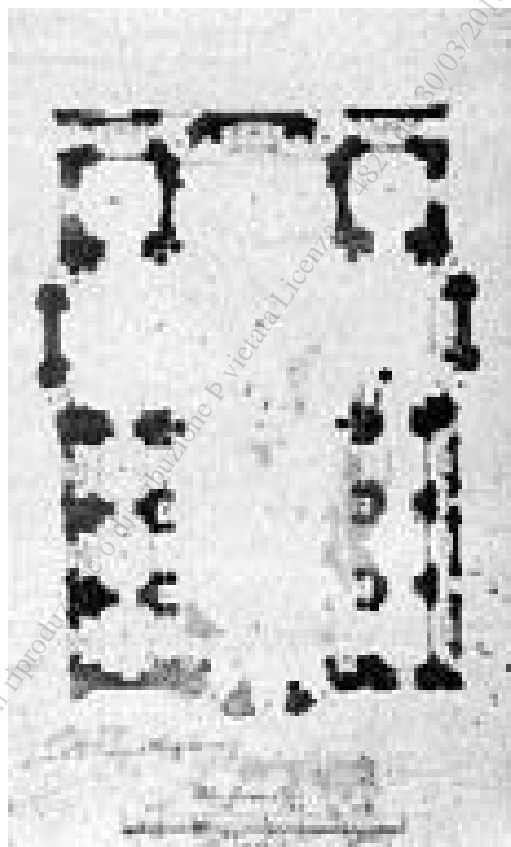


Fig. 4 – Progetto per la chiesa degli Oratoriani: pianta (GDSU, 2252 A)

verticalismo della cupola, e soprattutto la facciata in grado di reinterpretare l'impianto. Aspetto nuovo, rispetto ai Ss. Luca e Martina è la luminosità che sarebbe derivata dalla profusione di finestre e apertura e avrebbe creato un gioco inusuale di chiaro scuro, mentre va notato che la soluzione delle fonti di luce nella cappella, tiene conto del progetto per la cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini. Le due soluzioni alternative variano nei percorsi interni: la parte sinistra mostra un collegamento ulteriore tra le cappelle e l'esterno, mutuato da alcune esperienze milanesi, come il S. Fedele (Della Torre – Schofield 1992, pp.265-270; Rocchi Coopmans de Yoldi, in *Architetture...* 1999, p.52). Se per le colonne sono state sottolineate di volta in volta influenze palladiane (Redentore) o romane (S. Salvatore in Lauro del Mascherino), appare chiara, sia pur alla luce dei neces-

sari adattamenti in un contesto diverso, la diretta filiazione tra Ss. Luca e Martina, richiamata come riferimento autoreferenziale, e le soluzioni del transetto e della facciata della chiesa fiorentina, oltre che, come sostenuto dalla Coffey (1978, p.105), nel rapporto tra colonne e pareti. In ultima analisi, il progetto per la chiesa degli Oratoriani fa emergere con decisione il ruolo centrale assegnato all'ordine architettonico dal Berrettini, sia nella qualificazione degli spazi interni, che nei prospetti esterni. Deduzioni critiche maggiormente articolate sono rese problematiche da oggettive difficoltà di verifica, considerata soprattutto la perdita del modello cortoniano originario.

Bibliografia: Baldinucci 1725-1730, p.125; Bottari-Ticozzi 1822-1825, I, pp.417-418; Berrettini, in Campori 1866, p.508; Fabbrini 1896, pp.182-184; Gurrieri 1969, pp.52-55; Id. 1972, pp.63-68; Cistellini 1970; Rasy 1972, pp. 337-339; Coffey 1978; Connors 1982, pp.461-462; Varriano 1986, p.114; Cresti 1990, pp.164-178; Del Pesco 1998, pp.217-218.

Firenze, S. Maria del Fiore: progetto per la facciata (1645). Opere minori

In una lettera del gennaio del 1645 Leopoldo de' Medici ricorda come il granduca Ferdinando II, suo fratello, "harebbe caro che [Pietro da Cortona] facesse un disegno della facciata di S. M.a del Fiore" (Campbell 1977, p.247; Cresti 1990, p.307). Non si registrano ulteriori notizie relative ad un eventuale studio cortoniano, che il Cresti (1990, pp.164-165), propone in maniera dubitativa di identificare con il disegno GDSU, 2921 A già pubblicato – senza il riferimento alla cattedrale fiorentina – dal Muñoz (1921, ill. XII) (*fig. 1*).

In un'altra lettera, datata 20 maggio 1645, lo stesso Leopoldo scrive al fratello Mattias: "...solleciterò Pietro da Cortona per il disegno dell'Altare di Grosseto, acciò V.A. ne resti quanto prima servita..." (Sparti 1997^a, p. 113): opera non identificata e verosimilmente non realizzata dal Berrettini. Secondo un'indicazione contenuta nel *Taccuino* con-

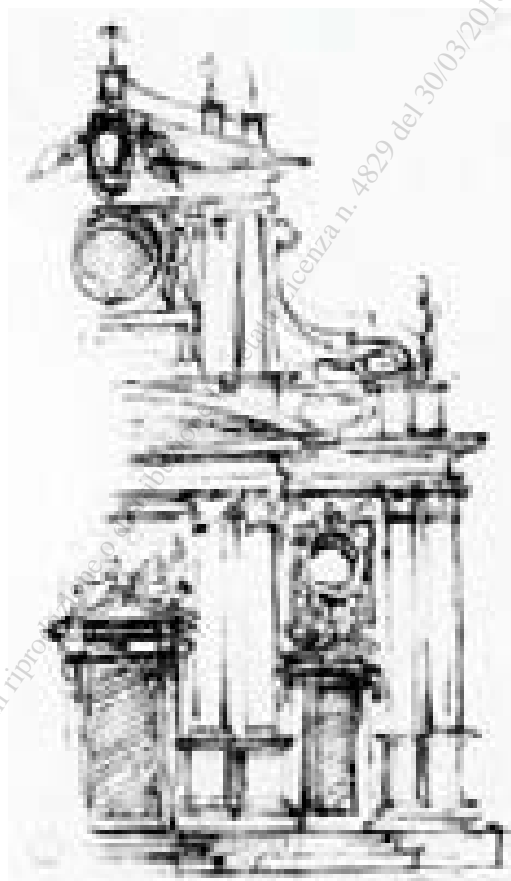


Fig.1 – Pietro da Cortona (?), studio per la facciata di S. Maria del Fiore (GDSU, 2921 A)

servato presso il *Royal Ontario Museum* di Toronto, Pietro da Cortona sarebbe l'autore del progetto dell'altare della cappella Fontia nel Duomo di Carrara (Sparti 1997^a, p.121). Certo, invece, il coinvolgimento del Berrettini, come autore di un progetto, nell'ampliamento dell'Ospedale di S. Maria Nuova a Firenze, iniziato, seconda una testimonianza coeva, il 19 novembre 1646; una ulteriore nota (1651) solleva tuttavia alcuni dubbi sull'effettiva traduzione in realtà del disegno cortoniano, probabilmente attuato solo in minima parte (Sparti 1997^a, p.121, n.3).

Bibliografia: Campbell 1977, p.247; Cresti 1990, p.161; Sparti 1997^a, pp.113, 121.

Il ritorno a Roma: gli anni di Innocenzo X Pamphilj (1647-1655)



D. Velázquez (1599-1660), ritratto di Innocenzo X (Roma, Galleria Doria Pamphilj)

S. Maria in Vallicella: decorazione dell'interno (dal 1647)

L'intervento nella chiesa oratoriana di S. Maria della Vallicella rappresenta la prima grande impresa artistica condotta da Pietro subito dopo il ritorno da Firenze (ottobre 1647): l'opera – per la quale il Cortona era stato interpellato già nel settembre del 1646 (Briganti 1962, pp. 248-249; Incisa 1969^b, p.81), comunicando la propria disponibilità il 6 ottobre successivo (Incisa 1969^b, p.81) – viene infatti iniziata nel novembre del 1647, come risulta da una lettera dello stesso Berrettini al cardinale Carlo de' Medici (*Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.33; cfr. Rossi 1938, p.478). Strettamente connesso agli affreschi è l'ornato in stucco delle volte della navata centrale, del transetto e della tribuna, nel complesso da considerare il primo organico impegno dell'artista nell'ambito della decorazione sacra (Incisa 1969^b,

pp.82-87; Benedetti 1974; Id., in Aa. Vv., *Pietro da Cortona architetto...* 1978, pp.122-125; Id. 1980, pp.50-56).

Un'interessante rappresentazione dell'aspetto della chiesa oratoriana nello stato precedente all'intervento cortoniano compare in un dipinto di A. Sacchi, oggi conservato presso la Pinacoteca Vaticana: l'opera si riferisce alla solenne celebrazione svoltasi in S. Maria in Vallicella il 13 marzo 1622, in occasione della canonizzazione di S. Filippo Neri (1515-1595), fondatore dell'Ordine religioso degli Oratoriani (*fig. 1*). Se le parti inferiori della navata, del transetto e della tribuna risultano accuratamente nascoste dai fastosi paramenti di colore rosso ed oro, del tutto prive di qualsiasi finitura decorativa appaiono le volte e la stessa cupola, di cui il Sacchi sembra voler evidenziare quel carattere improntato ad una severa austerità riconducibile alla volontà dello stesso Filippo Neri.

La prima fase dell'intervento cortoniano interessa la cupola della chiesa, per la quale Pietro concepisce il grandioso affresco memore della grande lezione correggesca, mediata dagli esiti pittorici del Lanfranco. Il 21 aprile del 1649, superate alcune difficoltà di carattere economico, la Congregazione degli Oratoriani accoglie la proposta del Berrettini di estendere anche ad una parte della navata della chiesa gli stucchi, inizialmente previsti solo nel transetto e nel presbiterio: la prima parte della decorazione – relativa, appunto, al transetto – è compiuta il 18 dicembre dello stesso anno (Incisa 1969^b, p.84; Barbieri-Barchiesi-Ferrara 1995, p.40). Il 7 maggio del 1649 era stata invece concessa l'autorizzazione ad aprire, in base ad un progetto cortoniano, gli "ovati", cioè le finestre ovali alla base della cupola; successivamente (6 maggio 1650), quella di modificare la lanterna, al fine di illuminare meglio la calotta interna (Hager 1973, p.300; Barbieri-Barchie-

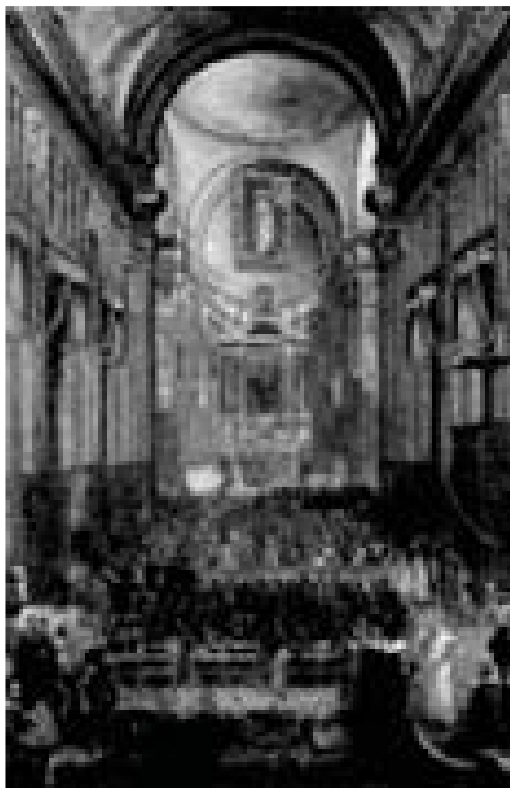


Fig.1 – A. Sacchi, *Cerimonia per la canonizzazione di S. Filippo Neri in S. Maria in Vallicella (13 marzo 1622)* (Pinacoteca Vaticana)

si-Ferrara 1995, p.41). L'affresco della cupola viene scoperto solennemente il 26 maggio del 1651, festa di S. Filippo Neri (Briganti 1962, p.146; Rossi 1938, p.527).

Gli incarichi ricevuti da Innocenzo X, in primo luogo la decorazione della galleria del palazzo di famiglia a piazza Navona, distolgono per alcuni anni il Berrettini dal cantiere oratoriano. Solo a partire dal maggio del 1655 Pietro può dare inizio agli affreschi della tribuna: l'opera, portata avanti in maniera discontinua a causa dei molteplici impegni dell'artista al servizio di Alessandro VII, verrà compiuta – come ricorda una nota contemporanea del Cervini – nel maggio del 1660 (Cervini 1655-1694, f.13r; ASR, *Cartari Febei*, 78, f.252r; Rossi 1939, p.320; de Lambertye 1990; Montorsi 1990). La decorazione in stucco del tratto della navata centrale corrispondente alle prime quattro campate – ov-

vero la parte non interessata nella prima campagna di lavori – viene condotta tra il luglio del 1662 ed il marzo del 1665 (Briganti 1962, p.150; Barbieri-Barchiesi-Ferrara 1995, p.41), quasi contemporaneamente al grande affresco rappresentante la *Visione di S. Filippo Neri*, eseguito da Pietro da Cortona tra il gennaio 1664 e la primavera dell'anno seguente: già verso la fine del 1662, secondo una puntuale annotazione del Cartari, superate le difficoltà economiche che avevano determinato una pausa dei lavori di circa due anni (1660-1662), risultano infatti montati i “palchi in legno sotto la volta principale della navata di mezzo nella Chiesa Nuova per proseguire l'ornamento agli stucchi dorati e pitture...” (Lo Bianco 1995, p.185).

Il solenne scoprimento della grande volta della navata (23 maggio 1665) – “dipinta, et ornata dal Sig. Pietro da Cortona, Pittore, et Architetto famoso”, come ricorda un *Avviso* del tempo (Rossi 1939, p.376) –, seguito il 4 giugno dalla visita di Alessandro VII (Krautheimer-Jones 1975, p.223, nota n°850), viene a coronare la quasi ventennale attività di Pietro da Cortona in S. Maria in Vallicella (fig. 2). Nell'ambito dell'intervento cortoniano nel complesso degli Oratoriani, vanno ricordati infine i lavori nella cappella di S. Filippo Neri, relativi alla decorazione della cupola ed al “Lanternino”, condotti su progetto del Berrettini tra il luglio del 1650 ed il 10 gennaio 1653, per i committenti Del Nero, baroni di Porcigliano (Incisa 1969^a, pp.61-62; Benedetti 1980, pp.56-58; Barbieri-Barchiesi-Ferrara 1995, p.111; Benedetti, in *Atti* 1998, pp.395-397).

La decorazione della Chiesa nuova è espressione di quell'intenso e durevole rapporto tra Pietro da Cortona e gli Oratoriani, che rappresenta uno degli elementi di maggior significato nella biografia dell'artista (Merz 1994^a, pp.37-40; Lo Bianco 1995). Già nel marzo del 1633, alla vigilia della grande impresa del salone barberiniano, Pietro si era offerto di affrescare la volta della sagrestia della chiesa: incarico affidatogli poco dopo, anche per motivi di convenienza economica, ma che aveva comunque costituito un'importante occasione per il rafforzamento di un'intesa, di affinità spirituale ancor prima che di relazione professionale, verosimilmente ini-

ziata in precedenza. La piena sintonia con l'azione religiosa ed assistenziale svolta dai seguaci di S. Filippo Neri da parte di figure particolarmente vicine al Berrettini – da Baccio Ciarpi, primo maestro a Roma del Berrettini, all'oratoriano Marsilio Honorato, confessore di Pietro ed autore di quella *Historia di Santa Martina Vergine, e Martire Romana* (1635), scritta in onore della Santa particolarmente venerata dallo stesso Pietro; da G. F. Romanelli, uno dei primi discepoli dell'artista, a F. Crescenzi, poliedrica figura presente nell'Accademia di S. Luca e nei circoli legati ai Sacchetti, protettori dell'artista cortonese ed allo stesso Cassiano dal Pozzo – permette infatti di ipotizzare un'intensa trama di relazioni tra l'Ordine religioso e Pietro da Cortona già negli anni immediatamente seguenti al suo arrivo a Roma. In questo senso, un ruolo primario spetta al Ciarpi, sacrestano della Vallicella dal 1603, successivamente dispensiere, provveditore (1625-1630) e, fino alla morte (11 novembre 1654), sottodecano dell'Oratorio. Attivo anche nell'ambito dell'Arciconfraternita dei Fiorentini, in cui una posizione di rilievo è occupata dai Sacchetti, Baccio Ciarpi può dunque essere identificato come la figura fondamentale ai fini dell'introduzione del giovane Berrettini sia nell'ambiente Oratoriano, che nei circoli toscani attivi a Roma (Ferrara 1995, pp.120-121).

La profondità delle relazioni con l'Oratorio romano è premessa indispensabile alla comprensione di un rapporto – come quello, appunto, tra i Filippini e l'artista cortonese – caratterizzato dal costante scambio di affettuose espressioni e di attestazioni di stima, destinato a non incrinarsi nonostante la tutt'altro che puntuale consegna da parte del Berrettini delle opere a lui commesse dagli stessi Oratoriani. In questa “fortunata simbiosi” (Merz 1994^a, p.37), un ruolo fondamentale è svolto da padre Gerolamo Bernabei, per dodici anni al fianco del Berrettini nella Chiesa Nuova per esplicito desiderio della Congregazione. Insieme all'Algaridi, il Bernabei accompagnerà Pietro da Cortona in un breve soggiorno a Tivoli, generosamente offerto dagli stessi Oratoriani al termine della prima fase dell'opera nella Vallicella (estate 1651: Sparti 1997^a, pp.108-112): chiaro sintomo di un'amicizia non incrinata



Fig.2 – S. Maria in Vallicella: interno, volta della navata centrale (da Benedetti, in Atti 1998)

dai problemi legati all'opera di decorazione della chiesa e dallo stesso difficile carattere dell'artista (“Questo buon Padre merita, se non per altro, una corona ameno per essere stato martire di pazienza col Cortona”: così una significativa nota di Virgilio Spada, in de Lambertye 1990, p.114).

La relazione con gli Oratoriani assume nel corso degli ultimi quindici anni di vita dell'artista caratteri tali da estendersi oltre lo stesso ambiente romano: verosimilmente tramite Gerolamo Bernabei, Pietro è attivo per la chiesa filippina di Perugia, per la quale dipinge la *Natività di Maria* nella cappella Petri e, per il cardinale Capponi – il cui segretario è Antonio, fratello di Gerolamo – la grande pala dell'*Immacolata* per l'altare maggiore (1658-1661) (Sparti 1997^b, pp.16-18); una fedele replica di quest'ultima, opera di Lazzaro Baldi e dello stesso Berrettini, è inviata agli Oratoriani di Ripatransone, presso Ascoli Piceno

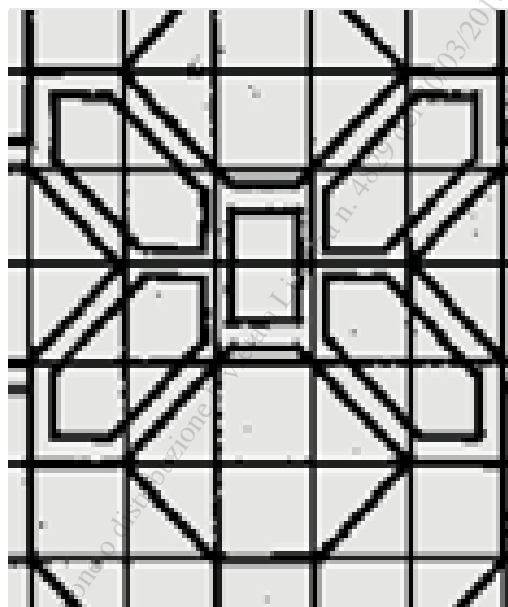
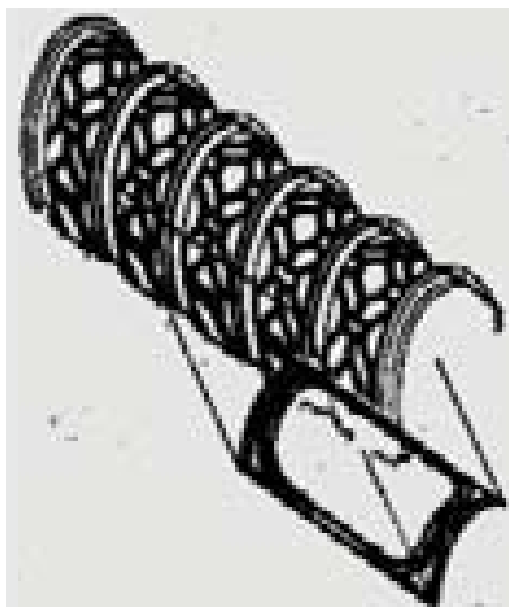
(Lo Bianco 1995, pp.189-190). Il legame con i Filippini sarà destinato a prolungarsi, in un certo senso, anche dopo la morte stessa di Pietro da Cortona: in particolare, Ciro Ferri, discepolo prediletto del Berrettini, sarà chiamato nel 1672 a realizzare il prezioso ciborio dell'altare maggiore della Vallicella ed interverrà più tardi anche nel restauro degli affreschi della cupola della chiesa, resosi necessario a causa dell'aprirsi di pericolose lesioni nella calotta stessa (1689) (Hager 1973). Come giustamente sottolineato da D. Ferrara (1995), gli incarichi affidati al Ferri rivelano da parte degli Oratoriani un evidente desiderio di continuità con l'opera artistica cortoniana, di cui il Ferri era concordemente ritenuto, dopo la morte del Maestro, il più fedele interprete.

Il cambiamento del tipo di committenza, e quindi la diversità del significato di fondo da attribuire alla decorazione della chiesa degli Oratoriani, si pongono alla base della evoluzione compositiva e formale, che emerge dal confronto con le volte di palazzo Pitti a Firenze (Benedetti 1980, pp.51-52). In altri termini, appare chiara la volontà del Berrettini di definire alla Vallicella un insieme decorativo in grado di comunicare valori tematici profondamente diversi rispetto a quelli improntati ad un'esplicita volontà di esaltazione e di magnificenza profane, intrise di suggestioni mitologiche, riscontrabili nelle sale del palazzo granducale fiorentino: al tempo stesso, sono da considerare anche le vincolanti ragioni economiche, che spiegano tra l'altro la durata dell'esecuzione dell'opera e la prudente condotta degli Oratoriani.

L'impostazione fondamentale dell'apparato decorativo in stucco della navata si definisce innanzitutto attraverso lo strumento compositivo della 'sovrapposizione', in base al quale l'elaborata cornice che racchiude l'affresco centrale, illusionisticamente sorretta da quattro angeli in stucco (uno schema presente nell'ambiente romano già dalla seconda metà del Cinquecento e riproposto peraltro dallo stesso Berrettini nella cappella dell'Immacolata Concezione in S. Lorenzo in Damaso, 1634), si sovrappone, appunto, agli arconi trasversali in rilievo rispetto ai cassettoni della volta (fig. 3). In effetti – come evidenziato da S. Benedetti – la visione cortoniana conduce a concepire sorprendentemente come elemento più interno l'in-

telaiatura in stucco dell'affresco, che però, al tempo stesso, si proietta decisamente verso l'esterno della volta attraverso l'artificio pittorico-prospettico. Ne deriva un raffinato e per alcuni versi ambiguo rapporto concettuale, che sembra concretizzare l' "idea «bizzarra» del doppio rovesciamento nelle funzioni formali, instaurate tra finzione pittorica e realtà tettonica" (Benedetti 1980, p.54), al fine di conseguire l'effetto tipicamente barocco della "meraviglia". Carattere lucidamente avvertito già da Luca Berrettini (1679), che definirà gli stucchi della Vallicella "spiritosi e bizzarri", giudicandoli superiori dal punto di vista qualitativo agli stessi affreschi (Campori 1866, p.508). All'interno dello schema generale, abilissima appare la disposizione delle singole parti in stucco, la cui combinazione, impostata su accorti riferimenti geometrici, permette al Berrettini di risolvere brillantemente il difficile aggancio compositivo della volta con i finestroni della navata. Coerenti con la navata stessa, ed a questa correlate, sono le soluzioni introdotte nel transetto e nella tribuna, che assicurano nel loro complesso una profonda unitarietà all'intervento cortoniano. Unitarietà pienamente avvertita dal Cortona, al cui intervento, come precedentemente ricordato, si deve la decisione assunta dagli Oratoriani, inizialmente contrari, di estendere anche all'ornamentazione in stucco l'opera di decorazione della chiesa.

Fondamentale, infine, il ruolo svolto dagli stucchi cortoniani nell'ambito del 'messaggio' religioso-simbolico espresso negli affreschi, fondato sul valore salvifico della preghiera. La caratura iconologica dell'opera pittorica cortoniana rappresenta infatti un imprescindibile complemento al disegno del sistema plastico distribuito nelle volte. Come puntualizzato ultimamente dal Benedetti, lo schema geometrico di base, impostato sull'ideogramma della croce diagonale o X, rappresenta un esplicito richiamo al *Crismon* della tradizione cristiana (fig. 4); a quest'ultima si collega anche la presenza dei tralci di vite posizionati nell'incorniciatura dell'affresco centrale (Benedetti, in *Atti* 1998, pp.390-395). Nel loro insieme, i due riferimenti evidenziano il ruolo centrale della figura di Cristo, considerata in relazione all'origine ed alle specifiche valenze legate all'atto salvifico della preghiera, alla base, come precedentemente accennato, delle rappresentazioni pittoriche presenti nella



Figg. 3, 4 – S. Maria in Vallicella: scomposizione schematica per successive sovrapposizioni (cassettoni, arconi, quadro centrale) del sistema compositivo della volta della navata centrale (da Benedetti 1980). Schema geometrico ed ideogramma simbolico di base del sistema decorativo (da Benedetti, in Atti 1998)

cupola, nella tribuna e nella navata. Pietro realizza dunque, attraverso l'insistita reiterazione della figura geometrica, l'intima connessione simbolica con il tema svolto dagli affreschi. Notazione che appare tanto più pertinente qualora si rifletta sul ruolo svolto dal Berrettini nella scelta del soggetto dell'opera: ruolo che appare già dalle fasi iniziali, per desiderio della stessa committenza, vincolante. Ne consegue come Pietro riesca a rendersi interprete a livello figurativo di precise istanze simbolico-religiose, attuando nello specifico ambito sacro il ricorso allo strumento retorico privilegiato della *metafora*.

Al di là di quello che è l'insieme dei caratteri compositivi e simbolici, la rilevanza dell'intervento cortoniano nella chiesa degli Oratoriani può essere utilmente valutata anche nel contesto evolutivo della decorazione barocca. Da questa angolazione critica, la portata dell'opera cortoniana si segnala considerando, in particolare, le grandi imprese decorative condotte in alcune tra le maggiori chiese romane nel corso dell'ultimo trentennio del XVII secolo: in Ss. Ambrogio e Carlo al Corso (1668-1679), nel Gesù

(1672-1685) ed in S. Ignazio (1685-1699) l'orientamento dalla committenza determina da una parte l'affidamento delle opere programmate ad un unico responsabile (rispettivamente, il Berrettini e, dopo la sua morte, G. Brandi, 1623-1691; G. B. Gaulli, detto il Baciccio, 1633-1709; A. Pozzo, 1642-1709), dall'altra l'inserimento delle raffigurazioni pittoriche in un coerente contesto compositivo. Se quest'ultima scelta appare inserirsi, sia pure nel riferimento all'*exemplum* vallicelliano, in un solco già tracciato in precedenza (si pensi alle numerose riqualificazioni nelle aree presbiteriali o nelle cappelle, portate a termine già a partire dalla seconda metà del Cinquecento), in contrasto con la tendenza prevalente appare invece la prima posizione.

In effetti, l'accorta condotta oratoriana porta a superare l'ormai anacronistico sogno di una eccellenza qualitativa ricercata attraverso la tradizionale competizione tra artisti: scelta operata, ancora nel corso del pontificato di Urbano VIII, dai Teatini di S. Andrea della Valle (1624-1628), dove il contemporaneo, ed in parte obbligato impiego di pittori del calibro del Domenichino e del Lanfranco era sta-

to fonte di non pochi attriti ed incomprensioni. Esito rilevante dell'intelligente posizione assunta dai Filippini romani è, invece, l'assoluta coerenza del risultato finale, tale da giustificare *una lettura unitaria dell'intera opera decorativa delle volte della Vallicella*: esattamente come farà un attento osservatore contemporaneo, come il Titi (1674, pp.129-130), paragonando la chiesa rinnovata dal Cortona, proprio in virtù della coerenza della fusione tra stucchi ed affreschi, ad un "Paradiso terrestre". Da qui il carattere di *Gesamtkunstwerk* dell'intervento cortoniano (Merz 1994^a): ovvero, un'opera d'arte 'totale' elaborata e costantemente controllata nel suo pluriennale svolgimento da un solo artista responsabile. Anche in questa particolare ottica, l'apparato decorativo della Vallicella – definito da un inflessibile osservatore come il Mola "bello scompartimento di stuccho" (Mola 1663, p.86) – rappresenta dunque uno dei vertici assoluti della grande decorazione barocca.

Bibliografia: Martinelli 1660-1663, p.137; Mola 1663, p.86; Titi 1674, pp.129-130; Baldinucci 1725-1730, p.121; Berrettini, in Campori 1866, p.508; Fabbrini 1896, p.185; Pollak 1912, coll.564-566; Id. 1928, I, p.436; *Alfari barocchi*. . . 1959, pp.57-60; Buchowiecki 1967-1974, III, pp.205, 208, 214-215; Incisa 1969; Id. 1972; Hager 1973; Benedetti, in AA.VV., *Pietro da Cortona*. . . 1978, pp.122-126; Benedetti 1980, pp.50-58; Blunt 1982, pp.115-116; Incisa della Rochetta-Connors 1983, pp.81, 98; Connors 1982, p.462; Ronen 1989; De Lambertye 1990; Merz 1994^a; Barbieri-Barchiesi-Ferrara 1995, pp.40-41, 100-105, 111; Lo Bianco 1995; Benedetti, in *Atti* 1998, pp.390-397.

Casa di Pietro da Cortona "alla Pedacchia" (dal 1649)

Acquistata da Pietro da Cortona nel 1649 e sottoposta ad una estesa opera di ampliamento e di trasformazione a partire dall'anno seguente, la casa in via della Pedacchia costituisce l'ultima di una serie di dimore abitate dal Berrettini dal momento del suo arrivo, giovanissimo, a Roma, intorno al 1612 (Sparti 1997^a, pp.28-29).

La zona scelta, alle pendici del Campidoglio, risulta tra Cinquecento e Seicento particolarmente ricercata dagli architetti attivi a Roma: circostanza

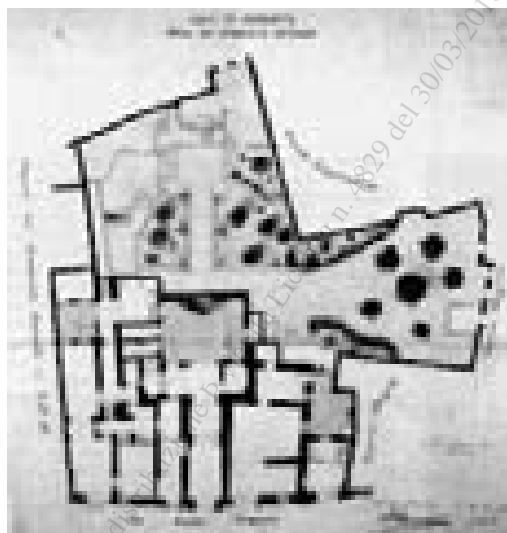
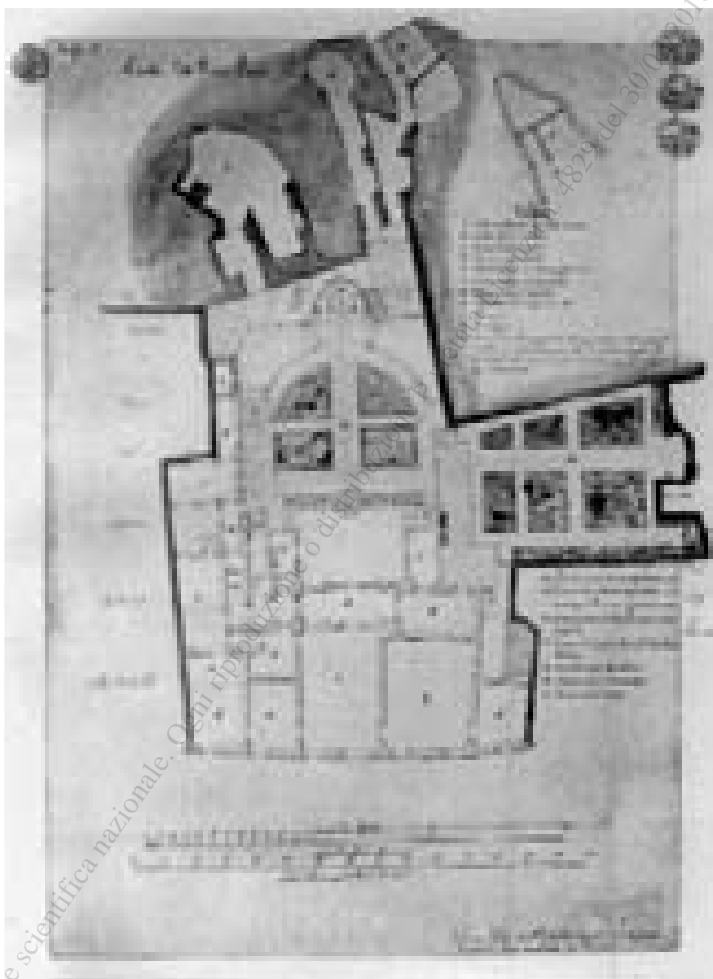


Fig.1 – *Pianta del piano terra della casa di Pietro da Cortona (ASR, Prefettura, Piano Regolatore, b.68) (da Brancia di Apricena, in Atti 1998)*

non trascurabile, in un periodo in cui è forte la spinta, da parte delle diverse categorie di artisti, a concentrare la propria presenza in aree specifiche della città. Le caratteristiche peculiari del tessuto urbano della zona di via della Pedacchia, non lontano da dove già precedentemente Michelangelo e Giulio Romano avevano fissato la loro residenza, sono ricostruibili – successivamente alle estese demolizioni condotte alla fine dell'Ottocento nell'ambito delle opere finalizzate alla realizzazione del monumento a Vittorio Emanuele II – solo attraverso documenti e fotografie. Nonostante la causa giudiziaria intentata dall'ultimo affittuario della residenza, G. B. Lugari, la casa di Pietro da Cortona viene infatti rasa al suolo nel 1888.

Le progressive acquisizioni, che permettono al Berrettini di usufruire di una rilevante superficie complessiva (oltre 900 mq, di cui poco più di 400 coperti distribuiti su quattro livelli principali), sollevano tuttavia al tempo stesso non pochi problemi di adattamento e di armonizzazione delle diverse proprietà, oltre a postulare, sin dall'inizio, l'esigenza di localizzate demolizioni. Tutto questo contribuisce a spiegare la durata dei lavori, destinati a protrarsi per quasi un decennio: Pietro si stabilirà nella casa di via della Pedacchia, comunque, a partire dal 1652,

Fig.2 – G. Palazzi, pianta del piano nobile della casa di Pietro da Cortona. Il rilievo venne preparato dal Palazzi, “Architetto del Venerando Conservatorio di S. Eufemia”, nel 1845, in occasione della stipula del contratto enfiteutico relativo al palazzo tra il medico G. B. Ghirelli ed il Conservatorio stesso, amministratore dell’eredità Berrettini. La planimetria – pubblicata in Lugari 1885 e, più recentemente, in Sparti 1997^a – illustra con chiarezza la complessa articolazione del piano nobile della residenza di Pietro da Cortona, frutto dei lunghi lavori di ristrutturazione ed ampliamento condotti dall’architetto. La loggia (B), parzialmente aperta sul cortile (fig. 5), e la “Camera principale” (C) costituiscono i due ambienti maggiormente rappresentativi: carattere confermato anche dalla sostanziale regolarità planimetrica e dagli stessi rapporti proporzionali che è possibile dedurre dall’accurato disegno del Palazzi (rapporto larghezza-lunghezza: loggia = 1:3; “Camera principale” = 2:3). A conclusione del giardino pensile (M), in asse con la loggia ed il cortile, è indicato il piccolo ninfeo con vasca ovale (b), posto a ridosso delle “Sostruzioni del Convento di Aracoeoli”. Sulla destra, ortogonale al precedente, un secondo giardino (M), di forma trapezoidale



al termine della prima campagna di lavori, come risulta dallo *Status Animarum* della parrocchia di S. Marco (Sparti 1997^a, p.36).

Due *Misure e Stime* – la prima datata 28 maggio 1652, la seconda del 20 agosto 1659 (Sparti 1997^a, pp. 34-35, 132; Brancia di Apricena, in *Atti* 1998, pp.375-384) – offrono un quadro dettagliato dei lavori condotti nell’edificio: il carattere diversificato delle varie voci presenti (murature realizzate *ex-novo*, scale, pavimenti, modifiche di soglie e stipiti di finestre, rifacimenti di tetti, etc.) è indice della complessità dell’opera di ristrutturazione ideata dal Berrettini.

Ai fini della ricostruzione dell’organismo cortoniano, particolare rilievo assumono le fonti grafiche pervenute: una pianta del piano nobile dovuta all’ar-

chitetto G. Palazzi (1845) (Sparti 1997^a, pp. 40-41) (fig. 2); un disegno settecentesco, forse del Cocetti, raffigurante il prospetto principale, conservato presso l’Albertina di Vienna (Sparti, in *Cat.* 1997, p.120) (fig. 3); una serie di acquerelli – di minor significato documentario, ma di indubbio interesse – pubblicati dal Lugari (Lugari 1885) (figg. 4, 5); infine, il rilievo del piano terra dovuto a G. F. Hetsch (1816) e quelli, più accurati, acclusi agli atti della causa giudiziaria connessa all’esproprio della proprietà (1885) (Brancia di Apricena, in *Atti* 1998, pp. 364-371) (fig. 1). Nel loro complesso, tali elaborati illustrano la consistenza ed i criteri distributivi della casa senz’altro più fedelmente delle piante, al solito eccessivamente regolarizzate, del Letarouilly (Sparti 1997^a, p.39). La valuta-



Fig.3 – P. P. Coccetti (?), facciata della casa di Pietro da Cortona (Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, AZ Roma 997)

zione dei caratteri della residenza cortoniana non può prescindere, dunque, dalla forzata necessità di dover basare il giudizio critico solo su tardi elaborati grafici e su sbiadite fotografie.

Pur considerando l'indubbia abilità di Pietro nel mascherare l'irregolarità delle suddivisioni interne e la stessa posizione eccentrica delle finestre, la facciata della casa, impostata su una timida impaginazione superficiale, costituisce forse la parte meno significativa della residenza. Il ricorso agli ordini 'abbreviati' od 'a fasce' – ovvero privi di elementi componenti od addirittura ridotti a semplici partizioni geometriche – tutt'altro che consueto nel Berrettini, deriva in una certa misura dal carattere specifico dell'edificio, intermedio tra il palazzo nobile e la più semplice dimora 'borghese'. In questo senso, Pietro si riallaccia a soluzioni formali adottate già nel primo Cinquecento, dal raffaellesco palazzo Alberini a quello edificato per Cristoforo Stati da Giulio Romano: in ambito cortoniano – più che il riferimento al fianco di S. Maria in Via Lata, ultimamente avanzato (Brancia di Apricena, in *Atti* 1998, p.373), opera cronologica-

mente posteriore, oltre che di diversa impostazione concettuale – più opportuno appare il richiamo al prospetto del Casino Sacchetti, in particolare al settore centrale. Gli unici elementi caratterizzanti, all'interno di un disegno complessivo che, appare opportuno ribadirlo, fu probabilmente condizionato dalle preesistenze, sembrano essere l'insieme portale-balcone e l'organizzazione complessiva del prospetto, risolto secondo un modello tripartito, con la parte centrale aggettante distinta dalle ali. Queste ultime si segnalano per la ripetuta riproposizione di partizioni verticali bugnate: una singolare ripresa del motivo presente nel palazzo Salviati alla Lungara, opera di Nanni di Baccio Bigio. Un sostanziale cinquecentismo che ritorna nel semplice portale – forse anch'esso precedente all'intervento cortoniano – definito da bugne angolari; ma che trova nella soluzione del balcone superiori accenti di addensamento plastico e formale indubbiamente ricercati, come è possibile dedurre dall'evidente, quasi programmatico contrasto con il resto della facciata. Il balcone rappresenta in effetti l'unica parte della facciata impostata su un ordine architettonico completo, a colonne alveolate: modello di origine classica (si veda, ad esempio, la tomba di Q. Verannio sulla via Appia, riportato in Bartoli 1697, tav.42), estesamente ripreso nella seconda metà del Cinquecento, ma riproposto dal Berrettini con enfasi seicentesca.

Nell'interno, la residenza ripropone uno dei modelli consueti dell'edilizia romana medio-alta, adottando lo schema del palazzo di dimensioni contenute, o 'palazzetto': edificio organizzato su più livelli raccordati da uno scalone, con l'emergenza compositiva e formale della loggia prospettante il cortile e della successione delle sale di rappresentanza del piano nobile verso la strada. Ambienti fondamentali questi ultimi, in particolare l'ampia sala centrale, per lo svolgimento di quelle relazioni che costituivano nella Roma barocca un obbligato strumento di affermazione del proprio *status* sociale (Sparti 1997^a, p.37). Uno schema distributivo, dunque, in grado di risolvere ed accordare, nell'accorta disposizione dei vari locali e nella razionalizzazione dei percorsi e dei collegamenti verticali ed orizzontali, esigenze funzionali e rappresentative. Più che la loggia – che pure si distingue per la raffinata ele-



Fig. 4 – Vestibolo e corte della casa di Pietro da Cortona, acquarello (da Lugari 1885)



Fig. 5 – Loggia sulla corte della casa di Pietro da Cortona, acquarello (da Lugari 1885)

ganza compositiva, ottenuta sovrapponendo una struttura ad arco ad una intelaiatura trabeata (fig. 5) – sono forse il piccolo ninfeo e, più in generale, la sistemazione degli spazi aperti compresi tra il Campidoglio ed il cortile, definita “sagace” dal Brandi (Brandi 1970, p.62), ad offrire le note più autenticamente cortoniane dell’opera.

Pur nell’adattamento alle proporzioni di gran lunga più modeste, Pietro introduce nella sua casa, e soprattutto nel giardino a terrazze, quella spiccata tendenza scenografica per l’organizzazione prospettica di fondali architettonici, fontane, vasche e spazi verdi che era stato al centro dei suoi studi per il fiorentino Giardino di Boboli in palazzo Pitti, oltre all’esperienza maturata nella contenuta, ma significativa *Grotta* del cardinale de’ Medici e nello stesso Casino Sacchetti. Si tratta di momenti creativi cronologicamente prossimi all’acquisto della casa in via della Pedacchia; fonti, dunque, di un’evidente azione di stimolo e di riferimento per la sistemazione di quest’ultima. In particolare, non si può non sottolineare la virtuosistica capacità di coordinare l’irregolare e vincolante altimetria

in un coerente disegno articolato su terrazze, giardini pensili e fontane: quasi a riproporre in miniatura alcuni degli spunti presenti nei ricordati “pensieri” per la sistemazione della collina di Boboli, ma anche nel ricordo delle ricostruzioni del santuario di Palestrina con cui il Berrettini si era cimentato precedentemente (Wittkower 1935; Id. 1975). Un piccolo, ma compiuto “teatro” barocco, come significativamente ricordato in un documento (Brancia di Apricena, in *Atti* 1998, p. 370), che testimonia, infine, della capacità cortoniana di intervenire organicamente in spazi limitati ed irregolari, secondo un’attitudine peraltro comune ai grandi artefici del Barocco romano.

Al di là dell’effettiva valenza architettonica, l’interesse dell’opera risiede anche nella particolare articolazione funzionale dei diversi ambienti della residenza: articolazione attraverso cui appare possibile ricostruire le attività svolte da Pietro e dalla sua cerchia.

In primo luogo, la casa conteneva lo studio dell’artista, posizionato al di sopra del piano nobile:

spazio destinato al lavoro, ma anche agli incontri con collaboratori e seguaci. Per quanto l'unico artista stabilmente residente nella casa cortoniana fosse il mosaicista Orazio Manente, numerose testimonianze contemporanee attestano la presenza di una folta schiera di discepoli, dal Baldi al Colombo, dal Borgognone al Chiari ed allo stesso Ciro Ferri. Lo studio di Pietro appare, dunque, come il luogo privilegiato di confronto per quella sorta di 'accademia cortoniana' destinata a perpetrare per tutto il Seicento alcuni aspetti della poetica del Maestro.

Frutto prevalentemente della presenza degli allievi, ma anche dell'attività di studio dello stesso Berrettini, è la raccolta di dipinti sistemata nell'ambiente contiguo allo "stanzone per dipingere", cioè al citato studio. Come giustamente sottolineato dalla Spati, il carattere didattico e non museografico della raccolta emerge dalla sua stessa ubicazione, al di sopra di quel piano nobile dove erano generalmente localizzate le seicentesche *Gallerie* di quadri e sculture. In secondo luogo, la consistenza stessa della raccolta – rigorosamente composta di copie tratte prevalentemente da celebri opere della scuola emiliana e veneta – trova una sua giustificazione proprio prescindendo da esclusive esigenze di tipo collezionistico. Di qui la dispersione della raccolta alla morte del Berrettini, prevista e regolata da Pietro nel suo ultimo testamento, non persistendo, una volta venuta a mancare la funzione didattica, la necessità di trasmettere ad eventuali eredi, nella sua interezza, la raccolta stessa.

La fonderia – sistemata da Pietro in appositi locali a lato della residenza principale, tra il giardino ed un piccolo cortile interno – costituisce l'ambiente in cui più strettamente si incrociano arte e manualità, ideazione estetica e pratica professionale. L'autorizzazione ad aprire una fonderia presso la propria residenza viene concessa al Berrettini il 15 giugno 1653 (Spati 1997^a, p.69). Se la motivazione contingente dell'atto si riallaccia esplicitamente all'esigenza di portare a compimento l'altare in bronzo dorato della cripta dei Ss. Luca e Martina, realizzato su progetto ed a spese di Pietro da Cortona, l'attività della fonderia – in cui un ruolo centrale è rivestito da Giovanni Artusi, detto il Pescina – si concretizza sin dall'inizio in un articolato ven-

taglio di opere: lampadari, reliquiari, calici, piatti, ma anche il raffinato bassorilievo della cappella Chigi in S. Maria della Pace (1657). Una produzione, dunque, estremamente diversificata, che spazia dal sacro al profano, ordinatamente pianificata dallo stesso Berrettini, che si riserva, in particolare, la responsabilità dei disegni preparatori, delegando l'allestimento dei modelli in terracotta ai suoi collaboratori.

Appare evidente, dunque, come la demolizione della casa del Cortona abbia determinato la scomparsa di una preziosa testimonianza della residenza 'emblematica' di un maestro celebre, come Pietro, nella Roma barocca: e come, quindi, la perdita di un'opera architettonica cortoniana si sommi a quella di un compiuto esempio di 'casa d'artista', concepita e realizzata dall'artista stesso.

Bibliografia: Lugari 1885; Fabbrini 1896, pp.168-169; Muñoz 1921, p.13; Golzio 1968, pp.187-188; Brandi 1970, p. 62; Spati 1997^a; Id., in *Cat.* 1997, pp.117-126; Brancia di Apricena, in *Atti* 1998, pp.363-384.

S. Martino ai Monti: cripta (attr.) (1653-1655)

Per quanto ripetutamente accolta, sulla scorta del Bottari, fino a tempi relativamente recenti (Fabbrini 1896, p.181; Muñoz 1921, p.14; Golzio 1968, p.189; *contra* Noehles 1963, col.610; Miletti-Ray 1967, p.8), l'attribuzione a Pietro da Cortona dell'integrale rinnovo della cripta dell'antica chiesa di S. Martino ai Monti – uno dei più interessanti interventi architettonici del Seicento romano – è da respingere in favore di Filippo Gagliardi (1606/1608-1659). Il riferimento all'architetto e pittore romano, noto anche come *Filippo delle Prospettive*, può essere desunto dal Titi (Titi 1674, p.271) ed è peraltro ribadito da fonti contemporanee, tra le quali il *Compendio dell'Antichità, e restauratione della Venerabil Basilica di Ss. Silvestro e Martino de Monti di Roma* (BAV, *Chigi* G III 70, f.315r). Decisiva, infine, la documentazione originale contenuta nel fondo dei Carmemitani Calzati della chiesa romana, che permette di datare al 1653-1655 l'intervento nella cripta, confermando l'attribuzione al Gagliardi

(ASR, *Carmelitani Calzati di Ss. Silvestro e Martino ai Monti*, regg.9, 41, 319).

S. Maria sopra Minerva: monumento De Amicis (1654-1656)

Opera di indubbia raffinatezza compositiva, il monumento De Amicis può essere annoverato tra i più convincenti esiti del Berrettini, di cui costituisce, proprio alla vigilia dei grandi incarichi ricevuti nel corso del pontificato di Alessandro VII (1655-1667), un'evidente prova di maturità architettonica (figg. 1, 2). L'attribuzione a Pietro da Cortona del monumento risale al Titi (Titi 1674, p.178); il riferimento viene ripreso, come di consueto, dal Pascoli (Pascoli 1730-1736, p.8), per essere successivamente accolto nell'ambito delle più generali trattazioni riguardanti

la chiesa romana.

Sulla base di inediti riferimenti archivistici, un recente contributo ha ricostruito le vicende relative all'opera (Villani 1999), permettendo innanzitutto di correggerne la datazione, spostata dal 1651 (anno inciso nell'epigrafe dedicatoria, ribadito erroneamente, da ultimo, in *Cat.* 1997, p.484 ed in Ferrari-Papaldo 1999, p.279) agli ultimi mesi del 1654, per quanto riguarda la fase di progetto, ed al biennio 1655-1656, relativamente all'esecuzione.

La decisione di realizzare il monumento - posizionato nella navata sinistra della chiesa domenicana di S. Maria sopra Minerva - va ricondotta all'Arciconfraternita dei Ss. XII Apostoli. Il sodalizio - sorto poco dopo la metà del XVI secolo per iniziativa di un ristretto circolo di nobili e borghesi legati alla Compagnia di Gesù ed al frate conventuale Felice Peretti, futuro Sisto V (1585-1590) e riconosciuto



Fig.1, 2 – S. Maria sopra Minerva: monumento De Amicis (1654-1656). Dettaglio

ufficialmente da Pio IV con il Breve *In apostolicae dignitatis culmine* (16 novembre 1564) – era destinato ad acquisire a Roma, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, un esteso seguito, in virtù soprattutto della capillare azione assistenziale svolta nei diversi Rioni della città. L'acquisto della nuova sede in piazza dei Caprettari, nel cuore del Campo Marzio, ratificato il 4 luglio 1634, era venuto a sancire la posizione di rilievo dell'Arciconfraternita nell'ambito del pur ampio e variegato panorama delle *Opere Pie* capitoline (Fanucci 1601, pp.286-289; Piazza 1698, pp.373-377).

Il monumento cortoniano rappresenta un tributo alla memoria di Fabio ed Ippolito De Amicis, esponenti di una famiglia di origine umbra, tradizionalmente legata alla professione medica, stabilitasi a Roma all'inizio del Cinquecento. Il primo, morto nel settembre del 1596, era stato tra i *Fratelli* dell'Arciconfraternita, condividendone lo stile di vita e le finalità devozionali e caritatevoli; il secondo – non avendo discendenza diretta e riallacciandosi alla volontà paterna – aveva nominato la stessa Arciconfraternita erede universale. Alla morte di Ippolito (4 marzo 1651), l'ingente patrimonio accumulato dai De Amicis (case, botteghe, vigne, oro, argento, *luoghi di Monte*, etc.) era confluito tra gli averi della Compagnia (AASDA, *Interessi diversi*, 311, fasc. 31): da qui la decisione dei responsabili dell'Arciconfraternita di erigere una memoria funebre ai *Benefattori* De Amicis in S. Maria sopra Minerva, tradizionale luogo di sepoltura della famiglia.

L'autorizzazione ad erigere il monumento nella chiesa viene concesso dai Padri Domenicani il 15 settembre 1654 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff.13, 332, ff.54r-55v). Al 3 ottobre successivo risale il decreto dell'Arciconfraternita, che ratifica la decisione di far eseguire l'opera (AASDA, *Decreti di Congregazione 1608-1657*, 24, f.310), mentre il contratto con lo scalpellino Pietro Vitale viene stipulato il 4 gennaio 1655 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff.13, 335, f.21): tra questi due ultimi termini si colloca cronologicamente, dunque, il “disegno”, ovvero il progetto cortoniano.

Il monumento “di marmi, et altre pietre cioè Nero di Carrara, marmi bianchi di Carrara, bigio, et giallo con lettere d'oro” (ASR, *Trenta Notai Capi-*

tolini, uff.13, 335, f.21r) viene realizzato dal Vitale dietro un corrispettivo pari a 310 scudi, pagato in sei successivi mandati (1655: 5 gennaio, 13 febbraio, 27 marzo, 15 maggio, 23 ottobre; 1656: 12 agosto) (AASDA, *Giustificazioni de' Mandati*). Il “final pagamento” del 12 agosto 1656 attesta la conclusione del monumento, verosimilmente compiuto qualche tempo prima, considerando l'intervallo temporale, consueto nella Roma seicentesca, tra la fine dei lavori ed il versamento del saldo.

La scelta di Pietro da Cortona quale autore del “disegno” della memoria funebre dei De Amicis – che non risulta oggetto di discussione nell'ambito della Compagnia – deve essere probabilmente ricondotta all'intervento del cardinale Francesco Barberini, *Protettore* dell'Arciconfraternita dei Ss. XII Apostoli a partire dal 1633. Fautore di un deciso potenziamento del ruolo della Compagnia stessa, a cui affida l'importante *Speziaria* presso S. Eustachio – ovvero la farmacia solennemente inaugurata dallo zio, il Papa Urbano VIII (1623-1644), il 25 marzo 1637 – il Barberini è al tempo stesso figura particolarmente vicina a Pietro, sia in qualità di committente, in primo luogo della chiesa dei Ss. Luca e Martina, sia per ciò che riguarda la sfera dei rapporti personali, tanto da essere successivamente nominato dallo stesso Cortona suo esecutore testamentario (1667). Ancora, la designazione del Berrettini rappresenta la scelta di una personalità che, per le riconosciute attitudini caritatevoli ed assistenziali, presentava oggettivi elementi di convergenza con le finalità specifiche perseguite dall'Arciconfraternita dei Ss. XII Apostoli. Questi due elementi, ovvero il vincolante ruolo del cardinale Barberini e la vicinanza spirituale dell'artista con la committenza, permettono di sciogliere il nodo critico legato al coinvolgimento di una figura come Pietro da Cortona – attivo in quegli anni in impegnative imprese artistiche, dal ciclo oratorio della Vallicella alla decorazione in mosaico delle cupole delle navate laterali di S. Pietro – nella progettazione di un'opera di modeste dimensioni come è, appunto, il monumento De Amicis: realizzato inoltre a cura di un ente, come l'Arciconfraternita dei Ss. XII Apostoli, sostanzialmente estraneo per carattere e finalità alla tradizio-

nale committenza delle realizzazioni cortoniane.

La presenza di rigidi vincoli – dovendo la tomba appoggiarsi ad uno dei pilastri della chiesa e riportare il riferimento commemorativo contemporaneamente dell’Arciconfraternita e dei due membri della famiglia De Amicis (figg. 3, 4) – non impedisce al Berrettini di ‘ripensare’ compositivamente il tema della memoria funebre ad edicola ‘appoggiata’, riproposto innumerevoli volte nell’ambiente romano tra Cinquecento e Seicento. Un’ideale azione di stimolo può essere stata esercitata, inoltre, dalla contiguità del monumento cortoniano con la tomba di Giovanni Vigevano, realizzata dal Bernini alcuni anni prima. Pur presentando soluzioni sintattiche e decorative tutt’altro che inedite (la tripartizione dello schema compositivo; il basamento comune ed il frontone centrale; i busti dei defunti contenuti entro nicchie; l’epigrafe commemorativa a lettere d’oro su sfondo scuro; i consueti simboli funebri, quali il teschio, le ossa incrociate, etc.), l’opera del Berrettini si discosta nettamente dalle realizzazioni precedenti in virtù soprattutto dell’innovativo modello compositivo, risolto attraverso un settore centrale aggettante e due ali a smussi concavi. Da qui, il suggerimento di un accentuato dinamismo spaziale, tale da svincolare sostanzialmente il monumento dal non facile rapporto con il pilastro d’appoggio.

Per quanto l’origine del modello compositivo tripartito ad ali concave debba ricondursi verosimilmente a soluzioni borrominiane – dal basamento delle paraste scanalate della facciata di palazzo Falconieri (1646-1649), al contropilastro della navata laterale di S. Giovanni in Laterano (1647-1650) e, soprattutto, alla cantoria di S. Lucia in Selci (ca.1640) (figg. 5-7) – la combinazione di parti rette e concave appare un tema tipicamente cortoniano, proposto già a partire dalle prime opere, come la chiesa dei Ss. Luca e Martina ed il Casino Sacchetti. In secondo luogo, la sicurezza nel disegno generale ed il perfetto equilibrio proporzionale tra le parti – accompagnati da un uso estremamente elegante dei marmi policromi, giocato sull’accostamento di tonalità prevalentemente fredde, quali il nero ed il grigio-verde – fanno del

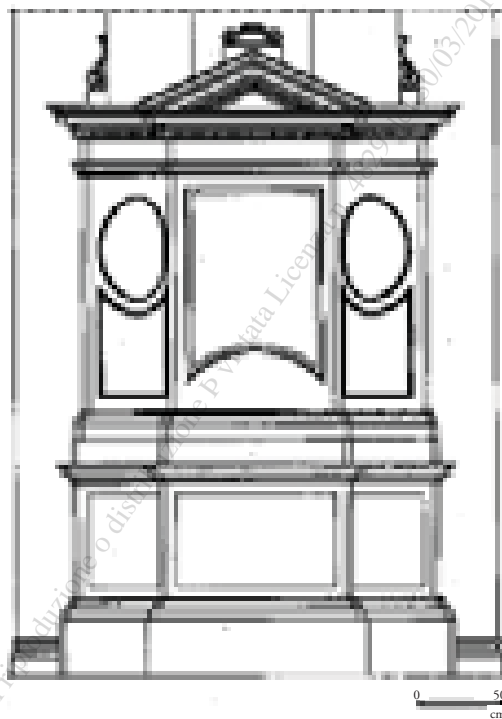
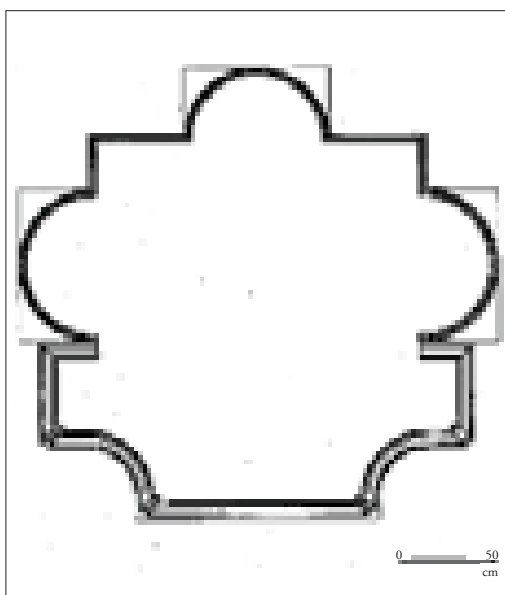


Fig.3 – S. Maria sopra Minerva: monumento De Amicis, prospetto (rilievo dell’A., da Villani 1999)

Fig.4 – S. Maria sopra Minerva: monumento De Amicis, pianta (rilievo dell’A., da Villani 1999)



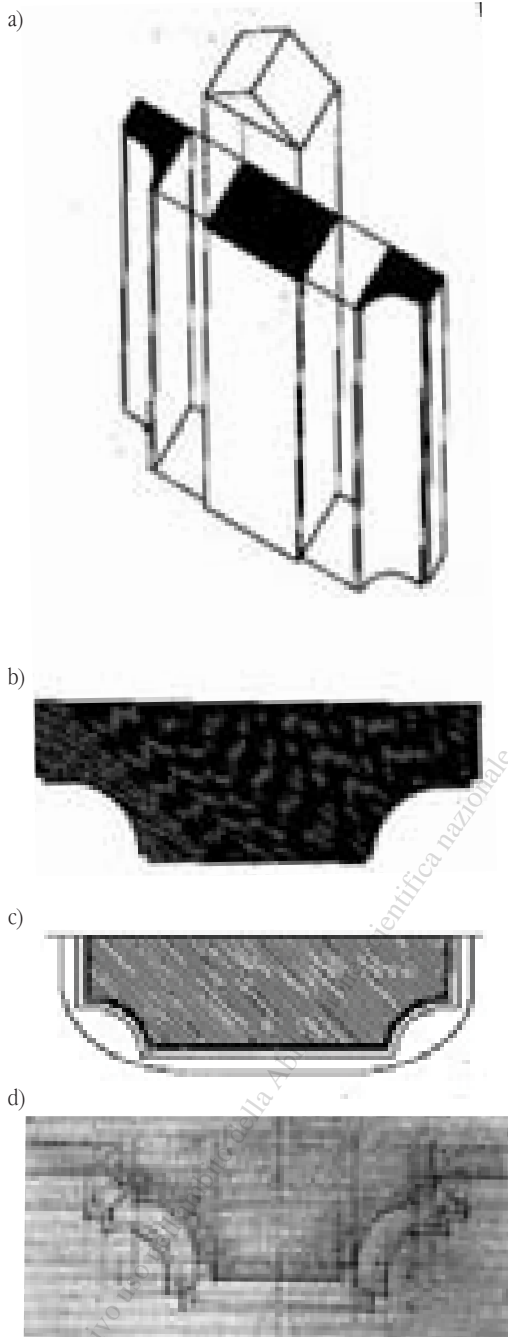


Fig.5 – a), b) *S. Maria sopra Minerva*: monumento De Amicis: schema aggregativo; schema planimetrico; c) basamento del pilastro angolare della facciata di palazzo Falconieri (1646-1649); d) dettaglio del contropilastro della navata laterale di *S. Giovanni in Laterano* (1647-1650: Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, It AZ Rom 376) (da Villani 1999)

monumento De Amicis un'opera, nonostante le modeste dimensioni, di compiuta architettura: in grado di esercitare una certa influenza, dunque, sia relativamente ai monumenti funebri posteriori che alle stesse realizzazioni architettoniche a scala maggiore. In relazione al primo punto basti qui ricordare il monumento Pimentel nella stessa chiesa di *S. Maria sopra Minerva* (1655-1657) e, soprattutto, il progetto per la tomba del Doge Cornaro (1656) (fig. 8), elaborati dal Bernini negli anni immediatamente seguenti all'opera cortoniana: se il primo riprende nel basamento il modello compositivo tripartito a settore centrale retto e smussi concavi, il secondo estende tale schema all'intero monumento, enfatizzandone, attraverso il doppio ordine, il messaggio spaziale. Relativamente alle realizzazioni architettoniche, è possibile in questa sede solo accennare ad opere come *S. Rita*, di Carlo Fontana, *S. Maria di Montesanto*, di Carlo Rainaldi e, fuori di Roma, alla chiesa del *S. Crocifisso a S. Miniato al Tedesco*, di Antonio Ferri, rimandando, per una più completa analisi delle opere, al contributo precedentemente citato (Villani 1999, pp.49-52).

Al di là delle valenze compositive, il monumento De Amicis suggerisce specifici temi di riflessione: innanzitutto, in merito all'ipotesi di possibili convergenze tra Pietro da Cortona ed il Borromini. Convergenze che, anche sulla base dei documentati rapporti umani e professionali tra i due architetti, emergono come un nodo critico d'indubbio interesse nell'ambito della cultura architettonica barocca romana (Villani 2000; cfr. Portoghesi, in *Borromini...* 1999-2000, I, pp.80-81). Il cantiere di *S. Giovanni in Laterano* appare essere, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo, il luogo privilegiato dell'articolato rapporto tra l'architetto ticinese ed il Borromini. Coinvolto, suo malgrado, nelle dispute tra il Borromini ed una parte delle maestranze attive nella fabbrica (Heimburger Ravalli 1977, p.225), in seguito presente, in compagnia di Virgilio Spada, in sopralluoghi finalizzati al rinnovo del monumentale ciborio trecentesco, Pietro è ricordato in quegli anni come "amico" dello stesso Borromini; in particolare, è attestato il suo convinto apprezza-

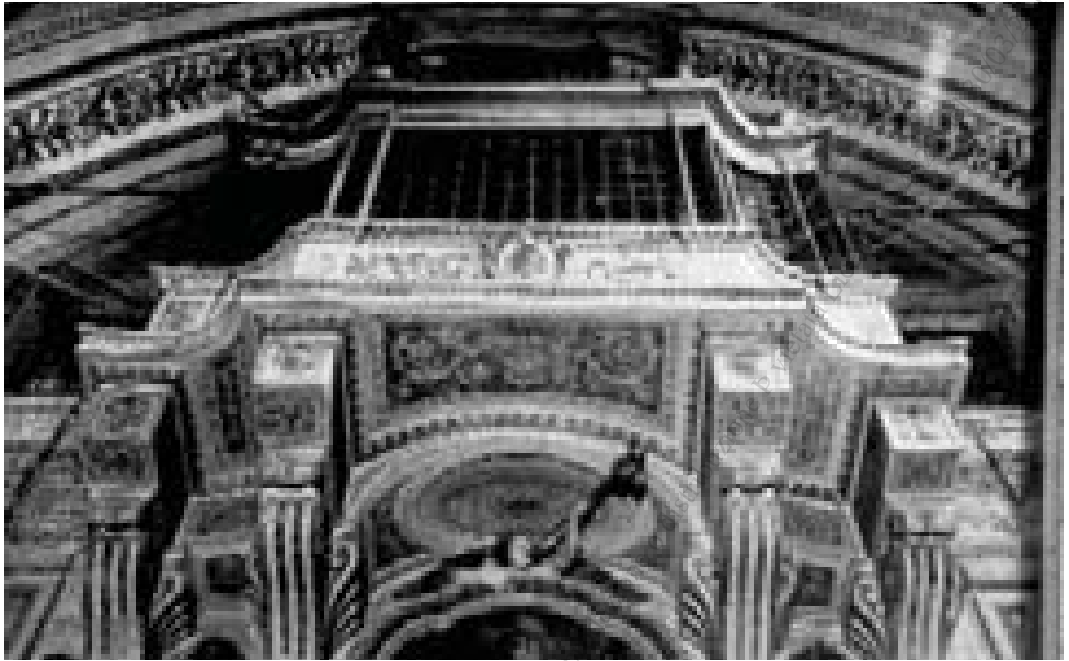


Fig.6 – S. Lucia in Selci: cantoria (F. Borromini, ca.1640)



Fig.7 – Palazzo Falconieri: pilastro angolare della facciata, basamento (F. Borromini, 1646-1649)



Fig.8 – G. L. Bernini, progetto per la tomba del Doge Cornaro (London, A. Blunt Collection)

mento dell'architettura del Ticinese. Ancora nel maggio del 1660 quest'ultimo manifestava il suo gradimento "che il signor Pietro da Cortona facesse fare tutto l'ornamento della tribuna desiderando così quello per ornamento del suo quadro" in S. Ivo alla Sapienza (*Ragguagli borrominiani...* 1968, p.227). In questo contesto, non appare sorprendente l'attenzione cortoniana nei confronti di tematiche borrominiane individuabile in opere come, appunto, il monumento De Amicis ed il più tardo il progetto di rinnovo della tribuna di S. Giovanni in Laterano (1662).

Più in generale, il monumento De Amicis si pone come preziosa occasione per un'indagine critica che evidenzi il processo di ripresa, adattamento e variazione di un modello architettonico che, attraverso questi specifici momenti, si trasmette, sia

pure modificato, in contesti ed ambiti tematici distinti (Villani 1999, pp.43-56). L'articolata diffusione dello schema svolto, partendo dagli *exempla* borrominiani, attesta appunto il dinamismo di tale processo, inseribile criticamente nell'ambito del problema dell'*imitazione* in architettura: ovvero, quel 'territorio' comune in cui si collocano i contatti, diretti od indiretti, tra gli architetti barocchi. Si tratta di una partecipe attenzione a quanto elaborato al di fuori del proprio campo d'azione, di cui si cerca di cogliere, da parte degli stessi architetti, non solo il chiaro messaggio compositivo, ma anche le potenzialità inesprese.

Bibliografia: Titi 1674, p.178; Pascoli 1730-1736, p.8; Milizia 1785, p.147; Berthier 1910, p.330; Muñoz 1921, p.14; Buchowiecki 1967-1974, II, p.733; Golzio 1968, p.189; Blunt 1982, p.96; Ferrari-Papaldo 1999, p.279; Villani 1999.

Il trionfo: l'età di Alessandro VII Chigi (1655-1667)



G. B. Gaulli, detto Il Baciccio (1639-1709), ritratto di Alessandro VII (Baltimora, Walters Art Gallery)

S. Marco: cappella del SS. Sacramento (dal 1655)

La cappella del SS. Sacramento – posta a conclusione della navata laterale destra di S. Marco, chiesa ricostruita dal card. Pietro Barbo, poi Paolo II (1464-1471), nella seconda metà del Quattrocento – viene realizzata dalla seconda metà del 1655. Punto di partenza per la ricostruzione delle complesse vicende relative all'opera sono alcune note di pagamento, già in parte trascritte dal Dengel (Dengel 1913, p.94) e riportate più recentemente dal Casale (Casale 1969). Fondamentale, in particolare, lo *Stato della fabrica*, datato 18 novembre 1655, che fotografa una fase non molto avanzata dei lavori. Nel documento sono elencati ordinatamente i responsabili dell'esecuzione dell'opera, con le relative previsioni di spesa: B. Cataneo (opere in muratura, 410 scudi); L. Berrettini ("incrostatura delli marmi", 600 scudi);

S. Castelli (stucchi, 250 scudi), etc. (ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie LXIV, fasc.1: superata la collocazione precedente, indicata dal Casale).

In vista ormai del completamento (ca. 1656), i lavori della cappella subiscono una brusca interruzione, causata dai contrasti insorti tra i Canonici di S. Marco e gli eredi del cardinale Marco Antonio Bragadin, già titolare della chiesa, originati da pretesi diritti di patronato della famiglia sulla cappella: "Questa [la cappella del SS. Sacramento] non si è potuta sino hora perfezionare per una pretensione che dice haverse la famiglia Bragadin per havervi fatto qualche hornamento il Sig. Card.le bona memoria", così una nota manoscritta databile al 1659-1660 (ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie LI, fasc.2, f.2r). L'effettiva consistenza del "qualche hornamento" viene specificata in un'ulteriore fonte contemporanea: "Il Card. Marc'Antonio Bragadin b. m. ornò di pietre la capella del SS.mo Sacramento" (*ibidem*, serie XLIII, fasc.1, f.88r).

Il rifacimento del sacello si inquadra nella più generale opera di rinnovamento della chiesa promossa a partire dal 1654 da Nicolò Sagredo, ambasciatore della Serenissima a Roma e futuro Doge (1675-1676). L'intervento è ricordato da varie fonti coeve, dalla *Relatione dello stato antico e nuovo della Chiesa, et altre notizie* (ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie LI, fasc.2: superata la collocazione indicata in Dengel 1913, p.90) alla *Roma Ricercata* del Martinelli (1658). A quest'ultimo si deve una sommaria descrizione dei lavori eseguiti, in cui si ricorda in particolare come il Sagredo abbia "rifatte tutte le cappelle" (Martinelli 1658, p.232; Id. 1660, p.93; cfr. ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie LI, fasc.2).

Nello *Stato della fabrica*, precedentemente ricordato, compare il nome di Pietro da Cortona, come responsabile, a nome del Sagredo, dei pagamenti e, in precedenza, degli stessi accordi con

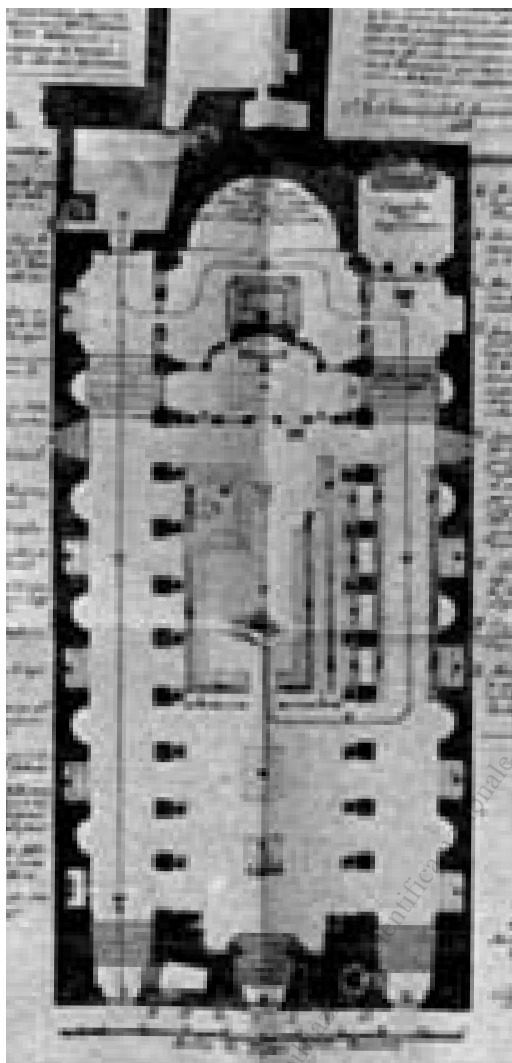


Fig.1 – S. Marco: planimetria, 1762 (da Bartolini Salimbeni 1987). In alto, a destra, la cappella del SS. Sacramento

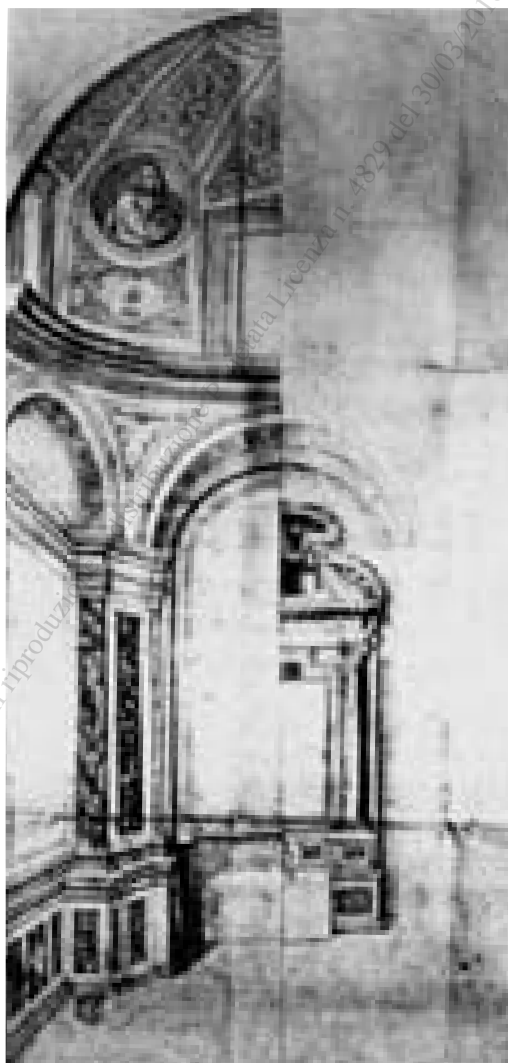


Fig.2 – S. Marco: cappella del SS. Sacramento, studio di sezione prospettica (da Casale 1969)

gli esecutori dell'opera. Benché Pietro non venga esplicitamente menzionato quale autore del progetto, è del tutto verosimile che quest'ultimo debba ricondursi a lui: l'ipotesi di un eventuale incarico al Berrettini come semplice revisore dei mandati di pagamento sarebbe del tutto inaccettabile, considerando il prestigio dell'artista. In questo senso, particolarmente significativa appare l'attribuzione del Titi, solitamente bene informato sul Berrettini (Titi 1674, p.201), seguito dal Pascoli (Pa-

scoli 1730-1736, p.8).

Il riferimento a Pietro da Cortona ed il ruolo da lui effettivamente svolto nella cappella appaiono inoltre indirettamente confermati dai cordiali rapporti esistenti con il Sagredo, per il quale l'artista aveva dipinto "un nobilissimo quadro ... opera spiritosa e bizzarra al pari d'ogni altra che ne facesse" (Berrettini, in Campori 1866, p.514; cfr. Balducci 1725-1730, p. 123). Da considerare, infine, il coinvolgimento nella fase esecutiva di figure par-

ticularmente vicine a Pietro, come Luca Berrettini e lo stesso Ciro Ferri. In conclusione, è possibile ipotizzare un diretto incarico al Berrettini da parte del Sagredo, verosimilmente desideroso di concludere in maniera prestigiosa l'opera di rinnovo della chiesa, affidata – come risulta dai *Capitoli* con lo scarpellino Castelli ed il capomastro muratore Cataneo, siglati il 23 dicembre 1653 (ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie LIV, fasc.1) – al meno celebre Orazio Torriani.

Più discutibile appare l'attribuzione a Pietro di due disegni provenienti dall'archivio della chiesa, proposta su basi stilistiche dallo stesso Casale e ripresa da M. Del Piazzo (Casale 1969; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.16) (figg. 2, 3). I due elaborati – una pianta ed una sezione prospettica, entrambe prive di data e firma – si riferiscono indubbiamente alla cappella del SS. Sacramento, di cui costituiscono una rappresentazione, tuttavia, solo in parte fedele. Soprattutto, i disegni sembrano sollevare problemi attributivi maggiori rispetto a quelli prospettati dal Casale, sia in relazione alle caratteristiche grafiche del *ductus*, che all'aspetto anonimo, e comunque molto poco cortoniano, con il quale sono resi alcuni importanti dettagli, *in primis* il compartimento in stucco e la stessa prospettiva della calotta. Del tutto condivisibili, dunque, i dubbi espressi a riguardo dal Blunt (Blunt 1982, p.79).

Successivamente all'intervento cortoniano, la cappella è stata oggetto di importanti rimaneggiamenti: dai lavori promossi dal cardinale Quirini nel 1741 (doratura degli stucchi, interventi nell'altare, forse un nuovo ciborio), a quelli voluti da Alessandro Torlonia nel 1844 (nuovo pavimento). Un discorso a parte merita la splendida balaustrata marmorea, realizzata da F. Barigioni, in sostituzione di quella originaria in legno, nel corso del 'restauro' settecentesco della chiesa: il carattere accentuatamente cortoniano dell'opera suggerisce di ipotizzare un sostanziale richiamo al disegno precedente da parte dello stesso Barigioni.

La cappella del SS. Sacramento manifesta un'esplicita ripresa di modelli compositivi cinquecenteschi: indicazione critica, nel complesso condivisibile, sostenuta in particolare dal Casale, secondo cui lo

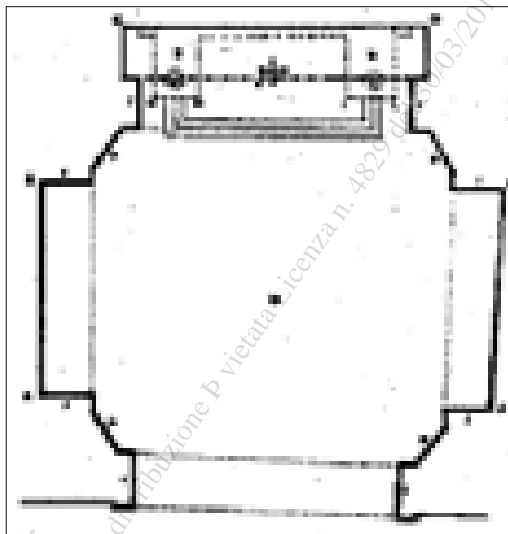


Fig.3 – S. Marco: cappella del SS. Sacramento, pianta (rielaborazione del disegno originale, da Casale 1969)

Fig.4 – S. Marco: cappella del SS. Sacramento, dettaglio dell'altare. Ai lati delle colonne, sono visibili le due concavità angolari



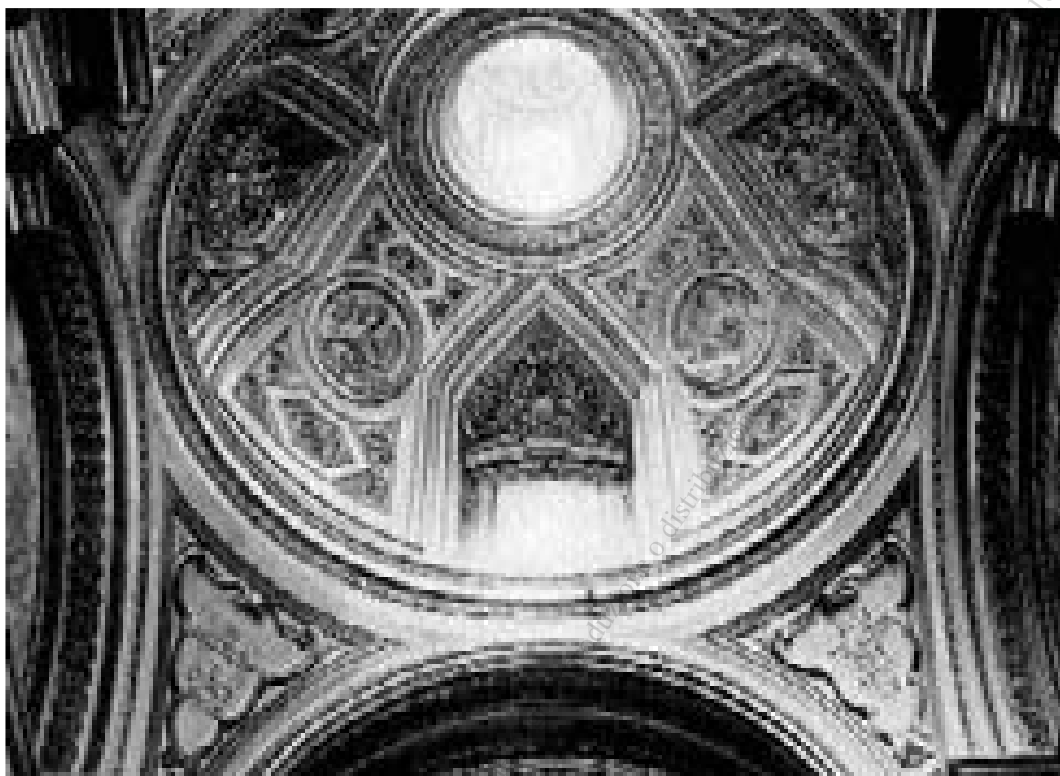
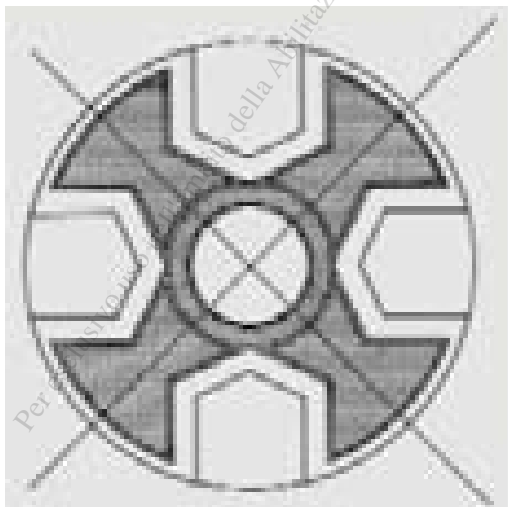


Fig.5 – S. Marco: cappella del SS. Sacramento, cupola (da Benedetti, in Atti 1998)

Fig.6 – S. Marco: cappella del SS. Sacramento, ideogramma del sistema compositivo della decorazione della cupola (da Benedetti, in Atti 1998)



schema planimetrico (un quadrato ad angoli smussati aperto su quattro corti bracci, a definire una sorta di croce greca ‘contratta’) sarebbe ispirato ad opere come la raffaellesca cappella Chigi in S. Maria del Popolo (1514 sgg.) o la più tarda cappella Sistina in S. Maria Maggiore (D. Fontana, 1585-1589). Da qui, il problema dell’effettiva consistenza dell’intervento cortoniano, in particolare in relazione ad eventuali vincoli derivanti da possibili preesistenze. La Visita Apostolica condotta nel 1592 menziona unicamente un altare del SS. Sacramento (ASV, *Fondo Borghese*, serie I, 869, f.36r). L’annotazione viene confermata da due planimetrie della chiesa: sia la prima, allegata all’*Inventarium Bonorum Stabulorum S. Marci de Urbe* (1603)(ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie XLIII, fasc.1), che la seconda, segnalata dal Dengel e datata 1621 (Dengel 1913, tav.4) non riportano infatti la cappella. Qualche dubbio può nascere dalla lettura del resoconto della Visita Apostolica condotta il 3 agosto 1627, in cui, al termine della navata destra della chiesa, viene ricordata una “Cappella”, senza tuttavia fornire ulteriori dati utili

(ASV, *Congr. Visita Ap.*, 2, f.107v). È possibile, tuttavia, che la nota si riferisca all'ampia nicchia visibile, ad esempio, nella planimetria del 1621.

In ogni caso, la cappella del SS. Sacramento venne ad occupare l'area di un ambiente di servizio del palazzo Venezia, sfruttandone verosimilmente, almeno in parte, le murature d'ambito: ipotesi che sembrerebbe confermata dal modesto importo relativo ai lavori in muratura e dalla rapida conclusione dell'intervento. Il Cataneo, responsabile della parte muraria, viene infatti saldato già nel marzo del 1656 (ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie LXIV, fasc. 1).

Per quanto riguarda la lettura degli elementi fondamentali della cappella, degno di considerazione, – per quanto finora non notato – l'inserimento in corrispondenza degli angoli del vano dell'altare di due leggere concavità (*fig. 4*): dettaglio che non compare negli elaborati grafici segnalati dal Casale e che costituisce invece una tipica nota cortoniana, destinata ad essere riproposta nella più tarda cappella di S. Francesco Saverio nella chiesa del Gesù. L'altare, attribuito dal Venuti ad Orazio Torriani (Blunt 1982, p.79), e lo stesso carattere delle specchiature marmoree manifestano nel loro complesso reminescenze della cultura architettonica romana del tardo Cinquecento e del primo Seicento, in particolare dell'età di Paolo V Borghese (1605-1621), mentre più specificatamente cortoniano appare il disegno degli stucchi della cupola, senz'altro l'elemento di maggior interesse dell'opera (*fig. 5*). La calotta viene infatti articolata distinguendo tra le quattro lunette disposte secondo gli assi della cappella e la grande X: il risultato finale, di indubbia raffinatezza compositiva, si connette al tempo stesso al messaggio simbolico, basato appunto sul riferimento all'ideogramma-base X, iniziale della parola greca *Christos* (Benedetti, in *Atti* 1998, p.397) (*fig. 6*). In questo senso, l'opera, nonostante le sue contenute dimensioni, rappresenta un significativo esito nell'ambito del percorso stilistico del Cortona decoratore, cronologicamente intermedio tra la grande 'impresa' della Vallicella e l'intervento, di poco successivo, in S. Maria della Pace.

In conclusione, la cappella – nonostante la lettura accentuatamente positiva operata dal Ca-

sale e l'interessante decorazione in stucco della cupola – non appare tra le opere più riuscite del Berrettini, come peraltro già rilevato (Connors 1982, p.464). Al di là dei possibili vincoli iniziali, il suo apparentemente acritico neocinquecentismo, che pure si richiama ad una delle componenti della formazione culturale di Pietro, sembrerebbe rivelare nell'architetto una seppur effimera fase di crisi creativa, proprio alla vigilia delle grandi realizzazioni condotte nel corso del pontificato di Alessandro VII.

Bibliografia: Martinelli 1658, pp.231-232; Titi 1674, p.201; Pascoli 1730-1736, p.8; Dengel 1913; Hermanin 1932, p.50; Buchowiecki 1967-1974, II, p.379; Casale 1969; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.16; Blunt 1982, p.79; Connors 1982, p.464; Benedetti, in *Atti* 1998, p.397.

S. Maria della Pace: riqualificazione dell'interno; cappella Chigi; facciata e sistemazione della piazza (1656-1659)

“Ben è il vero che, avendone desiderata la cura Pietro da Cortona, pittor famoso dell'età nostra, com'è solito di chi è pregiato in una professione inferiore aspirare in estimazione ad un'altra superiore sotto lo stesso genere, il successo gli sortì contrariamente, poichè la spesa avanzò il merito del lavoro, e questo non riuscì senza vari difetti. Ma nelle fabbriche avviene come nei libri, che chi volesse sprezzar tutti i difetti, appena troverebbe che leggere; di molta lode son degne quando molto si migliora per esse lo stato antico, benchè non si giunga all'ottimo”: formulato all'indomani della conclusione dei lavori, l'ambiguo giudizio del cardinale Sforza Pallavicino, sul quale ha recentemente richiamato l'attenzione T. Montanari (1996), riecheggia interessate critiche di matrice berniniana; in realtà, il rinnovo dell'interno e l'integrale trasformazione dell'esterno (facciata e palazzetti laterali) della quattrocentesca chiesa di S. Maria della Pace inaugurano la grande stagione delle opere cortoniane edificate, o progettate, nel corso del papato di Alessandro VII, elevato al Soglio Pontificio il 7 aprile del 1655.

L'intervento si inquadra nel programma di ri-

qualificazione dei relativi ai 'luoghi' chigiani – in particolare a quelli storicamente connessi alle sepolture della famiglia, da S. Maria del Popolo a S. Maria della Pace – promosso dal Pontefice all'indomani della propria elezione. Già all'epoca del suo primo soggiorno romano (1626-1629), l'allora giovane prelado Fabio Chigi aveva avviato un limitato restauro della cappella della Pace (Krautheimer 1987, p.172; Angelini, in *Alessandro VII Chigi...* 2000, pp.103-104, 122). Divenuto Alessandro VII, il Chigi chiamerà Pietro da Cortona a sovrintendere all'intera opera di ridefinizione decorativa, architettonica ed urbana destinata a mutare profondamente, attraverso il progressivo ampliamento del limitato progetto iniziale, la chiesa della Pace ed il relativo contesto ambientale.

Benchè commissionati l'anno precedente (Riccardi 1981, p. 45), i lavori iniziano nel febbraio del 1656, come attesta un appunto del Cartari (*Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.16; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.467). Il programma iniziale è sintetizzato in una nota del *Diario* di Alessandro VII, databile tra l'8 ed il 13 giugno del 1656: "tutti i balaustri delle 4 cappelle – Il pavimento di tutta la chiesa – Portico con sei colonne e il resto del comp.to – Cappellina de Chigi conforme il disegno" (Krautheimer-Jones 1975, p.203, nota n°22). L'elenco chiarisce come inizialmente l'interesse del Papa fosse in gran parte rivolto all'interno della chiesa, limitandosi a prevedere per la facciata quattrocentesca la semplice aggiunta di un modesto portico. Nonostante le radicali variazioni successivamente introdotte, in primo luogo per ciò che riguarda la sistemazione esterna, i lavori sono condotti con estrema rapidità: di "nuova fabbrica, che sta per finirsi" riferisce infatti - sia pure, come vedremo, con eccessivo ottimismo - un *Avviso* del settembre del 1657, che ricorda inoltre una visita al cantiere (verosimilmente quella del 28 agosto precedente) da parte di Alessandro VII (Rossi 1939, p.268). La dettagliata descrizione della chiesa, contenuta nell'edizione del 1658 della *Roma Ricercata* del Martinelli, attesta l'avvenuta realizzazione della facciata della chiesa, del pavimento, degli stucchi della volta, del rinnovo della cappella Chigi (Martinelli 1658, pp.175-177): in altri termini, sono elencati tutti i lavori principali effettivamente condotti,

con eccezione della decorazione interna della cupola "fatta dipingere da Francesco Cozza pittore Calabrese" (Martinelli 1658, p.168: è verosimile che il riferimento sia al *Dio Padre* dipinto nella piccola calotta della lanterna).

Se all'interno il Berrettini sovrappone all'organismo esistente un raffinato rivestimento in stucco (Benedetti 1980, pp.58-60), intervenendo anche nel pavimento della chiesa e, soprattutto, nella cappella Chigi (Martinelli 1660-1663, p.118; Mola 1663, p.107; Montagu 1994, pp.836-839; Caratù-Ulivi 1997, pp.50-51), all'esterno l'architetto opera una ridefinizione globale dell'invaso urbano (Riccardi 1982, pp. 34-35), mediante opportune demolizioni e successivi riadattamenti riguardanti non solo la facciata della chiesa ed i passaggi alle vie laterali, ma anche i prospetti dei palazzetti che delimitano la piccola piazza antistante (Dal Mas, in *Atti* 1998, pp.326-27; Roca De Amicis 2000) (*fig. 1*). Opportuno, dunque, considerare innanzitutto questa parte dell'intervento: la più impegnativa, oltre che la più originale, della presenza cortoniana in S. Maria della Pace.

La progressiva definizione del progetto del Berrettini per l'esterno della chiesa è ricostruibile nelle sue fasi essenziali grazie ad una serie di elaborati grafici, già segnalati dal Fea, conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, oltre che ad una consistente raccolta di riferimenti documentari contemporanei (Fea 1809, p.14; Portoghesi 1962, pp.842-843; Ost 1971; Portoghesi 1973, pp.396-403). La prima soluzione prevedeva la semplice giustapposizione alla sobria facciata quattrocentesca di un pronao ad otto colonne binate con basi tangenti (altre due erano previste ai lati del portale della chiesa); la corrispondente planimetria (BAV, *Chigi*, P VII 9, f.72r) (*fig. 2*) illustra, sia pur schematicamente, anche il contesto urbano, tutt'altro che favorevole, con il quale dovette confrontarsi inizialmente il Berrettini: una sorta di allungato bivio di dimensioni ristrette ed irregolari. L'alzato (BAV, *Chigi*, P VII 9, f.73r) (*fig. 3*) – già reso noto dal Muñoz (1921, p.11) e successivamente riproposto dal Portoghesi (1962, p.842; Id. 1973, p.397) – non appare del tutto congruente con la precedente planimetria: l'elaborato, che si propone



Fig.1 – S. Maria della Pace, in un'incisione di D. Barrière (da G. G. de Rossi, *Insignium Romae...*, Roma 1684, tav.72)

di chiarire in primo luogo il rapporto proporzionale tra il nuovo portico e il retrostante prospetto quattrocentesco, introduce infatti un mutamento nella posizione delle colonne (Noehls, in *Cat.* 1997, p.466), le cui basi sembrano leggermente distanziate tra loro; incerto, invece, il numero delle colonne stesse (probabilmente sei, con aggiunta di due lesene laterali nei punti di aggancio con la preesistente facciata).

Nella fase successiva, testimoniata da una planimetria corredata da diverse scritte esplicative (BAV, *Chigi*, P.VII 9, f.71r) (fig. 4), si chiarisce definitivamente la riduzione a sei delle colonne del pronao e si fa strada, soprattutto, una prima idea di apertura di una piazza davanti alla chiesa: quello "slargamento della strada", ricordato in seguito dal Martinelli (1660-1663, p.120), seriamente motivato dall'oggettiva ristrettezza dell'area interessata ("ser-rata talmente la chiesa da case e vicoli, che non pubblica chiesa ma privato Oratorio rassembrava": Mar-

tinelli 1658, p.175). In base alla nota del *Diario* di Alessandro VII, precedentemente ricordata, la decisione di ridurre a sei le colonne del pronao viene presa entro la metà di giugno del 1656; per ciò che riguarda la piazza, un breve memoriale del 6 luglio dello stesso anno (BAV, *Chigi*, P.VII 9, f.65r). – segnalato da P. Portoghesi e riferito a Virgilio Spada, figura particolarmente vicina al Papa Chigi, dal Güthlein (Portoghesi 1962, pp.841, 848; Güthlein 1979, pp.201-202) – prospetta la convenienza di aprire "un poco di Piazzetta ... capace di otto in dieci carrozze", abbattendo la casa accuratamente delineata nella planimetria stessa (fig. 4). La proposta appare motivata da considerazioni esclusivamente funzionali: non viene infatti prefigurato alcun organico spazio urbano, ma solo un semplice piano di demolizioni localizzate, con il dichiarato proposito di agevolare l'accesso alla chiesa ed il comodo stazionamento da parte delle carrozze.

