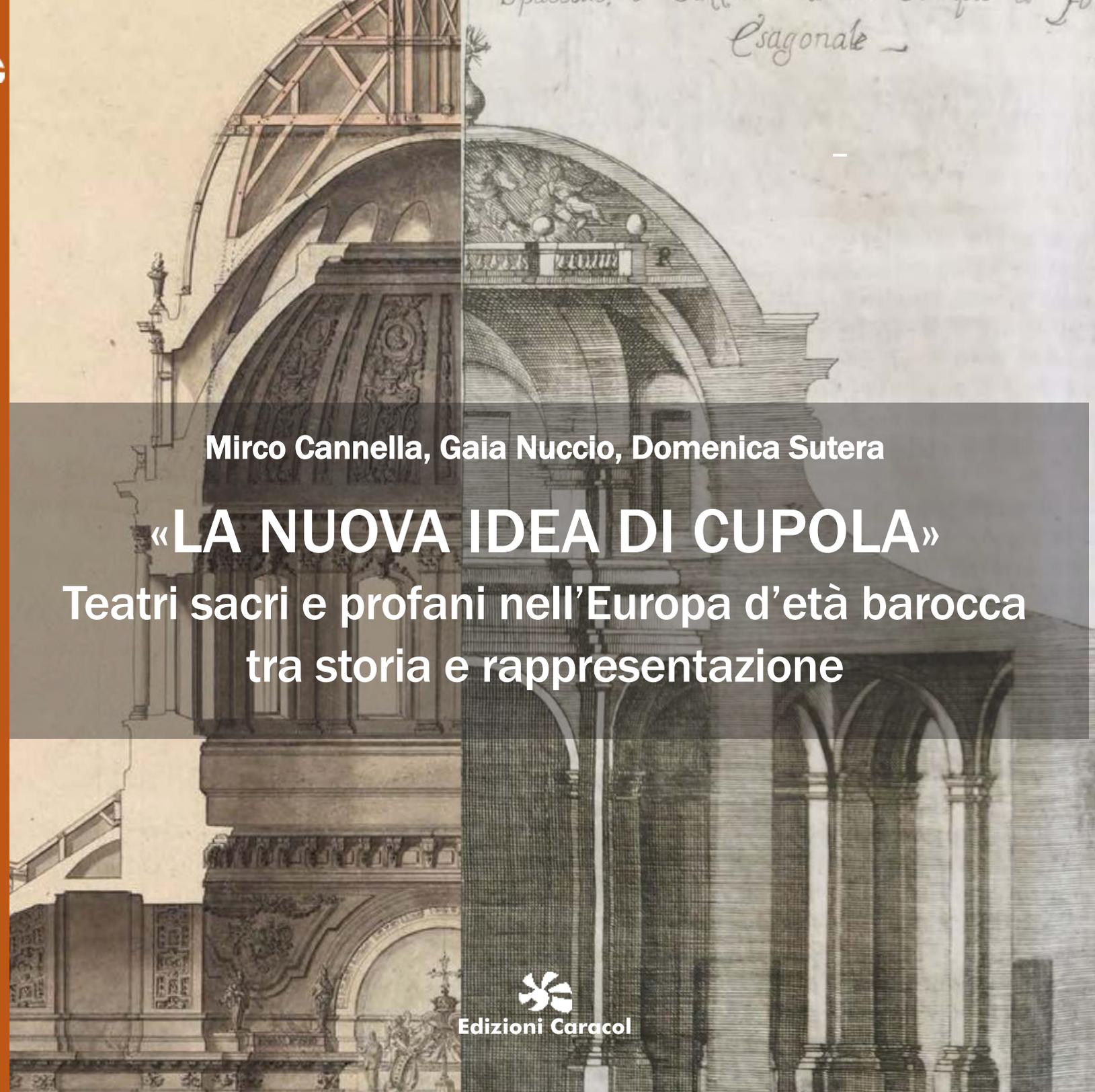




Una cospicua e diversificata serie di coperture sorta tra Sei-Settecento in alcuni centri dell'Europa con l'obiettivo di offrire un approccio teatrale allo spazio architettonico traccia una vicenda eccezionale in un contesto di generale diffusione di soffitti con volte affrescate o di cupole impostate sui tamburi e pennacchi di ascendenza romana. Progettare e realizzare congegni costituiti da più calotte aperte da oculi, sovrapposte o sormontate da lanterne, dotate o meno di affreschi o di gallerie, e integrate con camere di luce e di musica, richiedevano il possesso di saperi operativi nel campo dell'ottica, della prospettiva e dell'acustica, in certi casi anche della stereotomia, necessari per trasformare ambienti di pertinenza sia dell'architettura religiosa che civile in affascinanti e misteriosi "teatri" sacri e profani. Sul tema si sono confrontati alcuni protagonisti della storia dell'architettura dell'Europa d'età barocca tra cui François Mansart, Louis Le Vau, Pieter Post, Guarino Guarini, Gian Lorenzo Bernini, Andrea Pozzo, Filippo Juvarra, Giovanni Amico, per soddisfare le aspettative di committenti munifici e autorevoli, quali ad esempio monarchi e principi, o potenti ed estesi ordini religiosi, come i Gesuiti o i Teatini. Una storia trasversale, ma con approfondimenti verticali, della progettazione e dell'applicazione nell'architettura di queste singolari coperture e anche delle modalità che hanno portato al successo di alcune varianti non è stata finora tracciata. Se un sostanziale contributo è pervenuto dalla Francia e dalla penisola italiana, cui si devono le prime sperimentazioni e la produzione di serie corredate da grafici dell'epoca, il dibattito ha interessato anche altri territori, come l'Olanda e la "lontana" e "mediterranea" Sicilia, dove nel XVIII secolo è stata prodotta una singolare serie costruita, priva, al contrario, di iconografia storica, di indagini approfondite e di confronti. In quest'ambito, lo studio analitico dei congegni, complessi quanto misteriosi poiché progettati per destare effetti sorprendenti, ha beneficiato di nuove indagini di archivio, dell'individuazione delle fonti incise "ispiratrici" e delle più avanzate tecniche di rilievo e della modellazione digitale.



Mirco Cannella, Gaia Nuccio, Domenica Sutera

## «LA NUOVA IDEA DI CUPOLA»

Teatri sacri e profani nell'Europa d'età barocca  
tra storia e rappresentazione



Edizioni Caracol



*Mirco Cannella, Gaia Nuccio, Domenica Sutura*

**«LA NUOVA IDEA DI CUPOLA»:  
teatri sacri e profani nell'Europa d'età barocca  
tra storia e rappresentazione**



EdizioniCaracol

Questo volume è stato realizzato con i fondi di ricerca dell'Università degli Studi di Palermo e dell'Unione Europea:  
Fondo di Finanziamento per la Ricerca di Ateneo 2018/2021-D01-Prof. Domenica Sutera;  
Fondo per lo sviluppo regionale europeo - PON Aim - Ricerca e Innovazione 2014-2020-Prof. Mirco Cannella (Attrazione dei ricercatori).

*Tracciati. Storia e costruzione nel Mediterraneo - 19*

Collana diretta da Marco Rosario Nobile

Comitato scientifico:

José Calvo-López (Universidad Politécnica de Cartagena)

Dirk De Meyer (Ghent University)

Alexandre Gady (Université de Paris IV - Sorbonne)

Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza)

Arturo Zaragoza Catalán (Generalitat Valenciana, Real Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia)

In copertina: Agence de Jules Hardouin-Mansart (Antoine le Pautre?), *Coupe transversale de l'église des Invalides*, 1691 ca. (BnF, RESERVE HA-18 (C, 5)-FT 6, d), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53037721g> (a sinistra); G. Amico, *Spaccato, o Alzato d'un Tempio a forma esagonale*, incisione (da Amico 1750, p. 58 e fig. 18, BDARCH) (a destra).

Sul retro: Spaccato assonometrico del modello digitale della Huis ten Bosch e della Sala d'Orange, elaborato dalle incisioni de *Les ouvrages d'architecture...* (elaborazione grafica di M. Cannella).

Dove non diversamente indicato, le foto e i disegni sono a cura degli autori.

© 2023 Caracol srl, Palermo

e-ISBN 978-88-32240-80-1

Edizioni Caracol

piazza Luigi Sturzo, 14, 90139 Palermo e-mail: [info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it) [www.edizionicaracol.it](http://www.edizionicaracol.it)

Vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

DOI: 10.17401/tracciati.19

## INDICE

**5 PRESENTAZIONE**

**Edoardo Dotto**, *Una ricerca corale*

**9 PRESENTAZIONE**

**Fulvio Lenzo**, *Le infinite libertà dello sguardo*

**13 INTRODUZIONE. LE RAGIONI DELLA RICERCA STORICA E DELLA RICOSTRUZIONE DIGITALE**

*Mirco Cannella, Gaia Nuccio, Domenica Sutera*

**21 PARTE PRIMA. TIPOLOGIE E CIRCOLAZIONE INTERNAZIONALE**

**Gaia Nuccio**

*La "via francese": serie progettate, costruite, incise (XVII-XVIII secolo)*

*François Mansart e la prima fase di sperimentazione nell'architettura chiesastica parigina*

*L'architettura civile: origini e fortuna di chambres e combles "à l'italienne" nei progetti di Mansart, Le Vau, Le Pautre, Cottart*

*Dalle cupole sovrapposte alle camere di luce: evoluzione e prima diffusione internazionale nelle opere di Guarino Guarini e Christopher Wren*

*L'approdo nella penisola italiana e circolazione in ambiente romano: il concorso accademico del 1677 e i modelli incisi di Guarini e Pozzo*

*Assimilazione, codificazione e diffusione internazionale della cupola "alla francese". Il progetto per un mausoleo regio di Filippo Juvarra*

**Domenica Sutera**

*Il contributo al dibattito dai Paesi Bassi: calotta aperta con galleria balaustrata e lanterna nella Sala d'Orange a Huis ten Bosch a l'Aia*

**91 PARTE SECONDA. TRA L'EUROPA E LA SICILIA OCCIDENTALE: L'ARCHITETTURA SACRA**

**Mirco Cannella, Domenica Sutera**

*La sperimentazione di Giovanni Amico per l'architettura religiosa: lo svelamento dei nuovi teatri sacri nella Sicilia del Settecento*

**Domenica Sutera**

*L'antecedente: il progetto di Andrea Pozzo per la chiesa di Sant'Ignazio a Mazara*

**Mirco Cannella**

*Dall'analisi del rudere e delle fonti alla riconfigurazione virtuale della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara*

**Domenica Sutera**

*Punti di partenza: la collezione libraria del Collegio Massimo dei Gesuiti e gli esordi come architetto-pittore-scenografo*

*Architettura e luce per le chiese della Compagnia di Gesù: la Santa Casa di Loreto a Salemi e la chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala*

**Mirco Cannella**

*«Essendo perduta ogni bellezza, ed ornamento, ove mancherà il lume, che è quasi l'anima, che la ravviva (la chiesa)».*  
*Analisi e modellazione digitale del congegno absidale della chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala*

**Domenica Sutera**

*Ars combinatoria «per far parere una lontananza di Gloria» nella tribuna della chiesa dell'Immacolatella a Trapani*

**Mirco Cannella**

*«Il coraggio dell'architetto». Analisi e modellazione digitale della tribuna della chiesa dell'Immacolatella a Trapani e del progetto della tribuna di Andrea Pozzo per la chiesa del Gesù a Roma*

**Domenica Sutera**

*Uno spettacolo totale: la cappella del SS.mo Crocifisso presso la chiesa di San Domenico a Trapani*

**Mirco Cannella**

*Dall'architettura all'incisione: analisi e modellazione digitale della cappella del SS.mo Crocifisso presso la chiesa di San Domenico a Trapani e de «La nuova idea di Cupola» ne L'Architetto pratico (1750)*

**Gaia Nuccio**

*Tra Tardogotico e Barocco: un teatro "bilingue" nella tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani*

**Mirco Cannella**

*Dall'incisione all'architettura: analisi e modellazione digitale della prima idea progettuale ne L'architetto pratico (1750) e della soluzione definitiva della tribuna della chiesa dell'Annunziata a Trapani*

**167 PARTE TERZA. TRA L'EUROPA E LA SICILIA ORIENTALE: L'ARCHITETTURA CIVILE**

**Domenica Sutera**

*Architettura e musica nelle sedi principesche e reali italiane tra Sei-Settecento*

*Dai Paesi Bassi alla Sicilia: la Sala d'Orange a Huis ten Bosch presso l'Aia e la Sala "dell'orchestra" di palazzo Biscari a Catania*

**Mirco Cannella**

*Ambizioni internazionali e ragioni locali: analisi e modellazione digitale delle tavole della Sala d'Orange a Huis ten Bosch e della Sala "dell'orchestra" di palazzo Biscari a Catania*

**193 PARTE QUARTA. STRUMENTI PER LA CONOSCENZA**

**Mirco Cannella**

*Tecniche digitali per il rilievo, lo studio e la rappresentazione dell'architettura storica*

**203 EPILOGHI: TEATRI SACRI E PROFANI NELLA PALERMO DEL SECONDO SETTECENTO**

**Domenica Sutera**

*Il presbitero della chiesa della Badia Nuova e un progetto per una villa di delizie*

**209 BIBLIOGRAFIA**

**227 SUMMARY**

### Una ricerca corale

*Come apparirà immediatamente chiaro al lettore, questo volume di Mirco Cannella, Gaia Nuccio e Domenica Sutera, non ha alcun bisogno di una presentazione. La chiarezza e l'interesse dell'argomento, la struttura nitida dell'indice e, soprattutto, la qualità e la densità degli scritti e degli elaborati grafici che i tre autori propongono con grande efficacia comunicativa, riusciranno autonomamente a stimolare la curiosità di esperti e appassionati dell'architettura del Sei-Settecento invitandoli ad una lettura attenta quanto piacevole. La fortuna di essere invitato a redigere questa breve nota è l'occasione per condividere qualche riflessione a proposito di alcuni aspetti che a mio avviso caratterizzano in modo puntuale la ricerca.*

*In primo luogo, la scelta del tema costituisce l'occasione per registrare un sostanziale avanzamento nell'ambito degli studi sulle coperture a cupola e sulle strutture voltate che negli ultimi decenni, ma ancor di più negli ultimi anni, si è rivelato uno dei campi di ricerca più fertili e costituisce adesso uno degli argomenti più sviluppati, occupando, persino con la creazione di collane editoriali ad esse dedicate in modo specifico, ampi spazi nella pubblicistica specializzata. Il successo di queste ricerche è sostenuto anche dalla possibilità di accedere – sfruttando applicazioni delle tecniche di rilievo indiretto sempre più diffuse – a dati formali e metrici di grande precisione, nel passato in massima parte difficilmente accessibili, almeno finché il rilevamento delle architetture era compiuto con mezzi manuali o, comunque, vincolato alla necessità del contatto materiale tra l'operatore e il monumento. Gli strumenti analitici di cui le ricerche in campo scientifico o umanistico si giovano mostrano una ricaduta sempre più evidente sui contenuti e gli ambiti delle indagini; queste relazioni – che meriterebbero di essere descritte e approfondite in modo più esteso – nello studio che qui si presenta si palesano in modo estremamente evidente.*

*Nello specifico, l'argomento della ricerca (come si legge nell'introduzione al volume) riguarda «l'integrazione di artificiali scenografici nel progetto di architettura, ottenuta attraverso la manipolazione delle strutture di copertura e delle fonti di illuminazione per generare effetti percettivi sorprendenti», quindi lo studio di cupole sovrapposte, camere di luce, gallerie e ballatoi costruiti per proporre allo spettatore inedite illuminazioni ed emozionanti prospettive iposcopiche. Per concepire questi spazi, calibrare questi effetti e condurli alla messa in opera, erano necessarie competenze non comuni e conoscenze interdisciplinari, come quello del controllo di tipo scenografico-prospettico esperito nell'ambito del quadraturismo, così come di conoscenze talvolta persino pionieristiche anche nel campo della geometria e del disegno.*

*La funzione di queste strutture complesse (talvolta quasi vertiginose) è quello di ingabbiare e guidare la luce all'in-*

terno dello spazio, come anche di proporre l'immagine di uno sfondamento su un luogo 'ulteriore', al di là della cupola, concettualmente collocato al di fuori dello spazio principale ma saldamente nidificato nel dominio del progetto.

Come si leggerà in modo dettagliato nel volume, queste esperienze, già diffuse in ambito europeo, in modo particolare francese e olandese, in Italia vengono sperimentate soprattutto a Roma, e trovano un'ampia diffusione anche attraverso alcune opere a stampa, come avviene ad esempio per le invenzioni di Guarini e Pozzo, anche attraverso l'indispensabile e attivissima mediazione di alcuni ordini religiosi, Gesuiti e Teatini in primo luogo. In questo vivace contesto, la Sicilia rappresenta, come si vedrà, il luogo in cui si svolgono raffinate sperimentazioni. La storia di questi «congegni» viene qui ricostruita in modo puntuale, tratteggiando e definendo un percorso compiuto e tracciando finalmente una «storia trasversale» del fenomeno che ne mostri la portata reale. In questa ricostruzione è stato necessario affiancare alle riflessioni che riguardano le questioni legate al quadraturismo, alla scenografia, all'ottica, già citate, anche i contributi relativi allo studio dell'acustica degli spazi interni, le cui leggi, nella codificazione disciplinare di allora, sottendevano delle fittissime affinità con quelle dell'ottica. Gli strumenti con i quali si poteva gestire il progetto delle relazioni tra superficie, materia, luce e colore erano sostanzialmente analoghi a quelli veicolati dai suoni, come il controllo di echi e riverberi o del volume e del nitore sonoro, in una sorta di 'sinestesia metodologica' che costituiva un profondo legame tra i diversi piani sensoriali che veicolavano l'esperienza di spettatori e fedeli.

La struttura del volume è chiara e ordinata. Nella prima parte si costruisce il quadro di riferimento europeo e italiano, articolato tra gli anni Trenta del Seicento e la metà del Settecento, declinando una precisa cronologia delle diverse realizzazioni, la filiazione dei modelli di riferimento, il fitto gioco di rimandi tra iconografie e costruzioni, identificando un solido sistema di riferimento nel quale incardinare gli aspetti più specifici della ricerca.

Nella seconda parte si approfondiscono i casi che riguardano alcune architetture sacre della parte occidentale della Sicilia, prendendo in considerazione anche i progetti e le astratte tipologie illustrate nei trattati.

Nella terza parte si studia il caso di Palazzo Biscari a Catania, un'architettura civile nella Sicilia orientale, dando conto delle relazioni con le istanze della esecuzione musicale che ispirano questo sorprendente progetto.

In queste parti di approfondimento si fa spesso ricorso ai risultati di indagini archivistiche, nuovi rilievi, complesse elaborazioni grafiche ma si attinge saggiamente a fonti già note, proponendone talvolta nuove letture, a conferma di come l'avanzamento nella ricerca non possa che fondarsi anche su una continua e profonda revisione dei materiali già disponibili. Inoltre, in questa parte del volume gli autori infittiscono le relazioni tra le ricostruzioni storiche, le analisi formali e le riproposizioni grafiche.

La quarta parte del volume prende in considerazione le tecniche digitali di rilievo per lo studio dell'architettura storica utilizzate in questa ricerca. Come si vedrà, l'uso di queste modalità di lavoro innovative è sempre mirato e consapevole e non indulge mai nel tentativo di spettacolarizzare gli esiti proponendo elaborazioni vistose ma piuttosto conduce alla scelta di immagini accuratamente calibrate che comunicano gli esiti della ricerca in modo sintetico, sincero ed efficace.

L'ultima parte, una sorta di 'epilogo', conclude il libro affrontando lo studio di due casi emblematici nella Sicilia del secondo Settecento.

Nel descrivere pur sommariamente i contenuti del volume, in questa nota non ho fatto alcun riferimento ai contributi dei singoli autori e (mi si creda) non per pigrizia o superficialità. Piuttosto, la scelta discende dal fatto che, come il

*lettore potrà vedere scorrendo l'indice del volume, pur mantenendo perfettamente riconoscibile il contributo di ciascuno, i tre studiosi – invece che dividere fra loro gli argomenti da trattare in parti omogenee, affrontando ognuno un sottotema isolato – procedono nel loro lavoro intrecciando fittamente i loro contributi, alternando i loro interventi in base alle loro più specifiche competenze e dando forma ad un lavoro autenticamente corale, in cui le loro voci si alternano con la minuziosa compiutezza di una narrazione. Attraverso registri differenti, i tre autori privilegiano – a seconda delle loro specificità e del singolo argomento – la ricostruzione storica, l'analisi delle immagini o le elaborazioni grafiche. Il risultato, non comune, è quello di una serrata integrazione dei contributi individuali, esito non solo di una piena conoscenza degli argomenti trattati ma anche di un paziente lavoro di costruzione della struttura della ricerca e di messa a punto dell'impianto del volume.*

*Questo modo di procedere chiaramente non può che essere frutto un'attitudine al dialogo e alla condivisione, certamente più appagante e produttiva di altre modalità maggiormente orientate – come accade anche nel mondo accademico – a sostenere pregiudizialmente modalità ispirate dalla competizione. Solo gruppi di studio variegati e animati da sincera curiosità scientifica possono giungere a focalizzare e a esplorare argomenti come quelli trattati in questo lavoro, la cui definizione investe competenze tra loro distanti.*

*La sintesi serrata che costituisce l'esito di questo lavoro di ricerca, come si vedrà, è frutto dell'impiego consapevole dello strumentario metodologico delle diverse discipline, in primo luogo la Storia dell'Architettura e il Disegno, a riprova di come la solidità tematica di una ricerca trovi il migliore sostegno dalla commistione degli ambiti coinvolti e come l'identità delle diverse discipline si nutra della loro più fitta condivisione. I confini di ogni disciplina si chiariscono esclusivamente attraverso l'aperto confronto con le altre e, anche se ciò può apparire paradossale, è l'interdisciplinarietà a costituirsi come il fondamento di ogni autentica identità disciplinare.*

*Come questo volume contribuisce a dimostrare, la tanto agognata 'ricerca di eccellenza' ai nostri giorni non può che fondarsi sui principi metodologici (ma anche etici) sottesi a questa modalità. Solo in questa maniera i limiti intrinseci tra le discipline possono mostrarsi per quello che sono, cioè vitali occasioni di confronto. Il lavoro di Mirco Cannella, Gaia Nuccio e Domenica Sutura pubblicato in queste pagine testimonia come le ricerche strutturate in questo modo possano condurre a risultati del tutto soddisfacenti, capaci non solo di restituire un tassello significativo della complessa vicenda che lega l'architettura barocca siciliana al contesto italiano ed europeo, ma anche di ampliare in modo sensibile – oltre che la nostra passione su questi argomenti – le più generali conoscenze sull'architettura del periodo.*

Edoardo Dotto



### Le infinite libertà dello sguardo

*Questo libro affronta in maniera nuova un tema storiografico da tempo riconosciuto come centrale nella storia dell'architettura del Sei e Settecento, quella della genesi e della fortuna internazionale delle cupole "aperte". Alla "via francese" di questa storia, ricostruita da Gaia Nuccio, fa da contrappunto quella olandese, dipanata da Domenica Sutura, mentre Mirco Cannella supporta la narrazione con ricostruzioni grafiche che, rendendo confrontabili i vari episodi, fanno emergere con più evidenza similitudini e differenze. Non si tratta tuttavia di una mera sequela di dati descrittivi, poiché la forza di questa ricerca transdisciplinare sta soprattutto nella capacità di portare alla luce le connessioni, i legami e la fitta trama di relazioni fra architetti, oggetti architettonici e luoghi anche molto distanti fra loro, fino ad approdare con acuti affondi puntuali a significativi episodi siciliani.*

*Il tema delle coperture traforate collegate a impianti centrici era già al centro dell'analisi dedicata nel 1941 a François Mansart da Anthony Blunt. In una monografia scritta durante i bombardamenti tedeschi su Londra e nell'impossibilità di rivedere dal vivo le architetture di cui si occupava, lo storico dell'arte britannico era costretto a ricostruire a memoria i fili che, a suo avviso, innervavano un discorso architettonico a più voci in grado di travalicare i limiti di luogo e di tempo. La chiesa della Visitation e i progetti di Mansart per la cappella di Blois e per il mausoleo Borbone a Saint Denis si inseriscono così in una riflessione che parte dal San Giovanni dei Fiorentini di Michelangelo e dalle incisioni di un tempietto cupolato di Philibert de l'Orme e, attraverso la cappella Valois di Primaticcio e i progetti teorici di Leonardo, giunge fino ai pensieri di Juvarra per il Duomo Nuovo di Torino. Un tour de force che Blunt sintetizza in due tavole fuori testo con dieci illustrazioni complessive, a dimostrazione che, per i libri di storia dell'arte e dell'architettura, gli apparati grafici hanno un'importanza che prescinde dal valore estetico di semplice corredo del testo, dal momento che hanno il potere di ricreare i processi mentali legati all'acquisizione dei modelli visivi da parte dei protagonisti delle vicende narrate. Gli architetti, infatti, apprendono attraverso gli occhi, guardando attentamente sia edifici esistenti conosciuti dal vivo, sia architetture disegnate, incontrate fra le pagine dei libri.*

*Negli ottant'anni che ci separano dal pionieristico studio di Blunt, la letteratura è tornata più volte a riflettere su quella che, a partire da un fondamentale volume pubblicato da Richard Pommer nel 1967, viene comunemente definita "architettura aperta". È ormai riconosciuto come il tema della cupola a due calotte, una aperta sull'altra, sia entrato a pieno titolo nella storia dell'architettura grazie alle sperimentazioni di François Mansart, giunte a maturazione proprio durante il soggiorno a Parigi, nel 1665, di Gian Lorenzo Bernini, maestro indiscusso nell'uso di fonti di luce nascoste sin dai primi confronti con l'architettura in Santa Bibiana, e poi artefice delle spettacolari scenografie*

della cappella Cornaro, della Scala Regia e di Sant'Andrea al Quirinale. Rimaste sulla carta, le ardite invenzioni di Mansart avrebbero fecondato l'immaginazione di altri più giovani architetti. A partire dal nipote Jules Hardouin-Mansart, che riesce a realizzare la prima versione compiuta di doppia cupola "aperta" nella chiesa degli Invalides. E poi Christopher Wren e Guarino Guarini, che si trovavano a Parigi contemporaneamente a Bernini e che ne elaborano nuove personali varianti da esportare in Inghilterra e in Italia.

Nel frattempo gli architetti francesi, riflettendo sui progetti di Bernini per il Louvre, perseguono uno svuotamento delle masse murarie verticali, per arrivare a quella riduzione dell'architettura a scheletro strutturale così evidente nella cappella e nel prospetto posteriore di Versailles. L'apertura dell'architettura, con la trasformazione delle superfici murarie continue in una gabbia di elementi portanti a sostegno di cupole traforate inondate di luce, è un fenomeno paradigmatico di quella dimensione internazionale dell'architettura europea dopo la seconda metà del XVII secolo. Un nuovo linguaggio architettonico che si fonda sulla contaminazione fra tradizioni culturali diverse, resa possibile dalla circolazione di libri e persone.

Un ruolo importante per l'approdo in Italia delle "cupole francesi" è giocato dal concorso bandito congiuntamente nel 1677 dall'Académie de France e dall'Accademia di San Luca. Ma sono soprattutto i libri a garantirne il successo. Nel 1686 vengono pubblicati, postumi, i Disegni di architettura di Guarini, che raccolgono tavole già approntate per il trattato, senza però l'ingombro del testo, mentre qualche anno dopo è Andrea Pozzo, con la Prospettiva per pittori e architetti (1693-1700) a fornire nuova linfa alla proliferazione di coperture traforate.

10

Le ricerche più recenti hanno chiarito come l'edificio a pianta centrale illustrato da Philibert de l'Orme, già identificato da Blunt come uno dei punti di partenza per le riflessioni di François Mansart, non è un suo progetto teorico, bensì il rilievo di un antico edificio termale dell'area flegrea, distrutto dall'eruzione del Monte Nuovo nel 1538, e disegnato dall'architetto lionese durante il suo viaggio in Italia del 1533-36. I disegni, ritrovati nella bottega di de l'Orme dopo la sua morte, sono poi stati utilizzati per ricavarne una coppia di tavole aggiuntive da accludere alla nuova edizione dei suoi trattati, pubblicata nel 1626. Prive di un testo di accompagnamento, fino a pochissimi anni fa le due tavole erano catalogate come il prodotto di una cultura architettonica rinascimentale prettamente francese. Benché i dati storici abbiano consentito di smentire tale opinione e di identificare l'origine antica e mediterranea dell'edificio, rimane evidente come tale dato sia del tutto ininfluenza rispetto al suo ruolo di modello per François Mansart. Va piuttosto sottolineato come la vicenda, se da un lato ricorda il valore del viaggio per il nutrimento dell'immaginario visivo degli architetti – in questo caso di de l'Orme – dall'altro ribadisce l'importanza dei libri, con riferimento a Mansart.

Talvolta i due percorsi si intrecciano, sovrapponendosi fra loro. Capita che certi edifici, anche molto vicini, vengano ignorati dagli architetti finché qualcuno o qualcosa non li spinge a guardarli con occhi diversi. Non di rado questo impulso arriva dai libri. Parallelamente è anche vero che, talvolta, i medesimi edifici possono contribuire a visualizzare spazialmente elementi architettonici conosciuti soltanto tramite le fonti a stampa.

È possibile che questo sia accaduto a Guarino Guarini e ad Andrea Pozzo durante il loro quasi contemporaneo soggiorno a Venezia nella prima metà degli anni Settanta del Seicento. Per entrambi è palese la centralità del passaggio lagunare: Guarini riprende l'impianto della Salute nel progetto per i Somaschi di Messina, Pozzo cita più volte l'altare ad arco aperto dei Santi Giovanni e Paolo. Esiste però un altro possibile modello finora rimasto occulto, vale a dire

*la basilica di San Marco, chiesa di Stato della Serenissima e sede delle principali cerimonie pubbliche. Qui, dopo aver varcato la soglia del portale principale sulla piazza, il visitatore passa sotto le volte del narthex, la cui parte centrale si dischiude con un effetto a sorpresa verso il piano soprastante; nella specifica nomenclatura della basilica, questo sfondamento è chiamato "pozzo". Il raffinato rapporto stabilito in San Marco fra l'apertura della volta e l'apparato figurativo potrebbe aver suggerito – congiuntamente a una riflessione sul Sant'Andrea di Bernini – l'elaborato progetto iconografico pensato da Guarini per il San Gaetano di Vicenza (Disegni, tav. 26). L'incisione mostra sulla pala dell'altare il santo teatino che si libra in volo sostenuto da cherubini, mentre nelle due calotte della cupola trovano posto schiere di santi su nubi, in chiara sintonia con il Paradiso in mosaico dell'atrio marciano. Andrea Pozzo, invece, avrebbe tratto ispirazione da San Marco per la collocazione dello sfondamento immediatamente dopo l'ingresso e in connessione diretta con un'apertura in facciata, un'associazione riproposta nel secondo progetto per il prospetto di San Giovanni in Laterano (Prospettiva, II, figg. 85-86). Sopra la porzione centrale del portico lateranense, Pozzo immagina una loggia completamente traforata che, nelle parole dello stesso architetto, sarebbe risultata «molto nobile e maestosa, e vaga per la molta luce che racchiude nelle parti interiori per mezzo delle molte aperture, per dove l'occhio haverebbe libertà di penetrare per tutto, fino alla cupola superiore».*

*Il moto ascensionale dello sguardo, che cerca di oltrepassare strutture voltate sempre più diafane, contrasta però con la natura materica dell'architettura, corpo pesante trascinato verso il basso dalla forza di gravità. Se era facile per Pozzo fingere in pittura soffitti aperti direttamente verso il cielo, come nella vertiginosa prospettiva "di sotto in su" affrescata sulla volta di Sant'Ignazio, molta più fatica era necessaria per realizzare in muratura cupole aperte in grado di sostenersi con sicurezza. Una sottile tensione che diventa il filo di Arianna grazie al quale i tre autori del presente volume conducono per mano il lettore a scoprire l'inganno dell'occhio, svelando i virtuosismi costruttivi nascosti dietro un'architettura che vorrebbe apparire come priva di peso, fatta solo di aria e di luce.*

Fulvio Lenzo

## **Indice delle abbreviazioni:**

Archivio Accademia di San Luca (AAsI)  
Archivio di Stato di Catania (ASct)  
Archivio di Stato di Palermo (ASPa)  
Archivio di Stato di Trapani (ASTp)  
Archivio Moncada Paternò Castello, Catania (AMPCct)  
Archives Nationales de France (AN)  
Archivio Romano della Compagnia di Gesù (ARSI)  
Archivio Storico Diocesano di Mazara (ASDMz)  
Archivio Storico della Reggia di Caserta (ARC)  
Biblioteca Centrale della Regione siciliana di Palermo (BCRS)  
Biblioteca del Dipartimento di Architettura di Palermo (BDARCH)  
Bibliothèque nationale de France (BnF)  
Galleria Regionale della Sicilia presso Palazzo Abatellis (GRS)  
Kunstabibliothek, Staatliche Zu Berlin (KSMB)

## **Ringraziamenti**

Per le operazioni di rilievo si ringraziano:

CATANIA

Palazzo Biscari: principe Ruggero Moncada

TRAPANI

Chiesa della SS.ma Annunziata: dott. Bartolomeo Figuccio, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani; Padre Carlos Rivera.

Chiesa dell'Immacolatella: Diocesi Ortodossa Romana d'Italia, Parrocchia "Santa Tavita", Padre Gavrilescu Ciprian.

Chiesa di San Domenico, cappella SS. mo Crocifisso: dott. Antonino Alestra, Comune di Trapani; dott. Bartolomeo Figuccio, Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Trapani, dott. Maurizio La Rocca, referente Fondo Edifici Culto (FEC), Ministero degli Interni, Prefettura Trapani; dott.ssa Elena Vetere, La Partenope Restauri, Trapani.

MARSALA

Chiesa Santa Maria della Grotta, Parco Archeologico Regionale di Lilibeo: dott. Felice Crescente, Direttore *ad interim*; dott.ssa Eleonora Maria Romano; Personale di custodia e vigilanza.

## **Un ringraziamento particolare a:**

arch. Caterina Abita, prof. Fabrizio Agnello, prof. Armando Antista, Günther Bayerl, arch. Laura Barrale, Pietro Barraco, Emanuele Bellini, arch. Luigi Biondo, arch. Claudia Borruso, dott. Alexandre Cojannot, dott. Roberto D'Angelo, prof. Edoardo Dotto, dott. Pietro Aurelio Giacalone, dott. Girolamo Andrea Gabriele Guadagna, arch. Eva La Fata; prof. Fulvio Lenzo, arch. Riccardo Messina, prof. Claude Mignot, dott.ssa Sabina Montana, prof. Marco Nobile, prof. Konrad Ottenheim, arch. Mauro Pantina, arch. Claudia Patuzzo, dott.ssa Petra Pechaček, prof. Stefano Piazza, prof. Edoardo Piccoli, don Pietro Pisciotta, prof. Daniele Ronsivalle, dott. Filippo Santagati; prof. Rosario Scaduto; Padre Silvio Sgrò, arch. Gabriele Vassallo, Giuseppe Valdesi, arch. Massimiliano Vertillo.

### **Introduzione: Le ragioni della ricerca storica e della ricostruzione digitale**

*Mirco Cannella, Gaia Nuccio, Domenica Sutura*

«Ma quel che potrebbe render più vaga questa invenzione, sarebbe l'apertura da farsi nel mezzo della Tribuna, essendovi un bellissimo sito di dietro molto luminoso, per far parere una lontananza di Gloria, ò altra architettura, da dipingersi con colori, ò bassirilievi, purché concorresser d'accordo, è la volontà de' Padroni, & il credito, e coraggio dell'architetto». (Pozzo 1700, s.n.p).

Questo volume nasce dal comune interesse degli autori sul tema dell'integrazione di artifici scenografici nel progetto di architettura, ottenuta attraverso la manipolazione delle strutture di copertura e delle fonti di illuminazione per generare effetti percettivi sorprendenti nello spettatore. La progettazione, costruzione e diffusione, nell'Europa del Seicento e del Settecento, di calotte strutturate per offrire un approccio teatrale dello spazio tracciano una vicenda architettonica eccezionale in un contesto di generale affermazione di soffitti con volte affrescate e con superfici continue, o di cupole emisferiche impostate sui tamburi e pennacchi di ascendenza romana. È noto come queste monumentali strutture, più comuni ma ritenute esteticamente "necessarie" da professionisti, committenti e da intere comunità, imponevano pregresse e comprovate abilità nel settore della costruzione e la padronanza dei principi base sulla sta-

bilità di tali manufatti, un argomento che ha generato accesi e noti dibattiti internazionali e che la storiografia ha negli ultimi anni costantemente e doviziosamente approfondito<sup>1</sup>.

Realizzare congegni costituiti da più calotte sovrapposte o sormontate da lanterne, dotate o meno di affreschi o di gallerie/ballatoi, integrate con camere di luce e di musica, poiché aperte da occhi zenitali dai profili variabili, richiedeva capacità suppletive non alla portata di tutti che andavano ben oltre i saperi tecnici legati alla scelta dei materiali impiegati o alle dimensioni dei manufatti. In realtà il tema ha visto confrontarsi i più "accreditati" e coraggiosi progettisti della storia dell'architettura dell'Europa d'età barocca del calibro di François Mansart, Louis Le Vau, Pieter Post, Guarino Guarini, Gian Lorenzo Bernini (fig. 1), Andrea Pozzo, Filippo Juvarra, Giovanni Amico, solo per citarne alcuni, per conto di committenti munifici e autorevoli, quali ad esempio monarchi e principi, o potenti ed estesi ordini religiosi, come i Gesuiti e i Teatini.

Gli effetti ricercati dai progettisti erano ottenuti mediante conoscenze e abilità non comuni nel campo dell'ottica, della prospettiva e dell'acustica – in molti casi già verificate attraverso prestazioni nel settore della quadratura, dell'effimero e della scenografia – nel controllo geometrico dei profili delle calotte e, per gli esempi costruiti in pietra, anche nell'ambito della stereotomia, necessarie per trasformare ambienti di pertinenza sia dell'architettura religiosa che civile, in affascinanti e misteriosi "tea-

tri” sacri e profani. Contrariamente alle ineludibili competenze richieste, anche per questi “allestimenti permanenti” sul tetto, come è stato osservato a proposito del tema incentrato sugli scambi tra architettura costruita e messe in scene teatrali del Sei-Settecento<sup>2</sup>, per alcune realizzazioni (cioè quelle in materiali leggeri) sussisteva una certa economicità della spesa necessaria al loro compimento, di modo che fossero alla portata di

committenti meno titolati o di ordini religiosi meno influenti, per evocare alcuni ambienti dei palazzi reali e principeschi e le tribune delle sedi più prestigiose.

È pur vero che sussistono dei precedenti significativi che si rintracciano in alcune realizzazioni dell'architettura europea del Tardogotico o ancora da decifrare tra Medioevo ed età Moderna, opere divenute celebri e studiate per altre peculiarità ma che presentano l'introduzione di artifici per esaltare i virtuosismi stereotomici delle volte, come nella Valenzia di metà Quattrocento (Torri di Quart), o la ricchezza del loro rivestimento, come forse nella Venezia del primo Cinquecento (“pozzo” di San Marco), consistenti nell'intenzionale apertura di squarci per consentirne visioni prospettiche stupefacenti (figg. 2-3). Va ribadito anche come questi più antichi congegni siano situati in centri lontani dalle sedi più accreditate dalla storiografia per individuare primogeniture, come Fulvio Lenzo ha recentemente ricordato<sup>3</sup>.

È probabile che l'interesse per volte aperte e sovrapposte o le prime sperimentazioni di camere di luce e di mu-

14



Fig. 1. N. Tessin il Giovane, Parte dell'Artare di S. Andrea in Monte Cavallo, anni Settanta-Ottanta del XVII secolo, disegno (Nationalmuseum, NMH THC 1977, foto di C. Heisser, Dominio Pubblico).



Fig. 2. Valenzia. Torri di Quart, vista delle volte a crociera della tribuna centrale (foto A. Antista).

sica in corrispondenza delle coperture, nell'Europa degli anni Trenta e Quaranta del Seicento, siano stati innescati, nel caso degli esempi francesi da una ricerca sui temi dell'antico e del classicismo italiano, e più in generale dalla circolazione di testi che in quegli anni pubblicavano le regole inerenti il governo dei raggi solari (per illuminare sfondi illustrati o ambienti) e delle onde sonore all'interno degli edifici. Attraverso gli oculi e gli squarci variamente sagomati, si incanalavano negli ambienti sottostanti fasci di luce indiretta, ovvero il cosiddetto «lume di lume, [...] secondario, ò partecipato» illustrato da Vincenzo Scamozzi ne *L'idea dell'architettura universale* (Venezia 1615), unitamente allo schema di irraggiamento dei flussi luminosi (in questo caso zenitale poiché provenienti dall'occhio della cupola) nella tavola con pianta e sezione della Rocca Pisana (c. 138)<sup>4</sup> (fig. 4). Il suono prodotto dall'alto da musicisti o dal coro sistemati lungo cantorie, ballatoi o gallerie anulari interposti tra le calotte, si rifrangeva sul vicino intradosso della volta superiore per propagarsi attraverso l'occhio



Fig. 3. Valencia. Torri di Quart, galleria/balcone interno della tribuna centrale (foto A. Antista).

nei vani sottostanti in modo uniforme e mantenendo quasi l'intensità originaria, secondo un meccanismo di ottimizzazione acustica che, come è stato ricordato da Augusto Roca De Amicis<sup>5</sup>, era stato pienamente divulgato in Europa da testi scientifici come quello di Marin Mersenne nel secondo volume de *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris 1637, corredato da grafici esplicativi con ambienti ca-

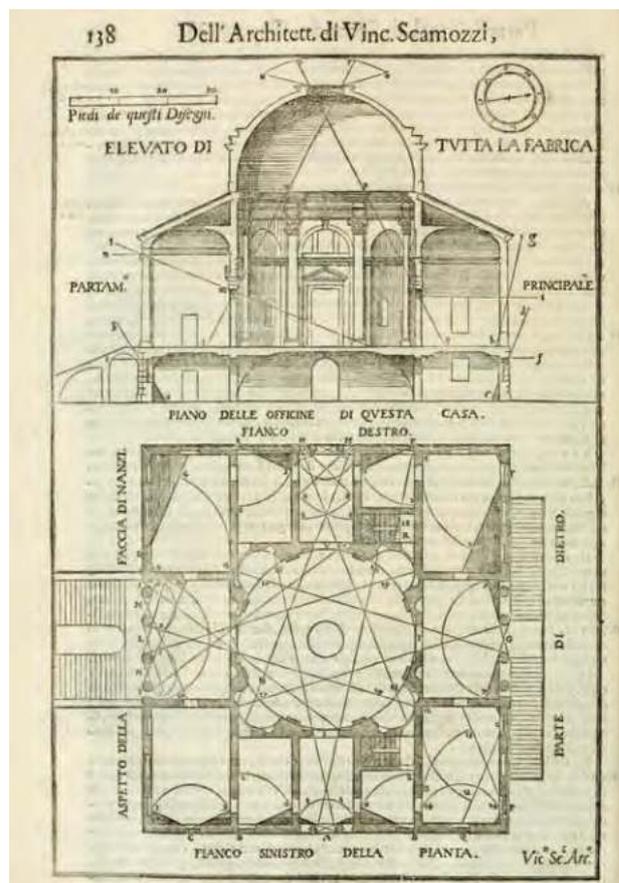


Fig. 4. V. Scamozzi, schema di irraggiamento dei flussi luminosi nella Rocca Pisana, incisione (da SCAMOZZI 1615, Parte Prima, Lib. II, Cap. XIII, c. 138).

ratterizzati da strutture voltate ma opportunamente aperte (fig. 5). Se per sovrani, principi e aristocrazia lo spettacolo di luce e suoni doveva pervadere lo spazio dell'accoglienza, dei cerimoniali e della rappresentanza (scaloni, sale da ballo e ricevimenti), per gli ordini religiosi, e in particolare per i Gesuiti, gli effetti scenografici scaturiti dalla manipolazione delle fonti di luce e dalla contemplazione di Glorie affrescate sulle calotte terminali, ed eventualmente sullo sfondo di accompagnamenti musicali, servivano ad integrare i precetti

dottrinali, essendo a tutti gli effetti interpretati come strumenti di evangelizzazione dei fedeli e di perfezionamento spirituale dei novizi.