Il 19 agosto 1656, ovvero poche settimane do-

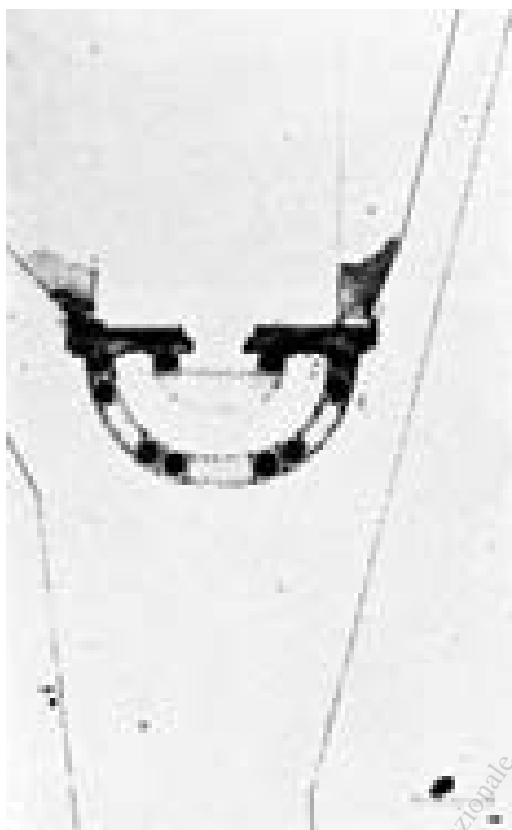


Fig. 2 – S. Maria della Pace, progetto (BAV, Chigi, P VII 9, f. 72r)

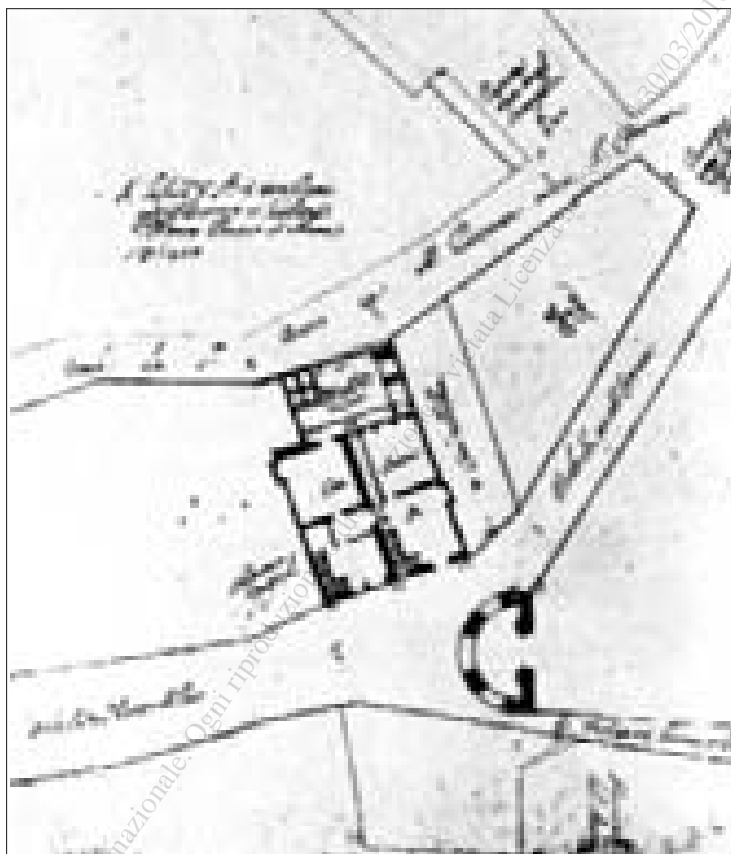


Fig. 3 – S. Maria della Pace, progetto (BAV, Chigi, P VII 9, f. 73r)

po la presentazione del memoriale, Pietro da Cortona discute con Alessandro VII sui problemi connessi alla circolazione delle carrozze ed è forse in questa occasione, come ipotizzato dal Roca De Amicis, che l'architetto delinea sinteticamente, ancora sulla medesima planimetria (fig. 4), il contorno di uno slargo localizzato dalla parte di S. Maria dell'Anima (Krautheimer-Jones 1975, p.203, nota n°34; Roca De Amicis 2000, p.19): una prima, parziale configurazione della futura piazza e, al tempo stesso, il tentativo di superare l'empirica ed informe soluzione suggerita dallo Spada. Ottenuta l'approvazione da parte di Alessandro VII, l'idea entra presto nella fase di studio. Il 5 ottobre, infatti, Pietro da Cortona sottopone al Papa "il modello dell'alzato del Portico e del Teatro della Madonna della Pace" (Krautheimer-Jones 1975, p.204, nota n°64), mentre il 26 dicembre successivo è la volta del "disegno finito della facciata e del Teatro della Pace": in base a questo disegno, Alessandro VII autorizza lo stesso giorno l'architetto a procedere alle demolizioni necessarie all'apertura dello slargo antistante la chiesa ("...e gli diciamo del far quel gettito di case": Krautheimer-Jones 1975, p.204, nota n°64), dando inizio alla sistemazione urbana dell'area.

L'avvicinamento alla soluzione finale – che comporta anche la trasformazione della pianta del pronao da semicircolare a semiovale – si delinea in due elaborati successivi (BAV, Chigi, P VII 9, ff. 74r, 80r) (figg. 5, 6): nel primo, definito ormai sostanzialmente l'invaso derivante dalle demolizioni evidenziate, l'attenzione del Berrettini si concentra sugli intervalli ritmici delle quinte laterali che, in questa fase della ricerca, appaiono ancora diversi, in virtù dei vincoli derivanti dalle presenze più significative (ad est, il convento di S. Maria dell'Anima ed il relativo ingresso; ad ovest, le nuove residenze e lo sbocco della strada che conduce a via dei Coronari). Nel risolvere abilmente questo problema, portando a quattro gli intervalli parietali, il secondo elaborato manifesta inoltre l'ambizioso pensiero di un taglio del tessuto edilizio lungo il lato occidentale di via della Pace, al fine di ampliare e regolarizzare anche la principale strada d'accesso alla piazza stessa: operazione che – attraverso un'accorta successione di demolizioni e di ricostruzioni – porterà alla ridefi-

Fig.4 – S. Maria della Pace, progetto (BAV, Chigi, P VII 9, f.71r). Il pronao della chiesa presenta sei colonne, come riportato in una nota del Diario di Alessandro VII (giugno 1656). Per il resto, la planimetria indica schematicamente gli isolati della zona, con eccezione degli ambienti di cui si propone la demolizione al fine di aprire un “poco di Piazzetta... capace di otto in dieci carrozze” (memoriale di V. Spada, 6 luglio 1656). In basso, è visibile il leggero disegno tracciato, verosimilmente da Pietro da Cortona nell'agosto 1656, che prefigura, sia pure parzialmente, la futura piazza



nizione dell'intero isolato con l'edificazione del nuovo palazzo di Donato Gambirasi (I° fase: 1657-1659; II° fase: 1665-1670: il Gambirasi morirà alla fine del 1671: ASR, *Cartari Febei*, 83, f.197v; cfr. Roca De Amicis 2000, p.31). Al 1709-1714 risale, invece, la sgraziata sopraelevazione che altererà l'attico cortoniano prospettante sulla piazza; ancora più tardo – non compare ancora nella celebre veduta del Vasi (*Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, VII, Roma 1756, tav.121) – il campaniletto edificato in corrispondenza dell'angolo tra il convento della Pace ed il prospetto della chiesa (Riccardi 1981, p.79; Roca De Amicis 2000; per un accurato rilievo delle finestre di palazzo Gambirasi: de Rossi 1702-1721, I, tavv.113-114).

Lo schema finale della piazza è delineato in una planimetria (Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Rom. inv. 618) (fig. 7), riconducibile verosimilmente alla bottega cortoniana (Noehles-Grumo,

in *Cat.*1997, p.467): nel disegno è visibile, sulla destra, il parziale taglio del lato orientale dell'ottagono di S. Maria della Pace – prefigurato nel citato elaborato BAV, *Chigi*, P VII 9, f.74r (fig. 5)– ideato al fine di eliminare una strozzatura nel corrispondente vicolo (operazione che comporterà la realizzazione di una sorta di arco rampante necessario per la stabilità della parte superiore, a sbalzo, della parete dell'ottagono).

Nel maggio del 1657, il costo delle demolizioni, in corso già almeno dal gennaio precedente (“Per maggiormente rendere riguardevole il Tempio della Madonna Santissima della Pace... si sono gettate a terra alcune case ivi contigue, per farvi condecante piazza”, così un *Avviso* riportato in Rossi 1939, p.268; cfr. Roca De Amicis 2000, p.20) viene stimato in 8000 ducati (Krautheimer-Jones 1975, p.205, nota n°84); si ha notizia peraltro “che il gettito delle case non era stato ben squadrato da principio” (23 marzo

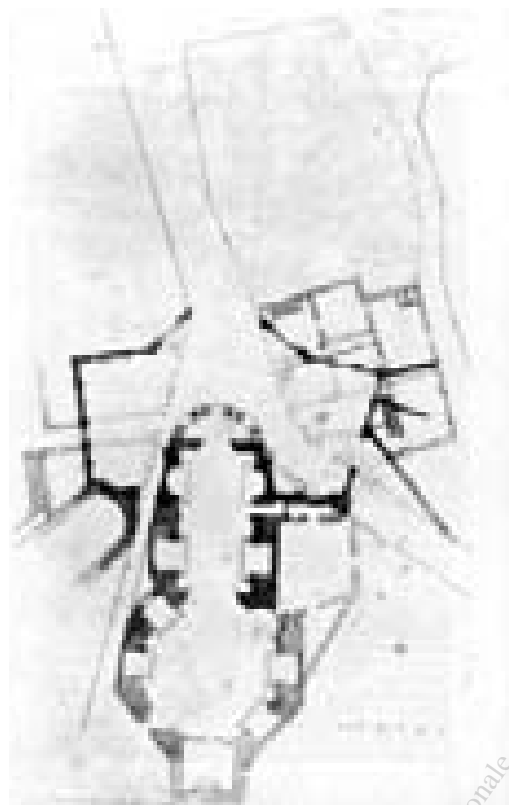


Fig.5 – S. Maria della Pace, progetto (BAV, Chigi, P VII 9, f.74r)

1657: ASR, *Cartari Febei*, 72, f.4r). Il chirografo di Alessandro VII, relativo all'acquisto degli immobili corrispondenti al futuro palazzo Gambirasi, lungo il lato nord di via della Pace, data al 24 giugno successivo (Fea 1809, pp.44-47; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.16).

Nel corso del biennio 1657-1658 si intensificano i riferimenti a S. Maria della Pace presenti nel *Diario* del Pontefice: dagli incontri con Pietro da Cortona alle diverse disposizioni, impartite con la consueta decisione. In particolare, il 15 novembre 1658 Alessandro VII ordina “della fabrica della Pace che si finisca”, mentre il giorno seguente sollecita monsignor Bandinelli, suo *Maggiordomo*, in relazione a “quel che si sia dato, ò si deva dare a Pietro da Cortona di Honorario” per l'opera svolta. Diversi anche i sopralluoghi in cantiere ricordati negli *Avvisi* del tempo (28 agosto 1657; 6 novembre 1657; 8 marzo 1658: Rossi 1939, pp.268, 320; per la visita

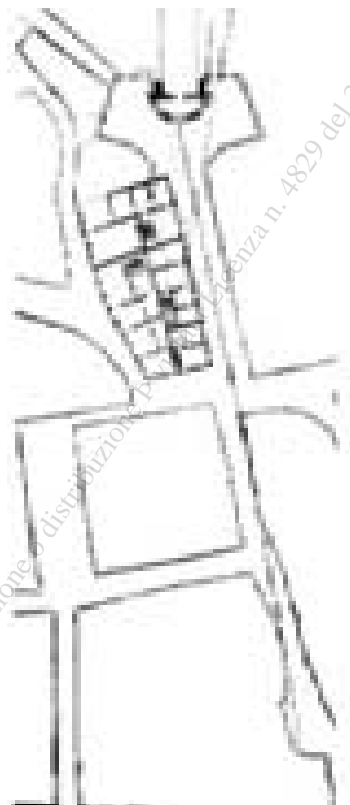


Fig.6 – S. Maria della Pace, progetto (BAV, Chigi, P VII 9, f.80r)

del 15 aprile 1659: ASR, *Cartari Febei*, 78, f.190r)): segno di un particolare interesse di Alessandro VII nei confronti della chiesa e, più in generale, dell'intervento nell'area di S. Maria della Pace.

Nello stesso arco di tempo, si infittiscono anche i pagamenti relativi ai lavori eseguiti per la chiesa. È possibile indicare con precisione i responsabili delle diverse squadre attive nel cantiere: il capomastro muratore G. B. Ferrari; lo scalpellino L. Berrettini, parente di Pietro da Cortona; gli stuccatori T. Carone e B. Caccia; l'*imbiancatore* A. Martignani; l'*indoratore* V. Corallo; il *ferraro* C. Santini; il *ramaro* B. Biffi (BAV, *Chigi*, H II 47, ff.45r-65r). Il denaro viene versato con regolarità, con importi variabili tra 50 e 200 scudi. Tra il 30 settembre 1659 ed il 22 dicembre – secondo l'uso comune, a distanza di qualche tempo dall'effettiva conclusione dei lavori – sono registrati i saldi delle opere condotte (BAV, *Chigi*, H II 47, ff.63r-65r).

Come testimoniato da un *Avviso* del tempo, il 26 aprile 1659 “il Pontefice a piedi tra li Sig. Cardinali Chigi, e Rospigliosi dal Quirinale si trasferì alla Chiesa della Pace finita d’abbellire, e vi celebrò et udì Messa Privata” (Rossi 1939, p.320). Il costo complessivo dell’intervento ammonterà a scudi 51.583, 13 (BAV, *Chigi*, H II 40, f.361r).

Meno di due mesi dopo, il 21 giugno 1659, il Papa emanerà uno specifico chirografo, prescrivendo che i proprietari delle residenze ubicate nel “Teatro” della Pace “non possano, né debbano fabbricare, o far fabbricare, né alzare muro, tetti, loggia, né altra cosa nelle loro Case, né avanti di esse... sotto pena di demolizione di quello che fabbricaranno, e altre pene etiam corporali, e pecuniarie” (Fea 1809, pp.54-57): eloquente prova dell’inflessibile volontà di Alessandro VII – come si è visto, solo in parte rispettata successivamente – di preservare da qualunque alterazione l’immagine della nuova piazza. Nessun elemento nuovo apporta, infine, il resoconto della *Visita Apostolica* condotta dal cardinale Imperiali il 20 febbraio 1665 (ASV, *Congr. Visita Ap.*, 6, ff.270v-272v).

Una volta fissato il tema compositivo fondamentale del prospetto della chiesa, la ricerca cortoniana si concentra sulla definizione degli alzati, in particolare del secondo ordine della facciata. Gli studi prospettici, pubblicati dal Portoghesi (Portoghesi 1966, p.232; Id. 1973, p.406; vedi, da ultimo, *Alessandro VII Chigi...* 2000, pp.268-269) (fig. 12), testimoniano appunto il progressivo avvicinamento alla soluzione realizzata, attraverso la valorizzazione del timpano centrale e, soprattutto, il dinamico abbinamento dei pilastri laterali retti con la convessità delle pareti interne, secondo la lezione della chiesa dei Ss. Luca e Martina. Un primo problema da superare riguarda il rapporto tra la nuova facciata ed il piatto prospetto quattrocentesco: connessione che viene realizzata in aderenza per quanto riguarda l’ordine inferiore, ovvero accostando i blocchi in travertino della nuova facciata alla preesistente struttura, ed interponendo invece un’intercapedine dello spessore variabile di 25-40 cm in corrispondenza dell’ordine superiore con ‘saldature’ murarie posizionate agli angoli ed in corrispondenza del finestrone centrale (Dal Mas, in *Atti* 1998, p.329) (fig. 10).

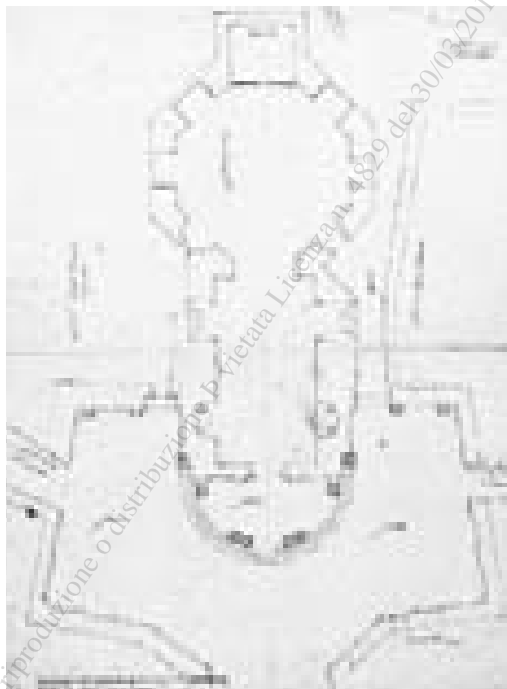
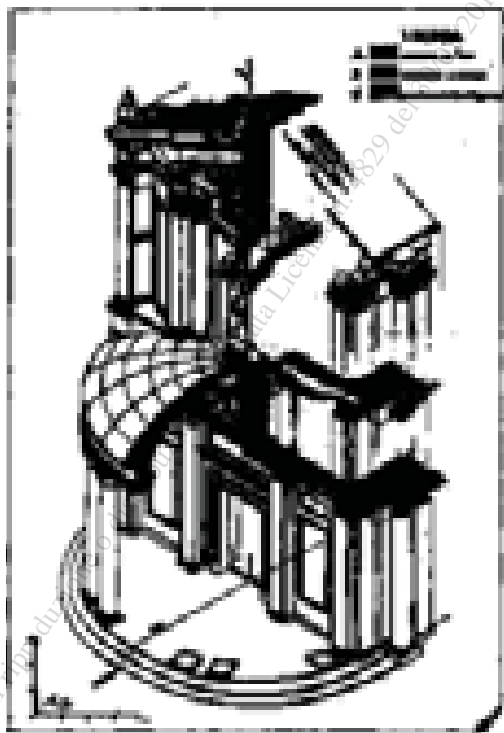


Fig.7 – S. Maria della Pace: planimetria (bottega di Pietro da Cortona) (Vienna, *Graphische Sammlung Albertina*, Rom 618)

Fig.8 – La zona di S. Maria della Pace dopo l’intervento di Pietro da Cortona (da G. B. Nolli, *Nuova Pianta di Roma*, Roma 1748)





Figg.9, 10 – S. Maria della Pace: facciata, al termine del restauro (1999). Rapporto tra il prospetto quattrocentesco e quello cortoniano: spaccato assonometrico (ricostruzione di M. Dal Mas) (da Atti 1998)

Al tempo stesso, il Berrettini modifica le caratteristiche dell'ordine architettonico superiore della facciata, passando da un disegno personalizzato ad una soluzione più canonica di ordine composito: con la ghianda introdotta come fiore d'abaco nei capitelli, l'architetto definisce tuttavia una chiara allusione ai Chigi, ma soprattutto ai della Rovere, legati storicamente alla stirpe di Alessandro VII dai tempi del *magnifico* Agostino Chigi, fondatore della fortuna familiare e figura particolarmente vicina a Giulio II (1503-1513).

Come si è visto, Pietro arriva alla soluzione finale per gradi, passando da una prima versione che avrebbe comportato la sola costruzione di un portico davanti alla semplice facciata quattrocentesca della chiesa, fino alla redazione finale, in cui lo stesso portico viene ad essere inserito in un più vasto contesto, il "nobil theatro" ricordato dal Martinelli (Martinelli 1658, p.176). Presenza costante lungo tutto l'*iter* progettuale rimane, comunque, il pronao – "nucleo

generatore dell'intero discorso" (Portoghesi 1973, p.409) – che rappresenta in effetti un tema architettonico particolarmente caro al Berrettini: tempietti colonnati a pianta centrica, formalmente analoghi al "portichetto" della Pace, compaiono infatti ripetutamente nei dipinti cortoniani, come un colto e nostalgico omaggio all'Antico. Da qui l'ipotesi dell'esistenza di un preciso disegno simbolico, tendente a configurare l'intervento di Pietro da Cortona come la realizzazione di un "Tempio della Pace", reinterpretato in chiave di spazio urbano (Noehles, in *Cat.* 1997, p.466). Ipotesi che si potrebbe collegare anche alla *Pace dei Pirenei* tra Francia e Spagna, firmata solo il 7 novembre 1659, ma prevedibile dopo la grande vittoria delle armi del Mazzarino e di Luigi XIV nella cosiddetta battaglia delle Dune (14 giugno 1658); e che si riallaccia, peraltro, alle iscrizioni sotto i due medaglioni laterali della facciata (Burke 1981, in cui si richiama la vittoria dei Dardanelli).

Maggiormente plausibile – e non solo per mo-



Fig.11 – S. Maria della Pace: l'occhio della facciata quattrocentesca visibile attraverso il finestrone cortoniano

tivi cronologici – appare, tuttavia, la contemporanea ed interessantissima nota di Fioravante Martinelli (“La sua facciata è stata rifondata e arricchita con nuovo ordine, appoggiata ad un portico semicircolare sostenuto da sei colonne di travertino, à guisa che stava anticamente la porta delle Terme Diocleziane...”, Martinelli 1658, p. 176), che riferisce il modello del pronao cortoniano all’ingresso delle Terme di Diocleziano, così come raffigurato nelle restituzioni grafiche elaborate dalla cultura antiquaria del Cinque-Seicento, *in primis* dal Du Perac (*Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erano*, ristampa dell’ed. a cura di R. Wittkower, Milano 1990, pp.100-101; vedi anche Fagiolo Dell’Arco 1967, pp.262-263).

Limitati, ma importanti gli inserti scultorei e decorativi nella facciata di S. Maria della Pace: in primo luogo, i due eleganti medaglioni laterali sorretti da putti, rappresentanti Sisto IV ed Alessandro VII, realizzati da A. Raggi e pagati il 24 gennaio 1658



Fig.12 – S. Maria della Pace: studi per il prospetto (copie di D. Martinelli: Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte, Raccolta Martinelli, I)

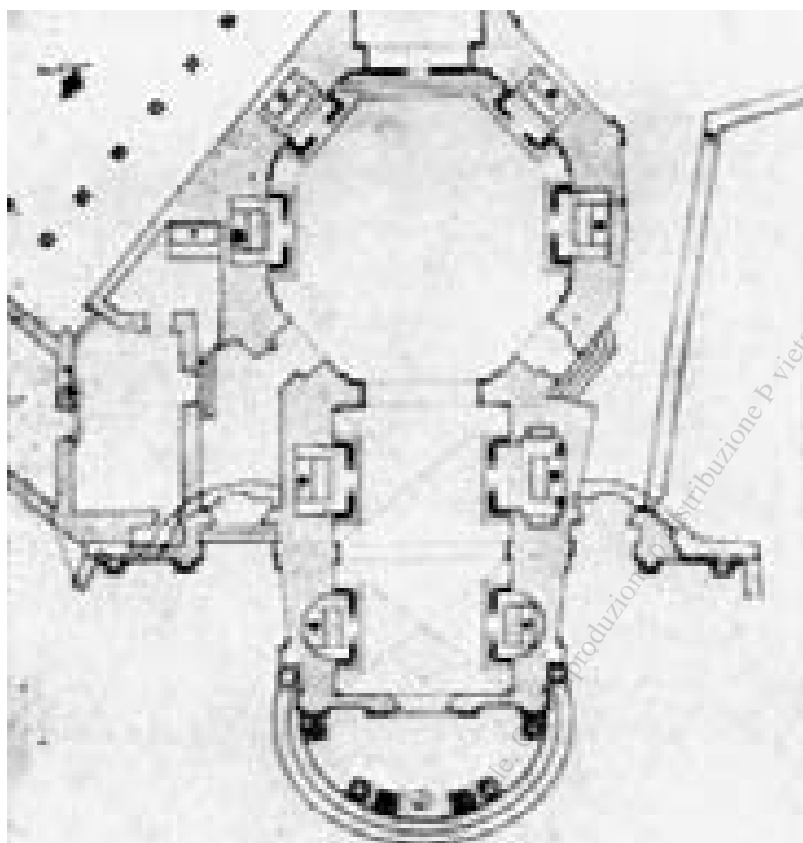


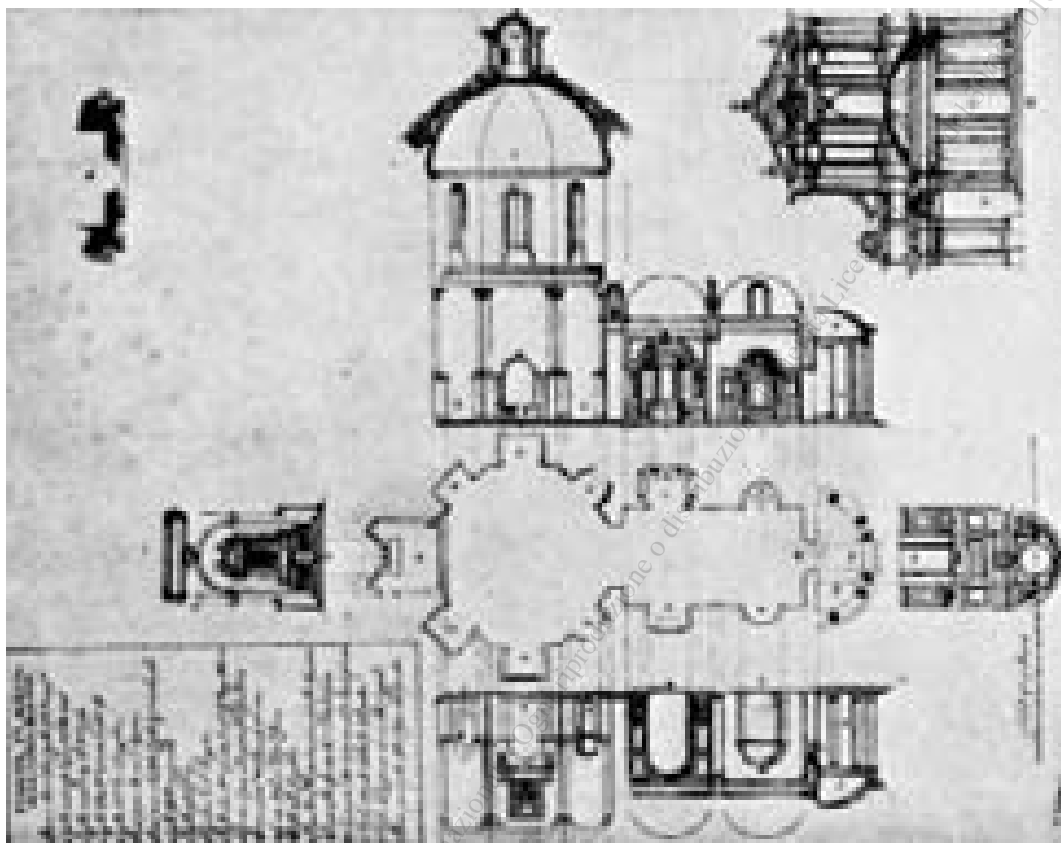
Fig.13 – S. Maria della Pace: pianta (C. Ferri, Firenze, GDSU 3600A)

Fig.14 (nella pagina a fronte) – S. Maria della Pace: sezione longitudinale (BAV, Chigi, P VII 9, f.75, dettaglio). Il disegno, attribuito a C. Fontana, documenta, nella sezione longitudinale superiore, l'interno della chiesa nello stato anteriore all'intervento cortoniano

(Montagu 1994, p.837: relativo ad uno di essi è un disegno in copia conservato presso la Biblioteca Nazionale di Madrid: Merz 1994, p.559). I medaglioni, a cui il Berrettini sovrappone i tipici timpani a voluta, riprendono una soluzione frequente nell'opera cortoniana, a partire dal monumento Montauto in S. Girolamo della Carità: in particolare, il loro inserimento nella facciata della chiesa sembra rivelare reminiscenze della facciata di S. Giovanni Evangelista a Parma (S. Moschino, 1604-1607), che il Berrettini aveva potuto probabilmente osservare nel viaggio in Italia settentrionale (1637). Di rilievo anche il mosso attico, con i mensoloni rovesci dal disegno tipicamente cortoniano (per le iscrizioni presenti nella facciata: BAV, *Chigi*, R VIII C, ff.7-8).

Estendendo il discorso dalla facciata della chiesa all'intera sistemazione urbana, si può rilevare come, nonostante i numerosi vincoli presenti – il riferimento obbligato all'organismo della chiesa, la pre-

senza dell'abside di S. Maria dell'Anima, la necessità funzionale di creare uno slargo sufficientemente ampio per permettere un comodo movimento delle carrozze, l'irregolarità dell'area interessata, l'impossibilità di procedere a troppo estese demolizioni – il Berrettini riesca ad unire alla riproposizione di alcuni dei suoi caratteristici temi (l'equilibrato rapporto tra parti rette e parti concavo-convexe, la sapiente disposizione dell'ordine architettonico, la raffinata veste decorativa) una consumata abilità di organizzazione spaziale, che costituisce indubbiamente il dato saliente del suo intervento. Attentamente calibrato, in particolare, il rapporto tra la facciata della chiesa e le quinte dei palazzetti, collegati superiormente alla prima da due originali ali concave: il dinamismo spaziale del prospetto, che determina un'accentuata progressione in avanti del pronao, è commentato dalla piatta soluzione degli organismi laterali, il cui movimento 'a tenaglia' è, a



sua volta, il risultato dell'accostamento, secondo angoli sempre diversi, dei diversi corpi di fabbrica. Il rapporto tra "la dura scattante articolazione" dei palazzetti e la "dolce curvatura della facciata" (Portoghesi 1962, p.844) appare peraltro denunciato anche dal differente materiale usato: travertino per l'una, intonaco e stucco per gli altri.

Dato critico fondamentale della soluzione spaziale dell'invaso della Pace è proprio la difficoltà di esprimere, in termini rigidamente razionali, l'esito finale della ricerca cortoniana. È stato notato acutamente che "la vicenda geometrica, sia pure in una nuova complessa geometria aperta, non è più evidente e riconoscibile, subentra un intreccio serrato di indicazioni plastiche, che si proiettano su un piano che non è il quadro parallelo all'oggetto della tradizione prospettica ma un riferimento mutevole ed obliquo" (Portoghesi 1962, p.844): in effetti, la perdita di un omogeneo riferimento geometrico fa sì che l'autentico

senso spaziale della sistemazione urbana ideata dal Berrettini sia apprezzabile solo penetrando direttamente nell'invaso. In questo senso, la visione delle planimetrie e la stessa documentazione fotografica si rivelano di limitata utilità: mai, forse, come in S. Maria della Pace, il dato spaziale è – per usare un'espressione di P. Portoghesi, autore di una delle più penetranti letture critiche dell'opera – "non suggerimento mentale, ma dato fisico, lo spazio della nostra esperienza moltiplicato, modificato, riplasmato dall'artificio architettonico" (Portoghesi 1973, p.417). Anche per l'innovativa ricerca spaziale condotta, dunque, S. Maria della Pace rappresenta una delle prove più convincenti del maturo barocco romano.

Per quanto riguarda la decorazione interna in stucco, per la cui esecuzione si impegnano B. Caccia e T. Carona il 7 agosto 1658 (*Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.16), Pietro da Cortona interviene in-



Figg.15, 16 – S. Maria della Pace: interno (da G. B. Falda, *Il Nuovo Teatro...*, Roma 1665, tavv.27, 28)



P

18

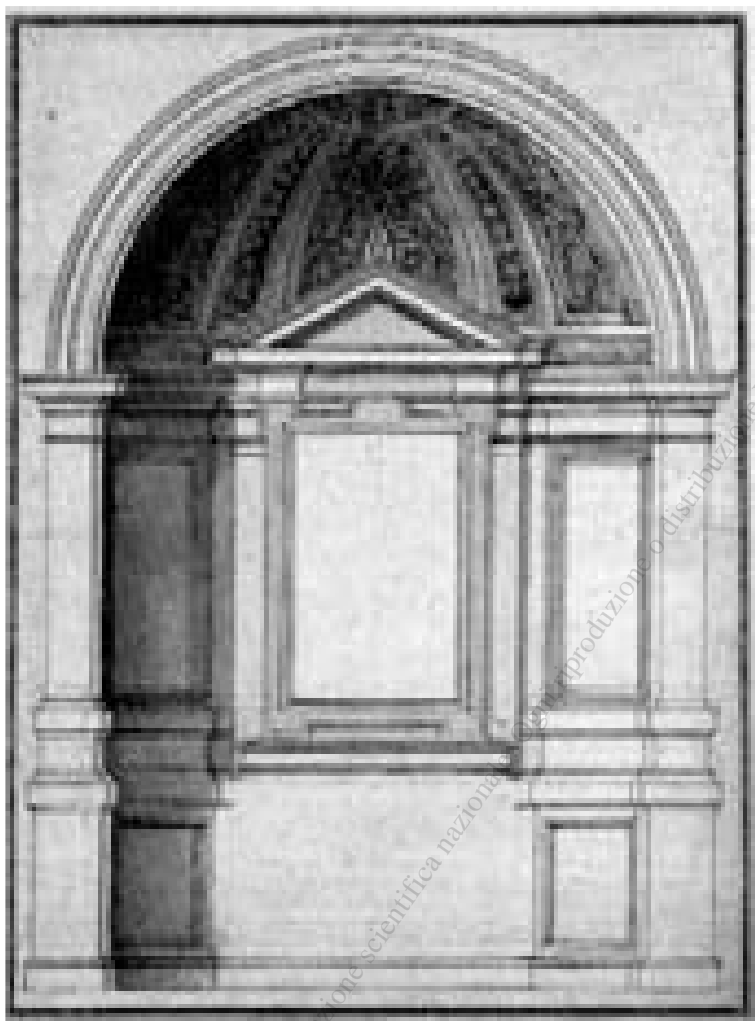


Fig.17 – S. Maria della Pace, cappella Chigi (Londra, Victoria and Albert Museum, 92.D.46/E322-1937)

nanzitutto con limitati, ma accorti inserti nella volta della navata (fig. 15). Il rapporto con l'esistente, ovvero la chiesa sistina – rappresentata in un accurato disegno attribuito a C. Fontana, assistente di Pietro da Cortona in S. Maria della Pace (BAV, *Chigi*, P VII 9, f.75) (fig. 14) – determina un approccio particolare, basato sull'esigenza da parte del Berrettini di armonizzare il proprio intervento con i caratteri del sobrio interno quattrocentesco. Di qui il livello estremamente 'misurato' dell'opera cortoniana, che configura nel complesso un significativo segno della sensibilità dell'architetto nei confronti della problematica della riqualificazione di spazi ed architetture precedenti: sensibilità motivata forse anche dal rispetto verso le 'me-

morie' dei Della Rovere. Nella cupola, Pietro attua invece un'integrale opera di decorazione della calotta interna, introducendo il modello impostato sulla combinazione di cassettoni e costoloni angolari (fig. 16): una soluzione destinata ad essere ripetutamente ripresa, a partire dal Bernini, fino a divenire patrimonio comune nella Roma barocca (Benedetti 1980, p.59; Marder, in *Atti* 1998, p.274). Torna, dunque, il ricorso alla sovrapposizione delle parti componenti, uno dei temi fondamentali, come si vedrà successivamente, del Cortona stuccatore. L'opera viene poi completata ed arricchita dall'inserzione di festoni, candelabri e simboli araldici chigiani abilmente inseriti nel disegno generale. Il che permette al Berrettini di estrinsecare,

ancora, la matrice di fondo della sua visione decorativa: l'articolato rapporto tra una intelaiatura di base unificante e la ricchezza degli inserti e dei motivi presenti; un esempio di quella che è stata definita 'la poetica dell'uno-molteplice' (Benedetti 1980, pp.65-74; Id., in *Atti* 1998, pp. 390-404). Tipicamente cortoniana, infine, la ridefinizione formale dei finestrone del tamburo, realizzata con una sobria, ma elegante nuova incorniciatura.

Benchè qui esaminato per ultimo, il rinnovo della cappella Chigi costituisce, coerentemente con l'iniziale programma del Papa, il primo intervento condotto in S. Maria della Pace: già nella prima metà di giugno del 1656, infatti, Alessandro VII approva la sua realizzazione "conforme il disegno" (Krautheimer-Jones 1975, p.203, nota n°22). L'elaborato sottoposto all'attenzione del Papa è con ogni probabilità quello conservato presso il *Victoria and Albert Museum* di Londra (*Von Bernini... 1993*, p.137) (*fig. 17*), che presenta in effetti caratteristiche grafiche tali da ipotizzare una sua presentazione 'ufficiale' da parte del Berrettini (Noehles, in *Cat.* 1997, p.470). La cappella viene riqualficata grazie ad una sobria, elegante opera di rivestimento marmoreo del vano semicircolare preesistente, all'inserzione sia di un rilievo bronzeo posto sull'altare, il cui modello – mostrato da Pietro da Cortona ad Alessandro VII il 27 agosto 1656 (Krautheimer-Jones 1975, p.204, nota n°39) – è riferito erroneamente dal Martinelli allo stesso Berrettini (Martinelli 1660-63, p.118), che di statue dovute ad alcuni tra i maggiori scultori del tempo: C. Fancelli, A. Raggi ed E. Ferrata (Montagu 1994, p.838; Ferrari-Papaldo 1999, p.298). Il grande rilievo può essere considerato un eccellente esempio della produzione artistica della bottega cortoniana: se il disegno di riferimento si deve al Berrettini, il modello in creta è allestito da C. Fancelli, mentre la fusione, realizzata nella fonderia ubicata presso la casa di Pietro di via della Pedacchia tra il marzo e l'agosto del 1657, è curata da Giovanni Aretusi da Pescina (Sparti 1997, pp.73-74). Il semicircolo della cappella è decorato con inserti in stucco incornicianti i simboli araldici chigiani (i monti e la stella). Elemento di forte impatto, la balastrata (che non compare, al pari dell'altare e degli angeli sopra il timpano, nel disegno londinese), dal caratteristico profilo cortoniano, viene ad invadere in parte lo spazio della navata: l'elemento, che il Berrettini replica davanti alla prospiciente cappella Ponzetti (Portoghesi 1962, p.846), doveva in realtà, nell'iniziale programma di Alessandro VII (giugno 1656), essere comune a tutti i sacelli della navata, come peraltro rappresentato dal Falda (*fig. 15*) ("tutti i balaustrati delle 4 cappelle", così nella nota del *Diario* precedentemente ricordata: Krautheimer-Jones 1975, p.203, nota n°22).

Nel suo complesso, l'intervento cortoniano risulta valutabile anche attraverso il confronto con lo stato preesistente della cappella, così come rappresentato in un disegno anonimo (1627), ultimamente pubblicato (BAV, *Chigi*, a I 32, f.50v: *Alessandro VII Chigi... 2000*, p.122). Pur considerando i vincoli derivanti dal dover necessariamente conservare un impianto già da tempo definito nelle sue linee essenziali, l'intervento cortoniano nella cappella Chigi si caratterizza per accenti di raffinata e fredda eleganza: il tono controllato, quasi 'bloccato' dell'insieme sembra accomunare la cappella a quella del SS. Sacramento in S. Marco, di pochi mesi precedente.

Bibliografia: Martinelli 1658, pp.175-176; Id. 1660, pp.73-74; Id. 1660-1663, pp.118-120; Mola 1663, p.107; Titi 1674, pp.452-453; Baldinucci 1725-1730, p.124; Pascoli 1730-1736, p.8; Milizia 1785, p.147; Fea 1809; Id., 1817; Berrettini, in Campori 1866, p.510; Fabbrini 1896, pp.176-178; Pollak 1912, col. 565; Muñoz 1921, p.12; Frey 1926, p.30; De Rinaldis 1948, pp.46-47; Sedlmayr 1960; Portoghesi 1962; Noehles 1963, coll. 608-609; Buchowiecki 1967-1974, III, pp.70-77, 79-80; Portoghesi 1967, pp.229-234; Golzio 1968, pp.186-187; *Pietro da Cortona. Mostra... 1969*, pp.16-17; Brandi 1970, pp.58-62; Severati 1970; Ost 1971; Wittkower 1972, pp.201-203; Portoghesi 1973, pp.393-423; Benedetti, in AA.VV., *Pietro da Cortona... 1978*, pp.121-122; Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona... 1978*, p.143; Norberg-Schulz 1979, pp.25-28; Benedetti 1980, pp.58-60; Burke 1981; Blunt 1982, pp.103-106; Connors 1982, p.463; Riccardi 1982, pp.45-72; Argan 1986, pp.370-371; Magnuson 1986, pp.212-215; Varriano 1986, pp.114-119; Krautheimer 1987, pp.53-59; *Von Bernini bis Piranesi... 1993*, pp.136-137; Montagu 1994; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, pp.466-470; Benedetti, in *Atti* 1998, p.403; Ceccopieri Maruffi 1998, pp.64-65; Dal Mas, in *Atti* 1998, pp. 324-332; Del Pesco 1998, p.85; Roca De Amicis 2000.



Fig.1 – S. Maria in Via Lata, Oratorio di S. Paolo: l'altare in "marmi mischi". Al centro, il bassorilievo con i Ss. Pietro, Paolo, Luca e Marziale, scolpito da Cosimo Fancelli

Santa Maria in Via Lata: restauro dell'Oratorio sotterraneo; portico, facciata e campanile (1658-1663)

Comunemente considerata la più classicheggiante tra le opere cortoniane, S. Maria in Via Lata si presenta, in realtà, come una creazione di straordinaria complessità architettonica: tale da far apparire riduttivi gli schemi critici fin qui formulati, in particolare quelli focalizzati, appunto, sulla deviante questione del presunto 'classicismo' dell'architetto. Momento fondamentale nell'*iter* professionale del Bertellini, S. Maria in Via Lata può essere letta più convincentemente come una realizzazione emblematica di una fase specifica del percorso cortoniano: fase caratterizzata dal coerente recupero dei temi di fondo elaborati in precedenza e, al tempo stesso, dalla sperimentazione di nuovi modelli compositivi.

I lavori nella chiesa sono condotti inizialmente su committenza del canonico fiorentino Atanasio Ridolfi (1594-1663). Particolarmente favorito dai Me-

dici per le non comuni doti professionali ed umane – manifestate al servizio prima del cardinale Carlo, poi della granduchessa Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II – il Ridolfi era stato una delle personalità di spicco dell'ambiente diplomatico toscano come membro della legazione romana, ma, soprattutto, in qualità di *Segretario Residente* presso la Corte Imperiale di Ferdinando III d'Asburgo (1641-1651). Con funzione di osservatore, aveva partecipato alle lunghe trattative per la pace di Westfalia (1648), atto conclusivo della guerra dei Trent'anni, facendo la conoscenza in quella circostanza dell'allora monsignor Fabio Chigi, *nuntius extraordinarius* pontificio (1643-1648) (ASF, *Mediceo del Principato*, bb. 1495, 4488; per l'epistolario Chigi-Ridolfi, 1649-1653: BAV, *Chigi*, a I 37, ff.1-85). Stabilitosi definitivamente a Roma nell'aprile del 1655 – in seguito all'elevazione al pontificato dello stesso Chigi – il Ridolfi aveva in effetti ricevuto, in breve spazio di tempo, onori e prebende, tra cui, in forza del Breve papale del 29 maggio 1657, il canonicato di

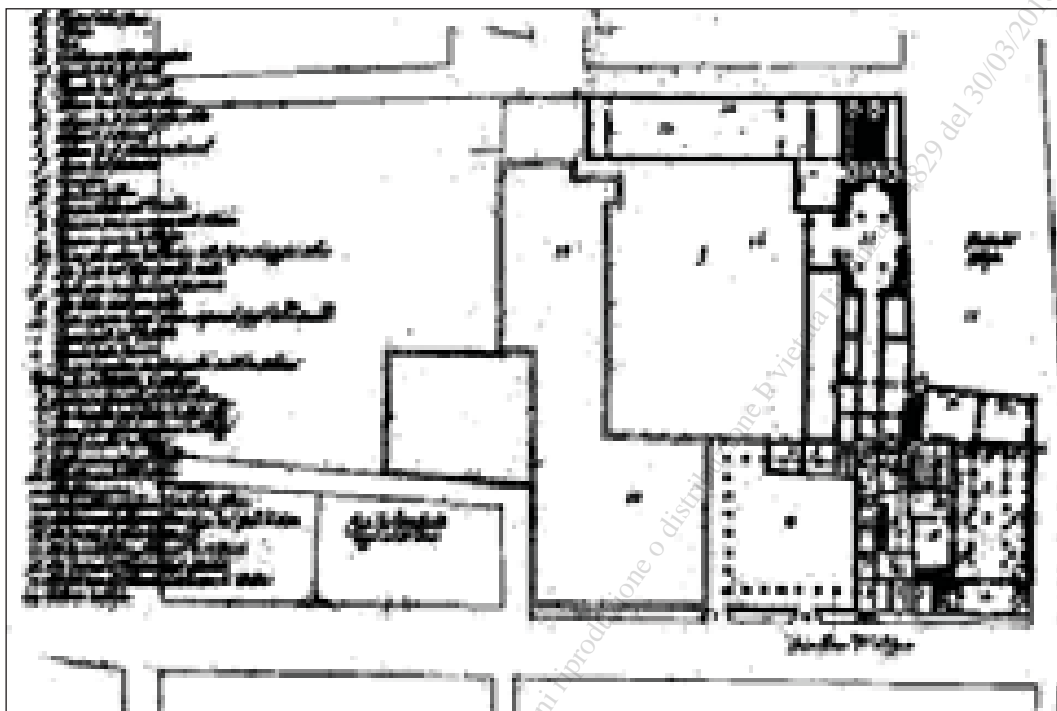


Fig.2 – L'isolato di S. Maria in Via Lata in una planimetria contemporanea all'intervento di Pietro da Cortona (BAV, Chigi, P VII 13, f.37r)

S. Maria in Via Lata (BAV, *Capitolo di S. Maria in Via Lata, Decreti Capitolari (1654-1660)*, III, f. 55v; ASF, *Mediceo del Principato*, b. 1494).

Nella prima parte dell'intervento cortoniano, iniziato il 12 novembre 1658, si colloca il restauro – di limitata entità architettonica, ma di grande significato simbolico-religioso – dell'Oratorio sotterraneo, tradizionalmente legato alla memoria del soggiorno romano di S. Paolo e di S. Luca (Francino 1588, p.31; Totti 1638, p.287). Il carattere austero degli antichi ambienti viene quasi integralmente preservato. Il Berrettini disegna un altare in marmi "mischii" (fig. 1) e, soprattutto, regolarizza e decora gli accessi, spostati dall'interno della chiesa a due vani laterali adiacenti al portico: qui vengono aperte alcune alte finestre, successivamente dotate di eleganti inferriate con simboli chigiani, per illuminare parzialmente l'interno.

L'intervento va inquadrato in quella rinnovata attenzione nei confronti delle *memorie* paleocristiane, che caratterizza la fase centrale del XVII secolo: fase idealmente inaugurata dalla pubblicazione della cele-

bre *Roma sotterranea* del Bosio (1632-1634), a cui aveva fatto seguito, soprattutto in vista del Giubileo del 1650, un ampio fiorire di scritti relativi ai luoghi ed alle reliquie riconducibili cronologicamente ai primi secoli del Cristianesimo. Motivazione di fondo del restauro appare, tuttavia, il sincero sentimento devozionale del Ridolfi, che emerge dalle testimonianze del tempo come un uomo di profonda religiosità, desideroso di riscattare dall'abbandono l'antico Oratorio, restituendo ad esso la primitiva dignità liturgica. Il carattere estremamente misurato dell'intervento cortoniano va letto, dunque, come una precisa conseguenza della necessità di rispettare l'aspetto originario degli ambienti, favorendo al tempo stesso la celebrazione dei riti e delle cerimonie collegate alla rilevanza storica e spirituale del luogo. La scelta del Berrettini quale responsabile dell'opera trova la sua motivazione soprattutto negli stretti legami tra l'artista e la famiglia de' Medici, in particolare il cardinale Carlo (1596-1666), di cui il Ridolfi era stato in precedenza *Agente*

(Villani 1997^a, pp.21-27; tesi ripresa, senza citazione della fonte, in Baglione 2001, p.139).

All'“ornamento del sito sotterraneo” (Martinielli 1660-1663, p.177), segue l'edificazione del nuovo portico e della facciata della chiesa. Anche in questo caso, la motivazione contingente deriva dalle condizioni della struttura originaria, di cui più volte nei documenti del tempo viene denunciato lo stato fatiscente. Particolarmente esplicito, in questo senso, uno dei decreti emessi dalla Congregazione della Visita Apostolica in seguito al sopralluogo compiuto il 9 aprile 1625 (“Curent Canonici, ut porticus qui satis indecens est in decentiorem formam vel renovetur, vel aptetur”: ASV, *Congr. Visita Ap.*, 2, f.124r). In fase di realizzazione, l'opera cortoniana viene ricordata nel resoconto della Visita Apostolica condotta dal cardinale Franciotti e da Virgilio Spada, presentato il 6 novembre 1659: “portico... ristretto e ridotto in forma ovata col disegno di Pietro Berrettini da Cortona per haver nel sito levato al portico cavato la scala per calare all'Oratorio sotterraneo mirabilmente ampliato, adornato, et illuminato” (ASV, *Congr. Visita Ap.*, 5, f.42r).

All'aprile del 1661 data il pagamento relativo alle otto grandi colonne del portico (Baglione 2001, p.144); nel dicembre successivo, allorché inizia a manifestarsi concretamente l'interesse di Alessandro VII nei confronti della chiesa, l'ordine inferiore della facciata risulta ormai in via di completamento. L'iscrizione incisa nel fregio, che riporta la data del 1662 – spesso erroneamente riferita all'intera opera (da ultimo, Lozza 1998, p.36) – ricorda invece la conclusione della sola metà inferiore del prospetto (Villani 1997^a, p.92). Al 5 giugno 1662, come risulta dal *Diario* del Pontefice (Krautheimer-Jones 1975, p.216, nota n°564), risale infatti l'incontro tra Alessandro VII e Pietro da Cortona, nel corso del quale l'architetto mostra al Papa il modello in creta “del secondo ordine sopra il portico della facciata di S. Maria in Via Lata”. Un secondo colloquio, avvenuto poco meno di un mese dopo (2 luglio 1662) (Krautheimer-Jones 1975, p.217, nota n°577), con un nuovo esame del modello cortoniano, porta ad ipotizzare possibili rettifiche al progetto, apportate dal Berrettini su richiesta del Pontefice: ipotesi congruente con il tipico atteggiamento del Chigi, incline

ad intervenire, talvolta con pressanti richieste, nella definizione architettonica delle opere patrocinate. L'ordine superiore della facciata è sostanzialmente concluso il 27 maggio 1663; il 5 giugno successivo Alessandro VII si reca a visitare la chiesa (Krautheimer-Jones 1975, p.220, note nn° 686, 691).

Nei mesi immediatamente successivi al completamento della facciata si procede alla sopraelevazione della torre campanaria originaria, edificata da Martino Longhi il Vecchio nel 1581 (BAV, *Capitolo di S. Maria in Via Lata*, Liber Instrumentorum 1569-1589, III-8, ff.103r-104r; Censualis, I-3, ff.35-36). L'intervento viene discusso, infatti, dal Papa e dal Berrettini il 13 giugno 1663 (“dopo pranzo siamo con Pietro da Cortona circa il Campanile di S. Maria in via Lata”: Krautheimer-Jones 1975, p.220, nota n°693). I lavori condotti – finalizzati ad evitare innanzitutto che il campanile rimanesse, come denunciato in un memoriale contemporaneo, “assai più basso dell'istessa facciata” (Baglione 2001, p.149) – determinano un sostanziale mutamento dell'immagine complessiva: risultato ottenuto attraverso un omogeneo rivestimento ad intonaco a sostituzione dell'originaria cortina in mattoni e localizzate modifiche alle modanature; sovrapponendo, infine, alla struttura muraria estrosi elementi decorativi, come le grandi volute scanalate (figg. 7, 8): una singolare ripresa, come segnalato da S. Benedetti, del motivo presente nel fantasioso campanile di S. Maria di Loreto, opera di J. Del Duca (Villani 1997^a).

I lavori condotti in S. Maria in Via Lata verranno saldati lentamente: il 7 febbraio 1663 sono nominati due periti, Francesco Righi e Camillo Arcucci, con l'incarico di “stimare secondo l'uso, e peritia dell'Arte di scarpellino et Architetto” le opere in travertino e marmi commissionate dal Ridolfi: lavori che, a causa di “qualche differenza” di valutazione, vengono nuovamente misurati il 2 maggio seguente (ASR, *Not. Cap.*, uff.21, 256, ff.152r-153r; *Ospedale di S. Spirito*, 48, ff.41r-48r: cfr. *Pietro da Cortona...* 1969; Villani, 1997^a, p.343-354).

Per quanto riguarda l'ordine superiore della facciata, il 24 luglio 1662, ovvero pochi giorni dopo il secondo incontro tra il Pontefice e Pietro da Cortona, sono erogati duemila scudi a G. Boncompa-

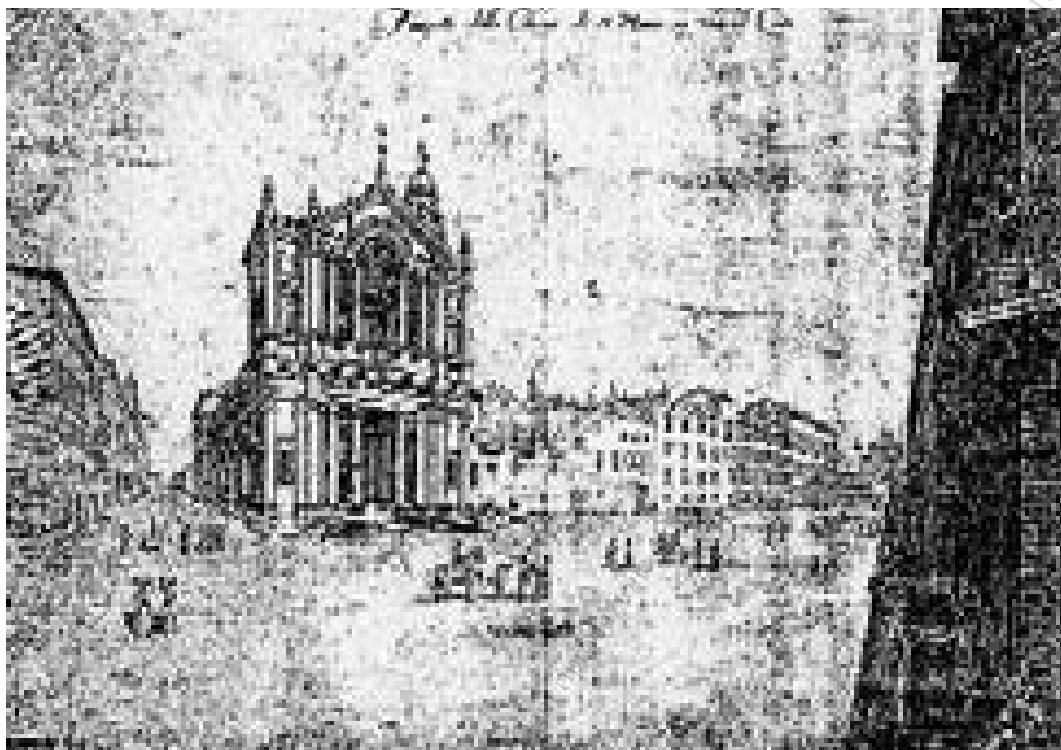
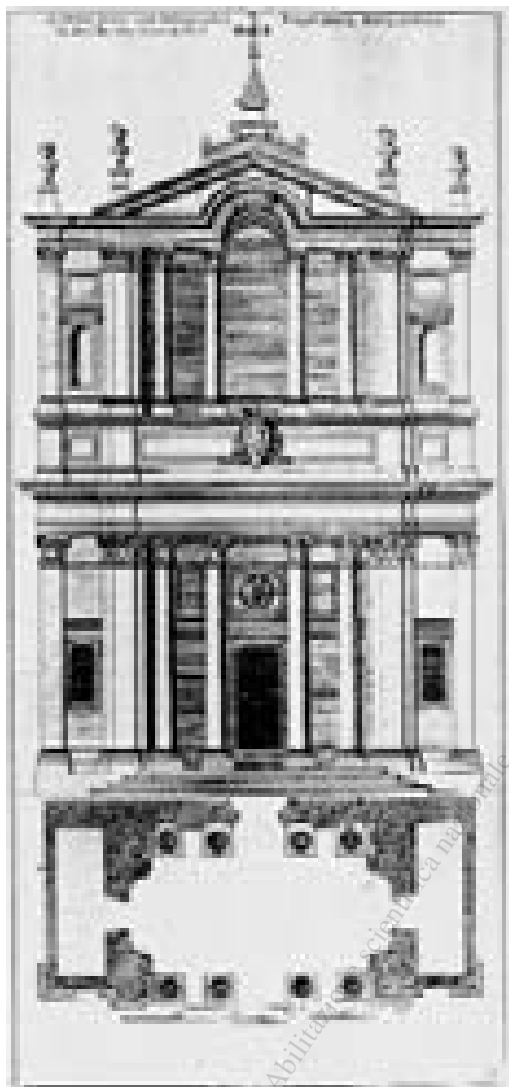


Fig.3 – S. Maria in Via Lata: veduta, 1665 (L. Cruyl, *Cleveland Museum of Art*, Dudley P. Allen Fund, 43,263)

gni, Maggiordomo del Papa (“adi 24 d.o [luglio 1662] s[cudi] Duimila a Mons.r Girol.o Buoncompagni per spendere nella fabrica di S. Maria in Via Lata”: BAV, *Chigi*, H II 40, f.405v). Grazie a questo versamento possono iniziare subito i lavori, come viene confermato dai mandati di pagamento reperiti dalla Baglione (2001, p.147). Solo il 30 marzo 1665 Alessandro VII registra nel *Diario* “saldar con S. Maria in Via Lata”: nota peraltro replicata il 16 marzo dell’anno successivo, “1700 [scudi] per saldo in S. Maria in Via Lata” (Krautheimer-Jones 1975, p.222, nota n° 810; p.225, nota n° 914) e che trova, questa volta, immediato seguito: “A’ 18 d.o [marzo 1666] Al S.r Card. Nini per rimborsare il Nerli de i denari pagati per la fabrica di S. ta Maria in Via Lata s[cudi] 1787:82” (BAV, *Chigi*, H II 40, f.324v).

Oltre che da Fioravante Martinelli (“L’architettura del nuovo portico e l’ornamento del sito sotterraneo... sono di Pietro da Cortona”: Martinelli 1660-1663, f.177), l’opera cortoniana, appena completata,

viene ricordata dal Mola: a quest’ultimo si deve quello che può essere considerato, cronologicamente, il primo giudizio qualitativo espresso su di essa (“La nova facciata con il portico di travertino con altre parti dabasso e dele migliori cose di Pietro Berrettini Cortonese”: Mola 1663, p.197). Al gennaio del 1665 risale invece la prima rappresentazione grafica della facciata cortoniana: un accurato disegno di L. Cruyl (*fig. 3*), oggi conservato presso il *Cleveland Museum of Art*, in cui non compare ancora la cancellata del portico, effettivamente messa in opera due mesi dopo (*Vedute romane...* 1989, p.53; *Specchio di Roma...* 1991, pp.182-183; Krautheimer-Jones 1975, p.222, note nn°806, 808; Baglione 2001, p.145). La facciata di S. Maria in Via Lata è compresa tra le vedute contenute ne *Il Nuovo Teatro...* di G. B. Falda, pubblicato in quello stesso 1665 (Falda 1665, tav.17) (*fig. 5*) e, successivamente, nella celebre raccolta grafica sulle chiese romane edita dal de Rossi (de Rossi 1684, tav.51) (*fig. 4*); si segnala, inoltre, l’accurata medaglia commemorativa realizzata da G. Morone (ca.1667) (*fig. 6*). La



pianta della chiesa con il contiguo palazzo Pamphilj è infine riportata in un documento contemporaneo, connesso alla causa giudiziaria tra il Capitolo della chiesa ed il Principe Camillo Pamphilj, in relazione all'ampliamento del palazzo di quest'ultimo (1662) (BAV, *Chigi*, P VII 13, f.37r; cfr. *Chigi*, G III 70, f.229r) (fig. 2).

La comprensione dei nodi di fondo relativi a S. Maria in Via Lata ha risentito a lungo della mancanza di studi specifici: dato indirettamente rilevato dal Marconi (Aa.Vv., *Pietro da Cortona architetto*... 1978, pp.149-150), che appare comune, più in gene-

rale, all'intera tarda attività architettonica di Pietro da Cortona. Questa scarsa attenzione critica è stata superata solo di recente (Metzger Habel 1991; Villani 1997^a, Baglione 2001), con conseguente messa a fuoco della molteplicità di motivi che l'esame dell'opera rivela. Nel sottolineare l'inserimento della chiesa in un più ampio 'piano' di riqualificazione urbana patrocinato dai Chigi, D. Metzger Habel ha finito significativamente con l'attribuire alla realizzazione cortoniana un posto di rilievo nell'ambito delle opere promosse da Alessandro VII, superando quindi la logica dell'intervento isolato. Tesi centrale del contributo della Habel è, infatti, che il vincolante intervento di Alessandro VII venga ad incidere sull'opera in senso accentuatamente encomiastico, caricando la facciata di precisi significati derivanti da una parte da suggestioni imperiali antichizzanti, in particolare in relazione alla loggia superiore – come del resto precedentemente sottolineato dal Connors (1982, pp. 463-464) –, dall'altra dal rapporto con il progettato palazzo del cardinale Flavio Chigi, che doveva sorgere proprio di fronte alla chiesa. La mancata realizzazione del monumentale prospetto sul Corso della fastosa residenza chigiana ha quindi privato di non pochi importanti riferimenti la facciata cortoniana, limitandone in parte il significato complessivo.

Gli elementi considerati in un secondo contributo (Villani 1997^a) – dall'intervento della committenza al rapporto tipologico con le facciate a portico realizzate tra Cinque-Seicento, dall'impostazione geometrico-proporzionale dell'opera al ruolo fondamentale degli ordini architettonici – delineano nel loro complesso una realtà articolata, che rivela non pochi rimandi a temi dibattuti nella cultura architettonica del tempo. In questo contesto, è da notare innanzitutto come la singolarità della soluzione delineata per S. Maria in Via Lata da Pietro da Cortona – tale da provocare, come ricordato da Luca Berrettini (1679), la stupita ammirazione degli artisti romani ("...li professori dell'arte non possono rimirarla senza stupore": Berrettini, in Campori 1866, p. 510) – abbia indubbiamente contribuito a rendere problematico il tentativo di collocare criticamente l'intervento nel contesto della poetica cortoniana. Da qui, la seconda questione fondamentale che emerge dall'analisi di S. Maria in Via Lata, alla quale si è accennato



Fig.4 (nella pagina a fianco) – *S. Maria in Via Lata: facciata, pianta del portico* (da G. G. de Rossi, *Insignium Romae...*, Roma 1684, tav.51)

in apertura di scheda: l'opera è stata infatti spesso considerata la realizzazione emblematica di un'ipottizzata 'svolta classicista' dell'architettura del Bernini, in ideale parallelo con la contemporanea polemica antibarocca del Bellori, convenzionalmente fatta iniziare con il celebre discorso sulla *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* tenuto dallo stesso Bellori presso l'Accademia di S. Luca nel maggio del 1664 (Muñoz 1921, p.12; Wittkower 1972, p.203; Marconi, in Aa.Vv., *Pietro da Cortona architetto...* 1978, p. 150). In altri termini, la facciata cortoniana rappresenterebbe uno dei documenti-simbolo di quella sorta di 'ritorno all'ordine' susseguente ai più rivoluzionari esiti borrominiani, di cui Pietro si sarebbe reso cosciente interprete, sulla scorta di quella tendenza teorica contemporanea impersonata, in primo luogo, dal Bellori.

Questo quadro critico, sostenuto in particolare dal Marconi, si fonda sull'implicito confronto di S. Maria in Via Lata con S. Maria della Pace, considerata, al contrario, espressione autenticamente 'barocca' dell'architettura di Pietro. In palese contraddizione con una tesi di questo tipo deve essere considerata innanzitutto la vicinanza cronologica tra le due realizzazioni cortoniane – S. Maria in Via Lata viene concepita ancora prima del totale completamento di S. Maria della Pace – che non sembrerebbe giu-

Fig.5 (in alto) – *S. Maria in Via Lata: veduta*, 1665 (da G. B. Falda, *Il Nuovo Teatro delle Fabriche, et Edificii*, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice Pontificato di N. S. Papa Alessandro VII, Roma 1665, tav.17)

Fig.6 – *S. Maria in Via Lata: facciata* (medaglia commemorativa di G. Morone per Alessandro VII, ca. 1667)





Figg.7, 8 – S. Maria in Via Lata: campanile. Dettaglio della cella campanaria

stificare una brusca e radicale inversione di tendenza; in secondo luogo, sono da sottolineare le affinità del codice di base delle due opere (Brandi 1970, p.63) o, meglio, la capacità da parte del Berrettini – pure in presenza di un contesto urbano profondamente diverso – di rimanere fedele alle tematiche fondamentali della propria ricerca spaziale (Portoghesi 1973, pp.425-429).

È da evidenziare, soprattutto, come la polemica ‘rigorista’ attraversi senza sostanziale soluzione di continuità gran parte del Seicento: saldandosi con quella critica agli *abusi* architettonici e, più in generale, all’allontanamento, ritenuto arbitrario ed eccessivo, dai canoni vitruviani e dall’eredità del primo Cinquecento, che costituisce un’autentica costante per oltre un secolo: dal Palladio al Gallaccini, dal Vignola a Cassiano dal Pozzo. Benché assunta da un’ormai invalsa tradizione critica a paradigma di una specifica tendenza teorica, la posizione belloriana non sembra dunque esprimere in realtà, perlomeno in

ambito architettonico, decise svolte nel dibattito teorico del tempo: riecheggiando, spesso con accenti di scarsa originalità, concetti e posizioni largamente ribaditi nel corso del Seicento.

Più che come semplice traduzione architettonica di istanze teoriche del tempo, S. Maria in Via Lata possa essere più convincentemente considerata come l’esito di una particolare fase dell’architettura cortoniana – la tarda attività – caratterizzata dalla coerente maturazione dell’*iter* compositivo: in particolare, dalla progressiva decantazione dei temi architettonici svolti, in un contesto in cui la ricerca cortoniana sembra privilegiare, come avverrà successivamente nella cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, *il rapporto privo di mediazioni tra l’ordine architettonico ed il vuoto atmosferico*. Pur evidenziando una problematica senz’altro interessante, dunque, l’ipotesi ‘classicista’ appare nel caso specifico riduttiva, circoscrivendo eccessivamente quella che è, invece,

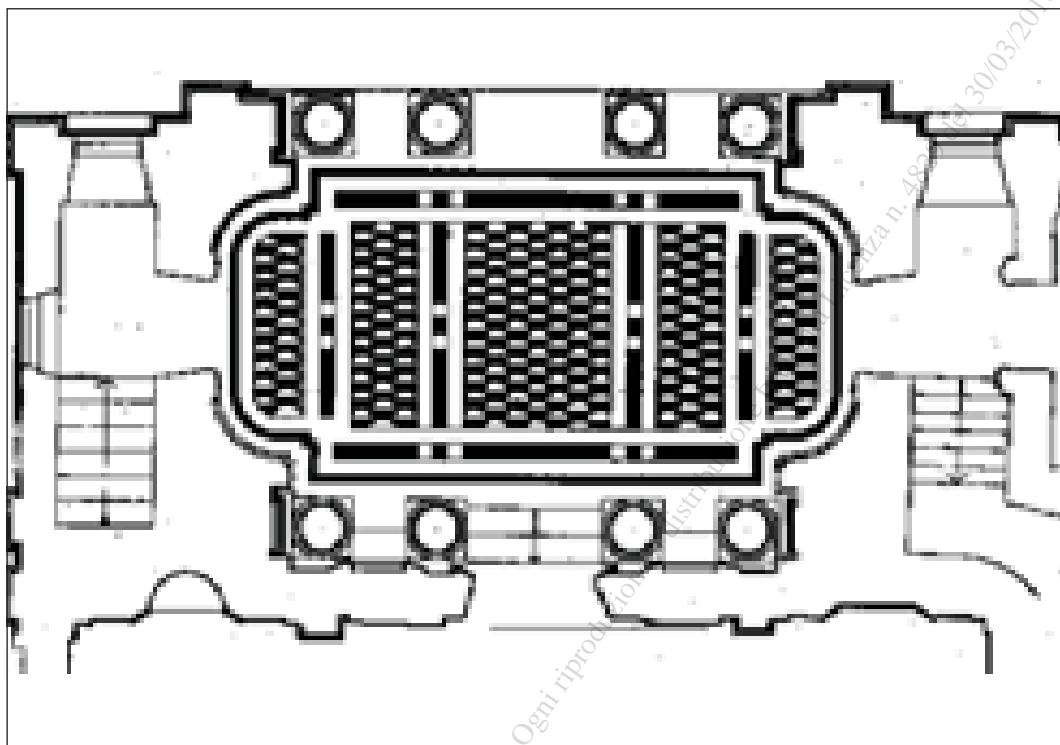


Fig.9 – S. Maria in Via Lata: pianta del portico (rilievo di S. Gharamani)

la notevole articolazione delle indicazioni deducibili dall'opera cortoniana (Villani 1997^a, pp.272-290).

Tra gli elementi fondamentali relativi all'opera, fin qui non ancora evidenziati, emerge in primo luogo il significato iconologico di fondo, basato essenzialmente sui sottili rimandi simbolici legati alla memoria della prima residenza romana di S. Pietro, localizzata nell'Oratorio sotterraneo da Fioravante Martinelli (1599-1667) – celebre erudito dell'epoca, *Scrittore latino* presso la Biblioteca Vaticana a partire dal 1637, intimo del Borromini – in un ampio ed articolato contributo storico, dedicato ad Alessandro VII (Martinelli 1655).

Il ruolo del testo martinelliano, che precede di pochi anni l'intervento cortoniano nella chiesa – sinteticamente sottolineato solo in tempi recenti (Connors 1982, p. 463; nessun riferimento, invece, in Baglione 2001) – assume infatti proporzioni tali nell'elaborazione dell'immagine finale della facciata, da

rendere plausibile un generale ripensamento di non pochi degli elementi presenti (Villani 1997^a): considerando anche la vasta eco suscitata dal volume nell'ambiente artistico e 'colto' della Roma del tempo, in relazione soprattutto alla 'primogenitura' tra le chiese romane attribuita a S. Maria in Via Lata ("Concludiamo pertanto questa annotazione con la dimostrazione di sopra fatta, cioè che la chiesa di S. Maria in via Lata fu Prima Residenza, Tribunale, e Trono della Maestà di S. Pietro; et in conseguenza Episcopio, Patriarchio, e Reggia de' Papi, e gremio di S. Chiesa fin al tempo di S. Silvestro Papa, dopo il quale fu eletto e stabilito il Laterano", p.31). In particolare, la singolarità compositiva della facciata e del portico della chiesa discenderebbe dalla riproposizione dell'immagine della *domus* antica, così come elaborata dalla cultura trattatistica ed antiquaria cinquecentesca e del primo Seicento. In altri termini, le forti analogie tra l'opera cortoniana ed alcune componenti tipiche della residenza classica illustrerebbero l'esplicito pro-

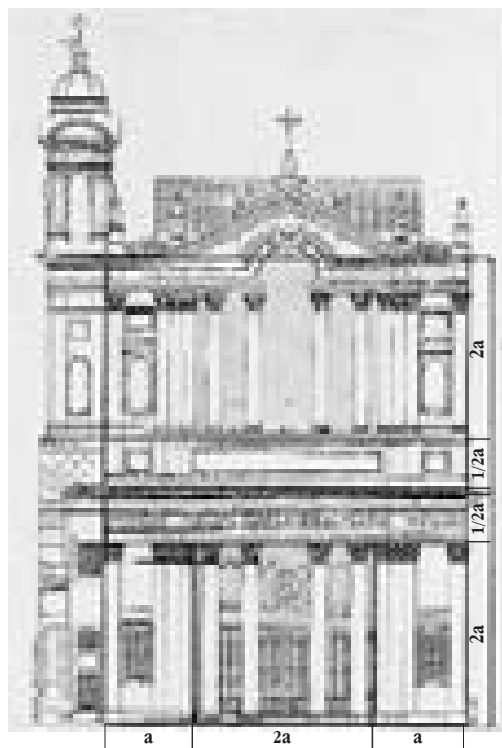


Fig. 10 – S. Maria in Via Lata: facciata, rapporti di proporzionamento. Si noti, in basso a sinistra, l'appendice 'funzionale' del prospetto corrispondente ad uno degli accessi all'Oratorio

posito da parte del Berrettini di evocare l'immagine della *domus* romana, o meglio del suo *vestibulum*: a suggerire il ricordo della casa dell'apostolo fondatore della Chiesa Romana, titolo di gloria e fondamento storico di S. Maria in Via Lata (Villani 1997^a, pp.60-82). Da qui le indubbie analogie tra il portico cortoniano (figg. 9, 13) ed i vestiboli di opere cinquecentesche – dal palazzo Massimo alle Colonne di B. Peruzzi al Casinò di Pio IV in Vaticano del Ligorio – a loro volta improntati ad un recupero archeologizzante dell'immagine antica; e, al tempo stesso, le profonde differenze deducibili dal confronto con le facciate a portico realizzate a Roma tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento (Connors (1982, p.463; Villani 1997^a, pp.35-52).

Per quanto riguarda la singolare disposizione delle colonne del portico cortoniano, siamo in presenza più che di una "ripresa non letterale del ritmo" presente nel palazzo Massimo (Baglione 2001, p.152),

di una puntuale riproposizione del "colonnato corinto" di V. Scamozzi (*Idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, II, VI, XXVIII; Villani 1997^a, p.76).

Partendo da una sintetica, ma felice intuizione di J. Connors (1982, p.463), l'ipotesi che il secondo ordine della facciata cortoniana non sia stato previsto dall'inizio dal Berrettini appare in larga parte praticabile: una ricerca in corso, da parte dell'autore di queste note, ha portato all'approfondimento di tale questione, che si presenta più complessa rispetto a quanto ultimamente prospettato (Baglione 2001, p.150). Dall'analisi dei rapporti proporzionali della facciata cortoniana emerge con chiarezza una delle componenti fondamentali della formazione teorica del Berrettini: l'eredità della cultura architettonica rinascimentale, in particolar modo albertiana, filtrata attraverso la lezione classica di Vitruvio. L'opera risulta definita, infatti, sulla base di relazioni matematico-geometriche elementari (1: 1; 1: 2; ovvero quadrato e rettangolo costituito da due quadrati, secondo rapporti *musicali* quali il *diapason* (1: 2), il *diapente* (2: 3), etc.), che da una parte permettono a Pietro di padroneggiare nel suo complesso l'organizzazione compositiva della facciata ed i rapporti tra le parti, dall'altra rivelano appunto il suo debito nei confronti delle indicazioni e dello stesso *modus operandi* di trattatisti ed architetti rinascimentali (Villani 1997^a, pp.149-155) (fig. 10).

Sottile, infine, la capacità di Pietro di conciliare le pressanti esigenze funzionali con le vincolanti esigenze di simmetria: si noti il trattamento – una semplice e dimessa appendice alla facciata – dell'estremità sinistra dell'ordine inferiore del prospetto, corrispondente in pianta ad una delle scale di accesso all'Oratorio sotterraneo (fig. 10): 'artificio' ideato dal Berrettini al fine di non turbare l'equilibrio simmetrico della composizione (Villani 1997^a, p.151; osservazione ribadita, senza citazione di fondo, in Baglione 2001, p.143).

Singolare, soprattutto, l'estrema libertà nella definizione proporzionale e formale dell'ordine architettonico, elemento centrale dell'opera. In particolare, le colonne del portico vengono sottoposte ad un processo di 'dissociazione proporzionale', in base al quale gli elementi componenti (base, fusto, capitello, trabeazione) rispondono a criteri auto-



Fig.11 – S. Maria in Via Lata: facciata, ordine superiore, al termine del restauro (1998)



Fig.12 – S. Maria in Via Lata: facciata, dettaglio dell'ordine superiore



Fig.13 – S. Maria in Via Lata: portico

nomi tra loro: ne consegue l'accentuato snellimento dei fusti e, in contrasto, l'imponenza delle trabeazioni (Villani 1997^a, pp.156-160). Da notare, a questo proposito, come la moltiplicazione delle colonne, con conseguente allineamento in uno spazio limitato, abbiano determinato talvolta l'impressione, del tutto opposta alla realtà, di un sovradimensionamento del loro diametro rispetto all'altezza (Blunt 1982, p.121; Brandi 1985, p.182; rapporto effettivo: 1: 11,20): implicita conferma della necessità di un'attenta cautela nell'approccio critico all'opera cortoniana, in considerazione dei sofisticati artifici di illusionismo prospettico introdotti.

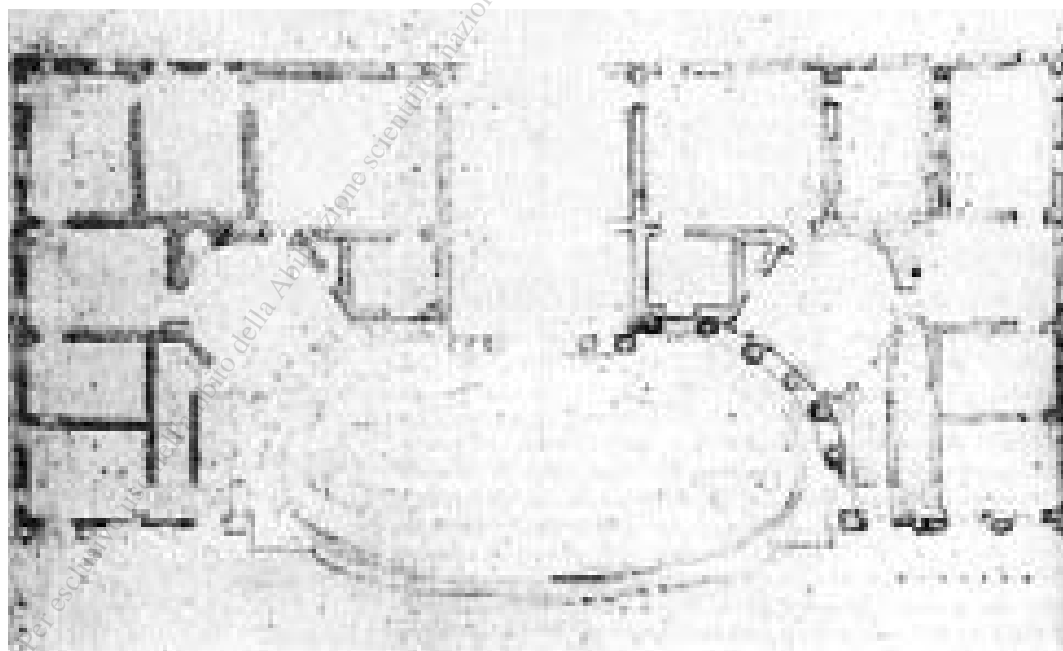
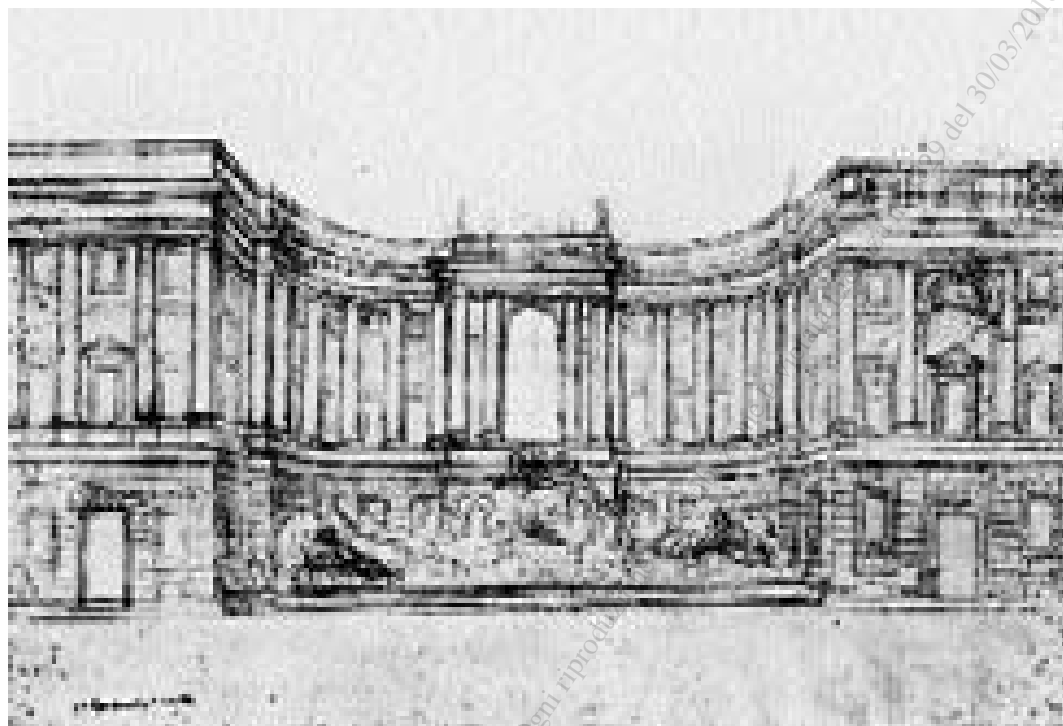
Da rilevare, infine, l'estrema raffinatezza dell'esecuzione dell'opera, dovuta a Luca Berrettini, in special modo degli ordini architettonici: raffinatezza che contribuisce a fare di quest'opera forse il vertice assoluto del disegno cortoniano dell'ordine. Tutto ciò rende S. Maria in Via Lata un autentico *unicum* nel pur articolato panorama delle facciate barocche; destinata proprio per questo, come sottolineato in precedenza, ad essere osservata con stupito apprezzamento sin dal suo completamento ("la Novità cagiona Meraviglia", aveva scritto poco prima dell'intervento cortoniano il Tesauero, *Il cannochiale aristotelico*, Torino 1654, p.310), ma non imitata: un modello architettonico, dunque, in sé concluso.

Bibliografia: Martinelli 1655; Id. 1660-1663, p.140; Mola 1663, p.122; Franzini 1668, pp.138-139; Titi 1674, p.350; Franzini 1678, pp.138-139; Baldinucci 1725-1730, p.124; Pascoli 1730-1736, p.8; Milizia 1785, pp.147-148; Berrettini, in Campori 1866, p.510; Fabbrini 1896, pp.178-180; Cavazzi 1908, pp.132-137; Pollak 1912, col.566; Muñoz 1921, pp.12-13; Frey 1926, p.31; De Rinaldis 1948, pp.47-49; AA. VV., *Via del Corso* 1961, pp.245-250; Noehles 1963, col. 609; Buchowiecki 1967-1974, III, pp.259, 263-265; Portoghesi 1967, p.234; Golzio 1968, p.187; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.17; Brandi 1970, pp.62-65; Bertelli-Galassi Paluzzi 1971; Wittkower 1972, pp.203-204; Portoghesi 1973, pp. 423-429; Blunt 1982, p.121; Connors 1982, pp.463-464; Argan 1986, pp.371-372; Magnuson 1986, pp.215-217; Varriano 1986, p.121; Metzger Habel 1991; Villani 1997^a, pp.12-199; Benedetti, in *Atti* 1998, p.403; Ceccopieri Maruffi 1998, p.65; Lozza 1998; *Via del Corso...* 1999, p.198; Baglione 2001.

Palazzo Chigi a piazza Colonna (mostra dell'Acqua Vergine): progetto (1658-1659)

L'arrivo a Roma nel maggio del 1656 dei parenti di Alessandro VII, elevato al Soglio pontificio il 7 aprile dell'anno precedente, viene a sancire la rinuncia del Papa Chigi a quella decisa politica antinepotista ostentamente manifestata all'indomani della sua elezione (ASR, *Cartari Febei*, 77, f.183r; Gigli 1958, p.478). Al di là delle soluzioni chiaramente provvisorie individuate nel corso dei mesi seguenti per ospitare degnamente i familiari del Pontefice – il fratello maggiore del Papa, *don* Mario ed il nipote Agostino avevano preso in affitto il palazzo Colonna "posto nella piazza de' SS.ti Apostoli" (20 gennaio 1657), mentre Flavio, figlio di Mario e futuro cardinale (9 aprile 1657), era rimasto nel palazzo pontificio del Quirinale, abituale residenza di Alessandro VII (per i lavori di adattamento condotti nel suo appartamento: ASR, *Camerale I*, Giustificazioni di tesoreria, 126, fasc.3) – il problema della mancanza di una residenza adeguata al rango della famiglia si presentava con particolare evidenza. Le ineludibili esigenze rappresentative derivanti dallo specifico *status* sociale dei Chigi nella società romana del tempo, sia in riferimento al ceto aristocratico urbano che in funzione dei prevedibili contatti con importanti personalità straniere (diplomatici, membri di famiglie regnanti, etc.), imponevano, infatti, la disponibilità di un'opportuna cornice residenziale (Waddy 1990; Id., in *Life and the Arts...* 1999, p.23-26; Cavazzini 1999).

In questo contesto si inserisce idealmente il progetto di Pietro da Cortona per il nuovo palazzo Chigi: progetto che segna, dopo le ormai lontane e parziali proposte per il rinnovo di palazzo Pitti a Firenze, il ritorno del Berrettini all'impegnativo tema architettonico della residenza di prestigio. È ipotizzabile che gli studi cortoniani risalgano al periodo 1658-1659, in coincidenza con la decisione di Mario ed Agostino di trasferirsi dalla residenza ai Ss. Apostoli, in cui risiedevano stabilmente dal maggio del 1657, ovvero al termine dei "risarcimenti" condotti negli ambienti principali (Rossi 1939, p.268; Lefevre 1973, p.127, nota n°6), a piazza Colonna. Qui, il 25 settembre del 1659, dopo aver scartato soluzioni al-



Figg.1, 2 – Progetto per il palazzo Chigi a piazza Colonna, pianta e prospetto principale (BAV, Chigi, P VII 10, ff.10r, 11r)

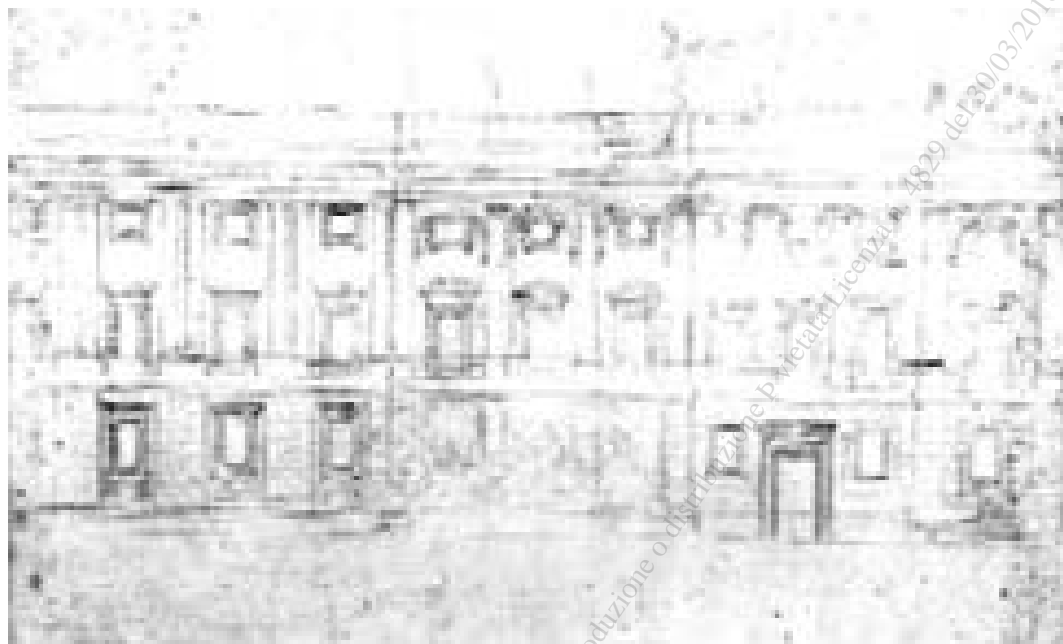


Fig.3 – Progetto per il palazzo Chigi a piazza Colonna, prospetto (BAV, Chigi, P VII 10, f.12r)

ternative, i Chigi avevano comprato l'incompiuto palazzo Aldobrandini, per farne la propria definitiva dimora (Lefevre 1973, p.119; Krautheimer 1987, p. 63). Già dal 18 febbraio precedente, mediante estese demolizioni (vedi i relativi chirografi pontifici del 5 febbraio e del 6 marzo dello stesso anno), erano iniziate le opere di regolarizzazione della piazza ("Cominciato à Buttare a' Terra l'Isoletta di Case contro S. Paolo in Piazza Colonna per far mag.re et più Magnifica Piazza": Cervini 1655-1694, f.9; Lefevre 1973, p.117), promosse dal Papa nell'ambito della politica di valorizzazione dell'asse del Corso, ma anche al fine di creare una degna cornice alla futura residenza di famiglia (da ultimo: Marino, in *Alessandro VII Chigi...* 2000, pp.297-304; Cangemi, *ibidem*, pp.308-311). Il 25 settembre 1659 rappresenta dunque il termine *ante quem* relativo al progetto cortoniano: termine che può essere forse anticipato, considerando un *Avviso* del 16 febbraio 1658 che ricorda sia la decisione dei Chigi di trasferirsi in piazza Colonna, sia l'ambizioso intento di far giungere nella piazza stessa l'acqua di Trevi "con farvi sontuose fontane" (Lefevre 1973, p.127, nota n°8; Krautheimer 1983, p.196).

Il progetto di Pietro da Cortona, in cui risultano fusi i temi della residenza e della fontana monumentale menzionati nell'*Avviso* (Krautheimer 1987, p.62), sembra rientrare, dunque, in questo contesto cronologico: più dettagliatamente, in un momento intermedio tra la prima idea dei Chigi, presto abbandonata, di trasferirsi nel palazzo Del Bufalo, all'angolo meridionale tra la piazza ed il Corso (febbraio 1658) (Lefevre 1973, p.115; Krautheimer 1983, p.196; ma vedi i dubbi ultimamente sollevati, con la segnalazione di un possibile acquisto del palazzo Bonelli, da A. Marino, in *Alessandro VII Chigi...* 2000, pp.299-301), e la ricordata decisione di acquisire il palazzo Aldobrandini, discussa, forse, anche in coincidenza con il matrimonio tra Agostino Chigi e Virginia Borghese, figlia di Olimpia Aldobrandini, celebrato il 18 luglio 1658 (Cervini 1655-1694, f.8; Lefevre 1973, p.118). Basandosi su alcuni riferimenti contenuti nel diario di monsignor Neri Corsini, il Krautheimer propende invece per una datazione lievemente posteriore (marzo 1659) (Krautheimer 1987, pp.62, 174); il che ovviamente non altera nel complesso i termini della questione. È da notare infine come l'idea di trasferire la fontana di

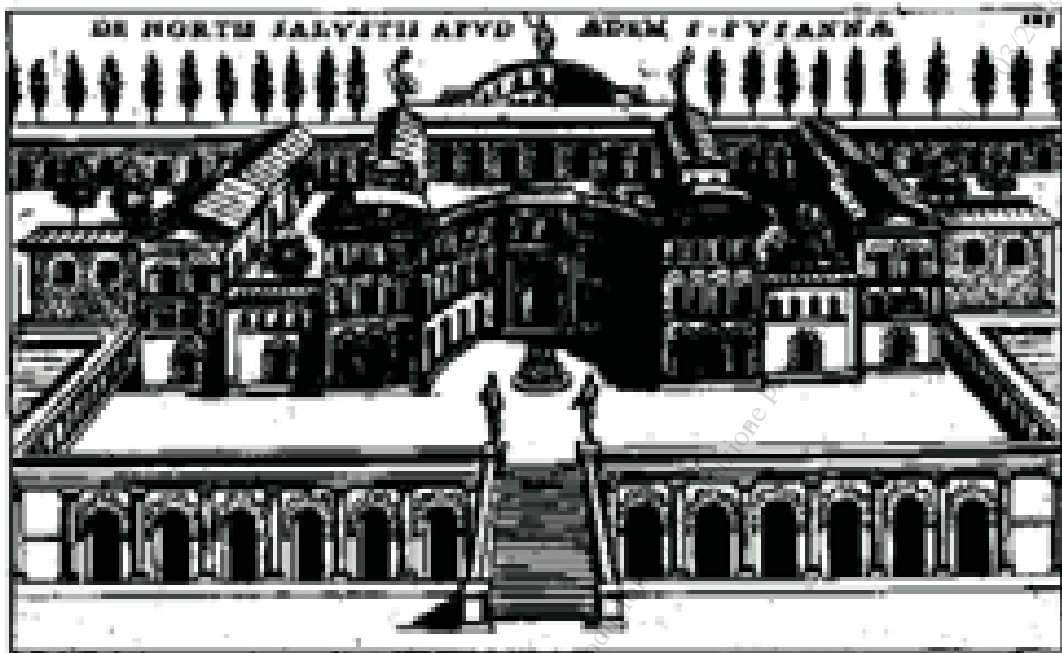


Fig.4 – Ricostruzione grafica della Domus Sallustii (da G. Lauro, *Antiquae Urbis Splendor*, Roma 1637, tav.123)

Trevi – ovvero, più correttamente, la mostra dell'acqua Vergine – in piazza Colonna abbia costituito per Alessandro VII, anche dopo la regolarizzazione della piazza e l'acquisto del palazzo Aldobrandini, un costante pensiero, tanto da affiorare per l'ultima volta poche settimane prima della morte, nella primavera del 1667: inquadrandosi nella propensione del Papa Chigi nei confronti della risistemazione di fontane e monumenti, da intendersi a sua volta come componente essenziale del programma pontificio di definizione di nuove sistemazioni urbane (Krautheimer 1987, p.86).

In ogni caso, nell'area per la quale Pietro aveva concepito il suo palazzo, corrispondente al lato occidentale della piazza, fu costruito dai Ludovisi – successivamente al chirografo di Alessandro VII del 31 dicembre 1659, ovvero al termine delle necessarie demolizioni iniziate nell'aprile precedente (“Principiato à Buttare a’ Terra la già chiesa di S. Paolo à Piazza Colonna de PP. Barnabiti...”: Cervini 1655-94, f.10r) – un modesto palazzo di servizio, il cosiddetto “parvum Palatium” (Krautheimer 1987, pp.63-64). Ne consegue l'impossibilità di datare il progetto del

Berrettini ai primi mesi del 1667 (a meno di una difficilmente ipotizzabile nuova campagna di demolizione, *in primis* del “parvum Palatium” appena compiuto): ipotesi sostenuta dal Connors (Connors 1982, p.464), forse sulla base di un riferimento, peraltro non decisivo, dello stesso Alessandro VII (Krautheimer 1987, pp.86, 174).

Il progetto cortoniano è noto attraverso quattro disegni conservati nel fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana (*Chigi*, P VII 10, ff.11r-13r). La loro presenza tra le carte della famiglia di Alessandro VII induce ad ipotizzare, come rilevato dal Krautheimer (Krautheimer 1983, p.201), una loro presentazione al Pontefice, nonostante le caratteristiche grafiche tipiche di uno studio più che di un elaborato definitivo. L'immagine più celebre – resa nota dal Muñoz (1921, pp.13-15) ed in seguito ripetutamente riproposta (Noehles 1961, p.49; Id. 1970, p.31; Portoghesi 1973, p.440; Krautheimer 1987, pp.62-66; Noehles, in *Cat.* 1997, p.472) – denuncia un evidente scatto qualitativo rispetto al primo progetto (*fig. 3*), ancora parzialmente ancorato a stilemi del primo Seicento (si

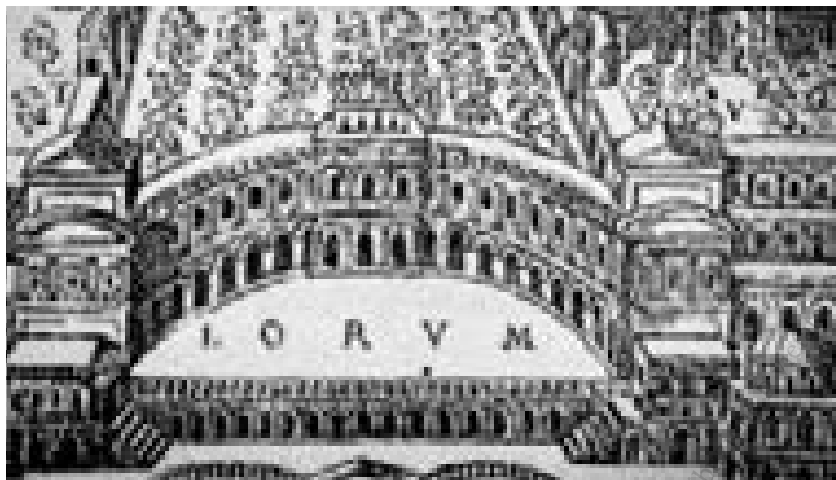


Fig.5 – E. Du Perac, *Urbis Romae sciographia ex antiquis monumentis, Roma 1574: dettaglio del Collis Hortulorum*

confronti la soluzione del settore centrale a triplice arcata e sottostanti vasche con il prospetto dell'Acqua Paola sul Gianicolo, realizzato sotto Paolo V da Flaminio Ponzio). La seconda versione delinea, attraverso il prospetto principale su piazza Colonna (*Chigi*, P VII 10, f.11r) e la corrispondente pianta (*Chigi*, P VII 10, f.10r) (figg. 1, 2), un organismo impostato su di una parte centrale concava, che racchiude una monumentale fontana (con ogni probabilità la mostra dell'acqua Vergine o di Trevi), compresa tra due ali rettilinee. In alzato, il palazzo si articola in un basamento bugnato su cui si innalza il settore rappresentativo del palazzo, scandito da un ordine gigante, verosimilmente dorico o toscano, che comprende il piano nobile ed il mezzanino superiore. Al centro, una grandiosa loggia, coronata da statue – queste ultime sinteticamente rese dal *ductus* cortoniano – è posta in asse con il vertice della fontana. Come è tipico degli elaborati grafici del Berrettini, lievi, talvolta quasi impercettibili variazioni sono presenti nelle due metà simmetriche della composizione, che sembrano corrispondere planimetricamente a due appartamenti gemelli (destinati a Mario ed Agostino Chigi?), organizzati nel piano nobile, ciascuno intorno ad un grande ambiente absidato di distribuzione posto diagonalmente.

Concordemente considerato, dal Muñoz (1921) in poi, come uno dei più alti esiti del Berrettini architetto, il progetto per il palazzo Chigi si impone per la perentoria sicurezza attraverso cui Pietro, nonostante

il tratto sommario del disegno, sviluppa il tema compositivo del palazzo gentilizio. Se il modello architettonico basato sulla combinazione tra l'opera rustica, immagine metaforica della Natura, e l'ordine architettonico, prodotto intellettuale dell'Uomo, discende dalla cultura architettonica romana del primo Cinquecento – dal bramantesco palazzo Caprini, al palazzo di Jacopo da Brescia di Raffaello – di grande significato appare il ricorso all'ordine gigante di ascendenza michelangiolesca, alla concavità centrale, al ritmo mosso ed articolato, alla stessa idea di inserire la monumentale fontana nell'invaso determinato dalla curva della facciata del palazzo (una possibile prefigurazione della più tarda e rigida sistemazione della Fontana di Trevi di N. Salvi: Schiavo 1956, pp.110-111; Connors 1982, p.464; Varriano 1986, p.118; Noehles, in *Cat.* 1997, p.472). La caratura qualitativa del progetto cortoniano si impone in tutta la sua evidenza qualora quest'ultimo venga messo in rapporto con la tendenza architettonica romana del tempo, in gran parte collegabile all'abusata, ma ancora vincolante eredità sangallescica: tendenza che emerge, ad esempio, dalla raccolta delineata da P. Ferrerio nei *Palazzi di Roma*, in cui, pochi anni prima del disegno del Berrettini, sono presentati, in una sorta di istruttiva 'galleria', tutti i maggiori esempi della produzione dei precedenti centocinquanta anni. Un'eredità, dunque, sostanzialmente accettata negli ambienti architettonici del tempo, nonostante isolati tentativi parzialmente autonomi da tale indirizzo, come la fastosa residenza dei Barberini

Fig.6 – Frascati, Villa Mondragone: Teatro d'acqua (1614-1620) (da G. B. Falda, *Le fontane...*, Roma s.d., tav.18)



e, in parte, il palazzo Pio di Camillo Arcucci. Appare opportuno ricordare infatti come la berniniana facciata del palazzo Chigi, poi Odescalchi nella piazza dei Ss. Apostoli – che presenta non poche analogie formali con il progetto cortoniano, in particolare nella soluzione ad ordine gigante su basamento bugnato – sarà iniziata non prima dell'estate del 1664.

D'altra parte, l'immagine compositiva definita dal Berrettini appare del tutto congruente con uno dei temi fondamentali dell'architettura cortoniana: l'equilibrata connessione compositiva tra parti curve e rette (Noehles 1970, p.16; Id., in *Cat.* 1997, p.472), adattata in questo caso a risolvere il tema di un prospetto. Se si riflette a quali diversi risultati, appena pochi anni prima, fossero giunti Gerolamo Rainaldi nel palazzo Pamphilj a piazza Navona e lo stesso Borromini nei progetti elaborati per l'occasione, si ha la misura di quanto Pietro fosse avanti agli architetti a lui contemporanei nel campo dell'architettura civile. Interessanti le soluzioni di dettaglio del progetto cortoniano, che sorprendentemente Pietro riesce a suggerire, pur nella resa generale del *ductus*: dall'alternanza di colonne e di lesene, alla disposizione delle statue superiori, in corrispondenza dei punti di oggetto, fino all'inserimento di archi al centro del prospetto e nella testata di destra.

Dal carattere innovativo del progetto del palazzo Chigi discende il nodo critico della genesi dell'immagine cortoniana: innanzitutto, relativamente

alle possibili fonti in grado di offrire al Berrettini spunti tematici, compositivi o formali. In questo senso – e contrariamente ad un'ormai invalsa convinzione critica – si ritiene solo in minima parte condivisibile la tesi che individua nella borrominiana facciata di S. Agnese un'opera in grado di influenzare il progetto cortoniano (Portoghesi 1973, p.440; Variano 1986, p.118). Tesi che, nel condurre ad un'implicita sopravvalutazione dell'effettivo influsso dell'architetto ticinese, finisce per relegare in secondo piano la profonda affinità dello spirito del Berrettini con i temi fondamentali presenti nel disegno della Vaticana: in primo luogo, sulla base delle ricostruzioni grafiche del Santuario della Fortuna Primigenia di Palestrina (l'antica *Praeneste*) elaborate dal Berrettini fin dagli anni Trenta, ovvero all'indomani dell'acquisizione del feudo da parte dei Barberini (Wittkower 1975). Ed è, infatti, l'immagine delineata nella restituzione dello scenografico *exemplum* antico – unitamente a suggestioni, pure tratte dall'universo classico, di organismi concavi, dalle esedre delle Terme ai Mercati Traianei ed alla *Domus Pincii* sul *Collis Hortulorum* (fig. 5), oltre che di taluni schemi montaniani – a fornire la più puntuale chiave di lettura e di comprensione, non solo del modello di riferimento per il prospetto del palazzo, ma anche per specifiche soluzioni: si notino, a questo proposito, le evidenti analogie tra la loggia centrale ad arco del palazzo ed i prospetti delle testate laterali del corpo di fabbrica superiore ad emiciclo del Santuario.

Ulteriori convergenze emergono dal confronto con residenze antiche, ricostruite graficamente dalla cultura antiquaria romana, come il palazzo di Flavio Costantino; in questa direzione, particolarmente interessante appare anche il settore centrale della sontuosa *domus* di Sallustio che, oltre all'analogo schema compositivo, presenta significativamente una fontana posta in asse con il palazzo (Lauro 1612, tavv.102, 123; cfr. l'immagine di palazzo ideale incisa da D. Barrière, in Martinelli 1658) (fig. 4).

Anche la loggia centrale del palazzo cortoniano manifesta non pochi punti di tangenza con l'Antico. Oltre al riferimento al Santuario di *Praeneste*, infatti, appare interessante notare come in tutte le maggiori ricostruzioni grafiche cinquecentesche della Roma imperiale – *Antiquae Urbis imago*, di Pirro Ligorio (1561); *Urbis Romae sciographia*, del Du Perac (1574); *Celeberrimae Urbis antiquae fidelissima topographia*, di M. Cartaro (1579) – sia rappresentato, esattamente in corrispondenza dell'area della futura residenza ideata dal Berrettini, un arco ad un fornice, inquadrato da coppie di colonne binate con statue sommitali: soluzione architettonica analoga compositivamente, dunque, alla monumentale loggia cortoniana.

Accanto al riferimento all'Antico, fondamentali, nell'ideazione dell'immagine del palazzo, le suggestioni derivanti dai ninfei di alcune tra le più celebri ville tuscolane, realizzate tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del secolo seguente, nei pressi di Frascati, a poche miglia da Roma: in particolare, la Piccolomini-Lancellotti, la Mondragone (fig. 6) e, in minor misura, l'Aldobrandini. L'esedra scandita dall'ordine architettonico, le testate poste alle estremità del settore concavo, le statue sommitali, la presenza vincolante dell'acqua costituiscono altrettanti elementi del progetto cortoniano comuni ai *Teatri d'acqua* delle ville tuscolane; elementi che, come sottolineato da M. Fagiolo e M. L. Madonna, vengono sviluppati dal Berrettini nel palazzo di piazza Colonna "in senso civile" (Fagiolo-Madonna 1990, p.91), operando il sottile passaggio concettuale dal *Ninfeo* al *Palazzo*.

Difficile da interpretare, invece, l'idea di connettere senza mediazioni palazzo e fontana, al di là dello stimolo, peraltro del tutto generico, suscitato dal proposito di Alessandro VII di trasferire la fontana

di Trevi in piazza Colonna: quest'ultima concepita dal Pontefice come autentica "corte dei Chigi" (Fagiolo-Madonna 1990, p. 91). Una scelta compositiva, quella cortoniana, che avrebbe infatti comportato non pochi disagi funzionali, come giustamente messo in luce dal Krautheimer (Krautheimer 1983, p.203; Id. 1987, p.63). Disagi del tutto evidenti considerando anche le dimensioni tutt'altro che ampie degli ambienti e delle scale, ma soprattutto l'assenza di un cortile privato: elementi che, unitamente ad ulteriori considerazioni (si noti la sorprendente assenza di simboli araldici), hanno portato ad individuare nel progetto cortoniano una monumentale mostra dell'Acqua Vergine, più che una prestigiosa dimora chigiana (Fagiolo dell'Arco 1967, p.163; Marino, in *Alessandro VII Chigi...* 2000, p.302).

Accogliendo invece il riferimento alla residenza, si ha la sensazione che Pietro abbia concepito con *acutezza* il proposito di unire due temi, il palazzo e la fontana, originariamente concepiti distinti da Alessandro VII, ovvero che le esigenze di carattere scenografico abbiano prevalso sulle esigenze funzionali: pochi anni dopo (7 settembre 1665) il Bernini avrebbe significativamente spiegato a Luigi XIV che la grandiosità dei palazzi non dipende dall'entità della somma impiegata per edificarli, ma dallo stile e dalla nobiltà dell'*idea* dell'architetto (Fréart de Chantelou 1988, p.147). Sembra inserirsi in questo contesto la suggestiva ipotesi della presenza di uno spazio vuoto – la monumentale loggia precedentemente ricordata – in corrispondenza dell'arcata centrale: inedita scelta compositiva, che avrebbe portato a liberare la visuale, attraverso il palazzo stesso, verso l'area di Montecitorio (Noehles, in *Cat.* 1997, p.472); si ricordi tuttavia come la piazza menzionata dal Noehles, studiata sotto Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700), non sarà realizzata che nel corso del pontificato di Clemente XII Corsini (1730-1740). Ne sarebbe comunque conseguita la rivoluzionaria immagine di una sorta di palazzo-quinta in grado contemporaneamente di concludere 'trionfalmente' il fondale occidentale di piazza Colonna e di offrire al visitatore la possibilità di un monumentale 'trapasso' visivo: un inedito *teatro*, esempio di virtuosismo architettonico.

Oltre ad una felice vena creativa, il progetto cortoniano manifesta chiaramente la sua apparte-

nenza ad un momento di straordinaria fede nel concreto operare, che Pietro indubbiamente assorbe dall'ambiente del tempo: si ricordi come intorno al 1659 il Papa Chigi avesse ormai delineato un impressionante programma di interventi urbani, alcuni dei quali già iniziati od addirittura condotti a termine. In effetti, la fiducia nelle proprie capacità progettuali appare indubbia in Pietro, che ha appena ricevuto il titolo di *Cavaliere* da Alessandro VII in virtù dell'ammirazione suscitata dall'intervento in S. Maria della Pace ed ha dato corso in quegli stessi anni alla facciata di S. Maria in Via Lata: la "cattiva fortuna" in architettura degli anni fiorentini appare del tutto superata. Molto del 'trionfalismo' che traspare dal progetto per il palazzo Chigi si riconduce a questo contesto: non a caso si è parlato acutamente di "arco trionfale" a proposito del settore centrale del prospetto (Connors 1982, p.464; Krautheimer 1987, p.63). Il che equivale a sottolineare, per alcuni versi, la nascita della 'grande' architettura barocca, intesa come consapevole espressione di una società ormai avviata verso i fasti dell'assolutismo.

Non risulta eccessivo quindi considerare il disegno cortoniano come uno dei documenti emblematici dell'architettura barocca, per la capacità di armonizzarne di molti dei temi fondamentali di essa: la *maravigliosa* novità compositiva, l'unione delle arti, il dinamismo spaziale, la suggestione dell'antico, la *maiestas* simbolica dell'immagine finale. Ancora, e non ultima, la scenografica visione che il palazzo sembra ricercare e comunicare: elemento a cui si deve la singolare impressione di una decisa amplificazione delle dimensioni dell'edificio, in realtà abbastanza contenute (larghezza pari a 255 palmi, profondità 116, altezza 100; 1 palmo romano=cm 22.34: Krautheimer 1983, p.202). È forse il caso di ribadire, infine, come il *theatro* cortoniano, con la sua fusione tra il dato naturale (acqua, scogli) e il fondale architettonico, si ponga come fondamentale antecedente per la soluzione ideata dal Salvi nel 1732 per la Fontana di Trevi: costituendo, anche per questo specifico aspetto, opera emblematica della maturata cultura architettonica barocca.

Bibliografia: Muñoz 1921, pp.13-14; Schiavo 1956, pp.110-111; Fagiolo dell'Arco 1967, pp.163, 246; Portoghesi 1967,

p.236; Golzio 1968, p.188; Noehles 1969, p.197; Wittkower 1972, p.205; Portoghesi 1973, p. 440; Fagiolo-Carandini, I, 1977, p.176; Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona*... 1978, pp.144; Norberg-Schulz 1979, p.156; Blunt 1982, p.159; Connors 1982, p.464; Krautheimer 1983; Argan 1986, p.373; Magnuson 1986, p.217; Varriano 1986, pp.121-122; Krautheimer 1987, pp.62-65; Fagiolo-Madonna 1990, pp.91-92; Fagiolo dell'Arco 1997, p.106; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.472; del Pesco 1998, p.75; Marino 2001, p.73.

S. Giovanni in Laterano: tribuna, progetto di rinnovo (1662)

Segnalato come autografo cortoniano da P. Portoghesi (Portoghesi 1961, p.255, fig.32), lo splendido disegno conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (*Vat. Lat.* 13442, f.35) (*fig. 1*) è stato successivamente riferito da K. Noehles ad un progetto del Berrettini per il rinnovo della tribuna di S. Giovanni in Laterano (Noehles 1963, col. 609).

Da una stampa (Noehles 1969, p.194) e da un dipinto di P. L. Ghezzi (*San Giovanni*... 1990, p.234) (*fig. 2*), entrambi del 1725, è possibile dedurre la limitata consistenza dei lavori di riqualificazione effettivamente realizzati sotto Alessandro VII (1662-1663) e, soprattutto, la non concordanza di questi ultimi con l'ipotizzato progetto cortoniano. Circostanza confermata dal confronto con le accurate vedute della prima metà dell'Ottocento, che rappresentano la tribuna prima del radicale rifacimento promosso da Leone XIII (1878-1903) verso la fine del XIX secolo (Valentini-Gerardi 1832-1834, tav.VIII; Rossini 1843, tav. III, XXX) (*figg. 3-5*).

Coerente con le testimonianze grafiche è la sintetica nota di Fioravante Martinelli, che testimonia unicamente di restauri ai mosaici medievali e di nuovi "stucchi e figure", attribuendone la responsabilità al "Cav. Vanni" (Martinelli 1660-1663, p.61); ancor più riduttiva la successiva nota del Franzini, che ricorda solo semplici riparazioni (Franzini 1678, p.5). L'assenza di qualsiasi riferimento ad eventuali progetti cortoniani per la tribuna di S. Giovanni in Laterano tra le note relative alla chiesa contenute nel *Diario* di Alessandro VII, dove pure sono puntualmente menzionati anche lavori di modesta entità condotti nella basilica latera-

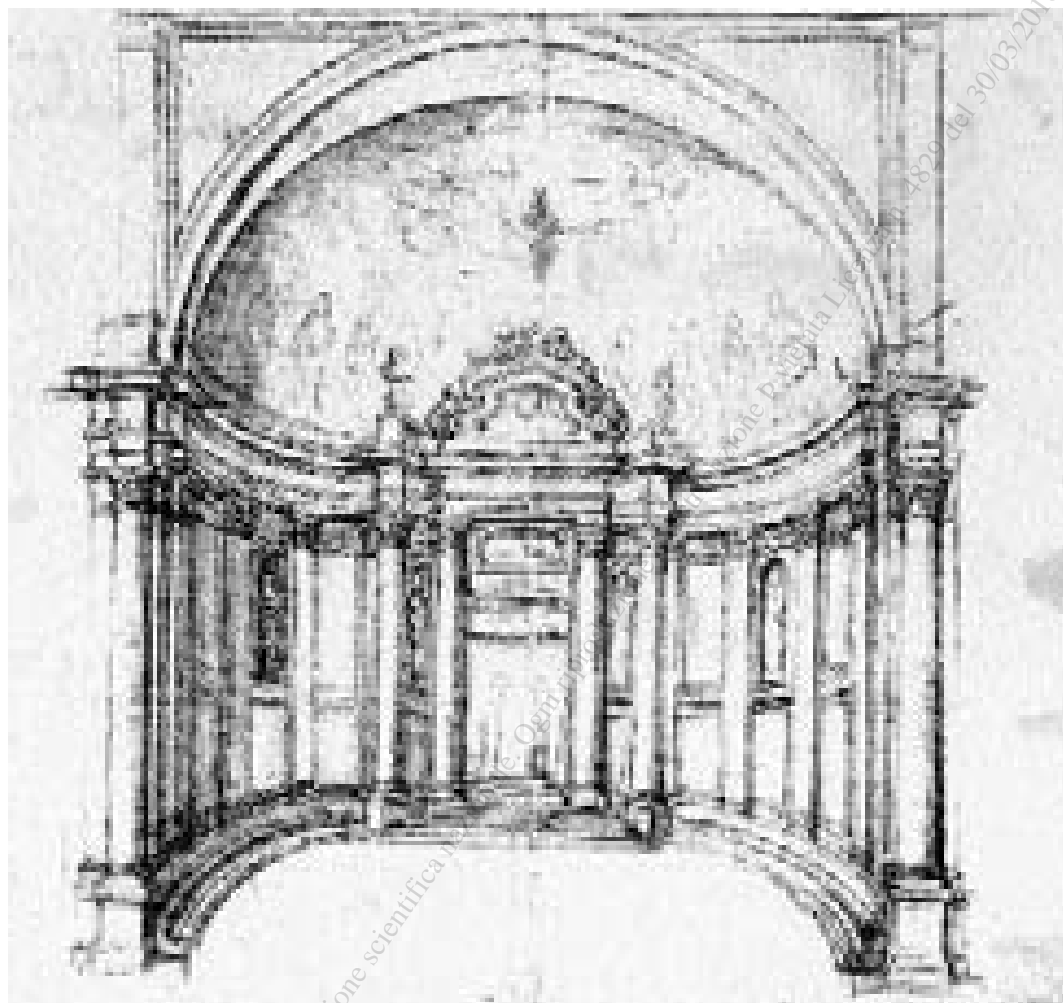


Fig.1 – Pietro da Cortona, progetto per il rinnovo della tribuna di S. Giovanni in Laterano (BAV, Vat. Lat. 13442, f.35)

nense, appare illuminante, considerando anche l'abitudine del Pontefice a registrare costantemente la visione di progetti o modelli a lui sottoposti. Al tempo stesso, è indubbio che la nota del 22 maggio 1662, che ricorda non meglio identificati “disegni di S. Giovanni Laterano” elaborati dal Vanni, si riferisca proprio al rinnovamento della tribuna (Krautheimer-Jones 1975, p.216, nota n°255): il 28 gennaio dello stesso anno, infatti, un chirografo del Papa aveva destinato mille scudi “per risarcire et abbellire la tribuna grande”. Ne consegue la necessità di operare una netta distinzione tra l'ambizioso progetto cortoniano rappresentato dal di-

segno della Vaticana da una parte, e il ben più modesto restauro effettivamente portato a termine, dall'altra.

Da un contributo critico che, integrando la preziosa nota del Noehles, ha ultimamente precisato le complesse vicende relative al ‘restauro’ chigiano della tribuna lateranense (Villani 1998), si apprende che i lavori, condotti sotto la “direttione” del cavalier Michelangelo Vanni, iniziano il primo marzo del 1662, per concludersi sostanzialmente alla fine di aprile dell'anno seguente (ACSGI, *FF VIII*, f. 425r): secondo una cronologia congruente, dunque, con il contemporaneo cenno del Martinelli. Dopo una prima fase,



Fig.2 – P. L. Ghezzi, *Il Concilio Lateranense del 1725* (Raleigh, *The North Carolina Museum of Art*)

che comprende il restauro dei mosaici dell'abside ed il rinnovamento delle vetrate dei finestroni, conclusa nel maggio di quello stesso 1662 (ACSGL, *FF VIII*, ff. 437r, 438r), l'opera guidata dal Vanni comporta essenzialmente l'inserimento di una monumentale targa dedicatoria sull'arcone della tribuna, sorretta da due grandi angeli in stucco, realizzati da un artista d'indubbio prestigio nella Roma del tempo, come A. Raggi (1624-1686) (ACSGL, *FF VIII*, ff. 507r, 508r). Il costo totale dell'intervento patrocinato dal Papa ammonterà a poco più di 2300 scudi (Villani 1998, p.44).

In conclusione, accettando la paternità cortoniana del disegno, peraltro mai messa in discussione,

l'ipotesi più verosimile è che esso rifletta uno studio elaborato dal Berrettini in occasione dell'intervento di restauro della tribuna promosso da Alessandro VII e diretto dal Vanni (1662-1663): il rapido accantonamento dell'idea di una radicale trasformazione della tribuna stessa, motivata con ogni probabilità da uno spostamento d'interesse del Pontefice o più semplicemente dall'alto costo del progetto, deve aver provocato il conseguente disimpegno del Berrettini.

La datazione del disegno deve dunque essere ricondotta verosimilmente alla prima metà del 1662, ovvero ad un periodo antecedente alla realizzazione della grande targa dedicatoria, che non compare

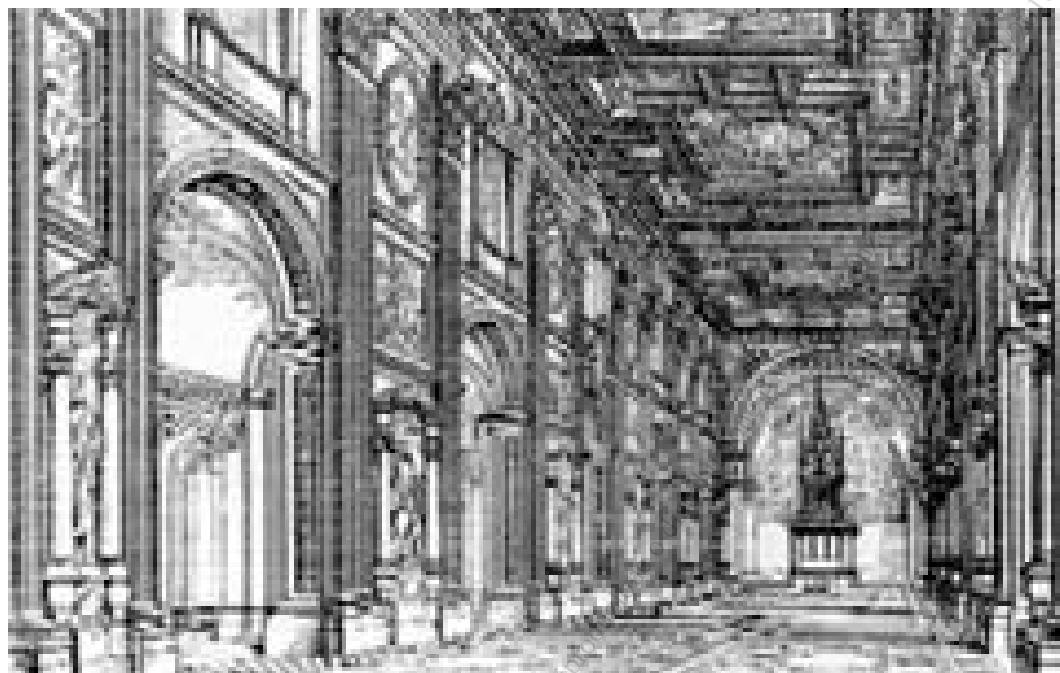


Fig.3 – S. Giovanni in Laterano: interno. Sull'arcone della tribuna, parzialmente nascosta dalla cuspidi del ciborio di Giovanni di Stefano, la targa di Alessandro VII (da A. Valentini, F. Gerardi, La Patriarcale Basilica Lateranense, Roma 1832, tav.VIII)



Fig.4 – S. Giovanni in Laterano, interno. Sullo sfondo, la tribuna (da L. Rossini, Scenografia degl'interni delle più belle chiese..., Roma 1843, tav.III)



Fig.5 – S. Giovanni in Laterano, interno. Di scorcio, la tribuna (da L. Rossini, Scenografia degl'interni delle più belle chiese..., Roma 1843, tav.XXX)

nel disegno stesso. Per quanto riguarda la nota del preventivo “delle spese che probabilmente si devono fare per proseguire il risarcimento, et abbellimento della Tribuna grande”, riportata dal Noehles (Noehles 1969, p.202), in cui si ricorda un modello del “Cav. Pietro da Cortona”, l'analisi delle diverse voci porta ad escludere un collegamento diretto con il grafico della Vaticana: si tratterebbe dunque di una seconda soluzione, elaborata ancora dal Berrettini in vista della conclusione dei lavori condotti dal Vanni (1663), di minor complessità compositiva e dunque di costo più contenuto, ma in grado di arricchire formalmente la tribuna, grazie soprattutto all'inserimento di sei monumentali paraste nell'abside (Villani 1998, p.44). La cospicua spesa prevista – pari ad oltre mille scudi – avrebbe comunque determinato l'accantonamento anche di questo secondo progetto cortoniano, con il conseguente semplice completamento dei limitati lavori già iniziati.

Michelangelo e Raffaello Vanni rappresentano le figure di spicco nel circolo di artisti di origine senese stabiliti a Roma, favoriti da Alessandro VII in virtù della comune provenienza, più che per particolari doti artistiche (da ultimo: Angelini, in *Alessandro VII Chigi...* 2000, p.35). Francesco (1564-1610), celebrato pittore e padre dei due Vanni, era stato padrino di battesimo di Fabio Chigi (1599), futuro Pontefice. Con Raffaello (1595-1673) – pittore di una certa fama, Principe dell'Accademia di S. Luca nel 1658 – Pietro da Cortona aveva avuto nel corso degli anni precedenti un'amichevole frequentazione, in parte incrinata forse per ragioni di gelosia professionale (Negro, in *Cat.* 1997, pp.240-242). Rispetto al fratello, Michelangelo appare, invece, una figura molto più sbiadita; non si conoscono in effetti opere architettoniche a lui attribuibili, essendo Michelangelo apprezzato come “pittore di marmi”, ma dedito soprattutto al redditizio commercio di quadri: il che, anche sulla scorta di una nota del 12 agosto 1662 che attesta la visione del modello di riferimento da parte del Berrettini (Villani 1998, p.44), contribuisce ad avvalorare l'ipotesi che Pietro da Cortona abbia comunque esercitato un'azione di indirizzo e di controllo nei confronti del Vanni, anche alla luce delle caratteristiche cortoniane dei lavori condotti (Villani



Fig.6 – Firenze, S. Trinita: cappella Usimbardi (fotografia antecedente al rifacimento integrale del prospetto) (L. Cardi detto il Cigoli, 1602 sgg.)

1998, p.47) o che invece, secondo un'ipotesi meno convincente, l'artista senese si sia limitato ad eseguire semplicemente una terza, e più semplice versione dell'originario progetto cortoniano (Noehles, in *Cat.* 1997, p.471).

Dalla sintetica, ma esemplare lettura del disegno ultimamente condotta dal Noehles (Noehles, in *Cat.* 1997, p.471), emergono i temi fondamentali del progetto cortoniano: l'impostazione compositiva di base, con la tipica connessione tra parti laterali curvilinee e settore centrale retto; il richiamo all'immagine da “fondale teatrale”, in effetti illuminante per comprendere il meccanismo progettuale, soprattutto per ciò che riguarda la presenza delle due colonne laterali su piedistalli – una chiara eco di precedenti realizzazioni fiorentine del Cigoli (1559-1613), dalla cappella Usimbardi in S. Trinita (fig. 6) al coro di S. Felicità Firenze (Villani 1998, p.48) – che introducono alla visione dell'interno della tribuna. L'articolazione della concavità absidale tramite lesene alternate a nic-



Fig.7 – R. Vanni, *Ulisse e Circe*, particolare (Torino, collezione Voena). Si noti, sullo sfondo l'esedra scandita da paraste e nicchie con statue

chie con statue riprende, tuttavia, uno schema diffuso in ambito cortoniano: basti pensare, a titolo d'esempio, al disegno preparatorio del Berrettini per il frontespizio della *Galerie des Femmes Fortes* di P. Lemoyne (1647) o all'esedra sullo sfondo dell'*Ulisse e Circe* di R. Vanni (Torino, collezione Voena) (fig. 7). Il dato peculiare dell'opera appare dunque l'inserimento delle due colonne libere ai lati dell'edicola centrale, elemento che può essere letto sia come uno strumento di arricchimento compositivo, che come frutto della ricerca di un più accentuato dinamismo: Pietro sembra infatti particolarmente interessato a sperimentare la connessione delle pareti inflesse, sottoposte ad un movimento contratto, con l'edicola, il cui schema organizzativo si complica per la rotazione impressa alle colonne libere.

Il movimento suggerito dalla composizione cortoniana segna, dunque, un ulteriore scatto ri-

spetto all'immagine offerta dal progetto per il palazzo Chigi a piazza Colonna, a cui, per alcuni versi, il disegno per la tribuna lateranense può essere accostato. Lo schema manifesta inoltre un'impostazione in parte sensibile agli esiti architettonici della navata borromiana ed in particolare delle edicole funerarie; una scelta, come nota il Noehles, motivata forse dall'esigenza di operare in sintonia con l'immagine delineata dal Ticinese nell'interno della chiesa. Il progetto cortoniano introduce, dunque, anche la questione dei rapporti tra il Berrettini ed il Borromini (Portoghesi, in *Borromini...* 1999-2000, I, pp.80-81; Villani 2000, pp.98-106), che costituisce un capitolo in una certa misura ancora aperto.

Rimangono, infine, da evidenziare alcune caratteristiche del disegno, senz'altro uno dei più interessanti della produzione grafica del Berrettini: l'effetto visivo ottenuto mediante linee filanti e leggere om-

breggiature, il rapido tratto con il quale sono resi elementi come il baldacchino, il trono o le stesse sculture nelle nicchie (ovvero tutte le parti non strettamente architettoniche del progetto), la consueta presenza di lievi varianti progettuali nelle due metà simmetriche della composizione (la forma delle nicchie, le parti laterali dell'attico dell'edicola). Tipica del Berrettini, in particolare, quell'impazienza di verifica dell'effetto prospettico finale, che il disegno rivela: approccio che contribuisce, d'altra parte, al fascino emanato dai non molti elaborati grafici cortoniani a noi pervenuti.

Bibliografia: Martinelli 1660-1663, p.61; Titi 1674, p.236; Portoghesi 1961, p.255; Noehles 1963, col. 609; Id. 1969, pp.193-195, 201-202; Connors 1982, pp.464-465; *Von Bernini bis Piranesi...* 1993, pp.132-133; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.471; Villani 1998; del Pesco, in *Alessandro VII Chigi...* 2000, pp.246-248.

6. S. Marco: tomba del cardinale M. A. Bragadin (attr.) (1662-1663)

Il cardinale Marco Antonio Bragadin – già vescovo di Crema e di Vicenza (Moroni 1840-1861, VI, p.88; Benzoni 1971), titolare dal 1641 della chiesa di S. Marco, basilica tradizionalmente legata alla Repubblica di Venezia e, in particolare, alla comunità veneta residente a Roma – scompare il 28 marzo 1658, all'età di 68 anni, di “morte subitanea et improvisa” (ASR, *Cartari Febei*, 78, f.113r; cfr. ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie XLIII, fasc.1, f.78v).

L'intervallo di tempo-intercorso tra la morte del Bragadin (1658) e l'esecuzione della sua tomba (1662-1663) è motivato innanzitutto dai contrasti insorti tra i canonici di S. Marco e gli eredi del cardinale, il fratello G. Luigi ed il nipote Marco. La richiesta da parte di questi ultimi di collocare la lastra sepolcrale del defunto “in medio pavimento” della cappella del SS. Sacramento viene respinta, infatti, il 7 agosto 1658 (ASVR, *Capitolo di S. Marco*, serie XXXIX, fasc.1, f.142r). Ancora verso la fine dell'anno seguente, la situazione appare tutt'altro che sbloccata, come è possibile dedurre dal resoconto della Visita Apostolica, presentato il 6 novembre 1659 (“Super structura Capellae, et Sepulcri, ac monu-



Fig.1 – S. Marco: tomba del cardinale Marco Antonio Bragadin, dettaglio della parte superiore

menti bon: mem: Cardinalis Bragadini audiandur illius haeredes...”: ASV, *Congr. Visita Ap.*, 5, f.53r) Constatata l'impossibilità di disporre della cappella (vedi scheda), gli stessi eredi decideranno infine di far realizzare un monumento parietale all'inizio della stretta navata laterale sinistra della chiesa.

Sulla base di un'affrettata lettura della sintetica nota del Titi (1674, p.201), l'opera è stata a lungo attribuita ad Antonio Raggi (1624-1686), forse il più dotato tra i discepoli del Bernini (Hermanin 1932, p.33; Buchowiecki 1967-1974, II, p.381). La pubblicazione del contratto relativo all'esecuzione dell'opera, datato 5 maggio 1662 (ASR, *30 Not. Cap.*, uff. 18, vol. 388, ff.14r-15v: Bershad 1977), ha permesso invece di individuare nello scalpellino Alessandro Vitale il responsabile del disegno e della realizzazione della tomba (“... che detto Sig.r Alessandro Vitale sia tenuto et obligato si come promette e s'obliga di fare in confor-

mità del disegno fatto da esso S. Alessandro...”), ad esclusione del busto del defunto, dovuto a Lazzaro Morelli (cfr. Blunt 1982, p.79).

L'attribuzione dell'opera a Pietro da Cortona si deve a Fioravante Martinelli (Martinelli 1660-1663, p.83); riferimento rimasto privo fin qui di attenzione critica, anche in considerazione delle vicende legate al manoscritto martinelliano, inedito fino a tempi recenti (1969). L'attribuzione risulta difficile da rifiutare *in toto*, considerando la vicinanza dell'autore all'ambiente artistico romano ed allo stesso Berrettini; d'altra parte, l'esplicito riferimento documentario al Vitale sembra difficilmente compatibile con un'eventuale paternità cortoniana. Difficile pensare, infine, ad un disegno preparato dal Berrettini, in quegli anni artista celebre in tutta Europa, e tacitamente ceduto allo stesso Vitale. Di qui l'ipotesi di un possibile errore del Martinelli, che contrasta, tuttavia, con un indiscutibile dato di fatto: ovvero, l'assoluta contemporaneità cronologica tra la nota martinelliana e l'esecuzione del monumento.

Dalla non felice posizione derivano alcune caratteristiche 'esterne' dell'opera: il forte sviluppo verticale (secondo la successione, dal basso, di portale di accesso alla cella sepolcrale, sarcofago, medaglione con il busto del Bragadin, stemma cardinalizio), la modesta larghezza complessiva, l'oggetto estremamente contenuto (*fig. 1*).

Accogliendo l'indicazione del Martinelli, la tomba Bragadin segnerebbe il punto di maggior contatto di Pietro da Cortona con la poetica berniniana. Affini alla sensibilità del Bernini appaiono, infatti, il tono generale dell'opera, virtuosistica combinazione di architettura e scultura; la ricchezza cromatica; alcuni elementi particolari, come il pesante tendaggio nero con bordi d'oro, il busto contenuto nel medaglione ovato sorretto da angeli, il modello compositivo del sarcofago sorretto da leoni. Ed è proprio il carattere accentuatamente berniniano dell'insieme, per alcuni versi lontano dallo spirito cortoniano, a suscitare i maggiori dubbi in merito all'attribuzione dell'opera. Nel complesso, la tomba Bragadin costituisce dunque, sotto diversi aspetti, un problema critico ancora aperto.

Bibliografia: Martinelli 1660-1663, p.83; Titi 1674, p.201; Hermanin 1932, p.33; Buchowiecki 1967-1974, II, p.381; Bershad 1977; Blunt 1982, p.79.

S. Nicola da Tolentino: cappella Gavotti (dal 1662)

Il 19 dicembre del 1657 Monsignor G. B. Gavotti, "Referendario dell'Una e l'altra Segnatura", stabilisce in un codicillo al precedente testamento di "far adornare" una cappella nella chiesa di S. Nicola da Tolentino degli Agostiniani Scalzi, i cui lavori di completamento erano iniziati alcuni anni prima (1651) grazie alla munificenza del ricchissimo principe Camillo Pamphilj (1622-1666), nipote di Innocenzo X (ASR, *Notai del Tribunale A.C.*, S. Pasquetus, Testamenti 1651-1666, 9, f.467; Zandri 1987, p.200). Se il codicillo aveva lasciato piena libertà agli eredi relativamente all'aspetto finale del sacello ("in adornamento... da farsi nel modo e forma che parerà a medesimi S.ri Heredi"), il testamento definitivo del Gavotti (3 gennaio 1658), nel confermare la decisione precedente, prescrive invece nella cappella "qual hora eleggo per sepoltura mia" la presenza di "una mezza Statua in marmo con l'Inscrittione del mio nome, Cognome, patria" (ASR, *Notai del Tribunale A.C.*, T. Palutius, Testamenti 1660-1666, 57, f.8; Zandri 1987, p.200).

G. B. Gavotti muore il 2 marzo 1661; il suo corpo viene provvisoriamente inumato nei pressi della cappella Lante. L'apertura del testamento in presenza di Angelo, Carlo e Nicola Gavotti – questi ultimi due, nipoti del defunto, cureranno la realizzazione della cappella – segna l'inizio delle lunghe vicende relative all'opera. Già nella fase iniziale, infatti, la volontà del Gavotti era entrata in conflitto con il proposito di Camillo Pamphilj di riservare a sé l'impegno della decorazione dei "Cappelloni", cioè delle testate del transetto: come ricorda una memoria del tempo "li Padri non vollero assegnare alcuna Cappella a Mons. Gavotti, acciò l'ornasse, sì perché era l'anno del contagio [l'epidemia di peste del 1656-1657] quando si fece d.o Codicillo, e si era dismesso ogni lavoro per la mortalità, sì per non disgustare il Pren. Panfilj che riassunse l'adornare li Cappelloni" (ASR, *Agostiniani Scalzi di S. Nicola da Tolentino*, b. 284, fasc. 749

bis). Il contrasto con il Pamphilij trapela indirettamente dallo stesso codicillo, precedentemente ricordato, dove si specifica che nell'eventuale impossibilità da parte degli eredi di ottenere il "Cappellone" sinistro della chiesa, questi ultimi avrebbero dovuto optare per l'ultima cappella sinistra della navata.

Il progetto di Pietro da Cortona per il sacello viene preparato tra il 10 giugno 1662 – giorno in cui gli eredi del defunto ottengono dalla Sacra Congregazione del Concilio l'autorizzazione a cambiare l'originaria indicazione testamentaria, scegliendo la seconda cappella a sinistra, più alta rispetto a quella indicata da mons. Gavotti (ASCC, *Liber Decretorum 1662-1663*, XXIII, f.201r) (figg. 1, 2) – e l'11 settembre 1663, quando risultano in corso i primi lavori (Del Piazzo 1969, p.29; Zandri 1987, p.66; errata dunque la datazione al 1668, riportata in Blunt 1982, p.126). Già nel maggio dello stesso 1663, tuttavia, i Gavotti avevano "fatto lavorare de marmi" per il sacello: a quella data, il disegno cortoniano doveva dunque essere, perlomeno nelle sue linee generali, ormai definito.

L'opera è condotta con estrema lentezza, soprattutto a causa delle modalità di pagamento previste dal testamento: dopo un versamento iniziale di duemila scudi, erogato già il 16 aprile 1662 (Roca De Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998, p.354), il Gavotti aveva destinato infatti alla cappella solo quattrocento scudi annui. D'altra parte, gli eredi Gavotti, dediti a disinvolute, quanto remunerative operazioni di prestito finanziario, non avevano ovviamente alcun interesse ad impegnare somme maggiori (*ibidem*, p.361). Nel 1668 il Franzini attesta i lavori nella cappella che "hoggi si perfeziona. . . con architettura di Pietro da Cortona" (Franzini 1668, p.432); l'anno successivo, il Bruzio descrive un organismo sostanzialmente compiuto solo nella parte inferiore, ed ancora il Titi, che conferma l'attribuzione al Berrettini, nota come l'opera non sia "ancor finita affatto" (Titi 1674, p.365). Solo nel settembre del 1677, a quasi un quindicennio dall'inizio dei lavori, la cappella è finalmente completata, come ricorda C. Cartari: "Nella Chiesa di S. Nicolò di Tolentino si è scoperta la vaga, e ricca Cappella de' S.ri Gavotti; benché si opponga che l'Altare sia troppo svelto, e le due statue laterali troppo piccole" (ASR, *Cartari Febei*, 86,

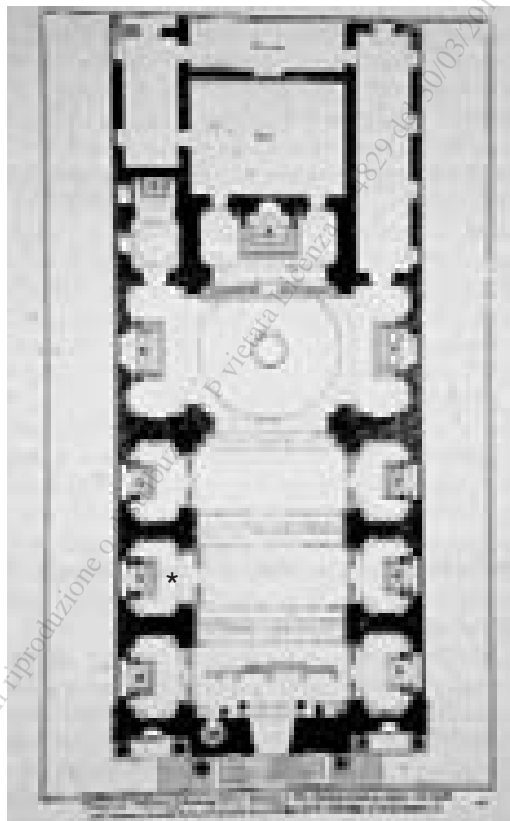


Fig.1 – S. Nicola da Tolentino: pianta (da D. De Rossi, *Studio d'architettura civile, Roma 1702-1721*, III, tav.13). Con l'asterisco è evidenziata la cappella Gavotti

Fig.2 – S. Nicola da Tolentino: interno, particolare della cappella Gavotti (da Varagnoli - Roca De Amicis, in *Atti* 1998)



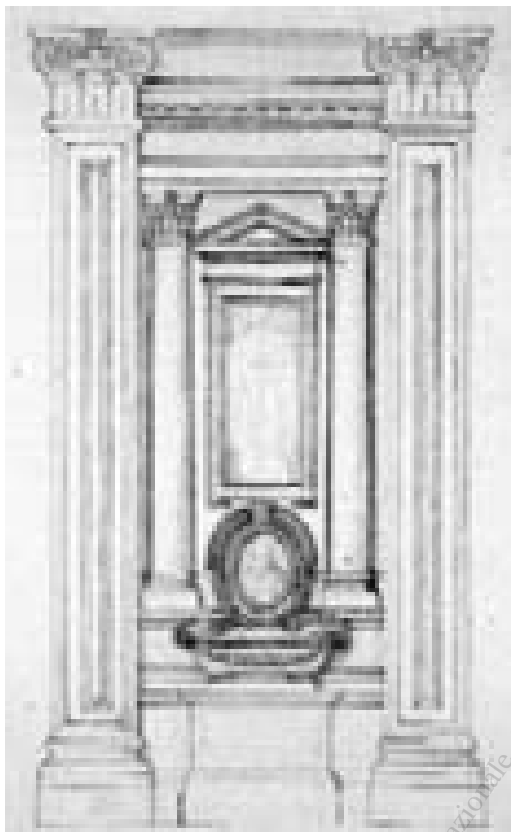
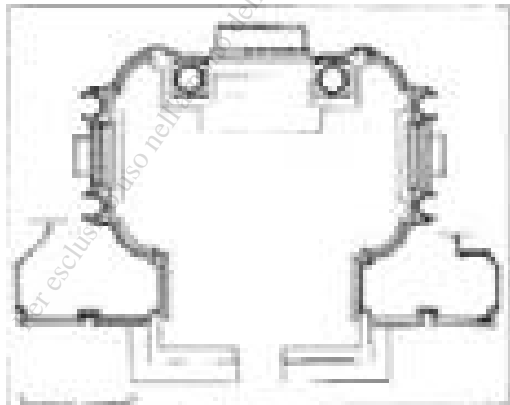


Fig.3 – Cappella Gavotti, parete laterale: studio (Montreal, Canadian Centre for Architecture, DR 1983: 0337). Rispetto all'opera realizzata, sono visibili alcuni dettagli non eseguiti, come il festone del sarcofago ed il piccolo timpano a coronamento dell'ovale. L'insieme delle modanature appare, invece, semplificato; inoltre, le basi delle colonne sono attiche e non composite e gli stessi capitelli sono meno ricchi

Fig.4– Cappella Gavotti: pianta (rilievo di A. Benedetti)



f.210v; Zandri 1987, p.168; vedi anche Franzini 1678, p.441: “...e hoggi è perfezionata la nobile cappella de’ Signori Gavotti”). Alcuni interventi di rifinitura si protrarranno, tuttavia, ancora per diversi anni (Roca De Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998, p.356).

Nell’ultimo codicillo al suo testamento, sottoscritto quattro giorni prima della morte, il 12 maggio 1669 (Sparti 1997^a, p. 144), Pietro da Cortona ricorda un credito di trecento scudi nei confronti di Carlo Gavotti “per ricompensa delle Pitture, et altre Opere fatte alla sua Cappella in S. Nicola di Tolentino”: nota che concorda con il pagamento agli esecutori testamentari del Berrettini da parte del Gavotti (25 maggio 1669) (Pollak 1912, p.567). Successivamente, la cappella viene ricordata come opera di Pietro anche dal Pascoli (Pascoli 1730-1736, p.9).

Per quanto riguarda le fonti grafiche, da segnalare appaiono innanzitutto le due tavole contenute nella raccolta edita da G. G. de Rossi (de Rossi 1690-1691, tavv. 23-24) (figg. 5, 6): Pietro da Cortona è ricordato come architetto “sino li capitelli dell’altare”, mentre Ciro Ferri, discepolo e collaboratore del Berrettini, viene indicato come responsabile dell’ultimazione dei lavori, confermando quanto già anticipato dal Titi (1674, p.365). La nota risulta dunque di fondamentale importanza al fine di determinare l’effettivo grado di completamento dell’opera alla morte del Berrettini. Infine, un disegno che si riferisce ad una delle pareti laterali della cappella è conservato presso il *Canadian Centre for Architecture* di Montreal (fig. 3) (Von Bernini... 1993, pp.148-149).

L’origine ligure dei Gavotti spiega la dedicazione del sacello alla Madonna di Savona, particolarmente venerata dalla comunità savonese presente a Roma; la scelta di Pietro da Cortona trova invece la sua motivazione nell’appartenenza degli stessi Gavotti alla cerchia barberiniana: molto stretti, in particolare, i rapporti tra G. Battista ed il cardinale Antonio Barberini. A quest’ultimo deve dunque essere ricondotta verosimilmente l’introduzione dell’artista presso i Gavotti stessi – peraltro vicini anche ai Sacchetti –, per i quali Pietro presterà anche ripetutamente la propria opera come pittore (Roca De Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998, p.354)

La cappella conserva il monumento a G. B.



Fig.5 – Cappella Gavotti, parete frontale (da G. G. de Rossi, *Disegni di vari altari...*, Roma 1690-1691, tav.23)



Fig.6 – Cappella Gavotti, parete laterale (da G. G. de Rossi, *Disegni di vari altari...*, Roma 1690-1691, tav.24)

Gavotti sulla parete sinistra; sulla destra, quello del nipote Carlo; all'altar maggiore un rilievo dovuto a C. Fancelli, rappresentante la *Madonna di Savona* (per un'esauriente analisi delle sculture della cappella: Ferrari-Papaldo 1999, p.366-368).

Il primo dato da sottolineare relativamente all'opera cortoniana riguarda la vincolante impostazione planimetrica (figg. 1, 4): l'organismo riflette infatti la forma omogenea delle cappelle della chiesa – queste ultime differenti solo in alzato, in particolare nell'affaccio verso la navata – concepita in funzione della definizione dell'impianto complessivo. All'interno di uno schema fissato in precedenza, Pietro da Cortona individua nella decisa caratterizzazione compositiva dell'involucro, e nell'inserzione di elementi qualificanti quali la balaustrata, le nicchie ed i sarcofagi, le opportunità per l'espressione personale. L'iter progettuale approda innanzitutto all'introduzione all'interno della cappella di un secondo ordine architettonico, di proporzioni minori rispetto alle lesene angolari: una personale ripresa della soluzione michelangiolesca del palazzo dei Conservatori (Connors 1982, p.465; Roca De Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998, p.357). Attraverso questo secondo ordine, l'architetto regola la partizione delle pareti laterali e dell'altare, mentre nelle lunette sono collocati i medaglioni sorretti da angeli.

La cappella esprime, quindi, la concezione dell'ordine architettonico come elemento caratterizzante ed al tempo stesso ordinatore dell'opera, in sintonia con uno dei temi fondamentali dell'architettura cortoniana ed in particolare della tarda attività. Altrettanto tipico appare l'inserimento dell'altare in un'elaborata struttura architettonica derivante da un settore retto centrale raccordato da smussi concavi alle pareti laterali, questi ultimi corrispondenti a quelli nel lato verso l'ingresso.

Peculiarità della cappella cortoniana sono il fasto ed il tono generale di ricchezza, tali da apparire quasi programmatici: al di là dell'abbondanza di marmi policromi, stucchi ed affreschi, comprensibile in una cappella gentilizia destinata a facoltosi, benché oculati committenti quali i Gavotti, spicca l'ornatissimo disegno di elementi specifici delle colonne come i capitelli e, soprattutto, le basi: queste ultime – che significativamente non presentano il profilo attico, costante-

mente adottato da Pietro, ma il composito, molto più elaborato – riflettono suggestioni di *exempla* tardo-antichi, come l'ordine architettonico del *vestibulum* del Battistero di Costantino. In altri termini, all'interno di una rigorosa organizzazione compositiva, il Berrettini introduce molteplici note di accentuato valore ornamentale, sottolineate coerentemente dal ricorso al bronzo dorato. Il carattere cortoniano di taluni inserti, come i timpani *arricciati* che coronano le due nicchie ovali con i busti dei Gavotti, viene mitigato e talora volto ad accenti di maggior freddezza per opera probabilmente del Ferri, come è possibile dedurre dal confronto fra il disegno di Montreal e l'opera realizzata, in cui risultano assenti alcuni dettagli, come il festone del sarcofago o il piccolo timpano a coronamento della nicchia (figg. 3, 6).

Sulla scorta del rilievo eseguito da A. Benedetti e di ricerche condotte nell'archivio Gavotti, è stata presentata, nel corso del Convegno cortoniano del 1997, un'accurata lettura dei caratteri distintivi della cappella; sono stati evidenziati, in particolare, la compressione dello spazio ottenuta attraverso la moltiplicazione dell'ordine architettonico (cfr. Connors 1982, p.465), la virtuale eliminazione del riferimento parietale e l'accurata veste cromatica dell'opera (Roca De Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998, pp.353-362).

Bibliografia: Franzini 1668, p.432; Titi 1674, pp.365-366; Franzini 1678, p.441; Pascoli 1730-1736, p.9; Pollak 1912, col.567; Muñoz 1921, p.14; *Altari barocchi...* 1959, pp.107-109; Buchowiecki 1967-1974, III, p.415; Blunt 1982, pp.126-127; Connors 1982, p.465; Zandri 1987, pp.159-168; *Von Bernini bis Piranesi...* 1993, pp.148-149; Roca De Amicis-Varagnoli, in *Atti* 1998, pp. 353-362.

8. Parigi: palazzo del Louvre, progetto (1664)

Celebrato più di qualsiasi altra prova architettonica cortoniana da Luca Berrettini, che si sofferma con evidente compiacimento sulle articolate vicende ad esso legate (Berrettini, in Campori 1866, pp.512-513), il progetto di Pietro da Cortona per la grandiosa residenza parigina di Luigi XIV (1638-1715) è rimasto a lungo privo di apprezzabile attenzione critica. Benché documentati dalle fonti contemporanee e rimasti sempre in Francia, i dise-

gni cortoniani – già ritenuti perduti (Hautecoeur 1927, p.151) – sono stati infatti pubblicati come autografi solo nel 1961 contemporaneamente dal Portoghesi e dal Noehles, che ne hanno concordemente respinto la precedente attribuzione a Carlo Rainaldi dovuta allo stesso Hautecoeur. Successivamente alla sua ‘riscoperta’, il progetto cortoniano è stato sinteticamente analizzato dal Wittkower – che lo ha definito “il meno «cortonesco»” tra quelli del Berrettini (Wittkower 1972, p.205) – per poi essere in seguito oggetto di studio nell’ambito delle più generali trattazioni sul Louvre di Luigi XIV (Bresc-Bautier 1975, p.66; Daufresne 1987, pp.50-53; Minguet 1988, pp.56-57; Berger 1993, p.20).

Pietro da Cortona viene interpellato in relazione al progetto del nuovo palazzo reale nell’aprile del 1664 dall’abate Elpidio Benedetti “Agente del Re di Francia” (ASR, *Cartari Febei*, 80, f. 18v) ed emissario a Roma del Colbert, potente ministro di Luigi XIV e *Controllore generale delle finanze* a partire dall’agosto del 1665. Come è noto, sono consultati anche G. L. Bernini, C. Rainaldi, il Borromini ed un architetto oggi quasi sconosciuto, il Candiani. L’invito rivolto agli architetti italiani è motivato dall’insoddisfazione nei confronti del progetto delineato da L. Le Vau (1612-1670) (fig. 1) – in particolare, da parte dello stesso Colbert, *Sovrintendente agli Edifici Reali* dal 1 gennaio 1664 – ma costituisce al tempo stesso un chiaro riconoscimento, da parte francese, della preminenza della cultura architettonica romana del tempo.

La consegna dei disegni del Berrettini, data per imminente alla metà di luglio del 1664, quando erano stati da poco inviati alla volta di Parigi gli elaborati di tutti gli altri architetti contattati – eccettuati quelli del Borromini, che aveva declinato l’invito, secondo la testimonianza del Bernini, soprattutto per questioni di forma (Fréart de Chantelou 1988, p.227) – avviene in realtà non prima di settembre, dopo ripetute sollecitazioni dello stesso Benedetti: a quest’ultimo si deve la preziosa annotazione relativa alla completa autografia del progetto (“havendolo voluto tirare tutto di suo pugno”), nonostante le precarie condizioni di salute di Pietro “stroppiato dalla gotta” (Portoghesi 1961, p.252).

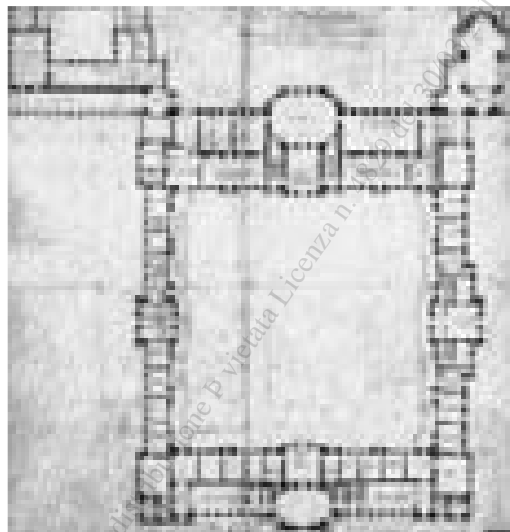


Fig.1 – L. Le Vau, progetto per il Louvre: pianta (ca. 1664).

Dalla seconda fonte relativa al progetto cortoniano, ovvero la nota di Luca Berrettini contenuta nella più volte ricordata lettera a Ciro Ferri (1679), si apprende che gli elaborati preparati da Pietro erano complessivamente cinque “cioè le 4 facciate con la sua pianta” (Berrettini, in Campori 1866, p.512). A detta di Luca, i disegni di Pietro incontrarono l’incondizionata approvazione di Alessandro VII, a cui erano stati mostrati dietro pressante richiesta dello stesso Pontefice; quest’ultimo, sempre secondo la testimonianza di Luca, avrebbe dichiarato inoltre di preferirli a quelli preparati dagli altri architetti. Se l’entusiastico giudizio del Papa appare di difficile verifica, la visione del progetto cortoniano viene in effetti ricordata nel *Diario* dello stesso Alessandro VII, alla data 3 settembre 1664 (“dopo pranzo vediamo i disegni di Pietro da Cortona pel Louvero di Parigi... portatici dal Parente suo scarpellino [Luca Berrettini]”: Krautheimer-Jones 1975, p.221, nota n°770). Da qui, la possibilità di datare la stesura dei disegni al periodo maggio-agosto 1664.

La testimonianza di Luca Berrettini sottolinea, inoltre, come l’apprezzamento papale fosse condiviso dal granduca di Toscana Ferdinando II (1610-1670), attraverso il quale i disegni di Pietro da Cortona erano giunti in Francia. La singolare circostanza dell’invio del progetto cortoniano da

Firenze – evitando la consegna degli elaborati all'emissario francese – viene confermata da Pietro da Cortona in due lettere del settembre del 1664 (Crinò 1959, pp. 152-153) ed indirettamente avvalorata dallo stesso Benedetti, che ricorda in una comunicazione del 23 settembre 1664 la diffidenza di Pietro nei suoi confronti, a causa di una presunta, ma in effetti tutt'altro che improbabile sua parzialità nei confronti del Bernini, e la conseguente decisione dell'artista toscano di non affidargli i propri disegni.

Del tutto infondata appare infine la notizia, dovuta ancora a Luca Berrettini, relativa all'ordine impartito da Luigi XIV di mettere in opera il progetto cortoniano: affermazione che sembra motivata soprattutto dal desiderio di porre in cattiva luce “coloro che per questo fine particolare erano andati da Roma a Parigi”, ovvero il Bernini, che, richiesto dal Colbert di modificare il suo progetto, aveva inviato un secondo grafico nel febbraio del 1665 e nell'estate dello stesso anno si era recato in Francia. Tutto questo appare in effetti congruente con le polemiche osservazioni – contenute in una lettera di C. Ferri al Megalotti (17 febbraio 1666) – circa un preteso plagio del progetto cortoniano da parte dello stesso Bernini (Portoghesi 1961, p.253).

Non molto sappiamo, infine, delle reazioni da parte francese relativamente al progetto del Cortona, verosimilmente non troppo positive se, ancora il 20 ottobre 1665, l'influente cavaliere di Chantelou criticherà il Berrettini, accusandolo di aver concepito un palazzo più simile ad un tempio che ad una residenza: giudizio negativo – ed in gran parte pretestuoso, considerando gli stretti legami tra il nobile francese ed il Bernini – peraltro esteso, in base a considerazioni diverse, ai disegni del Rainaldi e del Candiani (Fréart de Chantelou 1988, p.226).

Dei disegni ricordati da Luca Berrettini, sono noti oggi i tre relativi ai prospetti principale, verso le Tuileries e sul cortile, conservati presso il *Département des Arts Graphiques* del Louvre (figg. 2-4); basandosi sulle didascalie presenti, è possibile individuare nella pianta del palazzo e nel prospetto relativo al secondo lato del cortile le tavole mancanti. L'at-

tribuzione a Pietro da Cortona si fonda tanto sulle caratteristiche grafiche degli elaborati, quanto sulle indicazioni di tipo architettonico che emergono dall'analisi dei disegni. In merito al primo punto, disegni di menzione sono il tipico tratto discontinuo delle parti tracciate a mano libera e le leggere ombre ad acquarello; soprattutto, le numerose, talvolta quasi impercettibili variazioni compositive che compaiono nell'ambito dello stesso elaborato. Elemento, quest'ultimo, tanto più singolare qualora si pensi al carattere ‘ufficiale’ delle tavole inviate a Parigi: il che ha fatto acutamente ipotizzare l'esistenza di un processo creativo ed autocritico così forte da imprimere il suo segno persino in elaborati ‘definitivi’ come quelli inviati a Parigi (Portoghesi 1961, pp.255-256).

In secondo luogo, le numerose affinità linguistiche del progetto con altre opere cortoniane, sinteticamente segnalate dallo stesso Portoghesi, appaiono in effetti di tale evidenza da giustificare da sole il riferimento al Berrettini: dall'impaginazione a fasce e semplici finestre a riquadri del piano terra del prospetto principale, analoga a quella dei palazzetti della piazza di S. Maria della Pace, alle finestrelle della copertura del padiglione centrale, che rappresentano un'anticipazione delle aperture ovali dell'attico della cupola della chiesa dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso; dal bugnato basamentale, che si riallaccia a motivi presenti nel progetto per il rinnovo di palazzo Pitti, alla morfologia tipicamente cortoniana delle finestre del piano nobile.

Nonostante l'entusiastica testimonianza di Luca Berrettini e quella, quasi altrettanto positiva, del Pascoli (Pascoli 1730-1736, p.8), il progetto per il Louvre - concepito peraltro in un momento di particolare sofferenza fisica per Pietro - non sembra tra le sue creazioni architettoniche più riuscite. In particolare, colpisce negativamente quella “rigidezza” d'insieme, già avvertita (Portoghesi 1961, p.256), che costituisce un dato senz'altro insolito per il Berrettini. Osservazione che appare particolarmente pertinente per quanto riguarda il prospetto principale, in cui l'articolazione secondo cinque assi – mutuata dall'originario progetto del Le Vau, fatto pervenire agli architetti italiani come schema indicativo di riferimento (Fréart de Chantelou 1988, p.227) – non dissipa l'im-

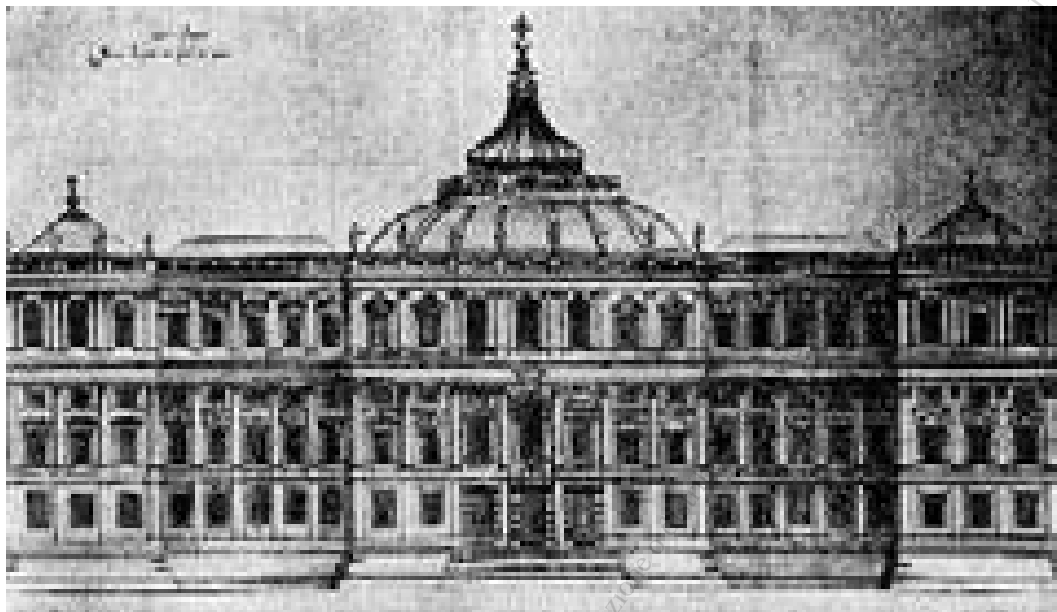


Fig.2 – Progetto per il palazzo del Louvre: prospetto orientale (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Recueil du Louvre, I, f.16)

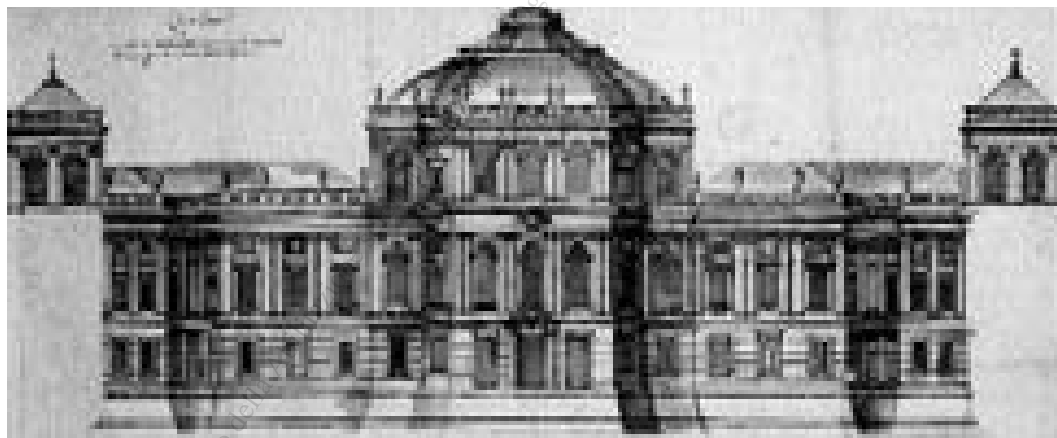
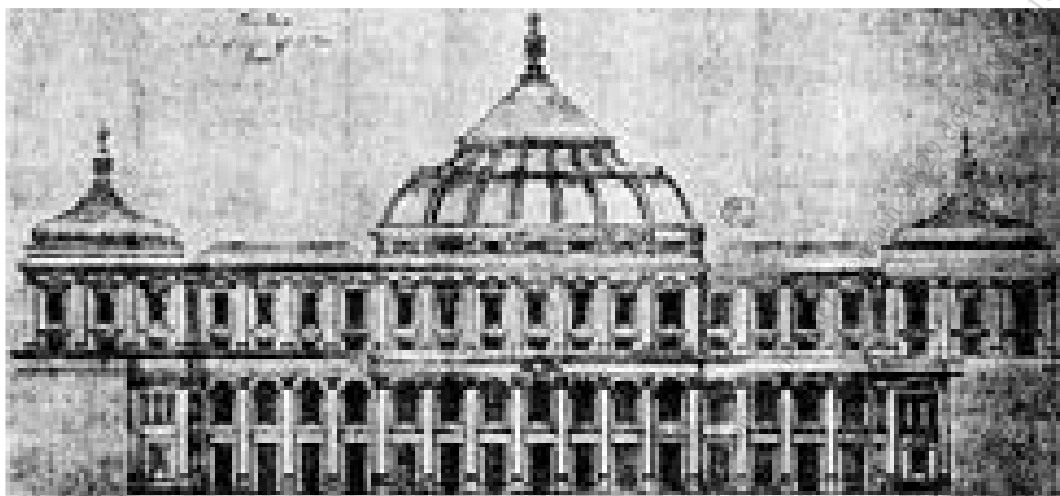


Fig.3 – Progetto per il palazzo del Louvre: prospetto verso le Tuileries (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Recueil du Louvre, I, f.14)

pressione di una volumetria eccessivamente bloccata e, soprattutto, di un'impaginazione parietale che sembra concepita in modo alquanto meccanico.

Indubbiamente più articolata la facciata occidentale, verso le Tuileries – per la quale la Del Pesco ha ipotizzato un'influenza, che appare tuttavia molto contenuta, della ricostruzione grafica della *Domus Aurea*, inclusa nell'*Antiquae Urbis Splendor* del Lau-

ro (Del Pesco 1984, p.423) (fig. 5) – concordemente considerata la parte migliore del progetto cortoniano: l'impostazione complessiva, articolata su di un basamento bugnato che sostiene un ordine gigante, è comune al progetto del palazzo Chigi a piazza Colonna, a cui rimanda anche l'abile combinazione di aperture ad arco e trabeate. Meno convincente appare però l'accostamento dei diversi settori della facciata; poco



incisivi, infine, i raccordi concavi e convessi, che sono privi di quella serrata essenzialità che aveva caratterizzato l'immagine dello stesso palazzo Chigi.

Dal punto di vista del proporzionamento generale, il progetto cortoniano ripropone coerentemente quel ricorso a rapporti semplici (1:1; 1:2; 1:3; 2:3, etc.), che rappresenta una costante nell'attitudine formativa del Berrettini; in particolare, l'altezza del piano nobile, definito in facciata dall'ordine gigante e quindi comprensivo della trabeazione, risulta pari a circa una volta e mezzo quella del piano terra o dell'attico (rapporto di 2:3), mentre la larghezza del padiglione centrale della facciata sulle Tuileries corrisponde ad un terzo di quella totale (rapporto di 1:3).

Interessante infine, al di là dell'evidente spirito polemico, la citata nota del Ferri relativa alle analogie tra il progetto cortoniano e quello berniniano. Singolari convergenze emergono in effetti nelle soluzioni per il cortile, risolto in entrambi i casi mediante un doppio loggiato, ritmato da un ordine gigante: un motivo peraltro già presente nell'architettura del Cinquecento (da Michelangelo al Palladio) e riproposto a Roma dallo stesso Borromini nella Casa dei Filippini (Portoghesi 1961, p.257). In ogni caso, il riferimento del Ferri viene a confermare la giustificata diffidenza del Berrettini nei confronti del Bernini: diffidenza ritenuta reciproca dallo stesso Alessandro VII già a partire dalla metà degli anni Cinquanta, come è possibile dedurre da una curiosa nota del *Diario* del Pontefice, datata

20 agosto 1656 ("si guardi che i disegni di Pietro non veda il Bernino e viceversa...": Krautheimer-Jones 1975, p.203, nota n°37). Lo schema cortoniano del cortile riprende, peraltro, soprattutto spunti michelangioleschi: dalle aperture trabeate inferiori, che richiamano il prospetto del palazzo dei Conservatori, all'attico, citazione quasi letterale dell'ultimo ordine del cortile di palazzo Farnese (Portoghesi 1961, p.257).

In ultima analisi, i dati qualitativamente emergenti nel progetto cortoniano sembrano risiedere da una parte nella notevole capacità del Berrettini di armonizzare il disegno del palazzo con talune caratteristiche tipiche dell'edilizia residenziale francese (combinazione di più volumi articolati, emergenza compositiva e visiva dei padiglioni, bugnato a ricorsi orizzontali, etc.) e, più in particolare, con lo stesso impianto planimetrico ideato dal Le Vau (Connors 1982, p.464; Varriano 1986, p.122) (*fig. 1*); dall'altra, nel significato anticipatore nei confronti di alcuni palazzi del barocco centro-europeo, come la monumentale *Residenz* di Würzburg (Connors 1982, p.464; Noehles, in *Cat.* 1997, p.473).

In questo senso, risulta interessante notare la profonda diversità di atteggiamento tra il Bernini e Pietro da Cortona: con decisione, persino ostentatamente chiuso alla tradizione architettonica francese, il primo; più duttile, incline ad un sottile 'ambientamento' della propria opera, il secondo.

Elemento caratterizzante del progetto cortoniano è, infine, l'insieme delle singolari volte cupolate a

Fig.4 (nella pagina a fronte)
– Progetto per il palazzo
del Louvre: prospetto sul
cortile (Parigi, Musée du
Louvre, Département des
Arts Graphiques, Recueil du
Louvre, I, f.15)



Fig.5 – Ricostruzione gra-
fica della Domus Aurea
(da G. Lauro, Antiquae Ur-
bis Splendor, Roma 1637,
tav.101)

costoloni, destinate, nonostante lo scarso apprezzamento iniziale, ad esercitare una certa suggestione nell'ambiente francese: elementi di forte impatto visivo – anche, e soprattutto, in chiave urbana – e simbolico, come espressione metaforica della *maiestas* regia, in evidente alternativa alle più tradizionali coperture dei padiglioni laterali: di cui, in assenza di piante e sezioni, è oggettivamente difficile chiarire i reali rapporti spaziali con i corrispondenti ambienti e la stessa consistenza materiale. A questo proposito, è forse ipotizzabile una certa influenza da parte di quelle strutture effimere tipiche della Roma barocca, come padiglioni di feste, catafalchi, etc., in cui ricorrono frequentemente elaborate coperture cupolate. Notazione che sembra particolarmente indicativa in relazione al progetto per il Louvre del Rainaldi, che manifesta una ripresa di taluni elementi dell'apparato per la *Festa della Resurrezione* a piazza Navona (1650): un interessante esempio di quel processo di *trasmissione* di specifici motivi tra ambiti tipologici distinti, che si configura come un dato tipico nella Roma barocca.

Il progetto per il Louvre conclude idealmente la storia dei controversi rapporti tra Pietro da Cortona e la Corte francese – una “gloria senza fortuna”, secondo la felice espressione di B. Gady (*Cat.* 1997, p.153) – di cui episodio fondamentale resta l'invito a stabilirsi a Parigi rivolto al Berrettini da parte di Giulio Mazzarino, negli anni successivi alla conclusione

della volta del salone di palazzo Barberini (1639) (Oy-Marra, in *Atti* 1998, pp.167, 174). Benché data quasi per certa nel marzo del 1642, allorché l'artista si era trasferito già da alcuni mesi a Firenze, la presenza dell'artista in Francia era destinata a rimanere per il potente cardinale un desiderio inappagato; né migliore sorte avrebbe successivamente ricevuto, del resto, l'analogo invito da parte dell'ambasciatore spagnolo a Roma. Episodio, quest'ultimo, fonte di un curioso equivoco riportato con dovizia di particolari da Luca Berrettini (Berrettini, in Campori 1866, p.512; cfr. Baldinucci 1725-1730, p.122): che, al di là della singolarità delle circostanze, viene ad attestare comunque il gradimento della corte spagnola di Filippo IV (1605-1665) nei confronti dell'arte cortoniana.

Ed è proprio l'unanime apprezzamento dell'opera del Berrettini, tanto più significativo qualora si consideri l'acceso antagonismo esistente tra le due massime potenze dell'Europa del Seicento, a testimoniare eloquentemente della celebrità raggiunta dall'artista: circostanza, infine, avvalorata dai numerosi quadri spediti da Pietro nei due Paesi, destinati ad essere, come ricorda ancora Luca, “al maggior segno graditi”.

Bibliografia: Baldinucci 1725-1730, p.124; Pascoli 1730-1736, p.8; Milizia 1785, p.146; Berrettini, in Campori 1866, pp.512-513; Fabbrini 1896, pp.170-171; Pollak 1912, col.566; Noehles 1961; Portoghesi 1961; Noehles 1963, col. 609; Portoghesi 1967, p.236; Golzio 1968, pp.188-189; Noehles 1969, p.196; Wittkower 1972,



Fig.1 – Prospettiva di piazza ideale antistante la chiesa del Gesù (?) (Milano, Museo del Castello Sforzesco, Civica Raccolta Bertarelli, D. Martinelli, I, 40)

Fig.2 – Ricostruzione grafica della Curia Octavia (da G. Lauro, *Antiquae Urbis Splendor*, Roma 1637, tav.52)



pp.204-205; Portoghesi 1973, pp. 440-442; Noehles, in AA.VV., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.143-144; Norberg-Schulz 1979, p.152; Connors 1982, p.464; Varriano 1986, pp.122-124; Daufresne 1987, pp.50-53; *Von Bernini bis Piranesi...* 1993, pp.142-143; Noehles-Grumo, in *Cat.* 1997, p.473.

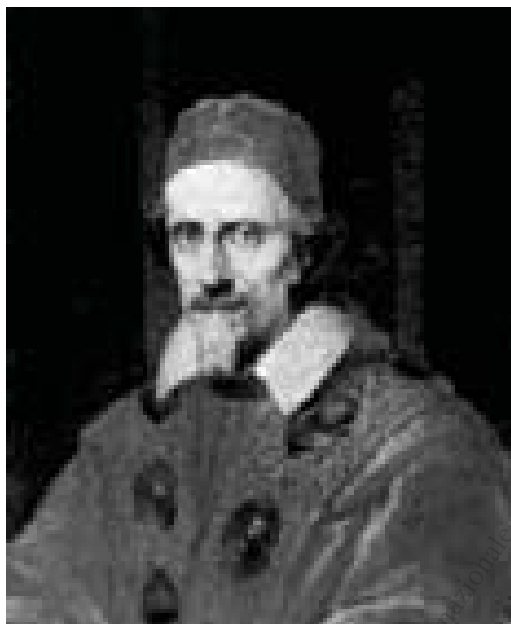
Disegno in prospettiva di piazza ideale antistante la chiesa del Gesù (attr.)

Il disegno, conservato a Milano (Museo del Castello Sforzesco, Civica Raccolta Bertarelli, D. Martinelli, I, 40) (fig. 1), è stato pubblicato dal Portoghesi come progetto di ristrutturazione dell'area antistante la chiesa madre dei Gesuiti (Portoghesi 1966, p.247, fig.201; Id. 1973, pp.429-431, fig.232); ipotesi accolta dal Golzio (Golzio 1968, p.190). A distanza di venti anni, il Krautheimer ha più convincentemente riferito l'elaborato ad uno scenario per una sacra rappresentazione, attribuendone l'ideazione al Berrettini ed il disegno alla cerchia (Krautheimer 1987, pp.124-125). Quest'ultima nota è a nostro avviso avvalorata dal tratto estraneo al *ductus* cortoniano, dall'evidente imprecisione con la quale sono resi taluni particolari architettonici, dal trattamento sommario delle ombre, dalla stessa incongruenza costruttiva della composizione (si noti il disassamento tra i sostegni della sostruzione e dei pilastri superiori): tali, nel loro complesso, da differenziare il disegno dagli altri elaborati cortoniani e che potrebbero forse far pensare ad una esercitazione didattica.

Per ciò che riguarda le possibili fonti alla base della composizione – oltre al richiamo ai palazzi capitolini (Krautheimer 1987, p.124) ed a “prototipi rinascimentali e classici” come le cosiddette *Colonnacce* del Foro di Nerva (Portoghesi 1973, p.431) – degne di nota appaiono le analogie con la ricostruzione grafica della *Curia Octavia* delineata dal Lauro (Lauro 1612, ed. 1637, tav.52) (fig. 2): confronto da operare, ovviamente, sul piano dell'impostazione generale, più che in riferimento alla ripresa di specifiche soluzioni sintattiche.

Bibliografia: Portoghesi 1967, pp.234-235; Golzio 1968, p.190; Portoghesi 1973, pp. 429-431; Norberg-Schulz 1979, p.28; Krautheimer 1987, p. 124.

Le ultime opere sotto Clemente IX Rospigliosi (1667-1669)



Pietro da Cortona (1597-1669) (attr.), ritratto di Clemente IX (Gran Bretagna, collezione privata)

Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: finestroni esterni della tribuna e della navata; decorazione in stucco delle volte della chiesa; cupola (dal 1668)

La prima pietra della chiesa dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso è posta il 29 gennaio 1612, su progetto di Onorio Longhi ed iniziativa dell'Arciconfraternita dei Lombardi in Roma (AALR, b.422, fasc.6; b.426, fasc.9; cfr. Drago-Salerno 1967, p.55). La decisione di dare corso all'opera va inquadrata nel clima di accesa devozione determinato dalla canonizzazione di Carlo Borromeo (1538-1584), venerato arcivescovo di Milano, proclamata solennemente da Paolo V Borghese (1605-1621) il primo novembre 1610. La pianta longhiana delinea un organismo a tre navate con cappelle laterali, transetto non sporgente, cupola, area presbiteriale

absidata con ampio deambulatorio (AALR, b.421): presenza, quest'ultima, del tutto inconsueta a Roma, e da mettere in relazione con la tradizione architettonica lombarda. Una scelta, quindi, coerente con il carattere 'nazionale' della committenza e dello stesso architetto, esponente di una famiglia di scalpellini originaria di Viggù, nei pressi di Varese. Le proporzioni dell'edificio longhiano, eloquente dimostrazione dell'ambiziosa volontà della comunità dei Lombardi di superare le chiese delle altre *Nationi* presenti nell'Urbe, costituiscono al tempo stesso la principale causa delle lunghe vicende esecutive dell'opera, in primo luogo dell'interruzione seguita alla prima fase dei lavori: quest'ultima conclusa nel novembre del 1635, con il completamento della grande volta a botte della navata centrale (vedi l'*Avviso* contemporaneo, riportato in Rossi 1938, p.119).

Alla ripresa dei lavori (16 marzo 1665) (*fig. 1*), la chiesa risulta ancora priva del transetto, della tribuna e della cupola, oltre che della facciata. Nonostante il lungo intervallo trascorso dalla fondazione dell'edificio, il progetto di riferimento è ancora quello originario di Onorio Longhi, che viene alterato in questa fase solo nell'alzato, per la costruzione di alcuni ambienti posti sopra il deambulatorio (*fig.2*). Previste inizialmente come appartamento privato del *Protettore* dell'Arciconfraternita, il cardinale Luigi Alessandro Omodei (1608-1685), le sale sono in seguito realizzate come locali a disposizione dei membri della stessa Arciconfraternita (galleria, archivio, biblioteca, guardaroba ed oratorio), secondo una deliberazione ratificata nel corso della congregazione del 10 gennaio 1667 (Ceccarelli 1996; Villani 1997^a, pp.205-206).

Pietro da Cortona viene in un primo tempo interpellato – unitamente al Borromini, al Rainaldi, a G. A. De Rossi ed ai “primi Capomastri di Roma” – in relazione alla stabilità dei piloni di sostegno

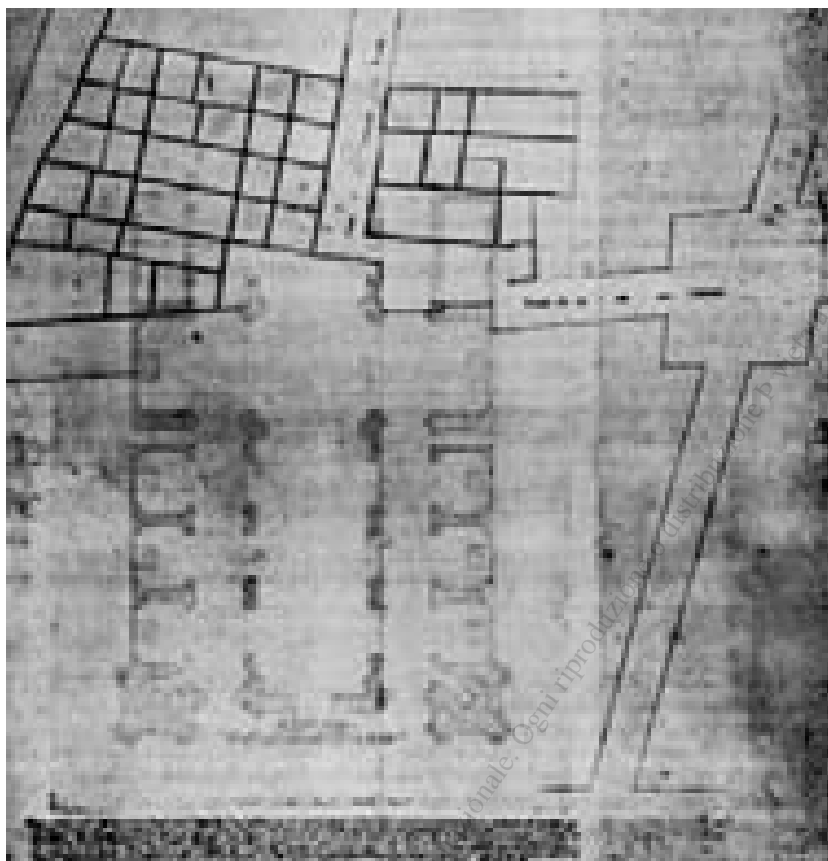


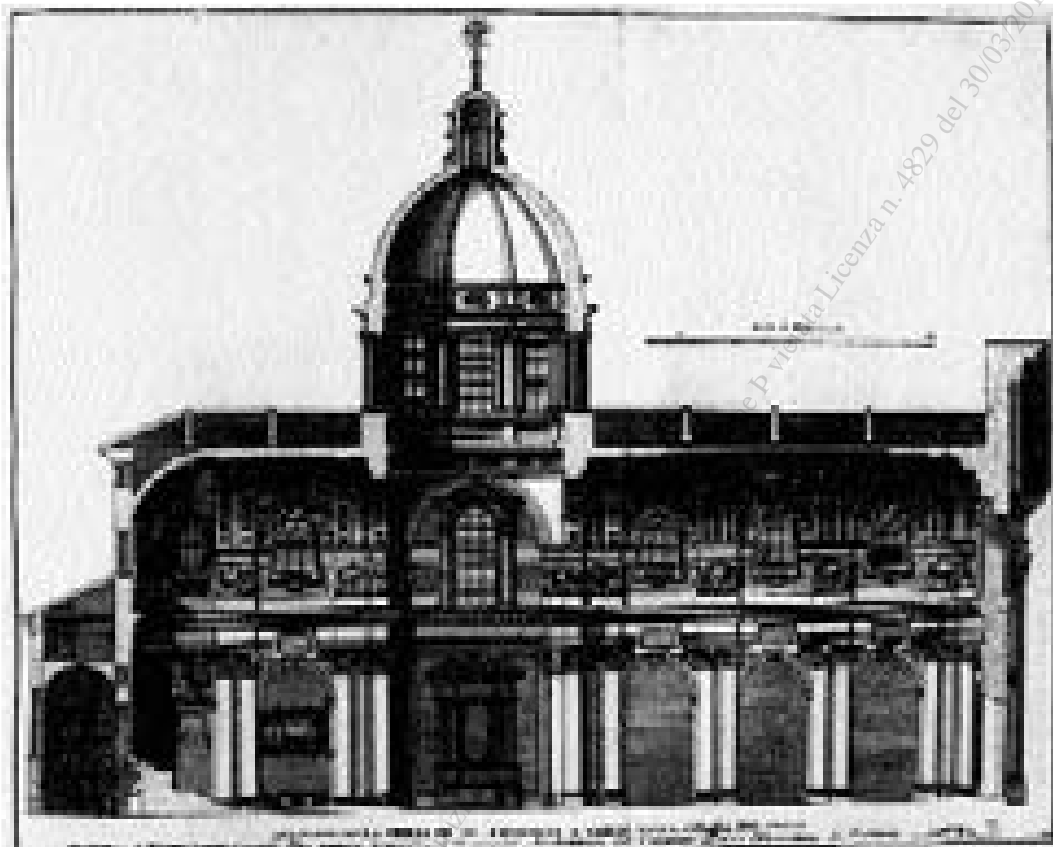
Fig.1 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: chirografo di Alessandro VII (1665) (BAV, Chig. P VII 10, ff.20v-21r). La planimetria allegata al rescritto papale mostra le alterazioni del contesto urbano previste per l'edificazione del transetto e della tribuna della chiesa. La pianta di riferimento è ancora quella longhiana: la monumentale facciata e l'altare maggiore con baldacchino non saranno realizzati secondo il progetto originario

Fig.2 (nella pagina a fronte) – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: sezione longitudinale (da D. de Rossi, Studio d'architettura civile, Roma 1702-1721, III, tav.27). All'estrema sinistra, al di sopra del deambulatorio, è visibile uno degli ambienti edificati a partire dal 1667

della futura cupola (ottobre 1665: AALR, b.427, fasc.7; Drago-Salerno 1967, p.61); successivamente, in merito all'edificazione degli ambienti sopra il deambulatorio, precedentemente ricordata (1667: AALR, *Liber Instrumentorum...*, 55, ff.140v-142r; b.422, fasc.8). Il consenso suscitato dal parere tecnico espresso in occasione della prima "consulta", fa sì che il Berrettini acquisisca la fiducia e l'appoggio sia dell'Arciconfraternita sia, soprattutto, dell'Omodei, così da figurare in posizione di spicco già in occasione della seconda consulenza. Se, infatti, nel 1665 Pietro – di cui pure si afferma significativamente che "tiene hora il primo luogo nella Theorica di questa professione" – è chiamato "per abundare" solo successivamente agli altri architetti, due anni dopo il suo nome risulta l'unico ad essere ricordato nei resoconti ufficiali dell'Arciconfraternita.

In un tale contesto, appare del tutto naturale

che allo stesso Berrettini sia affidato il progetto della cupola della chiesa, la cui realizzazione viene decisa il 4 giugno 1668 (AALR, *Liber Decretorum 1660-1705*, 11, f.49r). Nelle settimane seguenti sono stipulati i *Capitoli* con il capomastro muratore G. M. Paranzini (7 luglio), il *vetraio* F. Pierantoni (21 agosto), lo scalpellino C. Torriani (28 settembre) (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 56, ff.67v-71r; 73v-74v; 77v-83r; b.422, fasc.4). Il 13 settembre dello stesso anno, alla ripresa dei lavori dopo la pausa estiva, Pietro è ricordato in un documento come autore del *disegno* della cupola, inizialmente prevista a doppia calotta ("Essendosi a causa de caldi sopraseduto nella fabrica della n.ra Chiesa si determina porle nuovamente mano li 18 del corrente con fare il tamburo della copola conforme il disegno del S.r Pietro da Cortona": AALR, *Liber Decretorum 1660-1705*, 11, f.50r; Drago-Salerno 1967, p.62; per



una proposta di identificazione dell'elaborato grafico cortoniano: Oechslin 1969, p.52).

Contemporaneamente, il Berrettini progetta gli stucchi delle volte a botte della tribuna e del transetto, a cui seguiranno quelli della navata centrale: l'opera, iniziata con ogni probabilità nel 1668-1669, viene saldata, a più riprese, tra l'11 agosto 1670 e l'8 luglio 1673 (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 57, ff.9v-11v; 39v-42r; 107v-110r: Villani 1997^a, pp.216-217); più tarda, invece, la relativa doratura (AALR, b.426, fasc.9). Pietro disegna, inoltre, gli ornamenti dei finestroni superiori esterni della tribuna e della navata, realizzati nella seconda metà del 1668 dallo stuccatore Giuseppe Rugieri (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 56, f.114v-121v; b.422, fasc.10) (figg. 3, 4). I finestroni, che costituiscono l'elemento di spicco dell'esterno della chiesa, sono quindi da includere nel catalogo delle opere cortoniane: al di là di considerazioni di tipo stilistico,

particolare rilievo a questo proposito assume un esplicito riferimento a Pietro da Cortona contenuto in un documento della fabbrica, che attesta la presenza dell'architetto, ormai prossimo alla morte, nel cantiere della tribuna della chiesa (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 56, ff.145v-147v: Villani, in *Atti* 1998, p.350). La forma rastremata dei vani dei finestroni è da ricondurre tuttavia ad Onorio Longhi, costituendo peraltro una chiara reminescenza michelangiotesca (Sagrestia nuova di S. Lorenzo a Firenze; cappella Sforza in S. Maria Maggiore), a sua volta ispirata ad *exempla* antichi, come il tempio cosiddetto di Vesta a Tivoli. Inconfondibilmente cortoniano è invece il virtuosistico disegno delle modanature, caratterizzato dalla moltiplicazione dei motivi e, in particolare, dal raddoppio dei timpani: ripresa, quest'ultima, di uno dei tipici etimi michelangioteschi. Il risultato finale traduce, nel complesso, i termini di un'accentuata ricchezza



Fig.3 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: tribuna, esterno. In alto, al centro, il finestrone tamponato, opera di P. da Cortona

plastica e chiaroscurale, tale da qualificare le altri-menti spoglie superfici dell'esterno della chiesa, alterandone sensibilmente l'austera *facies* originaria (fig. 3).

Per quanto riguarda gli stucchi dorati delle volte interne – in gran parte realizzati, come precedentemente sottolineato, dopo la morte dell'artista – l'intervento del Berrettini rappresenta forse il culmine della sua attività di architetto decoratore, dal punto di vista della perizia compositiva e della coerente evoluzione del disegno adottato (Benedetti 1980, pp.60-62). I motivi fondamentali della partizione delle volte e l'organizzazione combinatoria delle singole parti, introdotti nella chiesa della Vallicella, subiscono un deciso quanto dinamico sviluppo: in cui Pietro, da una parte dimostra di padroneggiare perfettamente l'elaborata articolazione complessiva, dall'altra riesce a conferire abilmente alla composizione degli stucchi quel raffinato e caratteristico andamento ondeggiante, che deriva dalla sostituzione delle linee rette con

profili alternativamente concavi e convessi (figg. 5, 6). L'insieme viene geometricamente ordinato ricorrendo al tema, tipicamente cortoniano, della 'sovrapposizione', in base al quale vengono connessi per successiva stratificazione più livelli di stucchi (fig. 7). La coerenza nel disegno rispetto alla poetica espressa nei ciclo decorativo della Vallicella ha, inoltre, un suo preciso parallelo nella ripresa del messaggio simbolico, ancora una volta improntato al valore centrale del *Chrismon*, a cui si unisce il forte segno della croce: da qui una lettura critica degli stucchi della chiesa dei Lombardi in cui l'intreccio tra costruzione geometrica e riferimento religioso emerge come elemento centrale (Benedetti, in *Atti* 1998, p.397).

Alla morte di Pietro da Cortona (16 maggio 1669), la cupola risulta edificata solo fino alla base del tamburo, come è possibile dedurre dall'analisi della *Misura e Stima* – cioè dallo stato di avanzamento dei lavori – del 10 agosto 1669 (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 56, ff.140r-142v; errata, dunque, la ricostruzione cronologica in Aa. Vv., *Via del Corso...* 1961, p.149). Già il 5 ottobre seguente, tuttavia, vengono stipulati gli accordi per la fornitura del piombo di rivestimento della calotta esterna: un evidente indizio della convinzione da parte dei responsabili dell'Arciconfraternita di pervenire ad un completamento dell'opera in tempi brevi. Al contrario – proprio a partire dai primi mesi del 1670 – impreviste difficoltà finanziarie vengono a rallentare l'andamento dei lavori, come viene puntualmente registrato nella documentazione originale, in cui si attesta l'effettiva difficoltà da parte della *Nazione* dei Lombardi a reperire il denaro necessario. In questo contesto si inseriscono i provvidenziali interventi di Clemente X Altieri (1670-1676) e, soprattutto, del cardinal Omodei, a cui si devono ripetute e generose elargizioni: a quest'ultimo si riconduce, inoltre, un'articolata azione finalizzata ad individuare possibili fonti d'introito (regalie, tributi, *pensioni*, etc.), ricercate con quella spregiudicata disinvoltura, di cui rimangono interessanti tracce in alcuni *Avvisi* dell'epoca (sull'Omodei: Moroni 1840-1861, XLIX, pp.18-19; Spiriti 1993; Id. 1995). All'inizio del 1671 la struttura muraria del tamburo è ormai conclusa; tra la



Fig.4 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: tribuna, dettaglio di uno dei finestrone esterni (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 56, ff.114v-121v; b. 422, fasc. 10)

primavera e l'estate seguenti si realizza la calotta (fig. 8), che viene rivestita di piombo nei mesi successivi (novembre 1671-maggio 1672) (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 57, ff.13v-16v; 42v-45v; 80v-81v; 92r-97r). Nel febbraio del 1672 sono collocate la grande sfera di rame dorato di sei palmi di diametro (poco più di cm 130) e la croce sommitale (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 57, ff.82r-83r). Già il 20 agosto dell'anno precedente erano stati firmati i *Capitoli* con Giacinto Brandi (1623-1691) – uno dei pittori più in vista nell'ambiente artistico romano – per gli affreschi della calotta interna, che tuttavia non saranno eseguiti (solo nel 1679 la cupola sarà dipinta a “Stucchi finti lumeggiati di oro... ad imitazione delli Stucchi veri fatti nei voltoni” da P. Brozzi: AALR, *Liber Instrumentorum...*, 57, ff.72r-80r; b.427, fasc.6, 7) (fig. 10). La cupola può dunque dirsi conclusa – ad eccezione della finitura in stucco dell'attico e del *lanternino*, realizzata entro la metà del 1673 – nella primavera del 1672 (Villani 1997^a, p.236) (figg. 8, 9).

Per quanto l'esecuzione della cupola abbia interessato un arco di tempo di quasi quattro anni, in gran parte successivo alla morte del Berrettini, l'ampia documentazione disponibile permette di escludere sostanziali alterazioni dell'originario disegno cortoniano, realizzato sotto la guida di T. Zannoli, architetto dell'Arciconfraternita ed in precedenza collaboratore di un importante artefice attivo nella Roma barocca, come G. A. De Rossi.

Accomunata già dal Muñoz alla facciata di S. Maria in Via Lata come espressione dell'ipotizzata ‘svolta classicista’ dell'architettura cortoniana (Muñoz 1921, p.14), la cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso si pone in realtà come una personale risposta all'*iter* evolutivo della cupola romana, sviluppatosi tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento (fig. 12). Di qui la complessità di significato dell'opera, che si aggiunge all'eccezionale livello qualitativo raggiunto dal Berrettini,

più volte sottolineato (Brandi 1970, pp.65-68; Wittkower 1972, p.204; Portoghesi 1973, pp.437-440). In particolare, a C. Brandi – autore di una sintetica, ma acuta lettura critica – si deve il riconoscimento del carattere assolutamente innovativo del modello cortoniano, che supera decisamente l'ormai stanca tradizione maderniana, sviluppatasi a partire dalle cupole di S. Giovanni dei Fiorentini (1612-1613) e, soprattutto, di S. Andrea della Valle (1621-1623): a cui, pure, Pietro da Cortona si dimostra vicino, soprattutto nella tendenza all'accentuato verticalismo delle proporzioni.