L'argomento delinea pertanto un fenomeno solo a tratti indagato dalla storiografia, che tuttavia ha offerto contributi, relativi a singole opere o alla produzione di famosi architetti, che sono stati preziosi per avviare il presente studio. Una storia trasversale, ma con approfondimenti verticali, dell'applicazione nell'architettura di queste singolari coperture e delle modalità che hanno portato al successo di alcune varianti non è stata finora tracciata. Un necessario confronto tra le differenti soluzioni – qui precisate – messe in campo o rimaste sulla carta (almeno di quelle note) e tra le storiografie dei diversi territori coinvolti in quest'ulteriore dibattito internazionale generano riflessioni che possono tentare di colmare importanti vuoti nello stato dell'arte, obiettivo principale di questa ricerca. In tal senso, il contributo presentato in questa sede, per ovvie ragioni, tra cui la vastità e la longevità del fenomeno che perdura fino al XIX secolo (si pensi ad esempio alla celebre cupola del Campidoglio a Washington), la pluralità di storie ed eccezioni in esso contenute, non ha ambizioni di esaustività. Il tema, nell'arco cronologico indagato, possiede infatti numerosi, celebri ma anche poco o per nulla conosciuti, esempi diffusi in gran parte d'Europa e del Mediterraneo, rinvenuti in contesti più disparati, sia nelle grandi capitali che in centri cosiddetti “periferici”. Se un sostanziale contributo è pervenuto dalla Francia e dalla penisola italiana, cui si devono le prime sperimentazioni e la produzione di serie, corredate da grafici dell'epoca e indagate nella prima parte di questo volume, è pur vero che il dibattito ha interessato altri territori meritevoli di essere inclusi in questa vicenda per l'originalità degli esiti raggiunti, come l'Olanda e la “lontana” e “mediterranea” Sicilia, quest'ultimo caso privo, al contrario, di iconografia storica, al quale è dedicata la restante parte

16

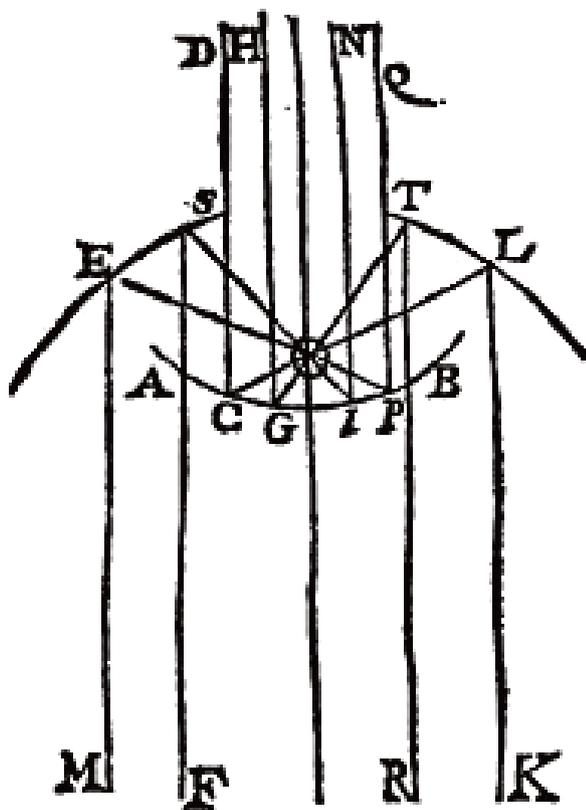


Fig. 5. M. Marsenne, schema della propagazione del suono in ambienti con volte aperte, incisione (da MARSENNE 1637, p. 61).

della ricerca. Per le letture effettuate è bene ribadire che non è intenzione degli autori stabilire primati o elencare casi avulsi dal più generale dibattito internazionale, ma appare comunque certo che la sequenza dei casi individuati indica la centralità del fenomeno in molti territori dell'Europa d'età barocca (fig. 6).

Obiettivo non secondario dell'indagine effettuata è stata l'individuazione delle circostanze (viaggi, esperienze dirette) e delle fonti che hanno permesso la diffusione e l'articolazione, i successi e rielaborazioni a distanza di opere esemplari, come le rare incisioni di architettura che mostrano progetti dotati di tali coperture, incluse in famose pubblicazioni, come quelle di Guarino Guarini o di Andrea Pozzo, finora giudicate le sole in grado di affascinare architetti e committenti, consentendo repliche o riadattamenti. La verifica dell'effettiva circolazione e dell'incidenza di alcuni modelli in ambito europeo, attraverso la disamina della presenza dei repertori incisi nelle biblioteche degli ordini religiosi, dei committenti dell'aristocrazia e dei progettisti, noti tramite gli inventari pervenuti, ha di fatto contribuito a precisare le ragioni delle scelte, le permanenze e la genesi di varianti.

In tal senso, a dispetto dei luoghi comuni del ritardo, dell'immobilismo o della passiva ricezione dialettale di lontani prototipi, in Sicilia, così come in diverse parti dell'Europa del XVIII secolo, anche alcune idee di Pieter Post, riferite al tema in oggetto e diffuse tramite le incisioni raccolte in una monografia pubblicata a Leida nel 1715, hanno registrato delle ricadute operative e pertanto coinvolto l'architettura di questi ambiti in un nuovo e inaspettato dibattito internazionale<sup>6</sup>. Il *Les ouvrages d'architecture par Pierre Post...* possiede una significativa rilevanza in ambito europeo ma la sua presenza nei circuiti editoriali italiani e mediterranei appare eccezionale, e in maggior misura in regioni "improbabili" come la Sicilia. Non appare infatti un caso che sia stato ad esempio ac-

quistato dai Gesuiti di Palermo; sia stato probabilmente sfruttato, insieme ad altri testi, *in primis* il trattato di Pozzo, da un architetto che a quanto pare non ha mai varcato i confini siciliani e che ha prodotto una serie costruita sull'Isola – un caso eccezionale anche in ambito europeo –, oltre a codificare, consapevolmente e in modo completo, cioè con sezione e leggenda, questa «nuova



Fig. 6. J.G.Hertel da J. Wachsmuth, L'Hiver, incisione, XVIII secolo (collezione privata).

idea di Cupola», nel 1750. Non è un caso, infine, che il volume olandese sia stato anche consultato da un aristocratico con competenze progettuali, e con ambizioni e iniziative, anche architettoniche, al pari di un sovrano. Nelle storie tracciate, oltre a progettisti e committenti, nelle scelte di questi particolari congegni di copertura sembrano aver giocato un ruolo determinante alcuni intermediari, personalità influenti, autorevoli e colte, ovvero quei «consiglieri iconografici» ritenuti da autori come Salvatore Settis e Antonio Pinelli<sup>7</sup>, figure indispensabili nel concepimento e nell'attuazione dell'opera d'arte.

Al ritmo serrato dello studio che individua, ricostruisce e lega le molte storie e le traiettorie delle serie progettate e costruite, internazionali e peninsulari, che inoltre godono anche di studi pregressi e soprattutto di iconografie del tempo, corrisponde, al contrario, una vicenda dilatata dei manufatti siciliani, priva di indagini critiche pregresse e come anticipato penalizzata anche dall'assenza di grafici dell'epoca, di rilievi, e soprattutto dallo stato di abbandono o di mancata o complessa accessibilità di alcune delle coperture oggetto di analisi, strutture che inoltre si confrontano con importanti preesistenze. In quest'ambito il racconto ha imposto approfondimenti verticali sulle opere. La ricerca è stata

pertanto condotta attraverso nuove esplorazioni archivistiche e attraverso la rilettura di fonti già note, mentre la complessità dei congegni indagati ha richiesto il fondamentale e continuo ricorso alle potenzialità offerte dalle più avanzate tecniche di rilievo e della modellazione digitale, le cui metodologie, applicazioni e finalità, specialmente per studi di questo tipo e per il grado di precisione richiesta, sono presentate nella parte conclusiva del presente lavoro. In tal senso la lettura storica e l'indagine analitica delle strutture, soprattutto di quelle più compromesse, restituiscono saperi operativi finalizzati anche al recupero di questi manufatti. Oltre a svelare la fisionomia delle strutture oggetto di approfondimento, progettate per essere apprezzate dal basso, per stupire e per tale ragione anche per restare enigmatiche, il contributo della rappresentazione ha verificato ipotesi, relative anche all'individuazione dei modelli incisi e selezionati dai progettisti o dai rispettivi consiglieri/intermediari; ha inoltre messo in luce criteri compositivi e rapporti con le preesistenze, fino a far emergere "anomalie" e questioni la cui mancata interpretazione aveva finora compromesso la corretta interpretazione delle vicende progettuali e costruttive di una delle fabbriche religiose più stratificate e affascinanti della storia dell'architettura siciliana.

**NOTE**

<sup>1</sup> CONFORTI 1997, PIAZZA 2015.

<sup>2</sup> PICCOLI 2022, p. 618.

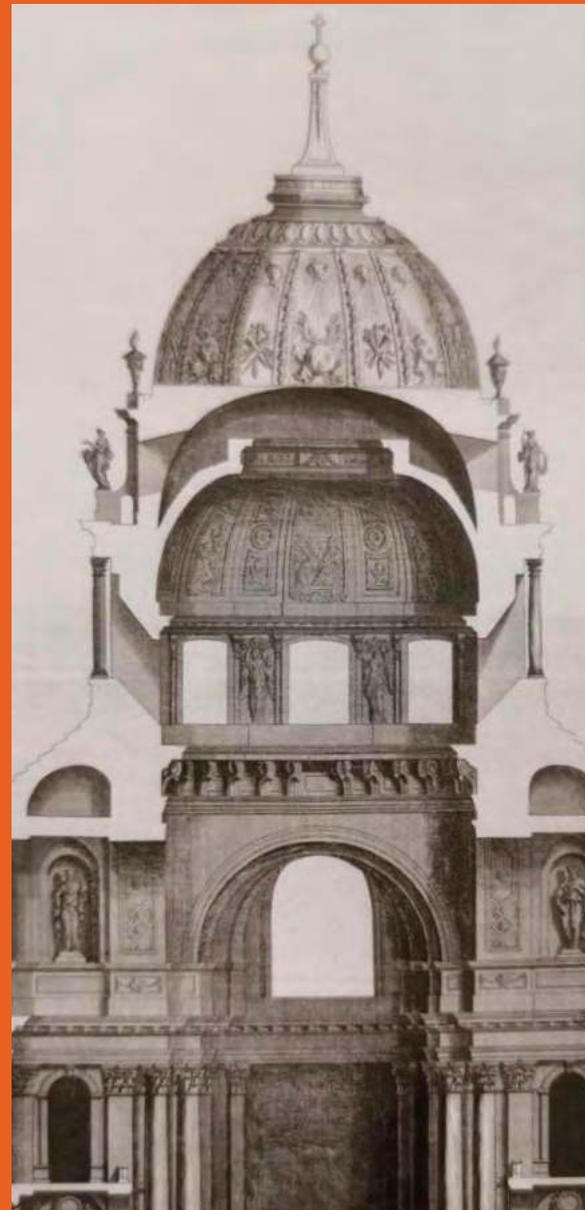
<sup>3</sup> LENZO in c.d.s.

<sup>4</sup> SCAMOZZI 1615, Parte Prima, Lib. II, Cap. XIII, cc. 137-138.

<sup>5</sup> ROCA DE AMICIS 2020, p. 59.

<sup>6</sup> Per la Sicilia si segnala NOBILE, SUTERA 2019.

<sup>7</sup> In particolare si veda la postfazione di Antonio Pinelli a SETTIS 2010.



### **La “via francese”: serie progettate, costruite, incise (XVII-XVIII secolo)**

*Gaia Nuccio*

Nel panorama dei sistemi di copertura a cupola progettati in età moderna, come è noto, il dibattito romano ha avuto un ruolo trainante nella ricerca sulla cupola all'antica, espressa attraverso la definizione e l'esportazione del modello della calotta estradossata e impostata su tamburo o direttamente su trabeazione. D'altro canto, la diffusione della cupola all'antica in Europa, a partire da rari esempi nel XVI secolo, determinò l'avvio di sperimentazioni connesse, in prima istanza, all'adattamento a tecniche e materiali locali, il cui grado di modernità è stato tradizionalmente misurato in relazione alla maggiore o minore fedeltà al modello importato. In alcuni casi, tuttavia, la ricerca di percorsi alternativi su tale tema progettuale approdò a soluzioni indipendenti non solo per quanto concerne gli aspetti costruttivi ma anche dal punto di vista estetico-espressivo. In quest'ultimo ambito la Francia del Seicento, il cui panorama architettonico era dominato dalla pietra da taglio, manifestò un atteggiamento di spiccata creatività culturale in grado di giungere a soluzioni indipendenti rispetto ai modelli dominanti, manifestatasi nell'elaborazione di un'alternativa aulica alla cupola all'antica, che ebbe significative ricadute internazionali a partire dalla seconda metà del XVII<sup>1</sup>. In tale ambito il principale e più rappresentativo filone di ricerca si caratterizza per l'uso dell'elemento

architettonico noto come “calotta tronca”, nella progettazione del sistema cupolato sia in architettura religiosa che civile. Il ricorso a questo elemento per la creazione di una successione di calotte permetteva di ottenere un effetto di sfondamento prospettico e l'apertura di fonti di luce nascoste. L'associazione del sistema allo sviluppo di un programma pittorico nella superficie intradossale delle cupole consentiva di coinvolgere l'osservatore in uno stimolante dialogo tra architettura e pittura, con accezione differente tra sfera religiosa e civile. Intuibili risultano le valenze simboliche di un congegno che permetteva di scrutare al di là dello “specchio del cielo”<sup>2</sup>, intercettando scene dipinte di apoteosi e gloria. La pittura, in particolare attraverso la tecnica del quadraturismo, costituì indubbiamente un primo, più semplice, e pertanto più diffuso e longevo, mezzo per la creazione di sfondamenti prospettici illusori in relazione all'assenza di implicazioni strutturali e alla possibilità di sfruttare superfici bidimensionali. Lo stesso Jean-Marie Pérouse de Montclos individua nella Camera degli sposi del palazzo Ducale di Mantova, affrescata da Andrea Mantegna (1465-1474), il primo esempio di applicazione di tale idea progettuale<sup>3</sup>. La trasposizione architettonica in un congegno tridimensionale implicava inevitabili complicazioni tecniche e strutturali, tanto che il dibattito progettuale relativo a cupole tronche e sovrapposte negli edifici chiesastici si consumò principalmente su carta, in relazione alla complessità di realizzazione legata ai sistemi costruttivi in pietra da taglio, concretizzandosi

in puntuali ma particolarmente monumentali e significativi esempi, celebrati dalla storiografia. I vantaggi di leggerezza e facilità di posa in opera delle strutture leggere in legno consentirono, al contrario, una massiccia diffusione nell'architettura civile, tuttavia con una conseguente deperibilità e soggezione ai mutamenti di attitudini e costumi dell'abitare<sup>4</sup>.

La presente ricerca intende per la prima volta tracciare un filone trasversale tra architetture e personaggi, articolato geograficamente tra Francia e Italia e cronologicamente a partire dagli anni Trenta del Seicento e per l'interno XVII secolo, prendendo inoltre in considerazione dei singoli casi afferenti a ragionamenti specifici nella prima metà del XVIII secolo. L'indagine si fonda su studi sostanziali che hanno finora contribuito a identificare tale tendenza progettuale, riconoscendo nel dibattito parigino degli anni Sessanta del Seicento, in particolare sugli impianti centralizzati e sulla cupola, un momento di inedita sperimentazione, foriera della diffusione e assimilazione in ambito europeo di temi e soluzioni specifiche; identificando delle serie progettuali e i principali protagonisti di una più ampia rete di relazioni e di scambio internazionale<sup>5</sup>. Con la consapevolezza di formulare un primo ragionamento, in molti punti inevitabilmente lacunoso e suscettibile di ulteriori approfondimenti, la ricerca si focalizza sul filone progettuale che prende le mosse dalle sperimentazioni parigine avviate negli anni Trenta del Seicento dei sistemi cupolati complessi, alternativi alla singola superficie continua della calotta sferica o ellissoidale. L'indagine viene affrontata prendendo in considerazione i processi di concezione, progressiva evoluzione e diffusione dei modelli in una fase precedente all'inserimento nel circuito internazionale della stampa. Particolare interesse viene pertanto riservato alla ricerca di canali e veicoli di trasmissione, trattandosi di idee progettuali codificate prevalentemente nell'ambito dell'architettura civile e cronologicamente in ritardo rispetto alla

circolazione internazionale per quanto riguarda quella religiosa, che trovarono un primo, fondamentale mezzo di diffusione nell'esperienza diretta degli esempi costruiti e nella partecipazione al fervido dibattito architettonico internazionale della Parigi degli anni Sessanta del Seicento. In questo generale contesto di egemonia della cultura francese tra XVII e XVIII secolo, le coperture con volte aperte e ampie lanterne olandesi, progettate, costruite e incise da Pieter Post nella prima metà del Seicento, costituiscono una singolare e meno celebrata alternativa presso le corti europee.

### **François Mansart e la prima fase di sperimentazione nell'architettura chiesastica parigina**

*Gaia Nuccio*

Come noto, la diffusione della cupola in Francia si concretizzò a partire dal XVI secolo in esempi puntuali e prevalentemente legati alla committenza regia, quali la cappella dello *château d'Anet* (1547-1552) di Philibert de l'Orme e il progetto incompiuto per il mausoleo della dinastia dei Valois presso l'abbazia di Saint-Denis, disegnato da Primaticcio fra il 1562-63, fino a una più consistente assimilazione da parte della cultura architettonica parigina a partire dalla prima metà del XVII secolo<sup>6</sup>. La sperimentazione condotta da François Mansart sul tema delle cupole lapidee a partire dai primi anni Trenta del Seicento risulta fondamentale per gli sviluppi del filone di ricerca progettuale indagato in questa sede. Tre esempi afferenti all'attività dell'architetto, la cupola della chiesa di Notre-Dame-des-Anges (1632-34), il progetto per Notre-Dame-du-Val-de-Grâce (1644-1646) e quello per la cappella dello *château* di Fresnes (1644-1650), consentono di individuare una riflessione su strutture telescopiche a partire dall'elemento della calotta tronca, capaci di creare un effetto di sfondamento prospettico

con l'ausilio della decorazione pittorica e della realizzazione di fonti luminose celate all'osservatore.

La realizzazione della prima cupola in pietra a Parigi nella chiesa dell'ordine delle Visitandine, coincise con la messa a punto di due differenti sistemi di calotte sovrapposte da parte di François Mansart. La chiesa di Notre-Dame-des-Anges, nota anche come Sainte-Marie-de-la-Visitation, nel quartiere del Marais in rue Saint Antoine<sup>7</sup>, la cui prima pietra fu posta il 31 ottobre 1632, per volontà del committente Noël Brûlart de Sillery venne progettata su modello di Santa Maria della



Fig. 1. F. Mansart, disegno della chiesa delle Visitandine in rue Saint-Antoine, disegno allegato al contratto del 25 febbraio e 14 aprile del 1633, (Paris, AN, N/III/Seine/286, pièce 1).

Rotonda a Roma e, dunque, del Pantheon<sup>8</sup>. Le soluzioni di straordinaria inventiva messe a punto per il piccolo edificio chiesastico a pianta centrica, in più occasioni celebrate dalla critica coeva<sup>9</sup>, sono già evidenti nel disegno allegato al *devis et marché* del 25 febbraio 1633. Questo contiene infatti all'interno di un'unica elaborazione grafica il prospetto e la sezione della chiesa, con affiancate una porzione della pianta e una dell'elevazione della rotonda<sup>10</sup> (fig. 1). La sezione illustra il progetto della copertura principale costituita da una prima calotta, traforata da ampie aperture e sormontata da un cupolino di minori dimensioni. Dall'elaborato emerge chiaramente anche la dissociazione fra la struttura interna e la configurazione esterna dell'edificio, caratteristica in questo caso derivata dall'inserimento della cupola nella copertura tradizionale del padiglione sormontato da lanterna. Il sistema di calotte sovrapposte risulta compreso pressoché per tutta la sua altezza nel massiccio tamburo circondato da una teoria di contrafforti mentre la copertura conica esterna, che sorregge la lanterna, è costituita da una struttura lignea ricoperta in ardesia<sup>11</sup>. Gli studi su Notre-Dame-des-Anges hanno dedicato maggiore interesse alla copertura della rotonda centrale, la cui conformazione attuale differisce dal disegno allegato al contratto notarile nella sezione della calotta sommitale per creare una connessione diretta con la lanterna, ottenendo così un'illuminazione zenitale (fig. 2)<sup>12</sup>. In relazione agli sviluppi del congegno architettonico indagato, un esempio di pari interesse può essere tuttavia rintracciato anche nella copertura della cappella assiale, che non ha goduto dello stesso interesse negli studi dedicati a Mansart. Su una prima cupola tronca di geometria ellissoidale, deformata in corrispondenza dell'apertura dell'arcone di accesso, si imposta una seconda calotta tronca, che costituisce l'elemento di transizione a sostegno di un cupolino, anch'esso ovoidale



24

Fig. 2. Parigi. Chiesa di Notre-Dame-des-Anges, cupola della rotonda (Licenza creative commons <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>).



Fig. 3-4. Parigi. Chiesa di Notre-Dame-des-Anges, cappella assiale e cupolino a copertura della cappella (Licenza creative commons <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>).

e traforato, lungo il circuito d'imposta, da una teoria di finestrelle. Queste consentono l'illuminazione diretta dell'altare con un compatto fascio di luce visibile dalla navata, rimanendo tuttavia celate all'osservatore per buona parte della percorrenza della rotonda (figg 3-4). L'immagine, più volte pubblicata, delle coperture dei due vani a confronto permette di cogliere le differenti intenzioni dell'architetto nel progetto della luce rispet-



tivamente nel corpo centrale della chiesa e nella cappella assiale (fig. 5). La Visitation costituì un precedente significativo per gli impianti cupolati seicenteschi successivi<sup>13</sup>.

La ricerca condotta da Mansart verso la messa a punto del sistema, *cursus* indagato dalla storiografia e approfondito in questa sede in relazione allo studio dettagliato dei disegni, ebbe una seconda, significa-

tiva, tappa nel progetto non realizzato della cupola di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce, nel quale l'architetto sperimentò, probabilmente per la prima volta, la relazione tra la prospettiva generata dalla sequenza di cupole e la decorazione pittorica<sup>14</sup>. Com'è noto il progetto per la ricostruzione del monastero benedettino e per una monumentale chiesa votiva venne commissionato dalla regina Anna d'Austria a François Mansart nel-



Fig. 5. Parigi. Chiesa di Notre-Dame-des-Anges, interno (foto di E. Piccoli).



Fig. 6. Parigi. Chiesa di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce (foto di G. Nuccio).

l'aprile 1644, circa un anno dopo la morte di Luigi XIII e l'inizio della sua reggenza<sup>15</sup>. Allo stesso modo sono state approfonditamente indagate le vicende legate alla rimozione dell'architetto dall'incarico nell'ottobre 1646 e alla successione di Jacques Lemercier e di

Pierre Le Muet nella conduzione dell'impresa costruttiva. Quest'ultimo portò a compimento la struttura architettonica della chiesa nel 1662, secondo un differente progetto delle coperture<sup>16</sup> (fig. 6). Della soluzione elaborata da Mansart per la cupola della chiesa rimane testimonianza in una sezione trasversale della crociera che mostra una sequenza di cupole sovrapposte affine alla prima proposta per Sainte-Marie-de-la-Visitation (fig.7): una calotta maggiore, compresa nello spessore murario del tamburo risulta tronca in sommità per accogliere l'imposta di un cupolino con diametro corrispondente alla sezione sommitale della prima. L'introduzione di una decorazione pittorica nell'intradosso della seconda calotta, quale fulcro prospettico della sequenza di elementi architettonici, determinò tuttavia una rielaborazione del pro-

26



Fig. 7. F. Mansart (collaboratore), progetto per la cupola della chiesa di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce, sezione diagonale, 1644 (BnF, Est Ha 18b, format 4).

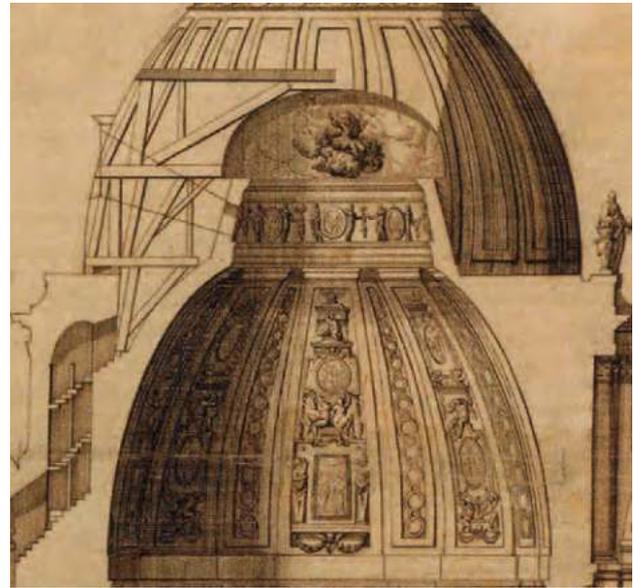


Fig. 8. F. Mansart (collaboratore), progetto per la cupola della chiesa di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce, dettaglio della cupola, 1644 (BnF, Est Ha 18b, format 4).

getto di *rue Saint-Antoine*, per consentire l'illuminazione della superficie decorata rinunciando a una connessione diretta con la lanterna. La conseguente riflessione progettuale condotta sulle fonti di luce si riscontra in un dettaglio della sezione della cupola, che rivela come Mansart intendesse praticare una teoria di aperture nella cornice d'imposta della calotta terminale, comunicante con un traforo posto alla medesima altezza nella cupola lignea esterna (fig. 8). L'innovativa soluzione non risulta integralmente riportata nella ricostruzione del progetto di Allan Braham e Peter Smith della sezione ideata da Mansart, riproposta anche nelle più recenti pubblicazioni<sup>17</sup>.

La tendenza sperimentale nella ricerca di soluzioni scenografiche per l'illuminazione dei sistemi di cupole non si riscontra nelle testimonianze iconografiche sulla distrutta cappella dello *château* di Fresnes, identificata dalla storiografia come la riproposizione, in dimensioni significativamente meno monumentali, del progetto per la chiesa di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce<sup>18</sup>. L'incisione della sezione, contenuta in una prima edizione dell'*Architecture Française* di Jean Mariette del 1738<sup>19</sup>, costituisce la principale testimonianza grafica del progetto di Mansart per la copertura della cappella, caratterizzata in corrispondenza della crociera, da una cupola principale ancora una volta sezionata in sommità per l'inserimento di un cupolino con il medesimo diametro d'imposta dell'apertura (fig. 9). Il ciclo decorativo realizzato nell'intradosso del cupolino dal pittore e collaboratore di Mansart, François Perrier, tra il 1646 e il 1649<sup>20</sup>, secondo quanto rappresentato nella sezione, non avrebbe tuttavia goduto di adeguata illuminazione in relazione alla presenza di un unico circuito di finestre nel tamburo. Tale problematica, nell'impossibilità di un riscontro della rappresentazione settecentesca, in fonti documentarie o nel dato materiale dell'architettura, contribuisce ad alimentare la questione aperta e dibattuta

dalla storiografia della sequenza di elaborazione dei progetti da parte di Mansart, sottolineata anche da un'incongruenza nelle fonti letterarie seicentesche<sup>21</sup>. La soluzione proposta per la monumentale cupola della chiesa votiva commissionata da Anna d'Austria potrebbe, in ogni caso, essere interpretata come risposta ai problemi di illuminazione del congegno con cupole sovrapposte a seguito dell'introduzione della decorazione pittorica nella calotta sommitale, la cui superficie andava dunque illuminata da ulteriori aperture zenitali.

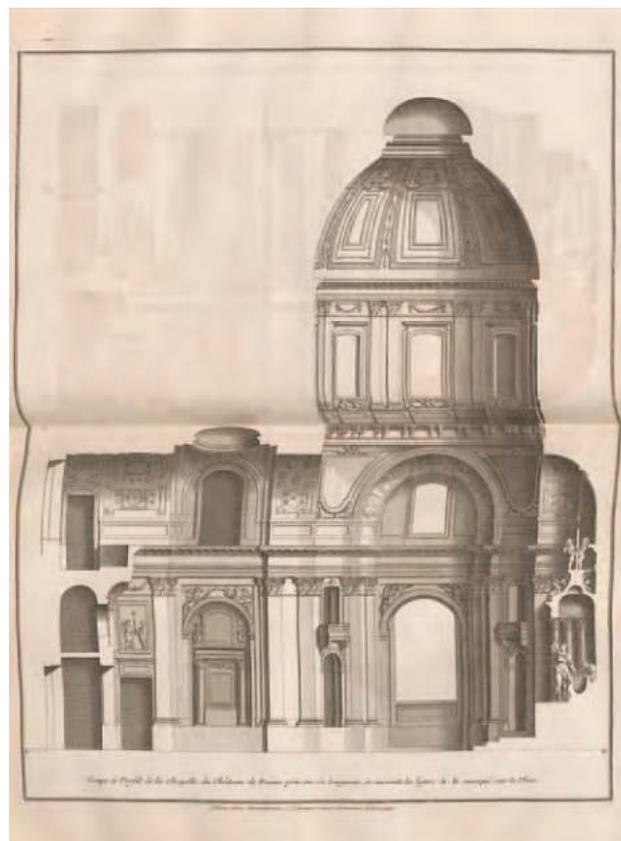


Fig. 9. J. F. Blondel, Coupe et Profil de la Chapelle du Château de Fresne pris sur sa longueur (da BLONDEL 1738).

La prima fase di sperimentazione condotta da Mansart sui sistemi cupolati nell'ambito di edifici chiesastici fu dunque caratterizzata da una costante rielaborazione del modello delle calotte sovrapposte. Risulta significativo mettere in evidenza che le strutture telescopiche della chiesa delle visitandine di rue Saint Antoine, oltre a proporre per la prima volta nel contesto parigino il

tema della fonte di luce nascosta, costituirono, fino alla fine del secolo gli unici esempi realizzati di tale congegno in pietra da taglio nella città, la cui conoscenza rimase imprescindibilmente legata alla fruizione. Del piccolo edificio chiesastico, cui l'accesso a laici e a religiosi era permesso nonostante l'appartenenza al complesso conventuale femminile<sup>22</sup>, vennero infatti dati alle

28

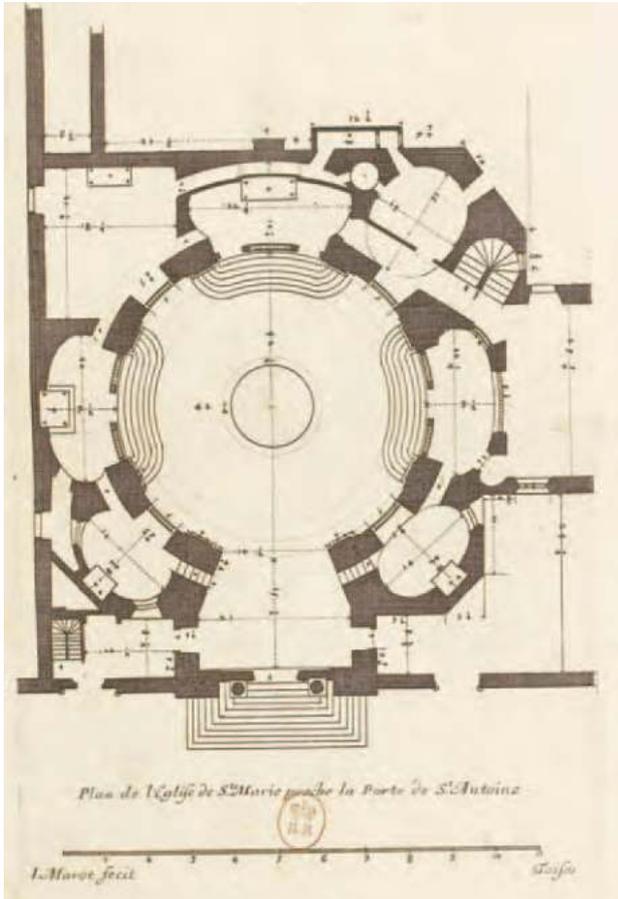


Fig. 10. J. Marot, Plan de l'Eglise de S<sup>te</sup> Marie proche la Porte de St. Antoine (da MAROT, avant 1659) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84965642>.



Fig. 11. J. Marot, Le Portail de la Chapelle des filles S<sup>te</sup> Marie proche la Porte de St. Antoine à Paris (da MAROT, avant 1659) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84965642>.

stampe solo i disegni della pianta e del prospetto, inseriti all'interno della prima raccolta dei lavori d'incisione di Jean Marot, nota come "Petit Marot"<sup>23</sup> (figg. 10-11). L'esperienza del progetto non realizzato per Notre-Dame-du-Val-de-Grâce rimase invece dipendente da una conoscenza diretta di Mansart e dei suoi disegni, poiché nella seconda raccolta di Marot, edita nel

1686<sup>24</sup>, vennero inserite le incisioni che ritraggono l'edificio compiuto secondo il disegno di Pierre Le Muet. La cupola presente nelle incisioni risulta dunque una calotta lapidea continua racchiusa all'interno del perimetro murario del tamburo (fig. 12). Le incisioni della cappella nella residenza di Fresnes di Jean Mariette, infine, non vennero date alle stampe che nel 1738.

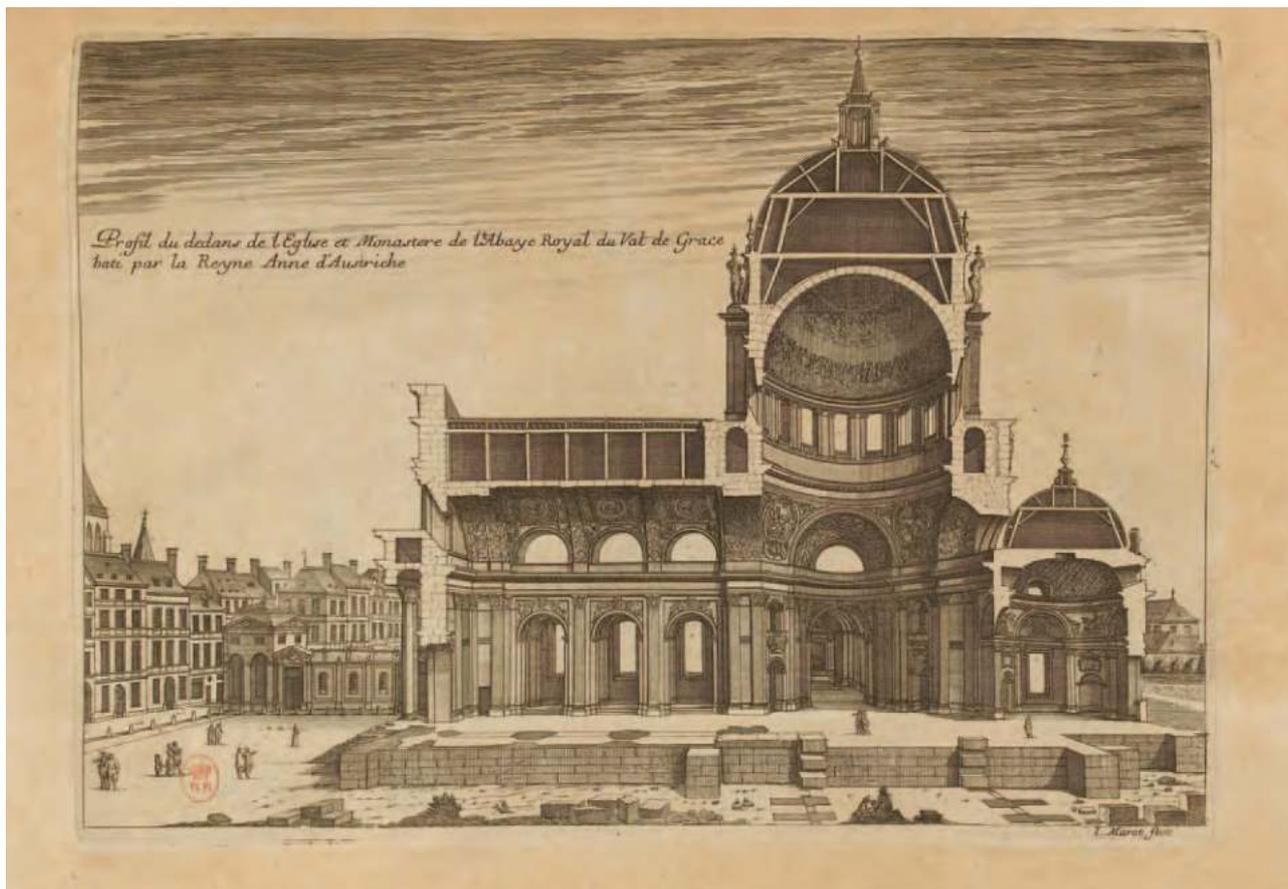


Fig. 12. D. Marot, Profil du dedans de l'Eglise et Monastere de l'Abaye Royal du Val de Grace bâti par la Reyne Anne d'Austriche (da MAROT, 1686, BnF RES-V-371 108r-f227).

**L'architettura civile: origini e fortuna di *chambres e combles* "à l'italienne" nei progetti di Mansart, Le Vau, Le Pautre, Cottart**

Gaia Nuccio

30

La sperimentazione sui sistemi di copertura a cupola nell'ambito dell'architettura civile francese nel XVII secolo risulta legata alla diffusione di *plafonds à l'italienne* e *chambres à l'italienne*. Si tratta di una delle rare definizioni legate all'abitare coniate in Francia già nella prima metà del XVII secolo, le cui origini e il cui significato presentano dei confini dalla determinazione problematica<sup>25</sup>. Secondo l'interpretazione più diffusa, formulata da Jean-Marie Pérouse de Montclos, il riferimento all'architettura italiana può essere inteso come individuazione di un modello negli ambienti di rappresentanza a doppia altezza e caratterizzati da una copertura a volta, specialmente a cupola<sup>26</sup>. Le ricerche di Alexandre Cojannot, concordando con quanto in precedenza affermato da Louis Hauteœur<sup>27</sup>, mettono in evidenza la mutevolezza nell'uso della locuzione *à l'italienne* sia nelle fonti documentarie che nella letteratura, per indicare sia una struttura architettonica, che una sala a doppia altezza, che un tipo di copertura<sup>28</sup>. La precoce definizione del filone progettuale e una fortuna di lunga durata in ambito europeo hanno consentito un più ampio dibattito storiografico rispetto alle sperimentazioni coeve in ambito chiesastico. Se le più recenti ricerche hanno teso a rintracciare progetti ascrivibili a tale tendenza in Francia già a partire dal XVI secolo<sup>29</sup>, la fase più significativa di messa a punto dei caratteri è attribuita all'attività di Louis le Vau, a partire dagli anni Trenta del Seicento, e ai progetti di François Mansart negli anni Cinquanta che, grazie all'inserimento nelle principali raccolte di incisioni, entro la fine del secolo godettero di ampia circolazione internazionale<sup>30</sup>. La prima apparizione del termine *chambre à l'italienne* è stata, del resto,

rintracciata in una fonte documentaria del 1639, relativa all'ammodernamento della dimora di Chantemesle di Louis Hesselin, importante mecenate di Louis Le Vau, di ritorno da un soggiorno di alcuni mesi in Italia. L'ipotesi del coinvolgimento nel progetto del giovane Le Vau, contestualmente impegnato nella progettazione di una innovativa *chambre* con alcova per l'*hôtel de la Vrillière*<sup>31</sup> è stata avanzata da Alexandre Cojannot<sup>32</sup>. Lo studioso ha inoltre interpretato come una medesima ricerca progettuale, nel senso dello sfondamento prospettico del perimetro murario, le coeve tendenze al prolungamento della *chambre* nell'ambiente dell'alcova e la ricerca di un verticalismo attraverso la creazione di ambienti a doppia altezza e coperture costituite da più elementi voltati sovrapposti<sup>33</sup>. Oltre alla *chambre*, appartamento privato che nella Francia di epoca moderna costituiva un luogo fondamentale per la socialità e la rappresentanza, gli ambienti interessati dalle sperimentazioni sulle coperture voltate furono i vani contenenti le scale, i vestiboli e i saloni. La riconfigurazione dello *château* di Blois a partire dal 1635 è concordemente individuata dalla storiografia come primo significativo esempio per il tema delle scale<sup>34</sup>. Gli interventi condotti da François Mansart per l'adeguamento alle istanze di rappresentanza della committenza di Gaston d'Orleans, fratello del re che negli anni Trenta del Seicento era ancora in prima linea per la successione al trono di Luigi XIII, si svilupparono in diverse fasi progettuali, la cui cronologia risulta ancora dibattuta sulla base dei documenti e dei disegni autografi pervenuti<sup>35</sup>. Al primo intervento del 1635-36 sono ricondotti sia la realizzazione di una monumentale struttura a doppia calotta in pietra da taglio a copertura del vano dello scalone, che una sala del primo piano con copertura «ceintrée soubz en attendant le comble»<sup>36</sup>, nonché il dettaglio della sezione del vestibolo a impianto centrico, coperto da una cupola tronca sormontata da una lanterna, nel disegno autografo dei

due prospetti della residenza, attribuito agli stessi anni (fig. 13)<sup>37</sup>. La copertura della scala presenta una prima volta a padiglione aperta in sommità secondo una geometria che esalta l'arditezza della soluzione stereotomica, consentendo la vista di una calotta in pietra illuminata da fonti di luce nascoste all'osservatore. La seconda calotta risulta a sua volta sormontata da un cupolino, riproponendo la soluzione posta in opera da Mansart nella chiesa delle Visitandine<sup>38</sup>. Un secondo esempio di scala con copertura a cupola lapidea, allo stesso modo noto e celebrato dalla storiografia, venne

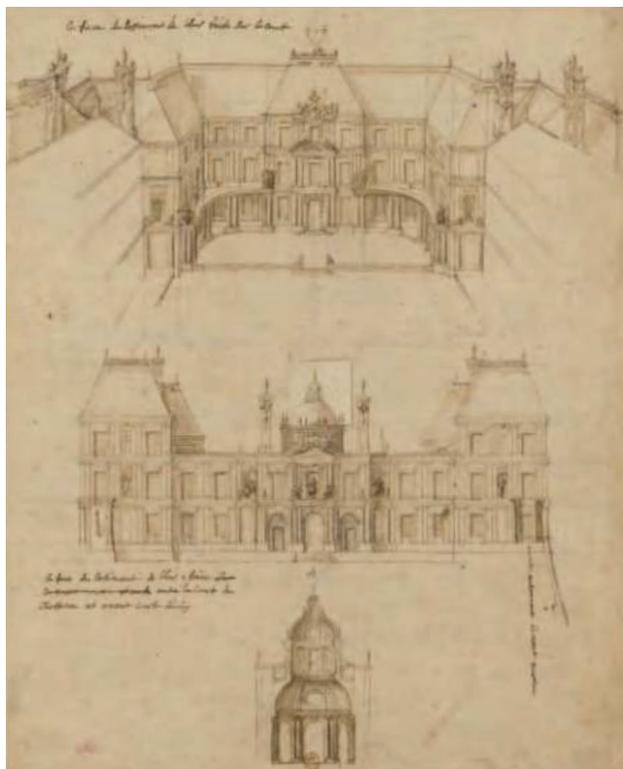


Fig. 13. F. Mansart, Prospetti per le facciate dello château di Blois, 1635 ca. (BnF, Va 407, de Cotte 960) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53046188s/f1.item#>.

realizzato dall'architetto tra il 1642 e il 1643 nel castello di Maison, tra la Senna e la foresta di Saint-Germain, del facoltoso parlamentare René de Longueuil<sup>39</sup>. La scala è del tipo prediletto da Mansart con una grande apertura centrale e rampe piane che seguono il perimetro del vano. Il ballatoio sospeso, cui si accede da una piccola scala ricavata nello spessore murario, cela l'imposta della cupola, la cui apertura sommitale, che garantiva un'illuminazione zenitale, è oggi chiusa (fig. 14)<sup>40</sup>. Contestualmente, negli anni Quaranta del Seicento, Louis le Vau sperimentava soluzioni cupolate in carpenteria negli *hôtels* realizzati nell'Île-Saint-Louis, tra cui l'*hôtel* dello stesso Hesselin, l'*hôtel* Lambert, l'*hôtel* d'Ivry<sup>41</sup>. La diffusione nell'architettura civile di coperture in carpenteria à l'*italienne* a partire dalla prima metà del secolo, nelle molteplici possibilità strutturali ed estetico-espressive che tali sistemi offrivano, fu capillare, grazie anche alla facilità di realizzazione e ai costi contenuti delle strutture in legno rispetto a quelle in pietra da taglio. Puntuali



Fig. 14. Maison-Lafitte. Copertura della scala dello château, opera di François Mansart, 1642-43 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>.

approfondimenti da parte della storiografia hanno concentrato l'attenzione sull'origine e sulla codificazione di tale filone progettuale, difficilmente circoscrivibili in relazione all'ampia e differenziata messe di esempi riconducibili alla definizione "à l'italienne" e al contestuale sviluppo di coperture complesse nell'architettura chiesastica, con una evidente contaminazione reciproca tra i due am-

biti<sup>42</sup>. Una possibile fonte è stata individuata nella ricerca orientata al recupero dell'antico. Nicolas Courtin ha segnalato l'utilizzo di una copertura complessa nell'architettura residenziale di ascendenza vitruviana, facendo riferimento all'edizione tradotta e illustrata da Claude Perrault del 1673, dove la tavola XLVIII mostra una sala termale con copertura a volta aperta al centro da un'am-

32

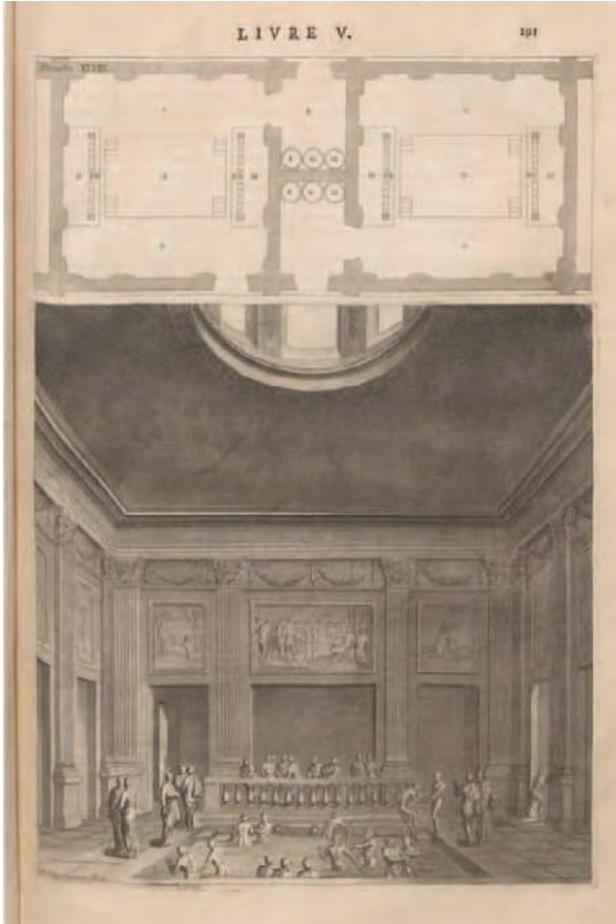


Fig. 15. C. Perrault, Plan et élévation des Bains Anciens (da PERRAULT, 1673, planche XLVIII, Paris, Ensba, 1665 A 13 4), <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/01665A0013.pdf>.



Fig. 16. C. Perrault, Salle Egyptienne (da PERRAULT, 1673, planche LIV, Paris, Ensba, 1665 A 13 4), <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/01665A0013.pdf>.

pia lanterna (fig. 15)<sup>43</sup>. Nello stesso testo Alexandre Cojannot ha sottolineato l'accostamento da parte dello stesso Perrault della sala Egiziana descritta da Vitruvio alla *chambre à l'italienne* di moda nelle residenze francesi (fig. 16)<sup>44</sup>. A questi esempi potrebbe essere associata la rappresentazione di un edificio a pianta centrica con cappelle radiali inserita a conclusione dell'ottavo libro del

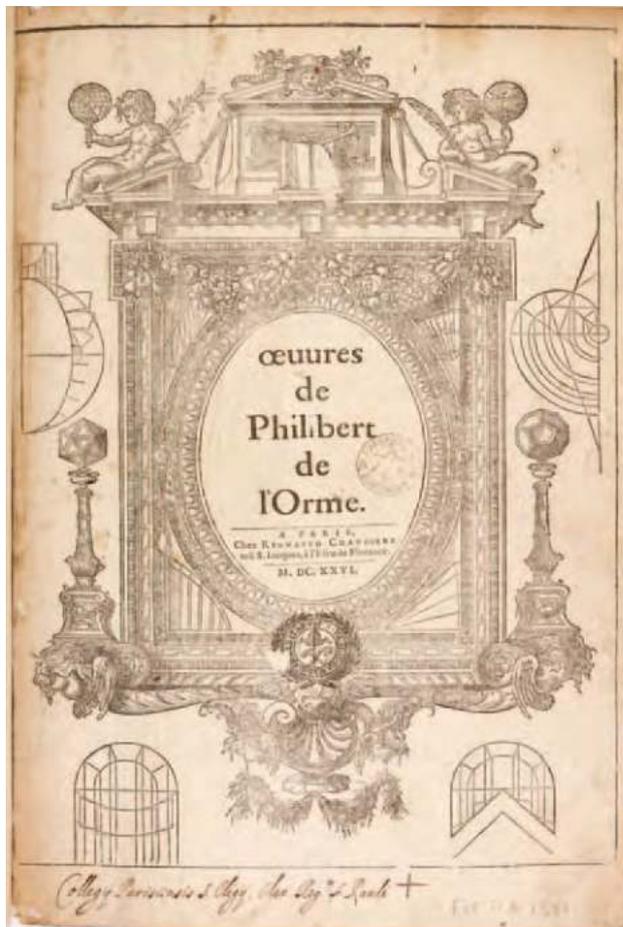


Fig. 17. P. Delorme, Frontespizio (da P. DE L'ORME, 1626) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1043197v>.

trattato *Architecture de Philibert de L'Orme*, del 1626<sup>45</sup>, terza edizione del *Premier tome d'architecture* di Philibert de l'Orme corredato da alcune tavole inedite (figg. 17-18)<sup>46</sup>. L'incisione, identificata da Fulvio Lenzo come la rappresentazione di un edificio termale sito a Tripergole, nei pressi di Pozzuoli, che venne probabilmente visitato dall'architetto durante il soggiorno a Napoli<sup>47</sup>, presenta

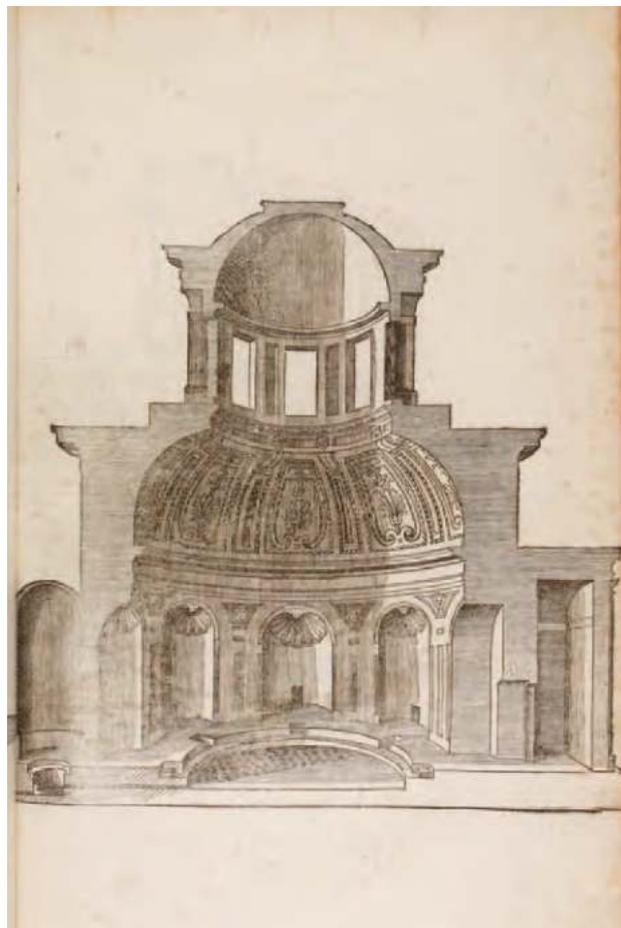


Fig. 18. P. Delorme, Edificio termale, (da P. DE L'ORME, 1626) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1043197v>.

una copertura costituita da una calotta tronca sormontata da un'ampia lanterna, secondo lo schema in seguito ampiamente diffuso nel Seicento parigino sia in ambito civile che religioso. L'accostamento dell'incisione al dettaglio del vestibolo d'ingresso allo *château* di Blois, disegnato da François Mansart nel 1635, risulta particolarmente significativo, in relazione non solo alla comune conformazione degli ambienti ma anche ai rapporti proporzionali fra le parti. Il legame dell'architetto parigino con l'attività di Philibert de l'Orme, già consolidato negli studi dedicati a Mansart<sup>48</sup>, è stato sottolineato da Claude Mignot, sulla scorta di Sauval, per quanto riguarda la libertà di sperimentazione<sup>49</sup>. Una copia del *Premier tome d'Architecture* era del resto parte integrante della biblioteca di Mansart, insieme a una edizione di Vitruvio, due raccolte di *Antiquités de Rome* di Dupérac, ai più diffusi trattati cinquecenteschi italiani, Alberti, Serlio, Palladio e Scamozzi e alla meno comune raccolta seicentesca di tempietti di Giovan Battista Montano; tra le pubblicazioni francesi



Fig. 19. A. Le Pautre, Discours Troisieme, Profil du dedans du bastiment... (da LE PAUTRE, 1652) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525881p#>.

sono state segnalate anche Du Cerceau, *il Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* di Roland Freart de Chambray, la prima edizione della raccolta di Jean Marot (Petit Marot) e un nucleo più corposo, probabilmente destinato a comporre la seconda edizione (Grand Marot)<sup>50</sup>. L'individuazione dell'edizione del trattato di De l'Orme posseduta da Mansart sarebbe, in tal senso, un indizio rilevante, così come un approfondimento del grado di diffusione della edizione aumentata del 1626, che risulta, del resto, di un decennio precedente al progetto per lo *château* di Blois e coeva alle prime teorizzazioni degli ambienti in seguito identificati come *chambres à l'italienne*. Come messo in evidenza da Alexandre Cojannot la codificazione della *chambre à l'italienne* fu celere, sebbene interessata da una certa ambiguità sulle caratteristiche architettoniche costitutive e da una progressiva definizione nel corso del XVII secolo<sup>51</sup>.

La raccolta di residenze progettate da Antoine Le Pautre<sup>52</sup>, dedicata al cardinale Mazzarino, ed edita nel 1652<sup>53</sup>, costituisce un'opera particolarmente rilevante sul tema, specialmente per la corposa serie di sperimentazioni sulle coperture. Nelle dimore d'invenzione per una committenza progressivamente più facoltosa<sup>54</sup>, quelle caratterizzate da maggior prestigio presentano ampie sale a pianta circolare o ellittica a doppia altezza, con ballatoi, che richiamano nell'impianto le ville italiane di Palladio e Scamozzi (fig. 19), e soluzioni innovative per le coperture. Nella proposta di un *Hôtel d'une personne de qualité* sia il vestibolo, con una copertura a calotte sovrapposte, che la *chambre*, voltata con una calotta tronca comunicante con un vano a sua volta coperto da una cupola ribassata e traforato da aperture, afferiscono al filone individuato. La sezione mostra chiaramente la possibilità di fruire lo spazio superiore e avere la visione, dall'affaccio creato tramite la balaustra, della camera sottostante (figg. 20-21). La descrizione di Le Pautre mette in evidenza la funzione di rappresen-

tanza della *chambre* e la complessità di esecuzione delle coperture da lui ideate, tanto da doverne sintetizzare il disegno:

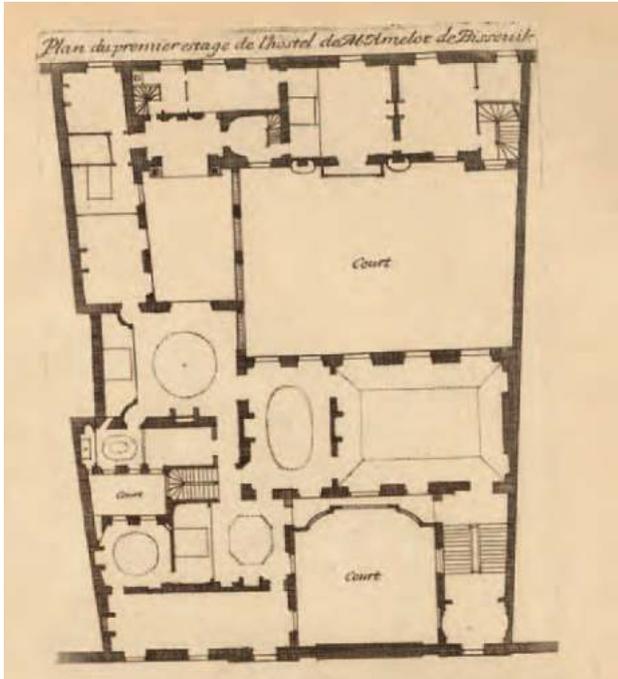
«La plus grande partie de cet étage est occupée par une grande salle de cinq toises & demie sur neuf, & par une galerie de près de quatre toises de largeur sur dix-huit de longueur. La salle n'a que deux fenêtres sur la cour, & deux autres dans le mur de flanc du bâtiment, supposé qu'il ne soit pas metoyen. [...] Il faut, comme on peut voir par le profil, que le platfon des grandes pieces soit beaucoup plus élevé que la corniche qui regne autour de la grande chambre, dont le platfon a un enfortement avec un appuy d'entrelas; ce qui est propre plutôt pour un salon que pour une chambre à coucher, quand même elle ne seroit que e parade, comme peut être celle-cy. Les chambres de cet edifice sont voûtées d'une manière assez difficile à exécuter, principalement dans les grandes pièces; & la charpente des combles n'est pas dessinée avec exactitude, puisqu'on ny reconnoît forces, ny pavois, ny chevrons»<sup>55</sup>.

L'architetto non identifica la *chambre à l'italienne* nell'ambiente a doppia altezza bensì nel salone posto al piano inferiore, caratterizzato dall'utilizzo dell'ordine architettonico con funzione portante, in riferimento alla sala egiziana descritta da Vitruvio, ulteriore testimonianza dell'ambiguità della definizione.

«[...] en suite d'une grande salle, qui, a aussi quatre colonnes isolées, & d'une autre disposition, qui sont non seulement pour l'ornement, mais aussi par nécessité, afin de porter les murs de refends du premier étage. [...] Ces sortes de salles avec colonnes, que nous appellons à l'italienne, & que Vitruve nomme à l'Egyptienne, ne sont plus guere en usage, parce que pour faire paroistre la capacité d'un lieu, quelque grand q'il soit, il en faut retrancher toutes les parties qui semblent le partager»<sup>56</sup>.



Figg. 20-21. A. Le Pautre, Discours Cinquieme, Profil de tout bastiment fendu par le milieu... (da LE PAUTRE, 1652) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525881p#>, tavola generale e dettaglio.



Figg. 22-23. P. Cottart, Plan du premier étage de l'hoste de Mr. Amelot de Bisseuil e Sezione dell'hôtel d'Amelot de Bisseuil (da COTTART, 1686) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505213k.r=Pierre%20cottart?rk=21459;2>

Negli anni Cinquanta del Seicento prese avvio una nuova fase di attività costruttiva nelle residenze parigine, dovuta al rapido mutamento delle esigenze abitative nel senso della ricerca di rappresentanza; mutamento che l'opera di Le Pautre recepisce e interpreta. Uno spartiacque significativo fu inoltre il rallentamento dell'attività costruttiva dovuto alla rivolta della Fronda, scoppiata nella capitale nel 1648 e conclusasi con il ritorno a Parigi, rispettivamente, di Anna d'Austria e dei principi, il 21 ottobre 1652, e di Mazzarino, nel febbraio 1653. Già negli anni della Fronda, tuttavia, prese avvio il secondo intervento di François Mansart à Maison. René de Longue, divenuto sovrintendente alle Finanze, commissionò il rifacimento dell'appartamento signorile al piano nobile, dove l'architetto progettò una spettacolare serie di variazioni sul tema della copertura à l'italienne. La volta della Grande Salle venne progettata dall'architetto in funzione della destinazione dell'ambiente a balli ed eventi di rappresentanza, e dunque per consentire una più efficace diffusione della musica dalla tribuna dei musicisti posta sopra l'ingresso. L'apertura dell'arco per l'accesso dei musicisti alla tribuna venne ricavato nel livello d'imposta della volta stessa, permettendo così una propagazione delle onde sonore attraverso la forma curva della volta e la sua particolare conformazione, costituita da una serie di concavità<sup>57</sup>. Contestualmente Louis Le Vau, divenuto *première architecte du roi* a seguito della morte di Jacques Lemercier nel 1654, realizzò una serie di coperture a *vaisseau* negli appartamenti della regina a Fontainebleau e negli appartamenti del re al Louvre<sup>58</sup>. Il filone progettuale, caratterizzato da episodi puntuali fino al ventennio precedente, godette a partire dalla metà del secolo di una completa assimilazione nella cultura dell'abitare parigina, e di una diffusione capillare in una cerchia ben più ampia di professionisti.

L'apice dello sperimentalismo nell'impiego di soluzioni à

*l'italienne* per l'ammodernamento degli appartamenti privati viene dalla storiografia rintracciato nel progetto dell'architetto Pierre Cottart per Jean Baptiste Amelot-de Bisseuil<sup>59</sup>. L'*hôtel d'Amelot* era composto da una stratificazione di edifici risalenti al XV e XVI secolo, cui era stata aggiunta un'ala più moderna dal 1638<sup>60</sup>. L'adeguamento alle nuove tendenze dell'abitare operato da Cottart tra il 1657 e il 1660 interessò il rifacimento degli appartamenti di *Madame* e *Monsieur*, esplorando la maggior parte dei filoni di ricerca individuati in merito alle coperture cupolate complesse: la *chambre*, il *cabinet*, il vestibolo, la scala, la cappella privata. L'appartamento di *Madame* era posto al piano terra mentre quello di *Monsieur* al piano nobile, dove l'unico ambiente a non presentare una copertura *à l'italienne* era la galleria (figg. 22-23). La grande *chambre* con alcova del piano nobile conserva la configurazione originaria della copertura, con una volta lignea caratterizzata da un'ampia apertura ottagonale circonscritta da una balaustra, che mette in comunicazione la camera con un ambiente sovrastante. Questo presenta una teoria di finestre perimetrali che consentono l'illuminazione anche del piano inferiore e un soffitto cupolato, la cui decorazione pittorica nel tondo centrale costituisce il fulcro del congegno prospettico verticale (fig. 24). La denominazione dell'*hôtel d'Amelot* come «*Hôtel des Ambassadeurs de Hollande*», le cui ragioni non sono state ancora chiarite dagli studi sulla residenza, in associazione alla configurazione ottagonale dell'apertura della volta, che costituiva una rarità in ambito parigino, desta particolare interesse in relazione alla realizzazione, a partire dal 1645 della Sala d'Orange all'interno della residenza reale di Huisten Bosch, su progetto di Pieter Post. La volta lignea con apertura ottagonale centrale, che consentiva la connessione con la galleria dei musicisti e l'illuminazione dall'ampia lanterna, costituì infatti un modello con ricadute internazionali, inciso per la prima volta dallo stesso architetto nel 1655 (vedi Sutera, *infra*).

Delle coperture realizzate da Cottart presso l'*hôtel d'Amelot* si conserva solamente l'esempio monumentale al piano nobile<sup>61</sup>. Il progetto integrale di ammodernamento della residenza venne inserito nella raccolta di incisioni dei propri lavori, che l'architetto diede alle stampe nel 1686<sup>62</sup>.

Una tematica di primaria rilevanza nello sviluppo e nell'evoluzione e diffusione del modello distributivo francese legato alla *chambre à l'italienne* si individua nello spostamento di tale elemento, inteso come salone di rap-



Fig. 24. Parigi. Hôtel d'Amelot, copertura della chambre con alcova del piano nobile.

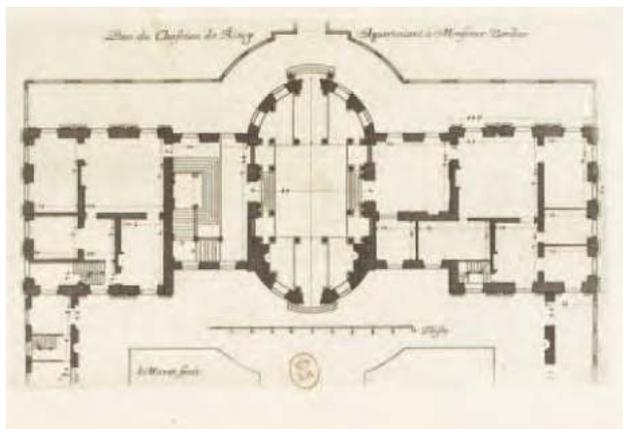


Fig. 25. J. Marot, Plan du Chateau de Rincy Appartenant à Monsieur Bordier (da MAROT, avant 1659), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84965642>.

38

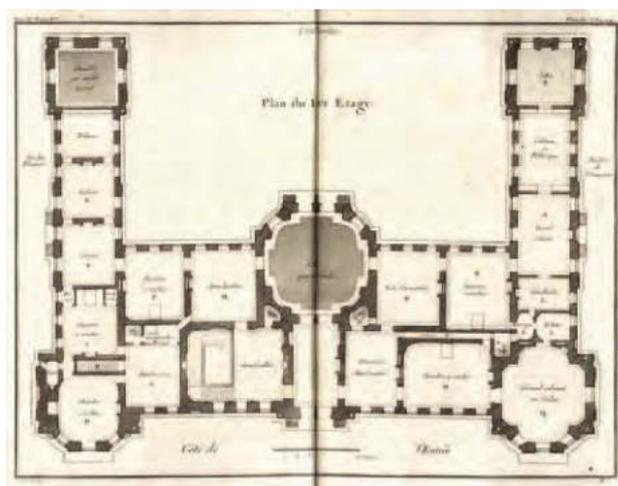


Fig. 26. J. F. Blondel, Plan du Premier Etage (da BLONDEL 1737, Tome Premier, fol. 80).

presentanza, da fulcro di un impianto centralizzato, quale era nelle ville italiane, ad *avant-corp* curvo aggettante rispetto al piano di facciata. Questo aspetto è stato identificato da Pérouse de Montclos come peculiarità dell'adattamento del salone alla cultura architettonica francese, introdotta in forme monumentali da Louis Le Vau a partire dal progetto per lo *château* di Raincy<sup>63</sup>. Nella residenza extraurbana il corpo ovale costituisce il fulcro compositivo, aggettante rispetto a entrambi i prospetti, all'interno del quale trovano collocazione il vestibolo di ingresso al piano terra e un monumentale salone a doppia altezza al piano nobile (fig. 25)<sup>64</sup>. Tale caratteristica assunse una conformazione più definita nella *chef-d'œuvre* dell'architetto, lo *châteaux* di Vaux-le-Vicomte a Melun, realizzata per il ministro delle finanze Nicolas Fouquet tra il 1656 e il 1657, divenendo una peculiarità nei progetti di residenze di Le Vau<sup>65</sup>. L'elemento ovale aggettante rispetto al piano di facciata divenne infatti un tema ricorrente nelle proposte per la facciata orientale del Louvre a partire dai disegni di Louis Le Vau del 1662, che ne prevedevano il raddoppiamento per mezzo di una galleria e l'inserimento di un vestibolo

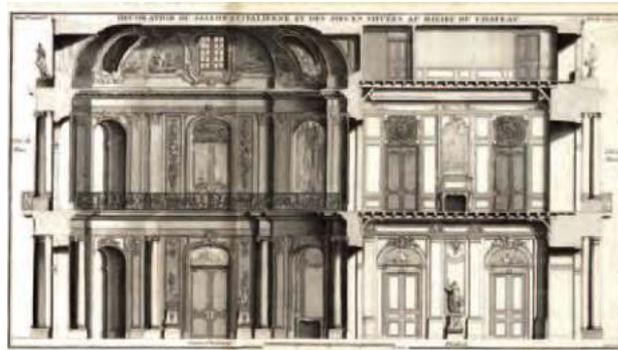


Fig. 27. J. F. Blondel, Décoration du salon à l'italienne et des pièces situées au milieu du chateau, (da BLONDEL 1737, Tome Premier, fol. 125).

ovale con due scale monumentali affiancate<sup>66</sup>. Proprio il ricorso alla forma ovale, che declinava il modello italiano della pianta centrica, fu una tra le ragioni di titubanza da parte di Jean-Baptiste-Colbert sul progetto di Le Vau per il Louvre<sup>67</sup>. La scelta di interrompere il cantiere, attuata dal *surintendant* nel gennaio 1664 e l'apertura del celebre concorso internazionale per il progetto della facciata orientale, come noto, diedero avvio alla concatenazione di eventi che determinò la presenza di Gian Lorenzo Bernini a Parigi l'anno seguente. Nel trattato sulla distribuzione delle *maisons de plaisance* del 1737 Jacques François Blondel codificò questa esatta conformazione del *sallon à l'italienne* (figg. 26-27):

«[...] je passe au grand Salon placé au milieu de cet édifice, et précédé du vestibule (...) Ce Sallon embrasse toute la hauteur de l'un et l'autre avant-corps du milieu du bâtiment: (...) sa grande élévation lui a fait donner le nom de Sallon à l'Italienne, sa magnificence, sa situation et le peu d'étude du terrain m'ont engagé à lui attribuer plusieurs usages: on peut y manger quand il s'agit d'un repas de conséquence, y donner bal, y faire des concerts, et s'y venir délasser au retour de la chasse»<sup>68</sup>.

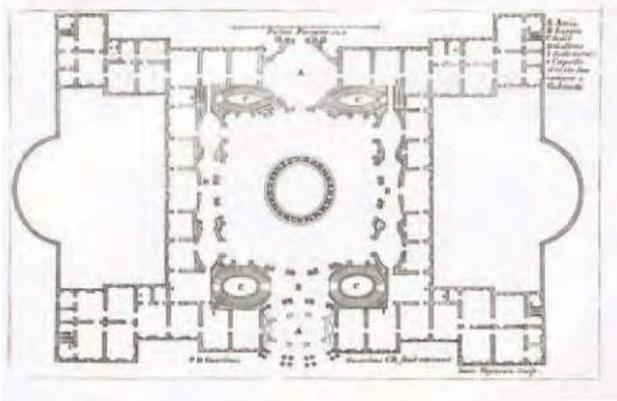
La condivisione e diffusione dell'elemento curvo aggettante dal piano di facciata non solo in Francia ma in ambito europeo tra la fine del XVII e, in particolare, nel XVIII secolo fu capillare<sup>69</sup>. In ambito torinese, prima della fine del Seicento, un esempio significativo venne progettato da Guarino Guarini nel palazzo dei principi di Carignano, a partire dal 1679<sup>70</sup> (fig. 28). Il processo di definizione del volume d'impianto ovale contenente il vestibolo e il salone a doppia altezza, che aggetta rispetto al corpo centrale del palazzo, è stato indagato dalla storiografia in relazione al primo progetto per la facciata orientale del palazzo Reale del Louvre di Gian Lorenzo Bernini<sup>71</sup>, che Guarini ebbe verosimilmente la possibilità di cono-

scere a Parigi<sup>72</sup>. Tale elemento si potrebbe inoltre contestualizzare anche nelle ricadute del filone di ricerca francese, di cui esempi rappresentativi erano proprio le proposte progettuali elaborate tra il 1662 e il 1666, in particolare da Louis Le Vau, per prospetto orientale del Louvre. Dallo stesso Guarini venne del resto inserito un vestibolo ellittico con una soluzione porticata a sostegni tetrastili, aggettante rispetto al piano di facciata, già nel progetto per un palazzo francese, elaborato durante gli anni parigini e ricondotto al dibattito sulla facciata del Louvre<sup>73</sup> (fig. 29). Il progetto per la copertura del monumentale salone a doppia altezza del palazzo Carignano venne elaborato dall'architetto teatino alla fine del



Fig. 28. Torino. Palazzo Carignano, prospetto principale (foto di G. Nuccio).

1682, optando per una sopraelevazione del corpo ovale per creare una grande camera di luce costituita da due cupole sovrapposte<sup>74</sup>. Un disegno conservato presso l'archivio di Stato di Torino (fig. 30) identificato e pubblicato per la prima volta da Augusta Lange<sup>75</sup>, ha consentito agli studiosi di approfondire il funzionamento della struttura,



40

Fig. 29. G. Guarini, progetto per un palazzo francese, pianta (da GUARINI, 1737).

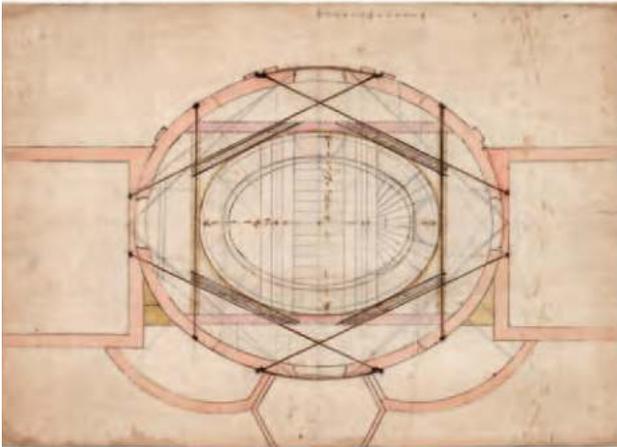


Fig. 30. G. Guarini, Progetto per la copertura del salone di Palazzo Carignano a Torino (ASTo, Corte, Archivio Savoia Carignano, cat. 95, fasc. 39, n. 39).

realizzata a partire dal novembre dello stesso anno da Francesco Baroncelli e di cui non rimangono che alcuni brani nella parte del lucernaio<sup>76</sup>. Il congegno prevedeva una prima calotta lignea conclusa in sommità da un'apertura ovale, attraverso la quale era possibile scorgere un dipinto raffigurante una scena di trionfo su una seconda volta leggera in listelli lignei, rischiarata dalla serie di finestre perimetrali del vano superiore e sollevata da un'armatura in legno, mattoni e catene di ferro, celata all'osservatore<sup>77</sup>. Giuseppe Dardanella, ragionando sulle matrici culturali di una tale soluzione, ha menzionato sia le sperimentazioni francesi di Louis Le Vau e di François Mansart individuate da Richard Pommer come componente fondamentale della formazione dell'architetto, che le architetture dipinte dei quadraturisti di area emiliana, ma anche la volta sfondata della villa Albergati a Zola Predosa presso Bologna<sup>78</sup>.

**Dalle cupole sovrapposte alle camere di luce: evoluzione e prima diffusione internazionale di un'idea progettuale nelle opere di Guarino Guarini e Christopher Wren**

*Gaia Nuccio*

«In 1665 Mr. Wren took a journey to Paris, where, at that time all arts flourish'd in a higher degree that had ever been known before in France; and where was a general congress of the most celebrated masters in every profession, encourag'd by royal munificence, and the influence of the great cardinal Mazzarin»<sup>79</sup>.

Come percepito dagli stessi contemporanei, gli anni Sessanta del Seicento costituirono per il regno di Francia e, in particolare, per la sua capitale un periodo di straordinario fervore artistico, scientifico e culturale, caratterizzato da un dibattito internazionale. Si trattò inoltre di un

momento di significativo contatto fra la corte di Parigi e la città di Roma, in continuità con un indirizzo già tracciato dal cardinale Giulio Mazzarino<sup>80</sup>.

Nel panorama architettonico parigino furono le monumentali imprese costruttive della corona, e in particolare le residenze del Louvre e di Versailles, ad assorbire la maggior parte delle risorse in termini economici, di mano d'opera e di materiali. Due ulteriori cantieri di rilievo nella città presero avvio sulla riva sinistra della Senna, di fronte al palazzo Reale del Louvre per volontà testamentaria, e grazie alle cospicue donazioni, del primo ministro di Francia, il cardinale Mazzarino, morto il 9 marzo 1661: la chiesa dei Chierici Regolari Teatini, intitolata a Sainte-Anne-la-Royale e il Collège des Quatres Nations (fig. 31), il cui legame dal punto di vista sia burocratico che architettonico è stato messo in evidenza dalla storiografia e meriterebbe ulteriore approfondimento<sup>81</sup>. Le imprese costruttive furono affidate, in prima battuta, a due professionisti per lungo tempo al servizio del cardinale,



Fig. 31. Parigi. Collège des Quatres Nations, vista del prospetto principale (foto di G. Nuccio).

l'architetto e ingegnere militare Antonio Maurizio Valperga e il "premier architecte du roi" Louis Le Vau, sviluppandosi nel corso del decennio in complesse vicende, caratterizzate dall'avvicinarsi di architetti e progettisti<sup>82</sup>. Fra questi, se ne rintracciano alcuni partecipi del coevo dibattito sui sistemi cupolati complessi.

Del disegno elaborato dell'ingegnere piemontese Antonio Maurizio Valperga per la chiesa teatina di Parigi, approvato dal cardinale prima della morte, vennero costruite solamente le fondazioni a partire dall'autunno 1661<sup>83</sup>. Una pianta conservata a Torino e un *marché* per la costruzione delle fondazioni costituiscono le principali testimonianze in merito, dalle quali si evince l'intenzione di realizzare una monumentale cupola ovale, innovativa rispetto al contesto parigino, ma non caratterizzata da sistemi di calotte tronche o sovrapposte. Questa non venne mai realizzata ma un modello della chiesa secondo questo primo progetto rimase fruibile in cantiere almeno fino al 1668 (fig. 32)<sup>84</sup>. La conduzione dei lavori venne poi affidata al

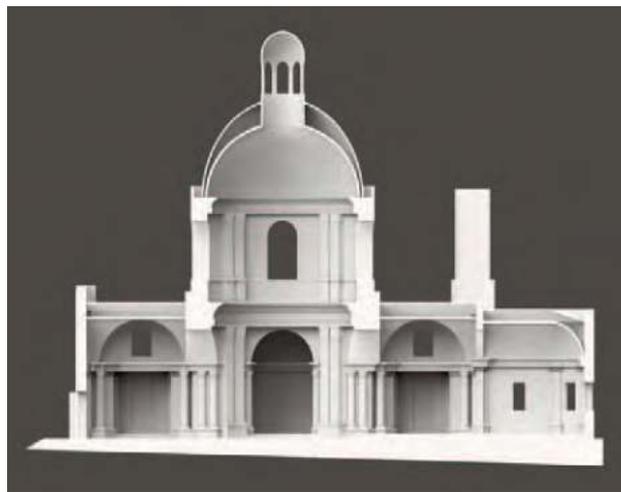


Fig. 32. Ricostruzione digitale del progetto di Antonio Maurizio Valperga per la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale, sezione (elaborazione grafica a cura di G. Nuccio).

teatino Guarino Guarini, ufficialmente aggregato al capitolo della casa di Sainte-Anne-la-Royale il 26 novembre 1662 con il ruolo di architetto della fabbrica, il quale dedicò le prime settimane del soggiorno francese a una profonda revisione dei disegni del suo predecessore<sup>85</sup>. Come è noto, prendendo le mosse da uno schema planimetrico consolidato, in relazione allo stato avanzato del cantiere delle fondazioni, l'architetto ridisegnò integralmente l'alzato della chiesa, proponendo uno straordinario sviluppo telescopico della crociera. Questa era articolata in un tamburo loggiato con colonne binate, al di sopra del quale era inserita una prima calotta tronca con un intreccio di fasce geometricamente complesso nell'intradosso e una teoria di aperture lungo il circuito d'imposta. In sommità era presente una seconda cupola, anch'essa traforata alla base e conclusa da una lanterna, terminante in una guglia spiraliforme (fig. 33)<sup>86</sup>. L'adesione del progetto al coevo dibattito parigino sui temi della cupola e, in particolare, la stringente correlazione all'opera di François Mansart, sono state oggetto di indagine a partire dagli studi di Richard Pommer<sup>87</sup>; risulta tuttavia di grande

interesse, in questa sede, contestualizzare l'opera di Guarini nel processo di evoluzione del congegno architettonico delle calotte multiple. Analizzando nel dettaglio le incisioni dell'alzato della chiesa teatina di Parigi è possibile, infatti, individuare la ricerca di una "terza via" da parte di Guarini nell'uso della cupola tronca, che si discosta da una prima soluzione con cupole sovrapposte, celate nello spessore murario del tamburo, e da un secondo uso della calotta tronca in luogo dei pennacchi, come nei progetti di Louis Le Vau e François Mansart. Se la soluzione con cupole sovrapposte e teoria di aperture nel secondo cupolino potrebbe essere interpretato come una ricaduta della conoscenza diretta della chiesa delle Visitandine in rue Saint-Antoine, unico esempio di tale sperimentazione accessibile per l'architetto nel breve lasso temporale di elaborazione del progetto, i sistemi strutturali di riferimento per Guarini risultano quelli della cupola all'interno di un tiburio (primo livello) e della cupola estradossata (secondo livello), di matrice italiana. La prima calotta di Sainte-Anne-la-Royale, così come le coeve francesi, non risulta infatti visibile all'esterno, celata all'interno di un attico, assimilabile a un tiburio per funzionamento strutturale, posto al di sopra del tamburo, da cui la calotta tronca emerge parzialmente sorreggendo la seconda cupola, secondo una soluzione del tutto inedita nel panorama parigino coevo. Allo stesso modo la calotta estradossata costituiva una novità rispetto al contesto, per l'assenza del guscio ligneo esterno<sup>88</sup>. L'interruzione precoce del cantiere per esaurimento dei fondi alla fine del 1664, prima che venisse avviata la realizzazione della torre-lanterna, non ha permesso di conoscere la tecnica costruttiva che l'architetto intendeva utilizzare<sup>89</sup>. L'incisione e la documentazione rinvenuta consentono, tuttavia, di ipotizzare il ricorso alla pietra da taglio in conformità a materiali e tecniche impiegate nel cantiere; qualora fosse stata compiuta la cupoletta sarebbe stata la prima calotta estradossata in pietra nella Parigi di epoca moderna. Un con-



Fig. 33. G. Guarini, progetto per la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale, sezione e dettaglio della cupola (da GUARINI, 1686, tav. 11).

fronto con la proposta di Mansart per Val-de-Grâce degli anni Quaranta del Seicento e con un progetto non realizzato di Louis le Vau per la cappella del Collège Mazarin del 1665 circa<sup>90</sup>, risulta a tal proposito esplicito (fig. 34). Il disegno di Le Vau costituisce una delle proposte accantonate per la chiesa del Collège Mazarin, nella quale la cupola tronca viene impiegata in sostituzione dei penacchi sferici, garantendo la transizione dal diametro maggiore del primo livello a quello più ristretto dell'imposta del tamburo. Il disegno è stato accostato da Susan Klaiber al progetto di Guarini per Sainte-Anne-la-Royale<sup>91</sup> e Federico Bellini ne ha sottolineato l'ascendenza dal salone di Blois di François Mansart<sup>92</sup>.

Se i progetti di Guarini per la chiesa teatina e di Le Vau per il Collège des Quatre Nations non misero a punto ricerche originali sul fronte della disposizione delle calotte sovrapposte e sul sistema di illuminazione di tali soluzioni, una svolta decisiva verso la definizione del congegno "a camera di luce" può essere rintracciata, pochi anni dopo, nel progetto non realizzato di François Mansart per il mausoleo regio della dinastia dei Bourbons presso l'abbazia di Saint-Denis<sup>93</sup>. La commissione per una sepoltura monumentale destinata alla stirpe regnante, assegnata dal *surintendant des bâtiments* Jean-Baptiste Colbert a Gian Lorenzo Bernini in data 19 agosto 1665<sup>94</sup>, fu seguita da diversi sopralluoghi presso



Fig. 34. Confronto tra tre soluzioni progettuali per la realizzazione del sistema di copertura a calotte multiple: da sinistra F. Mansart, (collaboratore), progetto per la cupola della chiesa di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce, 1644 (BnF, Est Ha 18b, format 4); L. Le Vau, e F. d'Orbay, sezione longitudinale della chiesa del Collège Mazarin secondo progetto, 1665 (AN, M/176, pièce 32); Guarino Guarini, sezione trasversale della chiesa di Sainte-Anne-la-Royale (da GUARINI, 1686, tav. 11, elaborazione grafica a cura di G. Nuccio).

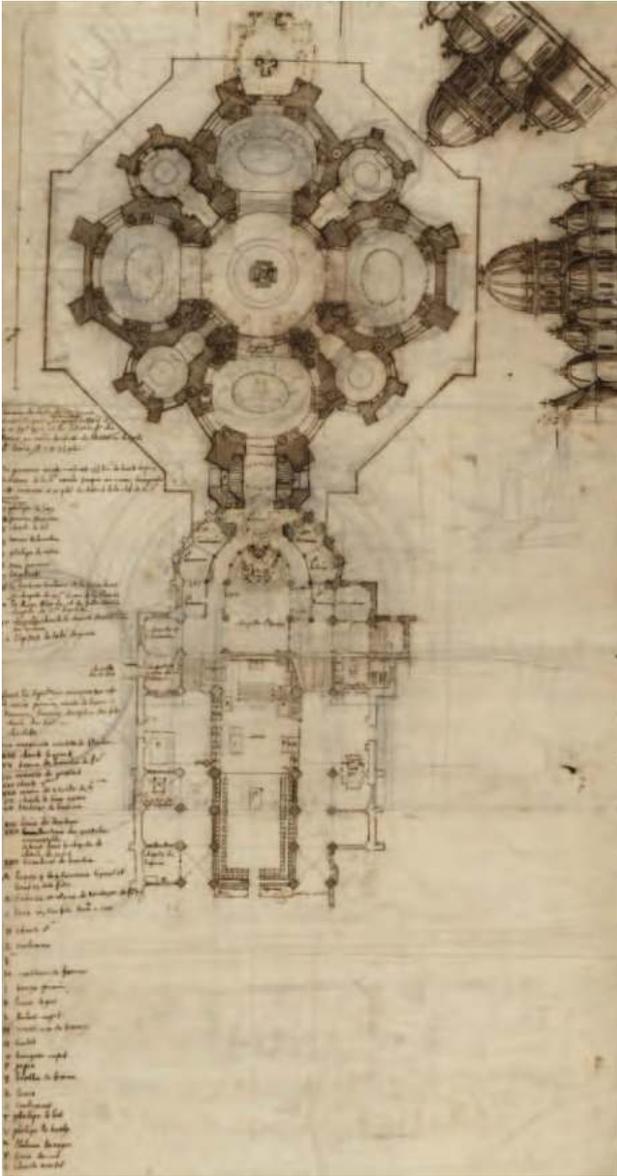


Fig. 35. F. Mansart, progetto per la cappella funeraria dei Bourbons presso la basilica di Saint-Denis, 1665 ca. (BnF, Va 438, de Cotte 64.).

l'abbazia tra il 15 e il 30 di settembre<sup>95</sup>, finalizzati anche allo studio e al rilievo del cinquecentesco mausoleo incompiuto dei Valois, più illustre esempio di architettura funeraria all'antica presente in territorio parigino<sup>96</sup>. Louis Hauteccœur ha identificato il progetto di François Mansart per il mausoleo, evidentemente frutto della medesima commissione, in due fogli di disegni con diverse proposte progettuali per una rotonda cupolata, uno dei quali contenente la pianta del coro di Saint-Denis con la rotonda colossale posta a conclusione dell'asse principale (fig. 35)<sup>97</sup>. Il rilievo della chiesa era probabilmente lo stesso richiesto da Bernini il 26 di settembre dello stesso anno<sup>98</sup>. Il foglio ritenuto da Claude Mignot di elaborazione più antica<sup>99</sup>, mostra due ipotesi di sezione del mausoleo, che testimoniano il progresso del ragionamento di Mansart sulla soluzione delle cupole sovrapposte. Lo scarto significativo rispetto ai progetti precedenti consisteva nella scelta di ampliare il diametro della seconda calotta fino a intercettare il perimetro interno del tamburo, consentendo così la creazione di uno spazio più complesso al di sopra della cupola tronca. Il disegno posto a destra rappresenta un prototipo del sistema a camera di luce, frutto di un ragionamento in corso sulla possibilità di creare una teoria di aperture nella calotta conclusiva e nel corrispettivo guscio esterno in carpenteria, al fine di illuminare il cupolino mantenendone tuttavia celata la fonte di illuminazione da un punto di vista assiale al di sotto della cupola (fig. 36)<sup>100</sup>. Il ragionamento progettuale si poneva in continuità con la soluzione delle aperture nella cornice d'imposta del cupolino terminale nel progetto di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce e ne costituiva una evoluzione. La ricostruzione grafica pubblicata da Guillaume Fokenell ha messo in evidenza questo aspetto, completando la sezione dell'idea progettuale appena abbozzata da Mansart (fig. 37)<sup>101</sup>. Colbert rinunciò dopo pochi giorni all'impresa costruttiva, probabilmente scoraggiato dai costi<sup>102</sup>.

Con la partenza di Bernini dalla città francese tra il 20 e il 21 ottobre 1665<sup>103</sup>, la morte della regina madre Anna d'Austria il 20 gennaio dell'anno seguente, la morte di François Mansart il 23 di settembre 1666 e la partenza di Guarini dalla città francese nel mese di ottobre dello stesso anno<sup>104</sup>, si verificò la conclusione di una stagione architettonica a Parigi, che tuttavia generò nuovi filoni di ricerca progettuale sia nella capitale del regno che di respiro internazionale. Come messo in evidenza dalla storiografia, l'assimilazione dei sistemi cupolati francesi da parte di Guarino Guarini ebbe esiti di grande rilievo nelle successive opere torinesi e vicentine<sup>105</sup>. Nel presti-

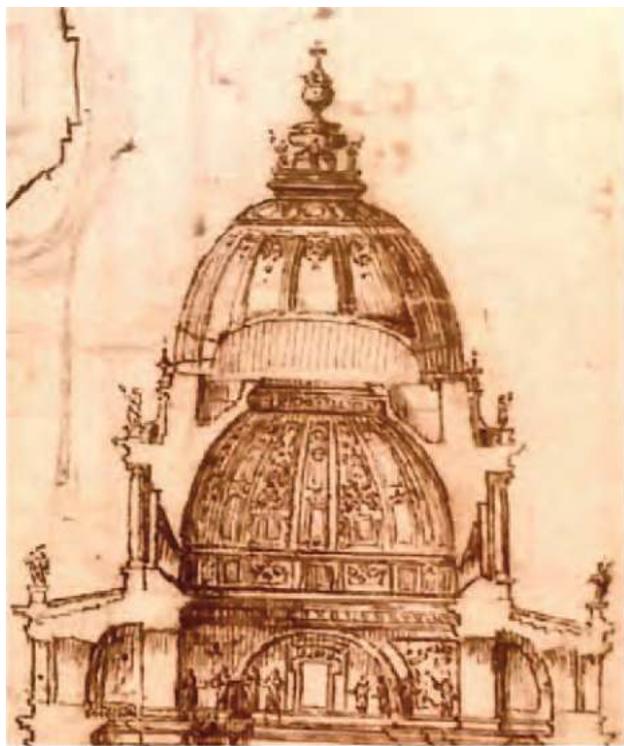


Fig. 36. F. Mansart, progetto per la cappella funeraria dei Bourbons presso la basilica di Saint-Denis, dettaglio della cupola, 1665 ca. (BnF, Va 93, t. 6).

gioso cantiere della cappella del SS. Sudario, primo incarico affidato dai duchi di Savoia all'architetto una volta stabilito ufficialmente a Torino nel 1667<sup>106</sup>, Guarini fece ricorso alla cupola tronca inglobata nel perimetro murario, in perfetta coerenza con la tradizione francese della sala di Blois<sup>107</sup>, efficacemente rappresentata per l'architettura religiosa dal disegno non realizzato di Le Vau per il Collège des Quatre Nations. La calotta tronca risulta dissimulata dalla conformazione del suo intradosso secondo un complesso sistema geometrico e stereotomico di tre pennacchi traforati generati dalla geometria della sfera, raccordati a superfici conche da



Fig. 37. G. Fonkenell, ricostruzione grafica del progetto di François Mansart per la cupola della cappella funeraria dei Bourbons (da FONKENELL, 2010, p. 92, fig. 59a).

arconi geometricamente derivanti dal cono terminante in una linea, figura di cui l'architetto rivendicò la paternità nelle proprie opere teoriche (fig. 38)<sup>108</sup>. Adottando questa soluzione, il teatino riuscì a ridurre sensibilmente la circonferenza d'imposta del tamburo loggiato a partire dalla struttura, afferente a una precedente fase del cantiere, condotta da Bernardino Quadri<sup>109</sup>. La formazione francese di Guarini nella teoria e prassi della stereotomia e il ruolo fondamentale che questa ebbe nell'ideazione e realizzazione della straordinaria struttura traforata ad archetti sovrapposti, che costituisce la copertura della cappella, sono stati ampiamente esplorati dalla storiografia. In questa sede si ritiene significativo

concentrare l'attenzione sulla terminazione della struttura: un sistema a camera di luce costituito da una calotta conica traforata all'imposta da dodici aperture ovali celate alla vista dal basso, che garantisce mirabilmente l'effetto di sospensione aerea della stella lapidea con al centro lo Spirito Santo, facendo da fondale alla fuga prospettica del cesto di archi sovrapposti (fig. 39)<sup>110</sup>. La conformazione della calotta potrebbe essere ricondotta a una ulteriore rielaborazione della soluzione francese del cupolino presbiteriale di Sainte-Marie-de-la-Visitation, cui Guarini aveva fatto ricorso, in una prima occasione, a conclusione della torre-lanterna di Sainte-Anne-la-Royale. Il cantiere di restauro, condotto a seguito dell'in-



Fig. 38. Torino. Copertura della cappella della SS. Sindone (foto di G. Nuccio).

cendio che devastò la cappella della SS. Sindone nell'aprile 1997, nell'ambito del quale sono state reperite nuove e fondamentali fonti documentarie, ha consentito un significativo approfondimento nella conoscenza del progetto di Guarini per tale struttura<sup>111</sup>. La soluzione del cupolino traforato contenente la diafana stella lapidea, assente nella sezione della cappella nel *Theatrum Sabaudiae*<sup>112</sup>, venne infatti elaborata nella fase conclusiva del cantiere, come testimonia il pagamento per i serramenti del lanternino e della cuspidi nel 1682, non compresi nel contratto iniziale<sup>113</sup>. I documenti rinvenuti durante i restauri testimoniano l'esecuzione del congegno secondo l'idea dell'architetto, presente in cantiere: gli affreschi del cupolino, pagati al pittore Carlo Giuseppe Cortella, il 3 settembre 1682, ricoprivano integralmente la superficie intradossale della calotta, disegnando le cornici delle finestre ovali e qualificando l'interno dei loro sguinci, visibili tra le punte della stella lapidea. Al di sopra degli oculi venne realizzata una cornice sovrastata da un giro di sei coppie di cherubini immerse nelle nuvole, e, al centro, lo «splendore con raggi dove va messo lo spirito Santo»<sup>114</sup>. Se la colomba retta da un'asta di ferro appartiene al progetto iniziale, la raggiata lignea dorata venne inserita da Antonio Bertola nel 1693, in occasione del completamento delle dorature<sup>115</sup>. La parte di cupolino che ritraeva i raggi dorati venne così occultata, minimizzando il ruolo che la superficie dipinta della cupola doveva giocare come fulcro prospettico della visione della Sindone (fig. 40)<sup>116</sup>.