Coerentemente con i caratteri della tarda attività architettonica, Pietro da Cortona valorizza in Ss. Ambrogio e Carlo al Corso innanzitutto l'ordine architettonico, articolato in pilastri a fasci di paraste e coppie di colonne libere, che inquadrano i finestroni del tamburo (*fig. 11*). Questi ultimi, di inusitate proporzioni, abbandonano del tutto il richiamo alle 'classiche' aperture timpanate, per suggerire virtualmente l'idea del vuoto atmosferico e quindi dello 'sfondamento' spaziale: ovvero, dell'eliminazione della parete di riferimento. In modo diametralmente opposto al Borromini, che solo pochi anni prima nella cupola di S. Agnese in Agone (1653-1657) aveva proiettato verso l'esterno i contrafforti, il Berrettini riduce sporgenze ed aggetti, 'scavando' verso l'interno la profondità materica del tamburo: riproponendo dunque, pur nella diversità del tema tipologico, soluzioni compositive già precedentemente sperimentate in S. Maria in Via Lata (Portoghesi 1973, p.437; Villani 1997^a, pp.288-289). Altro dato fondamentale della cupola cortoniana è l'accentuata valorizzazione dell'attico (*figg. 12, 15*): elemento che, unito a specifici motivi sintattici come i fasci di paraste del tamburo ed i riquadri posizionati tra i finestroni e la trabeazione superiore, dimostra l'attenta riflessione compiuta dal Berrettini sulla cupola di S. Carlo ai Catinari a Roma, realizzata quasi cinquant'anni prima dal barnabita R. Rosati (Villani 1997^a, pp.253-254; Marconi, in *Lo specchio del cielo*, 1997, p.214) (*fig. 13*). La ripresa, sia pure meditata e selettiva, di proposte rosatiane – che avevano peraltro avuto una limitatissima eco nell'ambiente romano – contribuisce a misurare lo scatto

concettuale espresso dall'opera cortoniana rispetto alle tendenze compositive del tempo, attestando anche l'articolazione delle fonti di Pietro.

Elemento assolutamente qualificante dell'opera è, inoltre, il ruolo attribuito alla luce: il voluto sovradimensionamento delle aperture del tamburo, combinato con la presenza delle finestre ovali dell'attico, determina all'interno un flusso luminoso "grandioso" (Brandi 1970, p.68), di gran lunga maggiore rispetto a quello presente nelle altre cupole romane (*fig. 10*). Al tempo stesso, permettendo l' 'attraversamento' dell'organismo architettonico da parte dei raggi solari, le ampie pareti vetrate determinano all'esterno una singolare impressione di svuotamento della struttura muraria e, conseguentemente, di leggerezza statica (Brandi 1970, p.68): rendendo possibile anche un'inedita, spettacolare visione 'attraverso' la cupola, come è facile verificare osservando l'opera cortoniana da opportuni punti di vista, quali Trinità dei Monti o il Pincio.

L'eccezionale 'scavo' del tamburo e dell'attico della cupola è reso possibile, dal punta di vista costruttivo, dall'alleggerimento murario, ottenuto limitando le parti in pietra, più pesanti, ma soprattutto utilizzando estesamente la tevolozza (impasto di calce ed elementi irregolari in laterizio): materiale leggero, duttile, ma di buona resistenza meccanica. In secondo luogo, Pietro da Cortona concentra le spinte della calotta sui contrafforti in mattoni (corrispondenti ai fasci di paraste) grazie ad archi di scarico posizionati alla base della calotta stessa, successivamente occultati dalle lastre di piombo di copertura. Ne consegue la possibilità di aprire grandi finestroni nelle pareti del tamburo, ormai private in gran parte della funzione statica. Anche in relazione alla tecnica costruttiva, è individuabile dunque un deciso influsso della cupola di S. Carlo ai Catinari, in cui tuttavia – diversamente dall'opera cortoniana, e con soluzione formale più discutibile – la presenza degli archi di scarico è denunciata all'esterno dalle lastre di piombo posizionate a raggiera.

Un primo dato fondamentale deriva dunque dalla sostanziale omogeneità dei materiali presenti



Fig. 5 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: volta della navata centrale (al centro: G. Brandi, Caduta degli Angeli ribelli, 1677-1679: b.427, fasc.6)



Fig. 6 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: transepto, dettaglio della volta (AALR, Liber Instrumentorum..., 57, ff.9v-11v; 39v-42r; 107v-110r)



Fig. 7 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: tribuna, dettaglio della volta. A sinistra, il “contr’arco con ovoli” sovrapposto al “mezz’arco” a cassettoni; sulla destra, il “giro del festone di lauro” (AALR, Liber Instrumentorum..., 57, ff.9v-11v)

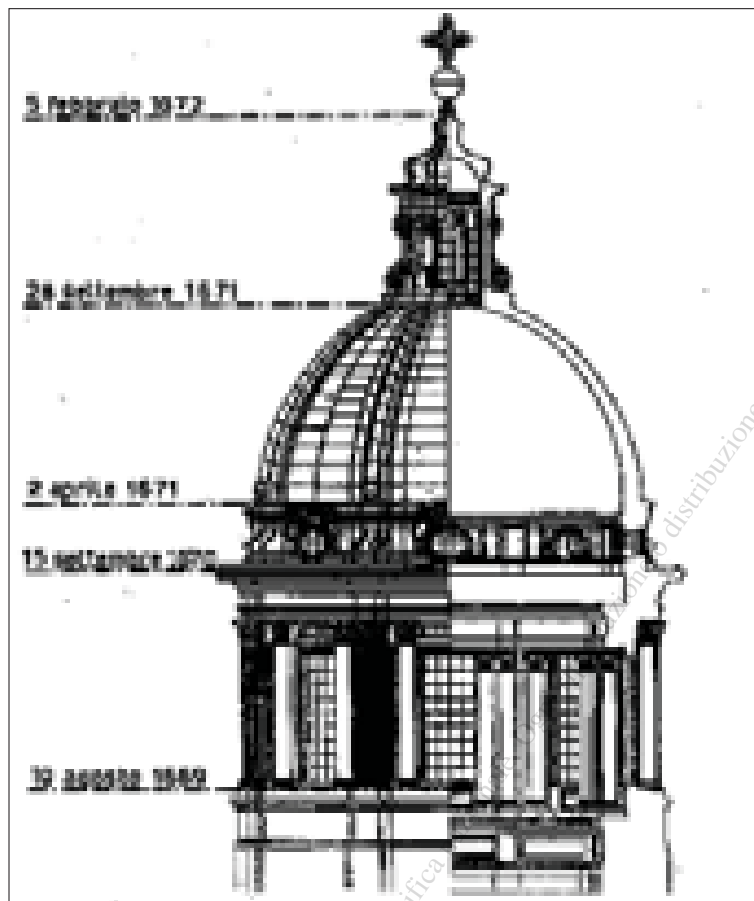


Fig.8 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola, prospetto-sezione indicativa delle fasi costruttive (opere murarie) (elaborazione dell'A., condotta sul rilievo di M. C. Boido, G. Mestrinaro, E. Tamburrini 1987) (AALR, Liber Instrumentorum..., 56, ff.140r-142v; AALR, Liber Instrumentorum..., 57, ff.13v-16v; 42v-45v; 82r-83r; 92r-97r)

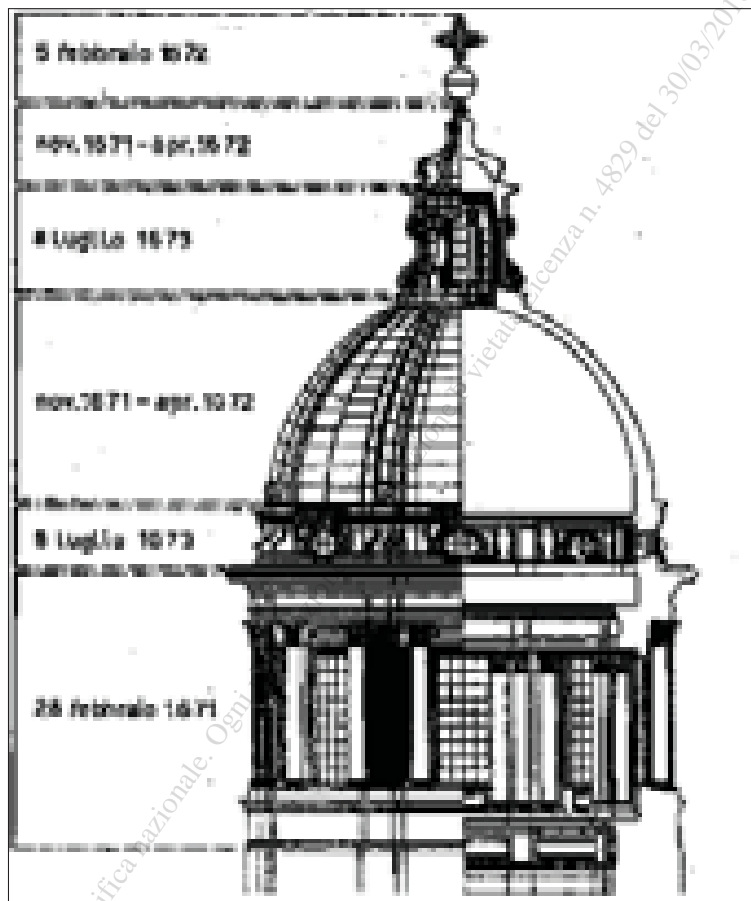
nella cupola; pochissimi, come detto, gli elementi in pietra: una parte dello “zoccolo” esterno, le basi ed i capitelli dell’ordine architettonico interno (peperino della “cava di Marino”) ed esterno (travertino “della migliore cava di Tivoli, e non di monte Rotondo, ne di Fiano”, come risulta dai citati accordi con il capomastro scalpellino Torriani). Quest’ultima distinzione obbedisce a considerazioni di carattere estetico, ma anche economico-funzionale, essendo il travertino tradizionalmente legato alla finitura esterna ed il peperino, materiale più economico, ma anche più sensibile agli agenti atmosferici, maggiormente indicato per spazi coperti.

Il tamburo della cupola è impostato su di un robusto basamento di diametro pari a 61 palmi – poco più di m 13,60 – dello spessore-base di m

2,80 con ringrossi localizzati in corrispondenza dei pilastri superiori: questo zoccolo, in tevolozza, distribuisce e scarica sui quattro grandi pilastri della crociera il peso del tamburo, della calotta e della lanterna.

La calotta è unica; la scelta finale risolve quella incertezza che trapela dai *Capitoli* sottoscritti dal capomastro muratore G. M. Paranzini, precedentemente ricordati, in cui, accanto a voci che rispecchiano fedelmente quanto sarà successivamente realizzato, compare infatti anche una nota relativa al “muro delle volte d’una, o’ due Cupole, che si faranno sopra d.o Tamburo”. La questione relativa alla convenienza o meno della cupola composta di due calotte distinte è peraltro di vecchia data: sulla base del dibattito precedente, una circostanziata critica alla calotta unica – elaborata da

Fig.9 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola, prospetto-sezione con successione cronologica indicativa delle fasi costruttive (opere in stucco, piombo, rame e ferro) (AALR, Liber Instrumentorum..., 57, ff.39v-42r; 80v-81v; 82r-83r; 107v; 110r; b. 427, fasc. 7)



C. Fontana e pubblicata nell'ambito del *Templum Vaticanum (Regole per le Cupole Semplici*, Roma 1694) – riproporrà autorevolmente in chiusura di secolo, in base a considerazioni di carattere funzionale ed estetico, la validità della soluzione a doppio guscio. È opportuno ricordare, tuttavia, come tutte le cupole romane realizzate nel corso dei primi sei decenni del Seicento, confrontabili per dimensioni e rilevanza architettonica con quella dei Ss. Ambrogio e Carlo – S. Giovanni dei Fiorentini, S. Carlo ai Catinari, S. Andrea della Valle, S. Agnese in Agone – siano a calotta semplice: scelta motivata dagli indubbi vantaggi costruttivi e, soprattutto, economici. Il materiale utilizzato nella cupola della chiesa dei Lombardi è, ancora una volta, la tevolozza, con la presenza localizzata di tavoloni. Lo spessore della calotta è quasi co-

stante: dai due palmi e mezzo alla base si arriva infatti ai due palmi in “cima” – ovvero in corrispondenza dell'apertura circolare del lanternino – con una riduzione, dunque, del 20%. Spessore che risulta estremamente esiguo, considerato il diametro interno della calotta pari a 68 1/3 palmi (poco meno di 15,30 metri, valore superiore, come è facile dedurre dalla sezione della cupola, a quella del tamburo). Il rapporto tra il diametro interno della calotta ed il suo spessore all'imposta si caratterizza per l'accentuata riduzione rispetto a quanto indicato dai trattatisti, da Vitruvio a Vincenzo Scamozzi (9:1) e dalla stessa pratica costruttiva corrente nella Roma barocca (da 10:1 a 12:1) (D'Amelio-Marconi, in *Lo specchio del cielo...* 1997, p.138). È evidente come questo alleggerimento sia reso possibile anche dal parallelo irro-

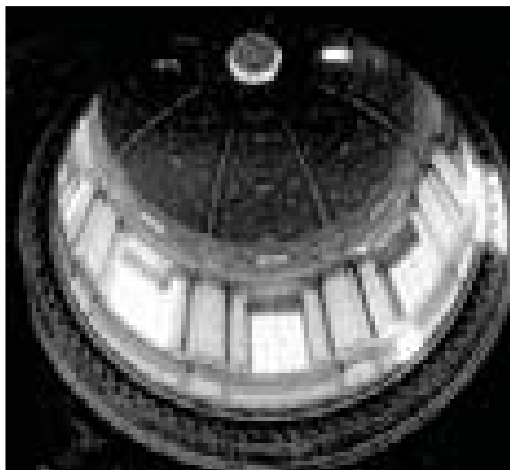
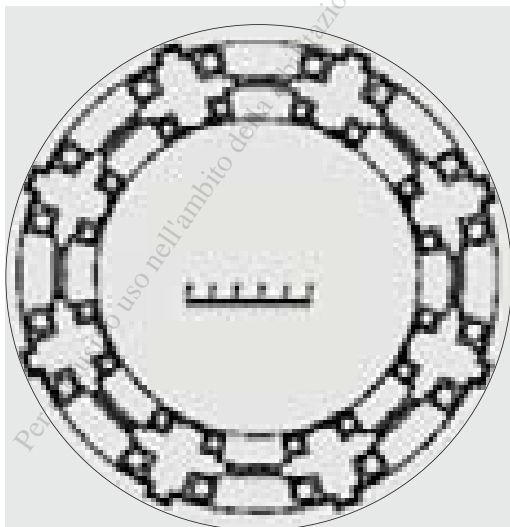


Fig.10 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola, interno al termine del restauro (1998). Le ampie proporzioni dei finestroni del tamburo permettono la penetrazione all'interno della chiesa di un eccezionale flusso luminoso, alleggerendo al tempo stesso la struttura della cupola. L'equilibrata alternanza di pilastri e colonne libere contribuisce all'eleganza compositiva dell'opera. Al di sopra, è visibile la calotta affrescata a "stucchi finti lumeggiati di oro... ad imitatione delli Stucchi veri fatti nei Voltorni", opera realizzata in sostituzione della "Gloria di figure" del Brandi inizialmente prevista (il contratto con il pittore Paolo Brozzi è stipulato il 2 gennaio 1679: AALR, b.427, fasc.7)

Fig.11 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola, pianta (da Lo specchio del cielo... 1997, p.209). Il disegno evidenzia i finestroni del tamburo e, soprattutto, i grandi pilastri cruciformi, ciascuno con quattro colonne libere angolari



bustimento delle otto costole ("per dar maggior forza alla Volta, et al posamento del Lanternino"), a cui soprattutto è attribuito il compito di trasmettere i carichi. Le costole sono evidenti esternamente, ma non all'interno della calotta, concepito privo di oggetti probabilmente in previsione della futura decorazione ad affresco. Quest'ultima scelta, tutt'altro che scontata, provoca peraltro ad un acceso scambio di pareri e quesiti tecnici: una di quelle vivaci 'diatribe architettoniche' caratteristiche della Roma barocca (AALR, b.427, fasc.7).

Del tutto consueta per la tecnica edilizia del tempo la presenza del "cerchio di ferro", ovvero della cerchiatura metallica posta a contrastare le componenti orizzontali delle spinte esercitate dalla calotta: elemento, dal peso complessivo di 3695,50 libbre (oltre kg 1250), di cui non viene specificata l'esatta posizione, ma collocato verosimilmente in corrispondenza dell'imposta della calotta stessa. L'attacco tra quest'ultima ed il lanternino – il cosiddetto "occhio della cupola", dal diametro pari a 23 palmi (poco più di cinque metri) – viene risolto grazie a tavoloni e setti di irrigidimento.

La copertura delle calotte della cupola e della lanterna viene eseguita – secondo il tradizionale uso romano – con lastre di piombo omogenee, cioè non composte di pezzi saldati; gli elementi, di peso compreso tra le 5 e le 6 libbre a palmo quadrato (circa 500 centimetri quadrati), vengono sovrapposti per poco meno di 1/2 palmo e successivamente fissati con chiodi di piombo "gettati assieme": l'esecuzione, prevista entro il termine massimo di sei mesi dall'inizio dei lavori, presuppone una ormai consolidata prassi di organizzazione del cantiere (AALR, *Liber Instrumentorum...*, 57, ff.80v-81v). Le operazioni relative alla copertura della calotta – fase indubbiamente delicata, ai fini della protezione dell'intera cupola e, più in particolare, dell'affresco inizialmente previsto per la calotta interna – sono svolte infatti seguendo una rigida, ma efficace divisione dei compiti: il piombo grezzo – comprato dall'Arciconfraternita, che evita in questo modo eventuali speculazioni del responsabile della lavorazione – viene accatastato presso il palazzo del cardinale

Omodei diverso tempo prima della costruzione della cupola, al fine di evitare tempi morti tra il completamento della struttura muraria e l'effettiva posa in opera delle lastre di copertura, con conseguente degrado murario della calotta. Il trasporto del materiale alla bottega dello *stagnaro* G. B. Bolla, e di qui al cantiere, avviene ancora per opera dell'Arciconfraternita: risulta evidente lo scopo di sollevare l'artigiano da compiti in grado, qualora non perfettamente gestiti, di causare ritardi o controversie. La delicata operazione della "tiratura" del piombo dal 'piè d'opera' alla "cimasa del mezz'ordine sotto la Cupola" – ovvero, come minuziosamente chiarito negli accordi con lo stesso Bolla (AALR, *Liber Instrumentorum*... , 57, ff.80v-81v), alla base della calotta – è affidata all'esperto Paranzini, a cui subentra nella fase conclusiva, corrispondente al fissaggio delle lastre, nuovamente lo *stagnaro*.

La cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso conclude idealmente l'esaltante stagione delle grandi cupole romane, iniziata, poco più di un secolo prima, con l'innovativo modello michelangeloesco per S. Pietro in Vaticano. Al di là delle note sinteticamente riportate in precedenza, appare indubbio come il *disegno* cortoniano esprima un deciso 'scatto in avanti' del tema della cupola seicentesca (Villani 1997^a, p.254). Al pari di S. Maria in Via Lata, l'accentuata originalità dell'opera, frutto congiunto di innovazione compositiva e di virtuosismo tecnico, determinerà una quasi assoluta assenza di riprese: significativa eccezione, la cupola della chiesa napoletana dello Spirito Santo, compiuta su progetto di M. Gioffredo intorno al 1774, la cui tarda datazione attesta la persistenza delle suggestioni deducibili dall'opera cortoniana. Al di là della sua importanza storica nell'ambito dell'evoluzione tipologica, la cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso è da considerare uno dei massimi esiti dell'architettura barocca: estremo messaggio cortoniano di fiducia nella possibilità di re-inventare il modello di partenza, ed al tempo stesso coerente approdo delle tematiche compositive elaborate nell'ultima fase della vita dell'architetto.



Fig.12 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola, esterno al termine del restauro (1998)

Fig.13 – S. Carlo ai Catinari: cupola (R. Rosati, 1612-1620)





Fig.14 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola, dettaglio del tamburo. A differenza di quanto realizzato nel corso del recente restauro, sia i pilastri in cortina che le colonne in tevolozza presentavano originariamente un'uniforme tinteggiatura a finto travertino (AALR, Liber Instrumentorum..., 57, ff.39v-42r)



Fig.15 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola, dettaglio dell'attico del tamburo o "mezz'ordine"

Bibliografia: Titi 1674, pp.403-404; Baldinucci 1725-1730, p.124; Pascoli 1730-1736, p.8; Milizia 1785, p.147; Berrettini, in Campori 1866, p.510; Togna 1884, p.15; Fabbrini 1896, pp.181-182; Pollak 1912, col.567; Muñoz 1921, p.14; Nogara 1923, pp.12-14; AA. VV., *Via del Corso* 1961, p.145-150; Buchowiecki 1967-1974, I, p.313; Drago-Salerno 1967; Portoghesi 1967, pp.235-236; Golzio 1968, p.188; Oechslin 1969; *Pietro da Cortona. Mostra...* 1969, p.17; Brandi 1970, pp.65-68; Wittkower 1972, p.204; Portoghesi 1973, pp. 437-440; Benedetti, in AA.VV., *Pietro da Cortona architetto...* 1978, pp.126-127; Norberg-Schulz 1979, p.183; Benedetti 1980, pp.60-63; Blunt 1982, pp.25-26; Connors 1982, p.465; Argan 1986, p.373; Magnuson 1986, pp.217-219; Varriano 1986, p.124; Boido-Mestrinaro-Tamburrini 1987; Hoffman 1993, p.56; Ceccarelli 1996; Villani 1997^a, pp.200-258; Benedetti, in *Atti* 1998, p.403; Villani, in *Atti* 1998, pp. 343-352.

Chiesa del Gesù: cappella di S. Francesco Saverio (1672-1678)

La cappella di S. Francesco Saverio viene rinnovata negli anni Settanta del Seicento – ovvero nel periodo immediatamente successivo alla morte del Berrettini – come attestato dal Titi (“La Cappella di S. Francesco Xaverio nel braccio della Crociata, passata la Porta della Sagrestia, si fabrica hora...”: Titi 1674, p.191) e dal Franzini (Franzini 1678, p.169), che ne riferiscono concordemente il progetto a Pietro da Cortona. L’attribuzione viene accolta dal Pascoli (Pascoli 1730-1736, p.8).

Il committente dell’opera è mons. G. Francesco Negroni (1629-1713), Governatore di Perugia (29 febbraio 1668: ASR, *Cartari Febei*, 81, f.167v), *Chierico di Camera* dal novembre del 1669 (ASR, *Cartari Febei*, 82, f.171v), cardinale (2 settembre 1686), vescovo di Faenza (1687) (Cervini 1655-1694, f.210r; Franzini 1678, p.169; Moroni 1840-1861, XLVII, pp.261-262; Trevisani 1980, p. 361) (fig. 1). La presenza nel piedistallo dell’altare degli stemmi pontifici di Clemente IX Rospigliosi (1667-1669) e di Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689) rappresenta un tributo ai Papi che avevano particolarmente favorito l’ascesa del prelado genovese (Pecchiai 1952, p.133), più che indicare la lunghezza delle fasi di preparazione e di esecuzione dell’opera.

Il 24 marzo 1672, il Negroni ringrazia ufficialmente per “l’assenso... di poter, a mio costo, far erigere... un nuovo altare” (Trevisani 1980, p.364). I lavori, iniziati già prima del 10 maggio dello stesso anno (Trevisani 1980, p.363), vengono ricordati in un *Avviso* del 20 agosto seguente: “Hanno poi d.i Padri Gesuiti... ripescato Mons.r Negroni con occasione che celebrò la prima messa all’altare di san Francesco Xaverio al Giesù s’è proposto nell’animo di spender 60 mila scudi per far costruire l’altare di detto santo di pietre preziose con bellissima architettura e di foderare con le mede.me tutta la detta cappella, dovendo apparire uno dei più belli altari di Roma, e già s’è dato principio all’opera” (Rossi 1940, p.318). Il completamento esecutivo (3 dicembre 1678) è attestato da un *Avviso* contemporaneo (Rossi 1941, p.161), ol-



Fig.1 – Il cardinale G. F. Negroni (1629-1713) (ritratto di G. B. Gaulli, inciso da J. Blondeau ed edito da G. G. de Rossi: Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, CL 2350/14625, per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

tre che da una nota del Cartari, che riporta anche il presunto costo dell’opera (“In occasione della festa di S. Francesco Xaverio si è veduto il maestoso ornamento dell’Altare, e della Cappella di detto Santo, nella Chiesa dei Padri Gesuiti della Casa Professa, à spese di Monsig. Negrone Genovese, Chierico di Camera, dicono di scudi quindici mila”: ASR, *Cartari Febei*, 87, f.79r; Trevisani 1980, p. 364). La consegna della pala d’altare, opera di Carlo Maratta (1625-1713), risale invece al febbraio del 1676.

I lavori sono rallentati anche dai ripetuti contrasti insorti tra i Gesuiti e lo stesso committente, motivati dalle inaccettabili pretese di quest’ultimo, figura di integerrimi costumi, ma anche di energico temperamento e di grande ambizione personale (“tutto spirito e fuoco”: Moroni 1840-1861, XLVII, p.261; Pecchiai 1952, pp.133-136; Trevisani 1980, pp. 361-364; per un illuminante episodio relativo ai tormentati rapporti tra i Gesuiti ed il prelado geno-



Fig.2 – Chiesa del Gesù: cappella di S. Francesco Saverio (da G. G. de Rossi, Disegni di vari altari. . . , Roma 1690-1691, tav.47)

vese: Rossi 1941, p.75). Al Negroni – che nel corso degli anni accumulerà importanti cariche, tra cui quella di *Tesoriere Generale* di Innocenzo XI, divenendo una delle figure più rappresentative della Curia – verrà dedicata dal celebre editore G. G. de Rossi la raccolta di incisioni di G. B. Falda relativa a *Le fontane delle ville di Frascati*. Dalla particolare natura della committenza sembrano discendere al-

cune caratteristiche dell'opera: le grandiose dimensioni, la ricchezza materica derivante dall'esteso ricorso a costosi marmi, il 'tono' generale improntato ad una severa solennità. Elementi che, nel loro complesso, sembrano tradurre in immagine architettonica quell'accentuata vocazione autorappresentativa peculiare, per concorde attestazione delle fonti, del Negroni.

L'attribuzione a Pietro da Cortona del progetto della cappella rappresenta un dato complessivamente accettabile, non essendo in primo luogo in contraddizione con la posteriore lettera del cardinale (1702) che menziona Luca Berrettini, nipote dell'artista, come "Direttore dell'opera" (Trevisani 1980, pp. 368-369): contrariamente a quanto sostenuto dal Trevisani, quest'ultima qualifica non implica infatti necessariamente responsabilità progettuali, riferendosi innanzitutto alla fase esecutiva. Nel caso specifico, la separazione tra idea e realizzazione come momenti distinti e, dunque, eventualmente riferibili ad autonome figure professionali – peraltro comune nella Roma barocca – emerge con chiarezza anche dalla citata nota del Titi, che ricorda il "disegno", ovvero il progetto, "lasciato" da Pietro da Cortona e, di conseguenza, eseguito da altri, successivamente al "ripescaggio" della committenza Negroni da parte dei Padri Gesuiti.

Nella lettera del marzo del 1672, precedentemente ricordata, il Negroni descrive inoltre l'altare di S. Francesco Saverio come un intervento "che solo mi manca, benché da lungo tempo già meditato". Lo stesso Trevisani ricorda come, già a partire dalla fine degli anni Sessanta del XVII secolo, si studiassero modifiche ed abbellimenti per la chiesa madre dei Gesuiti; fase, corrispondente al generalato di G. P. Oliva (1661-1681), in cui si inserisce anche un progetto di C. Rainaldi per lo stesso altare (Trevisani 1980, p.366).

In conclusione, è ipotizzabile che il progetto cortoniano, almeno sommariamente definito alla morte dell'artista, sia stato realizzato a partire dal 1672 dal nipote Luca, attivo già nei cantieri della cappella del SS. Sacramento in S. Marco, di S. Maria della Pace e di S. Maria in Via Lata: artefice, dunque, particolarmente vicino a Pietro, al di là degli stessi



Fig. 3 – Chiesa del Gesù: cappella di S. Francesco Saverio, altare (1672-1678)

vincoli di parentela. La comprovata abilità tecnica di Luca – uno dei più attivi scalpellini ed ‘incrostatore’ di pietre lavorate nella Roma barocca – deve infine avere ulteriormente rafforzato la decisione di affidare a lui l’incarico di esecuzione, considerato il carattere specifico dell’opera, che si caratterizza appunto per il fastoso rivestimento in marmi policromi.

La cappella corrisponde al braccio destro del transetto della chiesa (fig. 2): elemento centrale è l’altare, che conserva la preziosa reliquia del braccio di Francesco Saverio, canonizzato da Gregorio XV il 22 marzo 1622. Due coppie di colonne corinzie binate, poste su di un alto piedistallo, sorreggono il timpano spezzato ad arco di cerchio, con al centro la pala del Maratta rappresentante la *Morte di S. Francesco Saverio* e, in alto, la *Gloria del Santo* in stucco e bronzo dorato (fig. 3). Nell’insieme, l’opera



Fig. 4 – S. Carlo ai Catinari: altare maggiore, veduta parziale (G. Rainaldi, M. Longhi il Giovane, 1643-1651)

riprende il consueto modello ‘ad edicola’ colonnata, elaborato nel corso del Cinquecento, anche sulla scorta di *exempla* antichi, a partire dalle monumentali edicole interne del Pantheon. In particolare, forti analogie emergono dal confronto con l’altare ligneo di S. Giovanni dei Fiorentini, realizzato dallo stesso Pietro da Cortona oltre trent’anni prima (1634), soprattutto per ciò che riguarda le soluzioni compositive e lo stesso rapporto con l’intelaiatura generale della cappella. Elemento di decisa differenziazione tra le due opere – prescindendo ovviamente dall’articolato dispositivo di illuminazione presente nella chiesa dei Fiorentini – è, invece, la corrispondenza tra il dipinto centrale e l’elaborata composizione scultorea superiore che, nell’altare del Gesù, sostituisce la targa con volute posta superiormente al timpano, di gusto ancora tardo-cinquecentesco: un’evidente ‘rappresentazione teatrale’ sull’esempio del berniniano S. Andrea al Quirinale, svolta all’in-



Fig.5 – S. Maria Maggiore: cappella Paolina, altare (G. Rainaldi, P. Targone, 1605-1611)

segna della metafora celebrativa ed incentrata sull'esaltazione del diretto legame tra la missione e la morte del Santo, da una parte, e la sua trionfale ascensione nella Corte Celeste, dall'altra.

Dal confronto con la produzione architettonica della prima metà del Seicento, emergono ulteriori riferimenti: in particolare, l'altare maggiore di S. Carlo ai Catinari (G. Rainaldi, M. Longhi il Giovane, 1643-1651) (fig. 4) – opera ben conosciuta dal Berrettini, autore della monumentale pala con *La processione di san Carlo*, ultimata nel 1667 – a sua volta sostanziale ripresa del celebre altare della cappella Paolina in S. Maria Maggiore (G. Rainaldi, P. Targone, 1605-1611) (fig. 5).

All'interno di un disegno complessivo improntato ad una estrema, seppur grandiosa linearità, l'impronta cortoniana deve ricercarsi soprattutto in alcune raffinate soluzioni di dettaglio: l'abile inserimento dell'altare nella sobria intelaiatura della cappella, ot-

tenuto collegando con una fascia continua il bordo superiore dell'architrave alla *cimbia* delle lesene dell'ordine maggiore della cappella; in minor misura, il raffinato uso di marmi policromi, che determina un insolito contrasto tra la parte superiore, impostata su tinte calde, e quella inferiore, in cui predominano invece tonalità fredde. Limitate, invece, le dorature (basi, capitelli, festoni nel basamento), con l'eccezione della mensa, interamente rivestita di bronzo dorato.

L'elemento più autenticamente cortoniano è rappresentato tuttavia dalla leggera concavità che accoglie l'altare: nonostante le contenute dimensioni dello 'scavo' realizzato nella parete di fondo, l'*artificio* – già sperimentato nelle cappelle del SS. Sacramento in S. Marco (1655-1656) e Gavotti in S. Nicola da Tolentino (1662 sgg.) – permette al Berrettini di riproporre il tema compositivo-spaziale più congeniale, ovvero l'inserimento di un elemento retto (l'altare) al centro di una larga, seppur poco profonda, esedra. Anche in questo episodio conclusivo della parabola artistica cortoniana, è dunque presente la capacità di Pietro di inserire la singola opera – in questo caso il monumentale altare – in un più ampio contesto: superando i vincoli esistenti, derivanti da un ambito già definito in precedenza e, quindi, non alterabile nelle sue linee architettoniche essenziali.

In ultima analisi, l'opera – come già notato dal Galassi Paluzzi (1929) – si qualifica soprattutto per il sottile equilibrio tra le parti e la grande eleganza complessiva, secondo uno spirito che è comune a realizzazioni contemporanee del Berrettini, come la cappella Gavotti. Al tempo stesso, non mancano inserti singolari: tra questi, spicca la sottile fascia di marmo nero posta a contatto con le candide lesene dell'ordine maggiore della cappella, ideata al fine di 'staccare' queste ultime dal fondo, creando una sorta di artificioso ed *acuto* chiaroscuro.

Bibliografia: Titi 1674, p.191; Franzini 1678, p.169; Pascoli 1730-1736, p.8; Fabbri 1896, p.184; Pollak 1912, col.567; Muñoz 1921, p.14; Galassi Paluzzi 1929; Pecchiai 1952, pp.132-137, 275-277; Trevisani 1980; Blunt 1982, p.45; Dionisi 1982, pp.68-69.

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Parte terza
TEMI

L'unità – molteplicità: Pietro da Cortona e la cultura barocca

L'individuazione del binomio unità-molteplicità – ovvero dell'equilibrato rapporto tra unità del disegno generale ordinatore e molteplicità degli elementi componenti – come fondamento dell'operatività cortoniana è acquisizione critica dovuta a S. Benedetti, che ne ha chiarito il ruolo di chiave di lettura privilegiata del *modus operandi* del Berrettini, tanto nei cicli decorativi, come in architettura (Benedetti, in Aa. Vv., *Pietro da Cortona...* 1978, pp.127-130; Id. 1980, pp.65-74; Id., in *Atti* 1998, pp.401-403).

L'"affastellamento" dei motivi architettonici nelle opere cortoniane – già aspramente criticato dal Milizia nel Settecento – si riallaccia idealmente al modello di composizione pittorica fondato sulla moltiplicazione delle figure e dei temi all'interno di un'unica rappresentazione: criterio, come è noto, sostenuto da Pietro nell'ambito dell'Accademia di S. Luca, in antitesi alla posizione del Sacchi, fautore invece di un approccio compositivo basato su pochi, spaziosi elementi figurati. Si tratta, dunque, di un oggettivo punto di convergenza tra il Cortona architetto ed il Cortona pittore: come tale, sembra rispondere ad una visione profonda che travalica i confini tra le Arti, per assumere i termini di una preciso convincimento teorico. Posizione che emerge con lucida chiarezza nel *Trattato* (1652), redatto insieme all'Ottonelli, dove appunto si esalta la "gran moltitudine" degli elementi rappresentabili in una stessa composizione pittorica: "Convieni... far comparire in un'opera grande huomini, e donne; vecchi, e giovani, e anche fanciulli; paesi, città e campagne, e tratti di mare, con altre cose varie in gran moltitudine... imperocchè come molti, e varij fiori rendono gratioso, e vago a' tutti un bel giardino; così molte, e varie figure cagionano, che un'opera sia tale, che tutti vi trovino materia; per riceverne molto compiacimento" (p.174).

L'unità di concezione globale si configura, in-

vece, come un particolare aspetto di quel rigore compositivo che caratterizza costantemente l'attività architettonica di Pietro da Cortona: tale, nel caso specifico, da determinare l'esigenza di chiarezza organizzativa, finalizzata a circoscrivere, o meglio ad ordinare la complessa varietà dei motivi introdotti nell'opera.

Da questi due aspetti della personalità artistica cortoniana – solo apparentemente contraddittori, in realtà complementari – può essere fatta discendere quella che è stata definita dal Benedetti la *poetica dell'uno-molteplice*. La molteplicità dei motivi in architettura e nei grandi cicli decorativi appare infatti integrata ad una coesività di riferimento, o meglio ad un sistema unificante ordinatore, che il Berrettini impone per raggiungere un risultato *dinamicamente equilibrato*: da qui, un continuo rimando visivo dal particolare al generale, e viceversa, a cui viene sottoposto l'osservatore, secondo le linee direttive dell'abile orchestrazione cortoniana. Una sorta di mutevole *teatro compositivo*, in cui la frenetica dispersione dei motivi viene, per così dire, 'bloccata' da pochi elementi unificanti.

Appare opportuno interrogarsi sulla possibilità di *allargare* la tesi del Benedetti e, dunque, chiedersi se questi due elementi fondamentali della personalità artistica cortoniana – peraltro ultimamente richiamati anche a proposito dell'opera del Borromini (Portoghesi 2001, p.12) – riflettano una posizione isolata o, al contrario, rispecchino coerentemente tematiche diffuse nel tempo. Se, in altri termini, discendano da convinzioni autonome dell'artista, in conflitto con l'ambiente storico di riferimento, oppure possano essere plausibilmente inserite in un preciso clima culturale: quello, appunto, dell'età barocca, intesa come periodo definito e non, secondo la tesi cara a C. Ricci (*Architettura barocca in Italia*, Bergamo 1912) e al D'Ors (*Del Barocco*,

Firenze 1953), come ideale universale metastorico. Nel rifiuto di una meccanica trasposizione di analogie puramente esteriori, sarà necessario spostare l'attenzione, dunque, sui temi presenti in quella che definiamo *società barocca*: nella convinzione che, attraverso questo articolato percorso, sia possibile acquisire gli strumenti critici per operare un'oggettiva verifica.

In merito, poi, alla legittimità di tale processo, finalizzato ad evidenziare convergenze tra ambiti diversi, non si può che riportare – per la sua lucida chiarezza, oltre che per la concordanza con la posizione qui assunta – una nota di uno dei massimi studiosi dell'età barocca, J. A. Maravall: “La nostra tesi è che i diversi settori della cultura coincidono in quanto fattori di una situazione storica e in essa si riflettono. Nella loro trasformazione, propria di ogni epoca storica, essi si evolvono grazie all'azione reciproca e corale degli altri fattori. Pur esistendo analogie tra la pittura barocca, l'economia barocca e l'arte della guerra barocca, cioè senza negare che si possa rilevare qualche somiglianza formale, il fatto sostanziale è che questi si svolgono in una stessa situazione, sotto l'azione delle stesse condizioni, rispondendo alle stesse necessità vitali e subendo un'innegabile influenza modificatrice da parte degli altri fattori. Quindi, ognuno di questi risulta così alterato se dipendente dall'insieme dell'epoca alla quale bisogna ascrivere i cambiamenti osservati” (Maravall 1985, p.17).

I “molti obietti”: numero e varietà

La presenza nelle opere cortoniane di motivi diversi in apparente contrasto, la capacità di combinarli con virtuosistica abilità, il gusto per l' “inzeppamento”, ovvero per la concentrazione parossistica degli elementi, configurano precisi rimandi alla cultura dell'epoca barocca. In primo luogo, alle retoriche immagini esaltate da Matteo Peregrini (1595-1652) – professore di logica a Bologna, *Custode* della Biblioteca Vaticana a partire dal 1650 – legato per molti anni alla cerchia barberiniana, in particolare al cardinale Antonio *juniore*; autore, soprattutto, di quel trattato *Delle acutezze* (Ge-

nova-Bologna 1639), che rappresenta la pietra miliare del concettismo seicentesco italiano. Ma è con le riflessioni teoriche di Emanuele Tesauro (1592-1675) (fig. 3), fondamentale riferimento per il mondo letterario ed artistico dell'età barocca, che appare possibile istituire un preciso parallelo. Al Tesauro, ed in particolare al suo *Cannocchiale aristotelico* (Torino 1654) – uno dei testi più fortunati della trattatistica del XVII secolo – si deve la sistematizzazione del procedimento compositivo basato sull'addensamento e sulla combinazione dei “molti obietti”: come nel Berrettini, prevale l'aperto rifiuto della riduzione quantitativa degli elementi in gioco.

Posizione teorica condivisa da Sforza Pallavicino (1607-1667) – membro dell'Accademia degli Umoristi, professore di filosofia e di teologia al Collegio Romano, intimo di Fabio Chigi, futuro Alessandro VII, ma soprattutto figura-chiave dell'estetica seicentesca (fig. 12) – che ricorderà come “di un altro ornamento ancora è composta la leggiadria... ed è una moltitudine di minute figure” (*Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646, p.286). In questo senso, appare chiaro il riallacciarsi della cultura del tempo all'eredità del Marino che, già nel primo quarto del secolo, aveva individuato nell' “ingegnosa” proliferazione dei motivi lo strumento privilegiato per l'espressione artistica originale.

Le illuminanti precisazioni del Tesauro e del Pallavicino rappresenterebbero, tuttavia, dei riferimenti di limitato significato critico, se non potessero essere inseriti in un più ampio contesto culturale: in cui si collocano appunto, come elementi centrali, i concetti di *numero* e di *varietà* (fig. 2). Concetti che, come lucidamente puntualizzato dal Maravall, proprio in epoca barocca conosceranno una spettacolare diffusione, tale da assumere i termini di una convinta, generalizzata esaltazione. Già in apertura di secolo, infatti, il Panigarola aveva affermato “Questo è il primo precetto, e forse il più importante... cioè che dicendo le medesime cose con le medesime parole, ad ogni modo maggiore magnificenza acquisteremo alla oratione facendola numerosa” (*Il Predicatore*, Venezia 1609, p.23), seguito dal Brignole Sale, che noterà, stupito, “la va-



Fig.1 – D. Bartoli (ritratto di G. B. Galli: Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC 11929, per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali)

rietà degli accidenti” dell’esistenza (*Le instabilità dell’ingegno*, Bologna 1637, p.311). La visione antropocentrica si allarga presto a comprendere il mondo: “tutto l’universo è un’universale varietà che alla fine diventa armonia” (B. Graciàn, *El Discreto*, Huesca 1646, VI). Processo che si realizza necessariamente attraverso il movimento, altro elemento centrale nella sensibilità barocca – per Thomas Hobbes, “la vita in sè non essendo che moto” (*Leviathan*, Londra 1651, I, VI) – in ideale parallelo con il vorticoso dinamismo delle tante volte affrescate del Seicento o con il carattere dei busti berniniani.

Poco prima della metà del secolo, due dei protagonisti dell’ambiente culturale romano, Daniello Bartoli (1608-1685) (fig. 1) ed il già citato S. Pallavicino – entrambi esponenti di spicco della *Societas Iesu* – sintetizzeranno criticamente l’ormai

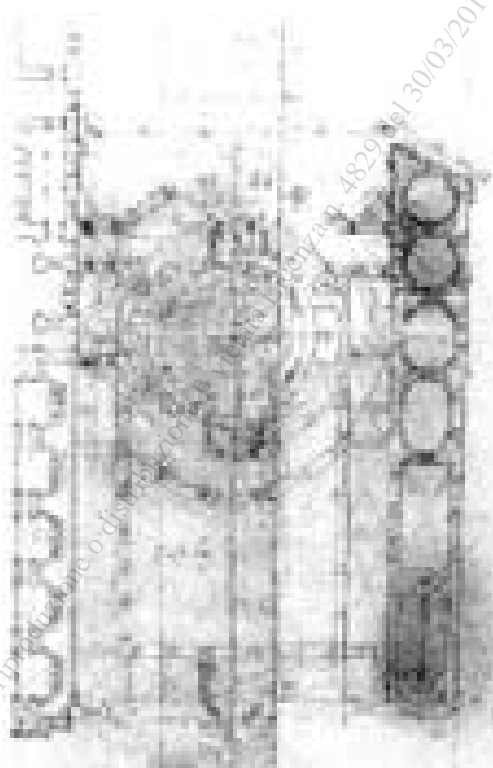


Fig.2 – F. Borromini, progetto per il mausoleo Pamphilj presso S. Maria in Vallicella, particolare (Vienna, Albertina). Si notino le piante, sempre diverse (rettangolare, ovale, ottagonale, esagonale, circolare), degli ambienti dell’ala destra

universale diffusione del modello compositivo del cosiddetto *Stile Moderno*: “E perché hanno per massima, che questa maniera di comporre sia un tesser ghirlande di fiori, *quae varietate sola placet*, per ciò vi caccian dentro ciò che può, e ciò che non vole intrarci; onde in vederne le parti vi verrà non tanto il detto, quanto lo sdegno di Plinio, che maledisse la superstiosa cura dell’inventore di un certo contraveleno, che con più di cinquanta diversissimi ingredienti, et alcuni di loro, con particelle insensibili, si compone... Da questo nasce lo sminuzzamento de’ periodi trinciati in picciolissimi concisi, effetto della moltitudine di tante coserelle minute, ciascuna delle quali finisce il senso e muta pensiero” (D. Bartoli, *Huomo di lettere difeso et emendato*, Roma 1645, pp.293-294). “La varietà è il solletico più gentile delle nostre potenze conoscitrici. Non così la veggiamo gradita dagli altri

animali... la varietà, la quale a tutte le potenze conoscitive suol essere gustosa; nè senza di lei qualunque altra perfezione può meritare il titolo di bellezza. La varietà, come nel vestire, così nel dire è compagna dell'abbondanza" (S. Pallavicino, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646, pp.309, 484).

Nulla di più illuminante, per evidenziare la nuova concezione seicentesca, del confronto tra l'assoluta e 'persuasiva' esaltazione pallaviciniana e la moderata, 'razionale' definizione dell'Alberti: "La varietà è certo in ogni cosa un condimento di grazia, quando ella congiunge e mette insieme le cose ugualmente discoste con pari ragione" (*De re aedificatoria*, Libro Primo, cap.IX). E si avvicini, infine, il passo del Bartoli con la sintesi sull'ornamentazione barocca delineata da H. Focillon in un ormai 'classico' contributo: "[le forme] vivono per se stesse con intensità, si diffondono senza freno, proliferano come un mostro vegetale. Crescendo, si separano: tendono ad invadere lo spazio da ogni parte, a perforarlo. Questi caratteri sono notevoli, e persino impressionanti nell'arte ornamentale" (*La Vita delle forme*, Milano 1945, p.78).

Molteplicità e dinamismo, mutamento e varietà sono, dunque, concetti strettamente connessi in epoca barocca. Una sedimentazione di motivi che travalica decisamente possibili steccati tra i diversi ambiti culturali e, in particolare, artistici: mito del secolo è quello di Proteo, essere dalle infinite sembianze. Il mutamento deriva dunque, in ultima analisi, dalla molteplicità dei fenomeni che la realtà spiega alla visione dell'uomo: compito di quest'ultimo sarà allora quello di individuare i principi universali, le poche, fondamentali leggi generali in grado di assicurare un ordine alla 'varia natura'.

Ordine e razionalità

Anche l'altro specifico polo della poetica cortoniana – il rigore ordinatore che si concretizza nel disegno generale unificante – ha numerosi, seppur meno noti rimandi concettuali alla cultura del tempo. In ideale opposizione ad un Góngora, teso a svalutare la semplicità d'espressione e l'autocon-

trollo riduttivo – celebre il suo aforisma: "Naturalità: che povertà spirituale! Chiarezza: che mancanza d'idee!" – si colloca infatti una corrente di pensiero estesa a scala europea che, al di là delle differenti posizioni personali, appare accomunata da quello che è stato definito *esprit de système*: approccio conoscitivo caratterizzato da una chiarezza organizzativa e metodologica impostata su pochi, essenziali principi di fondo. Straordinariamente illuminanti in questo senso, per l'atteggiamento analitico ancor più che per il contenuto concettuale, gli esiti filosofici di Descartes (1596-1650) o di Spinoza (1632-1677). Le coordinate cartesiane in merito al problema della coscienza di sé e della comprensione del "gran libro del mondo" si fondano infatti su quella ragione, che costituisce "la sola cosa per cui siamo uomini". Ma è soprattutto nella *méthode* delineata, che è possibile individuare sorprendenti analogie con l'unità-molteplicità cortoniana: la doppia polarità della consapevolezza del numero e della complessità delle questioni da una parte, e la necessità di imporre un sistema regolatore ("conduire par ordre") dall'altra, emerge con assoluta evidenza nel celebre *Discorso sul metodo* (Leida 1637), concepito dal Descartes, coetaneo del Berrettini, negli stessi anni in cui quest'ultimo intraprendeva la realizzazione della chiesa dei Ss. Luca e Martina. L'ordine organizzativo viene ad essere infatti lo strumento ideale attraverso cui padroneggiare la realtà articolata, altrimenti irriducibile alla comprensione umana: partendo dal metodo è dunque possibile "seguire il vero ordine ed enumerare tutte le circostanze" (*ibidem*, seconda parte). Lungi da ridursi a semplice anticipo del razionalismo illuminista, la posizione cartesiana appartiene pienamente al suo tempo, consapevole interprete di un indirizzo culturale tutt'altro che isolato (da ultimo: Norberg-Schulz, in *I Trionfi...* 1999, p.57-59); da qui l'identificazione del filosofo francese con lo "spirito barocco", sottolineata già dagli anni Cinquanta dal Morpurgo Tagliabue nel fondamentale *Aristotelismo e Barocco*.

L'aspirazione all'ordine, che è alla base dell'opera del Descartes, innerva anche l'*Ethica* spinoziana, fondata su quel *more geometrico* che non a caso compare già, quale parte integrante, nello stesso ti-

tolo dell'opera principale del filosofo olandese. Al di là delle critiche sull'effettiva consistenza delle dimostrazioni spinoziane, di cui si farà acuto interprete nel Settecento l'abate di Condillac, proprio la *forma mentis* organizzativa alla base dell'*Ethica* consente di registrare, ancora una volta, quell'assoluta necessità intellettuale di chiarezza fondata su pochi principi unificatori – e, metodologicamente, su di un approccio critico 'scientifico' – che appartiene, non meno della volontà di rappresentazione, della metafora, della ricerca dell'effetto *maraviglioso*, alla cultura seicentesca. Al tempo stesso, la dottrina spinoziana dei molteplici attributi che esprimono l'unità della sostanza, formulata negli stessi anni delle grandi opere del Berrettini condotte sotto Alessandro VII, assurge ad ideale parallelo filosofico del processo formativo cortoniano: parallelo da intendersi, ovviamente, non in termini di influenza diretta, ma relativizzato ad un comune *habitus* mentale, originato dalla consapevolezza dell'esistenza bipolare dell'*uno* e del *molteplice*.

Emerge infine, ancora una volta, un razionalismo elevato a sistema: in cui confluisce anche quell'aspirazione al Divino che, avvertita in maniera profonda, accomuna lo Spinoza al Descartes. La più convincente prova del ruolo assegnato alla ragione ed al pensiero da una consistente parte della cultura seicentesca discende forse da alcune meditazioni di B. Pascal (1623-1662): spirito che, per la sua fervente religiosità, non è certo possibile inserire *sic et simpliciter* in un contesto di riferimento rigidamente razionalista. Quando il Pascal annota "Tutta la dignità dell'uomo consiste nel pensiero" (*Pensées*, n°365), oppure "Il pensiero fa la grandezza dell'uomo" (*Pensées*, n°346), non fa che rilevare il valore cosmico dell'attività intellettuale: "Non nello spazio devo cercare la mia dignità, ma nella regola del mio pensiero. Non avrei di più possedendo delle terre: per lo spazio, l'universo mi comprende e mi inghiotte come un punto; con il pensiero, io lo comprendo" (*Pensées*, n°348). Del resto, ricorderà il 'senechiano' Virgilio Malvezzi (1595-1653) – conoscente di vecchia data di F. Chigi, futuro Alessandro VII – "L'huomo è un animale rationale" (*Il ritratto del Privato Politico Cristiano*, Bologna 1635, p.93).

Sul ruolo vincolante della ragione nell'ambito



Fig.3 – E. Granjeant, detto Monsù Spirito, ritratto di E. Tesauro (1592-1675) (collezione privata, già nella quadreria dal Pozzo)

della cultura barocca è ancora il Tesauro, comunque, ad offrire illuminanti riferimenti: "Chi conosce la nobiltà dell'umano intelletto si vergogna d'incatenarlo servilmente al testimonio di persone quantunque illustri, quando non sia sottoscritto dalla ragione. . . perciocchè (principalmente nelle cose che chiedono calcolazioni) la ragione è quella che dà l'essere all'attestazione". E che cosa è l'architettura se non un'Arte che, accanto al *disegno*, "chiede calcolazioni"? Come lucidamente sottolineato da E. Raimondi, ciò che è stato chiamato "razionalismo" del Tesauro non appare dunque in contraddizione con la parallela, vorticosa ricerca della molteplicità delle figure retoriche, degli effetti sorprendenti, degli *acuti* accostamenti: d'altra parte, lungi dal configurarsi come un episodio isolato, la posizione del Tesauro si inserisce coerentemente nelle stratificazioni di un più vasto quadro. In altri termini, emergono, sia pure ad uno sguardo sintetico, numerose testimonianze di una consapevole attenzione nei confronti della necessità di rigore, di lucidità espositiva, di chiara organizza-

zione. Ormai da tempo, occorre ribadirlo, un importante filone dell'esegesi barocca ha denunciato l'insostenibilità della tesi che vorrebbe incompatibili le libere fantasie seicentesche con i fondamenti di una mentalità razionale: anzi, tipico dell'universo barocco appare quel continuo ricorso "a strumenti con un alto grado di razionalizzazione, insieme ad altri il cui carattere è radicalmente opposto" investigato dal Maravall.

Emerge, infatti, nel panorama culturale seicentesco, la consapevolezza di un'epoca caratterizzata dal frenetico fluire delle cose: "Il presente secolo... non ha fermezza fuorchè nelle mutazioni", scriverà in una celebre lettera il Testi, ed ancora D. Bartoli (*La ricreazione del savio*, Roma 1659, p.27): "le perpetue vicende del succedersi le une cose alle altre, dando luogo il finir di queste, al cominciar di quelle, e in tal guisa continuando sempre il medesimo, ma il medesimo sempre nuovo"; fino ad arrivare all'insondabile tensione espressa nel celebre verso di Lope de Vega "andare e fermarsi, e fermandosi, partire" che sembra riecheggiare la disincantata constatazione del Malvezzi: "Lo stare non è proprio dell'uomo; Egli è sotto un mondo sempre mobile, et è un mondo sempre mobile, quando non va innanzi, ritorna indietro" (*Il ritratto del Privato Politico Cristiano*, Bologna 1635, p.15). Al tempo stesso, quasi come diretta conseguenza, si avverte l'insopprimibile esigenza di principi ordinatori, di saldezza di riferimenti: la capacità percettiva, come affermerà ancora il Bartoli "di intendere l'artificio del lavoro così di tutto insieme il mondo, come d'ogni particolare", avvertendo come sia "necessario farsi un poco più da vicino, e veder tutto insieme l'Unione, e il buon Ordine delle parti, che rendono artificioso il componimento del mondo" (*La ricreazione del savio*, Roma 1659, p.80).

Da un punto di vista morale, o meglio moralistico, alla base della condotta dell'uomo barocco si pone la *prudenza*: virtù celebrata forse più di qualsiasi altra nell'ambito della società seicentesca, in quanto universalmente considerata strumento privilegiato di condotta. Da qui, l'estensione del concetto di *prudenza*, attraverso accorte mediazioni, a tutti i campi della società seicentesca; includendo anche il pensiero scientifico, in cui la preziosa eredità

galileiana confluisce in una più generale verifica conoscitiva, che ribadisce appunto la compatibilità delle sfere d'influenza dei sensi, da una parte, e della ragione, dall'altra: i primi, elemento primario di contatto con la realtà fenomenica, la seconda, strumento di certezza e rigore. "Sono i sensi tante vedette, o spiatori, che mirano a scoprire la natura delle cose, e 'l tutto riportano dentro alla ragione: la quale da essi ragguagliata, forma di ciascuna cosa il giudizio altrettanto chiaro, e certo, quanto essi sono più sani gagliardi, e liberi da ogni ostacolo, ed impedimento", così F. Redi (1626-1698), uno dei precursori della scienza moderna (*Esperienze intorno alla generazione degli insetti*, Firenze 1668, p.1).

Ricerca d'ordine che si palesa anche nell'ap-proccio articolato di Athanasius Kircher (1602-1680) – ingegno enciclopedico, a Roma dal 1635 – figura centrale nel dibattito teorico del Seicento romano. La ricerca critica del Kircher è mossa infatti da un'esigenza di fondo derivante dal bisogno di sistematizzazione; anche in quei casi, come per la *Turris Babel* (1679), in cui oggettivamente scarsi apparivano i dati disponibili. Ed è proprio nel proposito del gesuita di Fulda di ordinare la molteplicità dei diversi idiomi esistenti riconducendoli all'unità originaria della prima lingua – l'ebraico, visto come radice comune – che è possibile scorgere un'ulteriore, ideale analogia concettuale con l'*uno-molteplice* cortoniano. In altri termini, il muoversi tra le due polarità opposte alla ricerca di una rigorosa sintesi unificatrice si rivela *metodo* generale, più che isolata e soggettiva *occasione*: come tale, dotato di validità universale, applicabile in contesti diversi. La ricerca del rigore si evidenzia, inoltre, nella puntigliosa, 'geometrica' volontà, così difficilmente comprensibile seguendo i canoni della sensibilità moderna, di delineare esattamente forma ed organizzazione interna della biblica arca di Noè (*Arca Noë*, 1675): intesa appunto, più che alla stregua di un ideale riferimento, come opera di architettura necessariamente dotata di 'disegno' e funzionalità.

L'esigenza di rigore è un sentimento diffuso, soprattutto, negli ambienti prossimi a Pietro da Cortona e, in particolare, nei circoli culturali partecipi od interessati al dibattito architettonico: si pensi al più volte ricordato Cassiano dal Pozzo (1588-1657)

– esponente di spicco del cenacolo raccolto attorno al cardinale Francesco Barberini, corrispondente di alcuni fra i migliori ingegni dell'età barocca, dal Campanella al Galilei, dal Tassoni al Chiabrera, da Artemisia Gentileschi a Matteo Nigetti, amico ed esecutore testamentario del Berrettini – che emerge dalle testimonianze contemporanee, *in primis* l'appassionata “orazione” *Delle lodi del commendatore Cassiano dal Pozzo* di C. Dati (Firenze 1664), come una voce inflessibilmente volta all'invettiva contro la *licentia* architettonica, in nome delle “belle idee, e norme tanto perfette degli edifici vetusti” (p.17). Per Cassiano, l'architettura contemporanea è corrotta da “coloro che si vogliono dipartir dall'antico” (*ibid.*); ne consegue la necessità di impedire che “per capriccio d'alcuni professori... l'architettura alle barbarie faccia ritorno” (*ibid.*). La critica puteana manifesta, inoltre, la consapevolezza del rigore derivante dall'osservazione e dallo studio delle fabbriche antiche e, soprattutto, l'intima necessità di non discostarsi dalle “vere proporzioni di quegli ordini regolatissimi, da cui niuno giammai s'allontanò senza errore” (*ibid.*). Dato tanto più interessante qualora si consideri l'enorme peso culturale dell'azione di Cassiano, “il primo privato cittadino ad esercitare un'effettiva influenza sulle arti del suo tempo”, secondo la celebre definizione dell'Haskell (*Mecenati e pittori*, Firenze 1966, p.186).

In ultima analisi, se quella barocca è, come vuole il Maravall, “una cultura il cui disordine, mentre risponde ad un sentimento, è ordinato e regolato”, il ricondurre l'opera cortoniana ad una matrice culturale o, meglio, ad un *habitus* mentale diffuso e sostanzialmente accettato non appare dunque, al di là delle inevitabili distinzioni e delle necessarie cautele, illegittimo.

In un quadro di riferimento come quello delineato, appare meno vincolante dal punto di vista interpretativo l'intervento di G. P. Bellori, la cui celebre “Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto” viene letta, come chiarito dallo stesso autore, la terza domenica del maggio 1664 presso quell'Accademia di S. Luca controverso teatro di una quarantennale presenza del Berrettini. Il diffuso insistere critico sul ruolo svolto dal Bellori assume infatti

– come peraltro già sottolineato da studiosi come E. Borea (in Bellori 1672, p.24) e G. Perini (*Cassiano dal Pozzo...* 1989, p.207) – i termini di una decisa sopravvalutazione. Tanto più che, come si è avuto occasione di puntualizzare diffusamente in altra sede, gli accenti e la stessa terminologia belloriana trovano significativi precedenti, oltre che nelle convinzioni di Cassiano dal Pozzo, anche in altri contributi: posizione già fatta propria, a suo tempo, dall'Argan, che ha sottolineato i legami tra la posizione belloriana ed il dibattito culturale della prima metà del Seicento.

In questo ambito, una posizione di primo piano spetta al senese Teofilo Gallaccini (1564-1641) – *filosofo, medico, matematico e storico* – autore di quel trattato sugli *Errori delli Architetti* (1625) che, per quanto pubblicato solo nel 1767 a Venezia, circolerà manoscritto presso la corte di Urbano VIII Barberini (1623-1644). La fortuna del testo sarà notevole: una copia degli *Errori* è presente tra le carte di quello stesso Alessandro VII, senese come il Gallaccini, committente dell'intervento cortoniano in S. Maria della Pace. Il Gallaccini fustiga la corruzione delle regole proporzionali e dell'ornamento, ma soprattutto deplora l'“inosservanza del decoro” delle fabbriche; appare interessante notare come quest'ultimo altro non sia, nella visione del teorico toscano, che una “bellezza ragionata” (p.49). Ritorna, dunque, l'identificazione della ragione, ovvero del fondamento razionale, come base del progetto e della costruzione architettonici; e, parallelamente, è espressa con chiarezza l'insofferenza nei confronti della “troppa licentia” che impedisce di “operare con buona ragione d'Architettura” (p.45). È probabile che il rigorismo del Gallaccini, inflessibilmente ostile “al costume barbaro, a grottescamenti, a ghiribizzi, ed alle fantasie degli Orefici, e degli Argentieri, dei Maestri di legname, degl'Intagliatori, degli Stuccatori, e dei Pittori” (*ibidem*) non sia stato gradito a Pietro da Cortona, sommo ideatore di cicli decorativi in stucco ed affresco, basati sulla moltiplicazione e l'integrazione dei motivi e delle tecniche; tuttavia, risulta innegabile la partecipazione cortoniana al processo di vigile autocontrollo, di accorta valutazione degli strumenti compositivi e del taglio decorativo propugnato dall'erudito senese.

Concordia degli opposti

Varietas e reductio ad unum: questi, in sintesi, i due poli entro cui si dispiega l'opera cortoniana. Poli inseriti in una generale concordanza, attraverso un processo di riconducibilità della realtà articolata all'ordine unificante. Si ricordi come, nel *Trattato*, il Berrettini avesse sostenuto la possibilità in pittura di "avere unite insieme in un solo soggetto le buone maniere, che si veggono separate in molti": implicita denuncia dell'aspirazione a giungere ad una soddisfacente *concordia degli opposti*, risolutiva del problema compositivo.

Individuando nella *coincidentia oppositorum* una delle chiavi interpretative dell'opera e della personalità borrominiana, P. Portoghesi ha ultimamente indicato nei testi di N. Cusano (1401-1464), in particolare nel *De Docta Ignorantia* (1440), la fonte privilegiata (Portoghesi 2001, pp.7-9). È tuttavia possibile isolare diversi testi seicenteschi, in cui la *coincidentia* risulta esplicitamente evocata: alcuni di essi riconducibili, inoltre, a personalità vicine all'ambiente artistico romano ed allo stesso Pietro da Cortona. Già il Gracian peraltro, ne *El Criticòn* (Huesca 1651), aveva retoricamente chiarito il concetto che "tutto questo Universo si compone di contrari e si concerta di sconcerti" e una rilevante parte della cultura barocca, nelle sue diverse manifestazioni, si impegna in un dichiarato tentativo di individuare un ordine nella gran "Piazza del Mondo" dominata dagli opposti. In altri termini, viene elaborata nel corso del Seicento una sorta di *visione positiva dell'opposizione*, che perviene alla profonda convinzione dell'inserimento della realtà multiforme, avvertita come fenomeno naturale e perenne, nell'armonia dell'Universo. Da qui quella consapevolezza che il Suárez de Figueroa, nelle *Varias noticias importantes a la humana comunicacion* (1621), estenderà a livello cosmico ("l'uomo è una forza che, come tutto ciò che si muove nel globo universale, si mantiene per concordanti discordie"), seguito idealmente dal Pascal: "Tutto è uno, tutto è diverso" (*Pensées*, n°116).

A cavallo della metà del secolo, alcuni tra i massimi esponenti della trattatistica barocca italiana approdano, in termini analoghi, alla sistematizzazione della *concordia degli opposti*; per S. Pallavicino "l'in-

telletto gode in veder quella simiglianza, proporzione o corrispondenza fra cose, che per altro parevan contrarie, o in nulla comuni... Il primiero modo per apportare quell'improvvisa novità in cui la bellezza del concetto è costituita, sarà il cavare da una proposizione direttamente il contrario di quelli che altro harebbe aspettato" (*Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646, pp.193-234). Pochi anni dopo, il Tesaurò scriverà un convinto panegirico della *Contrapositione* "Harmonia nascente dalla contrarietà... peroche le cose contrarie poste a confronto, più spiccano, et risplendono nell'intelletto" (*Il cannocchiale aristotelico*, Torino 1654, p.133).

È con D. Bartoli, tuttavia, che questa posizione culturale trova la sua più esaustiva esemplificazione. Ne *La ricreatione del savio*, Roma 1659 – il cui quinto capitolo reca il significativo titolo "L'Harmonia del Mondo, di parti per natural discordia dissonanti, accordate in natural concordia, e consonanza" – si trova lucidamente sintetizzato, infatti, il concetto-base: "Fin qui ho discorso dell'Ordine, e del buon legamento dato da Dio alle parti, che compongono il Mondo; nè ho fuor che solo accennato a quel che raddoppia il pregio all'opera, e la gloria dell'artefice, cioè la Discordia delle medesime parti maravigliosamente accordata... il primo edificarsi del mondo, e la bellezza dell'Ordine che il divisa, e la Varietà delle discordi nature, che si accordano a comporlo" (pp.85-111). Affermazione in cui è possibile cogliere, esaltato ancora una volta a dimensione cosmica, tutto il senso della questione qui presentata.

Dell'ampia trattazione del Bartoli si vuole sottolineare, inoltre, l'interesse per paragoni estesi al campo artistico: dall'immagine celebre dell'arpa, peraltro di ascendenza antica, al singolare richiamo al Duomo di Pisa. Ed è in relazione alla grande fabbrica di "Buschetto il Greco", che la molteplicità delle colonne ("d'ogni statura, grossezza e vena; cornici a differente intaglio, capitelli d'ogni ordine, e similmente i piedestalli, i zoccoli, i dadi, gli stipiti, gli architravi") viene significativamente contrapposta al "nuovo corpo così bene organizzato ... del suo modello" (p.86), ovvero alla concezione unitaria dell'edificio.

Paragone ‘architettonico’ che sembra echeggiare quanto scritto dal Malvezzi: “A fabricare una casa vi concorrono mille Artefici; Ella consiste (per così dire) di legni, di ferro, di pietre, di calce, e d’arena; ma non basta, che siano insieme tutte le materie, che la fabricano, perche sia una casa, e benche ciascheduna materia fosse per se stessa ben digerita, non per questo ammassata formerebbe altro, che una confusione; Ci vuole un Architetto, che unitele nel suo intelletto, le concochia, le regeneri, e che levando la forma delle parti, produca quella del misto, che non sia solo pietra, ne solo calce, ne solo legno, ne solo ferro, ne tutte queste cose insieme, ma una cosa, la quale consiste in una certa armonia, che è l’anima di quelle cose, che non hanno anima” (*Il ritratto del Privato Politico Cristiano*, Bologna 1635, pp.69-70).

Il frequente ricorso a metafore architettoniche nella trattatistica barocca, soprattutto nel Bartoli, sembra rispondere per altro ad un gusto generalizzato; del resto, lo stesso A. Mascardi (1590-1640) – professore di Retorica alla Sapienza, inquieto protagonista della Roma letteraria di Urbano VIII, vicino a Fabio Chigi ed al Bernini – aveva esplicitamente affermato che “Il comporre al fabricar s’assomiglia: onde *structura orationis* si dice de’ maestri dell’arte” (*Dell’arte historica*, Roma 1636, p.621).

Nel complesso, si è dunque in presenza di una ripresa su basi nuove della classica *rerum concordia discors* – richiamata, tra gli altri, da Orazio e da Seneca – peraltro già riecheggiata in pieno Cinquecento (“Notre vie est composée, comme l’harmonie de l’univers, de choses contraires”, aveva scritto il Montaigne, *Essais*, III, XIII). Da qui un’ossessiva ricerca di una soluzione al disordine, esattamente come fa l’uomo del *Discorso sul metodo* (1637) di Descartes, che “procede da solo nelle tenebre”, ma continua “a cercare il vero metodo per giungere alla conoscenza di tutte le cose accessibili alla [sua] intelligenza”. “Mentre la mentalità medioevale ammetteva i propri dualismi come termini di una equilibrata sistemata gerarchia; e il Rinascimento come parti di un’armonica connessione estetica; il Seicento li sente come

assillanti problemi e li vuole risolvere a tutti i costi, con soluzioni eterogenee: soluzione razionalistica, scettica, gesuitico-molinista, giansenista, cosmico-magica, etc. In tutti i casi quel che risulta è il bisogno di una soluzione unitaria, e nello stesso tempo l’artificiosa facilità con cui essa quasi sempre è ottenuta”, così il Morpurgo-Tagliabue in *Aristotelismo e Barocco*.

Frutto di questa ricerca di “una soluzione unitaria” – accanto a fenomeni tipici del tempo, come il gusto per l’esasperato e multiforme collezionismo (si pensi alle raccolte romane di A. Kircher, di Cassiano dal Pozzo, di V. Spada o della stessa Cristina di Svezia) – saranno le tante immagini utopiche elaborate nel corso del Seicento, *in primis* la *Città del Sole* di T. Campanella (Francoforte 1623): il tentativo di delineare una realtà fittizia, universale, governata da pochi, saldi principi. Al tempo stesso, l’intima convinzione che tale ordine, in ogni caso, esista: “per quanta varietà e incertezza possiamo constatare nel mondo, vi si nota sempre una certa concatenazione nascosta e un ordine perennemente regolato dalla provvidenza, per la quale ogni cosa procede in fila, e segue il corso del suo destino”, reciterà una delle celebri *Réflexions ou sentences et maximes morales* (1665) di uno spirito pur scettico e disincantato, come quello di Francois de La Rochefoucauld (1613-1680).

La coesistenza di *varietas* e *reductio ad unum* rappresenta, infine, un particolare aspetto di quell’elemento fondamentale della cultura seicentesca che il Maravall ha definito efficacemente *estremizzazione*: ovvero l’oscillazione da parte dell’artista barocco tra esuberanza e laconismo, tra ricchezza compositiva e stringata sintesi, *portando comunque al limite estremo ciascuna posizione*. Il Seicento, lo si ricordi, è il secolo del verso lussureggiante e di sterminati poemi – dall’*Adone* (1623) a *Il Cane di Diogene* (1689) – ma anche dell’aforisma, della massima, del fulmineo *concetto*: è, in altri termini, il secolo di G. B. Marino o del Frugoni, ma al tempo stesso di C. Magalotti o del già citato Francois de La Rochefoucauld.

Ne consegue, come lucidamente avvertito da S. Benedetti, l’irriducibilità del *fare* cortoniano, basato sull’uno-molteplice, a residuo dell’eredità ma-

nierista, essendo il risultato di un procedimento, come peraltro si è qui cercato di mostrare, pienamente barocco: come tale, incompreso da una larga parte della critica, *in primis* neoclassica, incline appunto a risolvere l'architettura del Berrettini in una parzializzazione di giudizio basata "sull'apprezzamento o la svalutazione dell'uno o l'altro dei due poli" (Benedetti 1980, p.66). Parzializzazione critica sulla quale si tornerà più avanti, ma di cui appare opportuno sottolineare la persistente tenacia fino ai giorni nostri.

L'unità-molteplicità come espressione, infine, anche del gusto seicentesco per la "meraviglia" e l'"acutezza", ovvero per l'accostamento inedito, sorprendente e metaforico. Figura retorica privilegiata nella letteratura barocca è l'*ossimoro*, abbinamento antitetico basato sulla flagrante diversità, già richiamato dal Portoghesi a proposito dell'architettura borrominiana (*Francesco Borromini*, Milano 1991, p.390). Da qui il bisogno di opportune chiavi di decifrazione, che più avanti si esamineranno, in grado di rivelare gli elementi più nascosti di questo prodotto intellettuale, oltre che compositivo: che si colora, nei grandi cicli decorativi, di quei sottili, ma illuminanti rimandi alla simbologia della tradizione cristiana individuati dal Benedetti; ma, innanzitutto, la necessità critica di chiarire la posizione cortoniana nei confronti della *metafora*, retorico oggetto di culto per l'intera civiltà barocca.

Il modello aristotelico

Un ulteriore nodo critico relativo al binomio unità-molteplicità, in particolare per quanto si connette al concetto di metafora, riguarda l'insieme dei rapporti con la grande lezione aristotelica. Questione non certo secondaria: a partire dal Convegno veneziano del giugno del 1954, incentrato su *Retorica e Barocco* – in cui furono presentati i contributi, ormai diventati 'classici', di G. C. Argan e G. Morpurgo Tagliabue – la *Poetica* e, soprattutto, la *Retorica* del filosofo di Stagira, "ammirabil maestro non meno delle lingue, che de gl'ingegni" (S. Pallavicino, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646, *Premessa*) sono state in-

dicate come i principali testi di riferimento teorico per la cultura del Seicento italiano: pietre di paragone ineludibili per la ricerca e la riflessione 'colte', ed in particolare artistiche. Unitamente insieme a numerose altre opere aristoteliche, la *Retorica* compare in quell'elenco di libri il cui riferimento alla biblioteca privata del Berrettini, messo in dubbio dalla Sparti, è stato ultimamente ribadito da M. Fagiolo dell'Arco; ma al di là degli specifici problemi attributivi, appare opportuno indagare sui *legami possibili* tra l'opera cortoniana e le tesi elaborate nel testo dello stagirita. Testo che – tradotto già nel 1549 da B. Segni, venti anni prima della celebre versione di Annibal Caro e diffuso a tal punto da essere inserito, allo scoccare del XVII secolo, nella *Ratio Studiorum* della Compagnia di Gesù – costituirà il riferimento privilegiato per innumerevoli autori barocchi, a partire dal Tesauro.

Si consideri, in primo luogo, l'*espressione antitetica* aristotelica (*Retorica*, III, 1410a). Quasi ultima si sostanzia nell'opposizione dei termini: costruzione retorica, come precisato dal filosofo greco, "piacevole, poiché i contrari sono assai facili da comprendere, e ancor più comprensibili quando posti a contatto". Ed ancora, vengono esaltati i concetti che "quanto più sono espressi concisamente e in forma antitetica, tanto più ottengono successo. Il motivo è nel fatto che l'apprendimento è maggiore grazie alla contrapposizione antitetica, ed è più rapido grazie alla concisione" (*Retorica*, III, 1412b). È qui sintetizzato quel *valore positivo dell'opposizione* che, come si è visto in precedenza, costituisce elemento fondamentale dell'universo barocco. Ma, soprattutto, si delinea quello che sarà un tipico *modus operandi* cortoniano: basato, appunto, sulla opposizione, senza mediazione, di elementi decorativi od architettonici apparentemente *antitetici* ("Gli opposti sono evidenti soprattutto quando messi in contrapposizione", *Retorica*, III, 1405a). Processo compositivo che si analizzerà, nelle sue diverse espressioni, nel corso delle pagine seguenti: basti qui anticipare la celebre soluzione delle volte cortoniane, ottenuta grazie all'accostamento diretto di sistemi di partizione concettualmente 'opposti', come i lacunari di ascendenza classica ed i costoloni, tipici della tradizione medievale (seppur ripresi in età rinascimentale), sovrapposti ai precedenti.

Un Berrettini idealmente vicino alle posizioni aristoteliche anche in relazione ad un elemento fondamentale della cultura barocca, quello della metafora: figura retorica i cui principi fondamentali sono delineati, come è noto, nella *Poetica* (21-22) e nella *Retorica* (III, 1405a-1406b). Se infatti, come puntualizzato dal Morpurgo-Tagliabue, la distinzione fondamentale tra l'*acutezza* immaginata dal filosofo greco e quella riproposta da tanti letterati e teorici del Seicento, che pure dalla prima avevano preso le mosse, risiede innanzitutto nel legame tra i rapporti di *immagini* ed i corrispondenti rapporti di *cose* – presente nel primo caso, assente nel secondo – Pietro dimostra di non appagarsi di semplici accostamenti *ingegnosi*, quanto di relazionare le sue *metafore di pietra* a precisi eventi storico-religiosi, come il martirio di S. Martina nella facciata dell'omonima chiesa od il soggiorno romano dell'apostolo Pietro in S. Maria in Via Lata; o di ancorare le sue combinazioni in stucco, come dimostrato da S. Benedetti, a definite valenze simboliche.

In altri termini, le metafore cortoniane non appaiono fini a se stesse: lungi dal porsi, secondo l'espressione del Peregrini "senza ingombro del vero" e dal ricercare "il solletico... totalmente ocioso", esse vogliono essere messaggi allusivi, ma precisi: traduzione in pietra, appunto, di *cose*. È indubbio, dunque, che le ripetute raccomandazioni aristoteliche ad evitare gratuite oscurità od astrusi accostamenti – in una parola, a conservare, anche sulla scorta di talune indicazioni di Platone incluse nel *Fedro*, la *misura* – sembrano del tutto recepite dal Berrettini. Posizione, nell'ambito della cultura seicentesca, forse quantitativamente minoritaria, ma non certo isolata: in effetti, un implicito richiamo alla chiarezza raccomandata da Aristotele emerge in alcuni testi dell'epoca, dal Causin, opportunamente ricordato dal Raimondi ("... primi fra tutti avete mandato in rovina l'eloquenza; infatti, architettando bisticci con suoni frivoli e vuoti, faceste sì che il corpo del discorso si snervasse e cadesse", *De eloquentia sacra et humana*, Colonia 1626) al Peregrini ("Tra le corrotte che a contaminar la facondia prosaica novellamente serpeggiano, l'indiscreta affettazione delle acutezze, concetti e spiriti, sopra tutte l'altre peravven-



Fig. 4 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: schema di scomposizione schematica per successive sovrapposizioni (cassettoni, arconi, quadro centrale) del sistema compositivo della volta della navata centrale (da Benedetti 1980)

tura si avanza", *Delle acutezze*, Genova-Bologna 1639, cap. I), fino al Pallavicino delle *Vindicationes Societatis Iesu* (1649) ed al Mascardi (*Dell'arte storica*, Roma 1636, trattato quinto). È tuttavia, ancora una volta, il Tesaurò a puntualizzare nel suo *Cannocchiale aristotelico* come la metafora "tanto più sarà acuta e ingegnosa, quanto men superficiali son le nozioni che in quella si rappresentano" (p.71), facendosi dunque portavoce dell'importanza del suo *significato*; individuando inoltre nella "brevità, novità, chiarezza" le tre "virtù... necessariamente adunate" nella figura retorica prediletta dalla cultura barocca.

Prescindendo da un'eventuale lettura diretta, è possibile che la lezione aristotelica pervenga al Berrettini anche attraverso la mediazione degli ambienti gesuitici, vicini all'artista; oltre al Pallavicino – che si rivolgerà a Pietro da Cortona nel 1660, per il frontespizio dell'edizione latina della sua *Istoria del Concilio di Trento* (Montanari 1996) – il Bartoli, che si fa portavoce di una posizione indubbiamente in sintonia con l'attitudine cortoniana: "Ma de' Concetti, e della maniera d'usarli giudichi ogn'uno conforme alle ragioni, e'l gusto, che ne hà. Io se hò a dirne alcuna cosa per necessità dell'argomento gli stimo come le gioie, e ne prendo il pregio della Natura, e dell'Uso: sì che non sieno falsi, ma reali, e

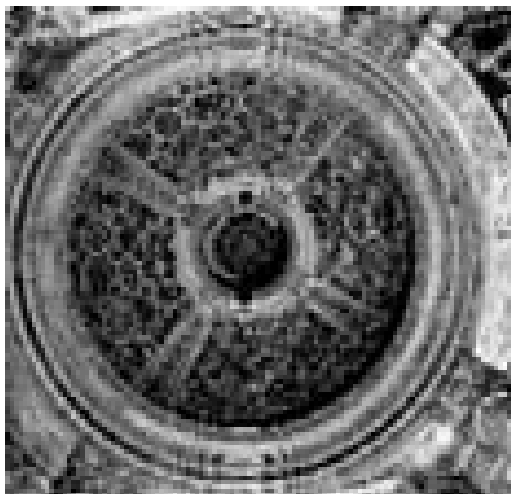


Fig.5 – S. Maria in Vallicella: cappella di S. Filippo Neri, cupola

non disordinati a tanta baldanza, ma posti a lor luogo. L'uno è ufficio dell'Ingegno, che hà a trovarli, e l'altro del Giudicio, che dee disporli" (*Huomo di lettere difeso et emendato*, Roma 1645, p.296). Esplicito invito alla moderazione *conceitosa* ed alla sapiente utilizzazione delle metafore, espresso da una delle figure più rappresentative di un "secolo intimamente retorico" (B. Contardi, *La retorica e l'architettura del barocco*, Roma 1978, p.35): la *lectio* aristotelica si fa con il Bartoli oculato precetto morale.

Le opere

Se questo appare essere il complesso fondamento culturale del binomio unità-molteplicità, è senz'altro attraverso l'analisi delle opere cortoniane che tale acquisizione critica trova la sua concreta verifica. Relativamente ai grandi cicli decorativi, ed in particolare a quelli 'sacri' realizzati nelle chiese romane, è già stato messo in luce nelle precedenti schede il rapporto tra la 'densificazione geometrica' derivante dalla proliferazione degli elementi in stucco (attraverso un *iter* che parte dall'intervento in S. Maria in Vallicella per giungere all'esaltante finale dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso) e la pre-

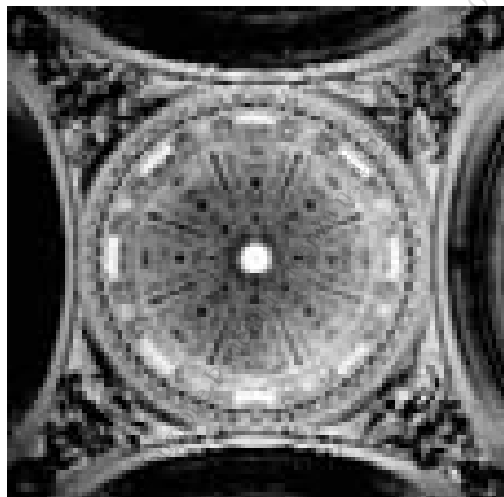


Fig.6 – Ss. Luca e Martina: cupola, interno

senza di arconi o nervature che si sovrappongono ai precedenti, riconducendo la composizione decorativa complessiva all'unicità organica del disegno generale (fig. 4). In questa concezione compositiva rientra anche la connessione tra lacunari e costoloni, sperimentata nella calotta della cappella di S. Filippo Neri in S. Maria in Vallicella (fig. 5) e, successivamente, riproposta su più ampia scala nelle cupole di S. Maria della Pace e dei Ss. Luca e Martina (fig. 6). Si tratta di un originale contributo cortoniano, assunto presto a paradigma nell'ambito della decorazione delle volte, e come tale immediatamente ripreso dalla cultura architettonica del tempo, a partire dal Bernini; ma che può più sottilmente essere considerato esemplificazione di quella *conflittualità* in atto ritenuta, dal Maravall a R. Villari, uno dei fondamentali elementi della società barocca. Anche grazie alla duttilità dello stucco, i cicli decorativi 'sacri' del Berrettini concretizzano, nella maniera più esplicita, la bipolarità uno-molteplice: considerando da una parte l'accentuata, quasi parossistica proliferazione dei motivi di fondo, disposti secondo virtuosistiche combinazioni geometriche, e dall'altra la netta, perentoria presenza dei pochi, essenziali elementi unificanti, legati – perlomeno sul piano dell'allusione alla coerenza strutturale – all'impostazione tetto-

nica dell'opera.

In architettura, la poetica dell'*uno-molteplice* si dispiega attraverso l'integrazione di un modello compositivo generale, impostato con nitida chiarezza organizzativa, con una ricca proliferazione localizzata di motivi paralleli. Questi ultimi vengono accostati secondo ritmi concentrati, determinando un'accentuata densificazione, quasi un 'costipamento': processo che si risolve, talvolta, nella compenetrazione di elementi architettonici concettualmente e tradizionalmente separati.

Conseguenza fondamentale è la fusione operata dal Berrettini tra lastra muraria, entità omogenea, piena, e periptero colonnare, sistema ritmico, ad elementi singoli ripetuti serialmente (Benedetti, in *Atti* 1998, pp. 401-402). In questo, Pietro da Cortona sottopone il modello michelangiolesco del vestibolo della Biblioteca Laurenziana ad una personale rivisitazione, in conseguenza della quale la serrata impostazione buonarrotiana viene sciolta in un insieme di relazioni più distese tra parete ed ordine architettonico. Da qui un nuovo equilibrio, ottenuto anche distanziando le colonne: equilibrio del tutto alieno dalla 'drammaticità' del modello di partenza e, come già avvertito dal Panofsky (*Tre saggi sullo stile*, Milano 1996, p.50), pienamente barocco.

Procedimento evidente nella chiesa dei Ss. Luca e Martina, dove la lineare planimetria si traduce in alzato in una moltiplicazione, ora concentrata, ora dilatata delle membrature architettoniche (colonne e lesene), che riducono a brevi diaframmi le pause delle pareti. Ne consegue un sottile equilibrio basato sulla dinamica *relazione degli opposti*, lucidamente avvertito, sia pure in accezione negativa, già dalla stessa cultura architettonica sei-settecentesca: dal Mola (1663), disposto a lodare "il bel principio della chiesa", lamentando al tempo stesso come "sarebbe assai meglio se la confusione de' tanti membri non facessero – come si suol' dire – a' pugni" (p.109), al Milizia, che contrapporrà apertamente la "buona proporzione" della "leggiadra" pianta, ovvero l'ordine e l'eleganza dello schema planimetrico cortoniano, a "tutto il resto dell'interno", che è "cattivo. Un misto di colonne e pilastri sopra un arcialtissimo basamento, il cornicione tormentato da risalti, nicchie le più infelici,

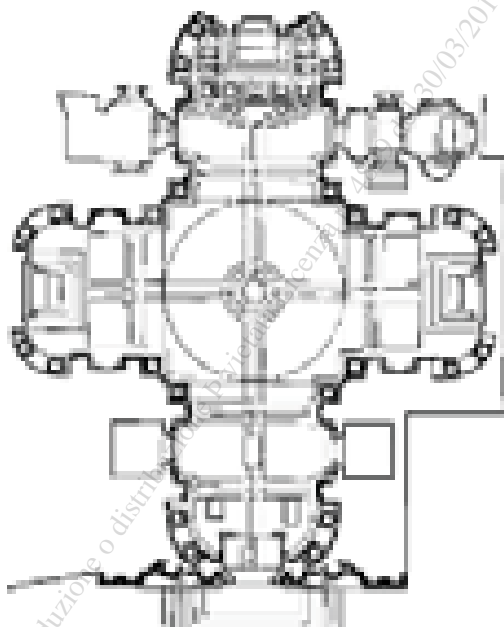


Fig.7 – Ss. Luca e Martina: pianta (rilievo a cura dell'Accademia di S. Luca, 1932)

Fig.8 – Ss. Luca e Martina: interno





Fig.9 – S. Maria in Via Lata: facciata, dettaglio dell'ordine inferiore (veduta di scorcio)

finestre meschine con bestiali affardellamenti, altari spropositati, ed ornamenti alla cupola bizzarri ed irregolari (*Memorie degli architetti antichi e moderni*, IV ed., Bassano 1785, p.148) (figg. 7; 8). Concetto ribadito dallo stesso Milizia relativamente alla cupola della chiesa, ancora una volta significativamente valutata nel contrasto tra “la sua forma, ch'è buona” e “tutto il resto”, ovvero la combinazione degli elementi morfologici e sintattici, che è “grave” (*ibidem*, p.149). Discorso che può, infine, essere esteso alle volte della chiesa, in cui, inserita nella nitida ed ordinata intelaiatura dei costoloni e delle cornici, compare una serie di motivi (cassettoni, timpani, festoni, etc.) che rende mobile e variabile la superficie. Dall'apparente antinomia tra lo schema planimetrico da una parte, e la proliferazione dell'ordine architettonico e dell'apparato decorativo nell'alzato dall'altra, ma anche dalla loro stessa integrazione emerge dunque, già nel primo capolavoro architettonico del Berrettini, l'unità-molteplicità cortoniana.

Nel prospetto di S. Maria della Pace la molteplicità dei temi presenti, derivante in primo luogo dall'abile combinazione delle pareti concavo-convesse e dalla presenza degli inserti ornamentali, è ricondotta all'unità dall'impaginazione perimetrale, esprimendo una sorta di straordinaria prospettiva architettonica, per la quale Pietro ‘ritaglia’ un vaso urbano. Lo spettatore può così ‘scoprire’ e percepire emotivamente una suggestiva complessità spaziale, accresciuta, contrariamente a quanto sostenuto dal Mola, dall'approccio obliquo alla piazza; e, al tempo stesso, scorrere visivamente la proliferazione degli elementi all'interno del disegno ordinatore.

La cappella Gavotti combina con l'unitaria concezione generale – risultato di un'essenziale, rigorosa organizzazione planimetrica che non altera se non marginalmente la preesistente impostazione – il ‘costipamento’ dell'ordine architettonico, articolato nelle paraste angolari maggiori e nelle colonne minori dell'altare e delle pareti laterali: elementi che, quasi ‘intrecciandosi’ tra loro occupano e comprimono lo spazio, riducendo a trascurabili porzioni superficiali le lastre murarie d'ambito. Ne consegue come l'unità dell'organismo si articoli, fino quasi a dissolversi, nell'accostamento degli elementi dell'ordine che, a loro volta, portano alla virtuale scomparsa della parete: secondo, appunto, quell'accentuato “inzeppamento” di motivi caro alla cultura del Tesauro. Di “tremendous compression”, in relazione a quest'opera, ha giustamente scritto ancora il Connors (1982, p.465): impressione confermata dall'eretica reiterazione, entro limiti spaziali contenuti, di strutture trabeeate.

In S. Maria in Via Lata, la molteplicità si attua attraverso il ritmo serrato e variato degli intercolunni, che determina l'effetto ottico di sovrapposizione delle colonne, soprattutto nella consueta veduta di scorcio (“que' tanti capitelli corintj forman confusione, specialmente allorchè si guarda un po' di profilo”, noterà con acume, sia pure aspramente critico, il Milizia: *Memorie degli architetti antichi e moderni*, IV ed., Bassano 1785, p.147) (fig. 9): al tempo stesso, l'addensamento colonnare viene spazialmente delimitato, quasi ‘compresso’ dall'unitario volume risolto con pochi, selezionati elementi (fig. 10). Si è quindi di fronte, ancora una volta,

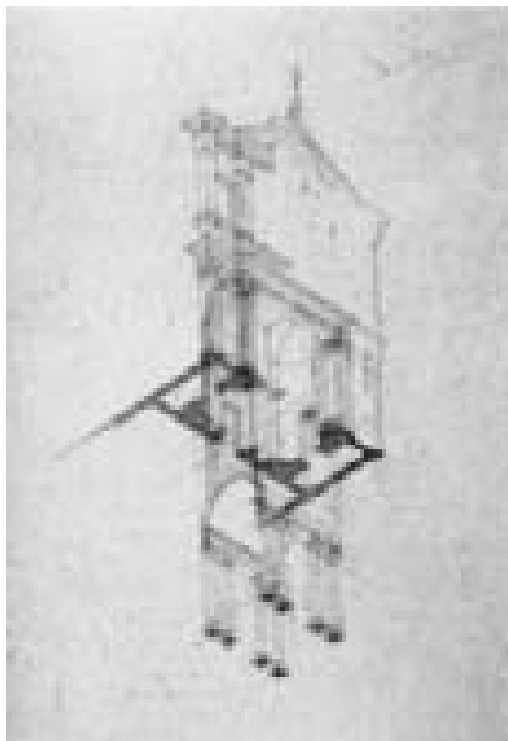


Fig.10 – S. Maria in Via Lata: schema di connessione tra 'baldacchino' colonnato centrale e volume murario perimetrale (da Benedetti, in Atti 1998)

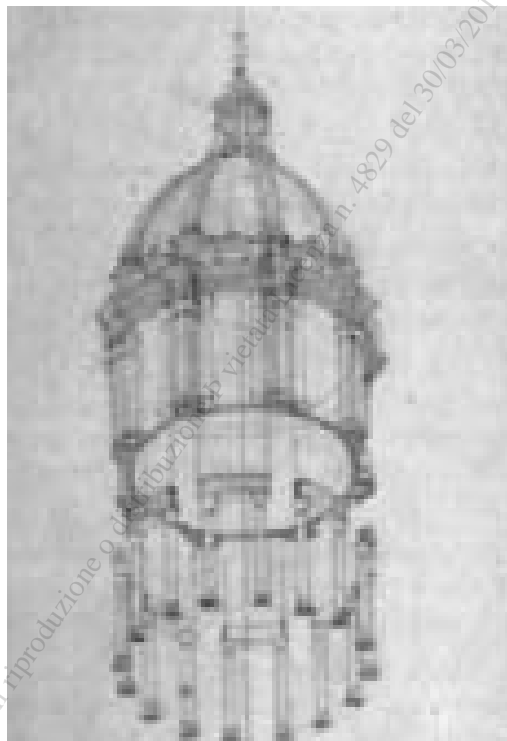


Fig.11 – Cupola di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: compenetrazione tra colonnato e piloni (da Benedetti, in Atti 1998)

alla combinazione tra unità e molteplicità: la prima legata all'impianto globale, la seconda derivante dalla proliferazione dei singoli elementi.

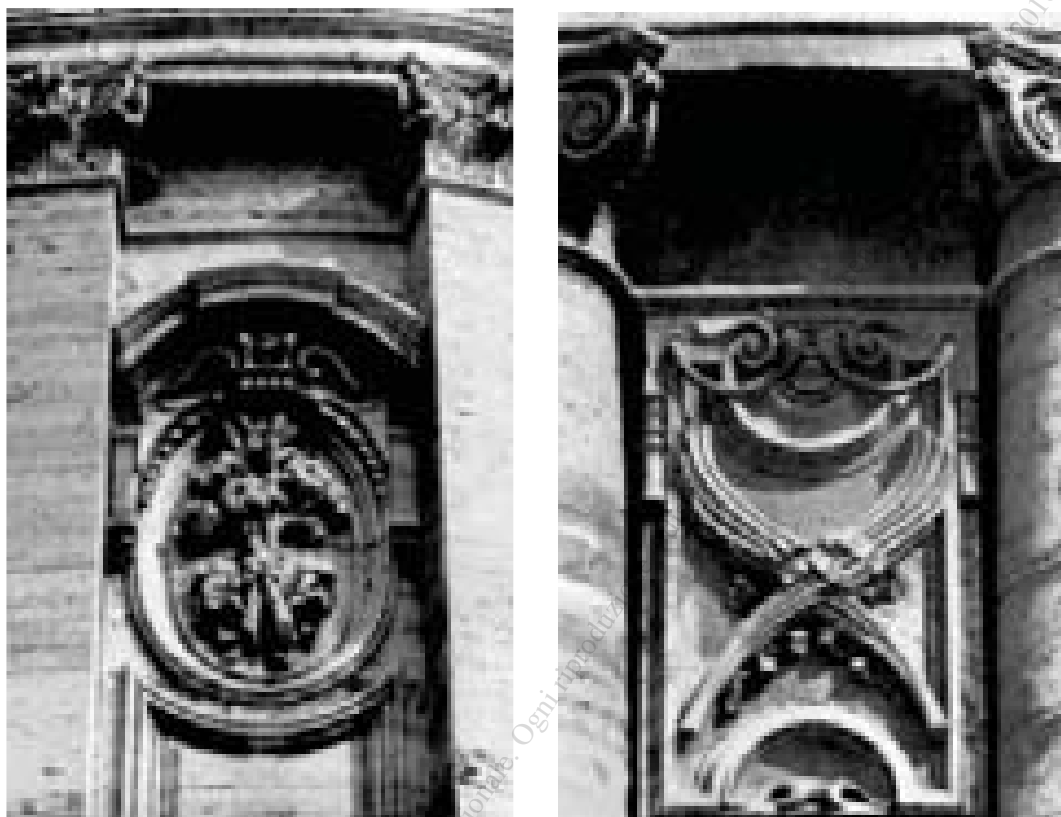
Un procedimento presente anche nella cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, ultima grande opera cortoniana, la cui decorazione plastica si sostanzia nel virtuosistico inserimento nel serrato schema geometrico di una miriade di motivi complementari (mensole rovesce, timpani "arricciati", mascheroni, conchiglie, etc.). L'inedita compenetrazione del colonnato circolare con la forte cerchiatura dei pilastri a fasci di paraste 'unifica' due sistemi architettonici concettualmente distinti nell'ambito della medesima opera architettonica (fig. 11).

I due termini di riferimento, unità di concezione generale – molteplicità di motivi presenti, non determinano dunque un'antinomia compositiva, come già avvertito dal Benedetti: rispondendo alla tematica, tipicamente barocca, del raggiungimento del-

l'esito artistico finale non attraverso il composto ed omogeneo processo progettuale di ascendenza rinascimentale, ma grazie al dinamico *equilibrio degli opposti*. L'accostamento 'ingegnoso' e l'intreccio 'virtuoso' si presentano come compiuta espressione di una civiltà artistica che ha ormai affinato i propri fondamentali strumenti di espressione.