La ricerca di Guarini sul tema delle camere di luce realizzate nei progetti torinesi costituisce un filone progettuale meritevole di ulteriori approfondimenti. Si ricordano nella stessa cappella del SS. Sudario le strutture a volte sfondate che coprono le due scale di accesso (fig. 41) e le camere costituite da setti murari all'esterno del perimetro della calotta tronca, con la duplice funzione di creare un supporto strutturale per il sostegno della cupola

e filtrare i raggi di luce, per preservare l'effetto di illuminazione della copertura traforata<sup>117</sup>. Nella chiesa di San Lorenzo dell'ordine dei Teatini, oltre alla cupola tronca sormontata da lanterna a copertura del sacello nell'area presbiteriale, l'architetto realizzò al di sopra delle cappelle



Fig. 39. G. Guarini, progetto per la cappella della SS. Sindone, sezione e dettaglio del sistema di copertura (da GUARINI, 1686, tav. 3).

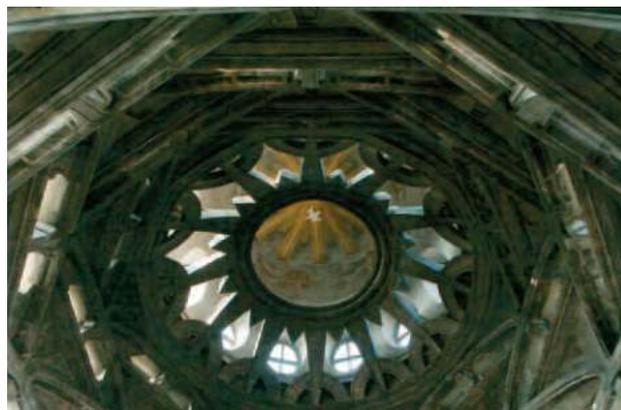


Fig. 40. Torino. Lanternino della cappella della Sindone dopo i lavori di restauro (fotografia di Ernani Orcorte, da FERROGGIO, 2022, p. 203).

diagonali, dietro il paramento murario convesso delle serliane, degli ambienti di difficile interpretazione, meritevoli di ulteriori indagini. Inaccessibili se non dall'occhio delle volte a spigoli, questi spazi sono destinati a rimanere bui per la maggior parte delle ore e mostrare, soltanto nelle condizioni luminose date dall'incidenza dei raggi verso gli occhi aperti nella muratura al disopra della serliana, i dipinti celati all'interno, attraverso l'oculo delle



Fig. 41. Torino. Copertura di una delle scale di accesso alla cappella del SS: Sudario dal Duomo di San Giovanni Battista (foto di G. Nuccio).

volte sottostanti. Nella cappella dell'Immacolata Concezione, che presenta il congegno completo, l'affresco di Dio Padre Benedicente è frequentemente visibile attraverso l'apertura centrale della volta a spigoli (fig. 42)<sup>118</sup>. Nell'ambito della produzione dell'architetto teatino il progetto che gli studiosi hanno interpretato come maggiormente coerente con le coeve ricerche francesi per quanto riguarda il sistema di copertura è il progetto, non realizzato, per la chiesa di San Gaetano a Vicenza, diffuso per la prima volta attraverso le incisioni dei *Disegni di Architettura civile et Ecclesiastica* nel 1686 (fig. 43)<sup>119</sup>. L'intenzione di realizzare una chiesa dedicata a San Gaetano si manifestò per i Teatini di Vicenza a partire dal 1674, a seguito della canonizzazione di Gaetano



Fig. 42. Torino. Intercapedine sopra la cappella dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Lorenzo (foto di P. Robino, ASTO, AFR, Studi e ricerche, A7.1, m 69).

da Thiene nel 1671. Gli stessi affidarono la commissione a Guarino Guarini, il quale risiedette a Vicenza tra il 15 ottobre e il 17 novembre 1675, per collaborare alla scelta del sito e presentare la sua proposta. Il progetto fu poi accantonato in favore della ricostruzione della chiesa di Santo Stefano<sup>120</sup> e gli elaborati di Guarini sono noti grazie a un disegno in pianta conservato a Roma e identificato come prima proposta, nonché alle incisioni del trattato<sup>121</sup>. La definizione del progetto e, specialmente, del suo sviluppo in elevazione, secondo gli studi condotti è il frutto di una seconda fase di elaborazione dei disegni condotta tra il 1675 e la morte dell'architetto il 10 ottobre del 1683 (fig. 44)<sup>122</sup>. La prima incisione della sezione mostra, a copertura della crociera, una soluzione complessa e particolarmente innovativa rispetto anche alle parallele ricerche parigine. Un imponente cornice circolare, coronato da balaustra, restringe la visuale dal basso, celando così le fonti di illuminazione e focalizzando la prospettiva centrale verso il culmine della copertura<sup>123</sup>. Al livello superiore Guarini creò una monumentale camera di luce, articolata in più elementi: una prima cupola di sezione emisferica e tronca nella parte sommitale consentiva la vista della seconda calotta, generata da una matrice geometrica parabolica<sup>124</sup>. Su entrambe le superfici era prevista la realizzazione di un ciclo pittorico raffigurante l'assunzione di San Gaetano e della Vergine, secondo uno schema abbozzato nella stessa incisione<sup>125</sup> e messo in relazione con la disposizione delle fonti di luce, per consentire la migliore illuminazione del congegno. La serie più bassa di ampie aperture quadrate, poste in corrispondenza dell'imposta della cupola tronca, aveva la funzione di illuminare il primo livello della copertura; un secondo circuito di finestre praticato nella cupola superiore ne illuminava il ciclo pittorico rimanendo tuttavia invisibile a una vista dal basso poiché, posto a un livello inferiore rispetto all'occhio della cupola tronca. Dal punto di vista strutturale le



Fig. 43. G. Guarini, progetto per la chiesa di San Gaetano a Vicenza, sezione e dettaglio della cupola (da GUARINI, 1686, tav. 26).

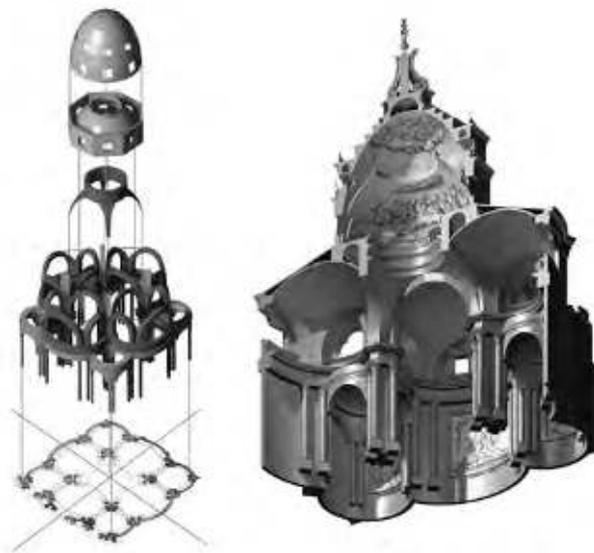


Fig. 44. G. Girgenti, rappresentazione della struttura e spaccato assonometrico del modello virtuale del progetto di Guarino Guarini per la chiesa di San Gaetano a Vicenza (elaborazione grafica a cura di G. Girgenti).

due calotte risultano indipendenti, raccordandosi solo in corrispondenza della comune quota d'imposta al livello della balaustra; all'esterno il sistema risultava compreso all'interno di una progressione di gradoni. La galleria ricavata tra la balaustra e la cupola consente inoltre di ipotizzare l'intenzione dell'architetto di creare all'interno della camera di luce uno spazio percorribile, da cui godere di una vista privilegiata delle cupole, mantenendo intatta la percezione di illuminazione "mistica" della superficie dipinta grazie alla posizione nascosta del circuito di aperture più alto. Tale soluzione costituisce una assoluta novità nell'ambito degli esempi di architettura religiosa indagati, rendendo il congegno guariniano un *unicum* nel panorama europeo coevo. Per una sua più efficace contestualizzazione risulta di fondamentale interesse approfondire la questione della scarsa, se non nulla, circolazione dei modelli francesi di copertura nell'ambito dell'architettura religiosa attraverso la stampa, finora solo parzialmente affrontata dalla storiografia. Henry Millon, Susan Klaiber e Federico Bellini hanno infatti individuato la fonte principale per la cupola di San Gaetano a Vicenza nei disegni inediti per il mausoleo dei Borbone di François Mansart<sup>126</sup>. I ragionamenti in questa sede esposti, in accordo con quanto sottolineato negli studi precedenti, contribuiscono ad avvalorare l'ipotesi di una conoscenza di tali elaborati da parte del teatino modenese e, probabilmente, dello stesso François Mansart<sup>127</sup>. La sezione del mausoleo reale elaborata nel 1665 costituiva, del resto, il primo e unico esempio finora noto di struttura a camera di luce precedente al progetto di Guarini per Vicenza<sup>128</sup>, sebbene proposto nella forma embrionale di un ragionamento progettuale in corso. Come in precedenza sottolineato a proposito dei progetti per Notre-Dame-des-Anges e Notre-Dame-du-Val-de-Grâce, i disegni delle cupole di François Mansart, realizzati o rimasti su carta, non vennero dati alle stampe se non in rari casi e in rac-

colte e testi settecenteschi, godendo quindi di una circolazione internazionale estremamente limitata nel XVII secolo. Solamente grazie all'esperienza diretta del dibattito architettonico parigino, cui afferiva l'attività di Mansart, alcuni ragionamenti coevi, e in parte connessi, sulla messa a punto del sistema a camera di luce vennero condotti parallelamente, e rispettivamente, da Guarini nel progetto per Vicenza, da Jules Hardouin-Mansart a Parigi e da Christopher Wren a Londra<sup>129</sup>.

Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) costruì entro la fine del secolo la prima copertura a doppia calotta con camera di luce nella monumentale rotonda reale dell'*hôtel* di Saint-Louis-des-Invalides, costituita da una prima calotta tronca al di sopra del tamburo e da una seconda cupola di geometria parabolica, impostata alla medesima altezza della prima, e traforata alla base da profonde aperture che ne seguono il profilo, giungendo a illuminare la superficie dipinta nella parte sommitale. Esternamente il sistema risulta dissimulato dal livello attico sovrastante il tamburo e dalla calotta in legno rivestita in ardesia (fig. 45). Sulla costruzione della chiesa reale si è conservata una eccezionale messe di fonti d'archivio, che ne fa una dei casi più accuratamente documentati dell'epoca<sup>130</sup>. La commissione per la struttura destinata al ricovero delle milizie e relativa alla cappella era stata in prima battuta portata avanti da Liberal Bruaud, cui Jules Hardouin subentrò nella primavera del 1676 grazie al maggior apprezzamento riscosso dal suo progetto per la chiesa<sup>131</sup>. Sulla base di questo, nel mese di novembre il mastro carpentiere reale Étienne Carel realizzò un imponente modello ligneo, dipinto da Charles de la Fosse e presentato al re all'inizio dell'anno seguente<sup>132</sup>. La cronologia del cantiere ha consentito agli studiosi di collocare la redazione del progetto definitivo per la complessa struttura cupolata tra l'inizio del 1687, anno in cui venne firmato il terzo *marché de maçonnerie* con il mastro Pierre II Lemaistre, e il 1688<sup>133</sup>, momento

in cui venne conferita al tamburo la conformazione definitiva con la definizione del livello attico<sup>134</sup>. Nelle prime incisioni note del progetto, realizzate da Jean Marot tra il 1677 e il 1678 e pubblicate nel 1683, nella *Description générale de l'Hostel Royal des Invalides*<sup>135</sup>, sono state infatti riscontrate delle differenze sostanziali rispetto all'edificio compiuto. Le soluzioni incise da Marot del prospetto e del tamburo<sup>136</sup>, la definizione stessa della struttura della cupola con un sistema di calotte sovrapposte privo di fonti di illuminazione (come quello visibile nelle incisioni dello *château* di Fresnes), costituiscono una fase iniziale della messa a punto del progetto definitivo da parte di Jules Hardouin-Mansart (fig. 46). Un secondo gruppo di quattordici incisioni poco note, realizzate da Marot e Pierre Le Pautre, testimoniano una fase intermedia nella definizione della copertura, con l'attico del tamburo caratterizzato da ridotte aperture ovali<sup>137</sup>. Queste non ebbero circolazione, probabilmente a causa



Fig. 45. Parigi. Vista della copertura dell'église royale dell'hôtel des Invalides (foto di G. Nuccio).



Fig. 46. J. Marot, Profil et Elevation de la Coupe generale de l'Hostel des Invalides et de ces deux Eglises... (da LE JEUNE DE BOULENCOURT, 1683) <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/15904-description-generale-de-l-hostel-royal-des-invalides>.

del rapido cambiamento del progetto, e possono essere accostate ad alcuni disegni conservati presso la BnF, datati al 1688, che rappresentano un sistema di doppie calotte con camera di luce, sebbene più prossima all'idea progettuale di François Mansart per il mausoleo dei Bour-

bons che a quella effettivamente realizzata a les Invalides (fig. 47)<sup>138</sup>. Rielaborando e traducendo in architettura la più avanzata idea dello zio e mentore, Jules Hardouin-Mansart adottò delle soluzioni costruttive e geometriche di grande interesse: cercando di ridurre il

52



Fig. 47. Agende de Jules-Hardouin Mansart, Charpenterie du dosme des Invalides ; profil du dosme, maçonnerie et charpenterie, disegno a penna e inchiostro di china, lavaggio con inchiostro di china, 1688 (BnF, RESERVE HA-18 (C, 5)-FT 6, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530375761>).

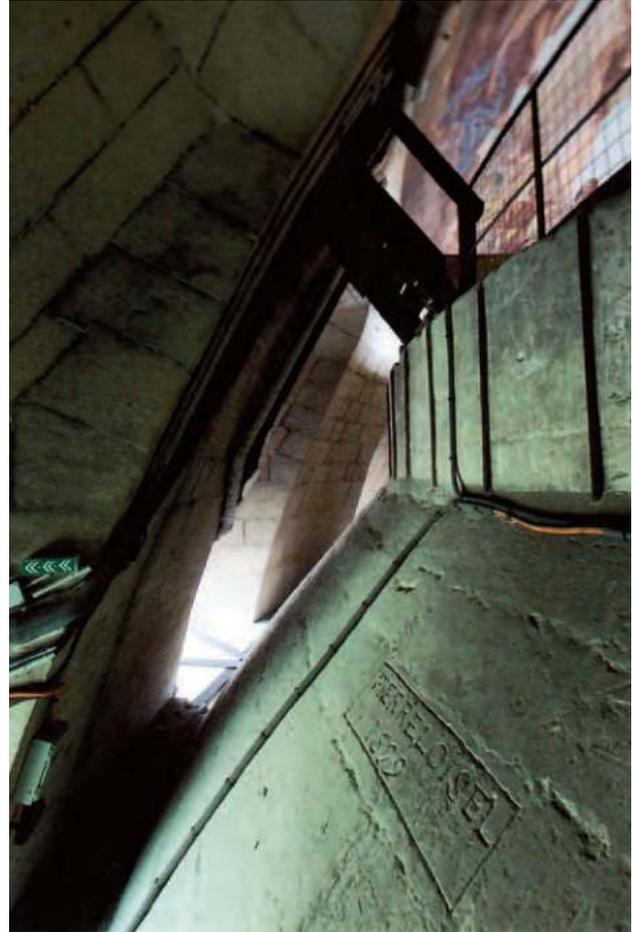


Fig. 48. Parigi. Vista dello spazio compreso fra la cupola tronca e la seconda calotta nella copertura dell'église royale dell'hôtel des Invalides (da GADY 2016, p. 78).

più possibile le spinte oblique, egli elaborò una struttura costituita da due calotte separate e autoportanti, la prima delle quali a sesto ribassato e funzionante parzialmente a sbalzo. Per la seconda calotta l'architetto scelse una parziale integrazione con il materiale leggero del laterizio, celato dalla decorazione pittorica<sup>139</sup>, dando forma a una geometria concepita per ridurre al minimo il suo



Fig. 49. Agence de Jules Hardouin-Mansart (Antoine le Pautre?), Coupe trasversale de l'église des Invalides, 1691 ca. (BnF, RESERVE HA-18 (C, 5)-FT 6, d), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53037721g>.

peso e allo stesso modo le spinte oblique sul tamburo. Un sistema di tiranti metallici contenuti nella calotta lignea sommitale e una cerchiatura dell'insieme contribuivano alla stabilità della struttura<sup>140</sup>. Nel livello attico del tamburo le finestre furono ampliate nel corso dell'ultima fase di definizione del progetto (1687-88) per consentire la creazione, nello spessore murario dello stesso, delle aperture allungate con una profonda strombatura che raggiungono l'occhio della cupola tronca, rimanendo tuttavia celate all'osservatore (fig. 48).

La sezione della copertura venne rappresentata per la prima volta in modo integrale e corretto in un disegno redatto nel 1691 dall'agence di Mansart, che mostra il progetto della decorazione, ancora in corso, e la proposta per il baldacchino su colonne (fig. 49)<sup>141</sup>. Un'incisione della sezione dell'église du dome che riportasse il congegno della camera di luce, con la rappresenta-



Fig. 50. J.F. Blondel, Elevation de la principale entrée de l'hotel royal des Invalides du côté de la riviere (da J.F. BLONDEL, 1752, planche 7).

zione della decorazione pittorica nell'intradosso della cupola, non comparve in Francia prima degli anni Cinquanta del Settecento, all'interno del primo volume dell'*Architecture Française* di Jacques-François Blondel (fig. 50)<sup>142</sup>. Il congegno della camera di luce progettato da Jules Hardouin-Mansart rimase dunque estraneo al circuito internazionale di circolazione di modelli a stampa fino a tale data e l'esperienza diretta dell'architettura rimase a lungo la principale fonte di conoscenza, sebbene questa non fosse sufficiente a svelarne l'ingegnoso sistema di illuminazione della calotta terminale e di scarico delle spinte.

Di un ulteriore progetto del *premier architecte du roi* con copertura a camera di luce, coevo, se non immediatamente precedente, alla definizione della cupola della chiesa reale dell'*hôtel des Invalides*, non è stata riscontrata dalla storiografia una diffusione delle incisioni al di fuori di Parigi: la prima proposta, non realizzata, per la cappella reale di Versailles<sup>143</sup>. Il progetto per una cappella a pianta centrale nell'ala Nord del palazzo venne messo a punto tra il 1679 e il 1684 e pubblicato da Jean II Le Blond, in una serie di incisioni di cui si conservano rari e poco noti esemplari, probabilmente a causa del cambiamento del disegno proprio nel 1684<sup>144</sup>. Le Blond fu inoltre responsabile dell'edizione di un *Devis des ouvrages qu'il convient faire à Versailles pour la construction du grand bastiment en aile* [...], all'interno del quale sono contenute prescrizioni di natura costruttiva sulla realizzazione della cappella centrica, come tipologia e qualità dei materiali da impiegare<sup>145</sup>. Come nell'*église du dome* dell'*hôtel des Invalides* la prima cupola tronca risulta impostata su tamburo, con un livello attico nel quale trovano posto le aperture della seconda cupola, segnando un'evoluzione dell'idea progettuale rispetto al mausoleo dei Borbone di François Mansart. L'impostazione della seconda calotta e la posizione della teoria di aperture risulta tuttavia congruente con tale modello di

riferimento, così come la definizione del perimetro esterno del tamburo con un circuito di colonne sormontate da statue – presente nella sezione ma non nel prospetto – lasciando ipotizzare che si trattasse di una fase di sperimentazione intermedia fra la sezione della sepoltura regia e la messa a punto del congegno poi costruito a *Les Invalides* (figg. 51-52).

Alla luce della carenza di fonti a stampa che ritraessero il modello della camera di luce messo a punto da Jules Hardouin-Mansart, risulta complesso individuarne la diffusione al di fuori del dibattito francese, almeno fino alla metà del secolo successivo. Gli studi più attenti e mirati a individuare fonti e canali di trasmissione sono stati condotti in relazione alla lunga contesa storiografica sulla paternità della cupola con camera di luce tra cultura architettonica francese e inglese che si è protratta fino alla pubblicazione delle ricerche di Gregor Higgot nel 2004<sup>146</sup>. Lo studioso ha infatti per la prima volta individuato e indagato fonti documentarie che dimostrano la dipendenza delle prime soluzioni con cupole sovrapposte e traforate elaborate da Christopher Wren per la cattedrale londinese di St. Paul dai disegni dell'*hotel des Invalides* redatti prima del 1678<sup>147</sup>. I mesi trascorsi a Parigi nell'estate del 1665 dal matematico trentatreenne Christopher Wren, la cui carriera nel campo dell'architettura era appena agli albori, nella speranza di incontrare “Mons. Mansart” e il “Sign. Bernini”<sup>148</sup>, dovevano averne acuito l'interesse per il coevo dibattito parigino. Le memorie del soggiorno francese denotano un'attenzione rivolta esclusivamente all'architettura moderna: il breve incontro concesso da Bernini, così come il tempo trascorso presso il cantiere del Louvre, descritto quale fucina in costante fermento e definito come la migliore scuola di architettura contemporanea in Europa, rivestono un ruolo di primo piano nelle sue memorie di viaggio<sup>149</sup>. Queste non riportano alcuna tappa presso architetture religiose, tuttavia la visita di Wren sia al pa-

*lais Mazarin* che al Collège des Quatre Nations lascia supporre un interesse per l'eredità architettonica dell'ex primo ministro di Francia<sup>150</sup>. I disegni e, in particolar modo, il modello ligneo della chiesa teatina di Sainte-Anne-la-Royale, potevano, infatti, costituire oggetto di interesse per il matematico londinese, così come un incontro con Guarino Guarini<sup>151</sup>. Capacità e idee acquisite nei mesi trascorsi a Parigi trovarono evidente e immediato riscontro nell'attività progettuale di Wren<sup>152</sup>; tuttavia, le riflessioni ancora embrionali condotte da Mansart sulla camera di luce nel 1665, la cui conoscenza da parte del londinese rimane ipotetica, non do-



Fig. 51. J. Il Le Blond, Elevation et facade de la chapelle du chateau de Versailles du costé de la petite cour, 1685 ca., <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44224408m>.



Fig. 52 J. Il Le Blond, Coupe et dedans de la Chapelle de la Grande Aisle du chateau de Versailles a bastir, 1685 ca., <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb442360620>.

vette risultare sufficiente per un'elaborazione autonoma del congegno al rientro in Inghilterra. Nel dicembre del 1677 Charles II richiese infatti “una pianta dell'ospedale” che Luigi XIV stava facendo costruire per le sue armate e nel novembre dell'anno seguente una cassa contenente diversi disegni in pianta ed elevazione dell'*hotel des Invalides* venne inviata da Parigi a Londra at-



Fig. 53. S. Wale e J. Gwynn, sezione della cattedrale di St. Paul a Londra fatta per il principe di Galles, 1755, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dome\\_cross\\_section.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dome_cross_section.jpg).

traverso circuiti diplomatici<sup>153</sup>. La cupola della cattedrale di St. Paul venne costruita a partire dal 1696 per giungere a conclusione nel 1710<sup>154</sup>. Gli elaborati giunti a Londra costituivano in ogni caso una tappa intermedia nella definizione del sistema francese e, come sottolineato dalla storiografia più recente, la messa a punto delle soluzioni definitive per le monumentali strutture della chiesa parigina e di St. Paul fu coeva<sup>155</sup>. Guillaume Fouquet ha inoltre sottolineato l'originalità del sistema strutturale messo in opera da Wren, probabilmente frutto della sua formazione come matematico. Le tre calotte della cattedrale di St. Paul lavorano infatti congiuntamente, al contrario di quelle francesi progettate da Jules Hardouin-Mansart a *Les Invalides*, dipartendosi da un medesimo perimetro d'imposta e scaricando le spinte oblique grazie alla stessa geometria delle calotte e a quella della struttura dei piloni sottostanti (fig. 53)<sup>156</sup>. In conclusione, come messo in evidenza dalla storiografia a partire dagli studi di Louis Hautecœur<sup>157</sup>, le riflessioni progettuali sviluppate a Parigi negli anni Sessanta del Seicento da François Mansart trovarono una diffusione internazionale non sottoforma di modello statico ma con un grado di rielaborazione e sperimentazione direttamente proporzionale alla capacità di assimilazione dei professionisti che con quel panorama architettonico si posero in continuità come Jules Hardouin-Mansart, o ebbero un contatto diretto, come Guarini e Christopher Wren<sup>158</sup>. La capacità di elaborare in autonomia un congegno a camera di luce con cupole sovrapposte, e le soluzioni adottate, dipesero inoltre dalla formazione e dal bagaglio culturale dell'architetto, come il progetto per San Gaetano a Vicenza consente di mettere in evidenza<sup>159</sup>. Le scelte relative alla messa in opera dei sistemi cupolati, negli esempi monumentali di Londra e Parigi, costituirono un ulteriore campo di sperimentazione del tutto innovativo e legato alle tradizioni costruttive locali. Infine, se il parallelo fra le cupole della chiesa

reale dell'*hotel des Invalides* e quella di St. Paul risulta un tema consolidato negli studi, mettere in evidenza un terzo polo coevo di sperimentazione sulle medesime tematiche nell'attività di Guarino Guarini tra ducato di Savoia e Veneto che la storiografia dedicata all'architetto ha individuato, consente non soltanto di consolidare il ruolo del teatino nell'avanguardia sperimentalista del suo tempo ma di individuare nella diffusione della sua opera grazie, in prima battuta, alla pubblicazione delle tavole dei suoi progetti del 1686, un passaggio fondamentale per l'assimilazione di questi sistemi in ambito italiano.

### **L'approdo nella penisola italiana e circolazione in ambiente romano: il concorso accademico del 1677 e i modelli incisi di Guarini e Pozzo**

*Gaia Nuccio*

I sistemi di copertura facenti ricorso all'elemento della calotta tronca trovarono, nel contesto romano, un circuito di diffusione legato all'ambiente accademico e allo studio di Carlo Fontana, innestandosi in un panorama architettonico dove, come sottolineato dalla letteratura, conduzioni di luce mirate, mezzi prospettici e scenografici erano soluzioni consolidate nelle opere dei grandi maestri del Seicento come Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona e Carlo Rainaldi<sup>160</sup>. Gli esiti di tale assimilazione costituirono un momento fondamentale per la codificazione dell'idea progettuale e per la sua introduzione e assimilazione in altri centri. Le indagini condotte da Gil Smith<sup>161</sup>, Augusto Roca de Amicis<sup>162</sup>, Richard Bösel<sup>163</sup>, Elizabeth Kieven<sup>164</sup> hanno contribuito a tracciare efficacemente tale dibattito, che prese le mosse dal concorso promosso dall'Accademia di San Luca nel 1677, in un momento di singolare e non reiterato connubio tra *élite* culturale francese e romana.

Ulteriori tappe sono individuate nelle originali soluzioni di copertura delle cappelle progettate da Antonio Gherrardi a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del Seicento e nell'attività del gesuita Andrea Pozzo nel campo dell'architettura. Francesco Guidoboni ha inoltre individuato nell'attività architettonica del XVIII secolo a Parigi gli esiti dei primi concorsi romani di architettura<sup>165</sup>. In questa sede si ritiene significativo ripercorrere il *fil rouge* tracciato dagli studi citati alla luce delle indagini condotte sull'evoluzione dei sistemi di cupole sovrapposte e di camere di luce, facendo inoltre riferimento alle ricerche più recenti di Fulvio Lenzo che aprono su questi temi nuove prospettive di ricerca<sup>166</sup>.

Della diffusione delle coperture cupolate afferenti alle sperimentazioni francesi in ambito romano è stata rintracciata una prima tappa negli anni Settanta del Seicento, in un contesto politico e culturale caratterizzato dalla predominanza del partito filo-francese a Roma, grazie all'elezione al soglio pontificio di Bonaventura Altieri con il nome di Clemente X il 29 aprile 1670. Anche le istituzioni romane dell'Accademia di San Luca e dell'*Académie de France* a Roma furono legate dalla condivisione di una *governance* sia francese che afferente a tale indirizzo politico, cui appartenevano, tra gli altri, Pietro Bellori, Carlo Maratta e Mattia de Rossi<sup>167</sup>. Contestualmente, a Parigi nasceva l'*Académie Royale d'Architecture*, fondata nel 1671 sotto l'egida del *surintendant des bâtiments* Jean-Baptiste Colbert, come organo dell'apparato statale del regno di Luigi XIV, il cui obiettivo era quello di formare una classe professionale di eccellenza al servizio del re, ma anche di codificare linguaggi e principi costruttivi<sup>168</sup>. Eletto principe dell'Accademia di San Luca nel 1672, Charles Errand – già direttore dell'*Académie de France* – concentrò i suoi sforzi nel rilancio della pratica dei *Concorsi*, cui un numero sempre maggiore di *pensionnaires* francesi accedeva, prima nel campo della pittura e della scultura, in seguito in quello

dell'architettura. Lo stesso Colbert, in una lettera del 6 gennaio 1673, si complimentava con Errand per la partecipazione di quattro *pensionnaires* al concorso bandito per la festa di San Luca nel luglio 1672<sup>169</sup>. L'unione delle due accademie romane, da lungo tempo pianificata nella politica colbertiana delle arti, divenne una possibilità concreta con l'elezione di Charles Le Brun a principe dell'Accademia di San Luca nel 1676<sup>170</sup>. In que-



Fig. 54. A.Ch. d'Aviler, Progetto di chiesa a pianta ottagonale, prospetto. Secondo premio, Concorso Accademico 1677, (prima classe), (AAsI 005, da GUIDOBONI 2016, p. 54).

sto contesto si svolse il concorso accademico del 1677, primo vero evento promosso con l'intento di sancire la vicinanza tra le due istituzioni<sup>171</sup>. Organizzato sulla scorta dell'indirizzo impresso all'Accademia da Charles Errand, il concorso si differenziò dai precedenti per la ricerca di una competizione pubblica prestigiosa e soprattutto per la scelta di un soggetto complesso. Agli allievi venne richiesta l'elaborazione di un progetto per una chiesa monumentale a pianta ottagonale, coperta con cupola e sette cappelle laterali con altrettanti altari, una facciata "all'antica" con l'inserimento di un portico e due campanili laterali<sup>172</sup>. Giudici furono Gregorio Tommasini, docente che aveva elaborato il tema, Mattia de Rossi e Alessandro Sbringa; il discorso conclusivo, in occasione della premiazione, fu pronunciato da Giovanni Pietro Bellori e Charles Errand, a nome di Charles Le Brun e del ministro Colbert, distribuì i premi, grandi medaglie con l'effigie di Luigi XIV offerte dalla corona di Francia<sup>173</sup>. Come le premesse di natura politica e diplomatica lasciavano intendere, a essere premiati con i primi tre posti furono tre *pensionnaires*, rispettivamente Simon Chupin, Augustin-Charles D'Aviler e Claude Desgots<sup>174</sup>. Negli elaborati presentati, piante, prospetti e sezioni trasversali, la letteratura ha rintracciato le possibili fonti per i giovani architetti: i principali riferimenti del panorama architettonico romano coevo, quali il dono accademico di Carlo Fontana relativo al progetto per una chiesa a pianta centrale all'interno del Colosseo, la basilica di San Pietro, la chiesa dei Santi Luca e Martina, e la chiesa di Sant'Agnese da poco conclusa, ma anche un forte legame con l'architettura classicista parigina. La chiesa centrica di Notre-Dame-de-l'Assomption, realizzata da Charles Errand tra il 1670 e il 1676, costituì inevitabilmente una fonte primaria per gli elaborati e l'attività di Louis Le Vau e François Mansart offrì ulteriori spunti progettuali<sup>175</sup>.

I progetti classificati al secondo e terzo posto di Augustin-

Charles D'Aviler e Claude Desgots introdussero una calotta tronca, particolarmente schiacciata e traforata da aperture, quale elemento di transizione tra il primo livello della rotonda e il tamburo, in luogo dei pennacchi sferici. (figg. 54-55) Gil Smith ha messo in evidenza come questo elemento, strutturalmente funzionale a ridurre la circonferenza d'imposta del tamburo, facesse per la prima volta la sua comparsa nel coevo panorama architettonico romano proprio nei disegni dei *pensionnaires*<sup>176</sup>. L'assenza di una codificazione della cupola tronca e di una sua diffusione internazionale mediante fonti a stampa ne determinava l'estraneità alla cultura architettonica dei giudici del concorso e pertanto, probabilmente, un approccio diffidente. La vittoria del progetto presentato da Simon Chupin, che faceva ricorso al più diffuso sistema dei pennacchi, è stata pertanto interpretata dallo studioso come la volontà di privilegiare soluzioni consolidate nella tradizione romana, nonché più affini al linguaggio progettuale che l'Accademia intendeva promuovere<sup>177</sup>. Gli elaborati dei *pensionnaires* vennero appesi alle pareti dell'Accademia durante la celebrazione conclusiva del concorso del 14 Novembre 1677 e vennero in seguito conservati presso l'archivio dell'Accademia di San Luca<sup>178</sup>, godendo di una significativa fortuna nell'ambiente romano coevo. Secondo Smith l'assimilazione della calotta tronca in Italia avvenne non come elemento funzionale dal punto di vista della progettazione strutturale ma come congegno finalizzato alla costruzione di una visione prospettica, che consentiva, inoltre, la creazione di dispositivi scenografici di illuminazione<sup>179</sup>. Tale considerazione, efficace per comprendere lo scarto nell'interpretazione del medesimo congegno in un contesto culturale differente, può inoltre essere letta alla luce di un ricorso alla cupola tronca solamente in ambienti di piccole dimensioni, quali le cappelle, che non necessitavano particolari accorgimenti strutturali di riduzione del perimetro d'imposta della copertura. A tale filone di spe-

rimentazione è stata ascritta l'attività del pittore prospettico rietino Antonio Gherardi nel campo dell'architettura<sup>180</sup>. Professionista formatosi con Pietro da Cortona e attraverso una significativa collaborazione coltivata con Carlo Rainaldi, Gherardi era arrivato a Roma contemporaneamente a Carlo Fontana negli anni Cinquanta del Seicento ed era divenuto membro dell'Accademia di San Luca dal 1674. Bisogna in ogni caso in relazione alla formazione e all'attività di Gherardi come pittore prospettico, prendere in considerazione gli sviluppi raggiunti in



Fig. 55. C. Desgots, Progetto di chiesa a pianta ottagonale, sezione longitudinale. Terzo premio, Concorso Accademico 1677, (prima classe), (AASt 009, da GUIDOBONI 2016, p. 54).

quegli anni dalla quadratura, in modo particolare nei territori emiliani ma anche a Roma ad esempio con le opere di pittura realizzate dal padre teatino Matteo Zaccolini nei primi anni del Seicento presso la sede dell'Ordine di San Silvestro al Quirinale<sup>181</sup>. Le due principali opere architettoniche da Gherardi realizzate si caratterizzano per un approccio di grande originalità al sistema di copertura. Nella la cappella della famiglia Avila in Santa Maria

in Trastevere a Roma, completata nel 1680, Gherardi estese visivamente lo spazio in profondità mediante il restringimento prospettico del colonnato perimetrale. Egli demandò l'illuminazione zenitale a due fonti: il traforo creato nel vano cupolato principale, da quattro figure angeliche reggenti una lanterna sospesa, parzialmente aggettanti da una finta balaustra addossata alla parte sommitale di una calotta tronca, e, in secondo luogo, una cupoletta tronca sormontata da lanterna a conclusione del congegno prospettico del colonnato, che costituiva una fonte di luce nascosta (figg. 56-57)<sup>182</sup>. A seguito della morte di Rainaldi, il pittore rietino venne nominato, nella primavera del 1691, architetto della cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari a Roma, appartenente alla congregazione dei Musici, portando a compimento i lavori alla fine del 1695<sup>183</sup>. Augusto Roca de Amicis ha rintracciato un duplice interesse nella soluzione della copertura definita a “doppia concatenazione verticale”, poiché funzionale non soltanto alla creazione di fonti di

60



Fig. 56. G.G. De' Rossi, pianta e alzato della cappella Avila in Santa Maria in Trastevere a Roma, progetto di Antonio Gherardi, (da De' Rossi, 1713).



Fig. 57. Roma. Copertura principale della cappella Avila in Santa Maria in Trastevere.

luce nascoste ma anche alla rifrazione e diffusione del suono, e dunque parte di una casistica di progetti nel XVII secolo particolarmente limitata<sup>184</sup>. Lo studioso ha individuato nella conformazione attuale della copertura, caratterizzata da una cupola tronca sormontata da un ambiente voltato con un'ampia apertura ricavata nel perimetro murario, e un apparato decorativo in stucco costituito da angeli musicanti che scendendo dalla lanterna invadendo lo spazio della cappella, il frutto di un ripensamento progettuale testimoniato da documenti di rendicontazione dei lavori (figg. 58-59)<sup>185</sup>.

Le coperture progettate da Gherardi presentano caratteristiche congruenti con la considerazione di Gil Smith sull'assimilazione della cupola tronca in ambito romano con valore di congegno prospettivo. Occorre tuttavia articolare un ragionamento sulla definizione di "camera di luce", attribuita indistintamente nella letteratura sia a esempi francesi come la cupola dell'*hôtel des Invalides* di Jules Hardouin, che alle sperimentazioni romane seguite al concorso accademico del 1677, cui vengono da Smith ascritte le soluzioni elaborate da Gherardi così come la copertura della cappella battesimale in San Pietro (1693-97) di Carlo Fontana, dove la copertura traforata è una volta a vela e non una cupola (fig. 60)<sup>186</sup>. Come messo in evidenza dallo studioso, l'appartenenza dell'elemento della cupola tronca alla formazione dei giovani *pensionnaires* in ambito parigino risulta sufficiente a giustificarne l'inserimento negli elaborati del concorso del 1677 nella forma più semplice e strutturalmente più efficace (livello intermedio tra il primo ordine e l'imposta del tamburo, in luogo dei pennacchi), indipendentemente dalla conoscenza del congegno, negli stessi anni in corso di definizione, messo in opera da Jules Hardouin Mansart presso l'*hôtel des Invalides*<sup>187</sup>. La concatenazione calotta tronca-tamburo cupolato era infatti diffusa in ambito francese dagli anni Trenta del Seicento e precorreva, come messo in evi-

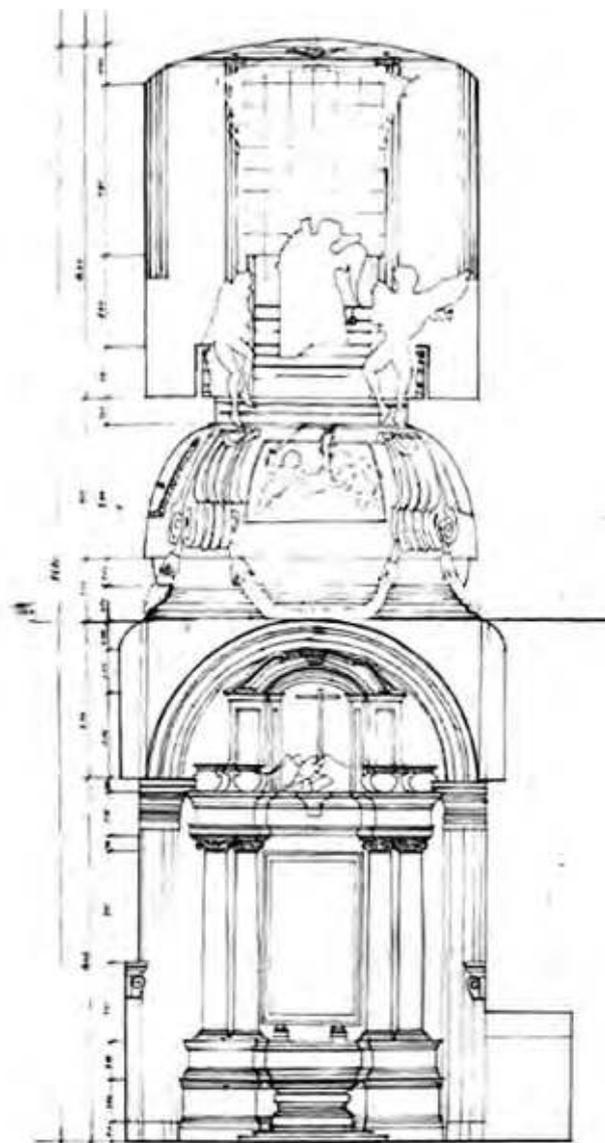


Fig. 58. Sezione della cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari a Roma (Roma, Archivio Disegni e Fototeca del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, Fondo ARDIS, nn. 4817, da ROCA DE AMICIS 2000, p. 57).

denza nei ragionamenti in precedenza sviluppati, il più complesso sistema a “camera di luce” con fonti di illuminazione nascoste, ideato e messo a punto dai Mansart, dove la calotta tronca era concepita come un elemento indipendente rispetto alla connessione verticale della struttura e non come sostegno per la calotta



Fig. 59. Roma. Cappella di Santa Cecilia nella chiesa di San Carlo ai Catinari.



Fig. 60. Roma. Cappella battesimale nella basilica di San Pietro (foto di G. Nuccio).

superiore. Il sistema più diffuso a Roma prevedeva invece una che la calotta tronca costituisse l'elemento d'imposta di una lanterna cupolata, riproponendo, in ambienti più piccoli e non staticamente complessi, il sistema disegnato dai D'Aviler e Desgots, con una accentuazione degli aspetti scenografici. Il primo esempio a Roma era stato in realtà progettato da Gian Lorenzo Bernini nella zona presbiteriale della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (fig. 61), considerato, come è noto, un antenato fondamentale per le elaborazioni della cerchia di Fontana e di Gherardi. La soluzione realizzata da Bernini nella chiesa di Sant'Andrea al Quirinale si caratterizza per l'uso di una cupola schiacciata e tronca in sommità su cui si eleva una lanterna dal perimetro dilatato rispetto al circuito d'imposta, che costituisce quasi un vano autonomo, e presenta una datazione controversa, su cui la storiografia non si trova concorde<sup>188</sup>. Una lettura del progetto a seguito del soggiorno a Parigi dell'architetto romano nel 1665 potrebbe offrire spunti di riflessione e approfondimento di significativo interesse sul rapporto con le coeve sperimentazioni francesi. Tale ragionamento, contestualmente all'assenza di modelli



Fig. 61. Roma. Dettaglio della copertura del sacello della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (foto di G. Nuccio).

a stampa delle più articolate soluzioni francesi, consente dunque di svincolare e differenziare le citate “camere di luce” romane dalla soluzione a calotte multiple con fonti di luce nascoste presente negli ultimi disegni di François Mansart e nella chiesa reale di *Les Invalides*, di rara diffusione in ambito internazionale nel XVII secolo. La letteratura ha inoltre messo in evidenza la rilevanza dei disegni di ambito accademico e le coperture realizzate da Gherardi come un riferimento per le sperimentazioni condotte da Andrea Pozzo sul tema della cupola<sup>189</sup>. Risulta tuttavia possibile rintracciare nei progetti del gesuita uno scarto sostanziale rispetto al sistema romano e una maggiore adesione alla complessità delle coperture parigine e con il progetto non realizzato di Guarino Guarini per la chiesa di San Gaetano a Vicenza, a partire dalla scelta dei congegni a cupole multiple e camera di luce quale copertura principale nei progetti di edifici chiesastici.