Società e cultura

A conclusione di queste note – ed a completamento di quanto fin qui esposto – è forse opportuno puntualizzare ulteriori aspetti relativi alla consonanza della figura e dell'opera cortoniana con la società e la cultura barocche. Prescindendo dalla riservatezza caratteriale – che fa del Berrettini, come affermava C. Brandi nel corso del Convegno del 1969, un uomo "senza aneddoti... in un'epoca in



Figg.13, 14 – Ss. Luca e Martina, facciata: dettaglio dei gigli (a sinistra) e dei rami di palma con il cordone intrecciato (a destra), simboli rispettivamente della purezza della vergine Martina e del suo martirio

seguito dai suoi contemporanei (“Del presente mondo par che sia proprio l’haver nausea di se stesso, e delle sue cose”, scriverà un attento testimone dell’ambiente romano come S. Pallavicino, *Del bene*, Roma 1644, p.6) (fig. 12).

Ad altri temi specifici della cultura barocca – l’invenzione, la novità, la meraviglia, il difficile – Pietro si dimostra invece particolarmente vicino. La celebre affermazione di Luca Berrettini (1679) a proposito della fabbrica di S. Maria in Via Lata (“I professori dell’arte non possono rimirlarla senza stupore”, in Campori 1866, p.510) sintetizza appunto la sorpresa suscitata da un’opera singolare, evidenziandone indirettamente il carattere inedito. Se l’ammirazione barocca nei confronti dell’invenzione costituisce un dato ben noto (“Una delle più si come difficili e rare, così belle e degne cose... non ha dubio

alcuno, ch’è, o sia nel dire, o sia nel fare l’Invenzione”: S. Lancellotti, *L’Hoggi di ovvero gl’ingegni non inferiori a’ passati*, Venezia 1636, p.490), è verso il nuovo che si rivolge il più convinto apprezzamento della società seicentesca: “Qual più lodevole pensiero ovvero attione può in un huomo considerarsi, che di tentare d’arricchire l’universo d’alcuna cosa in tutto nuova?” (*ibidem*). La novità “ha virtù di attrarre a’ se gli occhi, et ha la forza di abbagliarli” (C. Magalotti: BAV, *Chigi E VI 200*, f.426r). È opinione comune, inoltre, che la novità, la stravaganza, la stranezza, nel qualificare l’opera d’arte, costituiscano anche indispensabili strumenti, oltre che per dilettere, anche per insegnare. In questo senso, forse la più concisa enunciazione del legame tra il nuovo e la meraviglia si deve al Pallavicino, secondo cui “il mirabile è figliuolo della novità” (*Considerazioni sopra l’arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646, p.145): attitudine che non ap-

pare prerogativa dei ceti dominanti, accomunando trasversalmente tutti gli strati sociali. Da qui l'immagine dell'artista barocco, delineata dal Chiabrera (1552-1638), come novello Cristoforo Colombo, costretto a "trovare nuovo mondo, o affogare" (*Vita di Gabriello Chiabrera Savonese da lui stesso descritta*, Lanciano 1912, p.25)

È stato per altro evidenziato in precedenti contributi critici come la ricerca del *nuovo* da parte degli artisti barocchi costituisca il rovescio della medaglia dell'immobilismo politico perseguito dall'autorità costituita: il tentativo in gran parte riuscito – da parte di una società "aristocratico-conservatrice", come vuole il Morpurgo-Tagliabue od addirittura "restauratrice", come sostenuto dal Maravall – di convogliare, in direzioni socialmente e politicamente non pericolose per i centri di potere, la generalizzata aspirazione alla novità.

"Fece vedere quanto bene possedesse tal professione poiché in un sito angusto e difficile operò meraviglie mostrando d'aver accoppiato con la soavità degli antichi lo spirito e la bizzarria propria del suo ingegno": è ancora Luca Berrettini (1679) (in Campori 1866, p.510), a proposito dell'intervento in S. Maria della Pace, ad evidenziare la *meraviglia* nell'architettura cortoniana: ovvero, in questo caso, la capacità di risolvere le difficoltà presenti, utilizzando paradossalmente il carattere vincolante. Attitudine, come è noto, comune ad altri protagonisti dell'architettura seicentesca, *in primis* al Bernini, ma, più in generale, tema dominante nella cultura barocca.

La nota di L. Berrettini introduce indirettamente anche un altro elemento fondamentale, ovvero l'importanza del ruolo del *difficile* nell'ideazione artistica: nel duplice aspetto della compiaciuta ricerca di virtuosistici esiti e nell'abile superamento di oggettivi condizionamenti. È presente nella società barocca un autentico *culto del difficile*, esteso in tutti i campi: necessario corollario dell'Arte è infatti la difficoltà d'interpretazione ("gli scrittori più oscuri come Tacito, Persio e Dante leggonsi più che altri con ispecial godimento, da chi gli intende", affermerà il Pallavicino, nelle *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646). Le stesse *acutezze* "devono essere malagevoli da pene-

trare" (A. Tassoni, *Pensieri diversi*, Carpi 1620, p.164) e l'abate Butti ricorderà al Bernini (settembre 1665) che le *imprese*, cioè i motti poetici "bisogna che diano da pensare" (Fréart de Chantelou 1998, p.160).

Se al *difficile* viene riconosciuta un'importante funzione di stimolo nei confronti del fruitore dell'opera, derivante in primo luogo dalla non immediata comprensione dell'opera stessa, appare indubbio anche un suo puro apprezzamento estetico. Quanto quest'ultimo, lungi dall'essere limitato alle sole *élites* culturali, fosse in realtà diffuso in tutte le componenti sociali della società barocca è attestato, sia pure in maniera critica, dal Bartoli: "Opinione accettata dal volgo, è ogni oscurità essere argomento d'ingegno... Così ingannato il volgo da una falsa apparenza di verità, ammira sempre più quello che meno intende. Il limpido, il chiaro, quantunque profondo, perché l'arriva coll'occhio, no'l cura; un palmo d'acqua torbida, perché non può collo sguardo penetrarvi all'imo, giudica essere un abisso di sapienza. Così ancor nelle lettere... Quindi alcuni prendono per ambizione d'ingegno, affettazione d'oscurità, e con l'arte di non farsi intendere, pretendono di farsi adorare" (*Huomo di lettere difeso et emendato*, Roma 1645, pp.262-263).

In conclusione, la difficoltà, vinta dall'invenzione personale, suscita l'attenzione del fruitore; ne determina il coinvolgimento emotivo, provocandone la meraviglia ed il piacere intellettuale, una volta raggiunta la piena comprensione; fissa nella mente, in virtù dell'articolato percorso conoscitivo, i caratteri dell'opera, esaltando al tempo stesso l'abilità dell'artista che ha ideato, utilizzando nuove soluzioni, l'intero processo: "Ne' concetti quant'è maggiore la novità tanto ne segue maggiore il gusto in chi legge, e maggiore dimostrasi l'ingegno in chi scrive" (S. Pallavicino, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646, p.187); e, in modo ancor più netto: "E qui nasce la meraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato" (E. Tesaurò, *Il Cannocchiale aristotelico*, Torino 1654, p.67).

Nel delineare un bilancio relativo all'architettura borrominiana, M. Fagiolo ha ultimamente ribadito la correlazione tra forma architettonica e concetto simbolico e, di conseguenza, l'arbitrarietà insita nel concepire il secondo come un "plusvalore secondario" aggiunto 'a posteriori' all'opera stessa (Fagiolo, in *Borromini e l'universo...* 1999-2000, I, p.95). Seppur in maniera meno profonda e sistematica rispetto al Maestro di Bissone, anche il Berrettini dimostra di condividere con la società del suo tempo l'attrazione nei confronti del riferimento simbolico connesso all'espressione artistica.

Pietro da Cortona delinea le sue metafore architettoniche già nella facciata dei Ss. Luca e Martina (1635 sgg.), con precisi rimandi alla vita e, soprattutto, alle vicende del martirio della Santa (Gerlach 1992; Villani 1997^b, p.56) (figg. 13, 14). Come sintetizzato nella scheda, il prospetto di S. Maria in Via Lata (1658-1663) rappresenta innanzitutto la concretizzazione in pietra di un concetto, la memoria dell'originaria *domus* di S. Pietro ubicata nell'Oratorio sotterraneo della chiesa, enfaticamente ribadito, alla vigilia dell'intervento cortoniano, da F. Martinelli nel suo *Primo Trofeo* (Roma 1655) (Villani 1997^a, pp.59-84) L'apoteosi dei Chigi è espressa nel progetto per il palazzo di famiglia a piazza Colonna (1659 ca.) con la grandiosa loggia centrale: autentico arco trionfale, come già avvertito dal Krautheimer (1987, p.63). Nei disegni per il Louvre (1664) la corona regia diviene allusivo motivo nella copertura centrale.

Impressionante, in particolare, l'analogia concettuale tra gli inserti scultorei presenti in Ss. Luca e Martina, improntati ad un preciso messaggio simbolico, e le "tante bizzarrie d'ornamenti vagamente

scherzanti nelle facciate de' sontuosi edifici, capitelli fogliati, rabeschi de' fregi, triglifi, metope, mascaroni, cariatidi, termini, modiglioni: tutte metafore di pietra e simboli muti, che aggiungono vaghezza all'opra e mistero alla vaghezza" esaltate dal Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico* (Torino 1654, p.90).

Per quanto riguarda i cicli decorativi, i contributi critici di S. Benedetti hanno evidenziato la base metaforica dell'ideazione di fondo, basata sul richiamo a specifici 'segni' simbolico-religiosi. Tra questi, in particolare, il *Chrismon*, il cui ruolo centrale nell'ambito della tradizione cristiana era stato puntigliosamente ribadito nel 1650 (A. Bosio-G. Severani, *Roma sotterranea*, Roma 1650, pp.634-636). Nel complesso, le metafore cortoniane presuppongono, da parte dello spettatore, un'opportuna preparazione culturale: contro una visione eccessivamente 'aristocratica' della metafora seicentesca può tuttavia richiamarsi l'efficace antidoto della classificazione del Tesauro, che – nel dividere il pubblico in *plebei, popolari ed esquisiteissimi*, secondo un crescente grado di capacità di comprensione ed apprezzamento delle acutezze retoriche – specifica come tale distinzione prescinda dall'effettivo *status* sociale od economico, riferendosi invece al grado di preparazione culturale. Ed è lo stesso Tesauro a raccomandare agli artisti "la vera persuasion popolare" che deriva dal "mescere in guisa il facile con il difficile, che in un popolo mescolato di dotti e di idioti, né i dotti sentan nausea per troppo intendere, né gli idioti sentan noia per non intendere". Con il che si realizza, anche in questo, quel "contatto diretto con lo spettatore" che permette allo spettatore stesso – secondo la lucida espressione

L'antico

Diversamente articolato nel tempo, ma sempre fecondo di raffinati suggerimenti creativi, è il rapporto che Pietro da Cortona, attento alle fonti letterarie ed alle opere, istituisce con l'antico: termine da interpretare in effetti con accezione molto ampia e differenziata, ed inteso come *auctoritas*, che investe da un lato l'arte romana e profana, dall'altro quella cristiana e sacra, specialmente del periodo delle origini.

Come recentemente sottolineato da autorevoli storici, sono spesso poste a sfondo dei dipinti cortoniani ambientazioni antichizzanti, suggerite dalla radice storica o mitologica dei temi rappresentati (fig. 1); ma anche le figure umane presenti rivelano l'inesausto studio del Berrettini – tramandato dalle fonti – della statuaria antica, di medaglie e bassorilievi, sarcofagi ed epigrafi e, soprattutto, dei rilievi della colonna onorifica e funeraria di Traiano (fig. 2). In quest'ultima, l'arte plastica marmorea del fregio figurato a spirale, che richiama il rotulo librario e la decorazione su stoffa, traduce temi della pittura trionfale (gli *itineraria picta*). Come è stato evidenziato dalle ricerche condotte, tra gli altri, da Agosti, Farinella, Cavallaro, Pomponi, Brilliant, Settis e dalla Mostra *Aurea Roma* (Roma, 2001), la colonna traiana ha attratto dal tardoantico in poi l'interesse di studiosi ed artisti, proprio per il suo valore emblematico di sintesi artistica di letteratura, pittura, scultura, storia e religione.

Se la prima edizione completa relativa ad uno studio approfondito della colonna era stata quella del 1576 di Alfonso Ciacconio, il cui commento di 40 pagine dimostrava soprattutto un interesse storico-antiquario, ma non artistico, è proprio tale aspetto che attira maggiormente Cassiano dal Pozzo e lo stesso Cortona. Il soggetto, centrale nella cultura di cifra classicista del Seicento, verrà poi ripreso dal Bellori e da Pietro Sante Bartoli, autori di una accurata pubblicazione (1672), in cui, accanto ad una

più scientifica cultura archeologica, si affianca una lettura del fregio, basata sulla produzione cortoniana, in chiave specificatamente estetica e critico-letteraria (Herklotz 1999). Ciò dimostra come il Berrettini si trovasse molto spesso in sintonia o in anticipo rispetto alla più avanzata cultura del suo tempo: forse Pietro conosceva il trattato dell'Agucchi del 1646, che introduceva diversi temi poi affrontati dal Bellori, e propugnava un classicismo teorico ostile alle stravaganze, secondo una linea, non priva di contraddizioni, già intrapresa in precedenza dal medico e teorico senese Teofilo Gallaccini (Morolli, in *Siena 1600... 1999*), nel suo interessante *Trattato sopra gli errori degli architetti* – redatto intorno al 1621, e, con alcune varianti, pubblicato postumo a Venezia più di un secolo dopo (1767), di cui si è discusso in altro luogo. Sul versante della pittura, l'interesse per gli affreschi e i mosaici antichi, promosso da Cassiano dal Pozzo e dal circolo Barberini, si concentra su alcuni temi e ritrovamenti, che vengono documentati graficamente e talvolta anche dati alla stampa: tra queste opere spiccano le *Nozze Aldobrandine*, il *Ninfeo Barberini* e il *Mosaico nilotico*.

Se in pittura il modello antico delle *Nozze Aldobrandine*, scoperte nel 1601, restava insuperato, in letteratura nelle *Metamorfosi* di Ovidio gli eruditi del Seicento scorgevano significati reconditi ed enigmatici, allusioni e allegorie di carattere profano e mitologico, trasferibili alle immagini dell'arte del loro tempo. Opere di filologia e di antiquaria, come quelle di Junius, Peiresc, Donati, Pignoria, Perrier, dedicate alla pittura e alla scultura antica, testimoniano il crescente interesse del Seicento volto a rifondare su nuove basi il rapporto del moderno con l'antico. Anche la scoperta, durante la costruzione di palazzo alle Quattro Fontane, nel 1627, dell'affresco denominato *Ninfeo Barberini*, noto anche grazie ad un disegno del Cortona e di un ar-

tista delle sue cerchia, contribuì ad orientare il gusto verso il pittoresco.

Il mosaico nilotico di Palestrina fu oggetto di studio, non solo dal punto di vista estetico, accolto nei disegni del *Museum Chortaceum* di Cassiano, ma anche come testimonianza di riti arcani egizi, presenti a Roma. Tali cerimonie misteriche, legate a divinità ktonie furono descritte nel *Latium* (1671), opera promossa dal cardinale Francesco Barberini. L'autore Athanasius Kircher, che aveva fama di egittologo, interpretò il mosaico alla luce di una contrapposizione tra saggezza cristiana e superstizione pagana e con grande eloquenza affrontò il tema della 'fortuna': se per la mitologia pagana la fortuna era rappresentata da Serapis o da una donna, che simboleggiava le incertezze e contraddizioni della vita umana, per la dottrina cristiana il destino dell'uomo rispondeva agli imperscrutabili e inesplicabili disegni della Divina Provvidenza (*Latium*, pp.108-109, in Griggs 2000, p.40, n. 14).

In architettura, lo studio delle antichità, coltivato dal Berrettini, ha modo di affinarsi, innanzitutto attraverso la mediazione dei più accreditati testi di antiquaria (dal Biondo al Lauro, dal Du Perac a Palladio, da Pirro Ligorio ad Alessandro Donato), ampiamente diffusi a Roma nel Cinquecento e nel Seicento, e in secondo luogo grazie alle restituzioni grafiche, ricche di spunti creativi, come quelle elaborate da Francesco Contini per la Villa Adriana, e dallo stesso Cortona per il Santuario Prenestino.

Un canale fondamentale per la riflessione architettonica sembra essere il *corpus* dei volumi di disegni di G. B. Montano, noti all'interno dell'Accademia di S. Luca, gran parte dei quali sono ora conservati presso il *Soane Museum* di Londra (oltre agli scritti di Arrigoni e Brandi, Zander 1958 e 1962; Bedon 1982; Id. 1983, con catalogo delle opere a stampa), la cui pubblicazione postuma viene curata dal Soria, amico e collaboratore di Pietro da Cortona. Il Soria ne travisa però, forse intenzionalmente, il programma, che attualizza ed integra; all'originaria suddivisione in tre libri – gli ordini (I), i templi antichi (II), i sepolcri, le urne, i cippi e i vasi funerari (III) (fig. 3) –, aggiunge infatti due temi, liberamente tratti dalla ricca produzione montaniana: *Depositi e*

Altari, e Tabernacoli, due opere pubblicate rispettivamente nel 1625 e 1628. Le numerose, inventive e spesso eccentriche 'ricostruzioni' di edifici e monumenti antichi, in particolare i mausolei, proposte dal Montano e decontestualizzate dal Soria, se non rappresentano certo nel loro complesso, come sottolinea la Bedon (1982), un modello di rigore filologico, così come quelle proposte da G. Lauro in *Antiquae Urbis Splendor* (1612), documentano tuttavia un'estrosa carica innovativa, all'insegna della ricerca della *varietas* delle forme e di un'incandescente immaginazione. Vengono enfatizzati aspetti poi fondamentali per l'arte barocca: un rapporto libero da pregiudizi e vincoli rigidi con l'antico, riscoperto nelle sue manifestazioni meno canoniche in funzione del presente; il contrappunto, nell'articolazione parietale mistilinea, di spazi concavi e convessi emergenti anche all'esterno; la straordinaria fantasia degli ornamenti, nella quale confluisce un consapevole gusto scenografico e teatrale, e si esprime anche l'aspetto polisemico, metaforico ed enigmatico dell'arte.

In primo luogo, l'operazione del Soria-Montano è stata acutamente collegata da A. Bedon ad una sorta di *bricolage* michelangiolesco, già promosso da Giacomo della Porta, attraverso il rilievo e il regesto, affidati al Du Perac (Codice Scholz del *Metropolitan Museum* di New York), delle opere architettoniche del Buonarroti. Tale regesto doveva avere la funzione di recupero stilistico nel completamento delle opere del "divino" artista. Ne consegue come il Montano tenda a legittimare, sotto la copertura dell'*auctoritas* antica, le più spregiudicate variazioni del codice classico, cui attingere, senza troppe soggezioni, per configurare nuovi progetti; se non occorre, addirittura, ammettere in modo esplicito come siano proprio le nuove esigenze di gusto, contestualmente condivise dal Montano e dal Soria, a condizionare le loro scelte nei riguardi del recupero critico del passato.

In secondo luogo, il suggerito dinamismo spaziale di non pochi dei modelli montaniani – opportunamente filtrato e liberato da incongruenze compositive e strutturali – può aver contribuito, insieme ad altri spunti creativi, alla definizione di quella tensione 'in atto', caratteristica di molte delle architet-



Fig.1 – P. da Cortona, frontespizio della *Tesi di G. B. Labia* (1635; inc. T. Matham): il Tempio della Sapienza

ture cortoniane. Pur con tutte le riserve derivanti dagli effettivi limiti, che già dovevano apparire evidenti agli architetti della prima metà del Seicento, ravvisabili nelle fantasiose rappresentazioni montaniane, è innegabile un'azione di stimolo esercitata, come più volte sottolineato dagli storici, dalle opere dell'ebanista milanese sul linguaggio architettonico tanto di Pietro da Cortona, quanto del Borromini.

Rappresenta una fonte antiquaria di un certo interesse anche la numismatica antica: un campo di studio che Pietro poteva coltivare ammirando ad esempio la ricca raccolta Barberini, riordinata da Leonardo Agostini, futuro esperto delle antichità al servizio di Alessandro VII, o quella di padre Virgilio Spada, di cui ricordiamo il *Museo di Curiosità* (recentemente studiato da G. Finocchiaro). Questo particolare interesse trapela chiaramente dal *Trattato* (pp.3, 179), nel quale inoltre il richiamo (p.15) al *Discorso sopra le medaglie degli antichi*. Con la

dichiarazione delle monete consolari, et delle medaglie degli imperadori romani, di Sebastiano Erizzo (Venezia s.d.), nonché al medagliere del collezionista inglese Michele Rita, membro dell'Accademia di S. Luca e, per incarico del Soria, “festarolo” dal 1648 (Missirini 1823, p.472), è riconducibile al contributo del Cortona (Casale 1973, p.XX): egli era certamente incuriosito, come poi il Bonanni, dagli ‘artifici’ utilizzati dagli antichi per rendere la profondità e la prospettiva, oltre che dalle sintetiche, e a volte suggestive, emblematiche raffigurazioni.

Di maggior rilievo furono per il Berrettini, tuttavia, l'insieme delle indicazioni e degli spunti derivanti dal contatto diretto con *exempla* dell'architettura romana, tra cui forse anche la villa del *Collis Hortulorum* (Du Perac, Cartaro, Ligorio). I due più chiari riferimenti fondamentali restano comunque la Villa Adriana Tiburtina e il Santuario di *Praeneste*. Il grande complesso adrianeo a Tivoli, in parte già

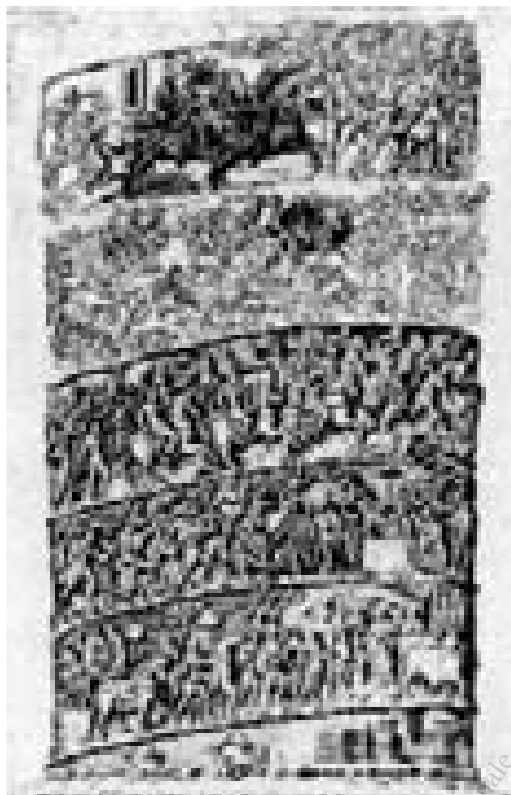


Fig.2 – P. da Cortona: colonna Traiana (Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe)

noto fin dal Quattrocento e documentato dai disegni di Francesco di Giorgio, Ligorio, Palladio, Cesi, disegni presenti in copia nel *Museum Chartaceum* di Cassiano, viene nuovamente indagato e rilevato accuratamente, per incarico di Francesco Barberini, dal 1634 al 1636, da Francesco Contini e da alcuni collaboratori, tra i quali Gaspare Berti. Oltre a questi autori Villa Adriana aveva attratto l'attenzione anche del Peruzzi e di Giulio Calderoni (Cellauro e Massabò, in *I Trionfi*... 1999, pp. 470-473). Lo studio del Contini doveva essere già piuttosto avanzato nel 1637, poiché i rilievi, insieme al *Libretto* delle descrizioni della villa, in quell'anno furono richiesti in Inghilterra. Tuttavia l'indagine sulla Villa Tiburtina venne proseguita per almeno un quindicennio, e pubblicata a Roma solo nel 1668, con dedica al cardinale Francesco Barberini, con il titolo: *Adriani Caesaris immanem in Tyburtino Villam*, corredata

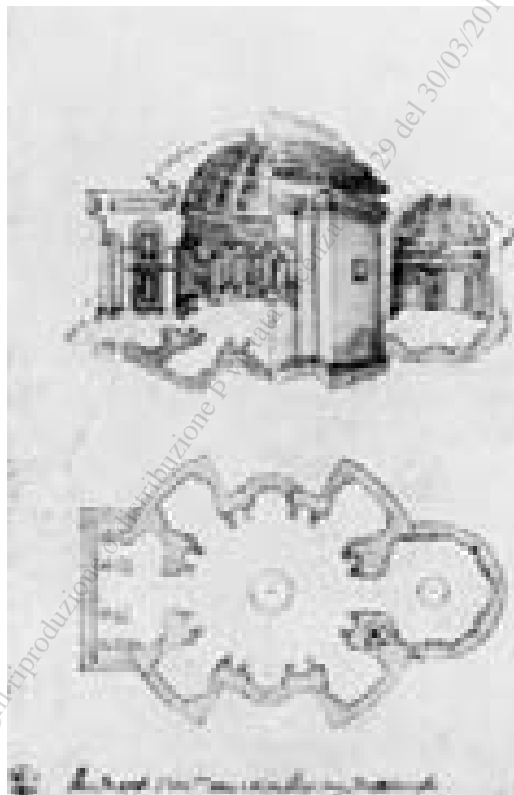


Fig.3 – G. B. Montano: ricostruzione grafica di Sepolcro antico (da Scielta di varii tempietti antichi..., Roma 1624, tav.14)

da 10 grandi tavole e otto pagine di commento.

Il Cortona dovette presumibilmente conoscere questa documentazione direttamente o attraverso Cassiano, che possedeva i succitati disegni, ripubblicati di recente da W. L. MacDonald e J. Pinto. Inoltre il Cortona venne molto probabilmente in contatto con lo stesso Contini in diverse occasioni: quando quest'ultimo era divenuto Accademico di S. Luca nel 1650, o quando successivamente, dal 1652, aveva assunto la carica di architetto di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, o ancora nel 1657, quando era stato interpellato per S. Agnese in Agone. Del resto anche l'Algardi, amico del Cortona, s'ispirò agli stucchi adrianei di Tivoli per i rilievi del Casino del Belrespiro, nel giardino Pamphilio (Baldinucci 1681-1728, p.60), ed è stato notato dal MacDonald che Borromini avrebbe ripreso i capitelli a voluta rovesciata proprio da quelli del Ninfeo

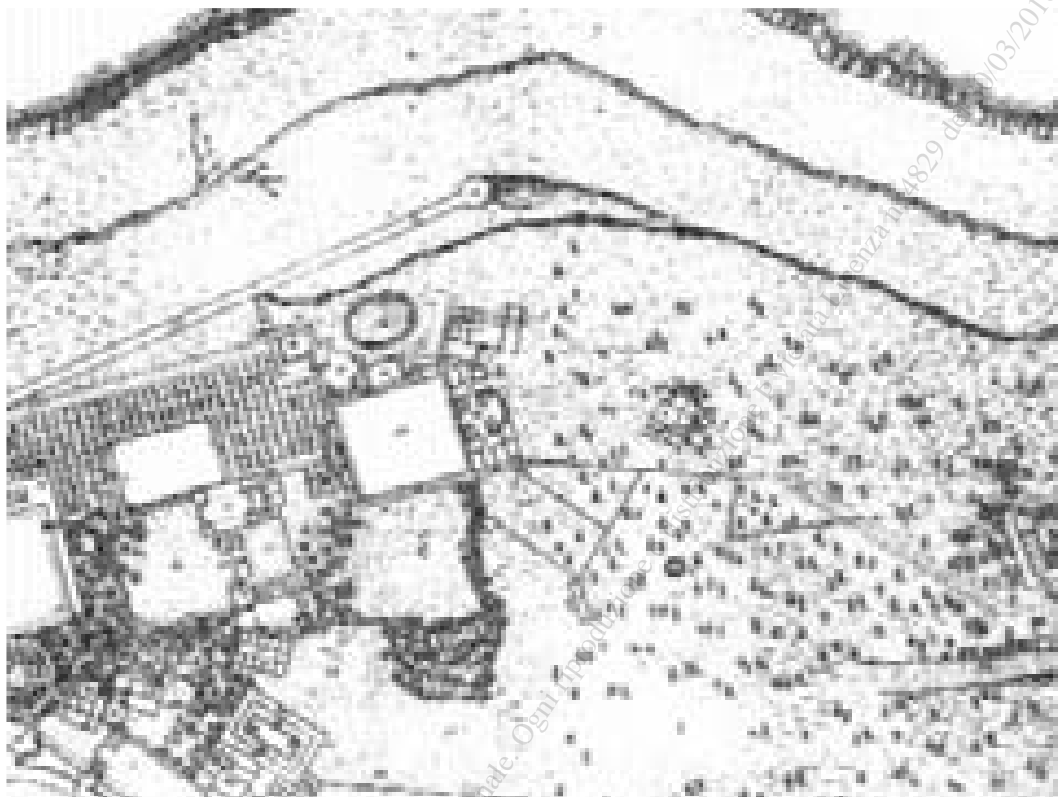


Fig.4 – Planimetria della Villa Adriana a Tivoli: dettaglio (da F. Contini, *Adriani Caesaris immanem...*, Roma 1668)

del cortile dell'acqua della villa adrianea, i cui edifici, a detta di Piranesi, “superavano ogn’ altro tanto per la magnificenza, che per l’ornamento, e per la lor vaga, e bizzarra figura: Dalle quali cose molto possono profittare i Professori di Architettura”. Il motivo del capitello composito a voluta inversa era comunque presente, più o meno sporadicamente, a Roma, anche nell’architettura ecclesiale, dal Medioevo, spesso come reimpiego (S. Prassede), all’età moderna, particolarmente nel Quattrocento (S. Agostino, S. Pietro in Montorio). Queste riprese mediate dell’antico, già osservabili nel periodo romanico, ma in particolare intensificatesi a partire dalle esperienze prebramantesche del Rinascimento, sono un aspetto che accomuna i tre maestri del barocco romano, anche se, occorre precisarlo, si tratta sempre di originalissime reinterpretazioni.

Un rilevante ruolo nella genesi compositiva di

alcune opere del Cortona, pittoriche e soprattutto architettoniche, è stato spesso giustamente attribuito, e richiamato in diverse occasioni in questo volume, al Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, l’antica *Praeneste* (Fancelli 1974; 1989 ; Id., in *Atti* 1998; Merz 1993). Pietro elaborò, a più riprese, suggestive ipotesi di ricostruzione grafica, su probabile commissione della famiglia papale. I Barberini avevano acquistato, nel 1630, il feudo dai Colonna, con i quali si imparentarono, tramite il matrimonio di Taddeo Barberini con Anna Colonna (Torniai 1992). L’antico culto oracolare romano della *Fortuna* originava probabilmente proprio da quel luogo, che acquistava così per Francesco Barberini, mosso da un forte interesse antiquario, un valore storico e sacro ancora più pregnante. Nelle restituzioni cortoniane, che affrontavano un tema affascinante, già autorevolmente frequentato nella secon-

da metà del Cinquecento dal Ligorio e dal Palladio, appare significativamente difficile distinguere dove finisce il puro interesse filologico e dove inizi invece il gusto per la variazione personale.

La scenografica combinazione spaziale di piani e volumi, l'abile accostamento di elementi complessi come colonnati, scalee, portici, esedre, il sapiente abbinamento di strutture ad arco e trabeate, la soluzione ornamentale a nicchie e statue, costituiscono solo alcuni dei temi suggeriti dallo studio del Santuario: temi destinati a indicare altrettanti argomenti di riflessione architettonica e ad essere riproposti, opportunamente elaborati e selezionati, in molte delle ideazioni cortoniane. Il modello compositivo dell'emiciclo, limitato da pareti squadrate, e del corpo centrale aggettante, in gran parte mutuato proprio dal Santuario, costituisce indubbiamente la lezione più rilevante desunta dal complesso di Palestrina, illustrato poi nel *Latium* del Kircher. Lungo tutta la sua attività professionale, Pietro sarà infatti costantemente interessato al dinamismo spaziale ed all'effetto scenografico, legato al sistema architettonico prenestino a terrazzamenti, e alle sue relative derivazioni, tanto da riproporre questa soluzione 'teatrale', con studiate variazioni ed adattamenti, in momenti e contesti diversi.

Fondamentale, infine, la tematizzazione del paesaggio come *genius loci*, deducibile dalla particolare ubicazione del Santuario Prenestino: il forte contrasto tra natura arida, selvaggia, impenetrabile e l'architettura dalla forma aperta, traforata, permeabile, e al contrario il suggestivo adattamento dei vari corpi architettonici alla morfologia naturale del ripido colle, progressivamente ascendente, del Santuario, costituirà infatti non solo un carattere ricorrente, poi ripreso anche dal Kircher nelle raffigurazioni antiquarie del suo *Latium*, nelle composizioni pittoriche del Berrettini, ma anche un prezioso precedente per l'allestimento del paesaggio rustico e pastorale, che doveva fare da sfondo al Casinò Sacchetti e per gli studi cortoniani, più volte ricordati, relativi alla sistemazione del giardino mediceo di palazzo Pitti, lungo le pendici della collina di Boboli. In proporzioni minori, qualche spunto, sia pure mediato, si potrebbe ravvisare nella corte e nel ninfeo della residenza, ora demo-

lita, dello stesso Berrettini in Via della Pedacchia a Roma: la natura è vista dunque nei suoi valori simbolici e storici e nei suoi principi generativi di forme, come immagine evocatrice di emozioni e significati, che lo spettatore, come legittimo interprete, è chiamato a vivere e decodificare.

Un'osservazione ulteriore, per quanto riguarda l'antico, merita il tema dell'arco di trionfo, particolarmente caro al Berrettini, come si è osservato in altro luogo: il motivo, già sperimentato con particolare magnificenza a Roma, ad esempio, nella Villa di Papa Giulio III e, con maggiore aderenza al modello romano, nel fronte verso il giardino di palazzo Barberini, ricorre, completamente reinterpretato, nel Pigneto, nei progetti per le facciate di palazzo Pitti, nel progetto per la facciata di palazzo Chigi e nell'arco-proscenio dell'apparato delle Quarantore in S. Lorenzo in Damaso. Il Cortona aveva avuto modo di studiare attentamente l'Arco di Settimio Severo, che fronteggiava la chiesa di Ss. Luca e Martina, con la cui facciata entrava in stretta ineludibile connessione. Né va dimenticato che egli riutilizzò materiale proveniente dalla torre medievale soprastante l'arco severiano, rimossa per rendere la piazza ai piedi del Campidoglio più decorosa e 'moderna'. I disegni del Cortona che raffigurano l'arco di Severo, verranno poi utilizzati per le tavole curate da Pietro Santi Bartoli, come corredo all'opera di J. M. Suaresius, pubblicata a Roma nel 1676 col titolo *Arcus L. Septimii Severi Aug. Anaglypha cum explicatione*.

Per definire il particolare rapporto del Cortona con l'antico, è forse utile richiamare un sintetico giudizio di Luca Berrettini: "operò meraviglie mostrando d'aver accoppiato alla sodezza degli antichi lo spirito e la bizzarria propria del suo ingegno" (in Campori 1866, p.510). Per quanto concerne invece la tutela dell'antichità pagana, nella cultura architettonica ufficiale del tempo, sia l'atteggiamento di Urbano VIII nei confronti dei vetusti elementi bronzei romani del Pantheon, confluì in gran parte nell'armeria e soprattutto nello spettacolare Baldacchino di S. Pietro, sia la demolizione, ordinata da Alessandro VII Chigi, dell'Arco del Portogallo nella Via Lata, denotano una disinvoltura notevole e un'indifferenza sostanziale per l'effettiva conserva-

zione di vestigia romane molto preziose, eppure sacrificate alla causa di una più 'splendente' e trionfante Roma moderna. È pur vero che, formalmente, Papa Chigi si richiamava alla dottrina di Vitruvio e si occupava da erudito delle antichità romane: ad Alessandro VII Famiano Nardini dedicò la *Roma antica*, stampata a Roma nel 1666. Riguardo a tale difficile rapporto, il Cortona si comportava talvolta in modo ambiguo: da un lato dimostrava un rispetto sostanziale per le preesistenze romane e cristiane, particolarmente, ad esempio, nel restauro dei locali sotterranei della supposta dimora di S. Pietro e S. Paolo presso S. Maria in Via Lata (fig. 7), dall'altro smantellava definitivamente la piccola ma venerabile basilica di S. Martina, edificando dalle fondamenta una nuova sontuosa fabbrica.

L'antichità cristiana

In conformità con la cultura post-tridentina, il contatto con l'antico significava per Pietro anche l'attenzione nei confronti del patrimonio figurativo e simbolico della storia medievale ecclesiastica, e ancor prima dell'età delle origini della Chiesa. All'interno dell'ortodossia cattolica non mancavano nel Seicento posizioni che, specie in ambiente francese, sottolineando alcuni aspetti di continuità tra mondo pagano e mondo cristiano, riuscivano a salvaguardare i paradigmi classici e per certi versi, almeno nelle intenzioni, anche la normativa vitruviana. (Cerutti Fusco *i.c.s.*). L'affermarsi dell'archeologia, o meglio della ricerca storico-antiquaria cristiana, intesa in parte già come embrionale disciplina autonoma, coincideva cronologicamente con la fase matura dell'epoca controriformistica, di cui costituiva del resto una coerente espressione (Wataghin Cantino 1980; Agosti 1996): tale disciplina esercitò poi una notevole influenza nel campo dell'architettura seicentesca, che doveva soddisfare requisiti nuovi nella liturgia, nella ritualità e nella simbologia (Miarèlli Mariani 1997). Svolse un ruolo importante in questo processo il contributo teorico di teologi della Controriforma, quali S. Carlo Borromeo con le *Instructiones* e con il *Martyrologium* e Baronio con gli *Annales*. Sul versante antiquario, episodi

fondamentali fin dal tardo Cinquecento, furono gli scavi di luoghi sacri, la scoperta di reliquie e di corpi dei santi, nonché l'indagine di numerose catacombe (fra cui, ad esempio, quelle di S. Priscilla sulla Via Salaria, nel 1578). Il culto dei martiri si sostanzialmente nelle talvolta crude immagini di tragiche scene di martirio, rappresentate non di rado, come nel caso del Cortona, con accenti di una autentica profonda devozione religiosa e di fede nei poteri taumaturgici delle reliquie. Nelle gesta dei santi (Agosti 1996) si attuava una sublimazione della violenza, il cui spettacolo diveniva edificante, in una società turbolenta come quella seicentesca, così ben descritta dal Manzoni, travagliata da guerre e da terribili epidemie.

Maffeo Barberini, durante il suo pontificato, sostenne attivamente, come peculiare carattere cattolico in opposizione ai protestanti, la legittimità del culto dei martiri e delle reliquie, ma fu grazie alle iniziative ed agli scritti di storici autorevoli come Panvinio, Ciacconio, Ugonio, Molano, Gallonio, Sigonio, Macarius, Wincius, Paleotti e Federico Borromeo (Hecht 1997), che l'interesse archeologico nei confronti delle antichità paleocristiane si diffuse ampiamente. Né va sottaciuta la nuova e dotta storiografia ecclesiastica del Seicento, documentata ad esempio dall'edizione dei più volte citati *Annales Ecclesiastici* del Baronio. Questa vasta opera, di cui comparvero nel Seicento le epitomi, fu continuata ed edita (1646-1677) dall'oratoriano O. Rinaldi, che giungeva fino al 1598. Ruolo altrettanto rilevante spettava alla ricognizione sistematica delle più importanti sedi della Chiesa, attuata dal cistercense Ughelli nella sua *Italia Sacra*, storia delle diocesi in Italia, stampata in nove volumi tra il 1644 e il 1662: un'opera certamente di gran lunga più ponderosa rispetto alla coeva *Gallia Christiana*, e molto apprezzata dal cardinale Mazzarino, che la suggerì poi come modello ai Maurini, impegnati in una indagine analitica del patrimonio ecclesiastico francese. Per quanto riguarda i riflessi di tale interesse per l'architettura cristiana primitiva, tra Cinque e Seicento sorsero i primi tentativi di rinnovare o ricreare, con spirito moderno, *confessiones* e cripte, spazi funzionali per la venerazione delle reliquie o delle spoglie mortali dei santi. Già Carlo Borromeo aveva

raccomandato la venerazione e la cura per le suppellettili e le reliquie dei martiri nelle sue *Instructiones* (1577), e a Roma proprio il Baronio promuoveva iniziative di questo tipo, a S. Gregorio al Celio e ai Ss. Nereo e Achilleo; sulla loro scia si moltiplicarono simili operazioni, quali ad esempio quella del cardinale Sfondrati per la chiesa trasteverina di S. Cecilia, santa il cui martirio venne narrato dal Bosio. Tale orientamento culturale, definito "arcaismo di tipo paleocristiano" da M. Fagiolo, fu indubbiamente alla base di isolati, e a volte solo presunti, rinvenimenti (poiché rimane aperta la questione relativa alla critica delle fonti e dei procedimenti adottati per verificare l'autenticità dei ritrovamenti stessi) di corpi di martiri, da S. Cecilia (1600) a S. Bibiana (1624) ed a S. Martina (1634). A tali eventi veniva data grande risonanza, tramite specifiche opere agiografiche di eruditi commentatori, e soprattutto tramite il monumentale studio sistematico delle antichità cristiane, la *Roma sotterranea* del Bosio-Severano (1632-1634), per il cui apparato illustrativo si fece ricorso al *Museum Chortaceum* di Cassiano dal Pozzo. Tale pubblicazione era destinata ad esercitare una profonda influenza nell'ambiente romano lungo tutto il Seicento, anche grazie alla riedizione latina del 1651, ampliata e curata dall'Aringhi, ed intitolata *Roma subterranea novissima* (fig. 6). Per quanto riguarda la promozione degli studi sull'arte paleocristiana e medievale, gli storici hanno di recente ampiamente sottolineato il ruolo fondamentale da attribuire al circolo Barberini e allo stesso Cassiano dal Pozzo (Herklotz 1999).

Si assiste così al ritorno ad una iconografia arcaica e a mezzi espressivi per lungo tempo trascurati, quali ad esempio il mosaico, che aveva la sorprendente prerogativa, nella maggior parte dei casi, di conservarsi quasi indenne attraverso il tempo. Dall'antichità al medioevo tale tradizione artistica era sopravvissuta nel Quattrocento ed oltre, in particolare a Firenze, e si era, con una certa continuità, mantenuta ai livelli più alti soprattutto a Venezia. Il genere di 'pittura in pietra', in età moderna, aveva assunto le caratteristiche di un'arte e di una tecnica molto raffinate, l'una ideata da grandi pittori, come il Mantegna, Tiziano, Veronese, Tintoretto, che fornivano i cartoni o i dipinti da cui erano tratti i mo-

saici, e l'altra esercitata da artigiani raffinatissimi. In Roma, Raffaello aveva fatto eseguire da un maestro veneziano la sua ammiratissima decorazione per la cupola della cappella Chigi in S. Maria del Popolo, Peruzzi con suo disegno aveva realizzato a mosaico la cappella di S. Elena in S. Croce in Gerusalemme, Muziano da Brescia e il Cavalier d'Arpino si erano occupati dell'ornamento musivo di S. Pietro in Vaticano.

Una delle motivazioni per cui Urbano VIII divenne promotore dell'impiego del mosaico come tecnica per la conservazione dell'immagine artistica raffigurata nei dipinti dei grandi maestri, fu anche la fiducia che lo smalto potesse preservare pressoché in perpetuo pitture tratte da opere paradigmatiche, per cui il Papa fece riprodurre in mosaico opere di Guido Reni, Domenichino e Guercino. Diversi furono poi i copisti che, anche in vista dei Giubilei, documentarono gli affreschi e i mosaici antichi delle vetuste basiliche romane (centinaia sono i disegni pertinenti, oggi conservati a Windsor, *Royal Library*, MS A 51-52), come ad esempio le basiliche di S. Pietro, di S. Giovanni in Laterano o S. Maria Maggiore, e questi sono solo alcuni esempi dell'interesse antiquario del periodo nei riguardi di soggetti di particolare valore. F. M. Torrigio, evidentemente sensibile all'eclisse definitiva della basilica costantiniana in Vaticano, nel 1618 aveva dedicato uno studio, più volte ristampato, a *Le Sacre Grotte Vaticane*, e lo stesso Cortona fu poi chiamato in S. Pietro a produrre cartoni per nuovi mosaici, compito che verrà ereditato da Ciro Ferri. Un interesse rinnovato si manifestò, analogamente, per le vetrate dipinte, che tuttavia rientrano anche nel tema della luce.

La novità dell'approccio, rispetto al già diffuso interesse del tardo Cinquecento, consiste nel più sistematico metodo storico e nell'enfasi sugli aspetti artistici, rispetto a quelli più propriamente antiquari del periodo della Controriforma e dell'inizio secolo. È in questo clima che matura l'avvicinamento di Pietro da Cortona al mondo antico cristiano, filtrato anche in questo caso dalla profonda religiosità dell'artista: ne costituisce il primo frutto l'organismo della chiesa inferiore dei Ss. Luca e Martina (fig. 6), in cui sono chiaramente presenti echi del mondo

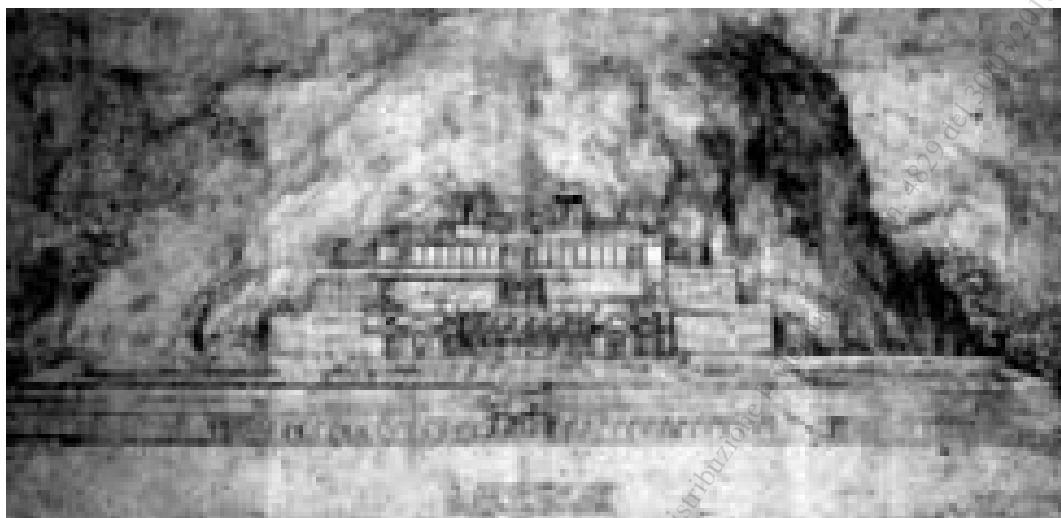


Fig.5 – P. da Cortona: ricostruzione grafica del Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina (Londra, Victoria and Albert Museum, 92 D 46/E 306-1937)

cimiteriale paleocristiano, benché il linguaggio vivace e coloristico sia assolutamente moderno, e si avvicini piuttosto ad opere maderniane, quali la cripta di S. Pietro o di S. Susanna. Si presenta invece austero e scarno, ma suggestivo l'Oratorio sotterraneo, ritenuto in quel tempo luogo di soggiorno degli apostoli Pietro e Paolo, di S. Maria in Via Lata, ristrutturato dal Berrettini (fig. 7): si tratta di pochi ambienti che dall'alto ricevono lumi da una coppia di finestre a bocca di lupo, ritagliate alla base delle pareti del portico adiacenti alla navata della basilica. Le finestre sono ispirate a modelli romani (criptoportico neroniano della *Domus Transitoria* sul Palatino), e già sperimentate precedentemente da diversi architetti del Cinquecento, tra cui il Peruzzi a palazzo Massimo.

A proposito del rapporto tra arte, fede e religione, va sottolineata l'idea, espressa nel *Trattato* e attribuibile ragionevolmente al Cortona, secondo la quale all'arte andava riconosciuta una certa autonomia. Le *sacrae effigies* sono ritenute nel *Trattato* "scrittura viva dei laici", "liriche popolari", (pp.18 e 24): "le virtuose eccitano al bene, ritirano dal male, ammaestrano, movono, scuoprono i concetti, le immodeste nocono, impediscono la gloria di Dio, danno ossequio al Demonio e via dicendo" (p.410). Non si tratta di un mero atteggiamento devoto; vie-

ne piuttosto suggerito un percorso di impegno squisitamente spirituale, che impone all'artista una maturazione faticosa e lenta nella progressiva consapevolezza del proprio ruolo di responsabilità ("Magisterio pubblico è la Pittura": *Trattato*, p.412), specie per rappresentazioni visibili da spettatori incompetenti – un genere di persone talvolta definito col termine di volgo o plebe –, dalle masse di fedeli o di pellegrini e forestieri.

Riconducendo all'ispirazione divina il processo di *inventio* artistica, si attua dunque rispetto ai soggetti, pur lodevolissimi, a carattere mitologico, pagano o profano, la rivalutazione dei dipinti o della statuaria di argomento sacro: a questo genere di arte viene conferito un significato paradigmatico eticamente superiore, una valenza intrinseca di eccellenza nell'artificio, di particolare equilibrio tra significante e significato, capace di recare gloria imperitura agli artisti. Anche se si notano indubbi aspetti di continuità con le teorie artistiche del secondo Cinquecento, si tratta di un'estetica nuova, non solo, come è stato più volte osservato, della recezione e dell'empatia, bensì della 'compulsione': l'arte, attraverso le immagini, avrebbe il potere di indurre o quasi di costringere 'lo spettatore' a comportamenti positivi o negativi. A seconda dell'orientamento di segno del *movere*, riferito agli affetti, che si aggiunge

al *docere e delectare* (Schütze, in *Docere...* 1998, p.137), l'artista sarebbe "maestro di virtuose azioni", mentre al contrario un'opera oscena arriverebbe persino a causare non solo peccato, ma addirittura infermità (*Trattato*, p.411).

Questa particolare concezione dell'arte sacra e l'interesse per le fasi primitive della cristianità, propugnata anche dagli oratoriani, produceva profonde mutamenti nella configurazione dello spazio architettonico, considerato un tutt'uno con l'apparato decorativo e pittorico. Secondo il Noehles (1970, p.173) Berrettini conosceva il discorso accademico dell'Agucchi, *Del Mezzo* (1611), e ne condivideva la teoria cristocentrica, mentre il Casale (1973, pp.XXVIII, XXXII) ritiene che nel *Trattato* vi sia solo enunciata la concezione dell'uomo come "prima immagine della Trinità". Se si intende verificare la cultura della metafora e l'applicazione della simbologia cristiana all'architettura, basta ricordare la funzione attribuita dal Cortona, ad esempio, alla rappresentazione del martirio attraverso attributi decorativi (la palma, la corda etc.), espressi chiaramente, come si è osservato a suo luogo, nei rilievi della facciata della chiesa dei Ss. Luca e Martina. Per quanto riguarda poi uno dei temi pertinenti alla chiesa primitiva, certamente il portico-nartece assumeva una valenza fondamentale in quella "tendenza retrospettiva" (Miarelli Mariani 1997), che si manifestava già chiaramente nelle *Instructiones* borromaiche (oggetto di ristampe e recenti studi di S. Della Torre, M. Marinelli, F. Adorni) e si attuava in una lunga serie di edifici ecclesiastici: il Cortona, che aveva seguito il rifacimento di S. Gregorio al Celio e il S. Crisogono del Soria, ne darà una versione innovativa in S. Maria in Via Lata, nel pronao a colonnati sovrapposti, limitato al settore corrispondente alla larghezza della navata centrale. Il nartece, per la sua originale forma, evocava così al tempo stesso l'antichità pagana e cristiana. Inoltre l'adozione di simboli o allegorie tratte dalla tradizione cristiana, stimolava i pittori ad acquisire una nuova cultura attraverso lo studio, ad esempio, *Delle Sacre imprese*, del Vescovo di Tortona, il teatino teologo e predicatore, Paolo Arese: l'opera, che si innestava in una lunga tradizione, magistralmente studiata da Praz (Pinelli 1976), di importanza paragonabile al-

l'*Iconologia* del Ripa, o agli *Emblemata* dell'Alciato, fu successivamente ristampata ed ampliata (dal 1624), fino a raggiungere i sette libri nel 1640.

Lo studio dell'antico, pagano e cristiano si delinea dunque, come più volte osservato, nelle forme e nei significati specifici di una particolare tendenza di gusto della cultura artistica della prima metà del Seicento. Questa viene indirizzata nelle sue linee ufficiali ed accademiche di ricerca e di ricezione dal prestigioso circolo di letterati, artisti, eruditi, scienziati ed antiquari sorto intorno al cardinale Francesco Barberini. In tale ambito, frequentato anche dai Sacchetti, entro cui il Berrettini matura e conosce il successo professionale (Haskell 1963), il culto del mondo classico, in parallelo con l'attenzione scientifica nei confronti del dato naturale – attraverso figure come Leonardo Agostini, che diverrà poi sovrintendente alle antichità per volere di Alessandro VII, G. B. Ferrari e M. Greuter – è diffuso ed incoraggiato: lo stesso artista toscano può vantare, nel corso della sua esistenza, la frequentazione e, talvolta, l'amicizia con alcuni dei più importanti eruditi classici ed antiquari della Roma secentesca, da Fioravante Martinelli allo stesso Cassiano dal Pozzo. A quest'ultimo, con cui Pietro intesse un fondamentale scambio epistolare al tempo del suo soggiorno fiorentino (1641-1647), si deve la raccolta e la catalogazione di una delle più celebri ed importanti raccolte d'antichità del tempo, organizzata, più che con i consueti criteri artisticamente selettivi, secondo le modalità di un preciso interesse storico-filologico. La complessità della collezione dal Pozzo, derivante dalla presenza di dipinti, sculture e riproduzioni in gesso, medaglie e disegni relativi al mondo animale e vegetale, oltre che di una vastissima biblioteca privata (Sparti 1992), si pone dunque sullo sfondo dell'operosità cortoniana: costituendo, anche in virtù degli stretti contatti personali e della stessa fama di Cassiano, un continuo stimolo alla discussione ed all'approfondimento intellettuale. Tuttavia non si può non considerare ancora una volta un aspetto estremamente inquietante del rapporto che la cultura dei Barberini istituì di fatto con uno dei più emblematici monumenti dell'antichità, il Pantheon: lo smantellamento, episodio scandaloso in tutto il mondo erudito del tempo, delle travi e dei chiodi del pronao del tem-

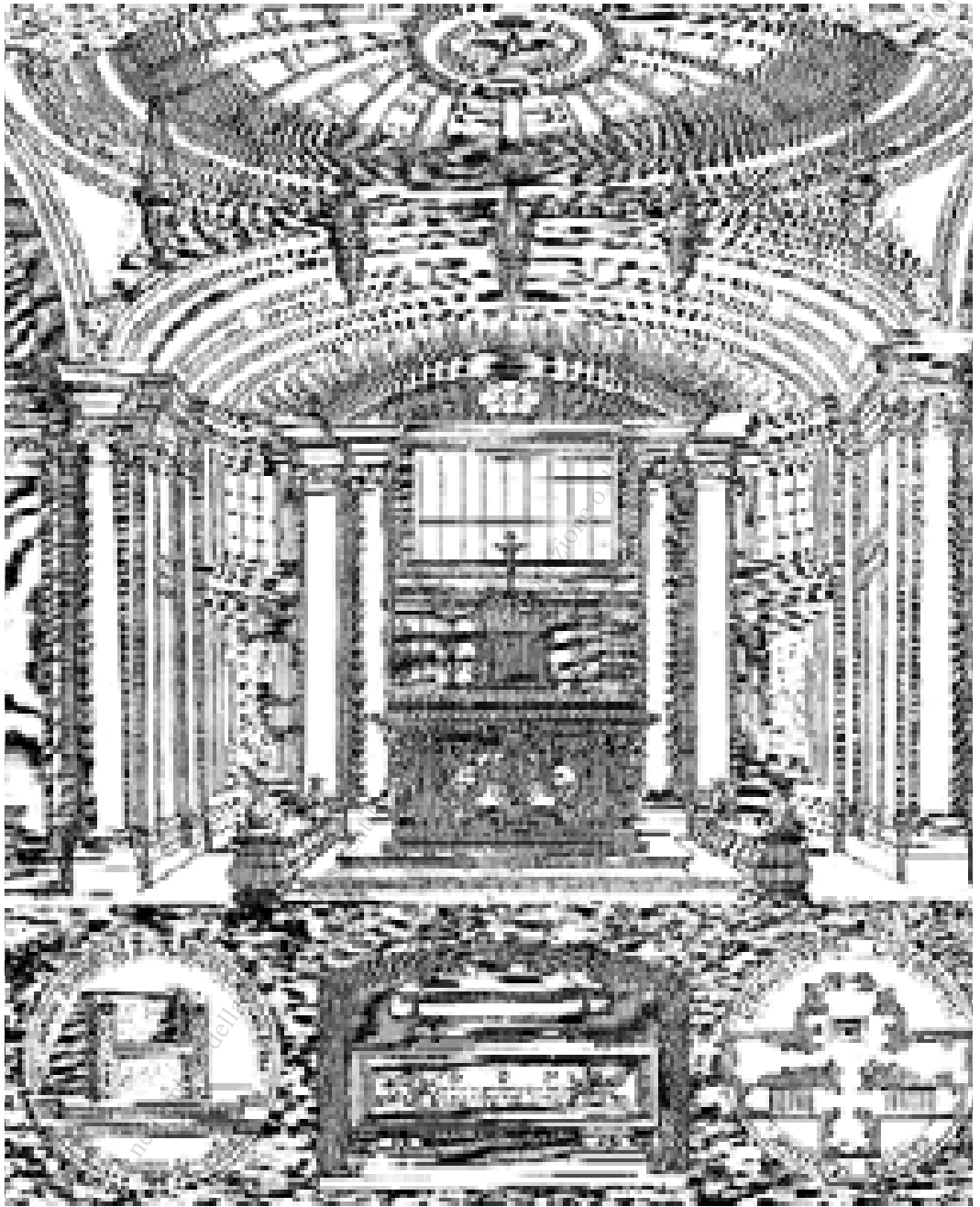


Fig.6 – P. da Cortona: cappella sotterranea di S. Martina in Ss. Luca e Martina (da A. Bosio-P. Aringhi, Roma Subterranea novissima..., Roma 1651)

pio adrianeo, per edificare il “manifesto” del barocco romano, le colonne salomoniche del Baldacchino di S. Pietro, opera moderna, e trionfante “macchina per l'Apoteosi di Pietro” (Fagiolo e Fagiolo dell'Arco 1967) e della Chiesa Cattolica che, dopo tanti precorrimenti, inaugura la nuova stagione del Seicento.

Il contatto con il mondo culturale del tempo, sebbene presenti a tutt'oggi degli aspetti non completamente decifrati, si pone indubbiamente alla base delle prudenti incursioni di Pietro da Cortona nel delicato territorio del riferimento iconologico derivante dalla cultura classica e cristiana: da Ss. Luca e Martina fino a S. Maria in Via Lata e a Ss. Ambrogio e Carlo, immagini di tipo simbolico, scaturite dall'universo antico, e disseminate nell'architettura, richiamano e definiscono l'*humus* nel quale nasce e si evolve il progetto cortoniano.

Spunti ripresi dall'antico, in rapporto alle sollecitazioni condizionate dai diversi temi affrontati, sono in ordine cronologico distinguibili: nella prima fase barberiniana, per la chiesa superiore dei Ss. Luca e Martina, i riferimenti sono i mausolei antichi, nelle soluzioni montaniane fantasiose e archeologizzanti, e parallelamente gli impianti ‘bizantini’ o armeni a croce greca (*quincunx*), e per la chiesa inferiore gli spazi sepolcrali sotterranei illustrati dal Bosio e i suggerimenti della cultura antiquaria cristiana del tempo e della traduzione in architettura da parte del Maderno specialmente, nelle cripte di S. Pietro in Vaticano e di S. Susanna.

Nel periodo fiorentino, intorno al quarto decennio del Seicento, le ricostruzioni grafiche del Santuario della Fortuna Primigenia sono fonte di ispirazione sia per le proposte di sistemazione dell'anfiteatro e del giardino di Boboli in palazzo Pitti, sia per Casino Sacchetti, ideato e parzialmente realizzato in quegli stessi anni, nel quale riecheggiano anche la scenografia della Mostra d'acqua dei così detti Trofei di Mario, nonché il motivo dell'arco di trionfo, nella soluzione originale ‘composita’ del nicchione al centro della facciata.

Nel periodo pamphiliano il Cortona concentra il proprio interesse sulla decorazione architettonica e pittorica, mentre nei progetti per il moderno mausoleo di S. Agnese in Agonae sembra ispirarsi a modelli romani e vitruviani.

Nel periodo chigiano il Berrettini, più sensibile al rapporto antico-moderno interpretato con straordinaria inventiva, si dedica ad un'ulteriore rielaborazione del Santuario Prenestino nel progetto per il palazzo-fontana Chigi a piazza Colonna; il piccolo pronao di ingresso delle Terme di Diocleziano (Lafrey-Du Perac) (fig. 8) è uno spunto creativo ripreso nel portichetto semiovale di S. Maria della Pace. Anche l'effetto creato dalla seminascosta cupola della Pace, a gradoni, e dunque ispirata alla soluzione del Pantheon, è sintomo di un ripensamento sull'antico.

L'attenzione all'ordine architettonico delle colonne libere, con funzione tettonica, del portico-nartece appare più volutamente archeologica, rispetto alle deroghe innovative delle opere precedenti: forse a raffigurazioni monetali romane si ispira il pronao tetrastilo *in antis*, con intercolumnio centrale dilatato, della facciata-portico di S. Maria in Via Lata, al cui coronamento viene inserito il *fastigium* siriano, simbolo imperiale, motivo che può forse essere collegato anche al palazzo di Diocleziano a Spalato, e che recentemente Connors ha ritenuto un possibile richiamo alla facciata di una *domus* romana con frontone, in riferimento alla supposta dimora dei S. Pietro e S. Paolo. Tuttavia non si tratta mai di ‘imitazioni’, in modo analogo a quello che avviene per il rapporto istituito nei riguardi della natura, che viene rappresentata con bellissimi artifici che la nobilitano, la sublimano e la plasmano, pur nel rispetto del verosimile.

Controversa, infine, la questione dell'evoluzione nel tempo del rapporto cortoniano con l'antico, e dell'interpretazione del suo significato. È stato spesso sottolineato, anche recentemente, un ‘ripiegamento’ del Berrettini su ritmi e registri architettonici più ‘regolari’, dopo il periodo creativo barberiniano e mediceo, a partire da S. Maria in Via Lata (1658): una sorta di ‘ritorno all'ordine’, all'insegna di una esplicita ripresa di suggestioni classiciste, susseguente alle estrose manifestazioni pienamente barocche. Si è voluto vedere, in questa tarda ‘conversione’ cortoniana, un convinto aderire del Cortona alla polemica anti-barocca, promossa durante la fine del pontificato di Alessandro VII dal Bellori, con la celebre *Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* (1664). Per quanto interessante, una ricostru-

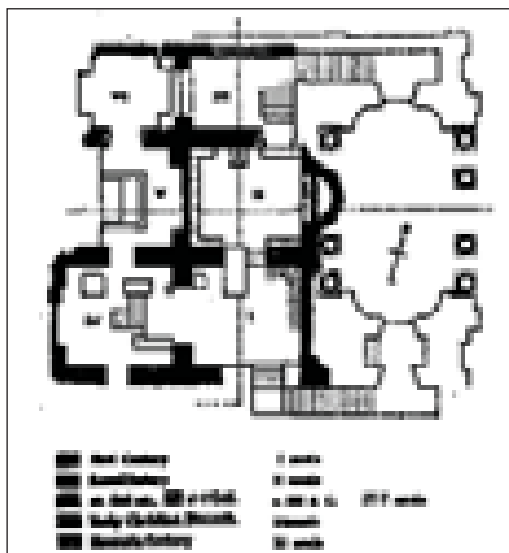


Fig.7 – S. Maria in Via Lata: Oratorio sotterraneo di S. Paolo, pianta dopo l'intervento seicentesco (a tratteggio il portico di P. da Cortona)

zione di questo tipo, da un lato riesuma il binomio oppositivo classicismo-barocco, che alla luce delle più recenti disamine pare decisamente superato, come ribadito da S. Benedetti; dall'altro, sottovaluta i fermenti polemici, costantemente presenti nell'ambiente romano lungo tutta la prima metà del Seicento, in funzione di una tendenza soprattutto anti-manierista e successivamente anti-borrominiana. D'altra parte, com'è stato già sottolineato altrove, il Bellori non aveva certo un giudizio negativo sul Berrettini, che al contrario apprezzava moltissimo, definendolo "eccellente", anche se non ne promuoveva l'orientamento di gusto.

È noto inoltre come, alla fine degli anni Sessanta, si fosse verificato un certo attrito tra il Cortona e l'Accademia di S. Luca, per cui non è convincente che l'artista toscano si uniformasse ad una tendenza antibarocca sorta all'interno di un'istituzione che per alcuni aspetti gli si opponeva. Un'eventuale tardiva inclinazione 'classicista' non permetterebbe di spiegare inoltre l'ulteriore ricerca cortoniana autenticamente 'barocca', in progetti contemporanei a quelli di S. Maria in Via Lata, dal palazzo-fontana Chigi in piazza Colonna (1658-



Fig.8 – E. Du Perac, Disegni de le ruine di Roma... (1573-1576): dettaglio delle Terme di Diocleziano

1659), uno dei più spettacolari ed innovativi di Pietro, alla proposta di rinnovo dell'abside lateranense (1662), fino al Louvre, elaborazioni difficilmente omologabili a programmatici 'ripieghi' classicisti (Portoghesi 1966).

In realtà, i caratteri della tarda attività architettonica del Berrettini rappresentano un coerente approfondimento di temi e soluzioni presenti già nelle prime opere, anche se in rapporto ad una cultura in divenire. Il maestro toscano e i suoi mecenati, in un clima fortemente competitivo, appaiono sempre più consapevoli delle novità introdotte e via via realizzate dai migliori artisti contemporanei, *in primis* dal Bernini e dal Borromini, e si rivelano interessati ad una graduale assimilazione di spunti innovativi, anche alla luce del dibattito e delle polemiche in atto, che essi stessi contribuiscono ad alimentare, e che grazie alla circolazione delle raffigurazioni a stampa e alle incisioni, acquistano una risonanza europea. Cosicché appare giusto individuare un'evoluzione diacronica all'interno della poetica cortoniana nel campo dell'architettura – dagli esordi guidati da Marcello Sacchetti in Castelfusano, ai vertici di Ss. Luca e

Martina e delle decorazioni architettoniche per i Barberini e i Medici, all'impostazione del Pigneto; dalla fase di transizione del pontificato Pamphilj, allo straordinario periodo chigiano, segnato dal maturo capolavoro architettonico e urbano della Pace, all'armoniosa sintesi personale di antico e moderno attuata negli anni Sessanta, dal portico di S. Maria in Via Lata alla cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso – e nello stesso tempo rifiutare il riferimento a brusche improbabili 'conversioni': evidenziando al contrario il carattere specifico del-

le opere tarde sulla base del progressivo sforzo di decantazione compositiva e linguistica, operato dall'architetto all'interno della propria poetica. Il Cortona sentiva senza dubbio esigenza di un 'la-scito', rivolto innanzitutto ai suoi seguaci, di una eredità, che assumeva anche una valenza didattica, per la posizione di caposcuola e inoltre di *Professore* nell'Accademia di S. Luca, un ruolo di cui Pietro da Cortona era particolarmente fiero.

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. P. 149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000

L'eredità cinquecentesca: Michelangelo e la 'tradizione' architettonica

L'arrivo a Roma, intorno al 1612, del giovanissimo Pietro da Cortona coincide con una delle stagioni architettonicamente più felici per la città: l'età di Paolo V Borghese (1605-1621). All'illuminata committenza borghesiana si riconducono, come è noto, le maggiori imprese edilizie condotte in quegli anni: dalla fastosa cappella Paolina in S. Maria Maggiore alla monumentale mostra dell'Acqua Paola sul Gianicolo, dalla raffinata Villa del *Cardinal Nepote* Scipione Caffarelli Borghese alla massima opera del pontificato, ovvero il completamento della basilica di S. Pietro in Vaticano.

Architetti di punta del tempo sono Flaminio Ponzio, Gerolamo Rainaldi, Giovanni Vasanzio, Onorio Longhi e – in posizione di netta preminenza, in special modo dopo la prematura morte dello stesso Ponzio (1613) – Carlo Maderno (1556-1629). Quest'ultimo rappresenta l'erede ideale di quella nutrita schiera di architetti di origine nordica, prevalentemente ticinese, che aveva assunto una posizione di assoluto rilievo nella Roma dell'età della Controriforma, soprattutto a partire dal pontificato di Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585) e, ancor più, sotto Sisto V Peretti (1585-1590). Nei fervidi anni dominati dalla forte personalità di Sisto, Giacomo della Porta e Domenico Fontana si erano affermati come i principali architetti della città, in grado di assumere contemporaneamente più incarichi professionali; contribuendo al tempo stesso a concretizzare – grazie alla presenza di artefici provenienti da altre regioni italiane, *in primis* il bolognese O. Mascarino ed il toscano F. Capriani – quel 'policentrismo' della cultura architettonica individuato da A. Bruschi come uno degli elementi-chiave del periodo. Pur nella diversità delle singole visioni architettoniche, il linguaggio di cui si fanno interpreti gli architetti 'lombardi' attivi a Roma a cavallo tra il Cinquecento ed il Seicento deriva dalla lezione compositiva di Antonio da Sangallo il

Giovane (1483-1546) e del Vignola (1507-1573), su cui vengono innestate soluzioni lessicali di ascendenza michelangeloesca. Da qui, un'architettura per alcuni versi composita che, pur raggiungendo solo in alcuni casi vertici espressivi di assoluto rilievo, mantiene tuttavia quasi sempre un apprezzabile livello qualitativo: essendo espressione, oltre che della ricerca di un rigoroso equilibrio compositivo e di una controllata *dignitas* formale, di quell'indiscutibile perizia tecnica che sembra accomunare costantemente questi architetti, dal Fontana allo stesso Maderno, sulla scorta del lontano esempio sangallesco, ma anche dell'esperienza maturata nei grandi cantieri lombardi (da ultimo: Manfredi, in *Il giovane Borromini...* 1999, pp.213-216, 223-225; Id., in *Francesco Borromini...* 2000, pp.40-44).

Al centro del dibattito architettonico romano all'inizio del Seicento si pone la *vexata quaestio* relativa al completamento di S. Pietro. La fedeltà all'impianto centrico michelangeloesco – vigorosamente sostenuta, come è noto, dai circoli legati al cardinale Maffeo Barberini (1568-1644), fiorentino, letterato e cultore delle arti figurative, Papa dal 1623 con il nome di Urbano VIII – viene vittoriosamente osteggiata da una larga parte dell'ambiente culturale del tempo, in nome soprattutto di vincolanti considerazioni simboliche e liturgiche. Il recupero dell'eredità storico-religiosa, oltre che artistica dei primi secoli del Cristianesimo – processo che aveva conosciuto con le *Instructioes fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (Milano 1577) di Carlo Borromeo e gli *Annales ecclesiastici* (Roma 1588-1607) del cardinale Baronio i suoi più influenti esiti – contribuisce a creare il clima culturale entro cui matura la decisione di ricondurre l'impianto della Basilica petriana ad uno schema assimilabile ad una croce latina: accantonando il pensiero michelangeloesco che aveva in-

dividuato nella grande croce greca cupolata l'elemento centrale dell'edificio. In questo senso, l'opera del Maderno rappresenta l'esito finale di quel profondo mutamento culturale che caratterizza la città dei Papi a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Mutamento che – come evidenziato tra l'altro da alcuni, importanti contributi presentati nel corso del convegno su “L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)” (Roma, 24-26 marzo 1988) – avrebbe portato alla radicale modifica dell'immagine stessa dell'Urbe, non più vista esclusivamente in funzione del rapporto con l'Antico, ma anche come luogo di nascita e di diffusione della prima tradizione cristiana. La conclusione della vicenda viene inoltre a confermare la sostanziale estraneità del *modus operandi* del Buonarroti rispetto alla pratica professionale del tempo, al di fuori del caso interessante, ma in gran parte isolato di J. Del Duca e di quelle diffuse riprese di singole soluzioni ricordate precedentemente. Elemento che emerge nonostante il carattere della soluzione ideata dal Maderno, al termine di un interessante processo autocritico che, come rivelato dal recente restauro della monumentale facciata, propone un'intelligente interpretazione del progetto originario di Michelangelo.

Successivamente alla presenza del Dosio, personalità-chiave nei rapporti tra Firenze e Roma negli ultimi decenni del Cinquecento, estremamente limitati appaiono gli innesti nell'Urbe della cultura architettonica toscana. In questo senso, appare illuminante il completo insuccesso delle pur stimolanti proposte per S. Pietro elaborate dal Cigoli, figura di indubbio valore, a Roma dal 1604 fino alla morte (1613), ma attiva esclusivamente in campo pittorico: la portata innovativa delle soluzioni ideate dall'architetto di San Miniato sarà destinata a non essere recepita, infatti, nell'ambiente romano. Né miglior fortuna, più in generale, avranno gli esiti della ricerca buontalentiana, improntati ad un'accentuata ed 'eversiva' personalizzazione di schemi e modelli sintattici, del tutto estranea all'atteggiamento articolato, ma improntato ad una sostanziale cautela compositiva, diffuso nella città dei Papi.

È, quindi, essenzialmente nella Roma del Maderno che va individuato l'ambiente di riferimento

per il giovane Berrettini, negli anni della sua formazione architettonica: un ideale libro aperto, da cui trarre quelle indicazioni destinate a fondersi con la grande lezione desunta dai trattati cinquecenteschi e del primo Seicento. Sembra realizzarsi dunque, nel giovane Berrettini, il modello di architetto che poggia il suo sapere da una parte sulla *Scientia*, ovvero sulla cultura teorica, dall'altra, come affermerà lo Scamozzi, “nell'andare in pratica... e vedere e osservare” (*Idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, Libro Primo, cap.XXII).

Michelangelo e l'architettura toscana del Cinquecento: Bernardo Buontalenti

Elementi linguistici tratti dal patrimonio figurativo tardo-cinquecentesco sono chiaramente isolabili nelle prime opere di Pietro da Cortona, in particolare nei monumenti sepolcrali, come quello di Asdrubale di Montauto in S. Girolamo della Carità (1629 ca.). Ma la riflessione operata dal Berrettini sull'eredità tramessa dal secolo precedente si dimostra dall'inizio ben più articolata e profonda di quanto traspaia dai primi esiti della sua ricerca, non essendo riducibile alla semplice ripresa di motivi morfologici od all'episodica riproposizione di isolate soluzioni sintattiche. Si può infatti affermare che l'immagine di un Berrettini “neo-cinquecentista” – caro ad un filone critico che va dal De Logu all'Argan – sia ormai superata, a partire dal significato attribuito agli stessi termini in questione. In antitesi a fuorvianti semplificazioni, si deve infatti guardare in modo articolato all'insieme di quella che è stata definita “tradizione architettonica”: definizione che intende evidenziare l'assenza di traumatiche fratture tra il mondo barocco e quello cinquecentesco, essendo quest'ultimo considerato dagli architetti del Seicento, pur nelle ovvie differenziazioni, come una preziosa fonte di riferimento.

L'universo architettonico cinquecentesco propone a Pietro, innanzitutto, modelli compositivi, con cui l'architetto si confronta già a partire dal primo significativo impegno, la chiesa dei Ss. Luca e Martina (1634 sgg.). Al di là delle questioni

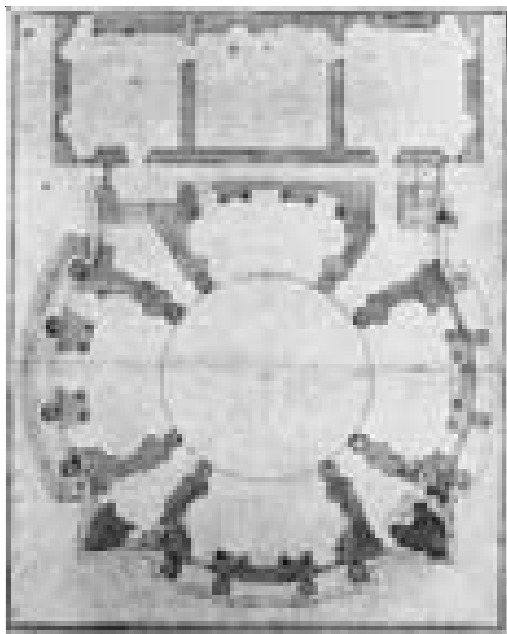


Fig. 1 – Pianta di chiesa centrica (Ss. Luca e Martina, 1° progetto?) (Oxford, Ashmolean Museum, Talman, cod. X, f.6)

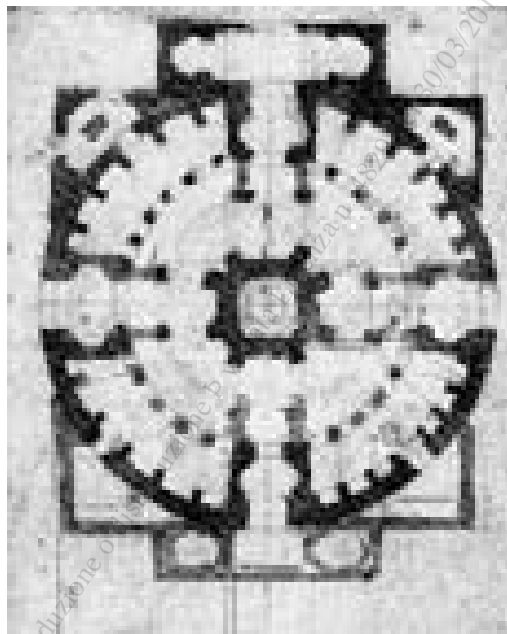


Fig. 2 – Michelangelo, progetto per S. Giovanni dei Fiorentini (Firenze, Casa Buonarroti, A 121)

critiche ad esso legate, il celebre schema cortoniano – tramandato dagli elaborati martinelliani della Raccolta Bertarelli di Milano e dalla variante conservata presso l'*Ashmolean Museum* di Oxford (fig. 1) – manifesta nello schema planimetrico risultante dall'intersezione di un cerchio e di un quadrato e, più in generale, nella ripresa della pianta centrale derivante dalla combinazione di figure geometriche elementari, un esplicito riacciarsi alla cultura architettonica rinascimentale, basata a sua volta sul celebre *praeceptum* vitruviano (*De Architectura*, Libro Terzo, cap. I). Una scelta che può apparire forse anacronistica, ma che rivela da un lato uno dei dati fondamentali della formazione dell'architetto – già sottolineato acutamente dal Bottari – dall'altro, appunto, la consapevolezza dell'assenza di vincolanti fratture con la cultura precedente.

Al tempo stesso, le limitate, ma indubbe convergenze con uno dei celebri progetti buonarrotiani per S. Giovanni dei Fiorentini (Firenze, Casa Buonarroti, A 121) (fig. 2) – un'opera la cui influenza sul Berrettini, anche grazie al modello ligneo con-

servato fino al Settecento, fu fondamentale, come ultimamente ribadito (Portoghesi, in *Borromini...* 1999-2000, p.80) – denunciano sin dall'inizio una delle fonti principali d'ispirazione per il Cortona architetto: l'opera michelangiolesca, che ritorna anche nella disposizione diagonale delle quattro colonne del vano maggiore della chiesa inferiore di S. Martina, chiaro tributo alla cappella Sforza in S. Maria Maggiore (1560 ca.-1573) (figg. 3, 4). Pur nelle sottili distinzioni con l'*exemplum* buonarrotiano, la programmatica scelta cortoniana appare tanto più rilevante qualora si consideri la contenuta eco che gli innovativi schemi michelangioleschi avevano avuto nell'ambiente architettonico romano.

Che l'eredità buonarrotiana – già confluita, accanto alla lezione di Raffaello, dei Carracci e della scuola veneta, nell'attività pittorica del Berrettini – rappresenti uno dei dati formativi centrali del percorso cortoniano costituisce del resto un elemento già pienamente avvertito dalla stessa critica seicentesca, in particolare dal Passeri ("...osservando anche Michel'Angelo Buonaroti in quel gran fondamento di sapere particolarmente nel gusto, e nella

finezza dell'Architettura": Passeri 1772, p.399); dato, peraltro, successivamente mai posto in discussione. Posizione confermata dallo stesso Berrettini che, in occasione del "parere" fornito in merito al progetto di B. Avanzini per il palazzo Ducale di Modena (primavera 1651), farà esplicito riferimento all'autorità del Buonarroti. (Matteucci, in *Il Palazzo Ducale...* 1987, p.121; Marder 1999, p.135). Da qui la necessità di precisare le coordinate dell'analisi critica, andando oltre la frammentarietà derivante da un quadro di isolate analogie.

Da Michelangelo, Pietro da Cortona trae non solo elementi formali – tra cui, in particolare, il timpano a voluta od "arricciato", riproposto innumerevoli volte, tale da divenire una sorta di 'firma' dell'architetto, benché a rigore non esclusivo della sua opera – e modelli sintattici – come la combinazione tra ordini architettonici, visibile nel progetto per il Louvre (1664) ed ispirata alle soluzioni ideate dal Buonarroti per il palazzo dei Conservatori in Campidoglio e per il cortile di palazzo Farnese od il doppio frontone dei finestrone della tribuna dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso (1668), desunto ancora dalla cappella Sforza (figg. 5, 6) – quanto, soprattutto, l'attenzione nei confronti di determinati nodi architettonici.

Tra questi, in primo luogo, il *rapporto parete* – *ordine architettonico*: una delle più affascinanti, ma anche problematiche eredità dell'opera michelangelolesca. Il messaggio espresso nel ricetto laurenziano – a sua volta mediato da *exempla* fiorentini come il vestibolo della sagrestia di S. Spirito o la stessa soluzione parietale del Battistero di S. Giovanni – viene tuttavia personalizzato dal Berrettini. L'affinità con la visione michelangelolesca non impedisce, infatti, a Pietro l'approdo a significative differenziazioni nel modo di concepire e di risolvere il nodo parete – ordine: tendendo il Buonarroti alla netta distinzione, perfino materica e coloristica, dei due elementi; ricercando invece il Berrettini, anche tramite l'uniformità cromatica, una maggiore omogeneità. Tuttavia, contrariamente a quanto sostenuto dal Frey (1926, p.28), la riflessione cortoniana su temi michelangeloleschi non privilegia unicamente le opere fiorentine del Buonarroti: come in parte già sottolineato, senza le preziose indica-

zioni deducibili dai palazzi Farnese o dei Conservatori in Campidoglio, alcune delle soluzioni presenti in S. Maria in Via Lata (1658-1663), nel progetto per il palazzo Chigi a piazza Colonna (1659 ca.), fino alla stessa cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso (1668 sgg.) sarebbero difficilmente comprensibili.

Analoghe a Michelangelo, inoltre, sono la capacità e la sensibilità del Berrettini – già rilevate dal Quatremère de Quincy (*Dizionario storico di architettura*, I, Mantova 1842, p.230) – di esprimere una concezione architettonica sinteticamente innovativa in armonia con una preesistenza, di cui vengono valorizzati alcuni caratteri originari. In questo senso, la soluzione michelangelolesca di S. Maria degli Angeli può essere idealmente avvicinata all'intervento cortoniano nello spazio interno di S. Maria della Pace: comune appare, infatti, la comprensione dei valori architettonici dell'organismo oggetto dell'intervento di rinnovo e, soprattutto, il rigoroso controllo autocritico nell'approccio progettuale.

Attraverso l'amicizia con Michelangelo Buonarroti il Giovane, pronipote del "Divino" – presso il quale abita nel suo soggiorno a Firenze (1641-1647) – il Berrettini ha la possibilità di conoscere direttamente la raccolta di disegni dell'artista, gelosamente custodita; la comune origine toscana costituisce infine un ineludibile motivo di legame ideale, considerando anche la politica di glorificazione del grande artista coscientemente operata negli ambienti medicei a partire da Cosimo I (1519-1574). Il che introduce indirettamente la delicata questione dei rapporti tra Pietro e la cultura architettonica fiorentina del tardo Cinquecento: contatti con opere ammannatiane e buontalentine sono stati talvolta evidenziati, soprattutto in tempi recenti. È stato in particolare ipotizzato un ipotetico influsso dell'Ammannati, a proposito del progetto cortoniano per la nuova facciata di palazzo Pitti: è da notare, tuttavia, come il carattere di quest'ultimo discenda più dalla precisa volontà di armonizzazione con il cortile, perseguita dal Berrettini e dalla committenza granducale, che da una programmatica ripresa della lezione dell'architetto fiorentino.

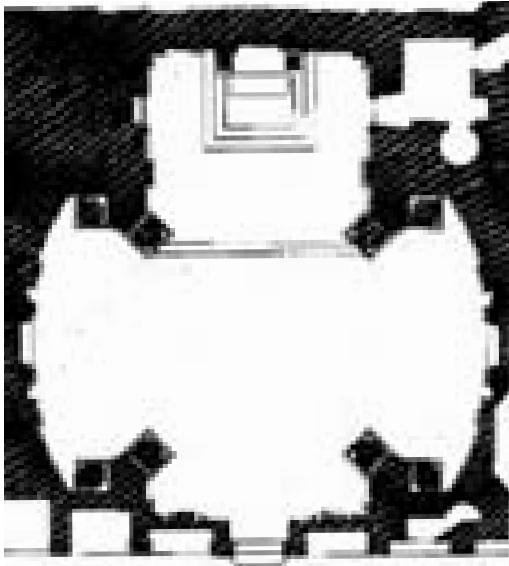


Fig.3 – S. Maria Maggiore: cappella Sforza (1560 ca.-1573), pianta

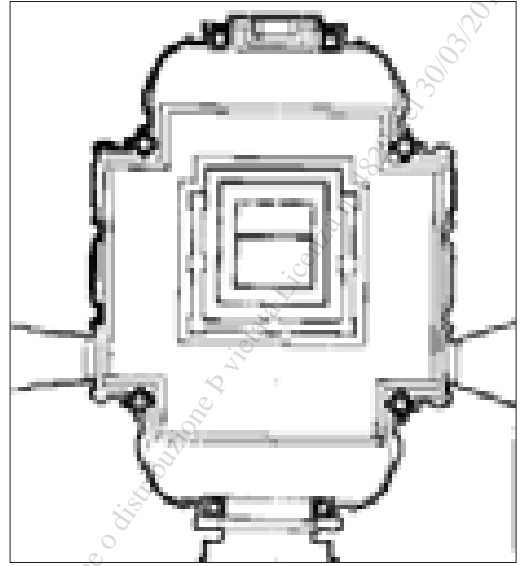


Fig.4 – Ss. Luca e Martina: chiesa inferiore, pianta, dettaglio

Fig.5 – S. Maria Maggiore: cappella Sforza, finestra

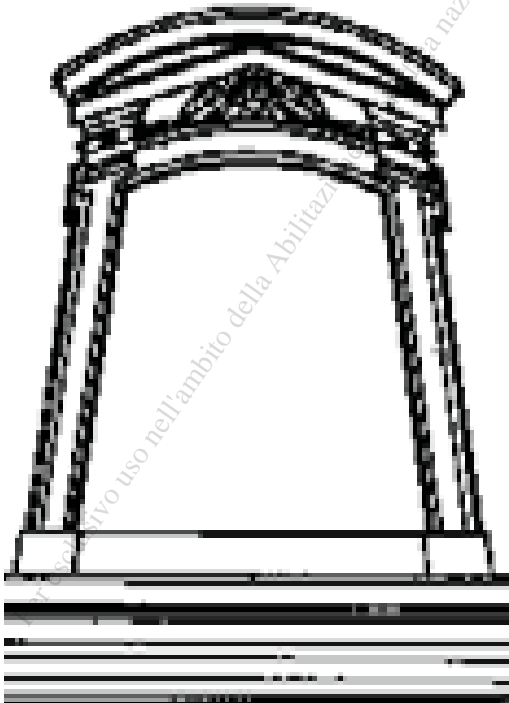


Fig.6 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: tribuna, finestrone esterno (1668)



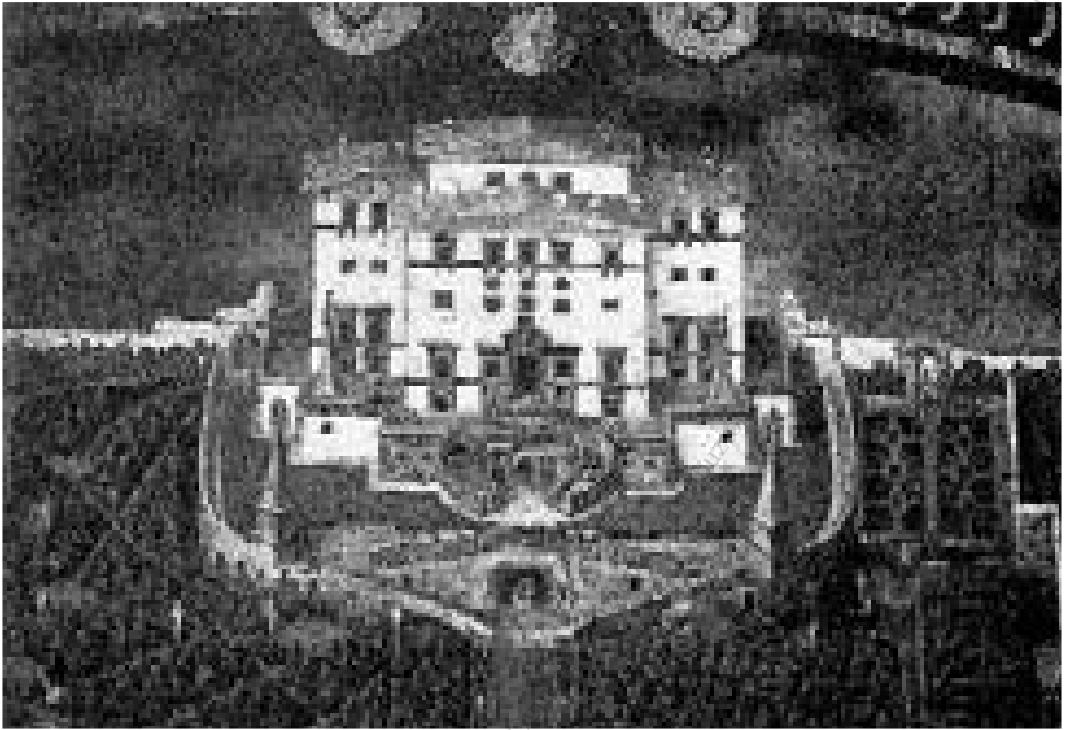
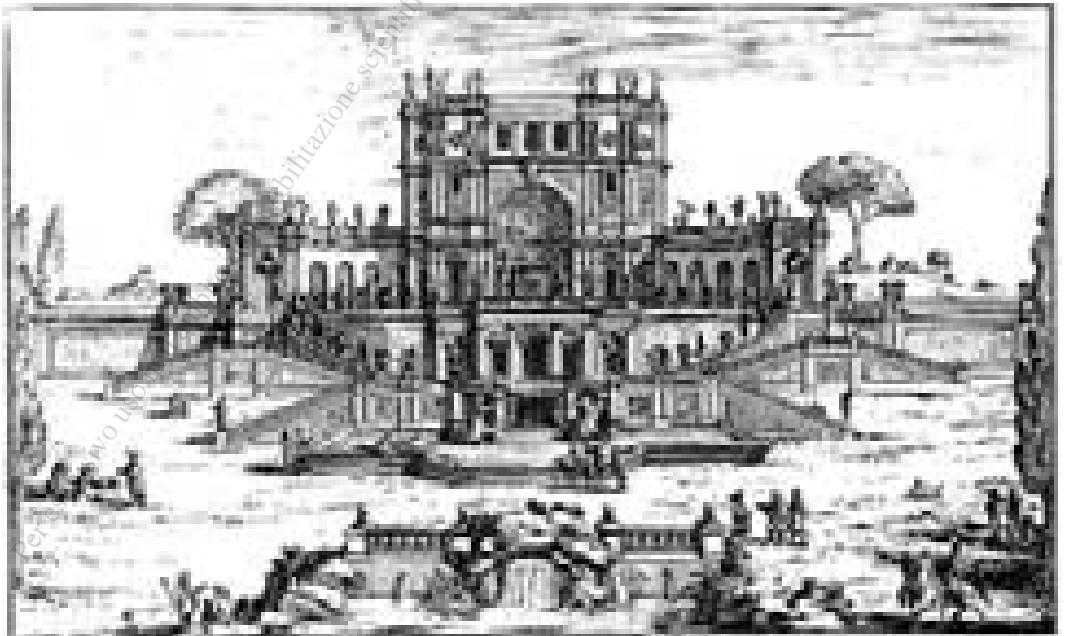


Fig.7 – La Villa di Pratolino in una rappresentazione di G. Uziens (Firenze, Museo di Firenze com'era)

Fig.8 – Casino Sacchetti, detto il Pigneto (da A. Specchi, Il Quarto Libro del Nuovo Teatro della Palazzi in prospettiva di Roma moderna, Roma 1699, tav. 44)



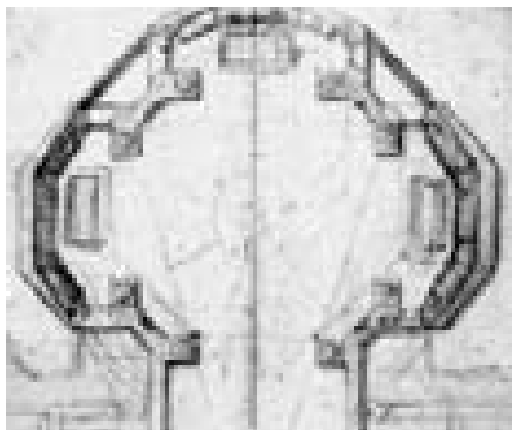


Fig.9 – B. Buontalenti: studio per la cappella dei Principi (Firenze, GDSU, 2498A)

Di gran lunga più interessante e, al di là di sintetici cenni (Portoghesi 1973, p.365; Brandi 1985, p.177), in larga parte ancora inesplorato, il quadro dei *legami possibili* con le opere di Bernardo Buontalenti (1523-1608). Se è indubbio come il discontinuo sperimentalismo del fantasioso Bernardo “delle Girandole” si collochi lontano dalla ricerca di rigore compositivo costantemente perseguita dal Berrettini – più simile Pietro, in questo, al Cigoli –, altrettanto evidenti appaiono le oggettive convergenze in relazione ad alcuni fondamentali nodi architettonici. Vicinanza non riferibile, ovviamente, all’insieme delle soluzioni ornamentali elaborate dall’architetto e scenografo fiorentino: nulla di più estraneo allo spirito cortoniano di quei capricciosi inserti – pipistrelli ad ali spiegate, *orridi* mostri, bucrani deformati – largamente presenti nelle opere fiorentine di Bernardo, dal Casino Mediceo di Via Larga (1567-1577) al palazzo Nonfinito (1593 sgg.); elementi, del resto, da considerare più come personale versione di una specifica tendenza tardo-cinquecentesca, che come momenti anticipatori della sensibilità barocca. Né è possibile ipotizzare una particolare attenzione di Pietro nei confronti di specifici motivi sintattici elaborati dal Buontalenti, primo tra tutti il celeberrimo timpano spezzato e ‘rovesciato’ della Porta delle Suppliche degli Uffizi (1577): soluzione significativamente mai riproposta dal Cortona nonostante la sua fama, dif-



Fig.10 – Ss. Luca e Martina: pianta, dettaglio del vano centrale (rilievo a cura dell'Accademia di S. Luca, 1932)

fusa, come ha dimostrato A. Bonet Correa, a scala europea.

In realtà, il punto d’incontro con il Buontalenti va individuato nel territorio comune della ricerca spaziale, in particolare delle articolate combinazioni compositive. In questo senso, appare significativo il confronto tra opere come il Casino del Pigneto (1637-1650) e la scomparsa villa di Pratolino, edificata dal Buontalenti nel corso degli ultimi tre decenni del Cinquecento (*figg. 7, 8*). Il dinamismo spaziale raggiunto attraverso terrazze e scalee curve; il calibrato ‘avanzamento’ dell’edificio, perseguito grazie all’accostamento di strutture diverse, disposte in profondità; l’abile combinazione di elementi eterogenei (portali, nicchie, fontane, statue, etc): rappresentano altrettanti elementi che, pur nelle ovvie diversità derivanti in primo luogo dalla distinzione tipologica, accomunano le due opere.

Le analogie tra la disposizione delle colonne addossate ai pilastri della cupola in Ss. Luca e Martina ed una delle soluzioni elaborate dal Buontalenti per la fiorentina cappella dei Principi (1596 ca.) possono sommarsi a quelle, già segnalate dal Noehles (studi del Mascherino per la stessa chiesa di S. Luca, S. Alessandro a Milano, Redentore a Venezia) (*figg. 9, 10*): per quanto con minor evidenza rispetto al caso precedente, anche per questa particolare soluzione compositiva non risulta del tutto immo-

tivato, perlomeno in senso generale, il richiamo all'estroso Bernardo.

Pur nel carattere sintetico di queste note, il binomio Michelangelo – Buontalenti emerge, dunque, come un interessante polo di riferimento 'toscano' per alcuni degli elementi-base della poetica spaziale cortoniana: criticamente più fecondo, si crede, rispetto al diffuso, e talvolta generico riferimento alla lezione palladiana.

Un nodo critico: l'influenza del Palladio e dell'architettura dell'Italia settentrionale

Al di fuori della vincolante eredità michelangelolesca e delle diversificate indicazioni deducibili dall'architettura romana e toscana della seconda metà del Cinquecento e dei primi decenni del secolo seguente, senz'altro più limitati appaiono nell'opera di Pietro da Cortona gli influssi derivati da altre figure di riferimento.