Personaggio chiave nella realizzazione, codificazione e diffusione di scenografie illusorie che consentivano il superamento della barriera materiale della superficie muraria, attraverso le potenzialità della prospettiva pittorica, Andrea Pozzo può essere considerato, nell'ambito delle indagini finora condotte, anche il principale professionista italiano ad aver progettato congegni di sfondamento prospettico nel sistema cupolato sia in ambito pittorico che architettonico. Da Richard Bösel è stata messa in evidenza la spiccata tendenza del gesuita trentino allo sperimentalismo per quanto riguarda i sistemi di copertura a cupola nell'ambito di una pur circoscritta attività nel campo dell'architettura<sup>190</sup>. I progetti individuati come interamente o prevalentemente ascrivibili alla sua paternità risultano concentrati nell'ultimo decennio di attività<sup>191</sup>, durante il quale il gesuita trentino ebbe modo di ragionare in più occasioni sulle calotte multiple. Il controllo della luce e la creazione dell'esperienza visiva di estensione dello spazio, saggiati in am-

bito pittorico, negli apparati effimeri e nei progetti di altari, vennero da Pozzo tradotti nelle componenti fondamentali di un approccio all'architettura di carattere monumentale<sup>192</sup>.

Il primo progetto ad aderire a tale filone di sperimentazione è stato individuato in una delle tre proposte per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano a Roma del 1699<sup>193</sup>, illustrate nelle incisioni del secondo volume del trattato *Perspectiva pictorum et architectonorum...*, edito l'anno seguente (fig. 62)<sup>194</sup>. Nel 1699 il cardinale Benedetto Pamphilj, pronipote del papa Innocenzo X, che in occasione dell'anno Santo 1650 aveva incaricato Borromini di trasformare la navata centrale della basilica lateranense, si impegnò a completare il processo di ammodernamento, concluso con il completamento della facciata non prima del 1732<sup>195</sup>. Il disegno per il corpo della nuova facciata di San Giovanni doveva contenere, in corrispondenza del secondo ordine, la loggia delle benedizioni, tematica che Pozzo interpretò inserendo in corrispondenza dell'asse centrale un padiglione cupolato, espanso lateralmente in due catini che svolgevano un ruolo di contraffortatura. La loggia venne

63



Fig. 62. A. Pozzo, Veduta prospettica d'insieme dei progetti per la facciata di San Giovanni in Laterano (da Pozzo, 1700, 87).

dall'architetto connessa spazialmente e visivamente con il livello inferiore del portico grazie all'inserimento in copertura di una calotta tronca particolarmente schiacciata con oculo inquadrate da balaustra. La reiterazione della cupola aperta a conclusione delle due campate laterali consentì all'architetto di mantenere una costante permeabilità visiva tra i diversi spazi dell'organismo archi-

tettonico, che interessava in particolare il lungo camminamento continuo al di sopra della copertura del primo ordine. Questo alternava la percorrenza di ambienti coperti, quali la loggia, ed esterni, quali le terrazze ricavate al di sopra degli ambienti minori della facciata (figg. 63-64). Fulvio Lenzo ha recentemente messo in evidenza come la conoscenza di San Marco a Venezia, che Pozzo poté visitare, se non in altre occasioni, durante il soggiorno di studio in laguna 1671 e il 1765<sup>196</sup>, possa aver avuto un ruolo determinante nella messa a punto del sistema di connessione prospettica tra i due livelli della facciata di San Giovanni in Laterano. Nella campata centrale del nartece di accesso alla basilica marciiana, in una posizione dunque perfettamente congruente con quella individuata dal gesuita nel progetto romano, è presente un'apertura nota come "pozzo di San Marco", un ampio oculo circolare nella copertura che consente la visione dal basso della decorazione musiva nella cupola del livello superiore. Il congegno, sebbene di datazione incerta e ancora dibattuta negli studi, era già in opera prima della metà del XVI secolo e si trova citato dalle fonti a partire dalla fine del Cinquecento<sup>197</sup>, risul-

64



Fig. 63. A. Pozzo, *Pianta e prospetto della seconda prosposta per la facciata di San Giovanni in Laterano*, (da Pozzo, 1700, 85).

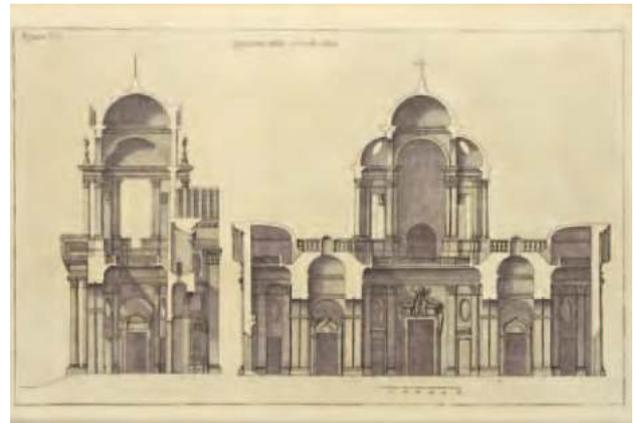


Fig. 64. A. Pozzo, *Sezione della seconda prosposta per la facciata di San Giovanni in Laterano* (da Pozzo, 1700, 86).

tando un possibile riferimento finora poco sondato per le sperimentazioni successive sui temi dello sfondamento prospettico<sup>198</sup>.

La descrizione fornita nel trattato dallo stesso Andrea Pozzo della seconda proposta per San Giovanni esplicita i punti chiave della soluzione adottata in copertura, che ne costituirono probabilmente le ragioni della straordinaria fortuna: la possibilità di una propagazione zenitale della luce negli ambienti principali e la fascinazione generata dalla sequenza di ambienti cupolati, percepita come sfondamento prospettico.

«L'Anno passato del 1699 si trattava in Roma di ergere una nuova facciata di S. Giovanni in Laterano. (...) Seguita in terzo luogo la seconda facciata, tutta secondo la mia idea; questa ancora sarebbe molto nobile e maestosa e vaga per la molta luce che racchiude nelle parti interiori, per mezzo delle molte aperture; per dove l'occhio haverebbe la libertà di penetrare per tutto, fino alla Cupola superiore; come dimostra chiaramente il suo spaccato, il quale è la prova dell'opera stessa»<sup>199</sup>.

I successivi progetti facenti ricorso alle calotte sovrapposte, segnalati da Richard Bösel, erano orientati, al contrario del primo, alla realizzazione. La chiesa della compagnia di Gesù a Montepulciano, fabbrica caratterizzata da una storia complessa e per certi aspetti ancora problematica<sup>200</sup>, venne fatta oggetto, tra il 1701 e il 1702, di una proposta progettuale di Pozzo volta a risolvere in particolare la copertura. La soluzione secondo cui «dovea correre attorno una volta aperta in mezzo, e poi sopra un catino che chiudeva l'apertura di quella»<sup>201</sup> non venne mai realizzata e non è pervenuta tramite elaborati grafici; è tuttavia noto dalla documentazione che l'architetto ne caldeggiò la realizzazione anche a distanza, inviando da Vienna dei finanziamenti per il cantiere<sup>202</sup>. Allo stesso modo solo attraverso tracce

documentarie è emerso che un progetto in discussione nel 1706 per la chiesa dei Gesuiti di Parma, dedicata a San Rocco, prevedeva la realizzazione di una “volta in due pezzi”<sup>203</sup>, definizione che potrebbe rimandare alla stessa tipologia di struttura. Le testimonianze grafiche di un ragionamento di Pozzo sul sistema a camera di luce si sono fortunatamente conservate in tre disegni autografi per la chiesa di San Tommaso di Canterbury a Roma, custoditi presso l'archivio del Venerabile Collegio Inglese<sup>204</sup>. La commissione è stata contestualizzata dalla storiografia con riferimento all'intenzione di Philip Thomas Howard, duca di Norfolk e cardinale protettore d'Inghilterra tra il 1680 e il 1694, di far riconfigurare l'intero complesso e l'impegno dell'architetto gesuita nel cantiere è documentato tra il 1697 e la partenza alla volta di Vienna nel 1702<sup>205</sup>. Il progetto della chiesa a impianto ovale disposto con asse minore corrispondente alla direttrice ingresso-altare e cappelle radiali è stato oggetto, in tempi recenti, di indagini geometriche e della realizzazione di una ricostruzione digitale<sup>206</sup>. La coper-

65



Fig. 65. A. Pozzo, progetto della chiesa di San Tommaso di Canterbury presso il Venerabile Collegio Inglese di Roma, sezione, dettaglio della copertura a camera di luce (Roma, Archivio del Venerabile Collegio Inglese, cartella “Pozzo”, n. 4 da BÖSEL, 2010).

tura, dettagliatamente rappresentata nella sezione, presenta un sistema a “camera di luce” secondo il modello francese della seconda metà del Seicento, dove una prima calotta tronca di matrice ovale consente la visione della calotta superiore, illuminata da una serie di aperture poste alla base della seconda cupola in modo da rimanere celate alla vista dal basso (fig. 65). Nella chiesa di San Tommaso di Canterbury il distacco dal modello romano caratterizzato dalla successione di calotta tronca e lanterna con cupola risulta evidente, poiché la calotta tronca non ha la funzione di sorreggere il vano sovrastante ma si apre su di esso inquadrandone prospetticamente una parte della copertura. Una interessante innovazione rispetto ai progetti della stessa tipologia elaborati in ambito internazionale, che si pone in continuità con il progetto di Guarino Guarini per San Gaetano a Vicenza, è la concezione dell’ambiente posto al di sopra della calotta tronca come belvedere facilmente accessibile e fruibile, sfruttando il riempimento dei fianchi della calotta inferiore per la realizzazione di un solaio percorribile<sup>207</sup>. L’idea progettuale, in forme diverse già sviluppata nel progetto di San Giovanni in Laterano e forse riconducibile, come del resto la soluzione guariniana, alla conoscenza del “pozzo di San Marco”<sup>208</sup>, risulta congruente con i successivi esempi siciliani, per i quali proprio l’attività progettuale di Andrea Pozzo ebbe un ruolo fondamentale (SUTERA, *infra*).

Nella fertile adesione al tema delle strutture cupolate complesse da parte del gesuita può aver giocato un ruolo rilevante l’approccio all’architettura attraverso la formazione e l’attività come pittore prospettico, di cui Pozzo stesso rivendicava nel testo del trattato il valore fondamentale per la competenza acquisita nell’architettura, in risposta ai detrattori<sup>209</sup>. Come in precedenza messo in evidenza per l’opera di Antonio Gherardi, in particolar modo per Andrea Pozzo il contributo all’ideazione di strutture voltate con sfondamento prospettico da parte del

quadraturismo, di cui lo stesso gesuita era uno dei principali rappresentanti in ambito italiano, risulta ineludibile. Le sperimentazioni di ambito bolognese, condotte, per citare i professionisti più celebri, da Agostino Mitelli e Michele Colonna, dovevano essere note a Pozzo, così come le sperimentazioni in ambiente romano di inizio Seicento. Allo stesso modo, la carriera itinerante che caratterizzava la figura professionale del religioso-architetto poteva orientare, come avvenuto per Guarino Guarini, a un atteggiamento maggiormente aperto verso l’assimilazione di differenti culture architettoniche. La conoscenza dell’opera del teatino, come già sottolineato da Richard Bösel, si ritiene, del resto, di fondamentale importanza per l’elaborazione da parte di Andrea Pozzo di sistemi cupolati complessi, derivati dalle sperimentazioni francesi maggiormente all’avanguardia e assenti nel circuito di diffusione dei modelli editi. Come già sottolineato da Augusto Roca de Amicis, un incontro fra i due religiosi fu possibile grazie alle commissioni svolte dal gesuita in Piemonte<sup>210</sup>, che si concretizzarono in una presenza prolungata e continuativa negli anni 1676-77 a Mondovì per la decorazione pittorica della chiesa del proprio ordine<sup>211</sup> e in saltuari soggiorni torinesi in relazione al primo incarico e, tra il 1678 e il 1680 per la decorazione, oggi perduta, delle volte della chiesa dei Santi Martiri<sup>212</sup>. In ogni caso Pozzo a Torino ebbe la possibilità di entrare in contatto con i cantieri di maggior rappresentanza promossi dalla dinastia sabauda: quello della cappella del SS. Sudario presso il palazzo reale e il duomo di San Giovanni e quello del palazzo del principe di Carignano, plausibilmente sviluppando una curiosità nei riguardi del loro progettista tale da giustificare un interesse nell’acquisizione repentina della raccolta della sua opera architettonica data alle stampe nel 1686.

## Assimilazione, codificazione e diffusione internazionale della cupola “alla francese”. Il progetto per un mausoleo regio di Filippo Juvarra

Gaia Nuccio

Il contesto romano a cavallo tra la fine del XVII e il primo quindicennio del XVIII secolo, e, in particolare, l'ambiente dinamico e cosmopolita dello studio di Carlo Fontana cui partecipavano i *pensionnaires* così come i giovani allievi dell'Accademia di San Luca<sup>213</sup>, presentavano i presupposti ideali per l'assimilazione, la codificazione e l'esportazione di riflessioni innovative sulla progettazione di sistemi di copertura con cupola. In primo luogo, da Gil Smith è menzionato Fischer von Erlach, arrivato a Roma nel 1671 all'età di sedici anni, ammesso in breve tempo nella cerchia di Fontana e dunque in quella accademica, condizione che ne rese probabilmente possibile la presenza alla celebrazione conclusiva del concorso accademico del 1677<sup>214</sup>. I fratelli bavaresi Cosmas Damian ed Egid Quirin Asam, trasferitisi a Roma nel 1711, Cosmas Damian per studiare pittura in Accademia ed Egid scultura, tornarono in Baviera nel 1714, realizzando una monumentale cupola aperta su una seconda calotta affrescata nella chiesa delle Benedettine nell'abbazia Weltenburg nel 1721<sup>215</sup>. L'ultimo trentennio del XVII secolo, nel quale va ricondotta l'importazione della cupola tronca in ambiente romano, costituì, inoltre, una fase di riflessione e avanzamento nella codificazione teorica del tema della cupola, portata avanti proprio da Carlo Fontana. Come messo in evidenza da Stefano Piazza, la relazione redatta nel 1673 dall'architetto per difendere le proprie scelte nella costruzione della cupola della chiesa di Santa Margherita a Montefiascone rivela la penuria di informazioni e ragionamenti desumibili dalla trattatistica a quella data sul progetto di una cupola<sup>216</sup>. Particolarmente esplicito in tal senso risulta il grafico allegato alla perizia, che ritrae il confronto fra

sei sezioni parziali di calotte intestate da Fontana, con un certo grado di arbitrarietà, alla codificazione teorica di suoi illustri predecessori<sup>217</sup>. La ricognizione condotta da Stefano Piazza sull'attività teorica e pratica da parte dei principali protagonisti di età rinascimentale ha messo in evidenza come la sapienza costruttiva necessaria per far fronte alla costruzione di un organismo cupolato rimanesse ancora nella seconda metà del Seicento sperimentale e basata integralmente sulle esperienze di cantiere<sup>218</sup>. La monumentale lacuna nella trattatistica italiana venne in parte colmata dallo stesso Fontana nel 1694 con il capitolo *Regole per le Cupole Semplici, et effetti di esse, dell'altre doppie* e con l'approfondimento dedicato alla cupola di San Pietro contenuto all'interno dell'opera monumentale del *Tempio Vaticano e sua origine*<sup>219</sup>. Anche le riflessioni dell'architetto teatino Guarino Guarini, pubblicate nel trattato postumo *Architettura civile* nel 1737, ma riconducibili agli anni Settanta, o ai primi anni Ottanta del Seicento, sottolineano in modo esplicito l'assenza di trattazioni esaustive sull'argomento delle volte, da lui ritenuto, al contrario, elemento fondamentale nel progetto d'architettura e nel cantiere:

«Le volte sono la principale parte delle fabbriche, e gli autori che hanno scritto di Architettura se la passano sì brevemente, che alcuni nemmeno ne parlano, quando sono le più difficili non tanto da inventar, e porre in disegno, ma anche da porre in opera; Né quanto a me saprei citare luogo alcuno in Vitruvio, nel quale delle volte delle qualche ammaestramento. Palladio solamente, che io sappia al Cap. 24 del lib. I tocca qualche cosa delle volte, ma sì brevemente, che a gran pena ne distingue sei spezie e dice, che vi sono sei sorta di Volti, cioè a Crociera, a Fascia, a Remenato (che sono quelli che non arrivano al semicircolo) Ritondi, a Lunette, a Conca (...) ma io ora diviserò le spezie, proporrò diverse maniere e invezioni di Volte, e finalmente

quando sarà il suo luogo tratterò di porle in opera tanto di mattoni favellando, quanto di marmo, che non vi è piccola industria, come si vedrà a suo luogo [...]»<sup>220</sup>.

Anche in questo caso, tuttavia, le capacità dimostrate dall'architetto nella progettazione di sistemi cupolati complessi in cantiere e nel disegno di architettura non trovò un riscontro adeguato nell'opera teorica. La prima edizione di *Disegni di Architettura Civile et Ecclesiastica*, raccolta postuma dell'opera di Guarini, nel 1686<sup>221</sup> aveva tuttavia consegnato per la prima volta alla stampa e alla circolazione internazionale una elaborazione grafica del sistema a camera di luce derivato dai modelli francesi nel progetto per San Gaetano a Vicenza, edito nuovamente nell'opera teorica completa nel 1737<sup>222</sup>. Le coperture progettate nella seconda proposta per la facciata di San Giovanni in Laterano da Andrea Pozzo e date alle stampe contestualmente alla descrizione della soluzione delle cupole «tutta secondo la sua idea» nel secondo volume del *Perspectiva Pictorum e Ar-*

*chictorum* del 1700<sup>223</sup>, consentirono l'accesso del congegno della calotta tronca a un circuito di diffusione internazionale dei modelli a stampa a scala europea, grazie, in prima battuta, alla circolazione in ambiente romano e alla diffusione capillare delle sedi della Compagnia di Gesù. Il successo straordinario del trattato di Andrea Pozzo sia nella penisola che, a seguito del trasferimento del religioso a Vienna nel 1702 e della stampa di un'edizione in lingua tedesca ad Augusta nel 1706, nei territori dell'Impero, costituì un medium privilegiato per la trasmissione<sup>224</sup>. Elizabeth Kieven ha sottolineato il ruolo di primo piano del *Perspectiva Pictorum et Architectorum* e, in particolare, del progetto per San Giovanni in Laterano nella formazione degli architetti della generazione seguente, ricordando, in ambito italiano, la volta aperta della cappella dal Battesimo nella chiesa di San Lorenzo a Lucina realizzata da Giuseppe Sardi nel 1712<sup>225</sup>. In Baviera, Austria, Slesia e Boemia, regioni dove la presenza dei Gesuiti era particolarmente radicata, altari e apparati per la Settimana Santa venivano copiati pedissequamente dal modello di Pozzo; a tal proposito la studiosa menziona l'altare con soluzione ad oculo nella copertura del ciborio della collegiata di Rohr (1722-23)<sup>226</sup>. Come messo in evidenza da Gil Smith, rintracciare la rete di diffusione dei sistemi a cupola tronca nel XVIII secolo risulta particolarmente complesso per il moltiplicarsi degli esempi e delle sperimentazioni, nonché dei modelli a stampa in circolazione<sup>227</sup>. In questa sede ci si limita, per concludere il *cursus* di esperienze architettoniche individuato, a menzionare alcuni casi di ricorso a sistemi di cupole sfondate nella prima metà del XVII secolo, con l'intento celebrativo della figura del re di Francia e come soluzione aulica per l'architettura commemorativa, da destinarsi alla committenza dei sovrani<sup>228</sup>. In tale filone è possibile ascrivere la proposta di Filippo Juvarra per un mausoleo regio, restituito nei tre elaborati grafici di

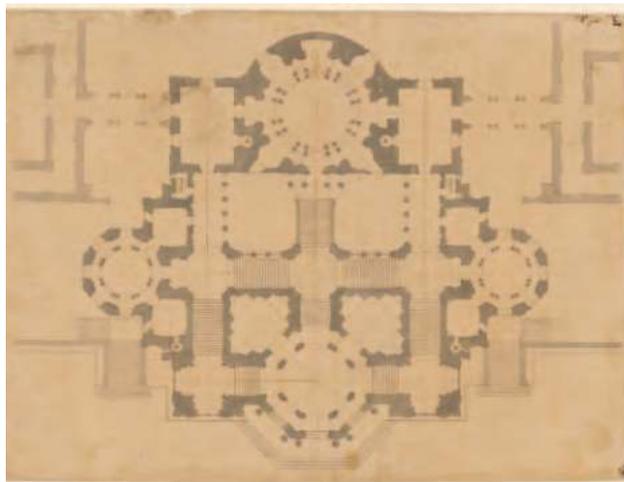


Fig. 66. F. Juvarra, progetto per un regio sepolcro, pianta (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Hdz, III9-10).

pianta, prospetto e sezione, non datati e conservati presso la Kunstbibliothek di Berlino (figg. 66-67-68). Il repertorio iconografico relativo al progetto annovera inoltre le incisioni di tali disegni realizzate a Roma da Filippo Vasconi sotto la supervisione dello stesso Juvarra<sup>229</sup>, tre incisioni di Giuseppe Vasi del 1739<sup>230</sup>, e due disegni anonimi, conservati presso il Museo Civico d'Arte di Torino, probabilmente ricavati a partire dalle stesse incisioni<sup>231</sup>. Dalla letteratura il progetto Juvarriano, mai realizzato, è stato identificato con una sepoltura destinata a Luigi XIV, in relazione alla presenza nel disegno dei portali di ingresso laterali di stemmi con gigli e della lettera L. L'indicazione autografa di Vasi presente in una stampa del prospetto, riporta inoltre: *Questi sono i primi rami che io incise in Roma dai disegni del famoso D. Filippo Juvarra fatti per una sepoltura del re di Francia*<sup>232</sup>. L'elaborazione dei disegni è tradizionalmente attribuita al 1716 – morto Luigi XIV nel settembre del 1715 – momento in cui l'attività professionale di Juvarra era scissa fra Torino e Roma. I primi studi hanno teso a una contestualizzazione dei disegni nel *cursus* progettuale dell'architetto e nel rapporto con l'attività di Carlo Fontana, con riferimento al modello di Juvarra per la Sacrestia Vaticana, e ai progetti del suo maestro per il Palazzo Liechtenstein a Landskron e per una scala, conservati a Berlino<sup>233</sup>. Contributi più recenti hanno approfondito il rapporto del mausoleo con la cultura architettonica classicista francese, individuando la continuità delle tematiche sviluppate da Juvarra in pianta e, in particolare, in alzato con il filone progettuale delle rotonde sormontate da un sistema di cupole sovrapposte<sup>234</sup>. L'architettura moderna francese costituiva del resto parte integrante della cultura architettonica del religioso messinese, che durante la formazione e la prima attività romana al servizio del cardinale Ottoboni aveva certamente sfogliato *Le premier tome d'architecture* di Philibert de l'Orme (1567), *Les œuvres* di Antoine Le Pautre (1652), *l'Archi-*

*tecture Française* di Jean Marot (Le Grand Marot, 1686), presenti nella sua biblioteca personale, e gli altri testi reperibili negli ambienti francofili del cardinale Ottoboni e di Vittorio Amedeo II<sup>235</sup>, entrando inoltre in contatto con artisti francesi presenti a Roma, in particolare con i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma<sup>236</sup>. Una recente ipotesi ha ulteriormente sottolineato il legame del progetto con l'architettura parigina del XVII secolo, proponendone la stesura durante il viaggio di Juvarra a



Fig. 67. F. Juvarra, progetto per un regio sepolcro, prospetto (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Hdz, III9-10).



Fig. 68. F. Juvarra, progetto per un regio sepolcro, sezione (Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Hdz III8).

70



Fig. 69. F. Juvarra, rotonda principale del progetto per un regio sepolcro, sezione del modello digitale (elaborazione grafica a cura di G. Nuccio).

Parigi nel 1719. In tale anno, infatti, con la demolizione del mausoleo dei Valois in Saint-Denis, si riaccese il dibattito sulla realizzazione nell'abbazia della sepoltura per la dinastia dei Bourbons<sup>237</sup>. Il mausoleo progettato da Juvarra presenta un impianto quadrato con rotonde disposte ai vertici delle mediane e aggettanti rispetto al filo dei prospetti. L'articolazione del complesso percorso di ascesa, fatto di rampe e soste nei vestiboli cupolati, individua il fulcro del progetto nella rotonda principale, disposta in asse con quella d'ingresso. Gli elementi degli obelischi e del tholos a coronamento della rotonda maggiore rimandano al filone delle architetture ideali schizmate da Juvarra nei disegni a tema fantastico<sup>238</sup> ma anche al coronamento della cappella cinquecentesca dello *château* di Anet di Philbert de l'Orme. La sezione rivela un approccio al sistema voltato in linea con le sperimentazioni sul tema delle cupole tronche e sovrapposte, afferenti in primo luogo al concorso accademico del 1677, con particolare riferimento alla soluzione delle fi-

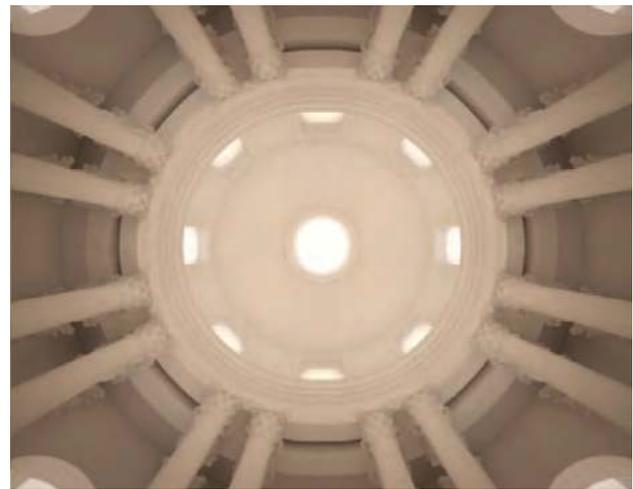


Fig. 70. F. Juvarra, rotonda principale del progetto per un regio sepolcro, vista interna (elaborazione grafica a cura di G. Nuccio).

nestre strombate del tamburo, ma anche all'uso della cupola tronca nel prospetto di San Giovanni in Laterano da parte di Andrea Pozzo. Gli ambienti posti al secondo livello delle due rotonde maggiori, rappresentate in sezione, presentano infatti un piano di calpestio percorribile; nella rotonda principale inoltre, l'oculo nella prima calotta è progettato per inquadrare prospetticamente la scena dipinta nella cupola del tempietto sommitale, secondo il modello più diffuso nei progetti di François e Jules Hardouin-Mansart, della cui opera più monumentale, la cupola dell'*hôtel des Invalides*, Juvarra avrebbe potuto fare esperienza diretta a Parigi (figg. 69-70).

L'elemento della cupola tronca, usato a sostegno di una lanterna traforata o di una calotta, risulta assimilato e fatto oggetto di sperimentazione nell'attività di Giuseppe Galli Bibbiena nei territori dell'Impero, di cui si trova ampia testimonianza nei progetti di catafalchi per le esequie della più elevata aristocrazia, dati alle stampe nel 1740<sup>239</sup>. Fra questi, un progetto dedicato alla celebrazione di Luigi XIV presenta una calotta tronca sormontata da un'ulteriore cupola, entrambe decorate nell'intradosso con un motivo a cassettoni recante al centro il giglio (fig. 71). Nella stessa raccolta due catafalchi monumentali presentano delle variazioni sul tema della calotta tronca con lanterna.

Il riferimento all'attività dell'architetto e scenografo di origine emiliana consente di mettere in evidenza, in conclusione del percorso progettuale indagato, la necessità di avviare degli approfondimenti su ulteriori e paralleli filoni sul tema dello sfondamento prospettico nelle soluzioni voltate e sui sistemi a camera di luce, con particolare riferimento al filone del quadraturismo pittorico, sviluppato in prevalenza in area emiliana. Le ricerche condotte parallelamente, nel XVII secolo, in ambiti culturali della penisola altri rispetto a quello torinese e a quello romano, in primo luogo in quello bolognese, hanno contribuito ad alimentare il filone di sperimenta-

zione Settecentesco di più ampia e capillare diffusione, accostandosi o ibridandosi con i menzionati sistemi di provenienza francese e olandese (Sutera, *infra*). La partecipazione della cultura architettonica siciliana del XVIII secolo a tale dibattito, con tematiche e vicende differenti tra Sicilia orientale e occidentale, costituisce una delle ricadute di tale circolazione internazionale di figure professionali e idee. Se la stretta relazione del processo di



Fig. 71. G. Galli Bibbiena, *Catafalco per Luigi XIV* (da GALI BIBBIENA, 1740, tav. IV).



Fig. 72. Aia (Paesi Bassi). Veduta di Huis ten Bosch (Pubblico dominio).



Fig. 73. Aia (Paesi Bassi). Huis ten Bosch, veduta dell'Oranjezaal o Saal van Oranje (Sala d'Orange) (Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed).

ricostruzione delle città del Val di Noto dopo il sisma del 1693 con le istanze dell'architettura moderna europea è stata oggetto di studi approfonditi, in particolare in relazione all'attività di una classe professionale colta e aggiornata<sup>240</sup>; il presente studio (Sutera, Cannella e Nuccio *infra*) consente di gettare nuova luce su alcuni casi celebri della Sicilia orientale ma anche sulla connessione della Sicilia occidentale, e, in modo inedito, dell'area trapanese, con le soluzioni più prestigiose e innovative del contesto europeo.

### Un'alternativa dai Paesi Bassi: calotta aperta con galleria balaustrata e lanterna nella Sala d'Orange a Huis ten Bosch a l'Aia

Domenica Sutera

Parallelamente alle sperimentazioni in atto in Francia nella prima metà del Seicento sui temi della manipolazione e teatralizzazione delle strutture di copertura, si pongono i meno famosi traguardi dell'architettura olandese nell'ambito della committenza del casato degli Orange. Rispetto alla tipologia combinata doppia calotta-scalone d'onore sperimentata da François Mansart nello *château* di Blois (1635-1638) e poi in quello di Maisons-Laffitte (1642-1646), nella residenza estiva di Honselaarsdijk (dal 1621), a sud dell'Aia e per conto del principe d'Orange Frederick Henry e della consorte Amalia van Solms<sup>241</sup>, l'architetto franco-svedese Simon de la Vallée proponeva una nuova versione (dal 1633-1637) per allineare la struttura ai cerimoniali aderenti al gusto e alle mode della corte francese<sup>242</sup>. De la Vallée, come Mansart allievo di Salomon de Brosse, sovrapponeva allo scalone un'alta lanterna inserita su una calotta ovale tronca, mentre alla sua partenza, dal 1636, il pittore-architetto Jacob van Campen ne completava la decorazione dipingendo nella copertura una galleria ba-

laustrata da cui sporgevano personaggi, tra cui anche musicisti, un motivo ripetuto nella volta del salone di piano nobile<sup>243</sup>. La struttura venne distrutta nel 1815, mentre una rara testimonianza iconografica è costituita da un rilievo della pianta realizzato nel 1646 dall'allievo e collaboratore di Campen, Pieter Post (1608-1669)<sup>244</sup>, che intervenne con un progetto di ammodernamento di cui sono pervenuti gli elaborati (nuovi padiglioni angolari quadrati, gallerie e torri ottagonali, parzialmente compiuto)<sup>245</sup>, e da successivi disegni di prospetto, dove è visibile la copertura dello scalone con la lanterna<sup>246</sup>. Dell'edificio è stata pubblicata nel 1980 una ricostruzione virtuale<sup>247</sup> elaborata sulla base di dati incrociati desunti dal rilievo di Post, da fonti dirette e indirette, tra cui capitoli di appalto e resoconti di viaggio<sup>248</sup>. La lanterna voltata e inserita su una cupola ovale tronca e galleria balaustrata dipinta costituisce la premessa di quanto realizzato da Post, nominato "architetto di casa reale d'Orange", nella cosiddetta *Oranjezaal* o *Sael van Oranje* (Sala d'Orange) nella residenza estiva di Huis ten Bosch (Casa nei Boschi) a l'Aia (fig. 72) per Amalia van Solms (diventata vedova dello *stadtholder* Frederick Henry, nel 1647), costruita tra 1645-1647 e decorata con uno straordinario ciclo pittorico entro il 1652<sup>249</sup>.

L'importanza della residenza di Amalia van Solms nel panorama architettonico europeo, e nello specifico ambito tipologico rivolto alle sedi estive reali e principesche – le cui ridotte funzioni cerimoniali consentivano sperimentazioni secondo Alberti –, è stata in più occasioni rilevata dalla storiografia che ha in primo luogo sottolineato l'ingerenza del diplomatico, segretario dello *stadtholder*, primo consigliere della casa d'Orange, ambasciatore in Italia, Costantijn Huygens, nell'orientare i gusti della corte olandese verso l'architettura classicista di Scamozzi e Palladio. Gli aspetti originali del progetto, e soprattutto del salone centrale, scaturiscono infatti da una rielaborazione in chiave monumentale e "nordica"

di temi compositivi e distributivi dedotti e combinati dalle celebri ville suburbane centralizzate di Palladio e soprattutto di Scamozzi: «a cruciform space as in Palladio's Villa Barbaro at Maser, or Scamozzi's Villa Badoer at Peraga, et an octagonal domed space as in Scamozzi's Villa Pisani»<sup>250</sup>. (Fig. 73) Proprio la monumentale Sala d'Orange da cui inizialmente prese il nome l'intero complesso, possiede caratteristiche suppletive che possono spiegare la fortuna di determinate soluzioni tipologiche e soprattutto di copertura nell'Europa del tempo. A Huis ten Bosch Post progettava una nuova versione di sala di rappresentanza e da ballo che riformulava planimetricamente i modelli italiani citati e altimetricamente e tridimensionalmente la struttura della lanterna sul tetto di Honselaarsdijk e cioè un monumentale spazio a croce greca con copertura a volta ribassata, squarciata da un occhio centrale limitato da balaustra e sormontata da una cupola ottagonale in legno con tamburo sfine-



Fig. 74. J.C. Philips da T.P.C. Haag, Inhuldiging van prins Willem V tot Ridder in de Orde van de Kousenband, 1752, Noordelijke Nederlanden, Den Haag, D. Joannes Langeweg, 1757, incisione (Amsterdam, Rijksmuseum, Publiek domein).

strato. L'introduzione di una galleria superiore ad una sala centralizzata ricavata sopra una calotta aperta con lanterna conclusiva configurava pertanto una tipologia che non sembra trovare ulteriori precedenti sia in ambito europeo che olandese, se non in una versione simile, non monumentale e occultata da falde, realizzata nel piano nobile del Mauritshuis (1636-1641), il palazzo di

John Maurice, conte e principe di Nassau-Siegen e cugino del principe d'Orange (oggi radicalmente modificata). Inoltre la galleria superiore, che permetteva una visione ravvicinata degli affreschi del tamburo e della cupola, favoriva anche un approccio "teatrale" alla sala, poiché il piccolo vano della lanterna era concepito come camera di luce e di produzione di musica<sup>251</sup>. Come già anticipato (vedi *Introduzione, infra*), dalla lanterna, attraverso l'occhio, si incanalavano nella sala inferiore fasci di luce indiretta, come illustrato da Scamozzi nel suo trattato<sup>252</sup>, celebre del resto, come è noto, soprattutto in Olanda, mentre il suono prodotto dall'alto dagli orchestrali sistemati lungo il ballatoio anulare si propagava uniformemente e in modo ottimale sfruttando la morfologia della singolare copertura, come divulgato nell'Europa del primo Seicento da Marin Marsenne ne *l'Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris 1637 (alla p. 61)<sup>253</sup>. Non sarebbe infatti da escludere, anche per questi aspetti, a quanto pare tutt'altro che secondari, un ulteriore coinvolgimento del già citato Costantijn Huygens, quale intermediario tra i committenti e l'architetto, essendo anche un prolifico e dotato compositore di musica e musicista (liuto, viola da gamba, clavicembalo)<sup>254</sup>.

Un'incisione stampata nel 1757 dall'editore Daniel Joannes Langeweg<sup>255</sup> (delineata da Philip Christian Haag e incisa da Jan Caspar Philips) (fig. 74) in occasione della solenne nomina del principe William V a cavaliere dell'ordine della Giarrettiera, avvenuta il 5 giugno 1752 all'interno della Sala d'Orange, sembra confermare l'uso della galleria come ambiente anche riservato alla produzione e diffusione del suono durante gli eventi celebrativi della corte. Nell'immagine il vano risulta infatti occupato dai «musicanten», citati nella leggenda in calce alla tavola (n. 23), affacciati dall'occhio della volta con i loro strumenti sporti dalla balausta sommitale.

Le suggestioni progettuali indicate, italiane e olandesi,



Fig. 75. D. Marot, Afbeeldinge van't Grootte Bal gegeven..., Amsterdam, J. Gole, 1686, incisione (Amsterdam, Rijksmuseum, Publiek domein).

combinata con una struttura scenografica di copertura costituita dalla lanterna con galleria che si poneva in alternativa alle calotte sovrapposte come si sperimentava nella Francia del tempo, e le molteplici possibilità di fruizione e percezione che una simile configurazione offriva (tra l'altro costruttivamente più semplice poiché realizzata in carpenteria e anche convertibile con altre geometrie di impianto centralizzate più comuni come quella ovale, ad esempio), possono giustificare l'apprezzabile successo conseguito dalla Sala d'Orange nel panorama europeo, alimentato soprattutto dalle stampe, come modello di sala monumentale destinata alle feste per sedi principesche e reali o, in generale, alle celebrazioni istituzionali. Ci riferiamo ad esempio a quella realizzata da Daniel Marot in occasione del compleanno di Guglielmo d'Orange (1686) festeggiato nella Sala d'Orange ed edita da Jacob Gole ad



Fig. 76. J. Mathijs da P. Post, Coupe du Sud au Nord de la Sale D'Orange, incisione (da Post 1715, tav. 9, BCRS - "Su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana", divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

Amsterdam<sup>256</sup> (fig. 75), che sembra riflettere le scene da ballo organizzate nel 1668 a Versailles e note attraverso le incisioni di Jean Le Pautre del 1679<sup>257</sup>.

Come spesso accadeva, le novità scaturite in seno all'architettura di corte assurgevano a simbolo del potere e generavano tendenze emulate dalla nobiltà per continuità di prestigio e per dichiarare vicinanza alla corona. Gli studi di Konrad Ottenheim hanno infatti indicato come la Sala d'Orange, appena ultimata, avesse ispirato

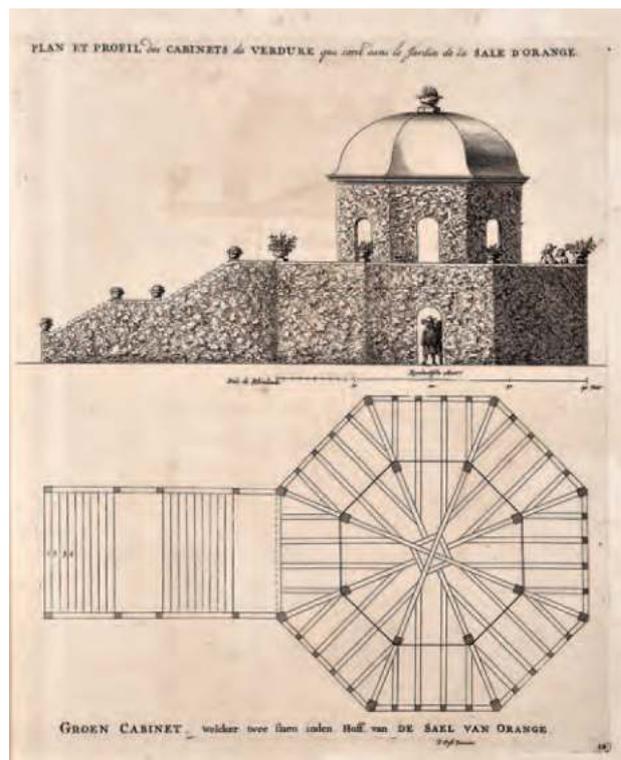


Fig. 77. J. Mathijs da P. Post, Plan et profil des cabinets de verdure qui sont dans le jardin de la Sale D'Orange, incisione (da Post 1715, tav. 12, BCRS - "Su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana", divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

la progettazione di ambienti simili o liberamente ispirati alla struttura e destinati a un pubblico elitario del secondo Seicento in Germania, Svezia e Polonia, favoriti sia da una diretta conoscenza del palazzo da parte di committenti titolati, le cui corti erano legate da relazioni internazionali, e anche dai professionisti del nord Europa durante soggiorni di formazione in territorio olandese, come attestato dalle cronache di viaggio rintracciate, ma soprattutto grazie alla ricezione dell'edizione monografica pubblicata da Post nel volume *De sael van Orange...*, Amsterdam, F. De Witt, 1655, corredata da 11 incisioni realizzate da Jan Mathijs e rinvenuta negli inventari delle collezioni librarie del tempo<sup>258</sup>. Tra queste figuravano in particolare una sezione della sala (tav. 9) (fig. 76), da cui era possibile apprezzare l'articolazione della copertura, la presenza della galleria e anche il fitto apparato pittorico che la contraddistingueva, e anche il prospetto dei due “padiglioni verdi” (tav. 12) (fig. 77) che un tempo facevano parte del complesso celebrato pure in pittura, come mostrano le famose vedute di Jan van der Heyden (1668-1670) (fig. 78)<sup>259</sup>.



Fig. 78. J. van der Heyden, veduta di Huis ten Bosch e del parco, ca. 1668-70 olio su legno (Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number: 64.65.3, Public Domain).

Tra le opere ispirate va ricordata la sala centrale del palazzo del Grande Elettore di Brandemburg a Potsdam (1664-1670) visibile in un'incisione del 1672<sup>260</sup>, per la quale sembra accertata anche l'incidenza di alcuni disegni redatti da van Campen, raccolti in un perduto album che il conte John Maurice avrebbe inviato al Grande Elettore<sup>261</sup>. È probabile infatti, e come spesso accade tra allievo e maestro, che Post avesse sviluppato alcuni temi di ricerca già sperimentati da van Campen (tra cui anche quello relativo alle torri-belvedere), tra l'altro pure attivo nel cantiere del Mauritshuis e di Huis ten Bosch. Un'altra sala coperta con volta squarciata che si trovava all'interno del castello di Sonnenburg in Polonia (oggi Słońsk), sede dei Cavalieri dell'Ordine di San Giovanni, oggi perduta, costituiva un'ulteriore versione della Sala d'Orange, anche questa realizzata sulla base di un progetto inviato da Post.

L'importanza di questa sala veniva poi rilanciata nell'Europa del Settecento da una nuova pubblicazione in lingua francese. Nel 1715 l'editore olandese Van der Aa pubblicava a Leida una monografia dedicata alle opere di Pieter Post: *Les ouvrages d'architecture ordonnez par Pierre Post, architecte de Leurs Altesse les Princes d'Orange. Dans les quels on voit les representations de plusieurs edifices considerables en plans & elevations, avec leurs descriptions*<sup>262</sup>. L'elegante edizione era suddivisa in otto sezioni relative a “La maison du Prince J. Maurice de Nassau, La Sale d'Orange, La Maison Swanenbourg, La Maison Ryxdorp, La Maison de Maestricht, La Maison du Poids de la ville de Gouda, La Maison de Vredenburg”; concludeva il volume il repertorio che l'architetto aveva rivolto a “Les Cheminée”. Come Van der Aa preannunciava nella *Lettera ai lettori* in apertura del libro, il valore aggiunto che l'opera a stampa offriva al pubblico era quello di riproporre alcune delle prime edizioni seicentesche curate dallo stesso Post sui singoli monumenti, costituite ognuna da un *corpus* di incisioni

riproducenti piante, prospetti e sezioni quotate, dotate di scala metrica in piedi Rinlandici (o del Reno) e di sintetiche didascalie in olandese; a queste l'editore aggiungeva ulteriori *corpus* iconografici dell'architetto rimasti inediti e di cui aveva rintracciato i disegni originali di progetto (come nel caso del Mauritshuis). Ad ogni sezione l'editore premetteva una lunga descrizione in francese,

in quel tempo l'idioma ufficiale del potere, delle *élite* aristocratiche e intellettuali dell'intero continente, ma anche del sapere tecnico e scientifico, della magnificenza delle corti e delle arti, con l'obiettivo di allargare la distribuzione delle copie a un pubblico colto e internazionale. *Les ouvrages d'architecture* intendeva pertanto promuovere in Europa e in un'epoca in cui il tema



Fig. 79. Van der Aa da P. Post, frontespizio, incisione (da Post 1715, BCRS - "Su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana", divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

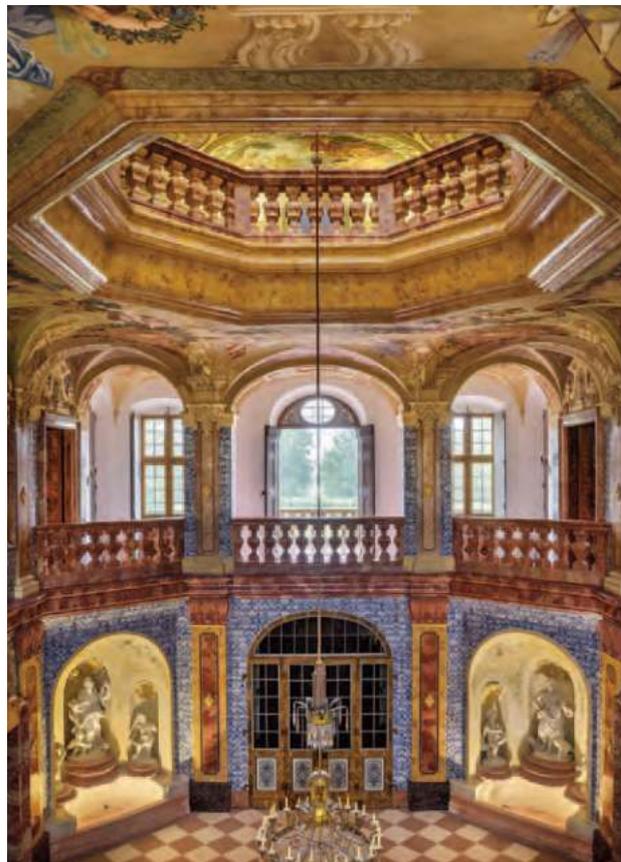


Fig. 80. Rastatt, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Schloss Favorite, Sala Terrena (foto di G. Bayerl).

del rinnovamento delle sedi delle corti manifestava la sua centralità, il contributo del classicismo olandese all'architettura delle istituzioni attraverso i progetti di uno dei protagonisti della cosiddetta "Dutch Golden Age" al servizio del casato degli Orange.