Nell'ambito di quei trattati architettonici che contribuiscono alla formazione del Berrettini architetto, un posto di rilievo va senz'altro attribuito ai *Quattro Libri* palladiani: al di là di isolate suggestioni teoriche, appare però problematico ipotizzare riferimenti precisi. L'esaltazione simbolica del bianco come il colore più indicato per gli interni delle chiese ("Tra tutti i colori niuno è che si convenga più ai tempii della bianchezza, conciosiaché la purità del colore e della vita sia sommamente grata a Dio", Libro Quarto, III) è un concetto già teorizzato in precedenza dall'Alberti: l'uniforme candore di Ss. Luca e Martina, così rigoroso da apparire programmatico ("... non v'è loco da farvi una minima figura, neanche un'istoria", noterà polemico il Mola intorno al 1660), non affonda quindi le proprie radici necessariamente nella lezione palladiana.

Le analogie tra l'andamento planimetrico del Casino Sacchetti ed il progetto per la villa Trissino a Meledo (*I Quattro Libri dell'architettura*, Venezia 1570, Libro Secondo, cap. XV) – evidenziate dal Portoghesi e, successivamente, riproposte dall'Hager e da P. Fancelli – se hanno l'indubbio merito di sottolineare il ruolo del trattato palladiano in quella che è stata definita dal Noehles "la cultura

d'autodidatta" del Berrettini, non appaiono a loro volta maggiormente vincolanti rispetto ad altri *exempla* disponibili per Pietro. Basti ricordare la già citata villa di Pratolino, i ninfei di alcune celebri ville tuscolane realizzate tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, dalla Piccolomini-Lancellotti alla Mondragone e, soprattutto, il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina: quest'ultimo alla base, come sostenuto a suo tempo dall'Ackerman, anche del progetto palladiano. In parte condivisibile, invece, il richiamo, dovuto al Noehles, al particolare uso dell'ordine architettonico presente negli interni chiesastici palladiani: come precedentemente ricordato, reminescenze di S. Giorgio Maggiore e del Redentore sembrano trasparire, sia pure filtrate ed adattate, in Ss. Luca e Martina (abbinamento lesena-colonna) e, soprattutto, nei progetti per la chiesa fiorentina degli Oratoriani (colonne binate) (1645). In generale tuttavia, nonostante una tenace corrente critica tesa, sulla base degli studi del Wittkower, ad ampliare a dismisura l'influenza palladiana nell'ambiente barocco romano – corrente di cui, già nel corso del Convegno berniniano (Roma, 12-17 gennaio 1981), C. Thoenes aveva acutamente evidenziato i limiti – l'architettura cortoniana può essere compresa prescindendo in larga parte dai modelli elaborati dall'architetto veneto.

Accanto ai fondamentali riferimenti ricordati, è possibile ipotizzare che specifiche opere abbiano talvolta fornito al Berrettini, più che omogenei modelli, soluzioni connesse a singoli problemi compositivi. Una singolare convergenza formale, segnalata dall'Hager, emerge ad esempio dal confronto tra la facciata di S. Maria in Via Lata ed un disegno (1588) relativo alla scena del Teatro gonzaghese di Sabbioneta di Vincenzo Scamozzi (GDSU, 191 A) (fig. 11). Nonostante l'orientamento negativo in proposito palesato dallo stesso Hager, non appare certo impossibile ipotizzare una dipendenza, diretta od indiretta, dell'opera cortoniana dall'elaborato grafico scamozziano, conservato a Firenze, o più probabilmente dal Teatro stesso, che potrebbe essere stato visitato da Pietro nel corso del suo viaggio in Italia settentrionale (1637). Le indubbie analogie sono giustificate, in particolare, dall'esplicito riferi-



Fig.11 – V. Scamozzi, disegno per il scenae frons del Teatro di Sabbioneta (1588) (GDSU, 191 A), dettaglio. Confronto con la facciata di S. Maria in Via Lata, nella rappresentazione di G. B. Falda (da *Il Nuovo Teatro delle Fabriche...*, Roma 1665, tav. 17)

mento alla *domus* antica, comune sia alla facciata cortoniana che, come ricordato dallo stesso Scamozzi (Kruft 1990, p.53), alla scena ideata per Sabbioneta.

Sono state rilevate dal Noehles analogie tra Ss. Luca e Martina e S. Alessandro a Milano (1602 sgg.) del barnabita Lorenzo Binago (1554-1629), in particolare in riferimento all'abbinamento lesena-colonna dei pilastri centrali di sostegno della cupola, peraltro almeno parzialmente derivante da *exempla* antichi come la *Basilica Aemilia*. Nei progetti per la chiesa fiorentina degli Oratoriani, Pietro adotta la soluzione a semicolonne binate poste a ritmare la navata tipica di un'opera singolare dell'ambiente romano: il S. Salvatore in Lauro (1594 sgg.) di O. Mascherino (1524-1606), architetto che aveva goduto di largo prestigio in seno all'Accademia di S. Luca (ma vedi le recenti indagini sul ruolo svolto da D. Paganelli) (figg. 12, 13). Pochi anni dopo (1655), nella cappella del SS. Sacramento in S. Marco, Pietro manifesta inattese riprese di modelli del primo Cinquecento.

In S. Maria della Pace (1656-1659), in S. Maria in Via Lata (1658-1663) e nella chiesa dei SS. Ambrogio e Carlo al Corso (1668 sgg.), ovvero nelle opere della piena maturità, i rimandi alla cultura architettonica cinquecentesca rivestono un ruolo ormai del tutto marginale. Non appare superfluo, dunque, ribadire come le grandi opere condotte nei primi anni del pontificato di Alessandro VII ve-

dano Pietro da Cortona sostanzialmente affrancato da molti degli elementi della cultura architettonica cinquecentesca confluì nella sua formazione professionale, ed ormai rivolto alla realizzazione di inedite soluzioni compositive.

Illuminante, in questo senso, la cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, ultima fatica di Pietro: opera che affonda le proprie radici nel sottile rapporto tra innovazione e tradizione, essendo compiuta espressione della cultura barocca, ma conservando nella disposizione spaziata degli elementi componenti e nell'equilibrio dei motivi presenti il riferimento, sia pure giocato in termini sottilmente intellettualistici, alla lezione architettonica cinquecentesca. Da qui, il singolare apprezzamento del Milizia che noterà – solo a prima vista sorprendentemente – la “buona figura” di “sì degna cupola” (Milizia 1785, p.147).

Organismo architettonico e proporzionamento

Sintesi dell'atteggiamento cortoniano nei confronti dell'architettura cinquecentesca può essere considerato il rapporto con l'ordine architettonico. Aspetto che, per la sua specifica pregnanza, sarà considerato a parte, ma in relazione al quale è già possibile sottolineare come l'apparente accettazione della codificazione elaborata nei trattati cinquecenteschi non impedisca tuttavia al Berrettini, oltre

ad una qualificata ricerca di sperimentazione formale, una spregiudicata libertà d'azione nei rapporti proporzionali tra le singole parti: erodendo così alla base la concezione vitruviana e rinascimentale dell'ordine come equilibrata risultante di relazioni non alterabili, al di là di localizzate correzioni ottiche, in quanto specchio dell'armonico equilibrio naturale. Da qui l'attitudine cortoniana: così come l'Antico, anche l'universo cinquecentesco rappresenta un'ideale lezione sempre presente, ma non totalizzante nel concreto approccio al progetto e all'opera.

L'allontanamento cortoniano dalla cultura rinascimentale si misura, inoltre, nella disgregazione dell'idea dell'oggetto architettonico come *organismo* composto da parti corrispondenti: ovvero, quel processo già lucidamente individuato da A. Bruschi (1999, pp.24-31) in riferimento al *modus operandi* borrominiano e che è presente, sia pure con caratteri meno programmaticamente evidenti, anche nell'architettura del Berrettini. Già in Ss. Luca e Martina (1634 sgg.), Pietro da Cortona, in anticipo sul Maestro ticinese, svincola sostanzialmente l'esterno dell'edificio, in particolare la facciata, dall'interno. Come è stato ripetutamente notato, le due curve corrispondenti – quella conclusiva del braccio d'ingresso e quella centrale, appunto, del prospetto – non hanno diretta corrispondenza, obbedendo a leggi geometriche diverse. Anche nell'ordine superiore della stessa facciata, il finestrone viene posizionato all'estremità inferiore della parete, causando la quasi completa occlusione del vano destinato a dare luce all'interno. Lo stesso coronamento superiore, di larghezza pari a quello inferiore ed a terminazione piana, non è compositivamente 'giustificato' dall'andamento delle murature retrostanti. Caratteristica che si ritroverà nel più tardo prospetto di S. Maria in Via Lata (1658-1663), in cui la loggia superiore costituisce un 'pezzo' a sé, indipendente dall'interno della chiesa, mentre i due accessi simmetrici all'Oratorio sotterraneo sono risolti all'esterno in maniera completamente differente.

Il progetto per il monumentale palazzo Chigi in piazza Colonna (1659 ca.) contrappone ad un prospetto 'trionfale' di ampio respiro architettonico e di ambiziosa volontà rappresentativa un'ar-

ticolazione degli spazi interni, come giustamente notato dal Krautheimer (1987, p.63), indubbiamente sacrificata, secondo una riduttiva visione dei problemi legati alle esigenze di alloggio. Per quanto riguarda S. Maria della Pace (1656-1659), le combinazioni, gli 'artifici', gli slittamenti sono così numerosi da definire in modo quasi autonomo l'attitudine barocca cortoniana di superamento delle corrispondenze organiche tra interno ed esterno.

Centrale nell'approccio compositivo e nella successiva elaborazione progettuale ed esecutiva, l'impostazione proporzionale dell'opera architettonica emerge in questo ambito come un prezioso strumento attraverso cui verificare la persistenza di una tradizione culturale o, al contrario, la divaricazione concettuale rispetto a posizioni già espresse in precedenza. La difficoltà insita in questo tipo di studio – già puntualmente sottolineata in passato dal De Angelis d'Ossat – risiede innanzitutto nelle oggettive insidie che si nascondono tra le pieghe di artificiose sovrapposizioni di schemi e rapporti in realtà poco o nulla congruenti. Nonostante la diffidenza che lo studio del proporzionamento degli edifici può talvolta suscitare, appare indubbio che il trascurare tale aspetto privi l'analisi critica di un prezioso strumento di conoscenza e di approfondimento.

È stato recentemente sottolineato da A. Roca De Amicis il ricorso da parte del Borromini alla sezione aurea nel proporzionamento degli intervalli della grande navata di S. Giovanni in Laterano (*L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995, pp.123-127): un richiamo ad una significativa parte della cultura rinascimentale, alla quale sembra riallacciarsi la celebre frase di V. Spada sul legame tra numeri, intervalli musicali e proporzionamento architettonico ("...poiché si come la melodia delle voci nasce da numeri, così la bellezza delle fabbriche, professa nascere parimente da numeri, e che tutte le parti abbiano una tale proportione, che un'apertura di compasso, senza mai muoverlo, le misuri tutte": *ibidem*, p.123). Una ripresa di un *topos*, peraltro, mai del tutto dimenticato (si ricordi il profondo impatto culturale dei testi di S. Agostino, come il *De*

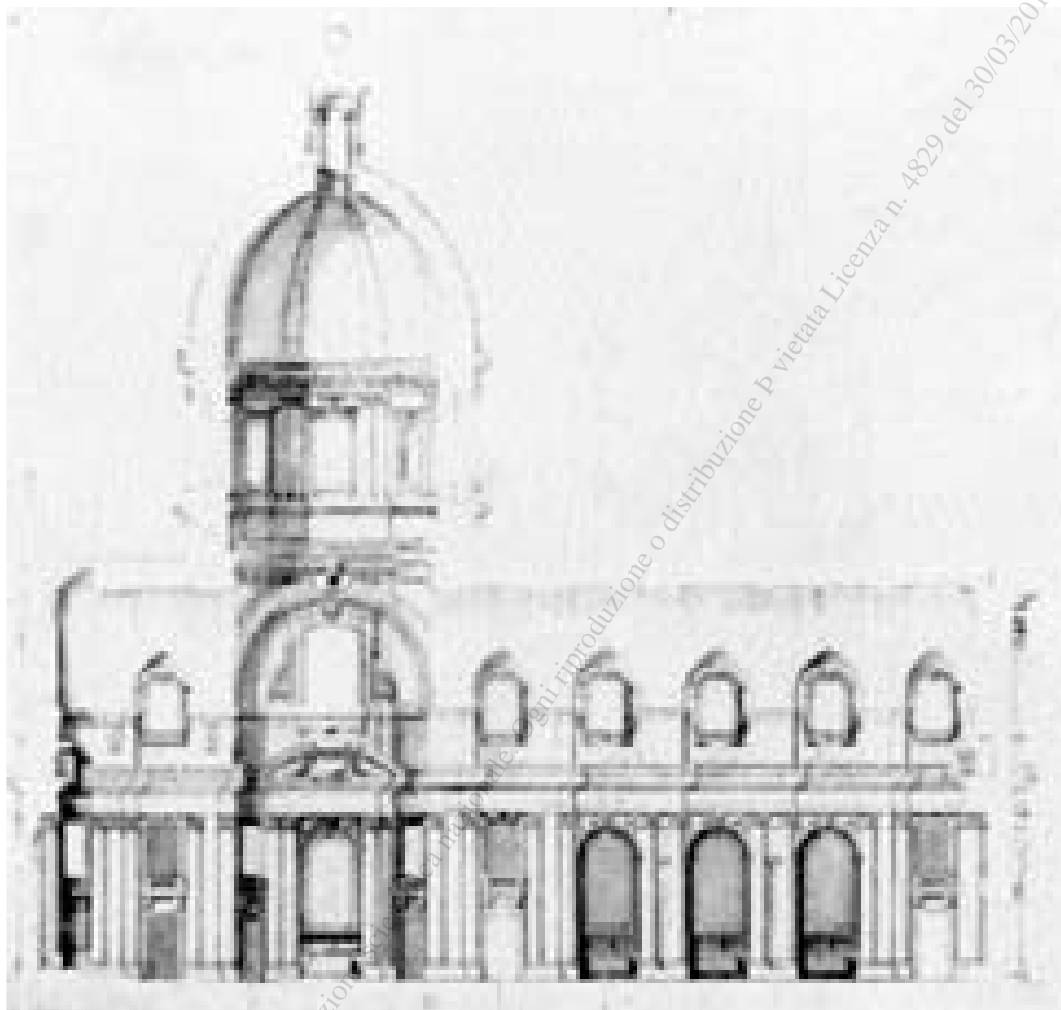


Fig.12 – Progetto per la chiesa degli Oratoriani, Firenze: spaccato longitudinale (Firenze, GDSU, 2238 A)

ordine o il *De Musica*, in relazione al ruolo dei numeri e dei rapporti proporzionali). Al tempo stesso, una posizione concreta, oltre che teorica, da parte dell'architetto ticinese che rifiuta brusche fratture con il *sapere* derivato dalla tradizione. In ultima analisi l'approccio borrominiano espresso nell'intervento lateranense patrocinato da Innocenzo X non appare lontano, per diversi aspetti, dall'atteggiamento cortoniano teso a riproporre l'adozione di principi di ascendenza rinascimentale.

Il criterio-base di proporzionamento degli edifici del Berrettini si risolve spesso, infatti, nel ricorso

ad elementari rapporti matematici e geometrici. Le relazioni adottate (1:1, 1:2, 1:3, etc. ovvero, geometricamente, quadrato, rettangolo composto di due o tre quadrati) testimoniano dell'attenzione nei confronti delle proporzioni di radice vitruviana ed albertiana, basate sulle affinità tra intervalli ed aree modulari da una parte, ed armonie *musicali* come il *diapason* (1: 2), il *diatessaron* (3: 4) od il *diapente* (2: 3), dall'altra. Il progetto per chiesa centrica, precedentemente richiamato (*fig. 1*), è risolto planimetricamente, come sottolineato, adottando rapporti matematici del tutto riconducibili a quelli ricordati;



Fig.13 – S. Salvatore in Lauro: interno (O. Mascherino - D. Paganelli, 1594 sgg.)

come pure l'abbinamento di figure geometriche elementari, quali il quadrato ed il cerchio, rivela *ad abundantiam* il rivolgersi da parte di Pietro alla cultura teorica rinascimentale. Dalla base al capitello delle colonne, l'ordine inferiore della facciata dei Ss.

Luca e Martina, è scomponibile in due quadrati accostati, quello superiore in tre (Villani 1997^b). Come messo in luce nelle precedenti schede, rapporti analoghi sono individuabili, nella prima soluzione per il prospetto di S. Maria della Pace (rapporto tra l'altezza del nuovo pronao e quella totale pari a 1:2), nella facciata di S. Maria in Via Lata, negli ambienti più rappresentativi della residenza in via della Pedacchia e nel progetto per il Louvre. In definitiva, il proporzionamento secondo rapporti elementari rappresenta uno degli elementi di aggancio con la cultura precedente, ovvero con la *tradizione* architettonica.

Una cultura destinata ad emergere anche in episodi del tutto circoscritti: si rifletta, ad esempio, alla raccomandazione contenuta nelle citate *Instructiones* del Borromeo (cap. III), che invitava a posizionare nella facciata della chiesa le immagini legate al Santo a cui l'edificio era dedicato. Una prefigurazione di quanto accadrà nel prospetto dei Ss. Luca e Martina, in cui sono esibiti, come una singolare dichiarazione di fede in pietra, i simboli del martirio e della purezza della Vergine Martina: unica concessione decorativa della facciata, in base al precetto borromeo di far comparire "quod loci sanctitati conveniat".

Il secolo di Pietro da Cortona si chiuderà significativamente con un'ultima conferma della continuità ideale tra Cinquecento e Seicento: pubblicando verso la fine del secolo (1684; 1690-1691) le celebri raccolte grafiche sui monumenti romani, G. G. de Rossi, il grande editore della Roma barocca, accosterà le realizzazioni cinquecentesche ai capolavori barocchi, in nome di quella ideale con-

Per esclusivo uso nell'ambito della Ab...
 Ogni...
 118

Spazio, luce, colore

Dalla molteplicità delle definizioni riferite di volta in volta alla spazialità dell'architettura cortoniana emerge, l'oggettiva difficoltà di circoscrivere, in termini univoci e indipendenti dal tempo, una poetica specifica del Berrettini architetto o inquadrarla in una tendenza. In effetti, il modo di procedere di Pietro, soprattutto se posto a confronto con il dirompente dinamismo e la drammaticità di Borromini, sembra offrire diverse chiavi di lettura, a seconda delle componenti che vengono privilegiate nell'analisi critica (si pensi al già richiamato binomio, troppo schematico, classicismo-barocco). Egualmente semplicistico è ridurre ad un unico principio la complessità degli approcci del Cortona al tema dello spazio. Affermare, infatti, che Pietro concepisca la spazialità architettonica come il risultato di una tensione in atto, significa cogliere solo una parte della sua poetica: tale definizione risulta valida non solo per il Berrettini, ma anche per altri protagonisti del Barocco.

Sembra necessario, dunque, evitare formule utili, ma inevitabilmente generiche. Il fine è, invece, quello di evidenziare, seppure in maniera ancora riduttiva, ma senza dubbio più articolata, le indicazioni specifiche che trapelano dalle architetture cortoniane, cercando di coglierne i caratteri nel loro divenire diacronico. Innanzi tutto, Pietro pare concepire l'invaso geometrico-spaziale come un'equilibrata risultante della intersezione tra articolate strutture concave (o convesse) e strutture squadrate, e come il frutto del dinamico rapporto derivante dalla combinazione compositiva tra tali strutture o dal loro contrasto: da questo complesso processo d'interrelazione di elementi scaturisce sostanzialmente la novità dell'immagine caratteristica delle opere del Berrettini. Degno di nota è il fatto che tale concezione spaziale venga introdotta da Pietro tanto negli interni, quanto negli esterni, sia pure con registri diversi.

Il 'movimento' spaziale così definito può dirsi contratto e 'bloccato', in quanto ogni curva è sempre, se non contrastata, posta in equilibrio e conclusa con elementi disposti in linea retta e squadrate (pilastri, membrature, setti), generalmente disposti alle estremità laterali di un alzato: quasi a 'delimitare', appunto, l'indefinita espansione dello spazio ed a suggerire talvolta un effetto finale 'avvolgente' (fig. 1). È questa la legge fondamentale che attraversa, come un filo invisibile, l'intera attività architettonica cortoniana, pur con enfasi differenziate, che rispecchiano una serie di vincoli e un gusto estremamente soggettivo e caratterizzato. Tuttavia, la sperimentazione del Cortona è più accentuata negli anni della maturità, dagli anni Trenta-Quaranta alla fine degli anni Cinquanta e, per quanto riguarda le attuazioni, raggiunge una complessità notevole nell'articolato intervento chigiano in S. Maria della Pace. Negli anni Sessanta la fantasia creativa del Cortona è ancora molto fervida (basti pensare al progetto di palazzo-fontana Chigi), ma nelle opere realizzate i temi sembrano distillati con rigore da un'ormai straordinaria esperienza architettonica personale.

Un tratto ricorrente della spazialità cortoniana, non di rado oggetto di critiche, in relazione sia agli ornamenti sia all'ordine architettonico, è la reiterazione dei piani di riferimento, attraverso cui si superano, illusionisticamente, i vincoli e i limiti rigidamente imposti, grazie all'artificio del continuo oggetto ed arretramento, in ridotte profondità, delle membrature interagenti, sovrapposte o spezzate, che ritmano la parete: quasi a voler ottenere in qualche caso un effetto di contorno, di indefinito, e di 'stiacciato', desunto dallo studio dei bassorilievi, delle monete e medaglie, e in particolar modo della colonna Traiana. Ne consegue, come messo in luce ultimamente da S. Benedetti, la trasformazione della parete da lastra definita e conclusa a



Fig.1 – Ss. Luca e Martina: facciata

‘luogo’ d’incontro tra due entità architettoniche apparentemente alternative: la massa muraria e la modulazione colonnare (fig. 2). La presenza contemporanea dei due sistemi, struttura e ornamento, determina un raffigurato, suggestivo processo di compenetrazione: da qui l’accentuata concentrazione compositiva, che costituisce uno dei dati fondamentali di Pietro da Cortona architetto.

Condizione indispensabile per la realizzazione di questo risultato, che risente delle ricerche scenografiche e pittoriche del tempo, è l’abile connessione dell’ordine architettonico, *in primis* della colonna libera con funzione statica, con la parete stessa. Tale rapporto è reinterpretato sulla scorta della lezione michelangiolesca della Biblioteca Laurenziana e della cappella Sforza. Riferimenti even-

tuali potrebbero essere anche gli studi grafici, già citati, di Baldassarre Peruzzi per S. Pietro (GDSU, 16 Av), o talune ricerche tardo-manieriste, già elaborate in palazzo Barberini. Il gioco spregiudicato tra confini e sconfinamenti si accentua e, in un conflitto di tensioni, i contrasti sono enfatizzati, la drammaticità della rappresentazione si mostra più evidente. Le opposizioni inconciliabili si accordano in una sorta di ‘terza natura’, in una totalità spaziale, in un’immagine unitaria estetica, enigmatica ma coerente, in virtù d’invenzioni ed artifici, escogitati dal genio artistico del Cortona.

Un altro carattere, riscontrabile anche nelle opere pittoriche, è la preferenza per inedite vedute diagonali: in due progetti non realizzati questa ricerca diventa una chiave fondamentale di lettura. La planimetria (riferita, non senza incertezze, da Wittkower a palazzo Barberini), per un palazzo principesco, è basata sulla geometria dell’ottagono (p.158 fig.1). L’*enfilade* a cannocchiale attraverso non solo gli assi di simmetria centrali passanti per i grandi saloni, ma anche diagonalmente, in modo più spettacolare ed inusuale, tutti gli spazi dell’edificio. La visuale dell’osservatore situato, ad esempio, con le spalle alla finestra posta al centro di uno dei quattro lati che smussano diagonalmente la pianta, sarebbe penetrata, senza soluzione di continuità e in linea retta, negli ambienti-cellule, la cui *varietas* è giocata sull’alternanza di tre forme geometriche: quella ottagonale, grande in dimensioni, quella quadrata, di grandezza media, con funzione di passaggio o di anticamera, e quella triangolare, piccola con la funzione di creare un insolito prisma di luce.

Il vasto cortile, anch’esso di forma pseudo-ottagonale, o più precisamente quadrato con gli spigoli tagliati diagonalmente, è ritmato da coppie di colonne libere piuttosto distanziate, collegate presumibilmente da un sistema di serliane, come nel palazzo Borghese: con la differenza che gli angoli restano liberi, e sono quindi risolti probabilmente come nel chiostro di S. Carlino alle Quattro Fontane. L’effetto dell’artificio sarebbe stato di meraviglia, poiché lo sguardo dello ‘spettatore’ avrebbe attraversato obliquamente lo spazio aperto e, non trovando ostacoli nel lato breve angolare,

avrebbe traguardato fino all'infinito, fermandosi infine su un brano di paesaggio dal lato opposto. Il palazzo, se attuato, avrebbe ricevuto luce in modo alternativamente diretto e indiretto, secondo lunghissimi raggi inclinati con effetti di "meraviglia", con esiti molto variabili e in movimento nell'arco del giorno, con diverse gradazioni e incidenze spettacolari. L'illuminazione indiretta si sarebbe diffusa nelle stanze, tramite originali 'camere di luce' triangolari, visibili chiaramente in pianta: sorta di diedri luminosi, avrebbero creato singolari contrasti di chiaroscuro, intercettato e guidato i raggi di luce introdotti dalle finestre, ottenendo una luminosità soffusa, forse allo scopo di dare al visitatore l'opportunità di godere meglio dei cicli decorativi e delle immagini nelle pareti affrescate.

Il taglio diagonale, forse suggerito dagli smussi dell'incrocio delle Quattro Fontane tra la Via Felice e la Via Pia, operato nel volume cubico esterno della fabbrica, e piuttosto verticalizzato nel prospetto, in quanto costituito da un'unica campata, diaframmata da colonne angolari isolate e aggettanti nello spazio, tipiche del linguaggio cortoniano, rappresenta una soluzione di forte segno urbano. Il taglio diagonale venne proposto dallo stesso Cortona per un progetto, non realizzato, di facciata avvolgente, rimasto allo stadio di ipotesi, per Ss. Luca e Martina, e contemporaneamente venne studiata e poi attuata dal Borromini per S. Carlino alle Quattro Fontane. Che la proposta delle campate oblique per Ss. Luca e Martina fosse tanto in carattere con il previsto andamento spezzato delle terminazioni esterne dei bracci trasversali della croce, quanto rispondente ad una immagine urbana sostenuta da Alessandro VII, lo dimostra il fatto che in tale specifica configurazione appare la facciata della chiesa nella veduta del Falda (fig. 3).

L'inserimento nel tessuto viario di un corpo di fabbrica in aggetto, tramite assi prospettici diagonali, con l'introduzione di colonne libere angolari come elementi di mediazione e di filtro, veniva sperimentato, nella Roma intorno alla metà del Seicento, da Martino Longhi il Giovane in Ss. Anastasio e Vincenzo a Piazza di Trevi, e con maggiore spettacolarità, dal Cortona nel "teatro" di S. Maria della Pace. L'enfasi su effetti prospettici inaspettati e su

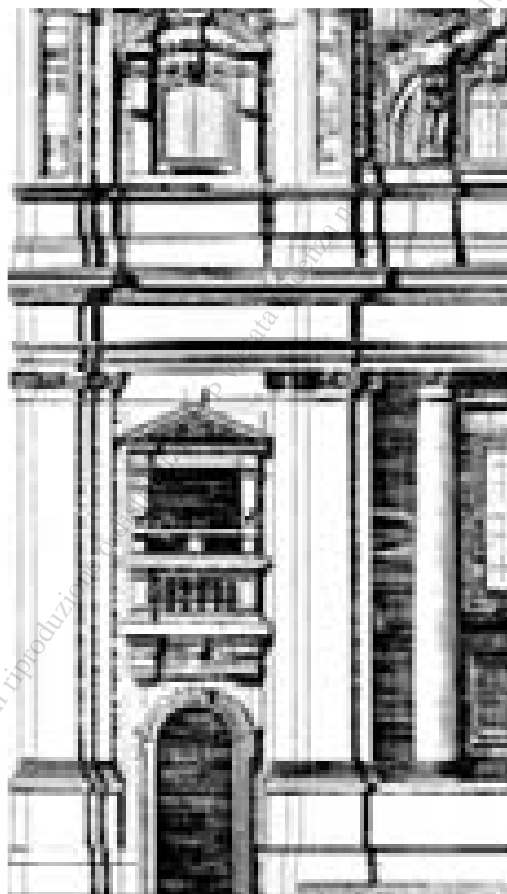


Fig.2— Ss. Luca e Martina: interno, dettaglio della parete laterale dell'abside (incisione di C. Ferri)

tagli in diagonale costituiva una caratteristica della ricerca del Cortona, che riproponeva in tal senso ancor più nuovi artifici inventivi nel celebre studio per un palazzo-mostra dell'acqua per i Chigi in piazza Colonna. Nella pianta due simmetrici colonnati, di ordine gigante, seguendo una curva policentrica concava, ritmano la facciata, e svolgono la funzione di costituire un diaframma di fronte a due ambienti absidati, disposti diagonalmente, in modo da creare una rotazione rispetto alle parti rettilinee del prospetto.

Si tratta forse di due vestiboli o logge, collegate direttamente a corpi scala — con ingressi sulle due ali del palazzo, prospicienti lo specchio d'acqua della vasca della fontana —, così da aprire visuali nuove e inaspettate. Questi ambienti introducono

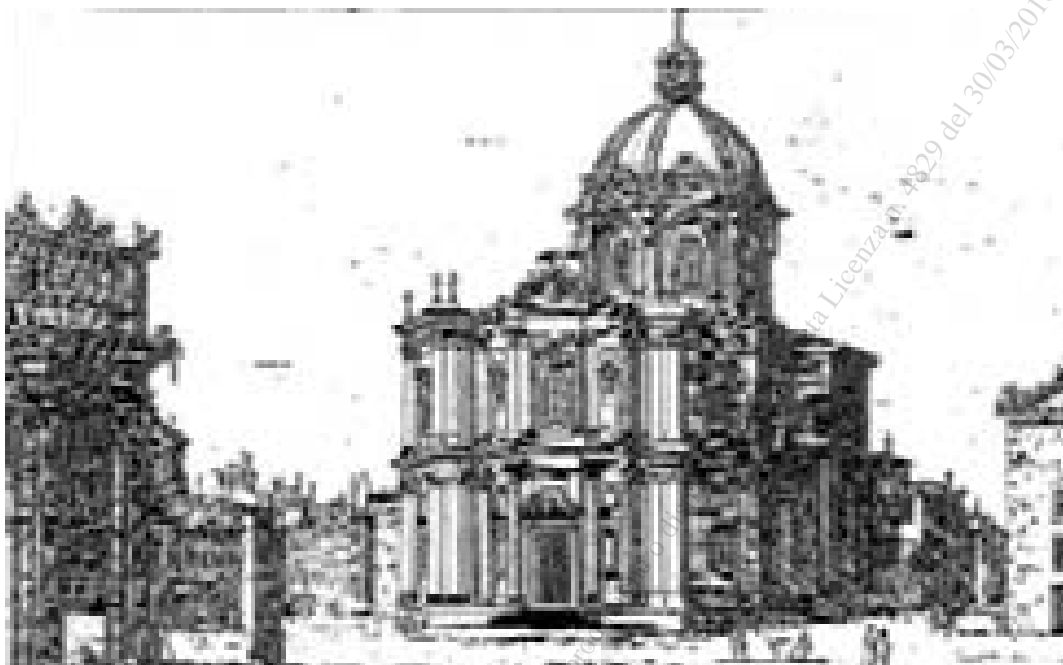


Fig.3 – Ss. Luca e Martina: la facciata della chiesa secondo un progetto non messo in opera. Si noti il fastigio centrale e la soluzione d'angolo (da G. B. Falda, Il Terzo Libro del Novo Teatro... , Roma 1667-1669, tav.5)

anche un'originale varietà nella sequenza delle altre stanze, tessute secondo la maglia ortogonale della fabbrica, concepita isolata con due ali piegate e racchiuse intorno alla mostra d'acqua. Il motivo delle ali era stato già sperimentato nel Pigneto Sacchetti, anche se in forma più contratta, e comunque costituiva una soluzione non completamente nuova, intorno alla quale gli architetti del tempo stavano lavorando. Tale soluzione veniva rappresentata in diverse scenografie del tempo: ne sono esempi alcune scene di Giovan Francesco Grimaldi per la *Vita Humana* (1656), incise da G. B. Galestruzzi (*I teatri...* 2000, pp.54-55, figg. 22, 25).

Il salone centrale, che attraversa, nella profondità, l'intero edificio, sembra ancora indefinito nel dettaglio delle sue parti. Vi è un accenno a una suddivisione, mentre il prospetto opposto a piazza Colonna, che non ha ancora forma determinata, è interpretabile come una loggia trasparente. Vi è inoltre un'incongruenza tra l'arco trionfale aperto con una sola arcata, che compare nel disegno del prospetto, e una sorta di pronao, suggerito dall'indeeterminazione del disegno di pianta, con interco-

lumnio centrale molto dilatato, secondo un gusto per l'antico già espresso nel portico di S. Maria in Via Lata. Quanto agli effetti di luce riflessa sull'acqua, modulata dal chiaroscuro degli scogli artificiali, non c'è dubbio che il Cortona avrebbe potuto in parte prefigurarli osservando il ninfeo-loggia del Casino di Pio IV in Vaticano (che nella loggia aperta sui due lati, sovrastante lo specchio d'acqua, offre trasparenze sullo spazio retrostante), che è forse, insieme a Villa d'Este, il precedente più ovvio per studiare il rapporto tra fontana ed edificio, senza escludere, tuttavia, altri possibili spunti, non ultimo il palazzo Te di Giulio Romano a Mantova, nel prospetto della grande loggia a serliane. Mancava completamente fino ad allora, tuttavia, una tale simbiosi tra fontana e palazzo, invenzione destinata ad acquistare un valore paradigmatico, che va dunque ascritta al genio del Cortona.

Una particolare maestria va riconosciuta al Berrettini per quanto riguarda le volte e soprattutto le cupole, in cui egli impiega contemporaneamente diversi raffinati 'artifici', per ingenerare meraviglia nello spettatore. Benedetti (1980 e in *Atti* 1998) ha

condotto uno studio approfondito e sistematico sulla straordinaria qualità estetica ed sui significati allegorici e metaforici delle complesse decorazioni a stucco delle volte e delle cupole cortoniane. Dal punto di vista spaziale, gli stucchi hanno la funzione di creare effetti illusionistici, che complicano il gioco di chiaroscuro e arricchiscono la percezione delle profondità. Se si esaminano le due maggiori cupole edificate dal Cortona, ossia quelle dei Ss. Luca e Martina e dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso (figg. 4, 5), si osserva come, a fronte di proporzioni piuttosto semplici, si attui un addensamento di elementi plastici sovrapposti, aggettanti e rientranti, concavi e convessi. Tali artifici soddisfacevano esigenze non solo di tipo estetico, ma anche di stabilità, di illuminazione interna, di segno urbano, e di significati simbolici, più o meno espliciti, in linea con il programma teocratico universalistico della Chiesa Cattolica del Seicento.

Escludendo intenzionalmente di esaminare ora il sistema degli ordini architettonici, che viene indagato in modo specifico in altro luogo, basta notare che le proporzioni adottate sono piuttosto elementari e facilmente verificabili nei rilievi misurati degli edifici. Se in entrambe le chiese all'interno il rapporto tra l'altezza dell'ambiente centrale fino al cornicione, sentito come unità spaziale, e l'altezza della cupola, incluso il tamburo, è di circa 1/1, è un 'unisono', che si mantiene anche sostanzialmente nel rapporto tra altezza del tamburo e altezza della calotta al di sopra del tamburo, molto diversa appare la situazione all'esterno, che risponde a più complesse interrelazioni di carattere urbano, molte delle quali oggi sono profondamente mutate. Riprendendo l'indagine dal punto di vista proporzionale, in Ss. Luca e Martina il rapporto tra il diametro della cupola e la quota totale dal pavimento fino alla sommità della lanterna è di circa 1/3. Lo stesso rapporto nella chiesa dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso si avvicina per difetto a 1/4. Il verticalismo di quest'ultima cupola è molto accentuato, innanzi tutto in ragione della situazione urbana (ne impedivano la visione, verso il Corso, la prevista facciata e, verso il Tevere, la grande tribuna degradante e il mausoleo di Augusto, immersi in un fitto tessuto edilizio); in secondo luogo in ragione della notevole

ampiezza e monumentalità della chiesa dei Lombardi, dedicata al Borromeo. L'inondazione dei ritmati e abbondanti flussi luminosi, che provengono dagli alti finestrone del tamburo, cui fanno eco le finestrelle dell'attico, dall'interno smaterializza lo spazio, anche grazie alla luce riflessa dai bagliori della vasta superficie degli stucchi dorati, rendendo così difficile la valutazione della vertiginosa altezza della calotta. In Ss. Luca e Martina le fonti di luce sono più distanziate e circoscritte, mentre l'attico, che avrebbe dovuto essere traforato con finestre, non apporta più un contributo luminoso, ma solo plastico. La cupola della chiesa al Foro, forse anche per denunciare la sua funzione di mausoleo-martyrion, suggerisce una sensazione di massiccia staticità per i suoi costoloni, per l'effetto dell'attico, che la appesantisce col disegno di una sorta di impacchiati 'orecchioni ciechi', che avrebbero invece dovuto essere traforati da finestre; infine, per la lanterna suddivisa in due livelli, ancorché alleggerita dalle aperture (fig. 4).

La cupola di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso (fig. 5) viceversa, pur voltata su costoloni chiaramente denunciati all'esterno per il loro slanciato profilo, appare molto aerea, leggera, essenziale ed elegante, essendo anche l'attico traforato da finestre. Il rivestimento plumbeo, opaco, senza aperture, della calotta esterna, contrasta con il tamburo ridotto a struttura, nel quale ampie finestre a tutt'altezza sono inquadrare da un ordine di snelle colonne marmoree, che risaltano accanto ai pilastri di mattoni a vista. La cupola diviene così permeabile all'atmosfera, e addirittura trasparente da particolari punti di vista elevati. Come è stato già sottolineato, si impone allo sguardo il bellissimo disegno della cupola, che occupa una posizione dominante rispetto al Pincio e dalla terrazza di Trinità dei Monti, luogo legato alla nazione francese, la trasparenza dei finestrone permette la visione, attraverso l'interno della calotta, di brani della cupola michelangiolesca di S. Pietro, con la quale si misura e visualmente si pone a confronto.

Tra i possibili significati che questo dialogo comporta, è inclusa, a nostro avviso, la volontà di imporre una presenza forte di fronte ad un luogo legato alla compagine della Nazione francese, con la



Fig.4 – Ss. Luca e Martina: cupola

quale Papa Chigi, e il suo Segretario di Stato Rospi-
 gliosi, poi Papa Clemente IX, negli ultimi anni di
 pontificato erano entrati, come noto, in conflitto,
 subendo anche pubbliche umiliazioni, raffigurate poi
 come monito in opere artistiche, che avevano lo sco-
 po di immortalare il monarca e la Francia del Colbert.
 Si ricordi ad esempio l'arazzo di Gobelins, su disegno

di Charles Le Brun, che commemora le scuse ufficiali,
 presentate nel luglio del 1664, dal cardinale nepote
 Flavio Chigi a Luigi XIV: così si risolse infatti la deli-
 cata crisi, sorta nel 1662 a proposito dell'immunità
 diplomatica dell'ambasciatore francese presso la San-
 ta Sede, in seguito a cui la Francia aveva interrotte
 le relazioni ufficiali e aveva occupato Avignone.



Fig.5 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso: cupola

Si è dunque constatato come i parametri, che contribuiscono nel loro insieme a definire l'opera architettonica cortoniana, siano molteplici e complessi, ed entrino contemporaneamente in gioco per 'densificare' e rendere più pregnante la spazialità. Tanto le cupole (S. Maria in Vallicella, S. Maria della Pace, Ss. Luca e Martina e Ss. Ambrogio e Carlo

al Corso), quanto le volte a fresco e stucco, esprimono al meglio la concezione spaziale del Cortona, di cui costituiscono, in un crescendo di effetti e di sequenze concatenate, nei contenuti e nel linguaggio, uno dei punti culminanti. Esplicata in una straordinaria varietà di proposte, di progetti, di edifici, la poetica cortoniana non solo contribuisce in



Fig.6 – Ss. Luca e Martina: interno

modo determinante a delineare i caratteri del 'barocco', ossia le linee principali della frattura netta, individuabile all'interno della cultura architettonica del Seicento, ma acquista, nell'immediato futuro, un valore paradigmatico, in positivo o in negativo.

Gli effetti spaziali, la giustapposizione e i contrasti vengono esaltati dal ruolo assegnato ai *lumi*, alle quantità di luce che penetrano negli spazi interni, captate da particolari forme sguosciate, sguinciate conferite alle finestre. Gli effetti variano in funzione della trasparenza o della profondità delle ombre, in rapporto al dosaggio dei vuoti, alla studiata gradualità del fluire della luce, naturale e arti-

ficiale, dal modo in cui questa, mutevole nel tempo, incide o si diffonde. Abbiamo già osservato come probabilmente il Cortona fosse a conoscenza delle teorie della visione e del colore di M. Zaccolin (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS. Asch. 1212), maestro di Domenico Zampieri: teorie note a Poussin e a Cassiano, che ne possedeva una copia, presente anche nella Biblioteca Barberini (Bellori, *Vita di Poussin*). E dello stesso ambiente era l'interesse per il *Trattato* di pittura di Leonardo, che si qualificava come uno dei primi dedicati al tema delle ombre e delle sorgenti di luce: in particolare Leonardo distingueva tra ombra e penombra, o ombra trasparente (Thro 1996). Tali studi di ottica ap-

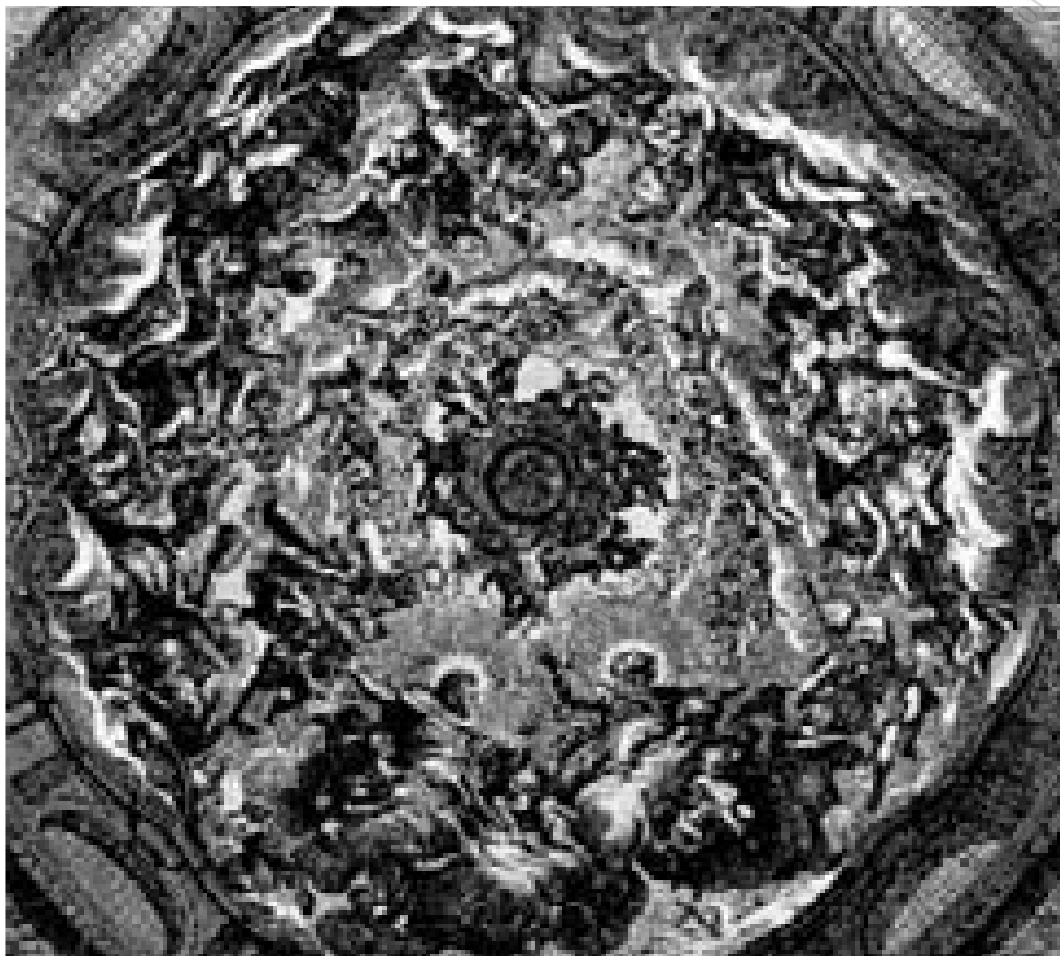


Fig.7 – S. Maria in Vallicella: cupola, interno (incisione di F. Faraone Aquila, 1696)

plicata alla pittura, che analizzano i lumi secondo una complicata casistica, costituiscono l'interessante soggetto della vasta ed enciclopedica opera *Ars Magna lucis et umbrae* di A. Kircher (1645). Senza giungere alle sottili disquisizioni e ai *distinquo* della raffinata indagine kircheriana, si può infatti distinguere la luce diffusa da quella diretta, indiretta, radente, radiante, abbagliante, riflessa, rifratta, e così via. Il chiaroscuro che ne deriva, modulato dalla plasticità e dalla varietà delle forme, dei materiali, delle superfici, e dal loro colore, scaturisce dunque da un innovativo progetto e non è semplice conseguenza di un modo collaudato e convenzionale di operare.

La luminosità tipica delle architetture cortoniane e la complessità delle membrature sembrano derivare da un nuovo modo di concepire il rapporto luce-architettura: la bellezza scaturisce o dalle forme espresse in una materia luminosa e chiara, o dal disegno variegato del travertino a contrasto col matore, o ancora dalla policromia dei marmi, degli affreschi e degli stucchi. Pietro appare particolarmente attratto dal contrasto fra una luminosità diffusa ma vibratile (Portoghesi, in AA. VV., *Pietro da Cortona...* 1978, p.71; Castex 1990), nelle varie gradazioni di intensità, una luce plasmata attraverso una forma opportuna conferita all'apertura verso l'esterno e direzionata, riflessa, riverberata, rifratta, e



Fig.8 – S. Nicola da Tolentino: Cappella Gavotti (1662 sgg.), dettaglio

improvvisi e localizzati canali d'ombra: questi ultimi sono determinati da arretramenti, solchi, cavità, ripetizione di membrature architettoniche, sottolineature di ascendenza michelangiolesca. Casi caratteristici, ad esempio, sono nell'ordine architettonico il doppio gocciolatoio della cornice, che Berrettini adotta, ad esempio, nei Ss. Luca e Martina e nel Pigneto Sacchetti; la colonna libera aggettante diagonalmente perché sia soffusa con gradazione infinita di luminosità, o al contrario inalveolata totalmente nella parete, così che funge da diaframma, e tende a dissolvere il senso del limite nell'ombra trasparente.

L'effetto chiaroscurale si esalta, quando l'occhio percorre in profondità le superfici e i diversi piani distinti e sovrapposti, piani che rallentano la percezione dello spazio. Lo sguardo, sorpreso da continue scoperte, esplora lo spazio architettonico e plastico, e viene guidato verso un limite posto teoricamente all'infinito. L'utilizzo di forme anta-

goniste, negli ornamenti, rispecchia l'analogo procedimento adottato per lo spazio geometrico, che oppone forme concave, a convesse, a squadrate. Da qui un sostanziale dinamismo chiaroscurale e, parallelamente, la consapevolezza del valore scenografico della luce: già nel progetto per lo spazio riservato all'altare maggiore di S. Giovanni dei Fiorentini, Pietro da Cortona sperimenta, in anticipo sul Bernini, l'effetto dei fasci laterali di luce naturale radente, incanalati in diagonale, che scaturiscono da fonti nascoste. Qualche spunto sembra derivare dagli spettacoli effimeri, come le Quarantore e soprattutto dalle scenografie dei teatri del Seicento, in cui dietro le quinte venivano disposte fonti di luce che creavano inaspettati fenomeni luminosi. Cortona ricerca un'immagine globale e suggestiva, cui sono subordinate altre, in continua scoperta di spazi, di recessi, di aggetti, di interstizi, di elementi da distinguere, di presenze da svelare.

Più difficile da decifrare è l'insieme dei valori simbolici, collegati alla poetica della luce adottata dal Cortona (Portoghesi, in AA. VV., *Pietro da Cortona...* 1978, p.71). Questa poetica è interpretabile in senso mistico, che potrebbe ad esempio essere messo forse in relazione con la concezione di S. Agostino, una delle fonti più citate nel *Trattato*. Tuttavia non appare convincente individuare dirette derivazioni o prestiti isolati, poiché occorre tener conto che nel Seicento si era ormai costituita, nelle diverse tendenze anche contrapposte, una *koiné*, una cultura concettista, condivisa dal Cortona. Tale cultura era, pur con diverse sfumature, tanto accademica e privata, quanto ufficiale e pubblica, attenta alle immagini, alle decorazioni allegoriche, alle imprese, agli emblemi, alle metafore araldiche e d'altro genere, ai geroglifici. Persino l'Agucchi, impegnato sul versante classicista, preparò un *Trattato delle Imprese* che, sebbene destinato a rimanere manoscritto, dimostra quanto era diffuso l'interesse per tali argomenti, e il Malvasia registra un significativo episodio di iper-interpretazione, riferito ad un'opera del Domenichino, *La Madonna del Rosario*, il cui complicato simbolismo era stato appunto studiato insieme all'Agucchi.

In Ss. Luca e Martina (fig. 6), la luminosità crescente verso l'alto, il tentativo, non riuscito, e ri-

proposto nella cupola della Vallicella (fig. 7) e realizzato pienamente in Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, di creare ulteriori fasci di luce che letteralmente attraversano l'attico della cupola (come è raffigurato nell'incisione del Falda), la stessa lanterna verticalizzata per consentire la penetrazione di maggiore quantità di luce nel doppio giro di finestre, ha portato ad ipotizzare una cosciente volontà, da parte dell'architetto, di legare all'intensità luminosa precisi significati di carattere religioso (Benedetti, in *Atti* 1998); l'inedita soluzione compositiva della cupola 'trasparente' di Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, sembra rivelare il desiderio di connettere al tema tipologico e compositivo precise valenze d'indubbia suggestione evocatrice. In questo senso, occorre ricordare la vicinanza del Berrettini con l'ambiente culturale gesuitico, il cui frutto teorico è forse il *Trattato* scritto con l'Ottonelli: ambiente, come è noto, vicino alla tematica legata al valore simbolico e psicologico della luce. Tale aspetto si rivela particolarmente nella nuova chiesa, di committenza pamphilia, del noviziato dell'ordine, nel berniniano S. Andrea al Quirinale (Gijsbers 1996), nel cui presbiterio si attua, con artifici raffinatissimi (ottenuti eventualmente anche tramite specchi), il momento culminante e paradigmatico dell'esperienza escatologica. È auspicabile che studi più approfonditi riescano a decodificare i messaggi e i contenuti simbolici o allegorici ancora oscuri, soprattutto riguardo a Ss. Luca e Martina. Si tratta in effetti dell'unico edificio religioso realizzato pressoché interamente, sia all'esterno che all'interno, dal Berrettini, secondo un disegno che appare il più autentico e aderente alla sua poetica: mancano infatti altri termini di confronto altrettanto esaustivi.

Riguardo al rapporto tra materia, colore, luce, Berrettini sembra orientato ad operare di volta in volta scelte adeguate al tema, alle disponibilità economiche, alla volontà e al gusto dei committenti. Tuttavia, in Ss. Luca e Martina il Cortona predilige l'uniforme finitura chiara, nell'interno della chiesa superiore e nell'esterno, forse per influenza degli edifici di culto del Palladio, anche se, per contrasto, sceglie una notevole vivacità cromatica nei materiali e nella decorazione interna della cripta inferiore:



Fig.9 – S. Maria della Pace: facciata, dettaglio dell'ordine superiore

in effetti, la cappella inferiore di S. Martina e gli altri ambienti della cripta ricevono notevole illuminazione diretta ed indiretta da fonti di luce ampie e numerose. Queste finestre hanno anche la funzione di areare il sacello inferiore e combattere quindi l'umidità che era stata una delle cause principali del decadimento dell'antica basilica.

Come si è già osservato, sin dall'esordio, Pietro si dimostra interessato soprattutto all'esteso e capillare uso del chiaroscuro, magistralmente distribuito nella chiesa accademica sul predominante colore chiaro, forse bianco (se originario, e non rosato, come alcuni saggi di restauro indicherebbero, in alternativa), che si addiceva alla vergine-martire Martina. La scelta del bianco, raccomandata anche da S. Filippo Neri (Blunt 1982, p.114), esalta l'effetto di spazio plastico, scavato e scolpito dalla mano dell'artista, e rende continuo e vibrante il gioco degli stucchi. Per la cappella Falconieri invece il Cor-

tona aveva previsto dovizia di marmi, anche di spolio, e di colori vivaci. Proprio l'esito finale raggiunto da Borromini e Cortona nella cappella maggiore di S. Giovanni dei Fiorentini, suggerisce una ulteriore riflessione a proposito delle vetrate istoriate molto suggestive, che caratterizzano il fondale della cappella Falconieri nella chiesa della Nazione fiorentina.

La luce, nelle sue svariate modificazioni, è uno dei fondamentali parametri compositivi di riferimento per il progetto cortoniano, sia per la funzione rivelatrice di uno spazio architettonico e plastico dinamicamente inteso, sia, in rapporto alla pittura su vetro: le immagini dipinte sulle vetrate veicolano significati, che filtrano attraverso la materia colorata e traslucida, inserita in intelaiature metalliche a griglie geometriche. Per quanto concerne le vetrate istoriate o dipinte, infatti, il tema meriterebbe un approfondimento specifico, e studi pertinenti, che ancora non sono disponibili: per i tre maestri del barocco romano l'arte delle vetrate rientra, sia sul piano espressivo, sia sul piano simbolico, tra gli strumenti privilegiati per ottenere l'effetto unitario de 'bel composto', per filtrare una luce calda e variopinta, per contribuire a disegnare e connotare uno spazio sacro, in cui *docere, delectare, movere* (1996), siano armonicamente compresenti. Soprattutto Borromini, la cui poetica è ricca di simbolismi, sembra più interessato ad esprimersi, negli edifici ecclesiastici, anche attraverso tale arte, complementare rispetto all'architettura e alla scultura, e si impegna personalmente a disegnare decori e immagini di finestre vetrate: probabilmente la sua esperienza nel duomo di Milano fu determinante nell'orientarlo verso tale forma artistica, che comunque nel Seicento, specialmente sotto Alessandro VII, forse per le suggestioni senesi, ebbe una nuova fase di diffusione.

Già sul principio del Seicento, si manifestò un'attenzione particolare a questa raffinatissima forma d'arte, a Venezia e anche a Firenze, come testimonia la pubblicazione del trattato, di contenuto esclusivamente tecnico, ma fondato su una specifica conoscenza pratica e su una esperienza attiva per la committenza medica, del fiorentino padre Antonio Neri: *Dell'Arte Vetraria*, Firenze 1612, dedi-

cato ad Antonio de' Medici, è un'opera "piena di cose, e secreti naturali, non meno utili, che curiosi", destinata a riscuotere un grandissimo successo, numerose riedizioni, anche oltralpe, talvolta ampliate, come quella famosa di C. Merret, stampata, nel 1662, come parte integrante del programma bacciano di una aggiornata storia delle arti e dei mestieri.

Berrettini si misura con una certa flessibilità con temi specifici e con le esigenze dei suoi mecenati, diversamente dal Borromini, incline in genere ad evitare la policromia, salvo particolarissime opere e talvolta nelle vetrate, e dal Bernini che, per sua stessa formazione e carattere, preferiva materiali sgargianti e pregiati (si pensi alla cappella Cornaro o al S. Andrea al Quirinale). In pittura Pietro ama colori caldi di ascendenza lombarda e veneziana, tanto che viene di solito apprezzato (si pensi alla valutazione dei pittori di Roger de Piles) per il colorire, ancor più che per il disegno.

Nella decorazione architettonica degli interni, specialmente quelli di carattere più privato che pubblico, dai palazzi alle ville alle cappelle, Cortona si affida spesso all'accorta orchestrazione combinatoria di materiali lapidei di differente colore, ed impiega anche estesamente l'oro, o il bronzo dorato, che spezza la modulazione policroma, riflette la luce, abbaglia e suggestiona 'lo spettatore'. Queste note sfolgoranti erano assai gradite a Urbano VIII che, come nel caso del palazzo Papale di Castelgandolfo, commissionava spesso decorazioni con profuse dorature. Il controllo di questi diversi modi di procedere permette al Berrettini di giocare sul contrasto, derivante dall'accostamento di forme, figure e colori, sulla varietà della percezione, e sulle conseguenti impressioni di meraviglia dello spettatore.

La chiesa superiore di Ss. Luca e Martina mostra, invece, un programmatico rifiuto di significative aggettivazioni coloristiche (ad eccezione dell'altar maggiore e delle pale degli altari del braccio trasverso). La chiesa, che più di ogni altra rispecchia il gusto del Berrettini, gusto giudicato paradossale per un artista, che insegnava pittura nell'Accademia di S. Luca. Infatti il Cortona non prevedere alcuna superficie utile per gli affreschi (come noterà con

disappunto un architetto contemporaneo come G. B. Mola). La chiesa inferiore invece ha proprio nella ricchezza cromatica e varietà materica uno dei suoi punti qualificanti. Per quanto riguarda la concezione del colore, oltre alle considerazioni già esposte, il *Trattato* richiama con insistenza l'*Idea del Tempio della Pittura* del 1584 del Lomazzo, teorico cui gli autori fanno molto spesso riferimento: in quest'opera proprio il colore è posto al centro dello schema grafico che rappresenta la gerarchia delle cinque 'teorie'. Leggendo dal basso verso l'alto: "proporzione", "moto", "colore", "lume", "prospettiva", sono i segmenti posti a sostegno della "composizione" che culminano nella "forma", mentre i 'sette pianeti', Saturno, Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio e la Luna (inclusa tra i pianeti), presiedono alle proprietà della natura, distinguibile, in ultima analisi nei quattro elementi, terra, acqua, aria, fuoco.

La concezione del Lomazzo era nota al Cortona, il quale, nel periodo dell'esordio, sembra applicarne i principi, ad esempio, nella decorazione della Villa Sacchetti a Castelfusano, per poi mostrarsene sempre più indipendente, nel Salone Barberini, nelle Sale di palazzo Pitti a Firenze, e nella decorazione delle logge del Casino del Pigneto Sacchetti, in cui configura uno spazio architettonico, plastico e pittorico unitario, con le caratteristiche di un'originalissima arte totale. Riguardo al colore nel 'restauro' o meglio riqualificazione dell'interno di S. Maria della Pace, Pietro

ripropone l'uniforme finitura in stucco chiaro, mentre nelle contemporanee sistemazioni di S. Maria in Vallicella e dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, torna ai contrasti e alla ricchezza cromatica derivante dalla combinazione di affreschi e stucchi dorati. A partire dal 1662, poi, il Berrettini concepisce per la cappella Gavotti in S. Nicola da Tolentino (*fig. 8*), anche dietro indicazione della committenza, un ricco rivestimento di marmi policromi, che associa a sculture in marmo, affreschi, stucchi e dorature: la netta distinzione tra i profili e le cornici dell'ordine architettonico maggiore, rigorosamente di marmo chiaro e le specchiature colorate, appare funzionale alla ricerca di una esplicita chiarezza distributiva e tettonica (Varagnoli, in *Atti* 1998).

I toni preferiti da Pietro in architettura, in apparente contrasto con le opere pittoriche, sono generalmente freddi, anche se non mancano studiati inserimenti di marmi a tinte più calde, come rosa, rosso venato, etc. Forse l'esempio migliore della sensibilità coloristica cortoniana è fornito paradossalmente dalla monocromatica facciata in travertino di S. Maria della Pace in cui, come è stato giustamente notato, il Berrettini combina abilmente, con sensibilità pittorica, le 'venature' del travertino, più scure, a formare una sorta di astratto disegno che qualifica l'uniforme superficie delle pareti curve del secondo ordine (*fig. 9*).

L'ordine architettonico

La pubblicazione de *L'Idée dell'architettura universale* di Vincenzo Scamozzi (Venezia 1615) chiude la grande stagione dei trattati rinascimentali, rappresentandone non solo cronologicamente l'ideale conclusione. Dopo i testi, editi o manoscritti, elaborati dalla cultura architettonica quattro-cinquecentesca, la monumentale opera scamozziana intende proporsi, sulla scorta innanzitutto dell'*authoritas* delle fonti antiche, come un'ambiziosa *Summa* del pensiero teorico elaborato in precedenza. In primo luogo, relativamente all'ordine architettonico, definito "un concerto, ò componimento di varie cose proporzionate e corrispondenti, e anesse insieme: come sono i Piedestilli, le Colonne, e gli ornamenti sopra: perche tutte poste insieme fanno ordine intero, e corpo, con le sue parti, e membra" (*L'Idée dell'architettura universale*, Venezia 1615, Libro sesto, cap. I). Tema che occupa significativamente un posto primario nell'ambito de *L'Idée* e che costituisce, più in generale, un nodo centrale della formazione teorica e della prassi costruttiva del tempo.

Successivamente al testo scamozziano, avvertito sin dal suo apparire come un punto d'arrivo della ricerca 'colta', la trattatistica architettonica italiana della prima metà del Seicento ripiegherà in gran parte sui meno impegnativi versanti della manualistica e della sintesi disciplinare, come emerge da una sia pur sommaria analisi dei contributi principali, da quelli di P. A. Barca e di G. Viola Zanini, ai testi di C. C. Osio e di G. Branca. Quest'ultimo (1571- 1645), architetto della Santa Casa lauretana dal 1616, chiarisce già dal titolo – *Manuale d'Architettura* (Ascoli 1629) – il carattere compendiarico della sua opera. Finalità ulteriormente ribadita nella premessa, dove si denuncia l'approccio squisitamente pratico, confermato, del resto, dallo stesso ridotto formato editoriale: "... non potendosi aver sempre comodità de' libri dove gli occorreva far

operazioni. . . L'intenzione è stata solo di farne parte a quelli che si dilettono, acciò apprese le regole generali così alla grossa, possano poi meglio entrare alla lettura degli Autori gravi: e quelli che sono introdotti, e professi, se ne possano per lor comodo servire così nei viaggi, come in altre occasioni" (p. XXX). Se nella selezione degli argomenti trattati nei primi due *Libri* del volume – caratteri generali dell'architettura, materiali da costruzione, ordini architettonici – il Branca si riallaccia al *Libro Primo* del trattato palladiano, le norme fornite nel secondo (*De i cinque ordini degli Ornamenti d'Architettura*) rappresentano una sostanziale ripresa delle indicazioni del Vignola.

Maggiori ambizioni dimostra G. Viola Zanini (1575/1580-1631) nel dare alle stampe a Padova, ancora nel 1629, il *Dell'Architettura*, da considerare forse il testo di maggior rilievo negli anni che seguono la pubblicazione dell'opera scamozziana. All'interno di una suddivisione della materia tutt'altro che originale, agli ordini architettonici, il cui esame occupa l'intero *Libro secondo*, viene assegnato un ruolo centrale, evidente già nella successione con cui, nell'intestazione, vengono elencati i temi affrontati nel trattato: "Della Architettura di Gioseffe Viola Zanini Padovano Pittore, et Architetto Libri due. Ne' quali con nuova Simmetria, e Facoltà si mostrano le giuste regole de i cinque ordini di detta Architettura, e osservationi de' più eccellenti Architetti, che in quella habbiano dato ammaestramenti et prima di quelle materie, che sono appartenenti à fabricare, come pietre, legnami, metalli, e alla dispositione, secondo le parti celesti. Con alcune Diffinitioni de' principi geometrici, meteorologici, e Mathematici, e regole della prospettiva, e della simmetria humana". Dove degni di nota appaiono la precedenza e lo stesso rilievo – ottenuti invertendo l'effettiva disposizione presente nell'ambito del testo – accordati agli ordini rispetto agli

altri elementi connessi all'attività architettonica, dai materiali da costruzione ai fondamenti matematico-geometrici alla base del progetto. Posizione teorica che esclude traumatiche rotture con la cultura precedente, nei confronti della quale, anzi, si ribadisce una convinta fedeltà: "... benchè da buonissimi Architetti simili regole siano state insegnate, i quali hanno seguito Vitruvio, ne manco io da quelli mi ho voluto discostare, né far nove invenzioni di capitelli, e cornici, imaginandomi che da gli antichi siano state trovate le invenzioni à migliara, e che altre regole meglio di queste non abbiano fatto riuscita; havendo ancor veduto nelle opere di quelli, che con altra inventione hanno voluto contrafar gli ordini, le opere de' quali sono riuscite barbare ma solo in queste regole ho voluto cercare facilità; e mia intentione fu piu per mio uso che ad altro fine" (*Libro secondo*, p.255). È esplicita in questo passo, come in altri contenuti nel volume, una ripresa quasi letterale di concetti elaborati dalla trattatistica cinquecentesca: dalla diretta critica a coloro che "hanno voluto contrafar gli ordini", ovvero che si sono allontanati dalle regole e dagli *exempla* comuni, al riconoscimento del carattere selettivo delle scelte operate dagli Antichi, fino al *topos* vignolesco dell'interesse personale alla base della stesura del testo ("mi è piaciuto intorno questa pratica... vedere di trarne una regola, nella quale io m'acquettassi con la sicurezza che ad ogni giudicioso di simil arte dovesse in tutto, ovvero in gran parte piacere: et questa solo per servirmene nelle mie occorrenze, senza aver posta in essa altra mira", aveva scritto il Barozzi nell'introduzione della *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma 1562).

Con l'Osio l'ordine architettonico, "Midollo dell'Arte", diviene addirittura elemento discriminante per giudicare in merito all'effettivo valore del trattatista ("così, chi di quest'arte si prende a scrivere, deve in quella parte, che parla de gl'ordini, segnalarsi", *Architettura civile dimostrativamente proporzionata*, Milano 1641, premessa); elemento "più bello dell'Edifitio", l'ordine costituisce coerentemente "lo scopo principale della presente Opera" (p.79), ovvero del testo stesso dell'Osio, che conoscerà peraltro una buona diffusione non solo in Italia.

Risulta interessante notare come, nonostante

il loro carattere sintetico, in tutti i testi ricordati la tematica degli ordini architettonici venga affrontata con particolare cura, anche se con scarsa originalità: segno dell'importanza ad essa attribuita, in parallelo con la realtà della pratica corrente, dalla cultura del XVII secolo.

Verso la fine del Seicento, un anonimo trattatista, vicino all'ambiente architettonico romano, riassume in un interessantissimo manoscritto – destinato a rimanere inedito fino alla recente pubblicazione curata da M. Curti e P. Zampa (1995) – le posizioni teoriche specifiche dei due secoli precedenti: limitando esclusivamente agli ordini architettonici l'estesa, puntigliosa esposizione, in una significativa *reductio ad unum* della materia, sulla scorta del grande modello vignolesco. Nell'opera, intitolata *Introduzione alli cinque ordini dell'architettura*, accanto a Vitruvio ed ai principali autori del Cinquecento (Serlio, Vignola, Palladio) la cultura seicentesca è presente con lo Scamozzi ed il Viola Zanini, oltre che, in minor misura, con il Montano. L'anonimo dimostra inoltre la propria conoscenza dei trattatisti francesi, in primo luogo di quel Frèart de Chambray, il cui *Parallele de l'architecture antique et de la moderne* (Parigi 1650) rappresenta, almeno fino ai più tardi testi del Félibien (1666-1688), del Blondel (1675-1683) e dei Perrault (1683), il frutto più maturo della riflessione teorica d'Oltralpe. Al di là delle sottili distinzioni di volta in volta evidenziate, l'elemento di fondo appare essere proprio il ruolo attribuito all'ordine architettonico da parte di una personalità, come quella dell'anonimo autore, dotata di un'articolata cultura di respiro europeo.

Regola e "licentia"

Lungi dal costituire componente subordinata o marginale, l'ordine architettonico rappresenta dunque uno dei poli privilegiati nell'ambito dell'elaborazione teorica seicentesca. Ad esso, in particolare, si attribuiscono precise valenze di 'stabilità' concettuale e, almeno in parte, di immutabilità, non essendo di norma ammesse quelle deroghe espressive accettate per gli altri elementi della *fabbrica*.

Posizione lucidamente sintetizzata dal Bellori

nella celebre *Idea del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto* (presentata presso l'Accademia di S. Luca nel maggio del 1664, edita a Roma nel 1672 con *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*), in cui si distingue appunto tra la relativa libertà d'invenzione concessa all'architetto in virtù della ricerca di una propria "nobile idea" e l'incondizionata adesione agli *exempla* codificati dagli Antichi per quanto riguarda invece l'ordine architettonico, campo in cui del tutto limitati appaiono dunque i margini di variazione: "Quanto l'Architettura diciamo che l'Architetto deve concepire una nobile idea e stabilirsi una mente che gli serva di legge e di ragione, consistendo le sue invenzioni nell'ordine, nella disposizione e nella misura ed euritmia del tutto e delle parti. Ma rispetto la decorazione ed ornamenti de gli ordini sia certo trovarsi l'idea stabilita, e confermata su gli essempli de gli antichi, che con successo di longo studio, diedero modo a quest'arte; quando li Greci le costituirono termini e proporzioni le migliori, le quali confermate da i più dotti secoli e dal consenso e successione de' sapienti divennero leggi di una meravigliosa idea e bellezza ultima, che essendo una sola in ciascuna specie, non si può alterare senza distruggerla" (p.29). Lungi dall'essere espressione di autonoma ricerca, la variazione dei canoni classici rappresenta per il Bellori la corruzione stessa dell'*Idea dell'ordine architettonico*, frutto delle ricerche degli Antichi e della successiva approvazione dei "sapienti". Da qui l'inflessibile condanna della *licentia*, considerata non tanto puro arbitrio estetico quanto esiziale allontanamento dall'atto creativo originario, di cui l'Idea costituisce appunto l'immagine ("Quel sommo ed eterno intelletto autore della natura nel fabbricare l'opere sue maravigliose altamente in se stesso riguardando, costitui le prime forme chiamate idee; in modo che ciascuna specie espressa fu da quella prima idea, formandosene il mirabile contesto delle cose create", p.19).

Le inflessibili puntualizzazioni belloriane riprendono peraltro – sia pure alla luce delle istanze neo-platoniche di cui si era fatto interprete nella prima metà del Seicento l'Agucchi – temi diffusi nella cultura seicentesca (si pensi alle stringenti analogie con talune affermazioni di Cassiano dal

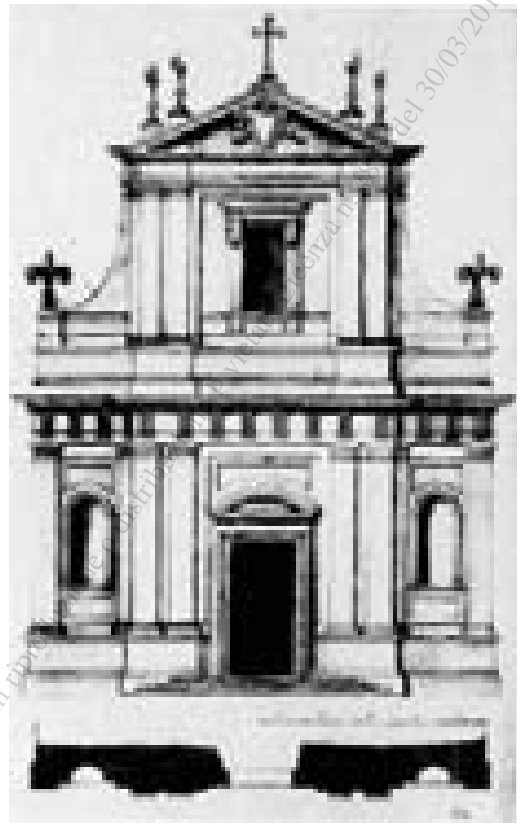


Fig.1 – G. L. Bernini, progetto per la facciata di S. Paolo Maggiore a Bologna (BAV, Vat. Lat. 11258, f.212)

Pozzo): concetti del resto già chiariti, in apertura di secolo, dallo stesso Scamozzi, severo censore di quelle variazioni, che "negli ordini sarebbero contra ragione, e perciò non si deono concedere giamai" (*L'Idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, Libro sesto, cap. V).

Al di là dell'indubbia convergenza con quanto espresso anche dal Viola Zanini, colpiscono le affinità concettuali con alcune note contenute nel polemico trattato *Sopra gli errori degli architetti* del senese Teofilo Gallaccini (1564-1641), datato 1625 in una copia manoscritta dedicata a G. Mancini (BAV, *Chigi*, G I 12, ff.171r-274r), anche se pubblicato a Venezia solo nel 1767. Nel testo si condanna l'abuso derivante dal "tralasciare gli ornamenti insegnatici dai buoni Architetti antichi, e dimostratici dalle reliquie delle fabbriche antiche di Roma, e d'altre Città dell'Italia, e della Grecia" (p.44), origi-

nato “dal non intendere, che nelle fabbriche di qualunque maniera gli ornamenti sono determinati di forma, né si può inventare” (p.45). Dove il carattere del tutto codificato degli “ornamenti” – ovvero, nel linguaggio del tempo, degli ordini architettonici e delle soluzioni morfologiche e sintattiche delle modanature – è riaffermato, da una parte appellandosi all’*auctoritas* dell’Antico, dall’altra, circoscrivendo “alle fantasie degli Orefici, e degli Argentieri, dei Maestri di legname, dell’Intagliatori, degli Stuccatori, e dei Pittori” (p.45) il ricorso alle *licentiae* frutto di personali variazioni: una singolare anticipazione della tesi sostenuta da G. B. Contini (1641-1723), tramandata dal Pascoli (1730-1736, II, p.557).

Per il Gallaccini l’ordine architettonico rappresenta un elemento essenziale del *decoro* delle fabbriche. Devono essere rispettate, dunque, quelle regole codificate che ne permettono il corretto uso, l’appropriata collocazione, le giuste proporzioni: “Si pecca nel decoro, quando si usano per ornamento cose non convenevoli ai luoghi sagri, e ai luoghi profani: e quando si adattano, senza considerazione alcuna, e fuori d’ogni corrispondenza, gli Ordini d’Architettura, cioè dove conviene più la sodezza dell’ordine Toscano, e del Dorico, e della maniera rustica, applicando l’Ionico, il Corintio, o il Composito, e viceversa; e quello, che conviene ad un sesso, ed a una condizione, attribuendo ad un’altra. Finalmente si erra nella medesima guisa, quando non si danno alle membra le debite misure, e proporzioni conformi alle spezie di ciascun’Ordine” (p.50) (su T. Gallaccini vedi, da ultimo: *Siena 1600: Dimenticare Firenze...* 1999).

Isolate, in questo contesto, le poche voci discordanti: tra le quali spicca, allo scadere del Cinquecento, quella singolare di Pellegrino de’ Pellegrini, o Tibaldi, architetto di punta per oltre venti anni nella Milano di Carlo Borromeo, sulla cui inedita *Architettura* (1587-1591) hanno richiamato l’attenzione, in particolare, G. Simoncini (1983-1987), L. Bartolini Salimbeni (1990-1992) e G. Spagnesi (1999). L’originalità della posizione del Pellegrini in tema di ordini architettonici discende dal deciso ridimensionamento dell’*auctoritas* vitruviana e, più in generale, antica, in favore degli esiti teorici e pratici di quegli architetti quattro-cinquecenteschi, che

pure da quell’eredità culturale erano partiti. Il valore preponderante attribuito all’*inventio* conduce coerentemente il Pellegrini alla convinta esaltazione degli ordini architettonici di Michelangelo, il quale “nel campidoglio et in altri lochi non ha oservato alcuna cosa che abi fatto li antichi, per quello che io mi son pottuto acorgere, ma à fatto a suo modo, ben à mostrato ancor ivi esser grande e gratto inventore”. Il manoscritto pellegriniano – solo in minima parte assimilabile ad un’organica trattazione, costituendo una sorta di raccolta di riflessioni personali, elaborata, secondo la testimonianza dello stesso autore “nel tempo che io stetti fermo 13 anni; et ancor molte altre volte, or 6 et or 8 et più mesi per volta” – se non rappresenta un caso del tutto isolato, appare tuttavia esemplare di un indirizzo teorico inevitabilmente sacrificato dall’orientamento prevalente della cultura architettonica ‘ufficiale’: cultura che, proprio in quegli anni, si preparava a celebrare se stessa attraverso la ‘trionfale’ opera scamozziana.

“Diversi sono i sentimenti delli scrittori, come si scorgerà nel progresso di questa mia opera, in qualche accidentale perfettione, e variazione d’alcuni particolari membrelli ne gl’Ordini d’Architettura. Ma però nelle parti principali, e in ciò, che in quelle, si può dire, di sostanza, come vedremo, s’accordano”, scriverà significativamente l’Osio nell’introduzione “Al lettore studioso” della *Architettura civile dimostrativamente proporzionata*, precedentemente citata. E proprio tra il 1630 ed il 1636, uno dei più importanti architetti dell’area padana, G. B. Aleotti, detto l’Argenta (1546-1636), delineerà in un inedito manoscritto, oggi conservato presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara, una sorta di sintetico ‘stato dell’arte’ in materia d’ordini: definendo al tempo stesso – come puntualizzato da G. Morolli (1989) nel corso del Convegno sull’*Architettura a Roma e in Italia* (1580-1621) – un “passo decisivo verso la completa automatizzazione concettuale, teoretica del genere trattatistico basato sulla comparazione delle varie versioni dei Cinque Ordini”. Da *I cinque ordini d’architettura* dell’Argenta – come già in precedenza dal trattato manoscritto *Architettura Civile di tutti li cinque ordini* (1614) di G. Maggi (1566-1618), architetto ed incisore, attivo



Fig.2 – Ss. Luca e Martina: facciata, dettaglio dell'ordine inferiore

Fig.3 – S. Maria della Pace: facciata, particolare



a Roma sotto Paolo V – emerge dunque, oltre alla specifica valenza attribuita al tema trattato, la consapevolezza di un dato acquisito: l'ordine architettonico come oggetto, più che di ulteriore evoluzione, di metodica ed erudita comparazione di posizioni già definite.

In altri termini – circoscritto come momento eccezionale, l'insieme delle 'eresie' sintattiche e grammaticali introdotte da Michelangelo e riprese dai 'michelangioleschi' come Jacopo Del Duca, 'eresie' relegate per lo più negli elementi tipologici 'minori' come altari, porte, finestre, targhe, etc. – l'ordine appare sostanzialmente codificato nei suoi dati proporzionali e formali. Il dibattito specifico nei primi decenni del secolo sembra vertere in gran parte, dunque, sulla preferenza da accordare a questo od a quel rapporto proporzionale, a questa od a quella modanatura, in un quadro generale di riferimento in cui non risultano oggetto di discussione i fondamenti degli ordini architettonici: essendo in gran parte limitata la possibilità di variazione personale.

I cinque ordini definiti – al di là di secondarie differenze nei termini usati – dal Serlio, dal Vignola, dal Palladio e dallo stesso Scamozzi (toscano, dorico, ionico, corinzio e composito) rappresentano, dunque, un dato acquisito per la cultura architettonica romana del Seicento. Cultura che, proprio in virtù della saldezza di questa posizione, riuscirà successivamente ad assorbire le eversive innovazioni borrominiane, esorcizzandole con il ricorso all'abusato *topos* del genio trasgressivo da tollerare, ma non da imitare ("io stimo che meno male sia esser un cattivo Cattolico, che un buon Heretico" dirà, a proposito del suo avversario, il Bernini: F. Baldinucci, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino scultore architetto e pittore*, Firenze 1682, p.149): arrivando perfino ad individuare una singolare chiave di lettura della specifica attitudine dell'architetto ticinese, fatta discendere dal tipo di cultura assorbita nella terra d'origine ("disse [Alessandro VII] che lo stile del Cavalier Borromini era gotico, nè esser meraviglia per esser nato in Milano, dove era il Domo di architettura gotica", così la testimonianza di C. Cartari, datata 16 marzo 1660: *Ragguagli borrominiani...*

1968, p.136). In particolare, l'avversione nei confronti delle estrose variazioni borrominiane nell'ambito della definizione formale dell'ordine emergerà con chiarezza dal noto proposito del Papa Chigi, tramandato ancora dal Cartari, di sostituire le colonne del monumento ad Alessandro III in S. Giovanni in Laterano, caratterizzate da "ornamenti da capo e da piedi all'usanza Gotica", con altre "liscie" (*ibidem*). Dove risulta significativo notare come il disappunto del Papa, figura in possesso di non superficiale cultura architettonica, sorvoli sulla pur notevole caratura compositiva dell'opera, per concentrarsi su quel "da capo e da piedi": icastica espressione che indica, appunto, le basi ed i capitelli dell'ordine. Una singolare prefigurazione della contemporanea tesi belloriana, precedentemente riportata, incentrata proprio sul binomio risultante dalla tolleranza nei confronti della composizione architettonica e dal parallelo rigore nella definizione specifica dell'ordine.

L'esordio di Pietro da Cortona in campo architettonico, intorno alla metà del terzo decennio del Seicento, avviene dunque in un contesto teorico, per quanto riguarda la sistematizzazione del tema dell'ordine architettonico, ormai sostanzialmente stabilizzato. Il costante confronto con la trattatistica cinquecentesca e, in particolare, con il Vignola e la sua fortunatissima opera editoriale – successivamente alla sua pubblicazione (1562), la *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* conoscerà, solo in ambito italiano, sei edizioni nel corso del Cinquecento, e ben ventuno nel secolo seguente – lo stesso dibattito all'interno dell'Accademia di S. Luca, e, nell'ambito del costruito, la grande lezione michelangiolesca e la produzione tardo-cinquecentesca rappresentano con ogni probabilità per il giovane Berrettini, i fondamentali poli di riferimento nell'approccio al nodo centrale dell'ordine architettonico: nei confronti del quale, tuttavia, Pietro dimostra sin dall'inizio un vivo interesse, solo in parte derivato dal tradizionale e per molti versi 'obbligato' studio dei caratteri dell'ordine stesso.

In questo contesto, apparirà tutt'altro che sorprendente come la consulenza richiesta al Cortona da Virgilio Spada in relazione ai diversi progetti ela-



Fig. 4 – Ss. Luca e Martina: interno, dettaglio di uno dei quattro pilastri centrali

borati per la facciata della chiesa bolognese di S. Paolo Maggiore (Guthlein, in *Gian Lorenzo Bernini...* 1983-1984, I, p.86) – uno dei primi atti in assoluto del percorso professionale cortoniano (marzo 1634) – si risolve in una stringente analisi dei caratteri dell'ordine architettonico. Si è in presenza, infatti, di una circostanziata critica al disegno prescelto dalla committenza, elaborato dal Bernini (fig. 1), in particolare in relazione al fregio dorico con triglifi, elemento, secondo Pietro, “più da palazzi cortili e giardini che chiese”. Al di là della specifica argomentazione avanzata dal Berrettini, l'importante nota viene dunque ad attestare il precoce coinvolgimento dell'artista nelle questioni riguardanti l'ordine architettonico; in secondo luogo, l'aver criticato il progetto berniniano proprio in relazione a questo punto denota un'indubbia sicurezza di giudizio in materia. Considerato il numero estremamente limitato di



Fig. 5 – S. Maria della Pace: facciata, dettaglio. Si noti, nell'ordine superiore, la colonna libera angolare

opere scrivibili a Pietro a questa data, appare evidente come la sua preparazione, come già avvertito dal Noehles (1970, p.2), fosse soprattutto di tipo teorico: frutto, dunque, di studio e di riflessione, più che di concreta possibilità di verifiche esecutive.

Il ruolo dell'ordine

L'ordine architettonico viene concepito dal Berrettini non, albertianamente, come aggettivazione ornamentale da sovrapporre alla struttura muraria, ma come *componente generatrice dell'opera architettonica*: elemento fondamentale per determinare i nodi strutturali ed i punti d'inversione geometrica, ma soprattutto per definire lo stesso *concetto* compositivo che informa l'opera. Nella facciata di Ss. Luca e Martina, l'ordine accompagna

la curvatura centrale sotto forma di colonne parzialmente inglobate nella parete, mentre, grazie alle paraste laterali (come avverrà anche in S. Maria della Pace), definisce i pilastri di ‘contenimento’ della curvatura stessa (figg. 2, 3, 5). Nell’interno – sulla scorta dell’eredità toscana e, in particolare, michelangiolesca – l’ordine è chiamato a qualificare le pareti d’ambito ed i quattro piloni centrali, permettendo il deciso superamento della logica vincolante dell’omogenea massa muraria, ed al tempo stesso assumendo un ruolo primario nella definizione dell’invaso spaziale (fig. 4).

Il periodo fiorentino (1641-1647) segna per il Berrettini l’acquisizione concettuale del ruolo vincolante dell’ordine nell’espressione architettonica: consapevolezza da cui discende direttamente il carattere delle due principali opere ideate da Pietro per la capitale del Granducato. Nel progetto per la grande chiesa fiorentina degli Oratoriani (1645), le monumentali colonne binate che scandiscono la navata sono concepite come l’elemento qualificante dell’intera opera. Il loro significato architettonico, del tutto irriducibile alla semplice funzione ornamentale, viene esplicitamente ribadito dal Berrettini nelle numerose lettere spedite a Firenze dopo il suo ritorno a Roma, al fine di ottenere l’autorevole ausilio della Corte Granducale alle sue decise opposizioni alle manovre dei riluttanti Padri Filippini (“...per potere sminuire dette colonne alla diminutione delle quali io per mio parere mai accosentirò, stante che diminuendole conosco guastarsi la proportione di ogni cosa”, 4 ottobre 1660; “...non credo che siano per scartare le colonne, che sarebbe un errore il farlo, per non guastare la proporzione di detta fabbrica”, 6 novembre 1666: Rasy 1972, pp.342-343). Espressioni che costituiscono, nel loro complesso, il più illuminante documento relativo alla consapevolezza cortoniana delle potenzialità espressive dell’ordine nell’opera architettonica.

Chiamato negli stessi anni ad ideare il rinnovo della facciata di palazzo Pitti, prestigiosa ma stilisticamente datata residenza di Ferdinando II, Pietro individuerà proprio nel triplice ordine sovrapposto – toscano, ionico, corinzio – l’elemento-chiave in grado di riqualificare l’inerte prospetto e, in particolare, la ‘trionfale’ loggia centrale.

Nelle prime opere, e fino al pontificato di Alessandro VII (1655-1667), le colonne cortoniane sono generalmente correlate alla parete: nella facciata dei Ss. Luca e Martina, ad esempio, le colonne appaiono quasi ‘assorbite’ dalla retrostante lastra muraria convessa. A partire da S. Maria della Pace, la riflessione sul rapporto tra parete e colonna – uno dei temi centrali dell’architettura del Berrettini – approda al progressivo ridimensionamento del primo dei due termini, ovvero la parete, in parallelo con la consapevolezza delle potenzialità espressive connesse al ruolo dell’ordine libero (fig. 5).

Pietro da Cortona perviene dunque *alla contrapposizione, senza mediazioni, tra l’ordine stesso e la profondità concettualmente insondabile del vuoto*. È questo uno degli elementi di fondo che emerge dalle più significative realizzazioni della tarda attività cortoniana, come la facciata S. Maria in Via Lata (1658-1663) e la cupola di S. Carlo al Corso (1668 sgg.): opere in cui appare perfettamente espressa la volontà del Berrettini di rendere l’ordine architettonico assoluto protagonista della creazione architettonica, in un’accentuata ricerca di essenzialità compositiva. È una nuova fase del percorso cortoniano, svolta all’insegna di un’estrema decantazione concettuale della visione architettonica, ottenuta attraverso la riduzione degli strumenti adottati e la contemporanea esaltazione del ruolo dell’ordine: quest’ultimo, svincolato dalla dipendenza con gli altri elementi dell’opera, approda a quella *assolutezza* che rappresenta uno dei contributi di maggior originalità del Berrettini architetto.

Pietro dimostra sin dall’inizio una notevole padronanza nell’uso dei diversi ordini: frutto, come si è detto, di quell’accurato studio dei trattati che costituisce una delle componenti fondamentali della sua formazione, ma anche, ovviamente, dell’osservazione diretta. Formazione che, nel suo complesso, permette all’architetto, già in Ss. Luca e Martina, una sapiente adozione di più ordini nell’ambito della stessa opera. In effetti, diversamente dal Borromini, Pietro non privilegia alcun ordine in particolare, spaziando contemporaneamente dal dorico al corinzio, dallo ionico al composito. Meno estesa invece, nelle realizzazioni cortoniane, la presenza di ordini ‘ab-

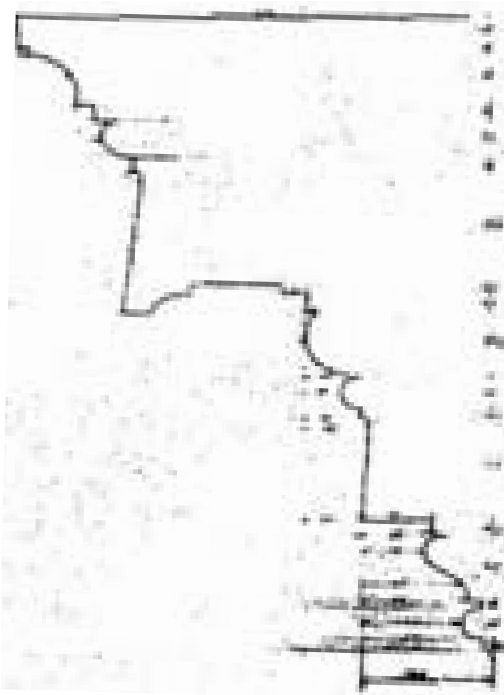


Fig. 6 – Ss. Luca e Martina, facciata: trabeazione dell'ordine ionico, cornice (rilievo a cura dell'Accademia di S. Luca)

breviati', privi cioè di una o più componenti (base, architrave, fregio, etc.) od 'astratti', ovvero ridotti a semplici fasce verticali ed orizzontali: ordini che avevano conosciuto nel corso del Cinquecento una rilevante diffusione – da Raffaello a Giacomo della Porta – e che il Berrettini introduce nel Casino Sacchetti, ma che in seguito raramente ripropone (facciata della casa in Via della Pedacchia, palazzetti di S. Maria della Pace, fianco di S. Maria in Via Lata).

Al di là dell'episodio relativo alla facciata di S. Paolo Maggiore, precedentemente ricordato – peraltro inseribile in un contesto connesso a ragioni di opportunità e di 'decoro', più che ad esigenze di tipo metaforico – sostanzialmente indifferente si dimostra Pietro per ciò che riguarda l'insieme dei significati simbolici attribuibili a ciascun ordine, secondo quanto codificato da Vitruvio nel Libro quarto del *De Architectura*. Indicazioni, come è noto, successivamente sottoposte alla rielaborazione in chiave cristiana operata dagli architetti della cerchia bramantesca e, in particolare, dal Serlio, e la cui importanza era stata per altro ribadita dallo stesso Teo-

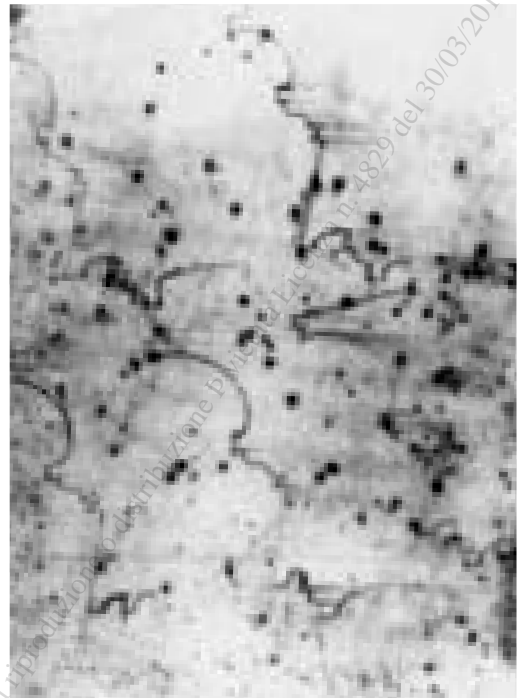


Fig. 7 – Michelangelo, studi di profili di trabeazione (Firenze, Casa Buonarroti, c. 532r)

filo Gallaccini. Da questo disinteresse discende la presenza dominante dell'ordine ionico, invece del corinzio, nella chiesa edificata alla vergine Martina; del corinzio e del composito, invece dello ionico, nella facciata di S. Maria in Via Lata, chiesa dedicata alla Madre di Dio; del corinzio nella cupola dei Ss. Ambrogio e Carlo al Corso.

Più sensibile si rivela invece il Berrettini all'inserimento nell'ordine di simboli araldici, in particolare nel capitello: esempi di questo tipo sono le api barberiniane in Ss. Luca e Martina e le ghiande rovesco-chigiane in S. Maria della Pace. La caratterizzazione araldico-encomiastica del *flos abaci* aveva caratterizzato, peraltro, soprattutto l'età di Paolo V (Borghese, 1605-1621): si pensi alla cappella Paolina in S. Maria Maggiore (F. Ponzio, 1605-1611), dove sia le paraste composite del vano centrale che quelle ioniche prospettanti sulla navata laterale della chiesa avevano esibito 'trionfali' aquile borghesiane. Gigli farnesiani, evidente tributo alla prestigiosa committenza del cardinale Odoardo, erano stati scolpiti nei capitelli dell'ordine architettonico della cappella di



Fig.8 – Ss. Luca e Martina: facciata, dettaglio dell'ordine superiore

S. Nilo nell'omonima abbazia di Grottaferrata (Domenico Zampieri, detto il Domenichino, 1610-1611). Ancora simboli borghesiani campeggiavano, infine, nei capitelli delle paraste della facciata di S. Maria della Vittoria, realizzata su progetto di G. B. Soria, amico e collaboratore del Berrettini (1626).

Il disegno dell'ordine

Caratteri generali: ripresa e distacco dal modello michelangiolesco. Al di là del ruolo attribuito all'ordine architettonico nell'ideazione compositiva dell'opera, non trascurabile appare anche il contributo apportato da Pietro da Cortona alla ridefinizione del disegno specifico delle modanature e, più in generale, degli elementi dell'ordine stesso. Pur mantenendosi lontano da quei "certi ornamenti" rimproverati aspramente al Borromini da Alessandro VII, né essendo particolarmente attratto da quella "bella novità e varietà" che, secondo la testimonianza di Orfeo Boselli, aveva colpito l'architetto ticinese nell'osservazione di un antico capitello (P. Portoghesi, *Francesco Borro-*

mini, Milano 1991, pp.11, 18), Pietro disegna le diverse parti componenti dei suoi ordini con una certa libertà. Un tipo di approccio che dimostra come essi vengano concepiti dal Berrettini come strumento per l'espressione personale, al di fuori di rigide o meccaniche adesioni a schemi e modelli codificati.

Pietro predilige i profili arrotondati e sinuosi, l'inclinazione verso l'esterno delle sezioni rette (un tributo all'antico – dal tempio di Roma ed Augusto all'arco dei Sergi, entrambi a Pola, ma documentati da rilievi e restituzioni grafiche – e, parallelamente, al Battistero fiorentino e più in generale alla tradizione architettonica toscana, dai Sangallo al Buonarroti), talvolta il doppio gocciolatoio, come nel Casino Sacchetti e nella facciata di S. Maria della Pace, e lo schiacciamento dell'abaco toscano-dorico, come nel pronao di S. Maria della Pace (figg. 5, 6, 8).

Come già evidenziato da P. Portoghesi, le modanature cortoniane rivelano evidenti punti di contatto con il trattamento michelangiolesco, che ne costituisce dunque il fondamentale termine di riferimento. In particolare, comune appare la ricerca di profili mossi ed ondulati, che rifiutano decisamente la rigida connessione di archi di cerchio o di ellisse nelle gole, in favore di combinazioni geometricamente più sciolte (figg. 6, 7). Relativamente a questo aspetto si può rilevare un'oggettiva convergenza di Pietro con il Borromini, interessato anch'egli ad un modellato meno rigido: tuttavia, è necessario sottolineare come, a differenza dell'architetto ticinese, il Berrettini *non giunga mai alla fusione degli elementi dell'ordine e delle stesse modanature, tenendo sempre distinte le diverse membrature*. La moltiplicazione di queste ultime, altra scelta costante nell'architettura cortoniana, rappresenta anzi una posizione concettuale per molti versi opposta al procedimento borrominiano di fusione.

Talvolta acriticamente ripetuto, il riferimento a Michelangelo ha spesso portato a trascurare i caratteri distintivi degli ordini del Berrettini rispetto ai modelli buonarrotiani. Si consideri, a titolo di esempio, l'ordine ionico di Ss. Luca e Martina (figg. 4, 9). Il capitello cortoniano (fig. 9) ripropone l'innovativo modello – come ricorderà l'anonimo autore seicentesco dell'*Introduzione alli Cinque Ordini dell'Architettura* –



Fig.9 – Ss. Luca e Martina: facciata, dettaglio del capitello dell'ordine ionico. Dal modello michelangeloesco del palazzo dei Conservatori – accuratamente rilevato, tra gli altri, da Francesco Villamena (1619) – sono ripresi il collarino e le volute diagonali, mentre risulta assente il festone. In corrispondenza del flos abaci, al posto della maschera buonarrotiana, è visibile l'ape: un esplicito richiamo araldico ai Barberini e, in particolare, al cardinale Francesco (1597-1679), principale finanziatore della chiesa

Fig.10 – S. Maria in Via Lata: facciata, dettaglio della base attica dell'ordine corinzio



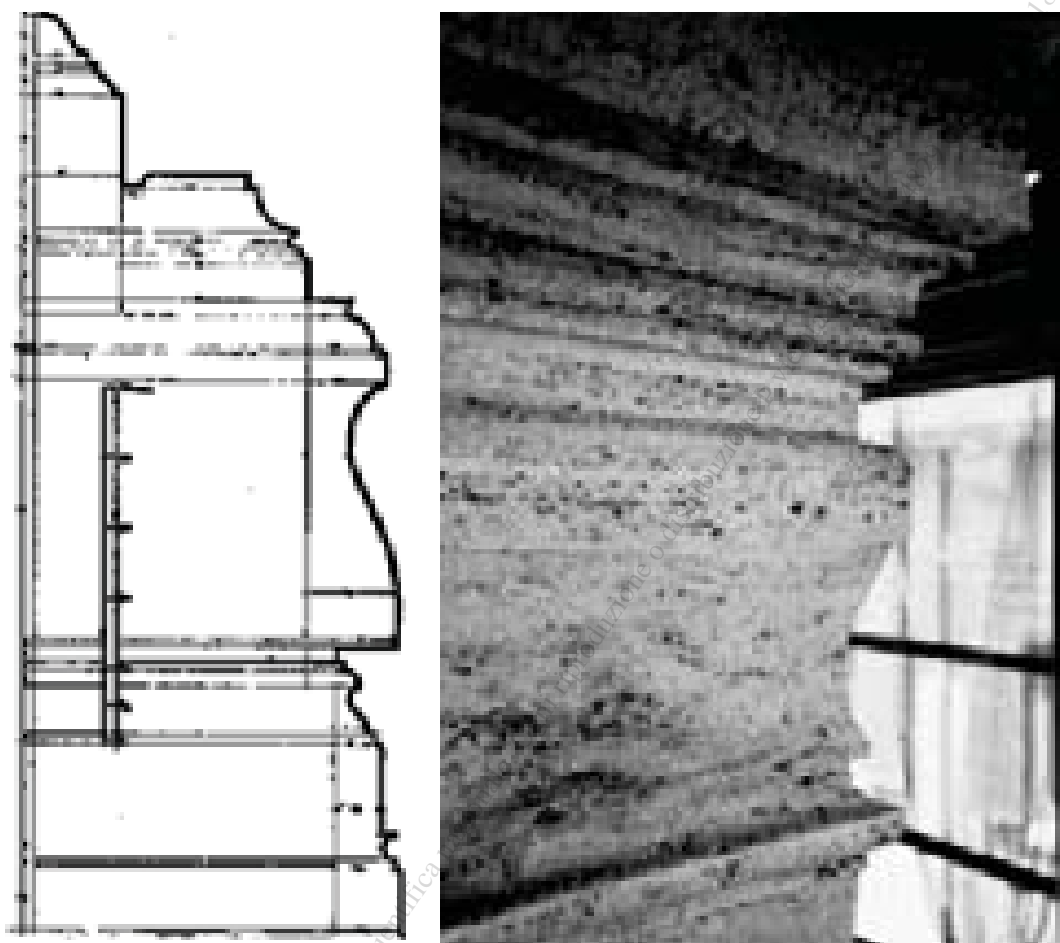


Fig.11 – Il fregio cortoniano: a sinistra, profilo della trabeazione dell'ordine composto della facciata dei Ss. Luca e Martina; a destra, dettaglio del fregio dell'ordine composto della facciata di S. Maria in Via Lata

“nuovamente inventato dal Buonarroti, e posto in opera da esso nella bella et ornata fabrica del Campidoglio” (1995, p.152), ovvero il capitello ionico *michelangiolo* o *moderno*, con collarino, volute diagonali, festone e *maschera*. La ripresa cortoniana non è, tuttavia, passiva: più che la ricerca di una maggiore sobrietà decorativa, la rinuncia al festone, ad esempio, indica la comprensione dell'effetto negativo prodotto dall'eventuale accostamento dei festoni stessi, derivante dalla reiterazione dei tanti capitelli ravvicinati presenti nella chiesa. Già nell'opera d'esordio, dunque, Pietro distingue tra *ripresa* ed *adattamento*, tra *modello* ed *autonomia di scelta*.

Basi. Per ciò che riguarda il delicato tema della

base dell'ordine, oggetto di un qualificato dibattito tra Cinquecento e Seicento, è possibile registrare la costante predilezione del Berrettini per il tipo attico (*fig.10*). Unica significativa eccezione, la cappella Gavotti, in cui è presente una ricchissima base composta, ovvero con due tori e due *scotie*, con ogni probabilità esemplata su modelli tardo-antichi, come il Battistero di S. Giovanni in Laterano.

Se è vero che l'adozione della base attica in relazione a tutti gli ordini poteva considerarsi un dato tollerato già alla fine del Cinquecento (“Alli nostri tempi è in uso metterla in opera sotto il Corintio, Composito, Ionico, e Dorico indifferentemente”, Vignola, *Regola delli cinque Ordini d'archi-*



Fig. 12 – Ss. Ambrogio e Carlo al Corso, cupola: dettaglio dell'attico del tamburo, o "mezz'ordine"

tettura, tav. XXX), è altrettanto rilevante in proposito la censura del Vignola ("sotto ad altri ordini [escluso il composito] poi io la reputerei sconvenevole affatto", *ibidem*) e, parallelamente, l'incondizionata ammirazione palladiana nei confronti dell'ordine del tempio di Giove Statore sul Quirinale (in realtà di Castore e Polluce), caratterizzato da una base composita ("io non ho veduto opera alcuna meglio e più delicatamente lavorata: tutti i membri hanno bellissima forma e sono benissimo intesi", *I Quattro Libri dell'architettura*, IV, XVIII).

Al di là della stessa autorità dei trattatisti, la scelta cortoniana della base attica per l'ordine corinzio assume la valenza di una scelta autonoma dal



Fig. 13 – S. Maria in Via Lata, facciata: trabeazione dell'ordine corinzio, dettaglio dell'architrave

riferimento 'principe' del Pantheon. Degna di nota, infine, è la rinuncia al michelangiolesco bastoncino interposto tra cimbia e toro: elemento diffuso a Roma, dopo l'*exemplum* del palazzo dei Conservatori, ma rifiutato dal Berrettini in favore di una 'ortodossa' riproposizione del profilo attico 'semplice'.

Fregio cortoniano. Il singolare profilo a mensola del fregio composito, introdotto nella facciata dei Ss. Luca e Martina e successivamente riproposto in S. Maria in Via Lata (*fig. 11*), rappresenta forse il maggior contributo del Berrettini al disegno dell'ordine architettonico. Formalmente, il fregio rappresenta la sublimazione del profilo ad S allungata – a sua volta punto d'incontro tra gola rovescia e

mensola, quest'ultima elemento fondamentale nella grammatica michelangiolesca – particolarmente caro a Pietro. Tuttavia, il Berrettini ne muta alla base il significato concettuale, elevando a parte componente dell'ordine architettonico quella che appare la soluzione di una singola modanatura. Più che il riferimento al gocciolatoio borrominiano della cornice di S. Carlino alle Quattro Fontane, ultimamente ribadito dal Portoghesi (*Borromini e l'universo...* 1999-2000, I, p.80), il fregio deriva idealmente, grazie ad un processo di estensione, dalle mensole posizionate nel fregio dell'ultimo ordine del Colosseo: motivo ampiamente ripreso ed adattato nel corso del Cinquecento (da Bramante al Sanmicheli, dal Fornovo a G. A. Rusconi) fino alla tav. XXXII della *Regola...* del Vignola (Villani 1997^a, pp.169-173). Nell'autonomia rispetto ai canoni classici, nella ricerca formale di un profilo morbido e mosso, nel calcolato effetto luministico, il fregio *cortoniano* – chiamato in un documento seicentesco “golone riverso e refesso” od anche “a braghettone” (Baglione 2001, p.149) – compendia, dunque, alcuni degli elementi fondamentali dell'approccio dell'architetto al problema della disegno dell'ordine.

Dissociazione proporzionale. Forse meglio di qualsiasi altro elemento, i rapporti proporzionali degli ordini architettonici cortoniani evidenziano lo specifico approccio del Berrettini. Nella facciata dei Ss. Luca e Martina l'altezza delle colonne dell'ordine ionico è pari ad oltre dieci volte il diametro alla base, in aperto contrasto con le proporzioni ridotte del composito superiore; nel corinzio di S. Maria in Via Lata tale rapporto risulta ancor più accentuato (1:11,2), dilatando le regole definite nei trattati e la stessa pratica architettonica. Ma, soprattutto, colonne e lesene appaiono del tutto svincolate proporzionalmente dalla corrispondente trabeazione, a sua volta articolata secondo liberi rapporti (Villani 1997^a, pp.156-160; Id. 1997^b, pp.45-46).

La ‘dissociazione proporzionale’ cortoniana, in base alla quale le singole parti costituenti uno stesso ordine architettonico obbediscono a regole

proporzionali diverse, misura eloquentemente il distacco del Berrettini dall'ortodossa applicazione delle norme: scelta necessaria qualora, ad esempio, particolari situazioni ambientali od esigenze compositive e prospettiche rendano indispensabili all'*occhio* dell'architetto le alterazioni.

L'adattamento geometrico-proporzionale in funzione della visione è, di per sé, tema ricorrente nell'architettura, da quella greca e da Vitruvio, fino a Michelangelo ed all'universo barocco: ma l'approccio cortoniano sembra andare oltre la semplice adozione di limitati accorgimenti prospettici. Il Berrettini si pone, infatti, nel solco degli eretici ideatori di quegli *abusi* architettonici aspramente condannati dal Palladio (“Né meno si deve fuggire il fare le cornici che alle colonne non abbiano proporzione, essendo che se sopra colonne piccole si porranno cornici grandi, o sopra colonne grandi cornici piccole, chi dubita che da tale edificio non debba causarsi bruttissimo aspetto?”), *I quattro libri...*, I, *Degli abusi*): ovvero, proprio le alterazioni presenti, ad esempio, nell'ordine ionico della facciata di Ss. Luca e Martina e nel corinzio di S. Maria in Via Lata.

Luce ed ombra. Luministicamente, Pietro da Cortona trasferisce coerentemente all'ordine quel tipico contrasto chiaroscurale sperimentato su più ampia scala nelle opere architettoniche. Da qui il singolare abbinamento tra modanature dilatate e quindi illuminate diffusamente, da una parte, e le numerose e sottili fessure interposte, dall'altra: a creare una nervosa e discontinua alternanza di luce ed ombra (*figg. 3, 4, 12, 13*). L'esito finale perviene ad un risultato di assoluta originalità, tale da rendere inconfondibile il trattamento cortoniano dell'ordine architettonico. Il processo manifesta, ancora una volta, la ricerca del dinamismo ‘controllato’, caratteristico dell'architettura cortoniana, che si traduce in questo caso nella virtuosistica *varietas* chiaroscurale all'interno di un disegno complessivo rigorosamente definito.

Bibliografia

Il rilevante numero dei testi direttamente od indirettamente riferibili all'opera cortoniana ha reso necessaria, da parte degli autori, una preventiva individuazione dei criteri di scelta delle opere da includere nella presente bibliografia. Sono stati riportati, innanzitutto, gli studi riguardanti Pietro da Cortona architetto, comprendendo ovviamente le pubblicazioni relative ai grandi cicli decorativi architettonici a fresco e stucco. Per ciò che riguarda l'opera pittorica, sono menzionati i testi fondamentali, in primo luogo le monografie di G. Briganti (1962; 1982) e di J. M. Merz (1991), oltre al Catalogo della Mostra romana del 1997 a cura di A. Lo Bianco, alle cui ampie bibliografie si rimanda, comunque, per le questioni inerenti al Berrettini pittore. Sono stati compresi nell'elenco, inoltre, tutti i riferimenti ricordati nel testo, con esclusione di quelli i cui estremi sono riportati per esteso, direttamente tra parentesi. Solo una minima parte delle fonti e dei contributi antichi e recenti di carattere storico, filosofico, economico, sociale e di critica letteraria ed artistica – consultati dagli autori nel corso della redazione del volume – compare nella bibliografia: scelta obbligata per non attribuire a quest'ultima proporzioni incompatibili con il taglio del volume. Non è stato possibile, infine, elencare separatamente le fonti edite e quelle inedite.

Scopo degli autori è stato quello di fornire una specifica bibliografia, relativa all'opera architettonica cortoniana, ordinata cronologicamente, aggiornata e il più possibile completa: aperta, al tempo stesso, a contributi più generali in merito alla storia ed alla cultura dell'Età barocca, al fine di offrire al lettore ed allo studioso, coerentemente con il carattere del testo, molteplici e diversificati spunti di approfondimento.

Abbreviazioni:

- A.K.L. = *Allgemeines Künstler-Lexikon*, voll. 30, München-Leipzig 1992-2001.
 D.A. = *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, voll. 34, London 1996.
 D.B.I. = *Dizionario Biografico degli Italiani*, voll. 57, Roma 1960-2001.
 E.P. = *Enciclopedia dei Papi*, coordinamento di A. Menniti Ippolito, III, Roma 2000. In part.: G. LUTZ, *Urbano VIII*, pp.298-321; O. PONCET, *Immenso X*, pp.321-336; T. MONTANARI, *Alessandro VIII*, pp.336-346; L. OSBAT, R. MELONCELLI, *Clemente IX*, pp. 348-359.
 E.U.A. = *Enciclopedia Universale dell'Arte*, voll. 15, Venezia-Roma 1958-1967.
 M.E.A. = *MacMillan Encyclopedia of Architects*, voll. 4, London 1982.

- T.B. = *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler...*, a cura di U. Thieme, F. Becker, H. Vollmer, voll. 43, Leipzig 1907-1962.
 Atti 1998 = *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997*, a cura di C. L. Frommel - S. Schütze, Milano 1998
 Cat. 1997 = *Pietro da Cortona 1597-1669*, Catalogo della Mostra (Roma, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997
 RIBA = Royal Institute of British Architects, London
 i.c.s. = in corso di stampa
 1588 G. FRANCINO, *Le cose meravigliose dell'alma Città di Roma*, Roma 1588.
 1601 C. FANUCCI, *Trattato di tutte l'Opere Pie dell'alma città di Roma*, Roma 1601.
 1612 G. LAURO, *Antiquae Urbis Splendor*, Roma 1612 (ed. di riferimento a cura di G. Alto, Roma 1637).
 1612 A. NERI, *L'Arte vetraria, distinte in Libri sette*, Firenze 1612 (ed. a cura di R. Barovier Mentasti, Milano 1980).
 1614 G. B. MARINO, *Dicerie sacre sulla Pittura, la Musica e il Cielo*, Torino 1614.
 1620 G. B. MARINO, *La Galeria*, Venezia 1620 (ed. a cura di M. Pieri, Padova 1979).
 1621-1625 G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, (Venezia, Biblioteca Marciana, ms. ital. 5571, ca.1621-1625); ID., *Viaggio per Roma per vedere le pitture che in esse si ritrovano*, (ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956-1957, pp.XV-267 e 267-288; ed. precedente a cura di L. Schudt, Leipzig 1923).
 1623 G. B. MARINO, *L'Adone*, Parigi 1623 (ed. di riferimento in *Tutte l'Opere...*, a cura di G. Pozzi, Milano 1976).
 1624 G. B. MONTANO, *Scielta di vari tempietti antichi... per Gio Batt. Soria Romano*, Roma 1624.
 1625 G. B. MONTANO, *Diversi ornamenti capricciosi per depositi e altari*, Roma 1625.
 1628 G. B. MONTANO, *Tabernacoli diversi*, Roma 1628.
 1629 G. BRANCA, *Manuale d'Architettura*, Ascoli 1629.
 1629 G. VIOLA ZANINI, *Dell'Architettura*, Padova 1629.
 1630 G. TOMCO MARVINTIO (Ivan Tomko Marnavic), *Villa Sacchetti Ostiensis cosmograficis tabulis et notis...*, Roma 1630.
 1632-1634 A. BOSIO, *Roma sotterranea...*, Roma 1632-1634 (ed. a cura di V. Fiocchi Nicolai, Roma 1998).

- 1633 V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, definicion, modos y diferencias*, Madrid 1633 (ed. a cura di F. Calvo Serraller, Madrid 1979).
- 1635 G. B. DONI, *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica... Con un discorso sopra la perfezione de' concerti..., all'eminetiss. e reverendiss. il sig. Cardinal Barberino*, Roma 1635.
- 1635 M. HONORATO, *Historia di Santa Martina Vergine e Martire Romana. Cavata da gl'antichi manoscritti, con alcune annotazioni e considerationi sopra di essa*, Roma 1635.
- 1638^a G. B. MONTANO, *Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico*, Roma 1638.
- 1638^b G. B. MONTANO, *Raccolta de' templi et sepolcri disegnati dall'antico*, Roma 1638.
- 1638 N. SABBATTINI, *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri ristampata di nuovo coll'aggiunta del secondo libro*, Ravenna 1638 (ed. a cura di E. Povoledo, Roma 1955; ed. a cura di A. Perrini, Roma 1989).
- 1638 P. TOTTI, *Ritratto di Roma Moderna*, Roma 1638.
- 1640 M. ROSICHINO, *Dichiarazione delle pitture della Sala de' Signori Barberini e Spiegazione delle pitture della sala dell'Ecc.mi Signori Barberini, coll'aggiunta della volta detta della Divina Sapienza*, Roma 1640.
- 1642 G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tutto quello di Urbano VIII nel 1642*, Roma 1642 (ed. a cura di J. Hess, H. Röttgen, Città del Vaticano 1995).
- 1642 G. TETI, *Aedes Barberinae ad Quirinale a Comite Hieronymo Tetio perusino descriptae*, Roma 1642.
- 1643 G. D. FRANZINI, *Descrizione di Roma antica e moderna*, Roma 1643.
- 1644 F. MARTINELLI, *Roma Ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarii*, (I ed.) Roma 1644.
- 1644-1688 V. SIRI, *Il Mercurio, ovvero Historia de' correnti tempi*, IV-XIII, Casale 1644-1688.
- 1645-1648 G. V. ROSSI (J. N. Erithraeus), *Pinacotheca imaginum illustrium*, Colonia 1645-1648.
- 1649 G. BAGLIONE, *Le vite...*, II ed., Roma 1649.
- 1649 F. DEROSI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1649.
- 1650 F. ESCHINARDI, *Descrizione di Roma e dell'Agro romano*, Roma 1650.
- 1650 F. MARTINELLI, *Roma Ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli Antiquarii*, (II ed.) Roma 1650.
- 1652 O. LELONOTTI – B. PRENETTERI (G.D. Ottonelli – Pietro Berrettini da Cortona), *Trattato della Pittura e Scultura. Uso, et abuso loro*, Firenze 1652 (ed. critica a cura di V. Casale, Treviso 1973).
- 1653 F. MARTINELLI, *Roma ex ethnica Sacra*, Roma 1653.
- 1655 F. MARTINELLI, *Primo Trofeo della S.ma Croce eretto in Roma nella via Lata da S. Pietro Apostolo*, Roma 1655.
- 1655 J. M. SUARES, *Praenestes antiquae libri due*, Roma 1655.
- 1655-1694 G. CERVINI, *Memorie diverse* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 5006).
- 1656 G. GUALDO PRIORATO, *Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia*, Roma 1656.
- 1658 F. MARTINELLI, *Roma Ricercata nel suo sito e nella scuola di tutti gli Antiquarii*, (III ed.) Roma 1658.
- 1660 F. MARTINELLI, *Roma Ricercata nel suo sito e nella scuola di tutti gli Antiquarii*, (IV ed.) Venezia 1660.
- 1660-1663 F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'Architettura, Pittura, e Scoltura* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4994, ca.1660-1663; ed. a cura di C. D'Onofrio, Roma nel Seicento, Firenze 1969).
- 1662 A. DONATI, *Roma vetus ac recens*, Roma 1662.
- 1663 G. B. MOLA, *Breve racconto delle migliori opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcune fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, (ed. a cura di K. Noehles, Berlino 1966).
- 1664 G. ALVERI, *Roma in ogni stato*, Roma 1664.
- 1664 ANONIMO (G. P. Bellori), *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie e pitture ne' palazzi, nelle Case e ne' Giardini di Roma*, Roma 1664.
- 1664 C. DATI, *Delle lodi del commendatore Cassiano dal Pozzo*, Firenze 1664.
- 1665 G. B. FALDA, *Il Nuovo Teatro delle Fabriche, et Edificii, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice Pontificato di N. S. Papa Alessandro VII*, Roma 1665.
- 1666 G. B. DE ROSSI, *Prospectus Locorum Urbis Romae insigneum*, Roma 1666.
- 1666-1688 A. FELIBIEN DES AVAUX, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, I-V, Paris 1666-1688.
- 1667 G. B. FALDA, *Il Secondo libro del' Novo Teatro delle Fabriche, et Edificii fatte fare in Roma, e fuori di Roma dalla Santità di Nostro Signore Papa Alessandro VII*, Roma 1667.
- 1667 C. LE BRUN, *Methodo pour apprendre les dessines, les passions...*, Paris 1667.
- 1667-1669 G. B. FALDA, *Il Terzo Libro del' Novo Teatro delle Chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di Nostro Signore Papa Clemente IX*, Roma 1669.
- 1668 F. CONTINI, *Adriani Caesaris immanem in Tyburtino Villam aevo labente collapsam...*, Roma 1668 (ried.: *Ichnographia Villae Tyburtinae...*, Roma 1751).
- 1668 F. FRANZINI, *Roma antica e moderna*, Roma 1668.
- 1672 G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672 (ed. critica a cura di E. Borea, Torino 1976).

- 1674 F. TITI, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle Chiese di Roma*, Roma 1674.
- 1675 J. VON SANDRART, *Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste von 1675* (ed. a cura di A. R. Peltzer, München 1925; rist. a cura di C. Klemm, Nordlingen 1994).
- 1676 F. CARINI MOTTA, *Trattato sopra la struttura de' theatri e scene, che a' nostri giorni si costumano*, Guastalla 1676 (ed. a cura di E. G. Graig, Milano 1972).
- 1678 F. FRANZINI, *Roma antica e moderna*, (II ed.) Roma 1678.
- 1681-1728 F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, I-IV, Firenze 1681-1728.
- 1684 G. G. DE ROSSI, *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inuenti*, Roma 1684.
- 1687 P. S. BARTOLI, *Gli Antichi Sepolcri, ovvero Mausolei romani et etruschi*, Roma 1687.
- 1690-1691 G. G. DE ROSSI, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*, Roma s.d. [1690-1691].
- 1698 C. B. PIAZZA, *Euseuologio romano, ovvero delle Opere Pie di Roma*, Roma 1698.
- 1699 F. BONANNI, *Numismata Pontificum Romanorum*, Roma 1699.
- 1699 R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris 1699.
- 1702-1721 D. DE ROSSI, *Studio d'architettura civile*, I-III, Roma 1702-1721.
- 1724 N. PIO, *Le vite di Pittori Scultori et Architetti* (BAV, ms. Capponi 257; ed. a cura di C. e R. Engass, Città del Vaticano 1977).
- 1725-1730 F. S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal 565; ed. a cura di A. Matteoli, Roma 1975).
- 1730-1736 L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, I-II, Roma 1730-1736 (ed. critica a cura di A. Marabottini, Perugia 1992; A. Marabottini, commento alla vita di Pietro da Cortona, pp. 69-72).
- 1745 G. ROISECCO, *Roma antica e moderna*, Roma 1745.
- 1757 G. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, Roma 1757.
- 1768 F. MILIZIA, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo*, Roma 1768.
- 1772 G. B. PASSERI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma. Morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- 1785 F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, (IV ed.) Bassano 1785.
- 1788 F. PETRAGLIA, *Tabulae anatomicae in archetypis egregii pictoris Petri Berrettini expressae*, Roma 1788.
- 1795 P. PETRINI, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, Palestrina 1795 (rist. an. con pref. di P. Fancelli, Palestrina 1990).
- 1809 C. FEA, *Pro-memoria dell'avvocato D. Carlo Fea Commissario delle Antichità per la venerabile Chiesa di S. Maria della Pace*, Roma 1809.
- 1809 C. PERCIER – P. F. L. FONTAINE, *Cboix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Paris 1809.
- 1817 C. FEA, *Replica definitiva dell'avv. D. Carlo Fea Commissario delle Antichità ec. per la venerabile Chiesa di S. Maria della Pace contro la replica del signor avvocato Luca Ferretti*, Roma 1817.
- 1822-1825 G. G. BOTTARI – S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte dai più celebri personaggi*, Milano 1822-1825.
- 1823 M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.
- 1832-1834 A. VALENTINI – F. GERARDI, *La Patriarcale Basilica Lateranense*, Roma 1832-1834.
- 1839-1840 S. PALLAVICINO, *Della vita di Alessandro VII*, I-II, Prato 1839-1840.
- 1840 L. CANINA, *Sugli antichi edifizii già esistenti nel luogo ora occupato dalla chiesa di S. Martina e dall'ammissa fabbrica di proprietà dell'insigne pontificia accademia di S. Luca*, *Dissertazione*, Roma 1840.
- 1840-1861 G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, I-CIII, Venezia 1840-1861.
- 1843 L. ROSSINI, *Scenografia degl'interni delle più belle chiese e basiliche antiche di Roma*, Roma 1843.
- 1849-1866 P. LETAROUILLY, *Edifices de Rome Moderne*, I-III, Lüttich 1849-1866.
- 1860 F. CERROTI, *Lettere e memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana*, Roma 1860.
- 1866 G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866.
- 1884 G. TOGNA, *Sunto storico della Chiesa, Archiconfraternita e Spedale dei Santi Ambrogio e Carlo della Nazione Lombarda in Roma*, Roma 1884.
- 1885 P. N. FERRI, *Indice geografico analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Roma 1885.
- 1885 G. B. LUGARI, *La Via della Pedacchia e la casa di Pietro da Cortona*, Roma 1885.
- 1888 A. ADEMOLLO, *I teatri a Roma nel secolo XVII*, Roma 1888.
- 1896 N. FABBRINI, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona*, Cortona 1896.

- 1900 S. FRASCHETTI, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900.
- 1904 L. MIROT, *Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV*, in «Memoires de la Societé de l'histoire de Paris et de l'Ile de France», XXXI, 1904, pp. 161-197.
- 1908 L. CAVAZZI, *La Diaconia di S. Maria in Via Lata*, Roma 1908.
- 1909^a H. GEISENHEIMER, *Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti*, Firenze 1909.
- 1909^b H. GEISENHEIMER, *Dokumentarischen zu Pietro da Cortona*, in «Kunstchronik», 18, 1909, pp.275-277.
- 1910 J. BERTHIER, *L'Eglise de la Minerve a Rome*, Roma 1910.
- 1911-1913 G. MAGNI, *Il Barocco a Roma nell'Architettura e nella scultura decorativa*, I-II, Torino 1911-1913.
- 1912 O. POLLAK, voce *Cortona, Pietro da*, in T. B., VII, Leipzig 1912, pp.486-498.
- 1912 O. POLLAK, *Neue Regesten zum Leben und Schaffen des Römischen Malers und Architekten Pietro da Cortona*, in «Kunstchronik», XXIII, 36, 1912, coll. 561-567.
- 1913 P. DENGEL, *Palast und Basilika San Marco in Rom*, Roma 1913.
- 1915 F. EHRLE, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma di Maggi-Maupin-Losi del 1625, riprodotta da uno dei due esemplari completi finora conosciuti*, (ed. C. Losi 1774), Città del Vaticano 1915.
- 1915 J. A. F. ORBAAN, *Virtuosi del Panttheon. Archivalische Beiträge zur römischen Kunstgeschichte*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXVII, 1915, pp. 17-52.
- 1919 A. MUÑOZ, *Roma Barocca*, Roma 1919.
- 1919 H. POSSE, *Das Deckenfreskodes Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom*, in «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XL, 1919, pp.19-118,126-173.
- 1920 G. GIOVANNONI, *Il restauro architettonico di Palazzo Pitti nei disegni di Pietro da Cortona*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», XX, 1920, pp. 290-295.
- 1920 J. A. F. ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920.
- 1921 A. MUÑOZ, *Pietro da Cortona architetto*, Roma 1921.
- 1923 B. NOGARA, *Ss. Ambrogio e Carlo al Corso*, Roma 1923.
- 1924 E. LAVAGNINO, *Il palazzo della Cancelleria e la chiesa di S. Lorenzo in Damaso*, Roma 1924.
- 1926 D. FREY, *Architettura barocca*, Roma-Milano 1926.
- 1927 L. HAUTECOEUR, *L'histoire des Chateaux du Louvre et des Tuileries*, Paris 1927.
- 1928 O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Wien 1928.
- 1929 C. GALASSI PALUZZI, *Note sull'altare di S. Francesco Saverio nella chiesa del Gesù*, in «Roma», VII, 1929, pp.495-498.
- 1930 J. WEINGARTEN, *Römische Barock Kirchen*, München 1930.
- 1930 E. COUDEHOVE – ERTHAL, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*, Wien 1930.
- 1932 F. HERMANIN, *San Marco* (Le chiese di Roma illustrate, 30), Roma 1932.
- 1932 O. MONTENOVESI, *P. da Cortona e Santa Martina*, in «Roma», X, 1932, pp.171-180.
- 1934 G. GIOVANNONI, *La chiesa di San Luca e il suo restauro*, in «La Reale Insigne Accademia di San Luca», Roma 1934, pp.19-25.
- 1935 R. WITTKOWER, *Pietro da Cortonas Ergänzungsproject des Tempels in Palestrina*, in AA. VV., *Festschrift Adolph Goldschmidt*, Berlin 1935, pp.137-143.
- 1938 E. ROSSI, *Roma ignorata*, in «Roma», XVI, 1938 (pp. varie).
- 1939 V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento all'Archivio Chigi*, Roma 1939.
- 1939 E. ROSSI, *Roma ignorata*, in «Roma», XVII, 1939 (pp. varie).
- 1940 E. ROSSI, *Roma ignorata*, in «Roma», XVIII, 1940 (pp. varie).
- 1941 E. ROSSI, *Roma ignorata*, in «Roma», XIX, 1941 (pp. varie).
- 1942 G. P. BELLORI, *Vite inedite: Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, (Rouen, Biblioteca Municipale, ms. 2506; ed. a cura di M. Piacentini, Roma 1942).
- 1942 L. ZANUGG, *Il Palazzo Ducale di Modena. Il problema della sua costruzione*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», IX, 1-3, 1942, pp.212-252.
- 1943 V. MARIANI, *L'urbanistica dell'età barocca*, Firenze 1943.
- 1948 A. DE RINALDIS, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna 1948.
- 1952 P. PECCHIALI, *Il Gesù di Roma*, Roma 1952.
- 1956 AA.VV., *Mostra di Pietro da Cortona. Cortona, Luglio – Settembre 1956*, Roma 1956.
- 1956 AA. VV., *Regesti di bandi, editti, notificazioni... relativi alla città di Roma...* , Roma 1956.
- 1956 A. SCHIAVO, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma 1956.
- 1957 E. RUFINI, *S. Giovanni de' Fiorentini*, Roma 1957.
- 1958 C. AULANIER, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre. Le pavillon du Roi. Les Appartements de la Reine*, Paris 1958.
- 1958 A. BLUNT, *The Palazzo Barberini: The Contribution of Maderno, Bernini, and Pietro da Cortona*, in «Journal

- of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, pp.256-287.
- 1958 G. GIGLI, *Diario romano (1608-1670)*, a cura di G. Ricciotti, Roma 1958 (a cura di M. Barberito, Roma 1994).
- 1958 P. PORTOGHESI, *Saggi sul Borromini. III. La vita di Borromini*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 27-29, 1958, pp. 13-56.
- 1958 G. ZANDER, *Le invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Montano, Milanese (1534-1621)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 30, 1958, pp. 1-21.
- 1959 B. CANESTRO CHIOVENDA, *Ciro Ferri, G. B. Gaulli e la cupola della chiesa di S. Agnese in Piazza Navona*, in «Commentari», X, 1, 1959, pp.16-23.
- 1959 A. M. CRINO', *Documenti relativi a Pietro da Cortona, Giro Ferri, Pietro Tacca, Pier Maria Baldi, il Guercino e Federico Zuccaro*, in «Rivista d'arte», XXXIV, 1959, pp.151-159.
- 1959 *Altari barocchi in Roma*, a cura di E. Lavagnino, G. R. Analdi, L. Salerno, Roma 1959.
- 1959 *Macchia di sole e pittura: carteggio L. Cigoli – G. Galilei (1609-1613)*, a cura di A. Matteoli, San Miniato 1959.
- 1960 E. BATTISTI, *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960.
- 1960 A. BLUNT – H. L. COOKE, *The Roman Drawings of the XVII and the XVIII centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London 1960.
- 1960 V. GOLZIO, *Seicento e Settecento*, (II ed.) Torino 1960.
- 1960 A. SCHIAVO, *Caratteristiche grafiche nei disegni architettonici del Berrettini*, in «Palatino», IV, 11-12, 1960, pp.170-174.
- 1960 H. SEDLMAYR, *Pietro da Cortona. Sta. Maria della Pace*, in ID., *Epochen und Werke*, II, Wien-München 1960, pp.66-72.
- 1961 AA. VV., *Via del Corso*, Roma 1961.
- 1961 H. KELLER, *Ein früher Entwurf des Pietro da Cortona für Ss. Martina e Luca in Rom*, in «Miscellanea Bibliothecae Hertizianae», 1961, pp.375-384.
- 1961 H. A. MILLON, *Baroque and Rococo Architecture*, New York 1961.
- 1961 K. NOEHLES, *Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 24, 1961, pp.40-74.
- 1961 P. PORTOGHESI, *Gli architetti italiani per il Louvre*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», Saggi di Storia dell'Architettura in onore del professor Vincenzo Fasolo, VI-VIII, 1961, pp.243-268.
- 1961 A. SCHIAVO, *Il Pigneto dei Sacchetti*, in «Studi Romani», IX, 3, 1961, pp.284-287.
- 1961 W. VITZTHUM, *Roman Drawings at the Windsor Castle*, in «The Burlington Magazine», CIII, 705, 1961, pp.513-518.
- 1962 G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962.
- 1962 E. HUBALA, *Entwürfe Pietro da Cortona für Ss. Martina e Luca in Rom*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 25, 1962, pp.125-152.
- 1962 P. PORTOGHESI, *S. Maria della Pace, di Pietro da Cortona*, in «L'Architettura. Cronache e storia», VII, 12, 1962, pp.841-851.
- 1962 E. VON MERKLIN, *Antike figuralkapitelle*, Berlin 1962.
- 1962 G. ZANDER, *Le invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Montano, Milanese (1534-1621), (II° parte)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 49-50, 1962, pp. 1-32.
- 1963 F. HASKELL, *Patrons and painters: a study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London 1963.
- 1963 J. HESS, *Contributo alla storia della Chiesa Nuova (Santa Maria della Vallicella)*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di M. Salmi*, III, Roma 1963, pp.215-238.
- 1963 K. NOEHLES, voce *Pietro da Cortona*, in E.U.A., X, Venezia-Roma 1963, coll. 605-611.
- 1963 P. PORTOGHESI, *Ss. Luca e Martina di Pietro da Cortona*, in «L'Architettura. Cronache e storia», IX, 2, 1963, pp.114-127.
- 1963 W. VITZTHUM, *Pietro da Cortona*, in «The Burlington Magazine», CV, 722, 1963, pp. 213-217.
- 1964 A. MEROLA, voce *Barberini, Francesco*, in D.B.I., VI, 1964, pp.172-176.
- 1964 P. MORENO, *Ispirazione dall'antico nella pittura del Seicento*, in «Bollettino d'arte», XLIX, 1964, pp.117-126.
- 1964 J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze 1964.
- 1964 G. SPAGNESI, *Giovanni Antonio De' Rossi architetto romano*, Roma 1964.
- 1964 W. VITZTHUM, *Baroque Drawings at Düsseldorf*, in «The Burlington Magazine», CVI, 733, 1964, pp. 180-183.
- 1965 M. CAMPBELL, *Mostra di disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi di Palazzo Pitti*, Firenze 1965.
- 1965 M. C. GLOTON, *Trompe-l'oeil et decor plafonnant dans les églises romaines de l'age baroque*, Roma 1965.
- 1965 E. HUBALA, *Roma sotterranea barocca*, in «Das Münster», 18, 1965, pp.157-170.
- 1965 U. PROCACCI, *La casa Buonarroti*, Milano 1965.
- 1965 W. VITZTHUM, *Pietro da Cortona in Palazzo Pitti*, Milano 1965.
- 1965 W. VITZTHUM, *Pietro da Cortona's Drawings for the*

- Pitti Palace at the Uffizi*, in «The Burlington Magazine», CVII, 751, 1965, pp. 522-526.
- 1966 P. BJURSTRÖM, *Feast and Theater in Queen Christina's Rome*, Stockholm 1966.
- 1966 E. GARIN, *L'educazione in Europa 1400/1600*, Roma-Bari 1966.
- 1966 P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, (I ed.) Roma 1966.
- 1966 M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma 1966.
- 1967 G. BRIGANTI, voce *Berrettini, Pietro (Pietro da Cortona)*, in D.B.I., 9, Roma 1967, pp. 398-405.
- 1967 M. CHIARINI – K. NOEHLES, *Pietro da Cortona a Palazzo Pitti: un episodio ritrovato*, in «Bollettino d'Arte», LII, IV, 1967, pp.233-239.
- 1967 G. DRAGO – L. SALERNO, Ss. *Ambrogio e Carlo al Corso e l'Arciconfraternita dei Lombardi in Roma*, Roma 1967.
- 1967 M. e M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini, una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967.
- 1967 G. MILETTI – S. RAY, *Filippo Gagliardi e il rifacimento di S. Martino ai Monti*, in «Palatino», XI, 1, 1967, pp.3-12.
- 1967 P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, (II ed.) Roma 1967.
- 1967 H. THELEN, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen*, I, Graz 1967.
- 1967 W. VITZTHUM, *Inventar eines Sammelbandes des spätem Seicento mit Zeichnungen von Pietro da Cortona und Ciro Ferri*, in AA. VV., *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to A. Blunt on his 60th Birthday*, London 1967, pp. 113-116.
- 1967-1974 W. BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms*, I-III, Wien 1967-1974.
- 1968 U. BARBERINI, *Gli arazzi e la serie dei cartoni della serie "Vita di Urbano VIII" dell'Arazzeria Barberini*, in «Bollettino d'arte», LIII, 1968, pp. 42-100.
- 1968 V. GOLZIO, *Seicento e Settecento*, (III ed.) Torino 1968.
- 1968 P. SCAVIZZI, *Considerazioni sull'attività edilizia a Roma nella prima metà del Seicento*, in «Studi Storici», I, 1968, pp.171-192.
- 1968 P. VACCARO, *Tessuto e tipo edilizio a Roma dalla fine del XIV al XVIII secolo*, Roma 1968.
- 1968 *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*, a cura di M. Del Piazzo, Roma 1968 (rist. Roma 1980).
- 1968-1970 P. PARSÌ, *Chiese romane*, Roma 1968-1970.
- 1969 V. CASALE, *Pietro da Cortona e la Cappella del Sacramento in San Marco a Roma*, in «Commentari», XX, 1-2, 1969, pp.93-108.
- 1969 M. DEL PIAZZO, *Noterella cortonesca*, in «Commentari», XX, 3-4, 1969, pp.343-346.
- 1969 P. DRAYER, *Römische Barockzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1969.
- 1969 O. FERRARI, *Le nuove vie degli studi sul Seicento*, in «Storia dell'arte», 1-2, 1969, pp.97-116.
- 1969 F. GURRIERI, *L'architettura di Pietro da Cortona*, in «Necropoli», 4-5, 1969, pp. 47-59.
- 1969^a G. INCISA, *Opere di Pietro da Cortona nel Santuario Filippo della Vallicella*, in «L'Oratorio di S. Filippo Neri», XXVI, 4, 1969, pp.61-64.
- 1969^b G. INCISA, *Pietro da Cortona ed i Padri dell'Oratorio*, in «L'Oratorio di S. Filippo Neri», XXVI, 5, 1969, pp.81-87.
- 1969 B. MAGI, *Pietro Berrettini nel terzo centenario della morte*, in «Arte Cristiana», 1969, pp. 305-308.
- 1969 I. MUSSA, *Pietro da Cortona pittore*, in «Capitolium», XLIV, 1969, pp.164-253.
- 1969 K. NOEHLES, *Architekturprojekte Cortonas*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», XX, 1969, pp.171-206.
- 1969 W. OECHSLIN, *Pietro Berrettini da Cortona*, in «Neue Zürcher Zeitung», 8 giugno 1969, pp.51-52.
- 1969 P. SCAVIZZI, *Le condizioni per lo sviluppo dell'attività edilizia a Roma nel secolo XVII: la legislazione*, in «Studi Romani», XVII, 2, 1969, pp.160-171.
- 1969 *Pietro da Cortona. Mostra documentaria. Itinerario*, a cura di M. Del Piazzo, Roma 1969.
- 1970 G. C. ARGAN, *Pietro da Cortona*, in ID., *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 239-252.
- 1970 C. BRANDI, *La prima architettura barocca*, Roma 1970.
- 1970 A. CISTELLINI, *Pietro da Cortona e la Chiesa di S. Filippo Neri in Firenze*, in «Studi Secenteschi», XI, 1970, pp.27-57.
- 1970 G. EIMER, *La fabbrica di S. Agnese in Navona*, I-II, Stockholm 1970.
- 1970^a K. NOEHLES, *La Chiesa di SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970.
- 1970^b K. NOEHLES, *Der Hauptaltar von Santo Stefano in Pisa: Cortona, Ferri, Silvani, Foggini*, in «Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte», I, 1970, pp. 87-123.
- 1970 L. PASTORIO, *Pietro da Cortona in SS. Luca e Martina: genesi progettuale e geometrica della chiesa*, in «Controspazio», II, 6-7, 1970, pp.44-51.
- 1970 C. SEVERATI, *La chiesa della Pace e l'abside di S. Maria dell'Anima*, in «L'Architettura», XVI, 4, 1970, pp.258-267.
- 1970 G. M. SILOS, *Pinacoteca, sive Romana Pictura et Sculptura*, Roma 1673 (ed. in *Fonti per la storia dell'Arte*, I-II, Treviso 1970).
- 1971 G. BENZONI, voce *Bragadin, Marcantonio*, in D.B.I., 13, Roma 1971, pp.689-691.

- 1971 C. BERTELLI – C. GALASSI PALUZZI, *S. Maria in via Lata. La chiesa inferiore e il problema paolino*, Roma 1971.
- 1971 S. JACOB, *Pierre de Cortone et la décoration de la Galerie d'Alexandre VII au Quirinal*, in «Revue de l'Art», 11, 1971, pp.42-54.
- 1971 J. MONTAGU, *Un dono del cardinale Francesco Barberini al Re di Spagna*, in «Arte Illustrata», IV, 43/44, 1971, pp.42-51.
- 1971 H. OST, *Studien zu P. da Cortona Umbau von S. Maria della Pace*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», XIII, 1971, pp. 231-285.
- 1971 M.VOLPI ORLANDINI, *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste nella cultura artistica romana fra il 1607 e il 1672*, in «Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero di Cagliari», 1971, pp.69-96.
- 1971 W. VITZTHUM, *Il barocco a Roma*, Milano 1971.
- 1972 G. CONTE, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano 1972.
- 1972 F. GURRIERI, *L'architettura fiorentina di Pietro da Cortona*, in AA.VV., *Architettura e interventi territoriali nella Toscana granducale*, Firenze 1972, pp. 61-68.
- 1972 G. INCISA, *La cappella di San Filippo alla Chiesa Nuova*, in «Oratorium», III, 1, 1972, pp.46-52.
- 1972 I. MORETTI, *Ciro Ferri e la sua produzione architettonica nella Firenze granducale*, in AA.VV., *Architettura e interventi territoriali nella Toscana granducale*, Firenze 1972, pp. 99-116.
- 1972 A. PUGLIESE – S. RIGANÒ, *Martino Lungbi il Giovane architetto*, in AA.VV., *Architettura barocca a Roma*, Roma 1972, pp.7-192.
- 1972 E. RASY, *Pietro da Cortona. I progetti per la « Chiesa nuova » di Firenze*, in AA.VV., *Architettura barocca a Roma*, Roma 1972, pp.337-379.
- 1972 C. STRINATI, *Studio della teoria d'arte primoseicentesca tra manierismo e barocco*, in «Storia dell'Arte», 15-16, 1972, pp. 67-82.
- 1972 P. VIVARELLI, *Trattato della pittura e della scultura. Uso et abuso loro» di G. Ottonelli e Pietro da Cortona*, in AA.VV., *Architettura barocca a Roma*, Roma 1972, pp.291-336.
- 1972 R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972.
- 1972 *Quellen aus dem Archiv Doria Pamphilj zur Kunsttaetigkeit in Rom unter Innozenz X*, a cura di J. Garms, Roma-Wien 1972.
- 1973 V. CASALE, *Ragione Teologica e Poetica Barocca*, in O. Lenolotti – B. Prenetteri (G. D. Ottonelli – P. da Cortona), *Trattato della Pittura e Scultura. Uso, et abuso loro*, Firenze 1652 (ed. Torino 1973, pp.XV-CXLI).
- 1973 H. HAGER, *La crisi statica della cupola di Santa Maria in Vallicella in Roma e i rimedi proposti da Carlo Fontana, Carlo Rainaldi e Mattia de Rossi*, in «Commentari», XXIV, 3, 1973, pp.300-318.
- 1973 L. SALERNO – L. SPEZZAFERRO – M. TAFURI, *Via Giulia*, Roma, 1973.
- 1973 R. LEFEVRE, *Palazzo Chigi*, Roma 1973.
- 1973 P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, (III ed.) Roma-Bari 1973.
- 1973 P. WADDY, *Palazzo Barberini: early proposals*, Ph.D., New York University 1973.
- 1974 S. BENEDETTI, *Il segno cortoniano nella trasformazione degli spazi interni*, Cortona 1974.
- 1974 P. BOGONGIARI, *Il Seicento fiorentino tra Galileo e il 'Recitar Cantando'*, Milano 1974.
- 1974 P. FANCELLI, *Palladio e Preneste. Archeologia, modelli, progettazione*, Roma 1974.
- 1974 P. MARCONI – A. CIPRIANI – E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974.
- 1974 S. RUDOLPH, *Mecenati a Firenze tra il Sei e Settecento: aspetti dello stile di Cosimo III, le opere*, in «Arte Illustrata», VII, 59, 1974.
- 1974 M. S. WEIL, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp.218-248.
- 1975 M. AROMBERG-LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.
- 1975 G. BRESC-BAUTIER, *The architecture of the Louvre*, London 1975.
- 1975 M. COLLARETA, *L'Ottoneilli-Berrettini e la critica moralistica*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, V, 1975, pp.177-196.
- 1975 P. M. EHRLICH, *J. P. Schor*, Ph. D., University of Michigan, Ann Arbor, 1975.
- 1975 R. KRAUTHEIMER - R. B. S. JONES, *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp.199-225.
- 1975 R. PREIMESBERGER, *Pontifex Romanus per Aeneam presignatus. Die Gallerie Pamphili und ihre Fresken, in Roemisches Jahrbuch fuer Kunstgeschichte*, 16, 1975, pp.221-283.
- 1975 R. WITTKOWER, *Pietro da Cortona's Project for Reconstructing the Temple of Palestrina*, in ID., *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, pp.115-124.
- 1975 *Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, a cura di S. Jacob, Berlin 1975.
- 1976 V. CASALE, *Trattato della pittura e scultura opera stampata ad istanza del Sr. Pietro da Cortona*, in «Paragone Arte», XXVII, 313, 1976, pp. 67-99.
- 1976 F. DIAZ, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, in *Storia d'Italia*, (collana diretta da G. Galasso), XIII, Torino 1976.

- 1976 C. D'ONOFRIO, *Roma val bene un abiura. Storie romane tra Cristina di Svezia, piazza del Popolo e l'Accademia d'Arcadia*, Roma 1976.
- 1976 G. EGGER, *Das Bild der Antike in Literatur und Druckgraphik der Renaissance und des Barock*, Wien 1976.
- 1976^a F. P. FIORE, *Francesco e Giovan Battista Contini*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1-2, 1976, pp.197-210.
- 1976^b F. P. FIORE, *Palazzo e tipologia trionfale. Disegni inediti del Du Cerceau*, in «Psicon», 8-9, pp.113-120.
- 1976 M. KEMP, *Dr. William Hunter on the Windsor Leonardos and his Volume of Drawings attributed to Pietro da Cortona*, in «The Burlington Magazine», CXVIII, 876, 1976, pp.144-148.
- 1976 P. WADDY, *The Design and Designers of Palazzo Barberini*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXV, 3, 1976, pp.151-185.
- 1976 *Rom in der Neuzeit: Politische, Kirchliche und Kulturelle Aspekte*, a cura di R. Elze, Roma-Vienna 1976. In part.: G. LUTZ, *Rom und Europa waerend des Pontifikats Urbans XVIII. Politik und Diplomatie - Wirtschaft und Finanzen - Kultur und Religion*, pp. 72-167.
- 1977 D. L. BERSHAD, *The Cardinal Marco Bragadino Tomb in the Church of San Marco, Rome, a new attribution*, in «The Burlington Magazine», CXIX, 887, 1977, pp.114-117.
- 1977 M. CAMPBELL, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1977.
- 1977 M. FAGIOLO DELL'ARCO – S. CARANDINI, *L'Effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, I-II, Roma 1977.
- 1977 M. GIANNATIEMPO, *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri dalle Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1977.
- 1977 M. HEIMBURGER RAVALLI, *Architettura scultura e arti minori nel Barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze 1977.
- 1978 AA.VV., *Pietro da Cortona Architetto. Atti del Convegno di studio promosso nella ricorrenza del III Centenario della morte. Cortona, Settembre 1969*, Cortona 1978. Contributi: M. SÁLMI, *La patria di Pietro da Cortona*, pp. 13-22; C. BRANDI, *Il tema spaziale nel Cortona architettonico*, pp. 57-70; P. PORTOGHESI, *Il linguaggio architettonico*, pp. 71-78; L. PASTORIO, *Progetti di Pietro da Cortona per la chiesa dei Ss. Luca e Martina*, pp. 81-86; P. SANPAOLESI, *Valori urbanistici: scenografia e prospettiva*, pp. 87-95; S. BENEDETTI, *Il segno cortoniano nella trasformazione degli spazi interni*, pp. 97-130; K. NOEHLES, *Disegni architettonici e progetti non realizzati*, pp. 133-145.
- 1978 J. BALTRUSAITIS, *Anamorfofi o thaumaturgus opticus*, Milano 1978 (ed. rivista ed ampliata, Milano 1990).
- 1978 G. BAZIN, *The Baroque. Principles, Styles, Modes, Themes*, New York 1978.
- 1978 A. BLUNT – C. DE SETA, *Architettura e città barocca*, Napoli 1978.
- 1978 M. CARAVALE – A. CARACCILO, *Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX*, in *Storia d'Italia*, (collana diretta da G. Galasso), XIV, Torino 1978.
- 1978 C. COFFEY, *Pietro da Cortona's Project for the Church of San Firenze in Florence*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXII, 1, 1978, pp.85-118.
- 1978 B. CONTARDI, *La retorica e l'architettura del barocco*, Roma 1978.
- 1978 M. FUMAROLI, *Cicero Pontifex Romanus: la tradition Retorique du Collège Romain et les principes inspirateur du mécénat des Barberini*, in «Melanges de l'Ecole Française de Rome», 90, 1978, pp.797-835.
- 1978 K. NOEHLES, *Visualisierte Eucharistiebeologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», XXIX, 1978, pp.92-116.
- 1978 S. PAPALDO, *San Girolamo della Carità*, Roma 1978.
- 1979 C. BAGGIO, P. ZAMPA, *Domenico Castelli architetto*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», XXV, 1979, pp.21-44.
- 1979 D. CHIOMENTI VASSALLI, *Donna Olimpia, o del nepotismo nel Seicento*, Milano 1979.
- 1979 K. GUTHLEIN, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum Romischen Barock*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 18, 1979, pp.173-246.
- 1979 R. ENGLAND, *The baroque ceiling paintings in the churches of Rome, 1600-1750. A Bibliography*, Hildesheim - New York, 1979.
- 1979 C. NORBERG-SCHULZ, *Architettura Barocca*, Milano 1979.
- 1979 L. M. POIRIER, *Pietro da Cortona e il dibattito disegno-colore*, in «Prospettiva», 10, 1979, pp.23-30.
- 1979 L. RAZZA, *La basilica cattedrale di Frascati*, Frascati 1979.
- 1979 G. SPAGNESI, *Il Centro storico di Roma. Il rione Campo Marzio*, Roma 1979.
- 1980 S. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona «stuccatore»*, Bari 1980.
- 1980 A. BLUNT, *Roman Baroque Architecture: the other side of the medal*, in «Art History», 3, 1980, pp.61-80.
- 1980 F. BORSI, *Bernini Architetto*, Milano 1980.
- 1980 M. CALI, *De Michelangelo all'Escorial*, Torino 1980.
- 1980 G. DE LOGU, *L'architettura italiana del Seicento e del Settecento*, Bari 1980.
- 1980 F. P. FIORE, *Capitolati e contratti nell'architettura borrominiana: un capitolo della letteratura artistica e del-*

- la precettistica materiale in età barocca, in «Ricerche di Storia dell'arte», 11, 1980, pp.17-34.
- 1980 F. TREVISANI, *Giovanni Battista Negroni committente dell'Altare di S. Francesco Saverio al Gesù di Roma*, in «Storia dell'Arte», 38-40, 1980, pp. 361-369.
- 1980 G. WATAGHIN CANTINO, *Roma sotterranea. Appunti sulle origini dell'Archeologia cristiana*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp.5-14.
- 1980 *I Longhi. Una famiglia di architetti tra Manierismo e Barocco*, a cura di L. Patetta, Milano 1980.
- 1980–1981 *Zibaldone baldinucciano*, ed. a cura di B. Santi, I-II, Firenze 1980-1981.
- 1981 P. BURKE, *Donec auferatur luna: the Facade of S. Maria della Pace*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIV, 1981, pp.238-239.
- 1981 L. CAIRO, *Biblioteca teatrale dal '500 al '700: la raccolta della Biblioteca casanatense*, Roma 1981.
- 1981 S. CZYMEK, *Die architektonisch-illusionistische Deckenmalerei in Italien und Deutschland von den Anfänge bis in die Zeit um 1700*, Diss. U., Mainz 1981.
- 1981 L. DUHME, *Die Tabulae Anatomicae des Pietro Berrettini da Cortona*, Diss. U., Koeln 1981.
- 1981 V. FRANCHETTI PARDO, *L'architettura toscana del Seicento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XXIII, 1981, pp.99-117.
- 1981 C. H. M. GOULD, *Bernini in France*, London 1981.
- 1981 H. HAGER, *Riflessi palladiani nell'architettura barocca romana*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XXIII, 1981, pp.45-69.
- 1981 E. J. HOWARD, *The Falconieri Palace in Rome*, Ph. D., New York 1981.
- 1981 M. LAURAIN-PORTEMER, *Etudes Mazarines*, Parigi 1981.
- 1981 J. MONTAGU, *Architects and sculptors in Baroque Rome*, in «Bollettino CISA», XXIII, 1981, pp. 71-83.
- 1981 G. MORELLO, *Documenti berniniani nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, in AA.VV., *Bernini in Vaticano*, Catalogo della Mostra (Città del Vaticano, maggio-luglio 1981), Roma 1981, pp.313-320.
- 1981 M. MURATA, *Operas for the Papal Court 1631-1668*, Ann Arbor 1981.
- 1981 M. L. RICCARDI, *La Chiesa e il Convento di S. Maria della Pace*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», XXVI, fasc.163-168, 1981, pp. 3-90.
- 1982 A. BEDON, *Disegni di G. B. Montano*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 18, 1982, pp.77-85.
- 1982 S. BENEDETTI, *Il falso dilemma classicismo-barocco nell'architettura di Gian Lorenzo Bernini*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo-G. Spagnesi, Roma 1982, pp.71-92.
- 1982 A. BLUNT, *Guide to Baroque Rome*, London 1982.
- 1982 G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, (II ed.) Firenze 1982.
- 1982 J. CONNORS, voce *Cortona, Pietro Berrettini da*, in M.E.A., I, London 1982, pp.455-466.
- 1982 A. DIONISI, *Il Gesù di Roma*, Roma 1982.
- 1982 T. MAGNUSON, *Rome in the Age of Bernini*, I, Stockholm, 1982.
- 1982 R. MARTELLACCI, *Ciro Ferri Architetto. Opere fiorentine e opere romane*, Tesi di laurea (relatore Prof. C. Cresti), Università di Firenze, Facoltà di Architettura, Firenze 1982.
- 1982 A. NEGRO – E. MARSILI, *Palazzo Barberini*, Roma 1982.
- 1982 K. NOEHLES, *Scenografia per le Quarant'ore e altari barocchi*, in *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnaffer, Bologna 1982, pp.151-152.
- 1982 P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Bari 1982 (I ed., 1964).
- 1982 P. PRODI, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna 1982.
- 1982 E. RAIMONDI, *Dalla metafora alla teoria della cultura*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo-G. Spagnesi, Roma 1982.
- 1982 G. SPAGNESI, *L'immagine di Roma barocca da Sisto V a Clemente XII: la pianta di G. B. Nolli del 1748*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo-G. Spagnesi, Roma 1982, pp.145-156.
- 1982 *Baroque theatre construction: a study of the earliest treatise on the structure of theatres by Fabrizio Carini Motta, architect and scene designer at the Court of Mantua 1676*, a cura di E. G. Graig, s.l. 1982.
- 1982 *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, a cura di M. Fagiolo – G. Spagnesi, Roma 1982.
- 1982 *La Roma dei Longhi. Papi e architetti tra Manierismo e Barocco*, Catalogo della Mostra (Roma, 15 febbraio-20 marzo 1982), a cura di M. Fagiolo, Roma 1982.
- 1983 A. BEDON, *Architettura e archeologia nella Roma del Cinquecento: Giovan Battista Montano*, in «Arte Lombarda», 65, 1983, pp. 111-126.
- 1983 I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, (II ed.) Milano 1983.
- 1983 M. BERTOLDI – M. C. MARINOZZI – L. SCOLARI – C. V. RAGNOLI, *Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 20, 1983, pp.77-124.
- 1983 A. CARACCIOLO, *Sovrano pontefice e sovrani assoluti*, in «Quaderni storici», 52, 1983, pp.279-286.
- 1983 D. DI CASTRO – S. P. FOX, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Catalogo della Mostra (Roma, 1983), Roma 1983.
- 1983 F. P. FIORE, *Palazzo Barberini: problemi storiografici e alcuni documenti sulle vicende costruttive*, in *Gian*

- Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, a cura di G. Spagnesi-M. Fagiolo, I, Roma 1983, pp.193-209.
- 1983 K. GUTHLEIN, *Bernini architetto e gli Spada: l'altare maggiore e la facciata di S. Paolo a Bologna*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi-M. Fagiolo, I, Roma 1983, pp.81-104.
- 1983 R. KRAUTHEIMER, *Alexander VII and Piazza Colonna*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 20, 1983, pp.193-208.
- 1983 G. INCISA DELLA ROCCHETTA – J. CONNORS, *Documenti sul complesso borrominiano alla Vallicella (1617-1800)*, Roma 1983.
- 1983 G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Roma 1983.
- 1983 S. ROTONDI, *L'architettura teatrale a Roma*, Roma 1983.
- 1983 L. SATKOWSKY, *The Palazzo Pitti: Planning and Use in the Gran-Ducal Era*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLII, 1983, pp.336-349.
- 1983 C. P. SCAVIZZI, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, Roma 1983.
- 1983 O. VERDI, *Il Voltone di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», II, 1983, pp.91-98.
- 1983 *Roma Resurgens. Papal Medals from the age of the Baroque*, Catalogo della Mostra (Mount Holyoke College Museum of Art, 4 marzo-26 aprile 1981), a cura di N. T. Whitman e J. Varriano, Ann Arbor 1983.
- 1983-1984 *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi-M. Fagiolo, II, Roma 1983-1984.
- 1983-1987 L. BARTOLINI SALIMBENI, *Giovan Battista Soria e il Cardinal Borghese: restauri a Roma 1618-1633*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N. S., 1-10, Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat, 1983-1987, pp.399-406.
- 1983-1987 G. SIMONCINI, *Notizia sulla «Architettura di Pellegrino De Pellegrini pittore et architetto»*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N. S., 1-10, Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat, 1983-1987, pp.379-384.
- 1983-1987 A. WHITE, *La casa di Flaminio Pontio in via Alesandrina*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N. S., 1-10, Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat, 1983-1987, pp.443-446.
- 1984 G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984.
- 1984 C. CRESTI, *L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, II, Roma 1984, pp. 443-457.
- 1984 D. DEL PESCO, *Una fonte inedita per gli architetti del barocco romano: l'Antiquae Urbis Splendor di Giacomo Lauro*, in AA. VV., *Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp.413-36.
- 1984 M. FAGIOLO, *Bernini e Roma: l'architettura e la città*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di G. Spagnesi-M. Fagiolo, II, Roma 1984, pp.713-718.
- 1984 S. VALTIERI, *La Cappella della SS. Concezione in S. Lorenzo in Damaso e la Madonna detta di «Grottapinta»*, in «Colloqui del Sodalizio», 7-8, 1984, pp.233-238.
- 1984 *Studies on Roman Baroque Architecture*, a cura di H. Hager, London 1984.
- 1985 R. BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien*, III, Vienna 1985.
- 1985 C. BRANDI, *Disegno dell'architettura italiana*, Torino 1985.
- 1985 A. CERUTTI FUSCO, *Inigo Jones Vitruvius Britannicus*, Modena 1985.
- 1985 L. KUGLER, *Studien zur Malerei und Architektur von Pietro Berrettini da Cortona*, Essen 1985.
- 1985 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna 1985.
- 1985 L. NUSSDORFER, *City Politics in Baroque Rome, 1623-1644*, Princeton 1985.
- 1985 E. SLADEK, *Der Palazzo Chigi-Odescalchi an der Piazza SS. Apostoli*, in «Roemische Historische Mitteilungen», 27, 1985, pp.439-503.
- 1985 *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo – M. L. Madonna, Roma 1985.
- 1985 *Roma. La città degli anni santi. Atlante*, a cura di M. Fagiolo – M. L. Madonna, Milano 1985.
- 1985 *Roma. La città degli anni santi 1300-1875*, a cura di M. Fagiolo – M. L. Madonna, Milano 1985.
- 1986 G. C. ARGAN, *Immagine e persuasione. Saggi sul barocco*, Milano 1986. In part.: *Pietro da Cortona*, pp.366-373.
- 1986 M. BRUSATIN, *Arte della Meraviglia*, Torino 1986.
- 1986 B. W. DAVIS, *The Drawing of Ciro Ferri*, New York-London 1986.
- 1986 R. DIEZ, *Il trionfo della parola: studio sulle relazioni delle feste nella Roma barocca 1623-1667*, Roma 1986.
- 1986 G. FUSCONI, *Disegni decorativi del Barocco Romano*, Catalogo della Mostra (Roma, 22 maggio – 14 luglio 1986), a cura di M. Casciato, M. G. Iannillo, M. Vitale, Venezia 1986.
- 1986 T. MAGNUSON, *Rome in the Age of Bernini*, II, Stockholm 1986.
- 1986 G. MOROLLI, *Le membra degli ornamenti*, Firenze 1986.
- 1986 J. NORMAN, *The Anatomical Plates of Pietro da Cortona*, New York 1986.

- 1986 P. PRODI, *Il «sovrano pontefice»*, in *Storia d'Italia - Annali*, 9, a cura di G. Chiottolini e G. Miccoli, Torino 1986.
- 1986 J. VARRIANO, *Italian baroque and rococo architecture*, New York 1986.
- 1986 *Enciclopedia in Roma barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, a cura di M. Casciato, G. M. Ianniello, M. Vitale, Venezia 1986.
- 1986 *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Catalogo della Mostra (Firenze, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Firenze 1986. In part.: M. CAMPBELL, *Pietro da Cortona*, pp. 145-147.
- 1987 F. ARDIZZON, *San Girolamo della Carità. Storia, Arte, Spiritualità per una Chiesa nel cuore di Roma*, Città del Vaticano 1987.
- 1987 M.C. BOIDO – G. MESTRINARO – E. TAMBURRINI, *Roma: Ss. Ambrogio e Carlo al Corso*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 35, 1987, pp.69-71.
- 1987 L. BARTOLINI SALIMBENI, *Su alcuni 'restauri' barocchi di antiche chiese romane, in Esperienze di storia dell'architettura e restauro. Atti del XXI Congresso di Storia e Restauro dell'architettura: aggiornamenti e prospettive (Roma, 12-14 ottobre 1983)*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, pp.275-287.
- 1987 E. CIRIELLI, *Conti, capitolati e libretti di misura e stima come fonte di conoscenza dei rapporti e delle tecniche del cantiere barocco, in Esperienze di storia dell'architettura e restauro. Atti del XXI Congresso di Storia e Restauro dell'architettura: aggiornamenti e prospettive (Roma, 12-14 ottobre 1983)*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, pp.427-433.
- 1987 J. C. DAUFRESNE, *Louvre & Tuileries. Architectures de papier*, Liège 1987.
- 1987 F. A. GARBATI – R. COSTACURTA – C. SAGGIORO – M. SENNATO, *L'architettura dei Teatri di Roma 1513-1981*, Roma 1987.
- 1987 R. KRAUTHEIMER, *Roma di Alessandro VII. 1655-1667*, Roma 1987.
- 1987 S. KUMMER, *Anfaenge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum*, Tübingen 1987.
- 1987 M. LAURAIN-PORTEMER, *Fortuna e sfortuna di Bernini nella Francia di Mazzarino*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1987, pp.113-138.
- 1987 G. MOROLLI, *Un saggio di editoria barocca: i rapporti Ferri-De Rossi-Specchi e la trattatistica architettonica del Seicento Romano, in Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1987, pp.209-240.
- 1987 G. MORPURGO TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1987.
- 1987 L. M. POIRIER, *Il Disegno Colore. Controversy reconsidered*, in «Explorations in Renaissance Culture», XIII, 1987, pp.52-86.
- 1987 H. VAN BERVEIJK, *La prima metà del Seicento: dal castello al Palazzo*, in *Il Palazzo Ducale di Modena*, a cura di A. Biondi, Modena 1987, pp.171-201.
- 1987 G. ZANDRI, *S. Nicola da Tolentino* (Le chiese di Roma illustrate, N.S., n° 19), Roma 1987.
- 1987 *Imago Pietatis 1650. I Pamphili e San Martino al Cimino*, Catalogo della Mostra (Viterbo, 23 giugno-20 luglio), Roma 1987.
- 1987 *Il Palazzo Ducale di Modena*, a cura di A. Biondi, Modena 1987.
- 1988 AA. VV., *Lazio delle delizie. Le dimore della nobiltà teatro del lusso e dell'illusione*, Milano 1988.
- 1988 M. L. ANGIOLILLO, *Lo spettacolo barocco a Roma*, Roma 1988.
- 1988 M.C. BOIDO, G. MESTRINARO, E. TAMBURINI, *Roma: Ss. Ambrogio e Carlo al Corso*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 35, 1988, pp. 69-73.
- 1988 L. CHÂTELLIER, *L'Europa dei devoti*, Milano 1988.
- 1988 P. FREART DE CHANTELOU, *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia* (trad. di S. Bottari; introduzione di G. Bilancioni), Palermo 1988.
- 1988 S. FRANCHI, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma 1988.
- 1988 R. MEROLLA, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia* (collana diretta da A. Asor Rosa), *L'età moderna, II, Le letterature dell'Italia statale regionale*, Torino 1988, pp. 1019-1109.
- 1988 P. MINGUET, *France Baroque*, Paris 1988.
- 1988 W. PRINZ, *Galleria*, Modena 1988.
- 1988 J. SOUTHORN, *Power and display in the Seventeenth Century. The Arts and their Patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge 1988.
- 1988 G. ZANDER, *Un singolare capitello premichelangiolesco riferibile al pontificato di Sisto IV (1471-84)*, in «Palladio», N.S., I, 2, 1988, pp.137-142.
- 1989 A. ASOR ROSA, *La Cultura della Controriforma*, Roma-Bari 1989.
- 1989 B. BREJON DE LAVERGNEE – D. CORDELLIER – F. LEMERLE, *Renaissance et baroque: dessins italiens du Musée de Lille*, Milano 1989.
- 1989 F. CAMEROTA, *Una fonte di Baldinucci: il testamento di Ludovico Cardi Cigoli*, in «Quasar», 1, 1989, pp.60-63.
- 1989 A. CAMPITELLI, *La tenuta del Pineto Sacchetti a Roma*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 37, 1989, pp.73-95.
- 1989 J. CONNORS, *Borromini e l'Oratorio romano*, Torino 1989.

- 1989^b J. CONNORS, *Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 25, 1989, pp.207-294.
- 1989 G. CURCIO – L. SPEZZAFERRO, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca*, Milano 1989.
- 1989 P. FANCELLI, *Aperture problematiche sul Santuario: dal restauro mentale alla musealizzazione e viceversa*, in AA. VV., *Urbanistica e architettura dell'antica Praeneste*, Palestrina 1989, pp.139-193.
- 1989 R. MARTELLACCI, *Ciro Ferri per la Cappella dei Principi in San Lorenzo*, in «Quasar», 1, 1989, pp.64-66.
- 1989 G. MOROLLI, *L'invenzione del Parallelo, in L'Architettura a Roma e in Italia 1580-1621. Atti del XXIII Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 24-26 marzo 1988*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1989, pp.41-54.
- 1989 B. RINGBECK, *Giovanni Battista Soria: Architekt Sciopione Borghese*, Munster 1989.
- 1989 A. RONEN, *Divine Wrath and Intercession in Pietro da Cortona's Frescoes in the Chiesa Nuova*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 25, 1989, pp.179-205.
- 1989 F. WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante (1660-1760)*, Roma 1989.
- 1989 *Cassiano dal Pozzo. Atti del Seminario Internazionale di Studi (Napoli, 18-19 dicembre 1987)*, a cura di F. Solinas, Roma 1989.
- 1989 *Vedute romane di Lievin Cruyl. Paesaggio urbano sotto Alessandro VII*, a cura di B. Jatta - J. Connors, Roma 1989.
- 1990 R. AGO, *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Roma-Bari 1990.
- 1990 A. BATTISTINI – E. RAIMONDI, *Le figure della rettorica*, Torino 1990.
- 1990 S. BENEDETTI – G. ZANDER, *L'Arte in Roma nel secolo XVI. L'architettura*, Bologna 1990.
- 1990 S. BORSI, *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi 1625*, Roma 1990.
- 1990 S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari 1990.
- 1990 J. CASTEX, *Renaissance baroque et classicisme: histoire de l'architecture 1420-1720*, Hazan 1990.
- 1990 F. CECCOPIERI MARUFFI, *Aspetti romani del barocco austriaco*, in «Strenna dei Romanisti», 1990, pp.119-132.
- 1990 C. CRESTI, *L'architettura del Seicento a Firenze*, Roma 1990.
- 1990 M. E. DE LAMBERTYE, *L'iconografia dell'abside della Chiesa nuova: proposte per la lettura*, in «Bollettino d'arte», LXXVI, 64, 1990, pp.113-116.
- 1990 M. FAGIOLO – M. L. MADONNA, *Roma delle delizie. I Teatri dell'Acqua, grotte, ninfei, fontane*, Milano 1990.
- 1990 M. FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990.
- 1990 M. GREGORI, *Barocco a Firenze*, in *Cappelle Barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp.9-16.
- 1990 H. W. KRUF, *Le città utopiche*, Roma-Bari 1990.
- 1990 L. LOCHER, *Das Staunes des Betrachters: Pietro da Cortona Deckenfresko im Palazzo Barberini*, in *Werners Kunstgeschichte*, a cura di H. J. Kunst, Worms 1990, pp.1-46.
- 1990 J. M. MERZ – A. BLUNT, *The Villa del Pigneto Sacchetti*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLIX, 4, 1990, pp.390-406.
- 1990 D. METZGER HABEL, *Alexander and the private Builder. Two Case Studies in the Development of the Via del Corso*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XLIX, 3, 1990, pp.293-309.
- 1990 C. MONBIEG GOGUEL, *L'intérêt pour la peinture florentine contemporaine en France au XVIIe siècle*, in AA.VV., *Seicento: la peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, 1990, pp.231-253.
- 1990 P. MONTORSI, *Il restauro dell'Assunzione e Gloria della Vergine di Pietro da Cortona in Santa Maria in Vallicella*, in «Bollettino d'arte», LXXVI, 64, 1990, pp.93-105.
- 1990 K. NOEHLES, *Rhetorik. Architektur allegorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Baroque in Rom*, in *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der Frühen Neuzeit*, a cura di V. Kapp, Marburg 1990, pp. 190-227.
- 1990 B. PRINCIPATO, *Documenti inediti per la vita e l'opera di Alessandro Specchi*, in «Palladio», N.S., III, 6, 1990, pp.97-118.
- 1990 G. ROMANO, *Nicolò Musso*, Torino 1990.
- 1990 S. RUDOLPH, *Altre considerazioni sul riutilizzo dei cartoni per la decorazione musiva di San Pietro: le cupole ornate da Ciro Ferri (e Cortona) e di Giuseppe Chiari in Urbino*, in «Labyrinthos», IX, 1990, pp.95-122.
- 1990 A. SCHNAPPER, *La cour de France au XVIIe siècle et la peinture italienne contemporaine*, in *Seicento. La peinture italienne en France. Actes du colloque*, a cura di J. C. Boyer, Paris 1990, pp. 423-437.
- 1990 S. SEVERI, *I teatri di Roma*, Roma 1990.
- 1990 P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the Art of Plan*, London 1990.
- 1990 *Innocenzo X Pamphilj. Arte e Potere a Roma nell'Età Barocca*, a cura di A. Zuccari - S. Macioce, Roma 1990.
- 1990 *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990.
- 1990 *Teatri storici della Toscana*, a cura di E. Zorzi e L. Zangheri, Siena 1990.
- 1990-1992 L. BARTOLINI SALIMBENI, *Vitruvio riformato: il secondo libro dell'Architettura di Pellegrino Tibaldi*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N. S., 15-20, Saggi in onore di Renato Bonelli, 1990-1992, pp.683-690.

- 1990-1991 G. MOROLLI, *Capitelli analogici, capitelli analogici: un trattato inedito di Teofilo Gallaccini del 1631*, in «Quasar», 4-5, 1990-1991, pp. 49-71.
- 1990-1992 V. FRANCHETTI PARDO, *L'inganno come strumento progettuale*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», N. S., 15-20, Saggi in onore di Renato Bonelli, 1990-1992, pp.71-78.
- 1991 AA.VV., *Dibujos de Arquitectura y Ornamentacion de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991.
- 1991 AA.VV., *Disegni Italiani di Architettura e Ornamentazione della Biblioteca Nazionale di Madrid. Secoli XVI e XVII*, Milano 1991.
- 1991 AA.VV. *Il Parco Regionale del Pineto*, Roma 1991.
- 1991 J. BELDON SCOTT, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991.
- 1991 L. BESTMANN, *Die Galerie Alexanders VII. im Palazzo del Quirinale zu Rom und ihre beziehung zum ikonographischen Programm der Decke der Sixtinischen Kapelle*, Ammersbek bei Hamburg 1991.
- 1991 L. CAVAZZI – A. MARGIOTTA – S. TOZZI, *Vedute Romane del Seicento nella Raccolta Grafica Comunale*, Roma 1991.
- 1991 M. FAGIOLO, *Roma Antica*, Cavallino di Lecce 1991.
- 1991 C. FORNI MONTAGNA, *Nuovi contributi per la storia del mosaico di Palestrina*, in «Atti dell'Accademia dei Lincei. Rendiconti Classe di scienze morali, storiche e filologiche», 1-3, 1991, pp.227-283.
- 1991 H. LORENZ, *Domenico Martinelli und die osterreichische Barockarchitektur*, Wien 1991.
- 1991 L. MARCUCCI, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma 1991.
- 1991 J. M. MERZ, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991.
- 1991 D. METZGER HABEL, *The Projected Palazzo Chigi al Corso and S. Maria in via Lata: the Palace-Church Component of Alexander VII's Program for the Corso*, in «Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 21, 2, 1991, pp.121-135.
- 1991 C. NOCENTINI, *Le "Istruzioni Architetoniche" di Giuseppe Leoncini. Un manuale dell'Accademia Medicea a Roma*, in «Quasar», 4-5, 1991, pp.83-88.
- 1991 V. PRACCHI, *La Raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano*, in «Il disegno di Architettura», 3, 1991, pp.5-24.
- 1991 W. REINHARD, *Papal Power and Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Century*, in *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age, 1450-1650*, a cura di R. G. Asch e A. M. Birke, Oxford 1991, pp.329-356.
- 1991 H. TROTTMANN, *La circolazione delle stampe come veicolo culturale nella produzione figurativa del XVII e XVIII secolo*, in «Arte Lombarda», 98-99, 1991, pp. 8-18.
- 1991 *Il disegno. Forme tecniche significati*, a cura di A. Petrioli Tofani, Milano 1991.
- 1991 *In Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Catalogo della Mostra (Roma, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991.
- 1991 *Specchio di Roma barocca. Una guida inedita del XVII secolo*, a cura di J. Connors – L. Rice, Roma 1991.
- 1991 *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, Roma-Bari 1991.
- 1991-1992 G. WOLF, *Regina coeli, facies lunae, "et in terra pax": Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 27-28, 1991-1992, pp.283-336.
- 1992 V. BIRKE – J. KERTESZ, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina*, III, Wien-Köln-Weimar 1992.
- 1992 G. CANTONE, *Napoli barocca*, Roma-Bari 1992.
- 1992 J. CONNORS, *Virtuoso Architecture in Cassiano's Rome*, in Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum, II (Quaderni puteani, 3), London 1992, pp.23-40.
- 1992 F. CONSAGRA, *The De Rossi Family Print Publishing Shop: A Study in the History of Print Industry in Seventeenth Century Rome*, Ph.D., J. Hopkins University 1992.
- 1992 F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Bari 1992.
- 1992 S. DELLA TORRE – R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1992.
- 1992 U. V. FISCHER PACE, *J. M. Merz, Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im Barocken Rom*, (recensione), in «Bollettino d'arte», 76, 1992, pp.103-118.
- 1992 P. GERLACH, *Die Akademie, der Kenotaph, der Triumph. Lesearten der Fassade von SS. Luca e Martina des Pietro da Cortona*, in AA.VV., *Architektur und Kunst im Abenland. Festschrift zur Vollendung des 65 Lebensjahres von Gunter Urban*, Roma 1992, pp.91-103.
- 1992 F. HALLYN, *Messenger des étoiles*, Paris 1992.
- 1992 B. JATTA, *Lievyn Cruyl e la sua opera grafica. Un artista fiammingo nell'Italia del Seicento*, Roma-Bruxelles 1992.
- 1992 A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, Firenze 1992.
- 1992 B. MAGNUSON, *Giovanni Maggi on Architecture: a Treatise of 1614*, in AA.VV., *Docto Peregrino. Roman Studies in honour of Torgil Magnuson*, Roma 1992, pp.181-220.
- 1992 L. NUSSDORFER, *Civic Politics in the Rome of Urban VIII*, Princeton 1992.
- 1992 G. PARIS, *I disegni italiani del '600 alla Biblioteca Nazionale di Madrid*, in «Il disegno d'Architettura», 6, 1992, pp.30-51.

- 1992 R. PROFUMO, *Ludovico Cardì da Cigoli, Trattato di Prospettiva*, Roma 1992.
- 1992 S. SCHAFER, *The Archaeology and Architectural History of the Villa del Pigneto Sacchetti, Rome*, in «Edinburgh Architecture Research», 19, 1992, pp.16-21.
- 1992 D. L. SPARTI, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992.
- 1992 J. VICIOSO, *La Basilica di San Giovanni dei Fiorentini in Roma: individuazione delle vicende progettuali*, in «Bollettino d'Arte», 72, 1992, pp.73-114.
- 1992 H. WAGA, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon*, Roma 1992.
- 1992 S. M. WEIL, *L'orazione delle Quarant'ore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco*, in *Il Barocco Romano e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo – M. L. Madonna, Roma 1992, pp. 675-693.
- 1992 R. WITTKOWER – J. B. JAFFE, *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano 1992.
- 1992 *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque. Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, a cura di H. A. Millon – S. Scott Munshower, Pennsylvania State University 1992. In part.: P. TOBRINER, *The meaning of the Portico of Palazzo Barberini*, pp.244-265; J. CONNORS, *The Baroque Architect's Tomb*, pp.390-406; R. ENGASS, *Two contrasting Concepts of Colour in the Architecture of the Roman Baroque*, pp.407-411; D. METZGER HABEL, *Architects and Clods: The Emergence of Urban Planning in the Context of Palace Architecture in Seventeenth-Century Rome*, pp.412-447; Z. WAZBINSKI, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte e la fortuna del progetto buonarrotiano per la Basilica di San Pietro a Roma: 1604-1613*, pp.146-169.
- 1992 *I Barberini a Palestrina*, a cura di P. Tomassi, Palestrina 1992. In part.: F. BARBERINI, *La famiglia Barberini ed i suoi rapporti con la città di Palestrina in più di tre secoli di storia*, pp.7-31; P. TORNIAI, *Città e "campagna": Roma, i Barberini, Palestrina nel Seicento. Modi e tendenze di un progetto di riqualificazione ambientale*, pp.37-45; L. MASELLA - Z. FORNARI, *L'attività architettonica romana della famiglia Barberini a Palestrina attraverso l'opera di Francesco Romano Contini*, pp.59-67.
- 1992 *Il Barocco Romano e l'Europa, Atti del Convegno: Roma, l'Italia e l'Europa: il Barocco delle Capitali, Roma 22-27 ottobre 1987*, a cura di M. Fagiolo - M. L. Madonna, Roma 1992.
- 1992 *Documentary culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di E. Cropper – G. Perini – F. Solinas, Bologna 1992. In part.: G. MORELLO, *I rapporti tra Alessandro VII e Gian-Lorenzo Bernini negli autografi del Papa (con disegni inediti)*, pp. 81-125; F. SOLINAS, *Portare Roma a Parigi. Mecenate, artisti ed eruditi nella migrazione culturale*, pp. 227-261; D. FREEDBERG, *Ferrari on the classification of oranges and lemons*, pp.287-306.
- 1992 *Roma e lo Studium Urbis. Spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento. Atti del convegno (Roma, 7-10 giugno 1989)*, a cura di P. Cherubini, Roma 1992.
- 1993 P. BELLINI, *Italian Master of the Seventeenth Century. Giovanni Battista Falda*, (The Illustrated Bartsch, 47), New York 1993.
- 1993 S. BENEDETTI, *Fuori dal Classicismo*, (II ed.) Roma 1993.
- 1993 R. V. BERGER, *The Palace of the Sun. The Louvre of Louis XIV*, Pennsylvania U.P. 1993.
- 1993 L. BIANCONI, TH. WALKER, *Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento*, in *La musica e il mondo*, a cura di C. Annibaldi, Bologna 1993, pp.221-252.
- 1993 G. CAPECCHI, *Il giardino di Boboli*, Firenze 1993.
- 1993 J. CONNORS, *Borromini (1599-1667). Die Revolution des Graphits, in Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, a cura E. Kieven, Stuttgart 1993, pp.33-98.
- 1993 C. DEMPSEY, *Idealism and realism in Rome around 1600*, in AA. VV., *Classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi*, Bologna 1993, pp.233-243.
- 1993 F. ELEUTERI – A. RANALDI, *Villa «Il Vascello» a Roma: Elpidio Benedetti, Plantilla, Bricci e Pietro da Cortona*, in «Quasar», 10, 1993, pp. 89-103.
- 1993 P. M. GJISBERS, *Gianlorenzo Bernini als architect: il Michelangelo del suo secolo, in Bouwkunst: studies in vriendschap voor Kees Peeters*, a cura di W. Denslagen, P. Don, J. Koldewey, H. de Mulder, H. Tummers, A. de Vries, Amsterdam 1993, pp.203-212.
- 1993 P. HOFFMANN, *Guide Rionali di Roma – Rione IV Campo Marzio*, IV, Roma 1993.
- 1993 P. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*, Cambridge 1993.
- 1993 E. KIEVEN, *Römische Architekturzeichnungen des Barock, in Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, a cura E. Kieven, Stuttgart 1993, pp.9-31.
- 1993 S. KUMMER, *«Doceant Episcopi»: Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 4, 1993, pp.508-533.
- 1993 A. M. MATTEUCCI, *Il contributo degli architetti emiliani all'avvio del classicismo seicentesco*, in AA. VV., *Classicismo: Medioevo, Rinascimento, Barocco. Atti del Colloquio Cesare Gnudi*, Bologna 1993, pp.279-294.
- 1993 J. M. MERZ, *Das Fortuna-Heiligtum in Palestrina als*

- Barberini-Villa, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 3, 1993, pp.409-50.
- 1993 C. PERRAULT, *Mémoires de ma vie*, Paris 1993.
- 1993 D. SHAWETAYLOR, *Walls have ears: some aspects of Rome Baroque architectural decoration*, in «Architectural History», 36, 1993, pp. 19-45.
- 1993 G. R. SMITH, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge 1993.
- 1993 G. R. SMITH, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, New York-Cambridge-London 1993.
- 1993 A. SPIRITI, *Il cardinale Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: documenti e considerazioni*, in «Archivio Storico Lombardo», CXIX, 1993, pp.107-127.
- 1993 M. VOELKEL, *Roemische Kardinalbaushalte des 17. Jahrhunderts: Borgese, Barberini, Chigi*, Tuebingen 1993.
- 1993 *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, a cura di E. Kieven, Stuttgart 1993.
- 1993-1994 *Data di nascita di Pietro Berrettini*, in «Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona», XXVI, 1993-94, p.334.
- 1994^a E. BENTIVOGLIO, *Due libri di patenti dei "Maestri di Strade" di Roma degli anni 1641-1645 e 1646-1654. I Mss n° 131 e n° 142 dell'Archivio Doria-Pamphilj (I)*, in «Quaderni del Dipartimento PAU», IV, 1, 1994, pp. 9-40.
- 1994^b E. BENTIVOGLIO, *Due libri di patenti dei "Maestri di Strade" di Roma degli anni 1641-1645 e 1646-1654. I Mss n° 131 e n° 142 dell'Archivio Doria-Pamphilj (II)*, «Quaderni del Dipartimento PAU», IV, 2, 1994, pp. 11-62.
- 1994 Y. BONNEFOY, *Rome 1630: l'horizon du premier Baroque...*, Paris 1994.
- 1994 E. BORSELLINO, *Cristina di Svezia Collezionista*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 54, 1994, pp.4-16.
- 1994 S. DELLA TORRE – R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994.
- 1994 A. DI CASTRO – P. PACCOLO – V. GAZZANIGA, *Marmorari e argentieri a roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, Roma 1994
- 1994 M. FAGIOLO DELL'ARCO, *L'altare Colonna in S. Carlo ai Catinari. Gaspare Celio e Andrea Commodi, Martino Lungbi il giovane, Orfeo Boselli e Pietro da Cortona*, in AA. VV., *Studi in onore di G. C. Argan*, Firenze 1994, pp.218-245.
- 1994 M. FANTONI, *La corte del Granduca. Forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma 1994.
- 1994 M. FUMAROLI, *Roma 1630: entré en scène du spectateur*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, Catalogo della Mostra (Roma, 25 ottobre 1994 – 1 gennaio 1995), a cura di O. Bonfait, Milano 1994, pp.53-82.
- 1994 A. C. GAMPP, *Santa Rosalia in Palestrina. Die Grablege der Barberini und das Aesthetische Konzept del "Magnificentia"*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 29, 1994, pp.343-369.
- 1994 A. GIONFRIDA, *Gabriel Naudé bibliotecario di Mazzarino*, in «Dimensioni e Problemi», 1, 1994, pp.146-168.
- 1994 F. HAMMOND, *Music and spectacle in baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII*, New Haven 1994.
- 1994 M. KEMP, *La Scienza dell'Arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Firenze 1994.
- 1994 L. INNOCENTI PRESCIUTTINI, *Cupole romane del XVII secolo. Chiesa dei Santi Luca e Martina*, in «Lazio ieri e oggi», XXX, 1, 1994, pp.18-19.
- 1994 E. MACDOUGALL, *"A Cardinal's Bulb Garden. A Giardino Segreto at the Barberini Palazzo in Rome"*, in *Fountains, statues, and flowers: studies in Italian Gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994, pp 219-347.
- 1994 A. MARGIOTTA – S. TOZZI, voce *Falda*, *Giovanni Battista*, in D.B.I., 44, 1994, pp.404-407.
- 1994^a J. M. MERZ, *I disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi nella Chiesa Nuova a Roma*, in «Bollettino d'Arte», LXXIX, 86-87, 1994, pp.37-76.
- 1994^b J. M. MERZ, *Dibujos de Arquitectura y Ornamentacion de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991 (recensione), in «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1097, 1994, pp. 557-559.
- 1994 A. MONETI, *Forma e posizione della villa degli Horti Lucullani secondo i rilievi rinascimentali. La loro influenza sui progetti del Belvedere e delle ville Madama, Barbaro e Aldobrandini* (parte seconda), in «Palladio», N.S., VII, 13, 1994, p.5-18.
- 1994 J. MONTAGU, *Antonio Raggi in S. Maria della Pace*, in «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1101, 1994, pp.836-839.
- 1994 A. MORELLI, *La musica a Roma nella seconda metà del Seicento attraverso l'Archivio Cartari-Febei*, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'Archivio*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992), a cura di B. M. Antolini, A. Morelli e V. Vita Spagnolo, Roma 1994.
- 1994 B. NEVEU, *Erudition et religion aux XVII et XVIII siècle*, (pref. di M. Fumaroli), Parigi 1994.
- 1994 E. TAMBURINI, *Scenotecnica barocca. Costruzione dei teatri e Macchine teatrali di Fabrizio Carini Motta (1688) e Pratica delle macchine dei teatri di Romano Carapecchia (1689-91)*, Roma 1994.
- 1994 P. TURCHETTI, *La scenografia a Roma per il teatro sacro e profano del XVII secolo. Note per una storia della scenografia*, in «Quaderno di Donna Olimpia», 5, 1994, pp.123-127.
- 1994 L. H. ZIRPOLO, *Pietro da Cortona's frescoes in the Villa Sacchetti in Castelfusano*, Ann Arbor 1994.
- 1994 G. B. Falda e i suoi divulgatori. *Scenografie urbane di*

- Roma barocca, Catalogo della Mostra (Roma, 3 dicembre 1994 – 22 gennaio 1995), a cura di P. Bellini, Firenze 1994.
- 1995 C. BARBIERI – S. BARCHIESI – D. FERRARA, *Santa Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma 1995.
- 1995 L. BURATTI, *Chiese, ville e Palazzi nelle incisioni del Seicento e Settecento*, in «Il Disegno di architettura», 11, 1995, pp.17-27.
- 1995 M. CALVESI, *La "caraffa di fiori" e i riflessi di luce nella pittura del Caravaggio*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio, la vita e le opere attraverso i documenti*, in Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 1995), a cura di S. Macioce, Roma 1995, pp.227-247, 367-368.
- 1995 F. CONSAGRA, *De Rossi and Falda: A Successful Collaboration in the Print Industry of Seventeenth-Century Rome*, in *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, a cura di A. Ladis, C. Wood, Athens Georgia 1995, pp.187-203.
- 1995 S. DITCHFIELD, *Liturgy, sanctity and history in Tridentine Italy: Pietro Maria Campi and the preservation of the particular*, Cambridge 1995.
- 1995 D. FERRARA, *Artisti e committenze alla Chiesa Nuova*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, Catalogo della Mostra (Roma, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, pp.108-129.
- 1995 P. FINDLEN, *Scientific spectacles in baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum*, in «Roma moderna e contemporanea», 3, 1995, pp.625-665.
- 1995 A. GAMBUTI, *Pietre e marmi di pregio per adornare la chiesa quale "immagine del cielo sulla terra"*, in *Architetture di altari e spazio ecclesiale: episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di C. Cresti, Firenze 1995, pp.120-135.
- 1995 S. M. GERMOND, *Florentine Patronage in Rome in the Church of S. Giovanni dei Fiorentini (1583-1822)*, Ph. D., Stanford U.P. 1995.
- 1995 A. J. HOPKINS, *Baldassarre Longhena, Santa Maria della Salute, and the influence of Ducal ceremony on architectural design*, *Courtauld Institute of Art*, Ph. D., London 1995.
- 1995 A. LEGNER, *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.
- 1995 A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e gli Oratoriani*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'Arte*, Catalogo della Mostra (Roma, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, pp.174-193.
- 1995 J. MELVIN, *City of spectacle: Renaissance and Baroque Rome*, Oxford 1995.
- 1995 R. MEROLLA, *L'Accademia dei Desiosi*, in «Roma moderna e contemporanea», III, 1, 1995, pp.121-155.
- 1995 J. M. MERZ, voce *Berrettini, Pietro*, in A.K., 10, München-Leipzig 1995, pp.1-9.
- 1995 R. ROSENBERG, *Von der Ekphrasen zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung: Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 58, 3, 1995, pp.297-318.
- 1995 A. SPIRITI, *Luigi Alessandro Omodei e la riqualificazione di S. Carlo al Corso*, in «Storia dell'Arte», 84, 1995, pp.269-282.
- 1995 B. TAVASSI LA GRECA, *Roma Barocca e la critica neoclassica*, Roma 1995.
- 1995 M. TURRIO BALDASSARRI, *Pierre de Cortone dans les Gravures Françaises du XVII siècle*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1995, pp. 27-52.
- 1995 M. A. VISCEGLIA, *Burocrazia, nobiltà, mobilità sociale e patronage alla Corte di Roma tra Cinque e Seicento. Alcuni aspetti del recente dibattito storiografico e prospettive di ricerca*, in «Roma moderna e contemporanea», III, 1, 1995, pp.11-55.
- 1995 *Architetture di altari e spazio ecclesiale: episodi a Firenze Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di C. Cresti, Firenze 1995.
- 1995 *Il giardino delle Muse: arti e artigiani nel barocco europeo. Atti del IV Colloquio Internazionale. Pietrasanta 8-10 settembre 1993*, a cura di M. A. Giusti e A. Tagliolini, Firenze 1995. In part.: C. ACIDINI LUCHINAT, *Il giardino del piacere vizioso, il giardino del piacere virtuoso*, pp.31-37.
- 1995 *Introduzione agli Cinque Ordini dell'Architettura. Trattato anonimo della fine del Seicento*, a cura di M. Curti, P. Zampa, Roma 1995.
- 1995 *Macchine da teatro e teatri di macchine: Branca, Sabbatini, Torelli scenotecnici e meccanici del Seicento*, Catalogo della Mostra (Pesaro, 29 luglio-29 agosto 1995), a cura di E. Gamba, V. Montebelli, Urbino 1995.
- 1995-1996 E. MORI, *L'artefice della Roma barocca: Piero di Giovanni di Luca di Berrettino, in arte Pietro da Cortona o più semplicemente "Il Cortona"*, in «Annuario Accademia Etrusca di Cortona», XXVII, 1995-1996, pp.287-305.
- 1996 B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996.
- 1996 F. BENIGNO, *Ripensare le crisi del Seicento*, in «Storia», V, 1996, pp.7-52.
- 1996 S. BERENGO GARDIN, *Disegni italiani nel Canadian Centre for Architecture di Montréal*, in «Il Disegno di Architettura», 13, 1996, pp.49-58.
- 1996 M. CAMPBELL, *Hard Times in baroque Florence: the Boboli garden and the granducal public works administration*, in *The Italian Garden. Art, design and culture*, a cura di J. Dixon Hunt, Cambridge 1996, pp. 160-201.
- 1996 G. CAPECCHI, *La costruzione del "Gran Teatro di Bo-*