La seconda sezione sulla residenza reale estiva di Huis ten Bosch nell'Aia replicava in particolare le 11 incisioni già pubblicate da Post nel 1655 ma con un frontespizio "riadattato", cioè con diversa intestazione, dedica e nuovo editore (fig. 79). *Les ouvrages d'architecture*, nel 1715, certamente supportato da una maggiore tiratura delle copie prodotte e avvantaggiato dall'impiego di una lingua "internazionale", comportò presumibilmente una trasmissione più efficace dell'architettura di corte olandese e dei suoi traguardi, raggiungendo velocemente ulteriori ambiti geografici e culturali. Il fascino suscitato dal prestigio e dall'autorevolezza che la Sala d'Orange incarnava determinò di fatto l'elaborazione di nuovi progetti per dimore esclusive o riferite ad altrettante sedi del potere reale, che imponevano la presenza di imponenti spazi di rappresentanza al passo con i più elevati standard internazionali, ritenuti validi ancora fino alla seconda metà del Settecento. Un immediato caso di emulazione (in riferimento all'occhio ottagonale balaustrato sormontato da lanterna con cupola estradossata), più o meno coincidente con l'edizione del 1715 delle opere di Post, si potrebbe rintracciare ad esempio ancora in Germania e conferma l'impiego del modello di copertura della Sala d'Orange nel contesto delle eccentriche dimore stagionali delle corti del centro e del nord dell'Europa. Si tratta della sala terrena (*gartensaal*) posta nel cuore del *Lustschloss Favorite* a Rastatt (fig. 80), nel Baden-Württemberg<sup>263</sup>, realizzata dall'architetto reale di origine boema Johann Michael Ludwig Rohrer, ultimata nel 1725 per conto della principessa Sibylla Augusta Franziska di Sassonia-Lauen-

burg (1675-1733), Margravina di Baden-Baden. Come Amalia van Solms per Frederick Henry, Sibylla Augusta Franziska fece costruire la residenza in memoria del defunto marito, Ludwig Wilhelm di Baden-Baden, conosciuto come *Türkenlouis* (Luigi il Turco). La sala era dotata di più ballatoi superiori di forma ottagonale, teatro di feste in maschera organizzate dalla principessa e accompagnate dalle sonate del celebre Johann Caspar Ferdinand Fischer, maestro di cappella della corte di Sassonia-Lauenburg e in particolare presso il margravio di Rastatt, dove risulta attivo proprio dal 1715.

È possibile, infine, che un precedente ma perduto esempio del Seicento europeo avesse fatto ancora da modello per questi ambienti destinati alle feste, private e istituzionali, caratterizzati da più livelli intercomunicanti e strettamente connessi alla produzione della musica dall'alto: si tratta della *Schlosskapelle* (o *Schlosskirche*) di Weimar, ricordata ancora da Augusto Roca De Amicis, che, compiuta nel 1658, divenne celebre grazie anche alle esibizioni di Bach, maestro di cappella dal 1708 al 1717<sup>264</sup>.

La ricezione delle tavole di *Les ouvrages* di Pieter Post, con il ventaglio di novità che le opere ivi rappresentate veicolavano, in particolare quelle relative alla Sala d'Orange, finì per interessare eccezionalmente anche la Sicilia. A dispetto dei luoghi comuni dell'immobilismo o della passiva ricezione dialettale di prototipi "lontani", le tavole incise de *Les ouvrages d'architecture* sono state consultate dagli architetti siciliani per redigere nuovi progetti la cui singolarità era apparsa trascurabile se non indecifrabile. Le vicende raccontate nella seconda e terza parte del presente volume fanno invece emergere l'ennesimo rapporto tra ambizioni internazionali e ragioni locali e offrono nuove occasioni di ricerca e di confronto con le architetture e le storiografie degli "altri" paesi europei.

## NOTE

<sup>1</sup> Per un quadro sinottico dell'architettura religiosa parigina nel Seicento si rimanda a PÉROUSE DE MONTCLOS 1989 e a LOURS, BONTEMPS, LECOMTE, LEMAITRE, LOSSERAND 2016.

<sup>2</sup> CONFORTI 1997.

<sup>3</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS 2001 (prima ed. 1982), p. 67.

<sup>4</sup> Il ruolo e le ricadute del quadraturismo pittorico nella definizione di sistemi architettonici di sfondamento prospettico, per quanto riguarda l'elemento della cupola, costituiscono un tema di indubbio interesse, meritevole di più approfondite indagini, in particolare per l'ambiente emiliano.

<sup>5</sup> Già nel 1924 Louis Hautecœur, pubblicando per la prima volta e identificando i disegni del 1665 di François Mansart per il Mausoleo dei Bourbons in Saint-Denis, traccia un *fil rouge* che unisce le prime sperimentazioni dell'architetto francese degli anni Trenta del Seicento alla *chef d'œuvre* del nipote Jules Hardouin, sul tema delle cupole, nella chiesa reale dell'*hôtel des Invalides*, e che giunge alle sperimentazioni di Christopher Wren per la cupola della cattedrale di St. Paul di Londra Cfr. HAUTECŒUR, 1924. Dalle riflessioni condensate da Anthony Blunt in due tavole, che mettono graficamente in relazione impianti centrici e le loro elevazioni (recentemente pubblicate in LENZO, 2023, pp. 184-185), dal rinascimento italiano e francese ai disegni di Juvarrá per il Duomo Nuovo di Torino, nel 1941 e agli studi di Pommer sull'architettura piemontese, editi nel 1967, il tema delle soluzioni alternative alla cupola all'antica ha goduto di considerazione nella letteratura. Cfr. BLUNT, 1941 Tavv. 6-7; POMMER 1967; LENZO *infra*. Nella presente ricerca, oltre ai menzionati studi, si fa particolare riferimento ai ragionamenti e alle serie progettuali internazionali tracciati da Federico Bellini tra Italia e Francia cfr. BELLINI 2010; BELLINI 2017; agli studi sul contributo di Guarino Guarini a tale dibattito internazionale cfr. MILLON 1964; POMMER 1967, KLAIBER 2001; al fondamentale contributo di SMITH 1993 sull'approdo a Roma dei sistemi francesi di copertura con cupola tronca, attraverso i primi concorsi accademici della seconda metà del Seicento, e al ruolo di questi nel contesto italiano e internazionale; infine agli studi sostanziali di Richard Bösel sull'attività di Andrea Pozzo nel campo dell'architettura e alla relazione con il filone progettuale individuato, in particolare BÖSEL 2010b; BÖSEL 2010c.

<sup>6</sup> BELLINI 2010; pp. 278-279; BELLINI 2017, pp. 15-17.

<sup>7</sup> Sull'attività di Mansart per le Visitandine si rimanda a SMITH, 1964; LECOMTE 1998; LECOMTE 1999; LECOMTE 2013, pp. 277-278; MIGNOT 2016 pp. 58-69. Sull'architettura dell'Ordine si fa riferimento a LECOMTE 2013.

<sup>8</sup> MIGNOT 2016, p. 62.

<sup>9</sup> SMITH 1964, p. 204 e nota n.30.

<sup>10</sup> AN,N III Seine, 286, fol.I. Cfr. MIGNOT 2016, pp. 61-62. COJANNOT, GADY 2017, pp. cat.82, pp. 188-189.

<sup>11</sup> La sperimentazione sulle strutture cupolate portò alla definizione, da un punto di vista costruttivo, di un sistema che consentisse di preservare esternamente l'immagine del modello classicista con cupola estradossata su tamburo, attraverso il ricorso a una slanciata calotta terminale in legno, realizzando all'interno la calotta lapidea, le cui spinte orizzontali venivano contenute dal perimetro del tamburo rafforzato da contrafforti. Tra soluzioni realizzate a copertura della crociera, eredi delle torri-lanterna gotiche, il primo esempio di rilievo si rintraccia nella copertura della chiesa di Saint-Louis dei Gesuiti (oggi Saint-Paul-Saint-Louis in rue Saint-Antoine). Il sistema venne concretizzato interamente in pietra, nella prima metà del secolo, nei due straordinari esempi della chiesa di Sainte-Ursule della Sorbonne, opera di Jacques Lemercier e della cupola di Notre-Dame-du-Val-de-Grâce di Pierre Le Muet; BELLINI 2010, pp. 279-282; GADY 2005, pp. 312-322, in particolare pp. 315-322, BELLINI 2017, p. 17. Secondo una consuetudine diffusa nell'Île-de-France a partire dal XVI secolo i contrafforti sono trattati come ordine architettonico con l'inserimento di una trabeazione che disegna il perimetro terminale del tamburo Cfr. MIGNOT 2016, p.68. Nelle successive realizzazioni parigine il sistema di contrafforti è stato nobilitato dall'inserimento di un vero e proprio ordine di colonne come nella chiesa della Sorbonne o nel tamburo della chiesa di Val-de-Grâce.

<sup>12</sup> Sulle modifiche apportate da Mansart al primo progetto e un confronto con l'edificio realizzato si rimanda a SMITH, 1964, pp. 208-211.

<sup>13</sup> BELLINI 2010, p. 287.

<sup>14</sup> Per una bibliografia sulla chiesa e convento di Val-de-Grâce si rimanda a BRAHAM 1963; SMITH 1964; MIGNOT 1994; MIGNOT 2016, pp. 116-123; GADY, MIGNOT 2019.

<sup>15</sup> MIGNOT 2019, pp.46-47.

<sup>16</sup> Si rimanda alla più recente pubblicazione di GADY, MIGNOT 2019, e relativa bibliografia.

<sup>17</sup> BRAHAM, SMITH 1973; MIGNOT, 2016, p. 120; GADY, MIGNOT 2019, p. 81. Il disegno riporta esclusivamente le aperture nella calotta esterna ma non nella cornice che separa cupola principale e cupolino. I fasci di luce rappresentati con un tratteggio nello spazio interstiziale fra il guscio ligneo

e le cupole lapidee sembrano infrangersi su una superficie continua senza trovare il modo di penetrare all'interno dell'edificio.

<sup>18</sup> L'adeguamento del castello alle sopraggiunte esigenze di rappresentanza del suo nuovo proprietario, Henri de Guénégaud, a partire dal 1643, risulta mal documentato e sia la residenza che la cappella andarono sfortunatamente distrutti negli anni Venti del XIX secolo. Cfr. BRAHAM 1963, p.358. Sul progetto di Mansart per la residenza di Fresnes si rimanda anche a BRAHAM, SMITH 1973, pp. 230-232; BABELON, MIGNOT 1998, pp. 188-191; MIGNOT 2016, pp. 100-103.

<sup>19</sup> MARIETTE 1738, cfr. BARREAU, FAISANT 2016, p. 213.

<sup>20</sup> BABELON 2001, p. 58.

<sup>21</sup> MIGNOT 2016, p. 102. L'ambiguità delle fonti letterarie sulla relazione fra i due progetti e la carenza di riscontri documentari hannolasciato aperta la questione della cronologia, sebbene la teoria più accreditata sia la redazione in prima battuta del progetto per Anna d'Austria, riproposto da Mansart in occasione della seconda commissione per la residenza diHenri de Guénégaud.

<sup>22</sup> Sui temi degli spazi accessibili al pubblico o riservati alla vita monastica si fa riferimento a LECOMTE 2012, in particolare, p. 191. La chiesa costituisce l'unico edificio superstito della struttura conventuale, scomparsa gradualmente nel XIX secolo a seguito di modifiche all'assetto urbano ed eventi catastrofici. Cfr. SMITH 1964, pp. 204 e 207.

<sup>23</sup> MAROT avant 1659.

<sup>24</sup> MAROT 1686.

<sup>25</sup> Cfr. COJANNOT 2012, pp. 33-37.

<sup>26</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS 2002, (prima ed. 1982), pp. 66-68. Prendendo le mosse dalla Camera degli Sposi del Palazzo ducale di Mantova lo studioso individua nelle successive sperimentazioni di Francesco di Giorgio e in particolare di Palladio lo sviluppo del tema progettuale. La sala a doppia altezza, coperta da una cupola, della Rotonda palladiana è ritenuta l'esempio italiano più celebre. *Ivi*, p. 67.

<sup>27</sup> HAUTECEUR 1948, t.2, p. 340.

<sup>28</sup> COJANNOT 2012, p. 36.

<sup>29</sup> *Ivi*, 2012, p. 33, nota n.3 e bibliografia citata.

<sup>30</sup> FELDMANN 1982; MELTERS, 2008; COJANNOT 2012; MIGNOT 2016, pp. 183-184;

<sup>31</sup> FELDMANN 1982; GADY 2004, GADY 2008, pp. 78-79, COJANNOT 2012, pp. 50-60.

<sup>32</sup> COJANNOT 2012, pp. 33-35.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>34</sup> Sullo *château* di Blois si fa riferimento a BRAHAM, SMITH 1973, pp. 205-209; BABELON, MIGNOT 1998, pp. 160-167 e pp.170-173; PONSON 1999; VOUHÉ 2005; MIGNOT 2016, pp.70-78; BARREAU, FAISANT 2016, pp. 207-208.

<sup>35</sup> Sul dibattito relativo alla cronologia degli interventi e dei disegni VOUHÉ 2005, pp. 49-62. per le più recenti ipotesi MIGNOT 2016, pp. 70-78.

<sup>36</sup> CHAULEUR, LOUIS 1998, p. 66; COJANNOT 2012 p. 37.

<sup>37</sup> MIGNOT 2016, p. 72. BnF, Va 407, de Cotte 960.

<sup>38</sup> Una sezione della scala e della relativa copertura è stata redatta dall'architetto Jacques Francois Blondel, che predispose nel 1760 un testo manoscritto con elaborati grafici di elevata qualità, custodito a Parigi presso le collezioni della Bibliothèque de l'Institut de France (Ms1046-folioverso/foliorecto). Si veda: [https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jacques-francois-blondel\\_plan-du-chateau-royal-de-blois-fc6a9cc5-5660-4d5d-bc86-e36488985cd8](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jacques-francois-blondel_plan-du-chateau-royal-de-blois-fc6a9cc5-5660-4d5d-bc86-e36488985cd8) e VOUHÉ, 2006, consultabile on line: [https://www.persee.fr/doc/piot\\_1148-6023\\_2006\\_num\\_85\\_1\\_1638](https://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_2006_num_85_1_1638).

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 88. Il primo *marché* conosciuto, relativo alla *charpenterie*, risale 10 marzo 1642; la maggior parte dell'edificio doveva essere compiuta entro il 1643 dal momento che nel maggio dello stesso anno venne stipulato il contratto per la realizzazione delle coperture. Sul castello si rimanda a BRAHAM, SMITH 1973, pp. 219-223; BABELON, MIGNOT 1998, pp. 175-179; MIGNOT 2013; MIGNOT 2016, pp.88-99; BARREAU, FAISANT 2016, pp. 210-11 e relativa bibliografia di riferimento.

<sup>40</sup> MIGNOT 2016, p. 96.

<sup>41</sup> COJANNOT 2012, pp. 40-183.

<sup>42</sup> Nicolas Courtin ritiene la diffusione nell'architettura civile una conseguenza della messa a punto del sistema di calotte definite "vaisseau" nell'architettura religiosa. COURTIN 1998, p. 59. Per la codificazione del termine "Vaisseau" lo studioso fa riferimento a PÉROUSE DE MONTCLOS, 1989, p. 41.

<sup>43</sup> COURTIN, 1998, p.59, in riferimento a PERRAULT, 1673, planche XLVIII.

<sup>44</sup> COJANNOT, 2012, p. 36. in riferimento a PERRAULT, 1673, planche LIV.

<sup>45</sup> DE L'ORME, 1626.

<sup>46</sup> L'opera di Philibert de l'Orme venne data alle stampe per la prima volta nel 1567. L'intenzione dell'architetto di pubblicare un secondo volume, mai composto, ha fatto sì che diverse tavole rinvenute dopo la sua morte fossero inserite nell'edizione postuma del 1626. Cfr. Lenzo 2005, p. 41. Sulle edizioni del trattato di rimanda a PÉROUSE DE MONTCLOS 1988 e MITCHELL, 1994.

<sup>47</sup> Fulvio Lenzo precisa i termini del passaggio dal Regno di Napoli di Philibert de l'Orme durante il viaggio in Italia condotto tra il 1533 e il 1536. Le terme di Tripergole, piccolo centro nei pressi di Pozzuoli, vennero fatte oggetto di ulteriori rappresentazioni che hanno consentito di verificare l'identificazione dell'incisione francese: un disegno contenuto nel codex Destailleur B della Biblioteca dell'Ermitage a San Pietroburgo, una pianta e breve descrizione lasciate da Pirro Ligorio, e, in particolare, tre disegni di Antoine Morillon di cui lo studioso pubblica per la prima volta il prospetto esterno. L'edificio termale venne probabilmente distrutto insieme alla cittadina di Tripergole a causa dell'eruzione del Monte Nuovo nel 1538. Cfr. LENZO 2005, p.42. La conformazione della volta dell'edificio termale di Tripergole consente di ragionare sull'assimilazione di tale elemento nell'attività progettuale dei principali professionisti attivi a Parigi nel campo dell'architettura nel XVII secolo a seguito di una ricerca condotta sull'antico già a partire dal secolo precedente. Una più consistente diffusione della cupola tronca già nell'architettura romana tardoantica costituisce un tema da approfondire in relazione a una maggiore diffusione dell'elemento in epoca moderna, sia nella penisola italiana che in altre aree dell'impero d'occidente.

<sup>48</sup> BLUNT, 1941; SMITH, 1964, p. 211.

<sup>49</sup> MIGNOT, 2016, p. 184.

<sup>50</sup> Ivi, p. 176. Sulla Biblioteca di Mansart di rimanda a MIGNOT, 2009.

<sup>51</sup> Alexandre Cojannot rintraccia già nel trattato di Louis Savot, *De l'architecture française des bâtimens particuliers*, del 1624 la descrizione di una sala di rappresentanza italiana, con caratteristiche riconducibili al tema progettuale sviluppato nell'architettura residenziale francese. COJANNOT, 2012, p. 59.

<sup>52</sup> Nato in una famiglia di *menuisiers*, sia Antoine che i fratelli furono professionalmente impegnati nell'arte incisoria e nell'architettura. L'attività architettonica di Antoine si concretizzò in un numero ristretto ma significativo di opere; dopo aver lavorato presso lo *château* de Limours nel 1645 sotto la direzione di François Mansart, realizzò la cappella dell'abbazia di orientamento giansenista di Port-Royal e, a Parigi, *hôtel* de Beauvais. Nel 1660 divenne "*contrôleur des bâtimens de Monsieur*", fratello del re, lavorando al *Palais Royal* e a Saint-Cloud. Nel 1671 fu scelto per partecipare alla fondazione dell'*Académie d'Architecture*. Cfr. COJANNOT, GADY 2017, p. 41.

<sup>53</sup> LE PAUTRE 1652.

<sup>54</sup> L'atteggiamento di sperimentazione rispetto al tema della residenza è stato da Jean-Marie Pérouse de Montclos accostato all'attività di J. Androuet du Cerceau nel XVI secolo. Cfr. PÉROUSE DE MONTCLOS 2001, p.226. L'organizzazione del testo, ordinando i progetti dal più semplice ed economico al più monumentale, potrebbe essere accostata all'opera di Pierre Le Muet, *Manière de bien bastir pour tout sortes de personnes*, edita sei anni prima (LE MUET 1574).

<sup>55</sup> LE PAUTRE 1652, p. 28.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>57</sup> MIGNOT 2016, pp. 152-154; p. 184. Tra i saloni cupolati progettati da Mansart si ricordano anche quello dell'*hôtel de Jars* (1648) e nell'*hôtel de la Bazinière* (dal 1653). Un foglio contenente alcuni elaborati per quest'ultimo progetto mostra inoltre lo schizzo di una tribuna per i musicisti, su modello di quella realizzata a Mainson. Ivi, pp. 144-146.

<sup>58</sup> COJANNOT 2010; COJANNOT 2012, pp. 273-283.

<sup>59</sup> Cfr. COURTIN 1998. GADY, 2008, pp. 75, 82-83, 155-159, 255, 272.

<sup>60</sup> COURTIN 1998, p. 55.

<sup>61</sup> Ivi, p. 56.

<sup>62</sup> COTTART 1686.

<sup>63</sup> PÉROUSE DE MONTCLOS 2002 (Prima ed. 1982), p. 66.

<sup>64</sup> FELDMANN 1982, pp. 412-413; COJANNOT 2012, pp. 220-226.

<sup>65</sup> La residenza era il risultato del lavoro di tre fra le più significative e promettenti personalità nel campo dell'arte e dell'architettura attive a Parigi: l'architetto Louis le Vau, il progettista di giardini André le Notre ed il pittore Charles Le Brun. Lo *château* costituì un punto di riferimento nella progettazione dell'architettura residenziale coeva. Il *surintendant des finances* Nicolas Fouquet, divenuto troppo potente agli occhi della co-

rona, venne arrestato da Luigi XIV nel settembre del 1661 durante una festa organizzata proprio a Vaux, e la residenza confiscata. Tale emblematico episodio è stato individuato come spartiacque con l'ascesa di Jean-Baptiste-Colbert. Cfr. PÉROUSE DE MONTCLOS 1989, pp. 238-243; PÉROUSE DE MONTCLOS 1997.

<sup>66</sup> Per una cronologia della fabbrica del Louvre nel XVII secolo si rimanda a GARGIANI 1998; BRESCH-BAUTIER, FONKENELL 2016, pp. 341-469.

<sup>67</sup> «*Les figures rondes qu'il affecte aux vestibules et salons ne sont point de bon goût*» (Colbert, *Lettres, Instructions et Mémoires*, t.V (1868), p. 286. Cfr. PÉROUSE DE MONTCLOS 2002 (Prima ed. 1982), p. 66.

<sup>68</sup> BLONDEL 1737, p. 21.

<sup>69</sup> Il tema progettuale divenne in breve tempo di moda in Europa, ottenendo una diffusione capillare attraverso la circolazione dei modelli a stampa. Cfr. FELDMANN 1982; MELTERS 2008. Anche la Sicilia orientale, in particolar il Val di Noto fu interessato da tale tendenza a partire dalla prima metà del XVII secolo; si citano il progetto per il palazzo Senatorio di Noto, la villa Nicolaci, entrambe realizzate da Rosario Gagliardi e Vincenzo Sinatra e il progetto di Paolo Labisi per la villa Gargallo a Priolo. Cfr. NOBILE 2019, p. 59 e relativa bibliografia.

<sup>70</sup> Si fa particolare riferimento in questa sede ai contributi fondamentali per l'individuazione nel progetto del palazzo Carignano del tema del corpo contenente il vestibolo e il salone a doppia altezza e copertura a camera di luce configurato come elemento curvo aggettante rispetto al piano di facciata. Cfr. MILLON 1987; DARDANELLO 2006; MILLON 2006; DARDANELLO 2008.

<sup>71</sup> MILLON 1964, MILLON 1987; MILLON 2006, ORSINI 2008.

<sup>72</sup> L'episodio di due teatini accolti presso lo studio di Bernini a Parigi, insediato nel palais Mazarin, il 30 settembre 1665, occasione nella quale Mattia de' Rossi mostrò loro il progetto per il Louvre, venne per la prima volta individuato nel diario di Paul Freart de Chantelou da Henri Millon, che identificò Guarino Guarini in uno dei due religiosi. Cfr. MILLON 1964.

<sup>73</sup> COFFIN 1956, pp.8-10; NUCCIO 2019, pp. 260-269.

<sup>74</sup> Cfr. DARDANELLO 2006, p. 437 e nota n. 53.

<sup>75</sup> LANGE 1970, p. 179 e disegno n. 65.

<sup>76</sup> Alcuni documenti relativi alla costruzione sono citati *ivi*, pp. 188-189.

<sup>77</sup> DARDANELLO 2008, pp.21-22.

<sup>78</sup> DARDANELLO 2006, p.346.

<sup>79</sup> WREN II 1750, pp. 260-263.

<sup>80</sup> I. DE CONIHOUT, P. MICHEL 2006.

<sup>81</sup> BALLON 1999; pp. 39-40; p. 72; KLAIBER 2001, pp. 20-24. Sul mecenatismo architettonico di Mazzarino si fa riferimento a COJANNOT 2003; COJANNOT 2006.

<sup>82</sup> Per gli sviluppi del cantiere del Collège Mazarin si rimanda a BALLON 1999; COJANNOT, GADY 2017, pp. 308-339.

<sup>83</sup> KLAIBER 1993, pp. 105-109.

<sup>84</sup> NUCCIO 2020a, p. 28. Il progetto di Valperga è stato indagato in DARDANELLO 1993; DARDANELLO 1994; KLAIBER 1993, pp. 99-115; COJANNOT, NUCCIO 2021.

<sup>85</sup> Per un approfondimento del soggiorno francese di Guarini tra il 1662 e il 1666 si rimanda a COFFIN 1956; LANGE 1970; KLAIBER 1993, pp. 91-183 e relativa appendice documentaria; NUCCIO 2019; NUCCIO 2020.

<sup>86</sup> GUARINI 1686, tavv. 9-10-11.

<sup>87</sup> POMMER 1967, pp. 7-12. In uno studio dedicato proprio al significato del soggiorno parigino di Guarini nel coevo contesto parigino, Susan Klaiber ha in seguito ipotizzato un reciproco scambio dell'architetto con i Mansart, tentando di focalizzare il ruolo avuto dal progetto per Sainte-Anne-la-Royale e, più in generale, dall'attività del teatino nelle ultime sperimentazioni di François Mansart e nel progetto per la chiesa reale di Saint-Louis-des-Invalides del nipote Jules-Hardouin. Cfr. KLAIBER 2001.

<sup>88</sup> NUCCIO 2020, p. 123.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>90</sup> AN, M// 176, pièce 32. Cfr. COJANNOT, GADY 2017, cat. 166, pp. 328-330.

<sup>91</sup> KLAIBER 2001, p. 24.

<sup>92</sup> BELLINI 2017, p. 19 e fig. 8.7.

<sup>93</sup> I disegni di progetto pervenuti, conservati presso il fondo Robert de Cotte della BnF sono stati identificati e per la prima volta indagati da Louis Hauteœur. Cfr. HAUTEŒUR 1924, pp.353-356. Sul progetto per la sepoltura regia si rimanda inoltre ai più recenti contributi; SAGER 1998, pp. 238-240; MIGNOT 2016, pp. 166-169.

<sup>94</sup> DEL PESCO 2017, pp. 263-305; in particolare p. 266.

- <sup>95</sup> DEL PESCO 2007, p. 166.
- <sup>96</sup> DEL PESCO 2017, p. 266. Sul mausoleo dei Valois si rimanda a FROMMEL 2005, pp.196-199; FROMMEL, MORIN 2005; LECOMTE 2006.
- <sup>97</sup> HAUTECEUR 1924, pp. 353-356.
- <sup>98</sup> DEL PESCO, 2007, p. 166.
- <sup>99</sup> BnF, Va, 438, de Cotte 64, Cfr. MIGNOT 2016, p.166.
- <sup>100</sup> BnF, Va, 93, fo. t.6. Tale soluzione è stata per la prima volta individuata in Hauteceur, 1924, p.357.
- <sup>101</sup> FOKENELL 2010, p. 92, fig. 59b.
- <sup>102</sup> SANGER 1998, p.238-240.
- <sup>103</sup> DEL PESCO 464.
- <sup>104</sup> ROCA DE AMICIS 1994, p. 80.
- <sup>105</sup> MILLON 1964, p. 317; ROBISON 1991, p. 398-401; BELLINI 2017, pp. 19-21; KLAIBER 2001, p. 27; KLAIBER 2008, p. 121.
- <sup>106</sup> Per un quadro delle vicende relative alla partenza di Guarini da Parigi e al trasferimento a Torino Cfr. KLAIBER 1993, pp. 137-141, NUCCIO 2019, pp. 144-153.
- <sup>107</sup> KLAIBER 2001, p. 27; BELLINI 2017, p. 20.
- <sup>108</sup> DOCCI, MIGLIARI, BIANCHINI 1992, p.16; Rosso 2006, pp. 314-315.
- <sup>109</sup> Per le fasi iniziali del cantiere e di Guarini e la relazione con il progetto precedente Cfr. DARDANELLO 2006a.
- <sup>110</sup> DARDANELLO 2022, pp.76-77.
- <sup>111</sup> Cfr. FERROGGIO 2022.
- <sup>112</sup> BORGONIO, *Sezione della cappella della Sindone secondo il primo progetto di Guarini*, 1682, tav. 19. L'incisione viene infatti considerata una testimonianza del primo progetto dell'architetto teatino e costui la base per la costruzione del modello ligneo. Tra le modifiche più significative è stato messo in evidenza l'inserimento dei modiglioni al di sotto delle chiavi degli archetti. DARDANELLO 2022, pp. 70-71.
- <sup>113</sup> FERROGGIO 2022, p. 198.
- <sup>114</sup> ASTO, Sezioni riunite, Archivio Camera dei conti, *Fabbriche e Fortificazioni*, Art., 201, vol. 21 bis, f. 258 r, in FERROGGIO 2022, pp. 201-202. Il dipinto dei raggi non si è conservato. *Ivi*, fig. 12.
- <sup>115</sup> *Ivi*, pp.203-204.
- <sup>116</sup> Il congegno prospettico che poneva il dipinto nell'intradosso del cupolino quale fulcro prospettico, come nel progetto per San Gaetano a Vicenza, presenta una maggiore coerenza con la composizione delle strutture francesi indagate rispetto alla soluzione con i raggi dorati.
- <sup>117</sup> DARDANELLO 2022, p.66.
- <sup>118</sup> Tali spazi sono stati oggetto di indagine e rilievo fotografico da parte di Franco Rosso, i cui materiali sono preservati nel fondo *Franco Rosso* dell'Archivio di Stato di Torino. Nell'inventario, il titolo del fascicolo individua tali spazi come "camere di luce". Sul fondo Franco Rosso si rimanda a CATERINO, PERNIOLA, PICCOLI 2019, all'interno del quale è stato pubblicato l'inventario alle pp. 117-161. Per un'indagine degli elementi strutturali afferenti a tale parte dell'edificio in relazione ai restauri condotti nel XIX secolo si rimanda a QUARELLO 2019, dove sono riportati dei disegni della sezione di tali spazi alla p. 386. Ringrazio sentitamente il prof. Edoardo Piccoli per la segnalazione del contributo e per il confronto su questo tema.
- <sup>119</sup> GUARINI, 1686, tavv. 26-27.
- <sup>120</sup> ROCA DE AMICIS, 2002, p. 9. Sui soggiorni e l'attività di Guarini in Veneto si rimanda a KLAIBER 2002, KLAIBER 2006.
- <sup>121</sup> La prima fase del progetto è documentata da una pianta autografa conservata presso l'Archivio Generale dei Teatini di Roma, identificata e studiata da Susan Klaiber. Cfr. KLAIBER 1994; KLAIBER 2008.
- <sup>122</sup> *Ivi*, p. 11. Sul progetto di San Gaetano a Vicenza si veda anche ROBISON 1991, pp. 396-398; ROCA DE AMICIS 1993, KLAIBER 1993, pp. 360-426; KLAIBER 2006, pp. 404-411, KLAIBER 2008. Una restituzione grafica attraverso l'elaborazione di un modello tridimensionale digitale del progetto presente all'interno dell'opera teorica di Guarini è stata condotta da Gianmarco Girgenti e pubblicata in GIRGENTI 2007.
- <sup>123</sup> La costruzione della visione prospettica verticale per mezzo dello spesso cornicione concluso da una balaustra costituisce uno scarto rispetto alle sperimentazioni francesi, che potrebbe invece trovare una fonte di significativo interesse nella conformazione dell'ambiente noto come "pozzo di San Marco" all'interno della basilica marciana a Venezia. Cfr. LENZO, *infra*. L'interesse di tale struttura per le più innovative elaborazioni progettuali di Andrea Pozzo è stato messo in evidenza in LENZO in corso di pubblicazione.
- <sup>124</sup> KLAIBER 2008, p. 121.
- <sup>125</sup> Cui l'architetto doveva attribuire fondamentale rilievo, dal momento che si tratta dell'unico caso di definizione così dettagliata dell'apparato decorativo nell'ambito della sua opera data alle stampe.
- <sup>126</sup> MILLON 1964, p. 317, KLAIBER 2008, p. 171, BELLINI 2017, p.19.
- <sup>127</sup> Jean-Baptiste Colbert, *surintendant des bâtiments* della corona, responsabile dell'eredità architettonica di Mazzarino, e dunque del cantiere

della chiesa di Sainte-Anne-la-Royale, e dal 1665 committente del mausoleo regio a Bernini e Mansart, fu una figura chiave della circolazione di idee e professionisti nella Parigi degli anni Sessanta del XVII secolo e potrebbe considerarsi un possibile tramite per la conoscenza dei due architetti e l'accesso ai disegni di Mansart per la rotonda dei Borbone.

<sup>128</sup> E dunque con circuito di aperture nascoste nella cupola terminale.

<sup>129</sup> I più celebri esempi realizzati a Parigi e a Londra vengono accostati dalla storiografia a partire dalla fine del XIX secolo e fino ai più recenti contributi: FONKENELL 2010, GADY 2016. Sui primi dibattiti storiografici in merito si fa riferimento a HAUTECOEUR 1924, p.353 e relativa bibliografia.

<sup>130</sup> GADY 2016, p. 57

<sup>131</sup> GADY 2016, pp. 19-41. Ritenendo ancora attuali e di profondo interesse i ragionamenti pubblicati da Louis Hauteccœur in HAUTECOEUR 1924, che per la prima volta accostarono il progetto del mausoleo dei Borbone alla chiesa a pianta centrale dell'*hôtel des Invalides*, si rimanda sul cantiere parigino ai più recenti contributi: GADY 2010, pp. 146-165; FONKENELL 2010, pp. 91-112; GADY 2016, in particolare pp. 43-90, e relativa bibliografia.

<sup>132</sup> GADY 2016, p.45.

<sup>133</sup> Fedele collaboratore di Mansart, Lemaistre aveva lavorato all'Orangerie de Versailles. Coinvolto nella fase del cantiere più delicata, la copertura della crociera, il maestro portò a termine la costruzione in tre anni, concludendo la struttura architettonica della chiesa nel 1690. Cfr. GADY 2016, pp. 59-60.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 65. Un disegno autografo del prospetto della chiesa del 1676, che costituisce la prima rappresentazione nota della soluzione del tamburo con l'aggiunta del piano attico, ha fatto tuttavia sorgere delle problematiche sulla cronologia della definizione proprio di questa soluzione, strettamente connessa al progetto per la camera di luce, ritenuta più tarda di almeno un decennio. Cfr. COJANNOT, GADY 2017, cat.116, pp. 248-249.

<sup>135</sup> LE JEUNE DE BOULENCOURT 1683.

<sup>136</sup> HIGGOT, 2004, p.545 e nota n. 76; GADY 2016, p.65;

<sup>137</sup> BnF, Estampes, Aa- 10b.Cfr. GADY, 2010, p.156 3 nota n. 24. GADY, 2016, p. 65.

<sup>138</sup> Agence de Jules Hardouin-Mansart, *Charpenterie du dosme des Invalides; profil du dosme, maçonnerie et charpenterie*, 1688, BnF, RESERVE HA-18 (C, 5) -FT 6.

<sup>139</sup> In ricorso frequente da parte dell'architetto di materiali leggeri è segnalata in FONKENELL, 2010, p. 109.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>141</sup> BnF, RESERVE HA-18 (C, 5) -FT 6; Cfr. GADY, 2010, p. 155.

<sup>142</sup> BLONDEL 1752.

<sup>143</sup> MARAL 2010, pp. 115-220 e relativa bibliografia.

<sup>144</sup> *Ivi*, nota n. 11.

<sup>145</sup> MARAL, 2010, p. 215 e nota 12.

<sup>146</sup> FONKENELL, 2010, p. 109. Su una prima fase del dibattito si rimanda a HAUTECOEUR 1924, le successive posizioni sono state sintetizzate in HIGGOT 2004, pp. 534-536.

<sup>147</sup> HIGGOT 2004.

<sup>148</sup> WHINNEY 1971, p. 25.

<sup>149</sup> WREN II 1750, p. 261.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> MORROGH 2010.

<sup>152</sup> WHINNEY 1971, pp. 25-32.

<sup>153</sup> I disegni andarono a costituire il «large Port Folio containing finished Drawings of the Hotel des Invalides at Paris: all pasted in, except two», rintracciato nella libreria di Christopher Wren fino al 1749 e in seguito dispesto. *Ivi*, p. 542. Per una sinossi delle fasi progettuali della cattedrale londinese in relazione alla produzione grafica di Wren e collaboratori si rimanda al sito elaborato con il contributo dello stesso Higgot. <https://www.stpauls.co.uk/wren-office-drawings>, dove è possibile consultare alcuni dei disegni elaborati per la cupola prima e dopo l'arrivo a Londra degli elaborati parigini.

<sup>154</sup> HIGGOT 2004, p. 534.

<sup>155</sup> GADY 2010, p. 156.

<sup>156</sup> FONKENELL 2010, p. 109 e fig. 74.

<sup>157</sup> HAUTECOEUR 1924.

<sup>158</sup> La proposta formulata da Henry A. Millon e Susan Klaiber di una messa a punto della cupola dell'*hôtel des Invalides* da parte di Hardouin-Mansart sulla base di una conoscenza delle opere di Guarino Guarini (Cfr. MILLON, 1964; KLAIBER, 2001) potrebbe trovare riscontro sia nella scelta

di impostare il sistema di cupole sovrapposte al di sopra del tamburo che nell'introduzione del livello attico al di sopra del tamburo, a sorreggere la cupola lignea, (in Sainte-Anne-la-Royale Guarini aveva impostato un tiburio al di sopra del tamburo). Il modello ligneo del progetto guariniano era conservato presso la casa teatina e probabilmente accessibile ad architetti e visitatori. L'ipotesi degli studiosi, inoltre, presenta una coerenza cronologica rispetto alla data di edizione di *Disegni di Architettura Civile et Ecclesiastica* sebbene non sussistano approfondimenti o riscontri documentari di una rapida diffusione a Parigi delle incisioni del teatino.

<sup>159</sup> LENZO, *infra*.

<sup>160</sup> KIEVEN 2009, p. 179.

<sup>161</sup> SMITH 1993, pp. 27-84.

<sup>162</sup> ROCA DE AMICIS, 2000.

<sup>163</sup> BÖSEL, 2009, pp. 165-169; BÖSEL, 2010b, BÖSEL, 2010c.

<sup>164</sup> KIEVEN 2009, KIEVEN 2010a, KIEVEN 2010b.

<sup>165</sup> GUIDOBONI 2016, GUIDOBONI 2019. Uno studio di Thierry del 2002 ha inoltre contribuito a individuare le principali fonti per l'indagine dell'attività di architetti e pittori francesi a Roma nel XVII secolo, dedicando un paragrafo al concorso del 1677. Cfr. THIERRY 2002, pp. 51-54.

<sup>166</sup> LENZO, in corso di pubblicazione.

<sup>167</sup> GUIDOBONI 2019, p. 11. Per una trattazione approfondita del periodo di stretta collaborazione fra le due accademie di rimanda a SMITH 1993, pp. 1-25.

<sup>168</sup> MANFREDI 2016, p.65. Sulla nascita dell'*Academie Royale d'Architecture* e sulla formazione italiana dei *pensionnaires* si rimanda anche a COJANNOT, GADY 2017, pp. 105-140.

<sup>169</sup> SMITH 1993, pp. 12-13. GUIDOBONI 2019, pp. 11-12.

<sup>170</sup> SMITH 1993, p. 19.

<sup>171</sup> GUIDOBONI 2019, p. 11

<sup>172</sup> GUIDOBONI 2016, p. 62.

<sup>173</sup> *Ibidem*.

<sup>174</sup> Dei profili biografici dei tre giovani architetti sono tracciati da SMITH 1993, pp. 33-54. Lo studioso ha messo in evidenza come dei tre partecipanti al concorso il vincitore fosse il meno conosciuto e sponsorizzato nell'ambito *Academie de France*. Al contrario Augustin-Charles D'Aviler era stato ammesso come uno dei primi studenti all'*Academie* di Parigi, diventando anche uno dei primi *pensionnaires* a Roma e Claude Desgots, in quanto nipote di André Le Nôtre apparteneva a una famiglia di professionisti che poteva forgiarsi del patrocinio reale.

<sup>175</sup> *Ivi*, pp. 33-54. THIERRY 2002: p. 52; GUIDOBONI 2019, pp. 15-17.

<sup>176</sup> Lo studioso cita la diffusione nell'architettura chiesastica parigina di questo elemento, menzionando le prime sperimentazioni di François Mansart nella chiesa delle Visitandine. Come riferimento per il funzionamento strutturale delle cupole tronche disegnate dai *pensionnaires* negli elaborati per il concorso accademico Smith individua il progetto non realizzato di Louis Le Vau il Collège des Quatre Nations del 1665. Cfr. SMITH 1993, p. 43-45.

<sup>177</sup> SMITH 1993, p. 62-63.

<sup>178</sup> SMITH 1993, pp. 76-77.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>180</sup> Su Gherardi a Roma si rimanda a SMITH 1993, pp. 79-81; KIEVEN 2009, KIEVEN 2010, pp. 58-59. Il padre Matteo Zaccolini (1590-1630), teorico della "prospettiva del colore" e autore di un trattato sulla prospettiva fu maestro del pittore bolognese Domenichino. Una possibile influenza delle sue opere romane sui più noti pittori di quadratura che frequentarono la capitale, in particolare Andrea Pozzo, non è documentata. Cfr. SALVIUCCI ISOLERA 2010, in particolare pp. 73-75. Risulta tuttavia particolarmente interessante per il filone di coperture indagato il dipinto prospettico realizzato da Zaccolini nella tribuna di San Silvestro al Quirinale, dove la volta viene aperta da un oculo incorniciato dalla balaustra lasciando intravedere il cielo con figure angeliche e la colomba dello Spirito Santo. Il dipinto doveva essere noto anche a Guarino Guarini che presso la casa teatina di San Silvestro svolse il seminario tra il 1639 e il 1647. Significativo appare inoltre il confronto della decorazione della volta tronca progettata da Gherardi per la appella di Santa Cecilia, con mensole rovesce allungate, con la decorazione della volta della cappella del SS. Rosario in San Domenico a Bologna, opera della metà del XVII secolo dei pittori Agostino Mitelli e Michele Colonna. Ringrazio sentitamente il prof. Stefano Piazza per il confronto su questi temi.

<sup>181</sup> KIEVEN 2003, p.70.

<sup>182</sup> SMITH 1993, p. 79. Sulla cappella Avila cfr. KIEVEN 2003, pp. 71-74.

<sup>183</sup> Il 22 novembre 1695 la cappella venne inaugurata. Cfr. KIEVEN 2003, p. 75. ROCA DE AMICIS 2000.

<sup>184</sup> ROCA DE AMICIS 2000, pp. 52 e 57.

<sup>185</sup> *Ivi*, pp. 53-56. La presenza di un vano con apertura verso l'esterno al di sopra del primo livello della cappella, preesistente all'intervento di Gherardi è stato inoltre identificato come un possibile spunto per lo sviluppo della ricerca progettuale dell'architetto.

<sup>186</sup> SMITH 1993, pp. 79-80.

<sup>187</sup> *Ivi*, p.83.

<sup>188</sup> Il dibattito sulla datazione è sintetizzato in Bevilacqua 2016, nota 1 p. 90. Il tema è attualmente oggetto di ulteriori e più approfonditi ragionamenti che saranno a breve pubblicati in un contributo a cura di Domenica Sutura e Gaia Nuccio.

<sup>189</sup> SMITH 1993, p. 79; KIEVEN 2010a, p. 58, BÖSEL 2010b, p. 46, BÖSEL 2010e, p. 271.

<sup>190</sup> BÖSEL 2010b, p. 37.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> KIEVEN 2009, p. 177.

<sup>193</sup> Sul progetto di Pozzo per la facciata di San Giovanni in Laterano si rimanda a KIEVEN 2009, KIEVEN 2010b, KIEVEN 2010; LENZO in corso di pubblicazione.

<sup>194</sup> POZZO, 1700, 83-87.

<sup>195</sup> KIEVEN 2010b, p. 285.

<sup>196</sup> LENZO, in corso di pubblicazione, p. 153. Ringrazio sentitamente il prof. Fulvio Lenzo per il confronto su questi temi, per la condivisione dei suoi ragionamenti e della sua ricerca in corso di pubblicazione.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 155-158.

<sup>198</sup> LENZO, *infra*.

<sup>199</sup> POZZO, 1700, figura ottuagesima terza. L'insistenza sull'autonomia nell'elaborazione dell'idea progettuale, che in altre occasioni venne dichiarata da architetti che imbroccarono tale filone di sperimentazione (SUTERA, *infra*), si può attribuire principalmente all'assenza di una precedente codificazione del modello.

<sup>200</sup> BÖSEL 2010b, pp. 46-49; Si veda anche BÖSEL 2009, pp. 164-165, BÖSEL 2010e, pp.276-277; Per un contributo monografico sull'edificio si rimanda a GIORGI, PASANISI 1999, pp. 213-216.

<sup>201</sup> ARSI, Rom. 122/II, f.395v, cfr. GIORGI, PASANISI 1999, p. 211; BÖSEL 2010b, p. 49.

<sup>202</sup> BÖSEL 2010b, pp. 46-49.

<sup>203</sup> A.S. Pr. *Raccolta storica*, b. 19, fasc. 1, n. 1. Cfr. BÖSEL 2010b, p. 50.

<sup>204</sup> Roma, Archivio del Venerabile Collegio Inglese, cartella "Pozzo", nn. 2-3-4.

<sup>205</sup> BÖSEL 2010b, pp. 49- 50. Cfr. Anche RICHARDSON 2009, BÖSEL 2010c.

<sup>206</sup> FASOLO, MANCINI 2019; FASOLO, MANCINI, CAMAGNI 2020.