- boli* e l'intervento di Pietro da Cortona, in «Antichità Viva», XXXV, 2-3, 1996, pp.31-42.
- 1996 S. CECCARELLI, *Gli affreschi della casa San Carlo dell'Arciconfraternita dei Lombardi in Ss. Ambrogio e Carlo al Corso di Roma*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 59, 1996, pp.75-92.
- 1996 J. CONNORS, voce *Arcucci, Camillo*, in D.A., 2, 1996, p.377.
- 1996 G. CURCIO, *Le contraddizioni del metodo II. L'architettura esatta di Domenichino*, in *Domenichino 1581-1641*, Catalogo della Mostra (Roma, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997), a cura di A. M. Mignosi Tantillo, Milano 1996, pp.151-161.
- 1996 G. DE ANTONELLIS, *Una istituzione che guarda molto lontano: l'Accademia Nazionale dei Lincei*, in «L'Esopo», 67 - 68, 1996, pp.51-63.
- 1996 M. FAGIOLO – G. GIUSTI, *Lo specchio del paradiso: l'immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Milano 1996.
- 1996 C. L. FROMMEL, *Poussin e l'architettura*, in *Poussin et Rome, Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*, (Roma, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C. L. Frommel, Michel Hochmann e S. Schuetze, Roma 1996, pp.119-134
- 1996 P. M. GJSBERS, *Resurgit Pamphili in templo Pamphiliana domus: Camillo Pamphili's patronage of the church of Sant'Andrea al Quirinale*, in «Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome», 55, 1996, pp.293-335.
- 1996 A. JARRARD, *The Escalation of Ceremony and Ducal Staircases in Italy 1560-1680*, in «Annali di Architettura», 8, 1996, pp. 159-178.
- 1996 W. V. KALNEIN, «*Man rede mir nicht von Kleinigkeiten*»: *Gian Lorenzo Berninis Entwuerfe fuer den Louvre*, in «Belvedere», 2, 1996, pp.4-21.
- 1996 C. LO MONACO, *Il casino Sacchetti di Pietro da Cortona a Roma*, in «Disegnare idee immagini», VII, 13, 1996, pp.81-88.
- 1996 J. M. MERZ, voce *Cortona, Pietro da*, in D.A., 7, London 1996, pp.905-915.
- 1996 H. MILLON, *Filippo Juvarra e Palladio*, in «Annali di Architettura», 8, 1996, pp.7-20.
- 1996 J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze. Metal sculpture of the roman Baroque*, New Haven-London 1996.
- 1996 T. MONTANARI, *Bernini, Pietro da Cortona e un frontespizio per Sforza Pallavicino*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», IV, 1-2, 1996, pp.339-359.
- 1996 M. MORRESI, *Assimilazione e interpretazione barocca del Pantheon: la chiesa e il pronao di S. Andrea al Quirinale*, in «Rivista Storica del Lazio», IV, 4, 1996, pp.99-123.
- 1996 S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, voce *Ferri, Ciro*, in D.A., 11, London 1996, pp.22-25.
- 1996 M. RASPE, *Borromini und Sant'Agnese in Piazza Navona. Von der Päpstlichen Grablege zur Residenzkirche der Pamphili*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 31, 1996, pp.313-368.
- 1996 A. SPAGNOLETTI, *Principi italiani e Spagna nell'età barocca*, Milano 1996.
- 1996 E. B. THRO, *Leonardo's early studies of shadows, including CA, f.187 r-a, v-a: parallels with the pinhole camera and anticipations of Francesco Maurolico's Photismi*, in «Accademia Leonardo da Vinci», 9, 1996, pp.42-50.
- 1996 P. TURCHETTI, *Le "nuvole": macchine teatrali fiorentine*, in «Critica d'arte», LIX, 9, 1996, pp.45-56.
- 1996 P. WADDY, voce *Soria, Giovambattista*, in D. A., 1996, pp.79-81.
- 1996 P. A. WILSON, *The Image of Chigi Rome: G. B. Falda's Il nuovo teatro*, in «Architettura», 26, 1, 1996, pp.33-46.
- 1996 L. H. ZIRPOLO, *The Villa Sacchetti at Castelfusano: Pietro da Cortona's Earliest Architectural Commission*, in «Architettura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 26, 2, 1996, pp.166-184.
- 1996 *Altari e committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996. In part.: T. VERDON, *Le origini dell'altare barocco e la Controriforma a Firenze*, pp.19-28.
- 1996 *Il Giardino delle Esperidi: gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Colloquio internazionale (Pietrascanta, 13-14 ottobre 1995), a cura di A. Tagliolini, M. Azzi Visentini. In part.: A. CAMPITELLI, *I "cocchi" di agrumi nelle ville romane*, pp.175-196.
- 1996 *Camillo Massimo collezionista di Antichità. Fonti e documenti*, a cura di M. Pomponi, Roma 1996.
- 1996 *Domenichino 1581-1641*, Catalogo della Mostra (Roma, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997), a cura di A. M. Mignosi Tantillo, Milano 1996.
- 1996 *Poussin et Rome. Actes du colloque à l'Académie de France à Rome et à la Bibliotheca Hertziana*, (Roma, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C. L. Frommel, Paris 1996.
- 1996 *L'Ultimo Bernini*, a cura di V. Martinelli, Roma 1996.
- 1997 J. C. BELL, *Catalogue. Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori*, in «Bollettino d'arte», 82, 1997, 101-102, pp. 49-66.
- 1997 S. BENEDETTI, *L'architettura a Roma nel tempo della transizione*, in AA. VV., *Dopo Sisto V. La transizione al Barocco (1590-1630). Atti del Convegno (Roma, 18-20 ottobre 1995)*, Roma 1997, pp.161-179.
- 1997 T. CARRATÙ – R. ULIVI, *Itinerari cortoneschi a Roma*, Milano 1997.
- 1997 S. CIOFFETTA, *Alcune edizioni di architettura di Gian*

- Giacomo e Domenico De Rossi: fasi preparatorie e finalità dell'opera, in *700 Disegnatore*, a cura di E. De-benedetti, Roma 1997, pp. 65-82.
- 1997 J. CONNORS, *La cappella Falconieri a San Giovanni dei Fiorentini*, in «Annali di Architettura», 9, 1997 (1998), pp.97-111.
- 1997 M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma 1997.
- 1997 L. FALASCHI, voce *Ferri, Ciro*, in D.B.I., 47, Roma 1997, pp.125-132.
- 1997 E. FUMAGALLI, *Le ambiguità di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in «Paragone/Arte», 48, 1997, pp.34-82.
- 1997 U. FISCHER PACE, *Disegni del seicento romano*, Firenze 1997.
- 1997 I. FOSI, *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma 1997.
- 1997 E. FUMAGALLI, *Le ambiguità di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in «Paragone/Arte», III, 13, 1997, pp.34-82.
- 1997 M. HANSMANN, *Zur Kunstliteratur des Seicento in Rom: Theorie und Praxis im Dialog*, in *Von Caravaggio bis Poussin: D Barockmalerei aus der Ermitage in St. Petersburg*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1997.
- 1997 C. HECHT, *Katholische Bildertbeologie in Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu den Traktaten von Johannes Molanus Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997.
- 1997 J. IMORDE, *Praesenz und Rapraesentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen (Das vierzigstündige Gebet von den Anfaengen bis in das Pontificat Innocenz X.)*, Berlin 1997.
- 1997 A. JARRARD, *Theaters of Power: Francesco I d'Este and the Spectacle of Court Life in Modena*, Ph. D., Columbia University, Ann Arbor 1997.
- 1997 W. C. KIRWIN, *Powers matchless: the pontificate of Urban VIII, the Baldachin, and Gian Lorenzo Bernini*, New York 1997.
- 1997 P. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica nel 17 secolo a Milano*, Milano 1997.
- 1997 G. LABROT, *Roma 'caput mundi': l'immagine barocca della città santa 1534-1677*, Napoli 1997.
- 1997 A. LO BIANCO, *Le ragioni di una mostra: la celebrazione del centenario della nascita di Pietro da Cortona e lo stato attuale degli studi*, in «antichità viva», XXXVI, 2-3, 1997, pp.6-12.
- 1997 T. M. LUCAS, *Landmarking: city church and Jesuit urban strategy*, Città del Vaticano 1997.
- 1997 T. A. MARDER, *Bernini Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture and Ritual*, Cambridge 1997.
- 1997 A. M. MATTEUCCI ARMANDI, *Fedeltà della tipologia castellana nell'edilizia di villa in Emilia*, in *Presenze medievali nell'architettura*, a cura di G. Simoncini, Roma 1997, pp.167-173.
- 1997 R. MEROLLA, *La ricerca letteraria a Roma fra tradizione e Barocco*, in AA. VV., *Dopo Sisto V. La transizione al Barocco (1590-1630). Atti del Convegno (Roma, 18-20 ottobre 1995)*, Roma 1997, pp.137-159.
- 1997 G. MIARELLI MARIANI, *Architettura fra Cinque e Seicento: una tendenza retrospettiva*, in AA. VV., *Dopo Sisto V. La transizione al Barocco (1590-1630). Atti del Convegno (Roma, 18-20 ottobre 1995)*, Roma 1997, pp.181-209.
- 1997 A. MORELLI, *Mecenatismo musicale nella Roma Barocca: il caso di Cristina di Svezia*, in «Quaderni Storici», XXXII, 2, 1997, pp.387-408.
- 1997 W. OECHSLIN, *Premesse a una nuova lettura dell'Idea dell'Architettura Universale di Scamozzi*, in V. SCAMOZZI, *L'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia 1615 (ed. a cura del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza), Verona 1997, pp. XI-XXXVIII.
- 1997 M. OLIVIER, *Tre generazioni d'amatori di libri: i De Rossi*, in «Strenna dei Romanisti», LVIII, 1997, pp.353-370.
- 1997 C. PAUL, *Pietro da Cortona and the invention of the "macchina"*, in «Storia dell'Arte», 1997, 89, pp.74-99.
- 1997 E. REEVES, *Painting the heavens: art and science in the age of Galileo*, Princeton 1997.
- 1997 G. SPAGNESI, *Alessandro Specchi. Alternativa al borrominismo*, Torino 1997.
- 1997^a D. L. SPARTI, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997.
- 1997^b D. L. SPARTI, *Cortona tardo: modus operandi e problemi di bottega*, in «antichità viva», XXXVI, 2-3, 1997, pp.13-25.
- 1997 L. SPEZZAFERRO, *Baroque Rome: a 'modern city'*, in *Rome*Amsterdam. Two Growing Cities in Seventeenth-Century Europe*, a cura di P. van Kassel e E. Schutte, Amsterdam 1997, pp.1-12.
- 1997 P. STRANIOLI, *I teatri di Roma dal Rinascimento ai giorni nostri*, Roma 1997.
- 1997 E. TAMBURINI, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di L. Onofrio Colonna (1659-1689). Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro "piccolo" elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma 1997.
- 1997 J. THUILLIER, *Classicismo Barocco: Cesare Gnudi et le problème du Seicento*, in AA. VV., *Von Caravaggio bis Poussin: Europäische Barockmalerei aus der Ermitage in St. Petersburg*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1997, pp.253-258.
- 1997 M. G. TURCO, *Il titulus dei Santi Nereo e Achilleo emblema della riforma cattolica*, Roma 1997.
- 1997^a M. VILLANI, *Pietro da Cortona architetto. La tarda attività: S. Maria in Via Lata, S. Carlo al Corso*, Tesi di Dottorato di Ricerca (tutor Prof. S. Benedetti), Università degli Studi di Roma "La Sapienza"- Dipartimento di Storia

- dell'architettura, restauro e conservazione dei beni architettonici (VIII ciclo), Roma 1997.
- 1997^b M. VILLANI, *La facciata della chiesa dei Ss. Luca e Martina a Roma. Proporzionamento, ordini, iconologia*, in «Palladio», N.S., X, 20, 1997, pp. 43-60.
- 1997 *Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, a cura su C. Brice, M. A. Visceglia, Roma 1997.
- 1997 *La Festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, Catalogo della Mostra (Roma, 23 maggio-15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo, Torino-Roma 1997.
- 1997 *Pietro da Cortona e il disegno*, Catalogo della Mostra (Roma, 30 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998), a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Milano 1997. In part.: V. DI PIAZZA, *La villa del Pigneto Sacchetti*, pp. 134-135.
- 1997 *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, Catalogo della Mostra (Cortona, 1 febbraio-4 maggio 1997), a cura di R. Contini, Milano 1997. In part.: R. CONTINI, *L'influenza di Pietro da Cortona lui vivente: quale bilancio?*, pp. 55-68.
- 1997 *Pietro da Cortona 1597-1669*, Catalogo della Mostra (Roma, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997. In part.: A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona. Carriera e fortuna dell'Artista*, pp. 21-40; E. SCHLEIER, *Pietro da Cortona e la nascita del barocco a Roma*, pp. 41-54; J. M. MERZ, *Cortona giovane*, pp. 55-66; S. GUARINO, «*Con grandissima leggiadria et diletto dei riguardanti*»: note su *Pietro da Cortona e i Sacchetti*, pp. 67-72; J. BELDON SCOTT, *Strumento di potere: Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphili*, pp. 87-98; M. CAMPBELL, *Cortona tra Firenze e Roma*, pp. 99-106; V. CASALE, *Poetica di Pietro da Cortona e teoria del trattato della pittura e scultura*, pp. 107-116; D. SPARTI, *La casa bottega dell'artista*, pp. 117-126; J. MONTAGU, *La scultura cortonesca*, pp. 127-132; K. NOEHLES, *Cortona architetto. Osservazioni sull'origine toscana e la formazione romana del suo fare architettonico*, pp. 133-152; B. GADY, *Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669)*, pp. 153-163; *Schede dei disegni di architettura*, a cura di K. Noehles, G. Grumo, pp. 454-473; D. FERRARA, *Regesto*, pp. 478-488.
- 1997 *Politics and Culture in the Age of Christina. Acta from a Conference held at the Wenner-Gren Center in Stockholm, may 4-6 1995*, a cura di M. L. Broden, Stockholm 1997.
- 1997 *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, a cura di C. Conforti, Milano 1997.
- 1998 G. BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung um 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998.
- 1998 F. BORROMINI, *Opus architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano, 1998.
- 1998 M. CARPO, *L'architettura dell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle tecniche architettoniche*, Milano 1998.
- 1998 A. G. CAVAGNA, *Printing and Publishing in Seventeenth-Century Lombardy*, in «Gutenberg Jahrbuch», 73, 1998, pp. 208-216.
- 1998 F. CECCOPIERI MARUFFI, *Glorie romane di Pietro Berrettini*, in «Strenna dei Romanisti», LIX, 1998, pp. 61-66.
- 1998 M. CHAPPEL, *Renascence of the Florentine Baroque*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 7, 1998, pp. 56-111.
- 1998 R. CONTINI, *Casa Buonarroti, sede fiorentina di Pietro da Cortona*, in *Casa di artisti in Toscana*, a cura di R. P. Ciardi, Milano 1998, pp. 145-165.
- 1998 J. CONNORS, *Pietro da Cortona 1597-1669. Palazzo Venezia, Rome 31 October 1997 – 10 February 1998* (recensione), in «Journal of the Society of Architectural Historians», 57, 3, 1998, pp. 318-321.
- 1998 G. CURCIO, *Intorno ai disegni di Pietro da Cortona*, in «Il disegno di architettura», 17, 1998, pp. 14-20.
- 1998 A. DANTI, *I sotterranei di S. Maria in Via Lata*, Roma 1998.
- 1998 D. DEL PESCO, *L'architettura del Seicento*, Torino 1998.
- 1998 M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Pietro da Cortona ed i "Cortoneschi"*, Roma 1998.
- 1998 M. FAGIOLO – M. L. GIUSTI, *Lo specchio del Paradiso. Giardino e teatro dall'antico al Novecento*, Cinisello Balsamo 1998.
- 1998 S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio*, Milano 1998.
- 1998 M. GALLO, *Ulteriori dati sulla chiesa dei Ss. Luca e Martina e sugli esordi di Jusepe da Ribera*, in «Storia dell'Arte», 93/94, 1998, pp. 312-336.
- 1998 R. GARGIANI, *Idea e costruzione del Louvre. Parigi cruciale nella storia dell'architettura moderna europea*, Firenze 1998.
- 1998 F. HAMMOND, *Barberini entertainments for Queen Christina's arrival in Rome*, in *Cristina e la musica*, Atti del Convegno (Roma 5-6 dicembre 1996), Roma 1998, pp. 133-160.
- 1998 A. JARRARD, *Pietro da Cortona and the Este in Modena*, in «The Burlington Magazine», CXL, 1138, 1998, pp. 16-24.
- 1998 G. IORI, *Per evidenza, conoscenza e segni nell'età barocca*, Padova 1998.
- 1998 L. LOZZA, *Chiesa di Santa Maria in Via Lata*, Roma 1998.
- 1998 P. MALANIMA, *La fine del primato. Crisi e riconversione nell'Italia del Seicento*, Milano 1998.
- 1998 L. NUSSDORFER, *Print and pagentry in Baroque Rome*, in «Sixteenth century Journal», 29, 1998, pp. 439-464.
- 1998 L. PATETTA, *Monsignor Caramuel*, Milano 1998.
- 1998 F. PETRUCCI, *Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi cardinale (1652-1655)*, in «Ri-

- vista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XXI, 53, 1998, pp.169-196.
- 1998 E. POVOLEDO, *Aspetti dell'allestimento scenico a Roma al tempo di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia e la musica*, Atti del Convegno (Roma, 5-6 dicembre 1996), Roma 1998, pp.169-216.
- 1998 F. QUICI, *Le rappresentazioni del Barocco: scelte figurative e indirizzi interpretativi*, in «Il disegno di architettura», 7, 1998, pp. 3-13.
- 1998 S. ROLFI, *Mostre cortonesche fra Roma e Cortona 1996-1997*, in «Roma moderna e contemporanea», VI, 1998, 112, pp.211-217.
- 1998 L. TONIOLO, *Gilded stuccoes of Italian Baroque*, in «Studies in Conservation», 43, 1998, pp.201-208.
- 1998 S. TUZI, *Pablo de Céspedes e l'origine della colonna tortile*, in «Architettura & arte», 2, 1998, pp. 47-51.
- 1998 J. VICIOSO, *Carlo Maderno e le maestranze ticinesi a Roma. Il cantiere di S. Giovanni de' Fiorentini, 1608-1623*, in «Palladio», 21, 1998, pp. 85-93.
- 1998 M. VILLANI, *Strategie papali nell'età di Alessandro VII. Il 'restauro' barocco della tribuna di S. Giovanni in Laterano*, in «Palladio», N.S., XI, 22, 1998, pp. 39-60.
- 1998^a K. WOLFE, *The West Front of Palazzo Barberini*, in *Effigies & Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Catalogo della Mostra (Edinburgh, 25 giugno-20 settembre 1998), a cura di T. Clifford - A. Weston-Lewis, Edinburg 1998, p.120.
- 1998^b K. WOLFE, *Design for the High Altar of San Giovanni dei Fiorentini*, in *Effigies & Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the Age of Bernini*, Catalogo della Mostra (Edinburgh, 25 giugno - 20 settembre 1998), a cura di T. Clifford - A. Weston-Lewis, Edinburg 1998, pp.146-147.
- 1998 *Diletto e Maraviglia: Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock: R. Preimesberger zum 60. Geburtstag*, a cura di C. Götter, U. Müller Hofstede, Emsdetten, 1998. In part.: A. GAMMP, *Diletto e maraviglia, piacere e stupore*, pp.252-279.
- 1998 *Docere delectare movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio estetico del primo Barocco romano. Atti del Convegno organizzato dall'istituto olandese a Roma, dalla Bibliotheca Herziana e l'Università Cattolica di Nijmegen, Roma 19-20 gennaio 1996*, a cura di S. de Blaaw, P. M. Gijsbers, S. Schütze, Roma 1998. In part.: S. SCHÜTZE, *Tragedia antica e pittura moderna*, pp.137-154.
- 1998 *Gedenkschrift für Richard Herpreth*, a cura di W. Liebenwein, A. Tempestini, München 1998. In part.: A. STOLZENBURG, *Zu einer Zeichnung Giovanni Francesco Grimaldis nach Pietro da Cortona Villa Pigneto Sacchetti*, pp.441-450.
- 1998 *Iconography, propaganda, and legitimation*, a cura di A. Ellenius, Oxford 1998.
- 1998 *Pietro da Cortona. Atti del convegno internazionale Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997*, a cura di C. L. Frommel – S. Schütze, Milano 1998. Contributi citati: J. BELDON SCOTT, *Cortona a Pigneto Sacchetti David Cycle and Patron-client Affiliation in Early Modern Rome*, pp.101-107 (Cortona architetto); B. GADY, *Rival de Poussin ou chief de la décadence? Pierre de Cortone per la France de Louis XIV*, pp.116-125; J. M. MERZ, *Ss. Luca e Martina Reconsidered*, pp. 231-242; D. L. SPARTI, *Pietro da Cortona e le presunte reliquie di santa Martina*, pp. 243-255; M. CABELL, *Da Palazzo Pitti a Palazzo Palatino: osservazioni sul "Gran Progetto" di Pietro da Cortona*, pp. 256-261; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Strutture effimere di Pietro da Cortona*, pp. 262-269; T. A. MARDER, *Rapporti fra Cortona e Bernini architetti*, pp. 270-278; V. CASALE, *L'artificio barocco e il suo significato (Borromini, Bernini, Pietro da Cortona)*, pp. 279-292; A. SARTOR, *Il Casino Sacchetti di Pietro da Cortona*, pp. 293-294; M. CAPUTO, *Il Casino Sacchetti di Pietro da Cortona: il rilievo di un rudere*, pp. 295-298; C. LO MONACO, *Il Casino Casino Sacchetti di Pietro da Cortona: ipotesi di ricostruzione dell'aspetto originario*, pp. 299-304; A. CERUTTI FUSCO – S. SCHAFER, *Pietro da Cortona e il Pigneto Sacchetti: fasi costruttive, committenza, progetto*, pp. 305-315; P. FANCELLI, *La villa del Pigneto. Teoria e problemi di restauro delle rovine barocche*, pp. 316-323; M. DAL MAS, *Artifici per una nuova spazialità urbana nella facciata di Santa Maria della Pace*, pp. 324-332; S. MALAGODI, *Una evoluzione nella tecnica di rilevamento: il georadar*, pp. 333-335; R. M. DAL MAS, *Il Martirio di san Lorenzo e l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo de' Speziali in Miranda a Roma*, pp. 336-342; M. VILLANI, *Pietro da Cortona nella chiesa di San Carlo al Corso: la tribuna*, pp. 343-352; A. ROCA DE AMICIS – C. VARAGNOLI, *La cappella dei Gavotti: struttura e colore nell'ultimo Cortona*, pp. 353-362; M. BRANCIA DI APRICENA, *La casa di Pietro da Cortona in via Giulio Romano*, pp. 363-384; H. KANAYAMA, *Paolo Falconieri e il suo modello di Palazzo Pitti del 1681*, pp. 385-389; S. BENEDETTI, *La poetica dell'uno-molteplice nell'architettura di Pietro da Cortona*, pp. 390-404. Relazione presentata nel corso del Convegno, ma non presente negli Atti: J. VICIOSO, *Pietro da Cortona e Ciro Ferri in S. Giovanni dei Fiorentini*.
- 1998 *Pietro da Cortona. Itinerari romani*, a cura di T. Carratù, M. Ulivi, Milano 1998.
- 1999 L. BALDINI GIUSTI, *La Grotta di Pietro da Cortona in Palazzo Pitti*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa. Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici (Firenze 16-17 settembre 1998; Lucca 18-19 settembre 1998)*, a cura di I. Lapi Ballerini e L. M. Medri, Firenze 1999, pp.85-94.
- 1999 H. BELLON, *Louis Le Vau, Mazarin's Collège, Colbert's Revenge*, Paris 1999.

- 1999^a A. BRUSCHI, *Francesco Borromini. Manierismo spaziale oltre il Barocco*, Torino 1999.
- 1999^b A. BRUSCHI, *Oltre il Rinascimento. Architettura, città, territorio nel secondo Cinquecento*, Milano 1999.
- 1999 P. CAVAZZINI, *Famiglie e palazzi romani all'alba del Barocco*, in «Quaderni di Palazzo Te», 6, 1999, pp. 23-31.
- 1999 D. DOMBROWSKY, "Pietro da Cortona": *Internationaler Kongreß Rom, Palazzo Barberini und Accademia di S. Luca, 12-14 Nov. 1997 / Florenz, Kunsthistorisches Institut, 15 Nov. 1997*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 62, 1999, pp.277-290.
- 1999 M. FAGIOLO, *Roma alexandrina*, in AA. VV., *Bernini e la Roma di Alessandro VII*, Milano 1999, pp. 51-81.
- 1999 O. FERRARI – S. PAPALDO, *La scultura del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- 1999 K. GARBER, *Europäische Barock-Rezeption*, Wiesbaden 1999.
- 1999 A. GONZALES-PALACIOS, *La grande decorazione barocca. Mobili, arredi, oggetti*, in G. L. Bernini regista del Barocco, Catalogo della Mostra (Roma, 21 maggio-16 settembre 1999), a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo, Milano 1999
- 1999 I. HERKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archæologie des 17. Jabrhunderts*, München 1999.
- 1999 T. A. MARDER, *Il parere di Pietro da Cortona*, in *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, a cura di C. Conforti, G. Curcio, M. Bulgarelli, Milano 1999, pp.135-137.
- 1999 F. MARIAS FRANCO, *Alonso Cano y la columna salomónica*, in *Figuras e imagines del barroco: estudios sobre el barroco espanol y sobre la obra de Alonso Cano*, Atti del Convegno (Siviglia, 6-10 maggio 1996), a cura di A. Lopera, B. Correa, Siviglia 1999, pp.291-321.
- 1999 A. MENNITI IPPOLITO, *Il tramonto della Curia nepotista*, Roma 1999.
- 1999 A. NEGRO, *Il restauro della Galleria di Alessandro VII: primi interventi ed indagini su Canini, Baldi, Murgia, Guglielmo Cortese, Filippo Lauri e Giovanni Paolo Schor*, in «Bollettino d'Arte», volume speciale 1999, pp.319-342.
- 1999 A. A. PAYNE, *Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence. Teofilo Gallacini in Seventeenth-Century Siena*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LVIII, 2, 1999, pp.146-156.
- 1999 F. QUINTERIO, *Quattro secoli di stucco in Toscana: da Donatello a Pietro da Cortona in Palazzo Pitti (I)*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 5, 1999, pp.85-100.
- 1999 E. RAIMONDI, *Il Seicento: un secolo drammatico*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di I. Dionigi, Milano 1999.
- 1999 G. SPAGNESI, *Progetto e architettura del linguaggio classico (XV-XVI secolo)*, Milano 1999. In part.: *Pellegrino Tibaldi e la cultura architettonica romana tra Cinque e Seicento*, pp.227-251.
- 1999 C. TIBERI, *Architetture periclee e classicità*, Milano 1999.
- 1999 M. VILLANI, *Ripresa, adattamento e variazione del tema architettonico nell'età barocca. Il monumento De Amicis in S. Maria sopra Minerva a Roma*, in «Palladio», N.S., XII, 24, 1999, pp.37-66.
- 1999 A. ZUCCARI, *Il giubileo della Colomba. Le arti nella Roma di Papa Pamphili*, in *La storia dei Giubilei*, a cura di A. Zuccari, III, Firenze 1999, pp.196-237.
- 1999 *Andrea Sacchi 1599-1661*, Catalogo della Mostra (Nettuno, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, L. Carloni, C. Tempesta, Roma 1999.
- 1999 *Architetture della compagnia ignaziana nei centri antichi italiani*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, Firenze 1999.
- 1999 *Barocke Inszenierung*. Atti del Colloquio della Technischen Universität (Berlino, 20-22 giugno 1996), a cura di J. Imorde, F. Neumeyer, T. Weddingen, Emsdetten- Zurich 1999.
- 1999 *Borrominismi*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1999.
- 1999 *British Museum: Roman Baroque Drawings, c.1620-1700*, a cura di N. Turner-R. Eithel-Porter, London 1999.
- 1999 *Commemorating Poussin. Reception and interpretation of the artist*, a cura di K. Scott, G. Warwick, Cambridge 1999.
- 1999 *Cristina di Svezia a Roma*, Atti del Simposio tenuto all'Istituto svedese di studi classici (Roma, 5-6 ottobre 1995), a cura di B. Magnusson, Stockholm 1999.
- 1999 *Donne, filosofia e cultura nel Seicento*, a cura di P. Todaro, Roma 1999.
- 1999 *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, Catalogo della Mostra (Stupinigi, 4 luglio – 7 novembre 1999), a cura di H. A. Millon, Milano 1999. In part.: P. PORTOGHESI, *La nascita del barocco*, pp.33-56; C. NORBERG-SCHULZ, *Il barocco e le sue architetture*, pp.57-80; E. KIEVEN, "Mostrar l'invenzione". *Il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello*, pp.173-206; W. OECHSLIN, *Architettura est scientia edificandi. L'influenza della letteratura sull'architettura*, pp.207-218.
- 1999 *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Catalogo della Mostra (Lugano, 5 settembre-14 novembre 1999), a cura di M. Kahn-Rossi e M. Francioli, Milano 1999.
- 1999 *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento. "Teatro" della politica europea*, a cura di G. Signorotto e M. A. Visciglia, Roma 1999.
- 1999 *La storia dei Giubilei*, III, a cura di A. Zuccari, Firenze 1999.
- 1999 *Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco*, a cura di F. Hammond e S. Walker, New

- York 1999. In part.: P. WADDY, *Inside the Palace: People and Furnishings*, pp.21-38; T. DONDELET, *Setting the Noble Stage in Baroque Rome: Roman Palaces, Political Contest, and Social Theater, 1600-1700*, pp.39-52; F. HAMMOND, *The Creation of a Roman Festival: Barberini Celebrations for Christina of Sweden*, pp.53-70.
- 1999 *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, a cura di C. Conforti, G. Curcio, M. Bulgarelli, Milano 1999.
- 1999 *Siena 1600 circa: dimenticare Firenze; Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l'eclisse presunta di una cultura architettonica*, Catalogo della Mostra (Siena, 10 dicembre 1999-27 febbraio 2000), a cura di G. Morolli, Siena 1999.
- 1999 *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, a cura di J. O' Malley, Toronto 1999.
- 1999 *Via del Corso. Una strada lunga 2000 anni*, Catalogo della Mostra (Roma, 8 maggio-30 settembre 1999), a cura di C. D'Onofrio, Roma 1999.
- 1999-2000 *Borromini e l'universo barocco*, a cura di R. Bösel e C. L. Frommel, I-II, Milano 1999-2000.
- 1999-2000 S. ROTONDI, *La costruzione del teatro: idee e problematiche dell'età moderna*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 98-100, 1999-2000, pp.7-91.
- 1999-2000 E. TAMBURINI, *Naturalizza d'artificio nella funzione scenica berniniana: la Comica del cielo di Giulio Rospigliosi (1668)*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 98-100, 1999-2000.
- 2000 A. BATTISTINI, *Il Barocco*, Roma 2000.
- 2000 C. L. FROMMEL, *Palazzo Barberini*, in *Borromini Architekt im barocken Rom*, Milano 2000.
- 2000 T. GRIGGS, *Antiquaries and the Nile Mosaic: The Changing Face of Erudition*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 72, 2000, pp. 37-48.
- 2000 E. OY-MARRA, *Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona: della pittura et scultura; uso e abuso loro*, in *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, a cura di H. Laufhütte, 2000, pp.433-444.
- 2000 P. PERKINS – S. SCHAFER, *The Excavation Report of the Villa Pigneto Sacchetti, Rome*, in «Papers of the British School at Rome», LXVIII, 2000, pp.269-320.
- 2000 M. PETZET, *Claude Perrault und die architektur des Sönnemkönigs*, München 2000.
- 2000 V. RAGUSA, *Villa Chigi di Castel Fusano*, in «Lazio ieri e oggi», XXXVI, 9, 2000, p.266-271.
- 2000 A. ROCA DE AMICIS, *Palazzo Gambirossi e piazza della Pace: storia edilizia di un connubio difficile*, in «Palladio», N. S., XIII, 25, 2000, pp.19-38.
- 2000 D. SELIA, *L'Italia del Seicento*, Roma-Bari 2000.
- 2000 J. VICIOSO, *L'opera ultima e la tomba di Francesco Borromini*, in *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale Roma 13-15 gennaio 2000*, a cura di C. L. Frommel, E. Sladek, Milano 2000, pp.181-187.
- 2000 M. VILLANI, *Convergenze nella Roma barocca: Borromini e Pietro da Cortona*, in *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale Roma 13-15 gennaio 2000*, a cura di C. L. Frommel, E. Sladek, Milano 2000, pp.98-106.
- 2000 A. VISCOGLIOSI, *I Ss. Luca e Martina: note archeologiche a monte del progetto cortoniano*, in ID., *I Fori Imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento*, Roma 2000, pp.44-51.
- 2000 L. H. ZIRPOLO, *The Villa Sacchetti at Castelfusano: Health, Agriculture and Hospitality at the Roman Country Estate*, in «Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst», 30, 1, 2000, pp.42-56.
- 2000 *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa Senese di Roma Moderna*, Catalogo della Mostra (Siena, 23 settembre 2000-10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000.
- 2000 *Borromini: Architekt im barocken Rom*, Catalogo della Mostra, a cura di R. Bösel, Ch. L. Frommel, Milano 2000. In part.: F. BELLINI, *Rom und der päpstliche Hof*, pp.288-303; E. KIEVEN, *Borrominismus im Spätbarock*, pp.598-603.
- 2000 *Francesco Borromini. Atti del convegno internazionale Roma 13-15 gennaio 2000*, a cura di C. L. Frommel, E. Sladek, Milano 2000.
- 2000 *Giacomo Torelli: l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Catalogo della Mostra (Fano, 8 luglio-30 settembre 2000), Fano 2000.
- 2000 *Intorno a Poussin: ideale classico e epopea barocca tra Parigi e Roma*, a cura di O. Bonfait-J. C. Boyer, Roma 2000.
- 2000 *I segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Catalogo della Mostra (Roma, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma 2000.
- 2000 *L'idea del Bello. Viaggio nel Seicento per Roma con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della Mostra (Roma, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasbarri, Roma 2000.
- 2000 *Roma Veduta. Disegni e stampe panoramiche della città dal XV al XIX secolo*, Catalogo della Mostra (Roma, 30 settembre 2000 – 28 gennaio 2001), a cura di M. Gori Sassoli.
- 2000 *Lo spettacolo meaviglioso: il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*, Catalogo della Mostra, a cura di M. De Angelis, Archivio di Stato di Firenze, Firenze 2000.
- 2000 *I teatri del paradiso: la personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX)*, Catalogo della Mostra (Pistoia, 21 ottobre 2000 – 7 gennaio 2001), a cura di C. d'Afflitto, D. Romei, Firenze 2000.

- 2000 *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy. Papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1998*, a cura di E. Cropper, Bologna 2001.
- 2001 C. BAGLIONE, *Alessandro VII e il cantiere di Santa Maria in via Lata a Roma*, in «Annali di architettura», 13, 1991, pp. 137-157.
- 2001 A. MARINO, *I Chigi in città. Il palazzo barocco*, in *Palazzo Chigi*, a cura di C. Strinati, R. Vodret, Milano 2001, pp. 57-85.
- 2001 J. M. PEROUSE DE MONTCLOS, *Parigi: l'arte nei secoli*, I-II, Udine 2001.
- 2001 P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma 2001.
- 2001 L. H. ZIRPOLO, *Images of privilege and power in Pietro da Cortona's frescoes at the Villa Sacchetti in Castelfusano*, in «Gazette des beaux-arts», 137, 2001, pp.115-138.
- 2001 *Ars et Scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65 Geburtstag*, a cura di H. Baader, Berlin 2001.
- 2001 *Atbanasius Kircher S. J. Il Museo del Mondo. Macchine esoterismo arte*, Catalogo della Mostra (Roma, 28 febbraio – 22 aprile 2001), a cura di F. Lo Sardo, Roma 2000.
- 2001 *Contributi sul Barocco romano rilievi studi e documenti*, a cura di R. M. Strollo, Roma 2001. In part. M. G. D'AMELIO, *I cantieri di Francesco Borromini a Roma: impianto, organizzazione e approvvigionamento dei materiali*, pp.47-65; N. MARCONI, *I cantieri romani di Francesco Borromini: apparati, macchine da costruzione e strutture provvisorie*, pp.101-116.
- 2001 *Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze, 2001. In part.: E. ACANFORA, *La decorazione di Palazzo Pitti da Giovanni da San Giovanni a Jacopo Chiantistelli*, pp.147-154; M. VISONÀ, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, pp.165-180.
- 2002 *Les cieux en gloire: paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque; bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, Catalogo della Mostra (Ajaccio, 17 maggio - 30 settembre 2002), Ajaccio 2002. In part.: M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Dessin, bozzetto, modello, memoria dans le grand décor du Baroque romain*, pp.17-26; L. MOCHI ONORI, *Pierre de Cortone et Andrea Sacchi au Palais Barberini*, pp.197-210; V. CASALE, *L'idéologie du baroque dans le "Trattato della Pittura e Scultura" de Gian Domenico Ottoneilli*, pp.211-244.
- (i.c.s.) A. CERUTTI FUSCO, *Vitruvio nella cultura architettonica italiana nella prima metà del Seicento: alcune considerazioni sul dibattito del tempo in Italia e in Francia*, in Atti del Convegno Internazionale *Vitruvio nella cultura architettonica antica, medievale e d'età moderna* (Genova, 5-8 novembre 2001), a cura di G. Ciotta.
- (i.c.s.) S. FROMMEL, *Les projets du Bernin pour le Louvre. Tradition italienne contre tradition française*, in *Le Bernin et l'Europe*.
- (i.c.s.) S. SCHAFER, *Architectural Representations of the Villa Pigneto Sacchetti by A. Specchi, P. Bracci and P. L. Ghezzi*, in «The Canterbury Review».
- (i.c.s.) *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni Venti*, Atti del Convegno (Roma, 17-19 febbraio 1999). In part.: A. ANTINORI, *Michelangelo e palladianesimo nel contesto architettonico romano fra Paolo V e Urbano VIII*; M. LANFRANCONI, *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento: presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini*; R. DI MAIO, *Ricezione del Michelangiolismo sotto Urbano VIII. Riedizione delle Rime*; U. BALDINI, *Istituzioni culturali e scienza a Roma tra papato Borghese e Barberini*; M. BOUDON, *Le bust funéraire et la "ressemblance parlante" à Rome dans les années 1620*; C.L. FROMMEL, *Palazzo Barberini, genesi, funzione e attribuzione*.

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Indice analitico

Sono compresi nell'indice le opere (in corsivo quelle pittoriche e decorative) citate nel testo. Compaiono inoltre i luoghi ed i nomi degli artisti, dei personaggi storici ricordati, degli autori, con esclusione di quelli oggetto di rimandi alla bibliografia generale. In grassetto, le pagine relative alle schede delle opere.

A

- Académie 133
- Académie d'Architecture (Parigi) 130
- Académie Royale de Peinture et Sculpture (Parigi) 130, 133
- Accademie:
- Ambrosiana (Milano) 31, 81
 - degli Umoristi 64, 126, 156, 330
 - dei Desiosi 126
 - dei Lincei 28, 29, 30, 48, 94
 - dei Melanconici 126
 - dei Riaccesi, 57
 - della Crusca (Firenze) 38, 81
 - di S. Luca 19, 24, 28, 34, 38, 66, 68, 77, 81, 112, 119, 123, 125, 129, 130, 131, 132, 138, 140, 141, 142, 144, 146, 151, 156, 187, 188, 198, 207, 210, 281, 329, 335, 350, 351, 361, 362, 371, 386, 394
 - Medicea 145
 - del Disegno (Firenze) 64, 81
- Accetto, T. 94, 126
- Accolti, P. 19
- Agostini, L. 89, 351, 358
- Agostino, santo 286
- Agucchi, G. B. 23, 24, 82, 139, 349, 358, 384, 391
- Albani, F. 24, 82
- Alberini, famiglia 78
- Alberti, L. B. 43, 64, 370
- Alcázar (Madrid) 170
- Aciati, A. 358
- Aldobrandini, famiglia 21, 52, 292
- Aldobrandini, O. 93, 94, 288
- Aldrovandi, U. 30
- Aleandro, G. B. 27, 30, 64, 156
- Aleotti, G. B. detto l'Argenta 52, 57, 165, 392
- Alessandro Magno 108
- Alessandro VII Chigi 20, 38, 58, 59, 90, 93, 96, 97, 101, 104, 105, 108, 110, 112, 113, 114, 116, 118, 128, 133, 137, 144, 151, 188, 242, 251, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 278, 286, 289, 292, 293, 295, 305, 308, 330, 333, 335, 354, 360, 371, 377, 386, 394, 396, 398
- Alessi, G. G. 36, 37
- Algarði, A. 69, 88, 93, 94, 95, 145, 146, 174, 213, 222, 352
- Allacci, L. 28, 30, 55
- Allegoria della tranquillità* 74
- Altare di S. Ignazio nel Gesù 157, **213-214**
- Altemps, famiglia 43
- Altieri, G. B. 213
- Altoviti, F. 25
- Amayden, T. 58
- Amichevoli, C. 146
- Amici da Gallipoli, B. 24
- Amico, G. 137
- Ammannati, B. 79, 119, 147, 152, 220, 234, 366
- Angeloni, F. 89
- Anna d'Austria, regina di Francia 76, 87, 129
- Antunes, J. 138
- Apoteosi di Enea*, 90
- Aprosio, A. 64
- Archi:
- dei Sergi (Pola) 398

- di M. Aurelio e L. Vero (di Portogallo) 104, 354
 - di Settimio Severo 36, 209, 354
 - di Tito 36
 - Arciconfraternita dei Lombardi 119, 120, 121, 311, 312, 314, 320, 321
 - Arciconfraternita dei Ss. XII Apostoli 251, 252
 - Arcucci, C. 47, 71, 147, 218
 - Arese, P. 358
 - Aretusi, G. detto il Pescina 250, 275
 - Aringhi, P. 30, 69, 208, 356
 - Ariosto, L. 38
 - Arrigoni, L. 72
 - Arrigucci, L. 147, 164
 - Asprucci, A. 137
 - Astalli, C. 86
 - Avanzini, B. 95
 - Azzolini, L. 32
- B**
- Bacone, F. 32
 - Baglione, G. 24, 26, 78, 89
 - Balbi, B. 37
 - Baldacchino di S. Pietro 24, 40, 49, 354
 - Baldi, B. 250
 - Baldi, L. 243
 - Baldinucci, F. S. 212, 214, 216
 - Bamboccianti 34
 - Bandinelli, B. 266
 - Baratta, G. M. 93, 94, 110
 - Barbaro, D. 19, 45, 55, 82, 88, 13
 - Barberini, A., il Giovane 24, 55, 57, 58, 61, 67, 73, 128, 163, 190, 302, 330
 - Barberini, A., il Vecchio 36
 - Barberini, famiglia 19, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 38, 39, 42, 43, 44, 47, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 65, 66, 69, 70, 74, 75, 76, 86, 87, 95, 96, 110, 114, 123, 126, 141, 142, 144, 151, 153, 154, 156, 164, 167, 169, 172, 188, 190, 192, 198, 200, 204, 217, 221, 222, 225, 229, 291, 344, 349, 351, 353
 - Barberini, F. 24, 26, 27, 28, 36, 49, 55, 58, 59, 64, 66, 70, 87, 94, 95, 123, 155, 156, 164, 181, 188, 191, 192, 200, 207, 210, 211, 252, 335, 352, 353
 - Barberini, M. 26, 34, 36, 39, 55, 62, 64, 71, 82, 132, 136, 151, 204, 355
 - Barberini, T. 50, 52, 55, 67, 71, 158, 164, 353
 - Barbo, P. 210, 257
 - Barca, P. A. 47, 389
 - Barclay, J. 49, 155
 - Barigioni, F. 259
 - Barnabiti 170, 207
 - Baronio, C. 30, 81, 82, 90, 105, 106, 190, 355, 356, 363
 - Barrière, D. 49, 136, 222
 - Bartoli, D. 66, 120, 132, 331, 334, 336, 337, 339, 340, 346
 - Bartoli, P. S. 70, 89, 349, 354
 - Basilica di Massenzio 105
 - Basilica di Superga (Torino) 137
 - Bassi, M. 19
 - Battista, B. 302
 - Battistero di Costantino 105, 304
 - Battistero di S. Giovanni (Firenze) 60
 - Battistero di S. Giovanni in Laterano 400
 - Bellori, G. P. 23, 24, 31, 65, 86, 89, 113, 113, 120, 139, 140, 141, 281, 335, 349, 360, 361, 391
 - Belvedere in Vaticano 221, 222
 - Benedetti, E. 114, 115, 116, 118, 305
 - Benedetti, G. B. 19
 - Bernabei, G. 243
 - Bernini, G. L. 20, 24, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 43, 49, 54, 55, 58, 59, 60, 66, 67, 78, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 104, 107, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 123, 125, 126, 129, 131, 132, 133, 134, 137, 140, 141, 146, 162, 163, 167, 171, 176, 177, 216, 224, 292, 299, 300, 305, 306, 308, 340, 344, 346, 361, 384, 386, 394, 395
 - Bernini, P. 38
 - Berrettini, L. 22, 49, 50, 70, 74, 96, 111, 123, 158, 200,

- 212, 214, 231, 244, 258, 266, 280, 286, 304, 305,
306, 309, 324, 325
- Berti, G. 2
- Besson, H. 29
- Bettini, M. 20
- Bianco, B. 37
- Biblioteche:
- Alessandrina 31
 - Angelica 31, 77
 - Barberiniana 30, 31, 64, 77, 163, 209
 - Chigiana 31
 - Laurenziana (Firenze) 145, 205, 376
 - Vallicelliana 31
 - Vaticana 113, 330
- Biffi, B. 266
- Binago, L. 36, 205, 371
- Biondo, F. 350
- Bloemaert, C. 65
- Blondel, F. 390
- Boccalini, T. 126, 344, 349
- Bolino, G. M. 98
- Bolla, G. B. 321
- Bomarzo 109
- Boncompagni, G. 278
- Bonetti, B. 17
- Borghese, famiglia 21, 52, 204
- Borghese, V. 288
- Borghini, R. 82
- Borgognone, F. 250
- Borromeo, C. 52, 105, 132, 195, 207, 311, 355, 356, 374,
379, 392
- Borromeo, F. 31, 49, 64, 81, 355
- Borromini F. 23, 24, 32, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 46, 49, 60,
66, 67, 68, 69, 73, 78, 83, 88, 92, 93, 94, 95, 100,
101, 107, 113, 119, 120, 121, 125, 126, 132, 133,
137, 140, 141, 144, 146, 153, 161, 164, 165, 173,
177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,
187, 198, 199, 202, 203, 206, 208, 254, 298, 305,
308, 311, 316, 351, 352, 361, 372, 375, 377, 386,
394, 398
- Boschini, M. 73
- Bosio, A. 30, 356, 360
- Bosse, A. 130, 136
- Botero, G. 79
- Bracci, P. 71, 72
- Bracci, P. 214
- Bracciolini, F. 64, 169
- Bracciolini, P. 64, 65
- Bragadin, M. A. 257, 299
- Bramante D. 36, 101, 176, 209, 402
- Branca, G. 47, 389
- Brandi, G. 315
- Breccioli, F. 147
- Bricci, P. 118
- Brignole Sale, G. A. 330
- Brill, P. 48
- Brozzi, P. 315
- Brueghel, P. 48
- Brughieri, A. 225
- Bruno, G. 85, 127
- Bucellino, G. 64
- Buonarroti, M. il Giovane 58, 72, 73, 81, 101, 366
- Buontalenti, B. 52, 69, 85, 152, 369, 370
- Buratti, G. 147
- Burlington, Boyle R., conte di 141
- Butti, abate 346
- Buzzi, C. 81
- C**
- Caccia, B. 266
- Caffarelli Borghese, S. 18, 42, 216
- Calderoni, G. 352
- Campanella, T. 30, 32, 127, 335
- Campbell, C. 141

- Candiani 114, 305, 306
- Canini, G. A. 89
- Canonica di S. Ambrogio (Milano) 209
- Cappelle:
- Barberini, in S. Sebastiano f.l.m 144
 - Buongiovanni, in S. Agostino 24
 - Caetani, in S. Pudenziana 171
 - Cerri, nel Gesù **225-226**
 - Cesi, in S. Maria della Pace 98, 102, 176, 250
 - Chigi, in S. Maria della Pace 97, 250
 - Chigi, in S. Maria del Popolo 260, 356
 - Cornaro, in S. Maria della Vittoria 60, 110, 177, 178, 182, 386
 - dei Principi, in S. Lorenzo (Firenze) 69, 145, 174, 176, 199
 - dei Re Magi a Propaganda Fide 60, 177
 - dei Valois (Parigi) 199
 - della Pietà, in S. Pietro 94
 - dell'Immacolata Concezione, in S. Lorenzo in Damaso 66, 142, **211-212**, 244
 - del Monte, in S. Pietro in Montorio 102
 - del SS. Sacramento, in S. Marco 96, 142, **257-261**, 324, 326, 371
 - di Anet (Francia) 46
 - di Francesco Saverio, nel Gesù 112, 123, 261, 323
 - di Pio IV, in Vaticano 220, 222, 224, 378
 - di S. Elena, in S. Croce in Gerusalemme 356
 - di S. Francesco Saverio, nel Gesù 123, **323-326**
 - di S. Ignazio, in S. Ignazio 72, 123, 213
 - di S. Lazzaro, in Ss. Luca e Martina 42, 61, 9
 - di S. Luigi, in S. Luigi dei Francesi 118
 - di S. Nilo, in S. Nilo (Grottaferrata) 398
 - di S. Sebastiano, in S. Pietro 94
 - di S. Stefano, nella chiesa dei Cavalieri (Pisa) 144
 - di S. Tommaso di Villanova, in S. Agostino 93
 - Falconieri, in S. Giovanni dei Fiorentini 24, 40, 45, 67, 68, 76, 97, 113, 121, 144, 173, 177, 178, 179, 184, 186, 385
- Fontia (Carrara) 240
 - Gavotti, in S. Nicolò da Tolentino 93, 110, 112, 144, 157, **300-304**, 326, 342, 387, 400
 - Gregoriana, in S. Pietro 69
 - Lante, in S. Nicolò da Tolentino 300
 - Maggiore, in S. Andrea al Quirinale 60
 - Maggiore, in S. Lorenzo in Damaso 66, 180, 183, 187
 - Paolina, in S. Maria Maggiore 36, 60, 67, 69, 107, 207, 397
 - Paolina, in Vaticano 176
 - Paolina, nel Quirinale 39, 60, 67, 363
 - Ponzetti, in S. Maria della Pace 102
 - Raymondi, in S. Pietro in Montorio 67, 177
 - Sforza, in S. Maria Maggiore 210, 313, 365, 366, 377
 - Sistina, in S. Maria Maggiore 67, 69, 107, 260
 - Sistina, in Vaticano 112
 - Spada, in S. Maria in Vallicella 71
- Capponi, L. 243
- Capra, A. 47
- Caprarola 154
- Capriani, F. (F. da Volterra) 36, 171, 363
- Caramuél y Lobkowitz, J. C. 20
- Caravaggio, Merisi M. da 18, 21, 34, 68, 129, 141
- Cardi, G. B. 18
- Carducho, V. 34, 86
- Carini Motta, F. 54
- Caro, A. 338
- Carone, T. 266
- Carracci 18, 365
- Carracci, A. 24, 49, 82, 139
- Cartari, C. 187, 301, 394
- Cartaro, M. 292, 351
- Casa di Pietro da Cortona “alla Pedacchia” 95, **246-250**, 275, 397
- Casa Grande di T. Barberini, in Via dei Giubbonari 159

Casini:

- del Pigneto Sacchetti 25, 30, 49, 58, 70, 71, 72, 76, 95, 137, 140, 141, 142, **214-224**, 225, 236, 248, 249, 253, 354, 360, 369, 378, 384, 387, 397, 398
 - dell'Aurora, in palazzo Pallavicini Rospigliosi 216
 - Valadier, a Villa Borghese 137
- Casoni, A., 36
- Casserio 33
- Castel Rigatti 26
- Castel S. Pietro 212
- Castelfusano 218
- Castellani, G. M. 33
- Castelli, D. 47, 75, 136, 144, 201, 204, 259
- Castelli, F., vedi Borromini
- Cataneo, P. 259
- Cavalier d'Arpino, Cesari G. detto il 34, 64, 67, 356
- Cerri, A. 72
- Cerri, C. 123, 225, 226
- Cervini, M. 242
- Cesarini, famiglia 27
- Cesarini, V. 32
- Cesi, F. 28, 48, 70, 94, 352
- Cesio, C. 89
- Chantelou, P. Fréart de 118, 306
- Chiabrera, G. 35, 65, 85, 335
- Chiaromonte, S. 54
- Chiese:
- dei Filippini 308
 - dei Minimi, in Trinità dei Monti 122
 - del Redentore (Venezia) 67, 98, 206, 239, 369, 370
 - Duomo di Parma 18
 - Gesù 51, 60, 72, 98, 107, 112, 119, 120, 123, 206, 207, 214
 - Gesù e Maria al Corso 60, 207
 - Gesù Nuovo (Napoli) 36
 - S. Adriano al Foro 36, 119
 - S. Agnese in Agone 38, 60, 93, 94, 105, 107, 118, 119, 121, 144, 198, 199, 291, 316, 319, 352
 - S. Agostino 22, 24, 31, 65, 81, 100, 114, 353, 38
 - S. Agostino alla Zecca (Napoli) 92
 - S. Alessandro (Milano) 36, 60, 205, 369, 371
 - S. Ambrogio (Genova) 36
 - S. Anastasia 204
 - S. Andrea al Quirinale 93, 123, 171, 182, 385, 386
 - S. Andrea a Via Flaminia 101
 - S. Andrea (Mantova) 137
 - S. Andrea della Valle 18, 24, 36, 120, 319
 - S. Andrea delle Fratte 96, 107
 - S. Anna (Palermo) 137
 - S. Bernardo alle Terme 119
 - S. Bibiana 33, 40, 105, 356
 - S. Brigida (Napoli) 137
 - S. Carlino alle Quattro Fontane 69, 98, 107, 184, 187, 202, 208, 210, 376, 377, 402
 - S. Carlo ai Catinari 36, 60, 120, 121, 195, 205, 316, 319
 - S. Cecilia in Trastevere 190, 356
 - S. Crisogono 358
 - S. Croce (Firenze) 67
 - S. Engràcia (Lisbona) 138
 - S. Eustachio 33
 - S. Fedele (Milano) 60, 123, 206, 207, 239
 - S. Firenze (Firenze) 75, 119, 208, **236-240**, 370, 371, 396
 - S. Francesca Romana. 36, 177
 - S. Giorgio (Modena) 59
 - S. Giorgio Maggiore (Venezia) 206, 370
 - S. Giovanni Calibita 121
 - S. Giovanni dei Fiorentini 39, 41, 45, 67, 113, 120, 144, **172-187**, 204, 210, 319, 365, 384, 386
 - S. Giovanni Evangelista (Parma) 73, 270
 - S. Giovanni in Laterano 92, 119, 121, 184, 254, 256, **293-299**, 356, 372

- S. Giovannino (Firenze) 207
- S. Girolamo della Carità 43, 49, 75, 103, 107, 157, 204
- Ss. Girolamo e Vitale (Reggio Emilia) 103
- S. Giuseppe dei Falegnami 36
- S. Gregorio al Celio 42, 190, 356, 358
- S. Ignazio 23, 31, 119, 213
- S. Ivo alla Sapienza 60, 101, 107, 110
- S. Lorenzo (Firenze) 69, 101
- S. Lorenzo (Milano) 29, 73, 109, 119, 140, 204, 313
- S. Lorenzo fuori le Mura 49, 155, 156
- S. Lorenzo in Damaso 59, 66, 74, **170-172**, 211, 230
- S. Lorenzo in Lucina 104
- S. Luigi dei Francesi 43
- S. Marco 60, 103
- S. Maria ad Martires 69
- S. Maria Assunta (Ariccia) 100, 107
- S. Maria degli Angeli 204, 366
- S. Maria dei Miracoli 60, 107, 137
- S. Maria del Fiore (Firenze) 29, 59, 75, **240**
- S. Maria dell'Anima 100, 264
- S. Maria del Popolo 59, 97, 176, 262
- S. Maria del Rosario 71
- S. Maria dell'Anima 98, 264, 270
- S. Maria della Concezione 36
- S. Maria della Consolazione (Todi) 205
- S. Maria della Pace 41, 45, 49, 59, 73, 97, 98, 100, 102, 103, 109, 112, 119, 120, 121, 137, 140, 157, 203, 206, 207, 208, 212, **261-275**, 281, 293, 306, 324, 335, 340, 342, 346, 360, 366, 371, 372, 375, 377, 381, 387, 396, 397, 39
- S. Maria della Salute (Venezia) 73, 199
- S. Maria della Sanità (Napoli) 36
- S. Maria della Sughera (Tolfa) 101
- S. Maria della Vittoria 43, 107, 398
- S. Maria di Loreto 278
- S. Maria Egiziaca a Pizzofalcone (Napoli) 137
- S. Maria in Campitelli 60, 137, 171, 204
- S. Maria in Montesanto 60, 107
- S. Maria in Vallicella 51, 60, 81, 89, 90, 92, 95, 119, 121, 198, 206, 212, **241-246**, 252, 314, 381, 385
- S. Maria in Via Lata 38, 60, 104, 105, 107, 109, 137, 141, 164, 204, 208, 248, **276-286**, 293, 315, 316, 321, 324, 339, 342, 355, 357, 358, 360, 361, 362, 366, 370, 371, 372, 374, 378, 396, 397, 401, 402
- S. Maria Maddalena de' Pazzi (Firenze) 144
- S. Maria Maggiore 69, 356
- S. Maria Novella (Firenze) 67
- S. Maria presso S. Satiro (Milano) 176
- S. Maria sopra Minerva 95, 252
- S. Martino ai Monti (cripta) **250**
- S. Nicolò (S. Nicola) da Tolentino 93, 204
- S. Paolo fuori le Mura 119
- S. Paolo Maggiore (Bologna) 66, 395, 397
- S. Paul (Londra) 138, 360
- S. Pietro (Bologna) 207
- S. Pietro in Montorio 67, 102, 353
- S. Pietro in Vaticano 23, 24, 25, 29, 39, 40, 60, 69, 70, 92, 94, 95, 100, 107, 122, 144, 204, 207, 252, 321, 356, 357, 360, 363, 364, 376, 379
- S. Pietro in Vincoli 176, 210
- S. Pietro, nella Rocca Prenestina (Palestrina) 71, **212**
- S. Prassede 353
- S. Priscilla sulla Via Salaria 355
- S. Rosalia (Palestrina) 70
- S. Salvatore in Lauro 23, 205, 239, 371
- S. Sebastiano (Mantova) 204
- S. Sebastiano f. l. m. 43
- S. Spirito atrio vitruviano della Sagrestia a (Firenze) 105
- S. Stefano dei Cavalieri (Pisa) 74, **230**
- S. Susanna 23, 24, 107, 208, 210, 357, 360
- S. Vitale (Ravenna) 105

- Santuario di Superga (Torino) 121, 137
- Ss. Ambrogio e Carlo al Coso 29, 35, 40, 41, 49, 82, 104, 113, 119, 121, 122, 137, 142, 186, 196, 206, 208, 210, 225, 282, 302, 306, **311-322**, 340, 343, 352, 360, 362, 366, 371, 379, 381, 385, 387, 396
- Ss. Giovanni e Paolo (Venezia) 105, 165
- Ss. Luca e Martina 17, 34, 36, 42, 45, 46, 67, 68, 73, 74, 76, 87, 90, 92, 93, 95, 98, 109, 112, 119, 121, 123, 124, 137, 138, 140, 141, 144, 156, 157, 171, 187, **188-211**, 212, 213, 225, 238, 240, 250, 252, 253, 267, 332, 340, 341, 354, 355, 356, 360, 362, 364, 365, 369, 370, 371, 372, 374, 377, 379, 381, 384, 385, 386, 396, 397, 398, 401, 402
- Ss. Nereo e Achilleo 106, 190, 356
- Ss. Vincenzo e Anastasio 69, 109, 121, 203, 377
- Val-de-Grace (Parigi) 129
- Chigi, A. 97, 101, 102, 268, 288
- Chigi, F. 28, 44, 49, 84, 87, 96, 104, 134, 252, 262, 276, 286, 380
- Chigi, famiglia 52, 58, 59, 102, 104, 126, 142, 144, 262, 267, 288, 344
- Chigi, M. 286
- Ciacconio, A. 349, 355
- Ciampoli, G. 32
- Ciampi, B. 21, 33
- Cigoli, Cardì L. detto il 18, 20, 28, 29, 38, 67, 364, 369
- Cipriani, G. B. 72, 214
- Clemente IX Rospigliosi 118, 123, 200, 323, 380
- Clemente VIII Aldobrandini 64, 108
- Clemente X Altieri 314
- Coccapani, G. 236
- Cocchetti, P. P. 247
- Colbert, J. B. 56, 114, 115, 116, 129, 130, 132, 133, 136, 140, 305, 306, 380
- Collecini, F. 137
- Collegi:
 - de Quatre Nations (Parigi) 116
 - Borromeo (Pavia) 37
 - dei Gesuiti (Milano) 37
 - Elvetico (Milano) 36
 - Germanico 31
 - Greco 31
 - Gregoriano 31
 - Pastorale Urbano 132
 - Romano 30, 31, 32, 51, 93, 107, 330
- Collignon, F. 163
- Colonna Traiana 375
- Colonna, A. 52, 353
- Colonna, A. M. 73
- Colonna, famiglia 21, 25, 170
- Colonna, G. 120
- Colonna, O. 52
- Colosseo 402
- Comenio 32
- Commodi A. 18, 21
- Compagnia della Concezione 211
- Compagnia di Gesù 32, 84, 213, 251, 338
- Condillac, Bonnot E., abate di 333
- Condivi, A. 38
- Conforto, G. G. 38
- Confraternita della Carità 157
- Confraternita di S. Giovanni decollato dei Fiorentini 68
- Confraternita di S. Girolamo della Carità 59
- Congregazione degli Oratoriani di Firenze 236
- Congregazione dei Virtuosi al Pantheon 46, 73
- Conservatorio di Sant'Eufemia 123, 124, 128, 193, 200
- Contini, F. 71, 119, 147, 350, 352, 392
- Correggio, Allegri, A. detto il 18
- Corsini, N. 97, 288
- Cortona 241, 244, 250, 329
- Cosimo I, de' Medici 233, 366
- Cosimo II, de' Medici 233
- Cosimo III, de' Medici 68, 144
- Costantino 292

- Cozza, F. 262
 Crescenzi, famiglia 21, 25
 Cresti, D. 18
 Cristina di Svezia 27, 59, 70, 113
 Croce, B. 24
 Cruyl, L. 61, 136, 203, 279
- D**
- Da Bergamo, M. 36
 Dal Monte, G. 19, 29
 Dal Pozzo, C. 22, 27, 28, 30, 32, 70, 76, 83, 84, 94, 128, 143, 160, 236, 282, 334, 335, 349, 352, 356, 382
 Dal Pozzo, C. A. 27
 Dandini, C. 74
 Dante Alighieri 346
 Dati, C. 335
 De Acevedo, M. (Zuniga), Conde de Monterey 37
 De Amicis, famiglia 252
 De Amicis, I. 252
 De Brosse, S. 129
 De Caus, S. 19, 24
 De Cavalieri, E. 51
 De l'Orme, P. 46
 De Laet, J. 45
 De Lugo, G. 72
 De Piles, R. 129, 139
 De Rossi, D. 136, 147
 De Rossi, famiglia 119, 147, 165, 182, 311, 315
 De Rossi, G. G. 46, 136, 202
 De Rossi, M. 131, 147
 De Vega, L. 334
 De' Medici, C. 236, 241, 276
 De' Medici, famiglia 21, 52, 58, 64, 69, 74, 95, 116, 118, 344
 De' Medici, G. C. 57, 74, 75, 235
 De' Medici, L. 75, 240
 De' Medici, M. 57, 76
 Deinokrates 108
 Del Duca, J. 36, 278, 364, 394
 Del Grande, A. 93, 147
 Del Monte, F. M. 21, 27, 198
 Del Nero, famiglia 242
 Della Greca, F. 104, 146
 Della Greca, V. 146
 Della Porta, G. 18, 35, 38, 69, 72, 108, 146, 175, 213, 350, 363, 397
 Della Robbia, L. 59
 Della Rovere, famiglia 43, 210, 268
 Della Rovere, V. 276
 Delminio, G. C. 51
 Derrand 130
 Desargues, G. 19
 Descartes, R. 332, 333
 Di Giorgio, F. 45, 50, 105, 153, 352
 Domenichino, Zampieri, D. detto il 20, 23, 24, 28, 38, 49, 78, 82, 120, 129, 139, 356, 382, 384, 398
 Domus di Sallustio 292
 Donatello 59
 Donato, A. 349, 350
 Doni, G. B. 54, 65
 Donna Olimpia Maidalchini Pamphilj 58, 86, 87, 93, 94
 Dori, A. 137
 Doria, famiglia 37
 Dosio, G. A. 100, 364
 Du Cerceau, A. 46, 117
 Du Fresnoy, C. A. 129
 Du Perac, E. 220, 269, 292, 350, 351
 Dughet, G. 49
 Duomo di Pisa 336
 Durazzo, famiglia 37
 Dürer, A. 20, 45, 78

E

Erizzo, S. 351
 Errard, C. 33, 130, 131
 Erythraeus, J. N. (Rossi G. V.) 65, 126, 147, 151, 152, 214,
 Escorial 60, 90, 158
 Este (d') famiglia 118, 170
 Este (d') R., d', 95
 Evelyn, J. 158

F

Fabri de Peiresc, N. C. 27
 Falconetto, G. M. 167
 Falconieri Carpegna, famiglia 187
 Falconieri, famiglia 25, 38, 40, 67, 68, 113, 172, 178, 182,
 186, 187
 Falconieri, L. 179, 186
 Falconieri, O. 26, 68, 172, 173, 178, 179, 180, 187
 Falconieri, P. 68, 76, 145
 Falconieri, P. F. 182
 Falda, G. B. 61, 136, 137, 147, 164, 203, 377, 385
 Fancelli, C. 96, 102, 226, 275, 302
 Fano 85
 Fanzago C. 38, 104, 137
 Farnese, A. 123
 Farnese, famiglia 39, 52, 366
 Farnese, G. 109, 178
 Farnese, O. 57
 Félibien, A. 88, 390
 Ferdinando II de' Medici, Granduca di Toscana 18, 74,
 75, 236, 276, 305, 396
 Ferrara 57
 Ferrari, G. B. 31, 32, 66, 72, 81, 123, 124, 266
 Ferrata, E. 102, 144, 145, 185, 239, 275
 Ferri, C. 32, 34, 67, 68, 70, 74, 94, 100, 102, 109, 111, 112,
 114, 118, 124, 131, 136, 140, 142, 144, 145, 146,
 147, 162, 173, 179, 185, 186, 187, 188, 200, 204,
 214, 229, 231, 239, 244, 250, 259, 302, 305, 306,

308, 356

Filippini 244, 396
 Filippo II d'Asburgo 43
 Filippo IV d'Asburgo 89, 309
 Filippo Neri, santo 81, 241, 385
 Filomarino, A. 37
 Foggini, G.B. 145
 Fontana di Trevi 72, **224-225**, 288
 Fontana, C. 59, 101, 102, 103, 120, 131, 137, 140, 146,
 147, 187, 206, 212, 319
 Fontana, D. 39, 43, 67, 92, 363
 Fontana, famiglia 35, 47, 59, 103, 363
 Fontana, P. 79
 Fontana dei Quattro Fiumi 87, 92
 Fornovo, G. B. 402
 Foro di Augusto 43, 100
 Foro di Nerva 100
 Foro Transitorio 100
 Fouquet, J. 117
 Fouquet, N. 58
 Fra Nuvolo, Donzelli, G., detto 36, 38
 Francesco I, re di Francia 128
 Franzini, L. 212
 Fréart de Chambray, R. 88, 128, 129, 390

G

Gagliardi, F. 55, 59, 250
 Galilei, G. 18, 27, 28, 29, 30, 67, 84, 127, 335
 Galilei, V. 54, 140
 Gallaccini, T. 43, 44, 45, 47, 282, 335, 349, 391, 392, 397
 Gallerie:

- Chigi al Quirinale 48, 112
- del palazzo Pamphilj 90
- del Quirinale 97, 131
- di palazzo Borghese 144
- di palazzo Colonna 113

- di palazzo Giustiniani 24
 - di Urbano VIII in Vaticano 113
 - Mattei 34
 - Pamphilj 90, 94
 - superiore del palazzo di Mazzarino (Parigi) 64, 129
 - Gallerietta di Anna Colonna, in palazzo Barberini 61, 168
 - Gallonio, A. 355
 - Gambirasi, D. 26
 - Gambirasi, D. 26, 265
 - Gavotti, C. 302
 - Gavotti, famiglia 110, 300, 301, 302, 304
 - Gavotti, G. B. 300, 302
 - Genga, B. 33
 - Gentileschi, A. 335
 - Gesuiti 23, 37, 51, 60, 127, 132, 170, 323, 324
 - Ghezzi, G. 137
 - Ghezzi, P. L. 71, 72
 - Giansenisti 127
 - Giardino del palazzo della Pilotta (Parma) 39
 - Giardino del Quirinale 216
 - Giardino di Boboli (Firenze) 58, 74
 - Giardino di Villa Pamphilj 58
 - Giattini, F. 213
 - Giordano, L. 37
 - Girelli, P. P. 61
 - Giulio II della Rovere 43, 102, 268
 - Giulio Romano, Pippi, G. detto 18, 24, 36, 73, 113, 119, 165, 234, 246, 248, 378
 - Giustiniani, famiglia 21, 37, 52, 94
 - Giustiniani, O. 55
 - Giustiniani, V. 28
 - Gonzaga, V. 167
 - Gonzaga, famiglia 113
 - Gori, G. 54
 - Graciàn, B. 84, 336, 344
 - Grassi, O. 30, 79, 213
 - Gregorio XIII Boncompagni 105, 363
 - Gregorio XV Ludovisi 24, 132, 213, 325
 - Grimaldi, G. F. 37, 38, 55, 58, 93, 222
 - “Grotta” del cardinale de’ Medici (Firenze) **235-236**, 249
 - Guarini, G. 20, 132
 - Guercino, Barbieri G. F. detto il 21, 62, 78, 356
 - Guglielmi, B. 49, 155
 - Guidi, D. 185, 226
 - Guitti, F. 57, 164
- H**
- Hetsch, G. F. 247
 - Hobbes, T. 331, 344
 - Holstenius, L. 28, 30
 - Honorato, M. 210
 - Houdin, A. L. 115
- I**
- Innocenzo VIII Cybo 97
 - Innocenzo X Pamphilj 37, 58, 90, 92, 94, 96, 127, 134, 151, 198, 242, 300, 373
 - Innocenzo XI Odescalchi 123, 323, 324
- J**
- Junius, F. 349
 - Juvarra, F. 121, 123, 137, 140, 209
- K**
- Kircher, A. 19, 20, 28, 30, 32, 56, 59, 70, 334, 350, 354, 383
- L**
- L’Apollo sul Carro del Sole* 20
 - La Divina Sapienza* 138
 - La Fortuna Primigenia a Palestrina* 141
 - La Rochefoucauld, F., de 337

Lambardi, C. 36
 Lampugnani, A. 64
 Lancellotti, S. 345
 Lancisi, G. M. 33
 Lanfranco, G. 21, 24, 38, 62, 72, 241
 Lauri, F. 55, 59
 Lauro, J. 67, 350
 Le Brun, C. 64, 129, 130, 131, 380
 Le Notre, A. 58
Le storie di Enea 91, 94
 Le Vau, F. 115
 Le Vau, L. 114, 116, 117, 118, 130, 305
 Lelonotti, O. 77
 Lemercier, J. 118, 130
 Leonardo da Vinci 82, 117, 128, 129, 144, 198, 382
 Leoncini, G. 146, 203
 Leone XIII Pecci 293
 Lescot, P. 115
 Letarouilly, P. 247
 Leti, G. 26, 126
 Ligorio, P. 220, 221, 224, 350, 351, 352, 354
 Lisbona 138
 Logge del Vaticano 113
 Lomazzo, G. P. 19, 78, 82, 139, 387
 Lomellino, famiglia 37
 Longhena, B. 73, 199
 Longhi, famiglia 43, 119, 120, 122
 Longhi, M., il Giovane 32, 36, 69, 105, 109, 119, 120, 121, 137, 146, 147, 278, 37
 Longhi, O. 36, 119, 146, 311, 313, 363
 Lorini, B. 29
 Lorrain, C. 21, 49
 Ludovisi, L. 21, 23, 24, 52, 87, 198, 289
 Luigi XIII, re di Francia 19, 76, 132
 Luigi XIV, re di Francia 56, 87, 105, 114, 115, 118, 122, 130, 132, 133, 268, 292, 304, 305, 306, 380

M

Macarius 355
 Machati, D. 82
 Maderno, C. 18, 23, 26, 35, 38, 39, 40, 44, 49, 72, 100, 108, 144, 146, 158, 175, 178, 204, 208, 210, 360, 363, 364
 Magalotti, C. 65
 Magalotti, famiglia 306
 Magalotti, L. 26
 Magenta, G. A. 36, 195, 210
 Maggi, G. 101, 394
 Malvasia, C.C. 23, 82, 86, 384
 Malvezzi, V. 333, 334, 337, 344
 Mancini, G. 34, 35, 44, 48, 65, 151, 391
 Mancini, G. B. 145
 Mancini, P. 65
 Manente, O. 250
 Mangone, F. 36, 81
 Mansart, F. 115, 130
 Mantegna, A. 356
 Mantova 113, 378
 Maratta, C. 24, 112, 123, 131, 141, 200, 323
 Marazzoli, L. 55
 Marino, G. B. 25, 64, 65, 66, 85, 330, 337
 Martignani, A. 266
 Martinelli, D. 131, 137, 201, 203
 Martinelli, F. 47, 94, 120, 185, 196, 202, 204, 269, 283
 Maruscelli, P. 147
 Mascardi, A. 22, 34, 35, 126, 337
 Mascherino, O. 23, 34, 35, 50, 146, 161, 205, 363, 371
 Massimi, C. 89, 93
 Mattei, famiglia 21, 52
 Maurini 355
 Mausolei:
 – dei Ludovisi 197
 – di Augusto, 379

- di S. Agnese in Agone 360
- di S. Costanza 105
- Pamphilj in S. Agnese in Agone 92, 93, 198
- Mazzarino, G. 27, 56, 64, 76, 87, 89, 96, 105, 109, 114, 116, 121, 128, 130, 132, 268, 309, 355
- Mazzocchi, V. 55, 163
- Mehus, L. 74
- Meleghino, J. 98
- Mercati Traianei 291
- Michelangelo Buonarroti 18, 35, 38, 39, 43, 44, 45, 47, 69, 72, 74, 78, 79, 82, 86, 112, 129, 130, 143, 157, 176, 204, 205, 246, 297, 350, 364, 366, 370, 394, 398, 400, 402
- Michetti, N. 212
- Milizia, F. 140, 141, 329, 341, 342
- Minimi di Trinità dei Monti 18, 19
- Mochi, F. 94, 174, 182
- Mola, G. B. 204, 207, 212, 225, 387
- Mola, P. F. 93
- Molano, J. 355
- Montalto, famiglia 24, 52
- Montano, G. B. 36, 38, 43, 44, 46, 47, 204, 350, 390
- Montauti, famiglia 145, 157
- Monteverdi, C. 52
- Monumenti abbinati di J. Barclay e B. Gugliemi, in S. Lorenzo f. l. m. **155-157**
- Monumento di Alessandro III, in S. Giovanni in Laterano 394
- Monumento De Amicis, in S. Maria sopra Minerva 157, **251-256**
- Monumento funebre al conte Montauto, in S. Gerolamo della Carità 49, **157-158**, 270, 364
- Monumento Pimentel, in S. Maria sopra Minerva 254
- Morelli, L. 299
- Mosaico nilotico* 349
- Moschino, S. 270
- Mostra dell'Acqua Paola 363
- Museo della Biblioteca Ambrosiana 81
- Musso, N. 68
- Muziano, G. 356
- N**
- Nanni di Baccio Bigio 248
- Napoleone Bonaparte 112
- Napoli, T. M. 138
- Nardini, F. 355
- Naudé, G. 27
- Navone, G. D. 214
- Negrone, G. F. 123, 323
- Negrone, famiglia 123, 324
- Neri, A. 386
- Niceron, J. F. 20
- Nigetti, M. 44, 69, 335
- Ninfeo della Fonte Egeria 220
- Nozze Aldobrandine* 349
- O**
- Odeo-Accademia Cornaro (Padova) 167
- Oliva, G. P. 32, 122
- Omodei, L. A. 120, 311, 312, 314, 321
- Oratoriani 21, 31, 51, 60, 92, 95, 105, 170, 236, 241, 243, 244
- Oratorio dei Filippini 177
- Oratorio di S. Giuseppe (Milano) 204
- Orsi, A. 32
- Orsini, V. 109
- Osio, C. C. 45, 389, 390, 392
- Ospedale degli uomini di S. Maria Nova (Firenze) 76, 240
- Ospedale di S. Spirito in Sassia 33
- Ottonelli, G. D. 8, 17, 18, 45, 77, 79, 123, 329, 385
- Ovidio 349

P

- Pace Pasini, S. 84
- Pacheco, F. 78, 79, 86
- Palazzetto Venezia 104, 210
- Palazzi:
- Alberini 248
 - Aldobrandini 289
 - Aldobrandini- Pamphilj 93, 107
 - Apostolico 161
 - Barberini ai Giubbonari 50, 159, 163
 - Barberini alle Quattro Fontane 27, 31, 39, 40, 42, 49, 50, 51, 57, 58, 59, 61, 95, 138, **158-170**, 209, 222, 234, 309, 354, 376
 - Borghese 376
 - Caprini 290
 - Chigi (mostra dell'acqua Vergine) a piazza Colonna 58, 70, 113, 138, 161, **286-293**, 354, 360, 361, 366, 372, 375, 377
 - Chigi ai Ss. Apostoli 104
 - Chigi in piazza Colonna 31
 - dei Conservatori 308, 366
 - Del Bufalo 288
 - del cardinale Mazzarino al Quirinale 129
 - dell'Università (Genova) 37
 - della Cancelleria 81, 163
 - della Pilotta (Parma) 57
 - di Diocleziano (Spalato) 109, 360
 - di Jacopo da Brescia 290
 - Ducale degli Este (Modena) 95
 - Falconieri a Via Giulia 173, 179
 - Farnese 160, 308, 366
 - Gambirasi 98
 - Gottifredi 71
 - Louvre (Parigi) 41, 50, 64, 88, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 129, 133, 142, 233, **304-309**, 361, 366, 374
 - Ludovisi 20
 - Madama 38
 - Mediceo di Via Larga (Firenze) 36
 - Muti Papazzurri 144
 - Nonfinito (Firenze) 369
 - Pamphilj (Valmontone) 93
 - Pamphilj a piazza Navona 92, 94, 113, 242
 - Pamphilj al Collegio Romano 280
 - Papale (Castelgandolfo) 386
 - Patrizi 21
 - Pio da Carpi 71
 - Pitti (Firenze) 39, 58, 64, 70, 72, 74, 76, 95, 138, 144, 145, 161, 222, **227-230**, **231-234**, 249, 286, 306, 354, 360, 366, 387
 - pontificio al Quirinale 39, 50, 93, 97, 108, 112, 113, 161, 286
 - pontificio Vaticano 160
 - Reale (Napoli) 43, 159
 - Salviati 93, 248
 - Senatorio 36
 - Sforza di S. Fiora 39, 61
 - Te (Mantova) 378
 - Thiene (Vicenza) 161
- Palazzi, G. 247
- Paleotti, G. 24, 30, 65, 78, 81, 82, 83, 355
- Palestrina 353, 354
- Palisca, C. L. 55
- Palladio, A. 36, 45, 46, 47, 50, 52, 55, 75, 78, 82, 88, 100, 101, 109, 119, 129, 134, 167, 222, 282, 350, 352, 354, 390, 394, 402
- Pallavicino, S. 37, 82, 84, 85, 330, 331, 336, 338, 339
- Pamphilj, C. 86, 93, 94, 110, 198, 222, 280, 300
- Pamphilj, famiglia 52, 74, 87, 92, 94, 95, 198, 300, 344
- Pamphilj, G. 86
- Pamphilj, G. B. 94
- Panciroli, G. 86
- Panigarola, F. 330
- Pantheon 100, 102, 119, 210, 354, 401

- Pantheon de los reyes nell'Escorial (Spagna) 199
- Panvinio, O. 30, 355
- Paolo II Barbo 257
- Paolo V Borghese 18, 25, 37, 39, 42, 161, 204, 311, 363, 397
- Paranzini, G. M. 32, 318
- Parigi, A. 44
- Parigi, G. 234
- Pascal, B. 333, 336
- Pascoli, L. 212
- Pasetti, C. 165
- Pasquali, G. B. 43
- Passeri, G. B. 28, 54
- Passignano, Cresti D. 18
- Patrizi, F. 83
- Peiresc, N. C. 349
- Pellegrini, P. de' 37, 392
- Pellegrini, R. 392
- Pellegrino, C. 85, 139
- Percier, C. -Fontaine, P. F. 72, 214
- Peregrini, M. 25, 84, 218, 330, 339
- Peretti, famiglia 43
- Peretti-Montalto, A. 24
- Perrault, C. 116, 133
- Perrault, C. e C. 118, 390
- Perrier, F. 89, 349
- Persio, A. 346
- Peruzzi B. 36, 45, 50, 100, 102, 105, 113, 153, 204, 207, 352, 356, 376
- Piazza Colonna 104
- Piazza Grimana 39
- Piazza Madama 145
- Piazza S. Pietro 161
- Piazza Santi Apostoli 104
- Picchetti, P. 200
- Picchiatti, A. 159
- Piccolomini-Lancellotti, famiglia 292, 370
- Piermarini, G. 140
- Pignoria, L. 30, 349
- Pio IV Medici 251
- Piranesi, G. 137, 209
- Pizzati, L. 128
- Platone 339
- Polidoro da Caravaggio 18
- Ponzetti, famiglia 102
- Ponzio, F. 35, 60, 67, 96, 146, 161, 363, 397
- Porta delle Suppliche degli Uffizi (Firenze) 369
- Porta Pia 44
- Portico d'Ottavia 43
- Portico di S. Pietro 36
- Possevino, A. 78, 80, 81, 82
- Poussin, N. 21, 28, 49, 54, 66, 70, 72, 78, 83, 88, 115, 128, 129, 130, 131, 141, 382
- Pozzo, A. 72
- Prado, H. 24
- Prenetters, B. 77
- Preti, M. 37, 93
- Processione di San Carlo per la peste* 120
- Propaganda Fide 31
- Q**
- Quarantore (apparato), in S. Lorenzo in Damaso 163, 170, 176, 354
- Quatremère De Quincy 141
- Querenghi, A. 32, 84
- R**
- Radi, B. 46, 47, 48, 152
- Radi, B. 47
- Raffaello Sanzio 18, 24, 36, 61, 89, 102, 113, 297, 356, 365, 397
- Raggi, A. 102, 182, 269, 275, 295, 299

- Rainaldi, C. 60, 88, 92, 93, 104, 105, 114, 117, 119, 131, 132, 133, 137, 147, 171, 198, 203, 204, 304, 305, 306, 309, 311
- Rainaldi, G. 35, 52, 67, 92, 95, 146, 198, 363
- Ramelli, A. 29, 47
- Redi, F. 334
- Régnier, N. 21
- Reni, G. 18, 21, 24, 38, 67, 72, 94, 120, 216, 356
- Residenz (Würzburg) 308
- Revesi Bruti, O. 45
- Richelieu, A. J. Du Plessis, de 76, 88, 128, 132
- Richino, F. M. 36, 37, 47, 123, 204
- Ridolfi, A. 78, 105, 276, 277
- Rinaldi, O. 89
- Ripa, C. 64, 358
- Rita, M. 351
- Rivarola, A. detto il Chenda 54, 57, 164
- Rocca, A. 31
- Roccamora, G. D. 66
- Romanelli, G. F. 72, 129
- Rondinelli, F. 227
- Rosa, S. 49, 78
- Rosati, R. 36, 121, 195, 295, 210, 316
- Rospigliosi, G. 28, 52, 55, 58, 163, 267, 380
- Rossi, G. V., vedi Erythaeus, J. N.
- Rotonda dell'Anastasis (Gerusalemme) 24
- Rubens, P. P. 21, 29, 37, 64, 94, 113, 129
- Rughesi, F. 146
- Rugieri, G. 313
- Rusconi Sassi, L. 137
- Rusconi, G. A. 402
- S**
- Sabbattini, N. 54, 206
- Sacchetti, A. 25, 26, 71, 108, 218
- Sacchetti, famiglia 24, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 38, 47, 49, 57, 58, 76, 86, 87, 90, 95, 96, 110, 113, 114, 125, 126, 151, 152, 154, 186, 214, 215, 217, 218, 221, 302, 344
- Sacchetti, G. 25, 30, 44, 48, 57, 72, 114, 126, 128, 151, 170, 215, 217, 218
- Sacchetti, G. B. 25
- Sacchetti G. F. 25, 26
- Sacchetti, M. 25, 34, 48, 49, 71, 151, 152, 153, 215, 362
- Sacchetti, O. 25
- Sacchi, Andrea 24, 55, 72, 138, 241, 329
- Sacra Congregazione del Concilio 301
- Sagredo, famiglia 29, 257, 258
- Sagredo, N. 96, 257
- Sagrestia di S. Spirito (Firenze) 366
- Saint-Germain-l'Auxerrois (Parigi) 115
- Sala Clementina in Vaticano 64
- Sala della Stufa in palazzo Pitti (Firenze) 74
- Sala ottagonata della Domus Aurea 222
- Sala Regia al Quirinale 24
- Sala Regia in Vaticano 109, 113
- Sale dei Pianeti in palazzo Pitti (Firenze) 30, 76, 95, 113, 170, **227-230**
- Sale di Castelgandolfo 30
- Salone del Cortona in palazzo Barberini 62, 64, 65, 95, 212, 224
- Salone delle Commedie in palazzo Barberini 164
- Saloni Barberiniani 90
- Salviati, famiglia 24
- Salviati, G. 65
- San Martino al Cimino 92
- Sandrart J., von 21, 220
- Sangallo, A. da, il Giovane 60, 98, 100, 101, 102, 176, 210, 363, 398
- Sangallo, G. da 105, 119
- Sanmicheli, M. 402
- Santa Casa (Loreto) 47
- Santini, C. 266

- Santo Sepolcro (Gerusalemme) 24
- Santuario della Fortuna Primigenia (Palestrina) 47, 75, 220, 232, 249, 291, 350, 351, 353, 354, 360, 370
- Sarpi, P. 127
- Savelli, famiglia 213
- Savelli, G. 213
- Savoia, M. di 22, 27, 126
- Scalinata a Trinità dei Monti 105
- Scamozzi V. 36, 43, 45, 47, 52, 78, 83, 167, 319, 364, 370, 389, 390, 394
- Schor, E. 48
- Schor, G. P. 112, 113, 131
- Schott, G. 20
- Seghizzi, A. 57
- Segni, B. 338
- Sementa, G. G. 120
- Serlio S. 45, 50, 109, 207, 222, 390, 394, 397
- Severano G. 30, 191, 356
- Sfondrati, famiglia 119, 190, 356
- Sforza, famiglia 209
- Siena 29
- Sigionio, C. 355
- Silvani, G. 73, 76, 236
- Silvani, P. F. 76, 239
- Sisto IV Della Rovere 43, 97, 102, 269
- Sisto V Peretti 58, 188, 251, 363
- Soldani, M. 145
- Sommi, L. de' 52
- Soria, G. B. 35, 42, 42, 43, 46, 47, 70, 74, 76, 95, 120, 137, 146, 163, 210, 350, 351, 358, 398
- Spada, famiglia 93
- Spada, V. 48, 66, 83, 92, 94, 98, 153, 243, 254, 263, 278, 351, 372, 395
- Spagna, F. 170
- Spècchi, A. 50, 71, 137, 147, 164
- Spinelli, B. 137
- Spinola, famiglia 37
- Spinoza, B. 332, 333
- Stati, C. 248
- Stern, R. 112
- Stevino di Bruges 47
- Stigliani, T. 64
- Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento* 112
- Storie di Davide* 71
- Strada Nuova (Genova) 37
- Strada, F. 80
- Suaresius, J. M. 70, 89, 217, 354
- Suàrez de Figueroa, F. 336
- Susini, F. 232
- T**
- Tacca, F. 57, 74
- Tacito 346
- Tassi, A. 24, 49, 62
- Tasso, T. 25, 72, 139
- Tassoni, A. 27, 65, 126, 140, 335, 346
- Teatini 36
- Teatri:
- Barberini 54, 57, 58, 85, 163, 164, 165, 167
 - degli Intronati (Siena) 57
 - degli Obizzi (Ferrara) 165
 - del Palazzo del Podestà (Bologna) 57, 164
 - dell'Accademia degli Immobili (Firenze) 57
 - della Fortuna (Fano) 85
 - della Pergola (Firenze) 57, 74
 - della Sala Grande (Ferrara) 57
 - della Sala Mostarone (Bologna) 57
 - delle Tuileries (Parigi) 59
 - di Tor di Nona 59
 - Farnese (Parma) 39, 52, 57, 206
 - Formagliari (Bologna) 57
 - Gonzaga (Sabbioneta) 167, 370

- Olimpico (Vicenza) 167, 171
- Petit Bourbon (Parigi) 85, 165
- di S. Giovanni e Paolo (Venezia) 57
- S. Cassiano (Venezia) 57
- Sheldonian (Oxford) 167
- Tempesta, A. 27, 67, 101
- Tempietto del Sangue (Velletri) 101
- Tempietto del Palladio (Maser) 101
- Templi:
- della Fortuna Primigenia (Palestrina) 23, 70, 76, 217
- della Minerva 100
- di Antonino e Faustina 100
- di Apollo Sosiano 43
- di Giove Statore 401
- di Minerva Medica 105
- di Roma ed Augusto (Pola) 398
- di Salomone (Gerusalemme) 20
- di Saturno 36, 209
- di Venere e Roma 105, 177
- di Vesta (Tivoli) 313
- Templum Pacis 105
- Terme di Diocleziano 204, 269, 360
- Tesauro, E. 84, 286, 330, 333, 336, 338, 339
- Testa, P. 28, 124
- Testi, F. 65, 334
- Tibaldi, D. 79
- Tibaldi, P. 36, 81, 123, 207
- Tiburzio Vergelli, G. 61
- Tinoco, J. N. 138
- Tintoretto, Robusti, J. detto il 18, 129, 356
- Titi, F. 111, 212
- Tiziano Vecellio 18, 356
- Tomba di M. A. Bragadin, in S. Marco **299-300**
- Tommaso d'Aquino, santo 81
- Torelli, G. 54, 56, 85, 165
- Torlonia, A. 259
- Torriani, O. 147, 259, 261
- Torrigo, F. M. 356
- Torrone, A. 200
- Trattato* 17, 18, 22, 23, 25, 28, 30, 33, 34, 35, 38, 45, 48, 54, 65, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 94, 126, 138, 140
- Triclinio di Leone III 158
- Trinità dei Monti 122, 379
- Trinitari Scalzi presso S. Carlino 31
- Trionfo della Divina Provvidenza* 62, 76, 129, 138, 139, 170, 218
- Trofei di Mario 360
- Tuileries (Parigi) 56, 58, 88, 115, 116
- U**
- Ubal dini, F. 169
- Uffizi (Firenze) 113
- Ughelli, F. 355
- Ugonio, P. 355
- Urbano VIII Barberini 22, 26, 28, 30, 32, 33, 34, 36, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 52, 65, 70, 74, 81, 87, 90, 113, 120, 127, 136, 151, 154, 158, 159, 163, 169, 170, 177, 191, 192, 204, 210, 224, 252, 335, 354, 356, 363, 386
- V**
- Valadier, G. 121
- Valeriani, G. 36
- Valmontone 92
- Valverde, C. 33
- Van Wittel, G. 71
- Vanni M. e R. 294, 295, 297
- Vanni, G. B. 235
- Varchi, B. 38
- Varese 311
- Vasanzio, G. (Van Santen, J.) 36, 216, 363

- Vasari, G. 21, 24, 38, 47, 48, 78, 82, 89, 220
- Vasi, G. 71, 137, 212, 215, 222
- Vaux-Le-Vicomte 58, 117
- Velázquez, D. 21, 86, 170
- Venturini, F. 202
- Veronese, Caliarì, P. detto il 18, 129, 356
- Versailles 58, 115
- Vie:
- Barberini 164
 - della Pedacchia 71, 96, 354
 - Felice 50
 - Lata 93, 104, 107, 108
 - Quattro Fontane 158
 - Sacra 36
- Viani, A. M. 113
- Vicentini, A. 43
- Vigarani, G. 47, 56, 59, 103, 207
- Viggiù 311
- Vigna Barberini (Castelgandolfo) 154
- Vignola, J. Barozzi da 19, 36, 38, 43, 46, 52, 78, 101, 146, 220, 282, 363, 389, 390, 394, 401
- Ville:
- Adriana (Tivoli) 23, 109, 350, 351, 352
 - Aldobrandini (Frascati) 35, 72, 216
 - Barberini al Gianicolo (vigna) 71
 - Borghese al Quirinale 21
 - Borghese 31, 39, 113, 154
 - Chigi alle Volte (Siena) 153
 - d'Este (Tivoli) 220, 378
 - del Vascello a S.Pancrazio 118
 - di Giulio III 220, 354
 - di Lucullo sul Pincio 220
 - Falconieri (Frascati) 144, 179
 - Farnesina 39, 113, 153
 - Grazioli (Grottaferrata) 154
 - Lante sul Gianicolo 165
 - Madama 153, 220, 222
 - Medici (Pratolino) 369
 - Medici (Artimino) 152
 - Medici al Pincio 43, 113, 153, 167
 - Mondragone (Frascati) 216, 222, 292, 370
 - Pamphilj (Belrespiro) 48, 92, 93, 153, 222, 352
 - Perettina 58
 - Ruffinella (Frascati) 217
 - Rufina (Frascati) 179
 - Sacchetti (Castelfusano) 25, 31, 47, 48, 90, 95, 126, **151-155**, 217, 387
 - Trissino (Meledo) 370
 - Valguarnera (Bagheria) 138
- Villalpando, J. B. 24
- Villamena, F. 27
- Viola Zanini, G. 45, 49, 389, 390
- Vitale, A. 299
- Vitale, P. 252
- Vitelleschi, M. 225
- Vitelli, A. 73
- Vitozzi, A. 36
- Vitruvio 18, 24, 44, 45, 54, 55, 82, 88, 118, 134, 135, 146, 319, 355, 390, 397, 402
- Vittone, B. 137
- Vouet, S. 21, 27
- W**
- Wren, C. 138
- Z**
- Zaccolin, M. (Zaccolini) 24, 143, 382
- Zamboni, O. 82

Zannoli, T. 315

Zonca, V. 47

Zuccari, F. 29, 82, 139

Zucchi, N. 29

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata. Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Per esclusivo uso nell'ambito della Abilitazione scientifica nazionale. Ogni riproduzione o distribuzione è vietata Licenza n. 4829 del 30/03/2018

Parole-chiave
per l'indice
computerizzato

Pietro da Cortona

Storia e cultura del
Barocco

Architettura del Seicento

Cicli decorativi

Villa Sacchetti

Palazzo Barberini

S. Giovanni dei
Fiorentini

Ss. Luca e Martina

Casino Sacchetti

Palazzo Pitti

S. Firenze

S. Maria in Vallicella

Monumento De Amicis

S. Maria della Pace

S. Maria in Via Lata

Cappella Gavotti

Louvre

Ss. Ambrogio e Carlo

Unità-molteplicità

Antico

Eredità michelangiotesca

Tradizione architettonica

Spazio, luce, colore

Ordine architettonico

Esito di un articolato lavoro di ricerca, la prima monografia su Pietro da Cortona architetto si offre come contributo alla discussione critica e come riferimento per ulteriori studi. L'attività architettonica del Berrettini, di cui gli Autori indagano le relazioni con la committenza, i mecenati ed i circoli artistici ed eruditi del tempo, è analizzata nel contesto storico del Seicento. Il volume è suddiviso in tre parti: cultura architettonica e fortuna critica, schede delle opere, temi. Attraverso l'esame delle vicende legate al Berrettini, la prima parte delinea un quadro della società del XVII secolo, vista nei suoi splendori, ma anche nelle sue profonde contraddizioni. Delle architetture e dei progetti del Berrettini, ordinati cronologicamente nelle schede, si forniscono i dati fondamentali alla luce della documentazione; sono poi esaminate le differenti interpretazioni critiche, per giungere infine ad un bilancio complessivo. Selezionate alcune tematiche rilevanti della cultura barocca, l'ultima parte del volume considera alcuni nodi centrali della personalità artistica e della poetica cortoniana, con un approccio critico attento ai problemi insoluti. Chiave di lettura del testo rimane, comunque, il costante confronto condotto tra l'opera cortoniana da una parte, e le molteplici manifestazioni della cultura dell'epoca, dall'altra. La monografia, corredata da un nutrito apparato di illustrazioni (disegni, incisioni, fotografie, etc.), si conclude con un'ampia bibliografia generale ed un indice analitico.

ANNAROSA CERUTTI FUSCO è professore associato in Storia dell'Architettura presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, Prima Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni" dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Dal 2001 insegna Storia della critica e della letteratura architettonica e Storia del Giardino e del Paesaggio. Autrice di una monografia su Inigo Jones, ha pubblicato saggi sulla storia dell'architettura antica e moderna. Ha collaborato con prestigiose istituzioni internazionali ed a ricerche interdisciplinari, contribuendo anche alla direzione della campagna di scavo sul Casino del Pigneto Sacchetti. Attualmente partecipa alla ricerca interdisciplinare d'Ateneo "Le opere di Baldassarre Peruzzi architetto", coordinata da F. P. Fiore.

MARCELLO VILLANI è ricercatore in Storia dell'Architettura presso il Dipartimento di Scienze, Storia dell'Architettura, Restauro e Rappresentazione dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca con una dissertazione sulla tarda attività architettonica di Pietro da Cortona (*tutor*: Prof. S. Benedetti), approfondendo lo studio dell'opera cortoniana in diversi contributi apparsi sulla rivista «Palladio». Ha preso parte in qualità di relatore ai Convegni Internazionali su Pietro da Cortona, F. Borromini e L. Vanvitelli. Attivo anche nel campo dell'allestimento di mostre, collabora all'*Atlante del Barocco in Italia*, diretto da M. Fagiolo e promosso dal Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, in particolare per le sezioni relative al Lazio ed all'Umbria, coordinate da S. Benedetti e L. Marcucci.