<sup>207</sup> Che il progetto di Pozzo per il Venerabile Collegio inglese risentisse dei progetti guariniani, con particolare riferimento all'esperienza del gesuita in Piemonte, è stato sottolineato in BÖSEL 2010c, p. 272.

<sup>208</sup> LENZO, *infra* (prefazione).

<sup>209</sup> «(...) stiano di buon animo quei Pittori, che eran genio a quest'arte di Prospettiva, impero ché insensibilmente diventeranno buonissimi Architetti», Pozzo, 1700, Figura Sessantesima sesta. Cfr. BÖSEL 2010b, p. 38. Sul rapporto tra architettura e prospettiva nel trattato cfr. CURCIO, 2009.

<sup>210</sup> ROCA DE AMICIS, 2002, p. 11. Lo studioso ha in tale occasione proposto la possibilità di uno scambio maggiormente orientato all'apprendimento da parte di Guarini delle idee progettuali del gesuita trentino. Alla luce delle ricerche in questa sede condotte si potrebbe ipotizzare, in caso di un incontro, uno scambio reciproco, data anche l'esperienza diretta da parte del teatino del fervente ambiente parigino degli anni Sessanta del Secolo.

<sup>211</sup> Cfr. in particolare DARDANELLO 1995, DARDANELLO 2009.

<sup>212</sup> DARDANELLO 2009, pp.66-69.

<sup>213</sup> GUIDOBONI 2016, p.62.

<sup>214</sup> SMITH 1993, pp. 76-77

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 82; KIEVEN 2010a, p. 62.

<sup>216</sup> Sulla relazione, datata 1 gennaio 1673 e conservata presso la Biblioteca Estense di Modena, si rimanda a PIAZZA 2015 e relativa bibliografia citata *ivi*, p. 22, nota 1.

<sup>217</sup> Lo studioso, sulla base dei più recenti studi di Hermann Schlimme ha messo in evidenza come i disegni fossero desunti da misurazioni sommarie desunte da disegni inseriti nei trattati. Cfr. PIAZZA 2015, p. 7; SCHLIMME 2009.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 20.

- <sup>219</sup> FONTANA 1694, in particolare Libro V, Cap XXIV, pp. 361-369. Cfr. PIAZZA 2015, p. 20.
- <sup>220</sup> GUARINI, 1737, tratt.III, cap. XXVI, Introduzione, *Delle volte, e varj modi di farle*.
- <sup>221</sup> GUARINI, 1686, tav.26.
- <sup>222</sup> GUARINI, 1737, tav.26.
- <sup>223</sup> POZZO, 1750, 86.
- <sup>224</sup> SMITH 1993, p. 80-81; KIEVEN 2010a, p. 62.
- <sup>225</sup> KIEVEN 2010a, pp. 60-62.
- <sup>226</sup> *Ivi*, p. 62.
- <sup>227</sup> SMITH 1993, p. 83.
- <sup>228</sup> L'ipotesi che tale scelta progettuale fosse legata al riconoscimento dei congegni di calotte multiple come un tema afferente alla cultura architettonica francese, attualmente non suffragata da riscontri, costituisce uno spunto per futuri possibili approfondimenti.
- <sup>229</sup> MANFREDI 2014, p. 244.
- <sup>230</sup> Cfr. BERTAGNA 1981, MANFREDI 1995; RUGGERO 2008, p. 164.
- <sup>231</sup> GRITELLA, 1992, II, p. 465; MANFREDI 2014, p. 244.
- <sup>232</sup> MILLON 1978; pp. 346-347, MANFREDI 2014, pp. 253-254, nota n. 71.
- <sup>233</sup> HAGER 1985, pp. 72-73; GRITELLA 1992, II, p. 466.
- <sup>234</sup> DARDANELLO 2001, pp. 171-176.
- <sup>235</sup> MANFREDI 1995, p. In relazione alle ricerche in questa sede presentate si tende a sottolineare la rilevanza del testo di Le Pautre per quanto riguarda il tema delle coperture. Sul ruolo delle sperimentazioni di edifici civili di Antoine Le Pautre nei progetti di architettura di Juvarra cfr. anche DARDANELLO 2001, p. 171. Come messo in evidenza, la raccolta nota come "Gran Marot" non conteneva riferimenti incisi sui sistemi complessi di copertura a cupola.
- <sup>236</sup> Cfr. MANFREDI 2018;
- <sup>237</sup> NAGINSKI 2009, pp. 43-46.
- <sup>238</sup> Sui temi dell'iconografia funebre di Juvarra si rimanda a RUGGERO 2008.
- <sup>239</sup> GALLI BIBBIENA, 1740, P. II; IV; V.
- <sup>240</sup> Si fa riferimento, a titolo esemplare, agli studi NOBILE 2000; PIAZZA 2008; NOBILE, BARES 2013; e la mostra a cura di Marco Rosario Nobile e Domenica Suterera dedicata alla dimensione internazionale dell'architettura del Val di Noto tra Seicento e Settecento, confluita nel catalogo NOBILE, SUTERA 2020.
- <sup>241</sup> Sulla committenza degli Orange si rimanda a: OTTENHEYM 1997. Per il prezioso supporto alla presente ricerca, si ringrazia il professore Ottenheim, ospite presso il Dipartimento di Architettura di Palermo dal 6 al 10 marzo con il progetto CORI-2022-D3-D01-161695 (Azione D3 - *Suterera Domenica*).
- <sup>242</sup> Il padrino del principe fu Enrico IV di Francia, presso la cui corte aveva soggiornato durante la sua giovinezza. OTTENHEYM 2009, p. 82.
- <sup>243</sup> TERWEN, OTTENHEYM 1993, p. 47.
- <sup>244</sup> Sull'opera di Pieter Post si rimanda al volume monografico di TERWEN, OTTENHEYM 1993.
- <sup>245</sup> Del progetto vennero realizzati i padiglioni quadrati angolari, senza le gallerie e le torrette ottagonali conclusive. I disegni di progetto Post sono pubblicati in: <https://de-paula-lobes.nl/lidwoorden/family-saga-ii/palace-honsholredijk/index.html>; il rilievo di Post e il progetto sono custoditi presso il Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed ad Amersfoort (Utrecht).
- <sup>246</sup> Realizzati, rispettivamente dall'architetto, pittore e incisore olandese Isaak de Moucheron [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1883-0811-44](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1883-0811-44), e da Abraham Rademaker <https://rkd.nl/nl/explore/images/201577>.
- <sup>247</sup> MEISCHKE 1980, pp. 86-103.
- <sup>248</sup> Secondo la testimonianza di Sr. De la Serre (*Histoire de l'entrée de la Reyne, mère du Roy très-chrestien, dans les Provinces unies des Pays-Bas*, Londres, G. Thomason et O. Pullen, 1639, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86082689/f123.planchecontact>) l'ambiente era talmente realistico da non sembrare dipinto: «L'escalier a jour de marbre est fait si artistement, que dans le pays on ne treuve point son semblable. On y voit depeint au plus haut tout a l'entour, vn balustre, ou vn grand nombre de personnes de differentes nations, y paressent si viuement, que d'abord on en prend la peinture pour relief; tant elle decoit l'esprit par les yeux». Citazione riportata in MEISCHKE 1980, p. 102 nota 16.
- <sup>249</sup> Sulla Sala d'Orange: BERANEK 2013 e BERANEK 2019. Sull'edificio e sulle sue matrici italiane si vedano i seguenti contributi: LOONSTRA 1984 e soprattutto a TERWEN, OTTENHEYM 1993, pp. 56-72; OTTENHEYM 2009.

<sup>250</sup> OTTENHEYM 2009, p. 85.

<sup>251</sup> Come già osservato in *Ibidem*.

<sup>252</sup> «Il lume di lume, si può chiamar anco lume secondario, ò partecipato, è quello, che si riceve da altro luogo vicino, & illuminato dal primo lume, e chiarezza del cielo: come da Logge, Portici, Gallerie, e simiglianti luoghi molto aperti, c'hanno il vero lume orizzontale, e diagonale del puro cielo: questi luoghi sono tanto più, e meno luminosi, quanto s'avvicinano, ò scostano dalla chiarezza dell'aria, che si ritrova né primi luoghi illuminati. [...] Et acciò che le cose dette fino qui dè lumi si possino meglio, e più sensatamente intendere, noi le applicaremo ad una pianta, & in piedi d'una fabrica di qualche importanza, con loggie dinanzi, e di dietro, le stanze maggiori su gli angoli, e camerini, con scale secrete, e Salotti fra essi, da ambi i lati, & una Sala rotonda nel mezo, con quattro gran Nicchi ne gli angoli, la quale si eleva in molta altezza; dove appare la sua cupola sopra al tetto». SCAMOZZI 1615, Parte Prima, Lib. II, Cap. XIII, cc. 137-138.

<sup>253</sup> ROCA DE AMICIS 2020, p. 59.

<sup>254</sup> Nel 1647 pubblicò a Parigi una raccolta delle sue creazioni musicali, *Pathodia sacra et profana*, contenente 39 composizioni per voce e basso continuo: 20 salmi e 19 “arie”, 12 su poesie italiane e 7 su poesie francesi. A quanto sembra fu eccezionalmente versato in questo settore, scrisse infatti un totale di 769 composizioni musicali.

<sup>255</sup> L'incisione è custodita presso il Rijksmuseum. L'editore olandese Daniel Joannes Langeweg aveva anche pubblicato un annuncio dell'uscita dell'incisione con una descrizione dell'importanza storica dell'investitura e in generale dell'evento, con un listino prezzi per le differenti tipologie di stampa offerte su richiesta (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.487456>).

<sup>256</sup> Marot fu inoltre il progettista dell'ampliamento della residenza di Huis ten Bosch (1733-1754). L'incisione è intitolata *Afbeeldinge van't Grootte Bal gegeven by H.K.H. Mevrouw de Princesse van Orange in December 1686 op de Saal van Orange in't Haargse Bosch ter eere van S.H. de Heere Prince van Orange*.

<sup>257</sup> Le incisioni di Jean Le Pautre sono contenute nel volume di FÉLIBIEN 1679 (consultabile *on line* su [https://archive.org/details/gri\\_33125008634848/page/n11/mode/thumb](https://archive.org/details/gri_33125008634848/page/n11/mode/thumb)). Sulle incisioni citate e in generale sul tema del rapporto tra architettura e feste da ballo si rimanda a COEYMAN 1998, pp. 264-285.

<sup>258</sup> OTTENHEYM 2009, p. 89 e nota 31.

<sup>259</sup> Custodite presso la Kunsthalle, Hamburg e presso il Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>260</sup> L'incisione, intitolata *Durchschnitt des Schloßes zu Potsdam, mit dem Sahle, Treppe und Gallerien*, tav. 11, fa parte di una serie *Ansichten und Pläne der Residenz Potsdam* prodotta sulla base dei disegni di Johann Gregor Memhardt e pubblicata nel 1672. Si veda: <https://brandenburg.museum-digital.de/singleimage?imagenr=38504>.

<sup>261</sup> OTTENHEYM 2009, p. 89, nota 32, vedi pure OTTENHEYM 2013, pp. 233-234.

<sup>262</sup> POST 1715.

<sup>263</sup> Sul complesso si rimanda a: SILLIB 1929; FROESE, WALTER 2011; GENSICHEN, GRIMM, BECHTOLD, EBERLE 2019.

<sup>264</sup> ROCA DE AMICIS 2020.





## TRA L'EUROPA E LA SICILIA OCCIDENTALE. L'ARCHITETTURA SACRA

«[...] Mentre ancorché i Moderni in molte cose siano più savi degli Antichi, pur nondimeno de i progressi, che hanno fatto nello scuoprir nuove cose, ne devono Ragione a i primi Maestri, che gli hanno aperto la strada: essendo i Moderni benché savi, come un Bambino, che alzato su le spalle di un Gigante scuopre pure nuovo Paese» (AMICO 1726, p. 105).

### **La sperimentazione di Giovanni Amico per l'architettura religiosa: lo svelamento dei nuovi teatri sacri nella Sicilia del Settecento**

*Mirco Cannella, Domenica Sutera*

Diverse chiese del primo Settecento realizzate in Sicilia occidentale su progetto del sacerdote, teologo, architetto e trattatista trapanese Giovanni Amico (1684-1754) posseggono congegni di copertura che offrono un approccio teatrale all'ambiente sacro. Questa serie costruita, già circoscritta sull'Isola, è stata penalizzata da sporadici studi che hanno considerato le opere prescindendo da qualsiasi orizzonte comparativo<sup>1</sup>. Per quantità e varietà di realizzazioni, questi nuovi “teatri sacri” non trovano precedenti né paralleli in ambito siciliano e peninsulare ma riflettono e rielaborano con caratteristiche proprie soluzioni del Seicento europeo la cui fama è in parte dipesa dalla stampa. Le rare incisioni che circolavano in ambito internazionale e quelle approdate in Sicilia – dalle sezioni era infatti possibile desumere i profili arti-

colati di tali coperture – non trasmettevano gli effetti luministici e di percezione prospettica altrimenti consentiti dall'osservazione diretta, mentre allo stato attuale degli studi non sono note esperienze esterne all'Isola da parte di Amico, la cui carriera venne avviata grazie all'appoggio dei Gesuiti. I paragrafi che seguono cercano di ricostruire le tappe di questa ricerca indipendente dell'architetto trapanese che intraprende un tema progettuale singolare ma alla moda nell'Europa tra Sei-Settecento in un contesto di generale diffusione di cupole emisferiche impostate sui tamburi di ascendenza romana. Amico persegue l'argomento in modo assiduo nel corso della sua lunga carriera, dagli esordi alla maturità professionale, fino a fissarne gli esiti nel 1750, quando pubblica il secondo volume de *L'architetto pratico* (p. 58 e fig. 18)<sup>2</sup> (fig. 1). Le coperture della Santa Casa di Loreto a Salemi, delle chiese di Santa Maria della Grotta a Marsala, dell'Immacolatella e dell'Annunziata a Trapani e della cappella del SS.mo Crocifisso nella stessa città, fanno parte di questa serie. La pubblicazione di un modello teorico di sezione riferito, esplicitamente e curiosamente a quelle date, a una «nuova idea di Cupola», per quanto finora noto e nonostante la lunga genealogia di esempi internazionali, costituisce di fatto una esplicita codificazione del tipo, in questo caso con doppia calotta e affresco sommitale, camera di luce e galleria insistente su una rotonda a pianta esagonale. Se non si trattava pertanto di una “nuova idea” tuttavia l'iniziativa appariva originale nell'ambito della trattatistica europea

perchè il grafico era anche accompagnato da un testo esplicativo che ne definiva funzione, vantaggi, posizionamento e soggetto dell'iconografia, criteri di illuminazione indiretta per un'ottimale percezione degli affreschi (le finestre «occulte» non erano tuttavia graficizzate ma segnalate nella leggenda). È facile comprendere le intenzioni di Amico, un architetto che assorbiva e rielaborava di continuo sollecitazioni dalla stampa, fonte di indiscussa autorevolezza, e le affidava i «segreti» del suo successo professionale. L'obiettivo era soprattutto

quello di trasmettere uno straordinario bagaglio di conoscenze ed esperienze a un pubblico di apprendisti, come lui stesso afferma nell'*incipit* del suo trattato. Non si spiegherebbero altrimenti le 501 copie inventariate alla morte di Amico nel 1754 e custodite presso il suo atelier<sup>3</sup> (per citare solo quelle rimaste invendute o non omaggiate), un'opera presente persino nelle biblioteche private di Francesco Sabatini e soprattutto di Bernardo Vittone<sup>4</sup>, un protagonista, come è noto, del dibattito settecentesco sui sistemi cupolati diafani. Le differenti ar-

92

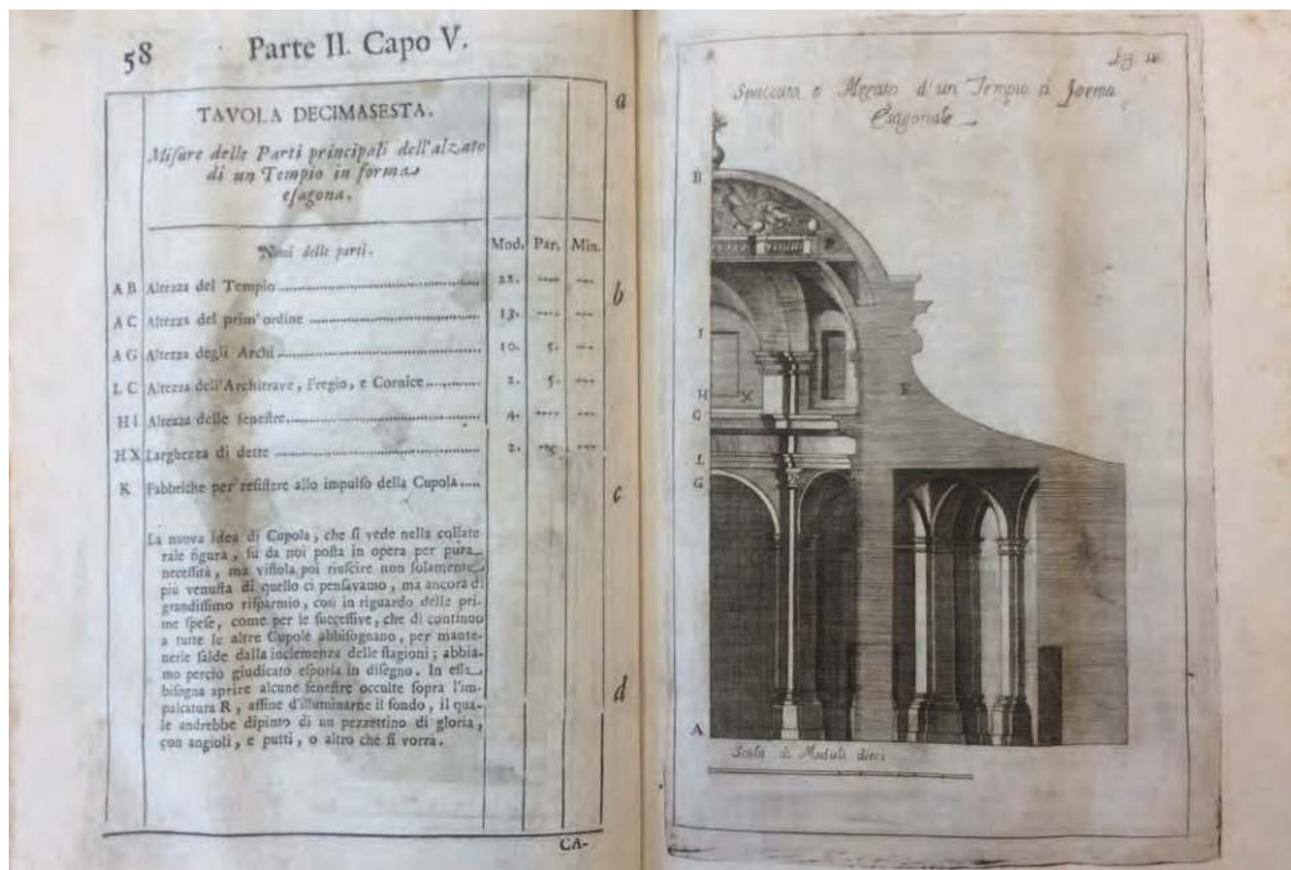


Fig. 1. G. Amico, Spaccato, ò Alzato d'un Tempio à forma esagonale, incisione (da Amico 1750, p. 58 e fig. 18, BDARCH).

nicolazioni di coperture squarciate con camere di luce messe in campo da Amico per l'architettura sacra nell'arco di quarantacinque anni di carriera, attingono a svariate fonti incise, internazionali e italiane, e nello stesso tempo si inseriscono, adattandosi, all'interno di strutture preesistenti, con esiti originali. A meno di un caso relativo alla copertura di una cappella, la sperimentazione di Amico insiste sull'allestimento di "teatri sacri" in corrispondenza dell'abside inondato di luce proveniente da fonti nascoste, punto culminante delle celebrazioni e dell'eucarestia. Solo due esempi possiedono una galleria balaustrata (ma solo una oggi accessibile dall'esterno) in corrispondenza della prima calotta, mentre la superficie di intradosso della seconda era destinata ad affreschi mai compiuti.

La ricerca storica, condotta sulla base di nuova documentazione archivistica, è stata pertanto anche orientata nell'individuazione di eventuali modelli incisi selezionati da Amico per elaborare i progetti. Si è soprattutto avvalsa di ulteriori e fondamentali strumenti conoscitivi e interpretativi dell'esistente offerti dalla modellazione digitale che consente oggi operazioni tali da restituire con elevata precisione l'architettura di questi eccezionali congegni il cui studio analitico è stato finora proibitivo, per diverse ragioni. Prima fra tutte l'assenza di disegni originali e anche di rilievi, questi ultimi finora soprattutto condizionati dall'attuale inaccessibilità di queste coperture. L'esercizio del ridisegno, a partire dalle rilevazioni con tecnologie laser scanning – unitamente alle informazioni derivate da immagini aeree scattate con l'ausilio del drone, comporta infatti diverse opportunità per l'indagine storica: oltre a contribuire all'individuazione di eventuali rapporti con le fonti incise, permette soprattutto di svelare geometrie complesse alla base di progetti che si confrontano con le vecchie strutture e di intercettare le sorgenti di illuminazione appositamente e strategicamente "nascoste" da Giovanni

Amico per generare un effetto a sorpresa. Queste camere di luce compenetrano nelle coperture richiedevano infatti un elevato grado di spettacolarità e di segretezza. Si trattava di spazi accessibili dall'esterno ma interdetti al pubblico dei fedeli poiché progettati per essere percepiti a distanza, di scorcio e dal basso (in particolare in corrispondenza degli scalini precedenti gli altari), e cioè per seguire soprattutto le "ragioni dell'occhio" dello spettatore ma anche le ragioni dell'artificio, e quindi le regole della prospettiva «di sotto in sù», rese ancora più complesse dalla concavità delle superfici voltate ed eventualmente affrescate, ben descritte da Amico nella quarta parte del secondo volume de *L'architetto pratico*. Si tratta pertanto di aspetti altrimenti indecifrabili senza una costante interazione tra le discipline della storia e della rappresentazione.

### **L'antecedente: il progetto di Andrea Pozzo per la chiesa di Sant'Ignazio a Mazara**

*Domenica Sutura*

È probabile che il progetto della chiesa gesuitica di Sant'Ignazio a Mazara, oggi allo stato di rudere poiché privo delle coperture crollate nel 1933, abbia contribuito a innescare la ricerca di Amico e la nascita della sequenza siciliana dei suoi "teatri sacri". Il progetto, attribuito alla prestigiosa firma dell'architetto gesuita Andrea Pozzo (1642-1709)<sup>5</sup>, venne redatto entro settembre 1701, mentre il cantiere della chiesa, aperta al culto il 9 gennaio 1714 e lasciata a rustico, venne verosimilmente gestito e completato dall'architetto trapanese, di seguito impegnato anche nella definizione della facciata dell'annesso collegio e già attivo per conto dei Gesuiti a Salemi (dal 1705) e a Marsala (dal 1714). La ricostruzione virtuale della chiesa, condotta con il supporto della strumentazione digitale, si è rive-

lata illuminante per l'interpretazione di questo progetto<sup>6</sup> che possiede caratteristiche eccezionali per la Sicilia di inizio Settecento. (Fig. 2) Di assoluta novità appare l'impianto ad aula ovale trasversa con deam-



94

Fig. 2. Mazara. Chiesa di Sant'Ignazio, veduta esterna (foto di C. Borruso).



Fig. 3. Mazara. Chiesa di Sant'Ignazio, particolare della rotonda presbiteriale e del sistema interno delle balaustre (foto di C. Borruso).

bulatorio su serliane reiterate<sup>7</sup>. Sull'asse minore dell'ovale è poi posizionata una rotonda presbiteriale (fig. 3) un tempo conclusa da un congegno oggi perduto ma alla cui vocazione "teatrale" allude una balaustra discontinua superstite sovrastante i pennacchi. Della rotonda non sussiste alcuna fonte iconografica<sup>8</sup> ma una serie di immagini effettuate dall'alto con l'ausilio del drone ha rivelato i resti di una base ottagonale in muratura (fig. 4), all'esterno definita in corrispondenza dei vertici da paraste in risalto, a cui il sistema delle balaustre risulta accostato. La scoperta ha pertanto escluso l'ipotesi di una copertura con doppia calotta e galleria superiore delimitata da balaustra – come è noto, un tema progettuale caro a Pozzo – a favore di un tamburo su base ottagonale ritmato da finestre balaustrate e sormontato da cupola insistente sulla rotonda absidale. La balaustra sopra i pennacchi evoca l'idea di un bel-



Fig. 4. Mazara. Chiesa di Sant'Ignazio, veduta esterna, particolare della rotonda presbiteriale e dei resti della base ottagonale (foto di C. Borruso).

vedere sulla sfera celeste e consente di restringere l'ambito progettuale a cui appartengono celebri modelli peninsulari legati in particolare all'architettura dei Gesuiti, come la chiesa di San Fedele a Milano, alla quale Pozzo dedicò incisioni nel suo trattato. L'architetto gesuita, che da tempo prefigurava simili composizioni nel settore della quadratura, negli anni dell'incarico in Sicilia stava già intraprendendo la progettazione di una serie di rotonde nell'ambito di ulteriori commesse per la Compagnia di Gesù in qualità di perito edile presso la curia generalizia dell'Ordine<sup>9</sup>. Di questi teatri sacri insistenti su rotonde, espressione di una ricerca formale, funzionale e scenografica incentrata su vari schemi di ovati caratterizzati da coperture con doppia calotta e galleria balaustrata, Richard Bösel ha individuato quelli incompiuti – o modificati in corso d'opera – per le sedi di Montepulciano, Parma e Roma. Nella serie rientrerebbe pertanto anche la proposta per Mazara. Non si possono tuttavia escludere, come del resto avvenuto per gli altri casi citati, significative alterazioni al disegno originale in fase di cantiere, riferiti in questo caso alla copertura della rotonda presbiteriale. È altresì incerto se Pozzo si limitò a inviare gli elaborati di progetto o trascorse un breve periodo sull'Isola. La ricostruzione della chiesa, effettuata assumendo come punto di partenza l'osservazione dei frammenti superstiti, ha consentito comunque di valutare una ulteriore variante della ricerca di Pozzo per i Gesuiti focalizzata sul rapporto tra planimetrie “circolari” e funzioni liturgiche, e sulle coperture dotate di accorgimenti scenografici per esaltare il ruolo spirituale della luce<sup>10</sup> e dell'iconografia, concepite come mezzi di evangelizzazione. Delle citate proposte per le altre sedi italiane conosciamo, tramite i disegni originali, soprattutto quella relativa alla chiesa annessa al Collegio Inglese a Roma, San Tommaso di Canterbury<sup>11</sup> (fig. 5), pure di pertinenza dei Gesuiti. Come è stato già osservato, la

chiesa romana presenta l'opzione dell'ovato trasversale seguita a Mazara, motivo per cui entrambe le fabbriche sono state considerate dagli studiosi tra le interpretazioni settecentesche del progetto di Bernini per la sede del noviziato dei Gesuiti a Roma, Sant'Andrea al Quirinale. Per la chiesa siciliana l'abside concepita come “teatro eucaristico” pervaso di luce divina<sup>12</sup>, rafforza in maggior misura questa dipen-

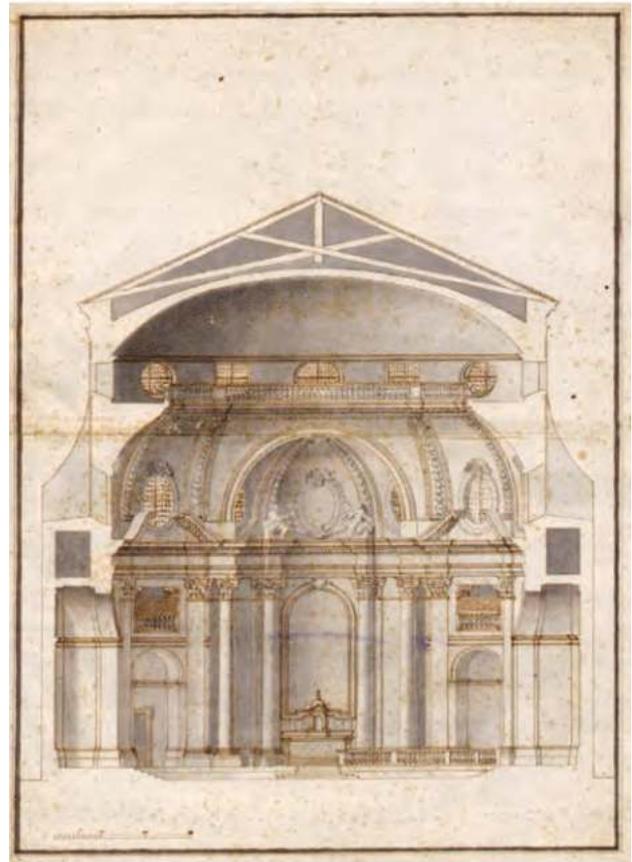


Fig. 5. A. Pozzo, progetto per la chiesa di San Tommaso di Canterbury presso il Collegio Inglese a Roma, 1701 ca., sezione, disegno (da Bösel 2010c).

denza. Mentre Bernini adottava una calotta squarciata, lanterna e cupolino affrescato (figg. 6-7), in Sicilia Pozzo introduceva uno scenografico sistema di balaustre sui pennacchi, pietrificando quanto già prefigurato in pittura. Sono poi già noti i contatti di Pozzo con l'Accademia di San Luca e la possibile conoscenza di elaborati concorsuali in relazione al tema delle rotonde sormontate da calotte tronche di matrice francese<sup>13</sup>, ma sappiamo che anche i progetti dell'archivio, tra cui l'ovato con deambulatorio a serliane ideato da Otta-

viano Mascarino per la chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani a Roma (1584), rimasto inattuato<sup>14</sup>, erano accessibili come materiale di studio<sup>15</sup>.

Per ricostruire la proposta di Pozzo per Sant'Ignazio a Mazara occorrono poi strategie di ricerca basate sul confronto con diversi cantieri della Sicilia occidentale e con le ricerche di alcuni protagonisti della scena professionale di primo Settecento. Nel giro di pochi anni si registrano infatti riproposizioni di temi e soluzioni che implicavano l'osservazione diretta di modelli dal forte

96



Fig. 6. Roma. Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, veduta dell'abside (foto E. La Fata).

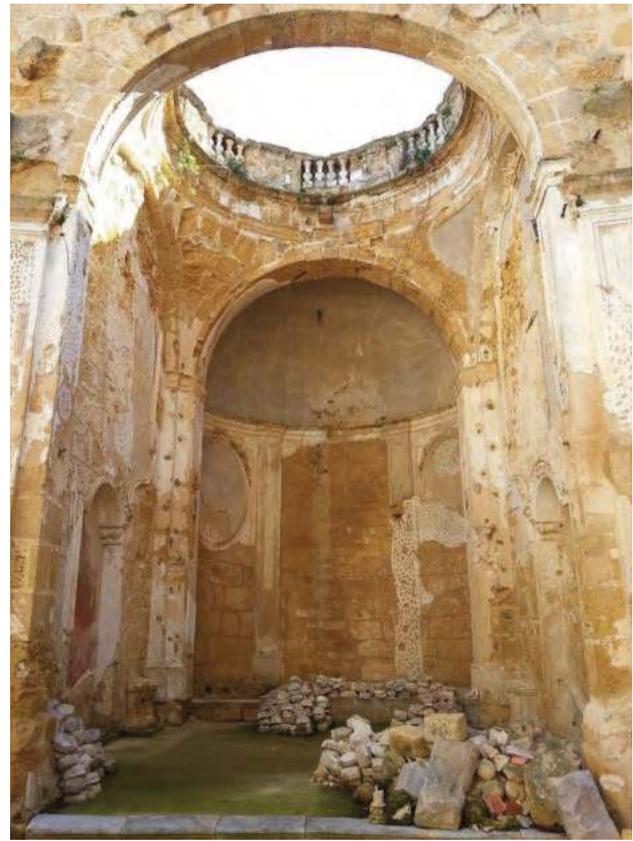


Fig. 7. Mazara. Chiesa di Sant'Ignazio, veduta dell'abside (foto M. Cannella).

impatto innovativo, come quelli offerti dall'eccezionale chiesa dei Gesuiti di Mazara, e ciò indipendentemente dalla ricezione del trattato di Pozzo da poco pubblicato. Va in tal senso segnalata una probabile altra prestazione di Pozzo per la già citata chiesa dei Gesuiti di Trapani relativamente a un'originale soluzione presbiteriale caratterizzata da lanternino con mezza calotta tronca (fig. 8) secondo un progetto di ampliamento dell'abside che un disegno del gennaio 1700 prefigura<sup>16</sup>. Tracce del progetto per Sant'Ignazio si possono in particolare osser-



Fig. 8. Trapani. Chiesa dei Gesuiti, veduta del presbiterio (foto E. Bellini).

vare in alcune incisioni del secondo volume del trattato di Amico (1750) e in diverse opere dallo stesso costruite, poiché, come già accennato, sembra possibile che l'architetto fosse stato incaricato dai Gesuiti di gestire e ultimare il cantiere della chiesa per poi occuparsi della definizione della facciata dell'annesso collegio. Sappiamo inoltre che nei primi anni del secolo Amico era chierico presso il seminario di Mazara e appare difficile escludere la conoscenza del dirompente progetto di Pozzo per i Gesuiti – che aveva scalzato una precedente e più tradizionale proposta già approvata probabilmente perché ricalcava per molti aspetti la sede al Quirinale<sup>17</sup> – così come delle prime fasi della sua costruzione.

Le figure relative al “Tempio ovale” (fig. 9) sono state già relazionate dagli studiosi alla chiesa mazarese poiché il modello possiede un deambulatorio con serliane. Nel caso di Sant'Ignazio la cupola ovale era però coperta da un tetto a falde, (fig. 10) visibile in due vedute d'epoca antecedenti i crolli<sup>18</sup>. La soluzione di copertura della rotonda presbiteriale, in riferimento al motivo della balaustra sopra i pennacchi e tangente le pareti interne del

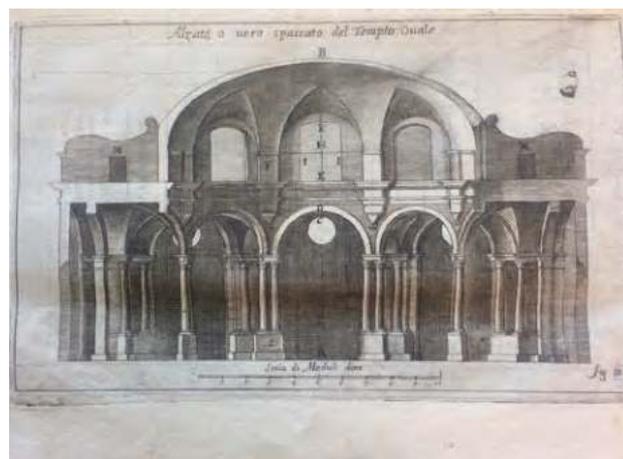


Fig. 9. G. Amico, Alzato, o vero spaccato del Tempio ovale, incisione (da AMICO 1750, fig. 10, BDARCH).

tamburo in corrispondenza di finestre, sembra invece corrispondere a un'altra tavola relativa alla sezione di un "Tempio à croce" (fig. 11). Uno sguardo ai coevi cantieri della vicina Marsala offre ulteriori spunti per "ricostruire" la struttura di questo tamburo dalla base esterna ottagonata; ci riferiamo alla soluzione di copertura della chiesa del Purgatorio, aperta al culto nel 1711 forse su progetto del pittore architetto Andrea Palma (fig. 12), e a quella della chiesa della Madonna della Grotta, sulla



98

Fig. 10. Marsala. Veduta dal mare, a sinistra il complesso dei Gesuiti con la chiesa di Sant'Ignazio prima del crollo delle coperture, foto d'epoca (da NAPOLI 1928).

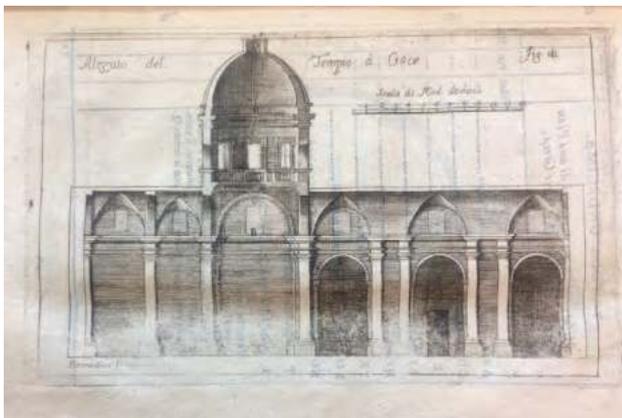


Fig. 11. G. Amico, Alzato del Tempio a croce, incisione (da AMICO 1750, fig. 12, BDARCH).

quale a breve si tornerà, completata su progetto di Amico dopo il 1715, e cioè a circa un anno di distanza dall'apertura al culto di Sant'Ignazio<sup>19</sup>. È incerto se l'intradosso della calotta della rotonda presbiteriale della chiesa di Mazara raffigurasse il trionfo in Paradiso di Sant'Ignazio, ma possiamo ritenere verosimile l'ipotesi poiché sulle pareti, sia dell'aula della chiesa che dell'abside, persistono i medaglioni a stucco e i riquadri che un tempo ospitavano il ciclo pittorico dedicato al martire e santo fondatore gesuita<sup>20</sup>, realizzato dal 1742 dal pittore Domenico La Bruna (1699-1763), un altro artista di fiducia della Compagnia in Sicilia e già intervenuto a Marsala insieme ad Amico<sup>21</sup>. Possiamo immaginare un racconto progressivo degli episodi significativi della vita e della glorificazione di Sant'Ignazio finalizzato al perfezionamento spirituale sulla scia dei rimandi figurativi concepiti da Bernini e Borgognone per Sant'Andrea<sup>22</sup>. L'obiettivo presupponeva una circuitazione ritmata da stazioni contemplative garantita dal corridoio anulare del deambulatorio (fig. 13), la cui composizione troverebbe in tal senso una giustificazione liturgica e funzionale<sup>23</sup>, culminante nel teatro absidale in cui avveniva il momento dell'eucarestia accompagnato dalla drammatica esplosione della luce divina dalle finestre del tamburo e dell'eventuale Gloria



Fig. 12. Marsala. Chiesa del Purgatorio, veduta interna della cupola.

di Sant'Ignazio affrescata sulla calotta inquadrata dalla balaustra sommitale. È lecito in questo caso ipotizzare ancora la regia di Amico, anche nella sua qualità di teologo<sup>24</sup>, nella definizione e attuazione dell'apparato pittorico della chiesa sulla base di indicazioni probabilmente trasmesse nei disegni di progetto di Pozzo o nell'annessa relazione, e dato anche il sodalizio professionale stretto con La Bruna<sup>25</sup>. La già citata sezione (fig. 1) nel volume del trattato di Amico (1750, fig. 18) relativa a una chiesa a pianta esagonale, avvalorerebbe l'ipotesi della conoscenza diretta di una calotta affrescata con una Gloria inquadrata da una balaustra: «il fondo andrebbe dipinto di un pezzettino di gloria, con angeli, e putti, o altro che

si vorrà». Si trattava comunque di una soluzione già divulgata dalla stampa, presente in particolare nella seconda proposta per la chiesa di San Giovanni in Laterano, pubblicata da Pozzo nel suo *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma 1700, figure 65-66) (fig. 64, Parte Prima) e da Guarino Guarini per l'incompiuto progetto della chiesa di San Gaetano a Vicenza (fig. 44, Parte Prima), noto in anteprima nei *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica* (Torino 1686), poi riediti nel 1737 in *Architettura civile*. Si tratta di testi che Amico dimostra di conoscere, con citazioni ravvisabili nelle sue opere più tarde e, per quanto riguarda Pozzo, anche nei due tomi de *L'architetto pratico* (Palermo 1726, 1750);



Fig. 13. Mazara. Chiesa di Sant'Ignazio, veduta aerea (foto di C. Borruso).

inoltre i volumi dell'architetto gesuita compaiono nell'inventario *post mortem* stilato nel 1754 relativo alla nutrita collezione libraria di Amico<sup>26</sup>.

### **Dall'analisi del rudere e delle fonti alla riconfigurazione virtuale della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara** *Mirco Cannella*

Il rilievo della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara, oltre a fornire informazioni sullo stato attuale della struttura, ha permesso di ipotizzare e proporre una ricostruzione virtuale delle coperture perdute dell'aula e della rotonda posta in corrispondenza dell'altare, basandosi su studi e progetti coevi o affini al manufatto. Attualmente, la facciata della chiesa è composta da due livelli, sulla cui sommità, almeno fino al 1936, si ergevano due campanili; l'interno, preservato solo in parte, è caratterizzato da un impianto planimetrico ovale.

Dalle poche testimonianze ancora visibili si può intuire la suggestione particolare che l'interno della chiesa doveva evocare: si possono ancora osservare otto coppie di colonne tuscaniche, il muro perimetrale – nel quale si susseguono, in modo alterno, cappelle e rincassi – e l'area absidale, che si estende in profondità lungo l'asse longitudinale della chiesa. Il sistema di copertura del deambulatorio è perduto: sopravvivono, come unica testimonianza della sua presenza, due porzioni di archi di diverso raggio innestate su una coppia di colonne. Esiste inoltre una fotografia dell'interno della chiesa<sup>27</sup> (fig. 14), grazie alla quale, sebbene sia l'unica testimonianza di questo tipo, è possibile osservare ulteriori dettagli relativi all'interno della chiesa: l'aula centrale era sormontata da una volta lunettata a profilo ovale, e sul tamburo, sostenuto da archi, si aprivano delle finestre; alla base del tamburo, si nota la presenza di una grande cornice orizzontale che scandiva l'altezza interna della chiesa; al di

sotto della cornice, infine, in corrispondenza degli archi posti sulle diagonali, si aprivano le quattro cantorie.

L'analisi geometrica della planimetria della chiesa definisce chiaramente l'impianto strutturale dell'edificio, basato su un ovale a quattro centri e tangente ai piedritti delle colonne. Una configurazione dell'ovale trasversale analoga e in uso presso altri cosiddetti "teatri sacri" della Compagnia di Gesù, e il fatto che la Chiesa di Marsala si possa, se non attribuire direttamente, far rientrare senza alcun dubbio nella sfera progettuale di Andrea Pozzo, ha suggerito pertanto una relazione diretta con altri manufatti che, come il nostro, mostrano anche nella progettazione l'impronta e l'ispirazione gesuita, e nello specifico due chiese romane, quella di San Tommaso di Canterbury, recentemente oggetto di una ricostruzione tramite strumentazione digitale<sup>28</sup>, e quella di Sant'Andrea al Quirinale<sup>29</sup> (figg. 5-6).

Nel presente studio invece si ipotizza che l'idea progettuale alla base della costruzione dell'ovale della chiesa di Mazara sia stata ispirata dall'opera teorica dell'architetto Sebastiano Serlio (1475-1554) e nello specifico dalla IV costruzione descritta nel *Libro Primo* del suo trattato (pubblicato nel 1545).

L'elaborazione serliana prevede la realizzazione dell'ovale a partire da due cerchi di uguale raggio, – tangenti ai rispettivi centri e posizionati lungo l'asse maggiore – e due circonferenze, anch'esse tangenti ai cerchi precedenti e aventi come centro i due punti di intersezione generati da questi ultimi. Tale costruzione è altresì nota col nome di "ovale equilatero"<sup>30</sup>, giacché le rette che congiungono i quattro centri generano due triangoli equilateri opposti; prolungando i lati obliqui di questi triangoli, è possibile definire sia i raggi della seconda coppia di circonferenze sia i punti di tangenza delle quattro curve.

È interessante notare come diverse fonti progettuali abbiano fatto uso della stessa costruzione geometrica per

realizzare piante ovali, come quella della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara. Sebastiano Serlio, sempre nel suo trattato, ha suggerito la medesima costruzione per il progetto teorico del "Tempio ovale" pubblicato nel *Libro Quinto*, come pure, in modo teorico e in relazione allo sviluppo degli ovali, vi ha fatto ricorso, nelle sue opere, l'architetto Giovanni Amico. Infine Ottaviano Mascarino (1524-1606), seppur con orientamento opposto, pensò alla medesima soluzione per l'impianto, mai realizzato, della chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani a Roma (1574).

L'impiego della costruzione dell'ovale per definire il perimetro esterno dell'edificio (come avviene nelle incisioni di Serlio e Amico) oppure quello interno (nel caso del progetto di Mascarino), o ancora, per la distribuzione delle colonne disposte nel nucleo centrale della fabbrica – nel caso della chiesa di Mazara – permette di ottenere differenti risultati nella spazialità all'interno dell'edificio e che dipende dal diverso rapporto che viene a instaurarsi tra gli assi dell'ovale. Tale condizione è dettata dal fatto che tutti gli ovali necessari a definire le diverse parti della planimetria sono costruiti con dei cerchi concentrici all'ovale generatore, soluzione questa che garantisce una distanza costante tra le diverse curve.

(Fig. 15) È sufficiente confrontare le planimetrie del tempio ovale con serliane proposto da Amico e quella della chiesa di Sant'Ignazio per avere un'idea della notevole differenza nel risultato.

L'esame dell'area presbiteriale della chiesa di Mazara rivela che la sua planimetria si basa su un quadrato la cui lunghezza è pari a un terzo del diametro maggiore dell'ovale, una soluzione già proposta nel progetto di Mascarino. Poiché entrambi i progetti utilizzano relazioni planimetriche identiche, è probabile che siano stati adottati approcci simili anche per la copertura delle due aree absidali. Pertanto, è possibile ipotizzare che anche per la chiesa di Sant'Ignazio, in cui si trova una calotta sfe-

rica con lanterna e i necessari pennacchi sferici per collegare il tutto al quadrato planimetrico, sia stato adottato come modello il progetto romano. L'unica differenza tra le due aree presbiteriali è rappresentata dalla grande abside, di diametro uguale al lato del quadrato planimetrico, presente nella chiesa di Mazara.

Il processo di ricostruzione virtuale della chiesa di San-



Fig. 14. Fotografia di parte dell'interno della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara, ante 1933 (da Scuderi 1957).

t'Ignazio ha preso le mosse dall'analisi dei frammenti rimanenti della copertura del deambulatorio (fig. 16). Tale copertura era costituita da un sistema di piattebande, orientate verso i centri dell'ovale, che erano sostenute dalle colonne e inserite nella muratura perimetrale dell'aula. Queste piattebande sorreggevano alternatively piccole volte a padiglione a base trapezoidale, poste in corrispondenza di ogni coppia di colonne, e volte a botte lunettate, disposte nelle cappelle laterali, nell'area absidale e nell'ingresso principale. L'analisi geometrica dei frammenti superstiti delle circonferenze generatrici delle volte a botte – come si può vedere dalla testimonianza fotografica dell'epoca e relativa all'interno – rivela che le volte presentavano diametri differenti. In particolare, le volte situate lungo i diametri dell'ovale presentavano un'apertura maggiore rispetto alle altre. La copertura dell'aula è stata ricostruita seguendo il disegno di sezione del “Tempio ovale” di Amico, dove la massima altezza corrisponde esattamente al doppio dell'altezza delle serliane maggiori, mentre la curva del

profilo generatore è la stessa dell'ovale rilevato in pianta (fig. 17). Sulla volta sono state collocate otto lunette, una per ogni serliana sottostante, mentre otto finestre si aprono sul tamburo. La ricostruzione qui elaborata si basa sull'analisi dei resti di un sistema di raccordo costituito da quattro pennacchi sferici e da una cornice circolare sulla quale poggia una piccola parte del tamburo originale. Poiché per questa parte dell'edificio non è possibile avvalersi di alcuna documentazione iconografica, la ricostruzione è stata effettuata sulla base delle caratteristiche del tamburo, che presenta una pianta circolare con gruppi di quattro balastrini alternati a superfici piene movimentate da lesene al suo interno, mentre sul lato esterno ha una forma ottagonale con doppie lesene poste ai vertici. Tenendo conto delle suggestioni evocate dalla luce negli edifici coevi di ispirazione gesuita si è ipotizzato che anche il sistema di copertura della chiesa prevedesse delle aperture, probabilmente poste sul tamburo, ciascuna in corrispondenza degli otto gruppi di balaustre.

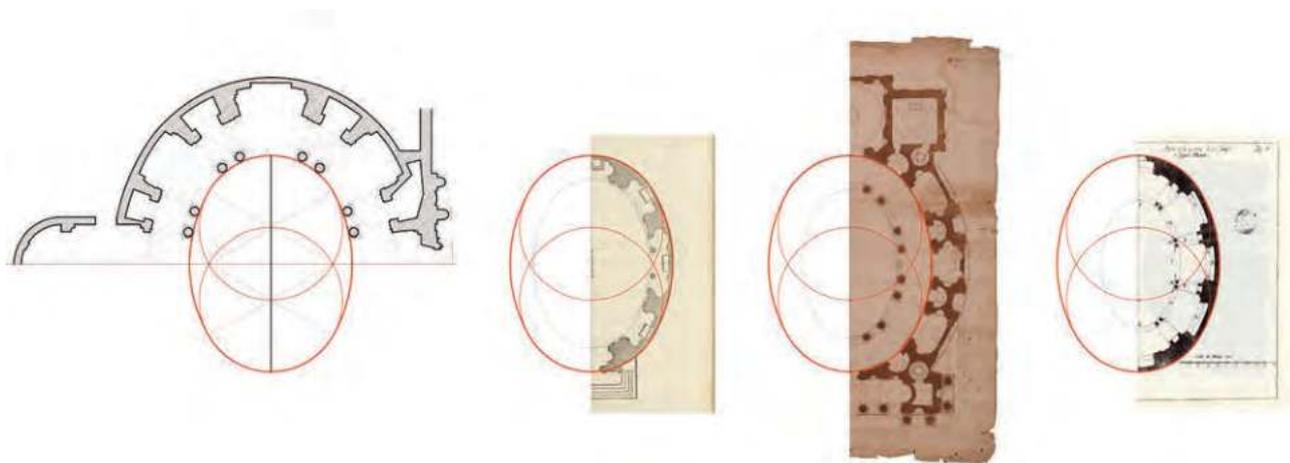


Fig. 15. Analisi delle diverse modalità di utilizzo dell'ovale equilatero – IV costruzione di Serlio- (da sinistra): piante di Sant'Ignazio a Mazara, del Tempio ovale di Serlio, dello Spirito Santo dei Napoletani di Mascari e del Tempio a pianta ovale di Amico (elaborazione grafica di M. Cannella).



*Fig. 16. Analisi della nuvola di punti, definizione delle geometrie delle circonferenze e ricostruzione virtuale degli archi delle serliane della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara (elaborazione grafica di M. Cannella).*

Andrea Pozzo aveva fatto già ricorso a una copertura di questo tipo per la cupola dipinta della chiesa di Sant'Ignazio a Roma nel 1685<sup>31</sup>, e, ancora, per la realizzazione del tamburo della cupola finta costruita tra il 1665 e il 1678 nella chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì. Il medesimo schema è stato successivamente ripreso da Amico nella sezione di un tempio a croce pubblicata ne *L'architetto pratico* (fig. 11). Queste affa-

scinanti similitudini hanno portato a ipotizzare che la stessa soluzione sia stata utilizzata anche nella struttura sovrastante il presbiterio della chiesa di Mazara del Vallo. (Fig. 18) La ricostruzione virtuale è stata quindi sviluppata utilizzando le stesse proporzioni della sezione riferita alla costruzione prospettica della cupola finta della chiesa del Collegio Romano che, come si è detto, fu pubblicata da Pozzo nel suo trattato.

104

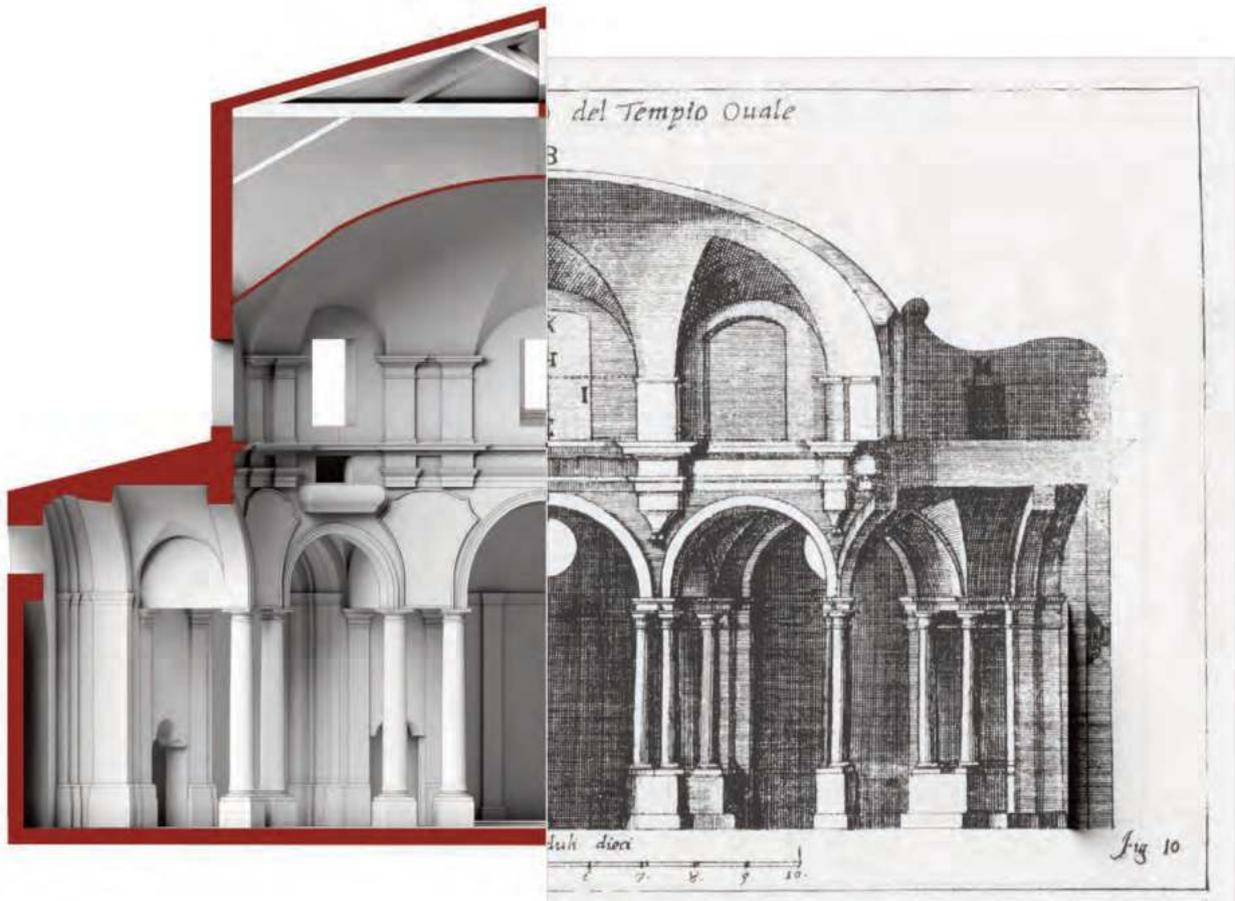


Fig. 17. Sezioni trasversali della riconfigurazione virtuale della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara (a sinistra) e del Tempio a pianta ovale di Amico (a destra) (elaborazione grafica di M. Cannella).

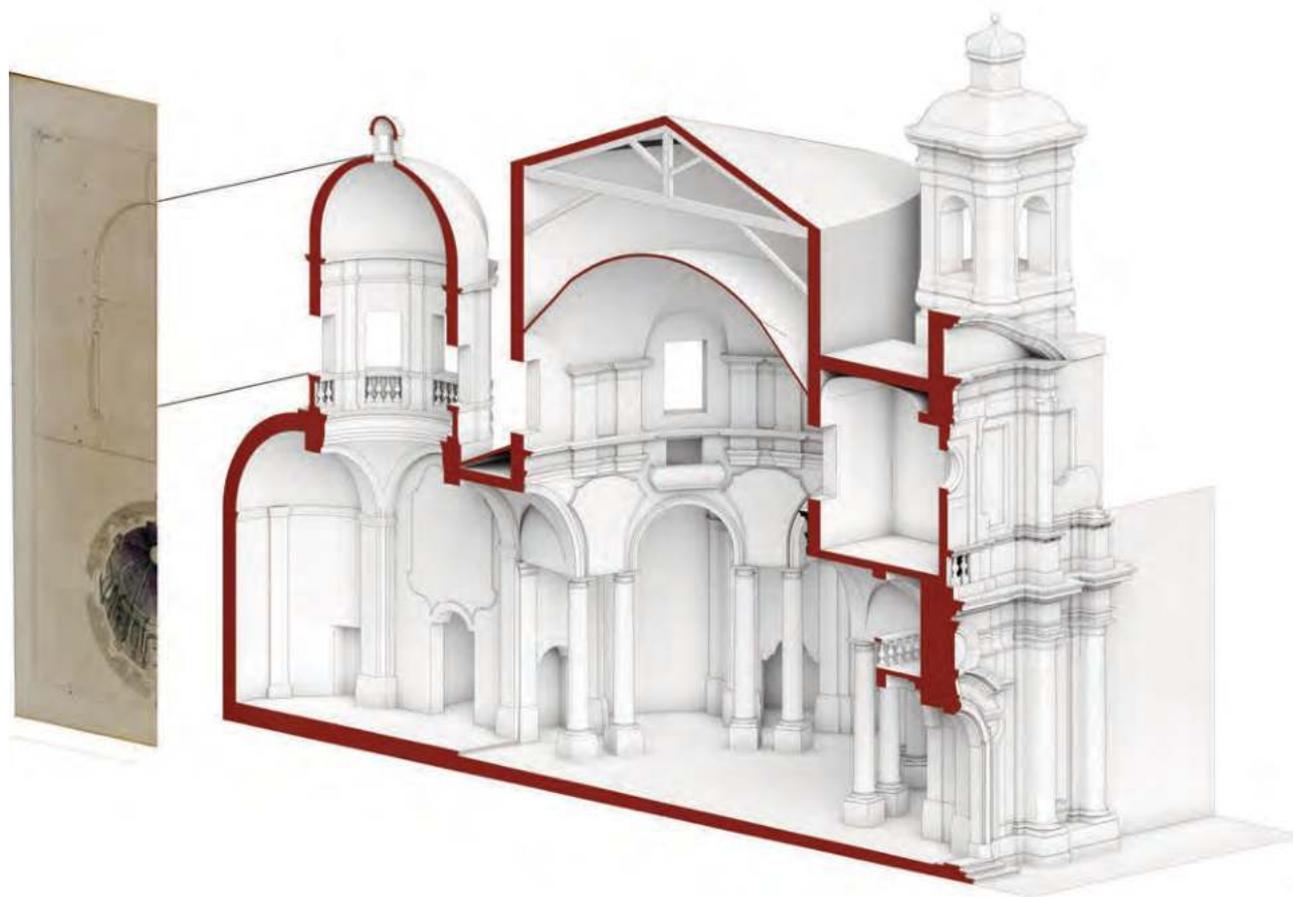


Fig. 18. A. Pozzo, Cupola in piccolo di sotto in su (da Pozzo 1700, figura 50, BDARCH) con vista assometrica dello spaccato del modello ricostruttivo della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara (elaborazione grafica di M. Cannella).

## Punti di partenza: la collezione libraria del Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo e gli esordi come architetto-pittore-scenografo

Domenica Sutura

Le iniziali prestazioni come architetto per conto dei Gesuiti (Casa Santa di Loreto, 1705 presso il complesso di Salemi; Chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala, dal 1714), contemplano progetti che mostrano a queste date l'impiego di volte squarciate e sormontate da ambienti o da lanterne per incamerare e irradiare luce finalizzati ad esaltare la componente scenografica e mistica dei congegni di copertura. Se si valuta la progettazione a Trapani di ulteriori calotte tronche, con o senza balaustra, in cantiere dal 1732 (tribuna della chiesa dell'Immacolatella e cappella del SS.mo Crocifisso presso la chiesa di San Domenico) la questione si complica ulteriormente poiché queste strutture precedono la pubblicazione postuma del trattato di Guarini, a meno di ipotizzare la conoscenza dei *Disegni* (Torino 1686), con le "richiestissime" anteprime<sup>32</sup> delle incisioni delle opere dell'architetto teatino (che potevano tra l'altro anche circolare in forma sciolta), ma una prima ricognizione effettuata negli schedari di importanti biblioteche siciliane non ha prodotto risultati riguardo alla presenza di quest'edizione<sup>33</sup>.

È verosimile che Giovanni Amico avesse condotto i suoi primi studi usufruendo delle collezioni librarie presenti nelle biblioteche dei conventi trapanesi (per la maggior parte confluiti presso la Biblioteca Comunale "Fardelliana"), ovvero presso i Gesuiti; gli Agostiniani Scalzi, i Carmelitani, e, soprattutto, i Francescani del Terzo Ordine di San Rocco, dove a quanto pare il giovane studioso poteva consultare numerosi testi di matematica<sup>34</sup>. L'assenza di inventari relativi ai volumi appartenuti a queste sedi non permette tuttavia una valutazione dei testi a suo tempo studiati da Amico<sup>35</sup>. È stato altresì os-

servato<sup>36</sup> come i suddetti ordini religiosi avessero successivamente conferito incarichi all'architetto, probabilmente anche sulla base delle trascorse frequentazioni. Amico, divenuto sacerdote, aveva poi perfezionato le sue conoscenze inerenti alla disciplina architettonica presso il collegio Massimo di Palermo, intessendo relazioni fruttuose per la sua professione e beneficiando di ulteriori opportunità. Oltre a impegnarsi come docente presso la sede della Compagnia nella capitale<sup>37</sup>, fu tra i più assidui frequentatori della biblioteca del collegio palermitano, oggi confluita nella BCRS, *Fondi Antichi*, di cui è invece pervenuto l'inventario dei volumi posseduti dall'Ordine (acquisizioni registrate fino al 1767), comprendente numerosi testi di eterogenea origine, anche internazionale, elencati nell'indice relativo alla matematica, il cui insegnamento, come è noto, era connesso a quello della disciplina architettonica<sup>38</sup>. La collezione libraria di Amico, al contrario, doveva essere probabilmente limitata all'inizio della carriera di architetto religioso, date anche le modeste possibilità economiche di partenza<sup>39</sup>. L'Ordine manteneva frequenti relazioni con Roma, Genova e Venezia per l'acquisto di edizioni volte a implementare le raccolte librarie delle sedi siciliane sin dal XVI secolo<sup>40</sup>. Ai fini di questo studio è possibile selezionare alcuni testi che potevano offrire ad Amico idee per una qualificazione scenografica dell'architettura, non solamente riferita ai congegni di copertura o esclusivamente rivolti all'architettura religiosa, i cui riferimenti traspaiono più o meno esplicitamente nelle sue opere. Sappiamo con certezza, ad esempio, che il trattato di Andrea Pozzo fu disponibile abbastanza presto poiché venne acquisito nel 1706, in questo caso proveniente dalla biblioteca di don Vincenzo Branciforti, come riporta l'*ex libris* apposto in calce al frontespizio del secondo volume oggi custodito presso la BCRS<sup>41</sup>. La medesima data di avvenuto possesso risulta riferita anche ai *Disegni di altari e cappelle nelle chiese di Roma*, (Roma, Giovanni Giacomo De

Rossi, 1690 ca., edizione che circolava anche in fogli sciolti)<sup>42</sup>, dove era anche possibile osservare alcune celebri composizioni trasmesse ad esempio nelle incisioni relative alla cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, seppur parzialmente (tavv. 21-22), o alla cappella Avila in Santa Maria in Trastevere (tavv. 34-35). Appare pertanto verosimile ipotizzare la conoscenza di queste edizioni romane sin dall'inizio dell'attività professionale di Amico, sebbene le coperture delle prime opere dell'architetto trapanese sembrano riflettere e rielaborare anche altri repertori acquisiti dal collegio palermitano, di inaspettata provenienza, come quella olandese. I Gesuiti possedevano infatti almeno due volumi del pittore e architetto Hans Vredeman de Vries ripubblicati da Marolois e cioè *l'Architectura oder Bauung der Antiquen aus dem Vitruvius* (Amsterdam 1647), citato da Amico nel primo volume del suo trattato (1726, alla p. 86)<sup>43</sup>, e la *Perspectiva theoretica ac practica* (Amsterdam 1647)<sup>44</sup>, dove era possibile intercettare crociere sfondate da oculi, anche balastrati. Nell'indice era poi eccezionalmente presente anche un esemplare de *Les ouvrages d'architecture* (Leide 1715)<sup>45</sup> edito da Van der Aa con le opere di Pieter Post. Come ricordato nella prima parte di questo studio, le incisioni in esso contenute mostravano esempi, primo fra tutti la Sala d'Orange, dotati di calotte aperte da oculi con geometria variabile, e gallerie balastrate sormontate da lanterne con cupola. L'unità di misura olandese era poi nota ad Amico in relazione dell'architettura militare a cui dedica parte del suo trattato<sup>46</sup>.

Come sarà dimostrato nei paragrafi successivi, le opere di Amico mostrano una disinvoltura nella selezione delle fonti e un'autorevolezza che sembrano smentire l'idea di una fase formativa modesta, segnata da studi come autodidatta e dalla mancanza di esperienze fuori la Sicilia. La costruzione di una biblioteca personale della portata come quella dell'architetto trapanese avvenne

di fatto nel corso degli anni, adeguata al prestigio acquisito sia come religioso che come progettista, e grazie anche al supporto dell'incognito «amico corrispondente» di Roma che Amico cita in un noto documento del 1743. A detta dell'architetto, infatti, l'invio di una relazione di sintesi sul dibattito intorno alla stabilità strutturale della cupola di San Pietro costituiva uno dei tanti servizi dallo stesso richiesti in diverse occasioni al suo interlocutore nell'Urbe («si impegnò l'amico al suo solito»)<sup>47</sup>, tra cui rientravano forse l'acquisto e la spedizione in Sicilia di libri, raccolte di incisioni, anche sciolte, di architettura, quest'ultime tra l'altro di difficile individuazione poiché non inventariate nel lungo elenco stilato dopo la sua morte, ma ad esempio verosimilmente incluse tra i suoi progetti, ovvero nei perduti «quindici foderi di libri con vari disegni di architettura e pittura»<sup>48</sup>.

Un altro aspetto da prendere poi in considerazione riguarda l'esperienza di Amico, documentata soprattutto nelle prime fasi della sua attività, nel settore della progettazione effimera e del quadraturismo. Mentre il primo richiedeva capacità non comuni nel campo dell'ottica e nell'articolazione delle forme in rapporto alle fonti di illuminazione (si trattava prevalentemente «macchine» d'altare da collocare in ambienti interni e da dotare di candele sapientemente distribuite), il secondo metteva in gioco conoscenze riguardo alle regole della prospettiva, secondo una sperimentazione che, come del resto praticato anche da Andrea Pozzo, sarà riversata nell'architettura costruita. Se le fonti testimoniano una certa competenza<sup>49</sup> di Amico riguardo l'architettura effimera (dal testamento si apprende che l'architetto era inoltre solito concedere in affitto apparati in occasione delle festività trapanesi)<sup>50</sup> per la quale esibisce, all'inizio della sua carriera, qualità di architetto-scenografo negli allestimenti festivi prodotti a Trapani (per la Congregazione del Purgatorio, nel 1708, per il Senato, nel 1710 e nel 1730<sup>51</sup>, e per le Clarisse, nel 1711), ad Alcamo (per la



108

Fig. 19. G. Amico?, veduta dell'affresco nella volta della sagrestia del collegio dei Gesuiti di Trapani (foto E. Bellini).

Compagnia del SS.mo Sacramento presso la chiesa Madre, nel 1712)<sup>52</sup>, o riguardo le sue ipotizzabili doti di pittore-quadraturista a Trapani (volta della sagrestia del collegio dei Gesuiti? (fig. 19))<sup>53</sup> e ad Alcamo (perduto affresco nel cappellone della chiesa Madre, nel 1711)<sup>54</sup>, non conosciamo, invece, la sua erudizione in merito all'architettura teatrale. Recenti studi tuttavia indicano come dal 1702 a Palermo, e in particolare presso il teatro di Santa Cecilia, fosse attivo Francesco Scarlatti, curatore di melodrammi messi in scena con le musiche del fratello Alessandro, in quel tempo maestro di cappella alla corte di Napoli, e con l'impiego di scenografie di Ferdinando Galli Bibiena. Un disegno custodito presso il Museo Pepoli di Trapani, raffigurante "Una Reggia del Sole", testimonia poi nella prima metà del Settecento la presenza in città di personalità (o l'importazione di progetti per allestimenti teatrali) appartenenti all'orbita della famosa famiglia di scenografi emiliani<sup>55</sup>, a cui non è rimasto forse indifferente l'architetto di origine trapanese Gaetano Lazzara, la cui attività in questo settore è testimoniata da grafici originali che mostrano soluzioni con coretti e gallerie balaustate<sup>56</sup>. Il motivo dei pennacchi sormontati da rotonde perimetrare da balaustre si individua anche nell'ambito degli allestimenti effimeri del tempo, come ad esempio si osserva in un'incisione di Francesco Cichè (fig. 20) pubblicata nel libretto di Pietro Vitale (*Le simpatie dell'allegrezza...*, Palermo 1711) di cui forse Amico possedeva una copia<sup>57</sup>.

Andrebbe poi valutata con attenzione una eventuale e prolungata collaborazione con l'architetto scenografo e pittore teatrale Nicolò Troisi, pure suo concittadino, per conto dei Gesuiti di Palermo in occasione degli spettacoli organizzati all'interno della "sala delle ricreazioni", ovvero il salone adibito alle feste pubbliche frequentemente tenute dall'Ordine, oggi alterato e corrispondente alla sala lettura della BCRS. Giuseppe Scuderi ricorda infatti come la "grande sala" del collegio Massimo fosse «un vero e

proprio teatro, sede di spettacoli e di manifestazioni, in alcuni casi con l'intervento di architetti esterni o pittori di fama e con la realizzazione di complicatissime scenografie con l'adozione di sofisticate macchine ottiche»<sup>58</sup>. Già nel 1729 Troisi era in servizio presso il collegio Massimo<sup>59</sup>, mentre in una lettera del 1730 veniva ancora indicato come autore degli allestimenti per il grande spettacolo di Carnevale organizzato dal collegio insieme proprio a Giovanni Amico, quale artefice di una scena di bosco<sup>60</sup>.

Amico era già stato in realtà coinvolto dai Gesuiti di Palermo negli allestimenti organizzati all'interno del salone del collegio per l'acclamazione dell'imperatore Carlo VI<sup>61</sup> di cui è pervenuta iconografia (fig. 21). Si tratta di un'incisione di Vincent Hubert riguardante l'apparato montato su una delle pareti corte della sala che mostrava un alto fornice centrale, con profonda nicchia contenente la statua del nuovo sovrano, inquadrato da due portali sormontati da cantorie balaustrate da cui si sporgevano i musicisti con i loro strumenti. Il gesuita Domenico Turano si occupò di redigere il libretto commemorativo dell'evento e di fare incidere a Roma le immagini in esso contenute relative al progetto di Amico. A quanto sembra il padre gesuita era una personalità influente in seno all'Ordine, essendo docente presso il collegio Massimo e solito a pubblicare le sue opere anche a Roma (oltre a Faenza, Firenze e Malines, in Belgio)<sup>62</sup>. Per quanto riguarda il salone, il compito di Giovanni Amico sembrava tuttavia semplicemente consistere nell'addobbo, con velluti, composizioni floreali e statua dell'imperatore, di una struttura pressoché già esistente, come ricostruito da Giuseppe Scuderi sulla base della descrizione del Turano<sup>63</sup>, che di fatto conferma l'esistenza almeno dei palchetti mantenuti in allestimenti successivi e dove la produzione di musica costituiva una costante delle spettacolari feste organizzate all'interno del collegio<sup>64</sup>. Questa composizione in realtà sembra a sua volta rievocare quella del presbiterio dell'oratorio gesuitico di San Francesco Saverio a Roma

(fig. 22), detto del "Caravita" (dal nome del suo fondatore), limitrofo al Collegio Romano e alla chiesa di Sant'Ignazio, realizzato negli anni Settanta del XVII secolo secondo un progetto dell'architetto Giovanni Antonio De Rossi (in quel tempo vicino a Bernini), nel rispetto delle indicazioni fornite dai Padri della Compagnia<sup>65</sup>. Sussistevano tuttavia alcune differenze tra i due ambienti poiché nell'oratorio del Caravita i palchetti erano anche posizionati all'interno del fornice, verso l'altare, risultando contrapposti, mentre le descrizioni del salone del collegio palermitano fanno riferimento a un sistema di palchetti che si fronteggiavano nelle due facciate corte<sup>66</sup>. Inoltre nel modello romano la volta ribassata di accesso al presbiterio risultava aperta da un grande occhio ovale sovrastato da una bassa lanterna (fig. 23) per indirizzare un fascio luminoso in particolare sulle macchine d'altare allestite dai Gesuiti nel *Teatro delle Quarant'ore* per l'esposizione del SS.mo Sacramento tre giorni prima della Quaresima con l'accompagnamento di musica sa-

109



Fig. 20. F. Chichè, Dimostrazione fatta dalla Maestranza delli Scopettieri, incisione, 1711 (da P. Vitale, *Le simpatie dell'allegrezza...*, Palermo 1711, BCRS - "Su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana", divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

cra. Nonostante ciò appare verosimile ipotizzare che questo ambiente abbia probabilmente ispirato l' ammodernamento del salone delle feste del collegio di Palermo nei primi anni del Settecento<sup>67</sup>, e che Amico ne fosse al corrente tramite disegni pervenuti dalla sede centrale di Roma o sottoposti alla sua attenzione dallo stesso Turano. Come vedremo, infatti, le citate “differenze” (occhio

più lanterna e palchetti angolari e contrapposti) ritorneranno puntualmente nelle opere dell'architetto trapanese caratterizzate da effetti scenici singolari, di seguito approfondite.

Infine, sebbene la questione riguardante l'architettura teatrale appaia velocemente liquidata nel secondo volume del suo trattato (1750), Amico comunque dichiara

110



Fig. 21. V. Hubert da G. Amico, addobbi del salone delle feste del collegio Massimo di Palermo per l'accamazione di Carlo VI, 1720, incisione (da NOBILE 2021b).



Fig. 22. Roma. Oratorio del Caravita, veduta del presbiterio.

di essere abbastanza aggiornato in materia di scenografia prodotta anche a livello internazionale: «Non si han poste alcune idee di scene, poiché si è giudicato superfluo, essendo in questi nostri tempi abbondante l'Europa di peritissimi Ingegneri, ed Architetti scenici, dell'quali si vedono idee stupende, e magnifiche, non men della sozza de disegni, che nella nobiltà delle idee»<sup>68</sup>.



Fig. 23. Roma. Oratorio del Caravita, veduta dell'oculo della volta del presbiterio (Catalogo Generale dei Beni Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Ministero della Cultura).

## Architettura e luce per le chiese della Compagnia di Gesù: la Santa Casa a Salemi e la chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala

*Domenica Sutura*

Nel 1705 i Gesuiti di Salemi commissionavano a Giovanni Amico il progetto della «Casa Santa, e Congreg. di sopra»<sup>69</sup>. Si tratta probabilmente del primo incarico di Amico come architetto e per conto della Compagnia, intrapreso all'età di ventuno anni mentre era chierico presso il seminario di Mazara. Il collegio salemitano aveva subito una significativa trasformazione in seguito al crollo della chiesa, nel 1696. La Congregazione Lauretana, fondata dieci anni prima con sede in un locale attiguo alla vecchia sacrestia, dopo il disastroso evento fu trasferita nei nuovi ambienti prospicienti via Torralta, e precisamente nell'ala nord del cortile delle scuole. Nel 1705, insieme alla nuova chiesa, furono pertanto inaugurati la Santa Casa e, al piano superiore, l'oratorio della Congregazione<sup>70</sup>. La Santa Casa del complesso di Salemi costituiva una delle tante riproduzioni della famosa struttura esistente a Loreto, ovvero un piccolo e modesto edificio rettangolare che, come è noto, Giulio II arricchì con un rivestimento marmoreo (1508-1526), a cui lavorarono personalità artistiche rilevanti tra cui Bramante, Baccio Baldinelli, Antonio da Sangallo e Andrea Sansovino. L'intervento siciliano, seppur non rigorosamente fedele come il successivo esempio catanese (all'interno della chiesa di Santa Maria dell'Aiuto, 1740), si inseriva infatti all'interno di «quel fenomeno imitativo e iterativo che portò a costruire copie della Santa Casa un pò dappertutto in Europa» sin dal XIV secolo, assumendo maggiore portata nel periodo compreso tra la Controriforma e il Settecento per diventare, come l'originale, meta di pellegrinaggi e processioni durante le feste mariane<sup>71</sup>. Le misure, i caratteri formali e l'apparato decorativo della Santa Casa di Loreto si potevano dedurre dalle numerose immagini



Fig. 24. Anonimo, pianta della Santa Casa di Loreto, 1705, disegno (da SUTERA 2008).



Fig. 25. Salemi, complesso dei Gesuiti, Santa Casa, veduta del corridoio perimetrale (foto di D. Sutura).

in circolazione, oppure l'edificio (o i disegni originali) veniva puntualmente rilevato e poi adattato nel sito prescelto per "contenere" la replica lauretana. Quest'ultima modalità sembra essere stata effettuata a Catania<sup>72</sup> e prima ancora a Salemi, (fig. 24) come mostra un piccolo disegno dotato di legenda e condotto in Sicilia dal committente, il perugino P. Silvio Ludovico Minimi della Compagnia di Gesù<sup>73</sup>. Rispetto all'archetipo, descritto dettagliatamente dal Minimi nel *Ristretto de' sacri misteri della Santa Casa di Loreto per una breve notizia à devoti curiosi, che visitassero la copia di quella eretta nella città di Salemi nel 1705* (Palermo 1718)<sup>74</sup>, (fig. 25) la copia siciliana risulta circondata da un corridoio ricoperto da affreschi lungo la parete corrispondente all'esterno della cappella e fin sopra la volta. Tra febbraio e marzo 1703, i pittori palermitani Vincenzo Bongiovanni e Giovanni Battista Scannatello erano impegnati ad affrescare l'interno della chiesa (campate della navata centrale, imbiancate nell'Ottocento)<sup>75</sup>, pertanto non risulta inverosimile pensare a un'ulteriore prestazione in alcuni ambienti del collegio e nella Santa Casa, la cui definizione andava di pari passo. Sei portali introducevano, rispettivamente, quattro alla cappella (due per lato, di cui uno dipinto) e due di accesso alle stanze attigue del collegio. Inoltre il particolare trattamento di un pilastro d'angolo, affrescato a mischi policromi, conferiva alla copia di Salemi un'impronta ornamentale tipicamente siciliana. Come il modello lauretano, la ricchezza decorativa esterna veniva meno all'interno della Santa Casa, concepita come scrigno sacro dalle spoglie e cieche pareti in laterizio a faccia vista, (figg. 26-27) mentre sussisteva un'unica fonte di illuminazione proveniente dall'alto che generava, al contrario, un effetto originale in corrispondenza dell'altare, frutto delle idee del progettista. Per raggiungere lo scopo, Amico applicò un foro circolare sulla volta a crociera della cappella, ponendola in comunicazione con il vano superiore adibito all'oratorio della Congregazione – il cui pa-

vimento conteneva l'occhio suddetto (fig. 28) – un ambiente sfinestrato coperto da una ulteriore volta che fungeva pertanto da grande camera di luce per la Santa Casa. Oltre alla probabile conoscenza da parte di Amico dell'occhio sulla volta dell'oratorio Caravita dei Gesuiti a Roma cui si è precedentemente accennato, appare verosimile contemplare un'ulteriore suggestione colta dall'architetto e riversata in questo progetto. Come già ricordato, i Gesuiti del collegio palermitano possedevano almeno due volumi di Hans Vredeman de Vries ripubbl-



Fig. 26. Salemi, complesso dei Gesuiti, Santa Casa, veduta dal corridoio verso l'altare (foto di D. Sutura).



Fig. 27. Salemi, complesso dei Gesuiti, Santa Casa, veduta interna (foto di D. Sutura).



Fig. 28. Salemi, complesso dei Gesuiti, oratorio della Congregazione Lauretana (foto di D. Sutura).

cati da Marolois e cioè l'*Architectura oder Bauung der Antiquen aus dem Vitruvius* (Amsterdam 1647), citato da Amico nel primo volume del suo trattato (alla p. 86)<sup>76</sup>, e la *Perspectiva theoretica ac practica* (Amsterdam 1647)<sup>77</sup>. È possibile che un'incisione tratta da quest'ultima opera (tav. 30) (fig. 29), che mostra una volta aperta da un grande occhio circolare, sia stata selezionata da Amico per il progetto della Santa Casa di Salemi, sulla base di un procedimento di assimilazione e rielabora-

zione delle fonti in chiave moderna e secondo le necessità del caso, che contraddistingue l'opera dell'architetto sin dagli esordi, come di fatto conferma quanto dallo stesso asserito nel primo volume del suo trattato, citato in apertura al presente contributo. Lo sguardo alla produzione olandese non costituisce poi un caso isolato nel ventaglio delle possibilità offerte dalla stampa e sfruttate da Amico in relazione al tema della manipolazione dello spazio, della struttura e delle fonti di illuminazione, più o meno nascoste, e apre un nuovo scenario di ricerca per ricostruire la genesi dei teatri sacri realizzati dall'architetto trapanese nella Sicilia del primo Settecento.

La riedificazione della chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala, intrapresa dal 1714 da Giovanni Amico su incarico dal rettore del collegio gesuitico di Palermo, padre Carlo Nicola Biancardi (l'Ordine ne deteneva la proprietà sin dal 1550) costituisce un episodio privo di studi, condizionati soprattutto dallo stato di abbandono in cui riversa in generale il complesso (figg. 30-31), (oggi di pertinenza del Parco Archeologico Regionale di Lilibeo-Marsala). In questo caso il disegno di Amico si pone in continuità con la soluzione già realizzata a Salemi, con quella del Caravita a Roma (occhio più lanterna) e con il cantiere della chiesa di Sant'Ignazio a Mazara appena compiuto. L'idea di bucare con un occhio ottagonale la volta in pietra a botte lunettata presbiteriale e di sovrapporre a questa una lanterna di forma ottagonale con tamburo sfinestrato e cupola a spicchi costolonata con funzione di camera di luce appare a queste date di assoluta novità in ambito locale, ma perfettamente allineata agli esiti di dibattiti sei-settecenteschi sorti in differenti parti dell'Europa del centro-nord sui temi delle calotte tronche, delle lanterne ad esse sovrapposte e, in generale, degli effetti dell'illuminazione indiretta, che Amico poteva conoscere esclusivamente attraverso quanto della pubblicistica prodotta approdava sull'Isola, non essendo fi-



Fig. 29. H. Vredeman de Vries, *Perspectiva theoretica ac practica*, Amsterdam 1633, incisione, tav. 30 (BCRS - "Su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana", divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

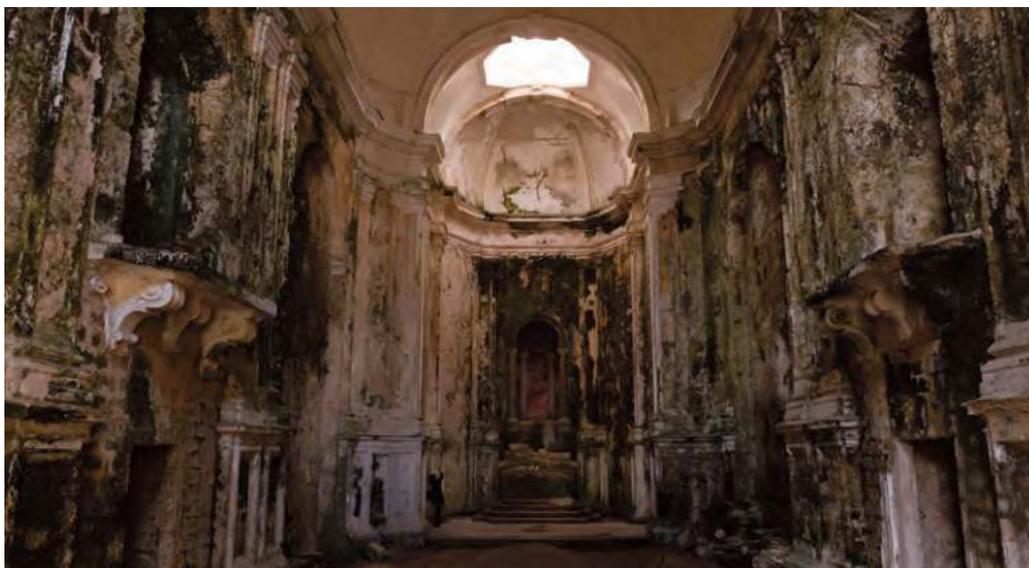


Fig. 30-31. Marsala. Complesso di Santa Maria della Grotta, veduta aerea e interno (foto di M. Cannella).

nora documentati, come più volte ricordato, viaggi di formazione e di aggiornamento professionale dell'architetto all'estero. L'eccentrica soluzione di copertura absidale proposta per questa fabbrica da Giovanni Amico (occhio ottagonale e lanterna con cupola) (fig. 32) ha infatti contemplato ancora una volta l'uso di fonti incisorie esterne alla Sicilia, imposte in particolare dalla complessità del tema progettuale, che presentava importanti problemi di illuminazione e di ventilazione. La chiesa medievale da riconfigurare era infatti scavata nella roccia di una latomia, attornata da diversi ambienti ipogei di un antico cenobio basiliano (dal 1098). La ricerca delle possibili fonti di progetto per la chiesa di Marsala, e del conseguente

innesco della sperimentazione sul tema da parte di Amico, impone indagini suppletive poiché le scelte effettuate sembrerebbero dipendere, oltre alla citata soluzione di copertura dell'oratorio del Caravita, verosimilmente anche dalla diretta consultazione delle tavole de *Les ouvrages d'architecture* di Pieter Post, come ricordato, custodito presso il collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo, e precisamente quelle riferite al complesso della Sala d'Orange e ad altre opere con volte aperte e sormontate da torri/lanterne che si ritrovano nel volume olandese (ad esempio la *Maison Swanenburg* o la *Maison de Maestricht*). La validità dell'ipotesi considera tuttavia anche una ricezione immediata del volume, avvenuta probabilmente entro l'anno della sua pubblicazione. Il profilo obliquo dei capitelli di ordine dorico delle colonne che articolano lo scalone del collegio palermitano, desunto dal raro trattato di Juan Caramuel Lobkowitz (*Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano 1678)<sup>78</sup> e messo in cantiere l'anno successivo all'edizione, costituisce di fatto un precedente della quasi contemporanea applicazione nell'architettura dei Gesuiti di temi e soluzioni dedotti dalle incisioni e conferma l'impegno profuso dall'Ordine nell'aggiornamento continuo della collezione libraria attraverso la rapida acquisizione delle novità offerte dalla pubblicistica del mercato italiano ed europeo in materia di architettura. L'analisi della documentazione relativa al cantiere della chiesa di Marsala renderebbe tra l'altro verosimile l'ipotesi. Il capitolato di appalto dei lavori per la ricostruzione della fabbrica risale al 19 gennaio 1714, secondo cui i «Magister Antoninus et magister Antoninus (sic) Sammaritano fratelli et Magister Jacobus de Martino et magister Carolus Li Gotti fabermurarii civitatis Marsalie hic Drepani reperti insolidum»<sup>79</sup> si obbligavano nei confronti del reverendo sacerdote Giovanni Amico Architetto per conto del reverendo priore padre Carlo Nicolai Biancardi della Società di Gesù. Il documento descrive tuttavia uno stadio ancora non definitivo del progetto poiché non

116



Fig. 32. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta interna verso la copertura del presbiterio (foto di M. Cannella).

appare contemplata l'attuale soluzione del congegno di copertura absidale<sup>80</sup>. Nuovi documenti archivistici confermano il dato poiché il 4 maggio 1715 vennero stilati altri capitoli secondo cui i maestri Cristoforo Fica (capo mastro della città di Trapani) e Mario Pisano si obbligavano invece a fabbricare, entro il mese di agosto, «la Cupola nella maniera, e disegno, che richiederà detto D. Amico Architetto, con dover farci ornamenti di pietra d'intaglio senza che havessero a copiare né di calcina né di gesso con farci lavori, ed intagli che domanderà detto Architetto, ed imbiancare solamente li campi di liscio che resteranno nella detta Cupola quale debba essere ben listiata, et intagliata, e madonata di sopra»<sup>81</sup>. È plausibile che l'edizione olandese del 1715 venne condotta da un membro della Compagnia al rientro da un viaggio nel nord Europa, ipotesi che accorcerebbe i tempi di acquisizione dell'opera rispetto a quelli relativi alla spedizione di un carico di volumi da uno dei citati centri di distribuzione italiani abitualmente sfruttati dall'Ordine. È stato infatti già osservato come la singolare terminazione a bulbo del campanile della cattedrale di Palermo, progettato da Amico circa un decennio dopo, probabilmente sulla base dell'osservazione delle incisioni di Salomon Kleiner del 1724, sia da collegare a un viaggio compiuto a Vienna da uno dei due *marammieri* in date vicine alla stesura finale della proposta<sup>82</sup>. Il citato documento per la chiesa marsalese e relativo al capitolato stilato nel mese di maggio sembra poi accennare a elaborati grafici particolareggiati non ancora consegnati da Amico, mentre il 31 agosto 1715 lo stesso contratto avrebbe fissato la chiusura dei lavori, pena una decurtazione di 30 onze delle 299 previste<sup>83</sup>, ma forse i tempi non vennero infine rispettati se ulteriori documenti attestano una successiva retribuzione ad Amico, e cioè nel 1734, a conclusione dell'intero lavoro svolto per i Gesuiti di Marsala<sup>84</sup>, sebbene tracce incise sul prospetto riproducenti in prospettiva il disegno di un monumentale portale denuncino l'incom-

piutezza dell'edificio. È certo comunque che l'architetto trapanese approfittò della nuova e prestigiosa opera editoriale acquisita dai suoi committenti in una fase progettuale *in fieri* della chiesa di Marsala, almeno per quanto riguarda l'area presbiteriale che presentava maggiori condizionamenti. Gli elaborati relativi alla residenza di Huis ten Bosch, e in particolare quelli che intercettano la Sala d'Orange, presentano una impostazione che di fatto sembra sia stata in grado di guidare, verso forme semplificate e meno monumentali, la redazione del progetto per la copertura absidale della chiesa di Marsala. L'originalità dei risultati rispetto alla fonte ispiratrice risiede in questo caso nella tecnica costruttiva impiegata, ovvero strutture in pietra (come anche si usava in Francia nell'architettura sacra), anziché in legno (come si usava in Olanda), e nella trasmutazione del modello in una fabbrica religiosa che, nonostante la presenza di una ulteriore sorgente di illuminazione (fig. 33) (cioè l'occhio previsto sopra il portale principale, in realtà insufficiente per illuminare la parte conclusiva-absidale della lunga aula), imponeva un ingresso "trascendentale" della luce in corrispondenza dell'altare, come già realizzato a Salemi.

Un'altra riflessione in merito al rapporto del nuovo progetto con la preesistenza sotterranea, suggestiva quanto vincolante, spiegherebbe ulteriormente l'eccezionalità della proposta di Amico. La latomia, gli ambienti ingrottati con funzione liturgica e la chiesa medievale preesistente, come ricordato di fondazione basiliana, costituivano una delle poche testimonianze della presenza e dell'espressione artistica e culturale bizantina in Sicilia occidentale. Le celebrazioni di rito greco dei monaci avvenivano infatti nella struttura rupestre ipogeica arricchita da affreschi bizantini di pregiata fattura ("Teoria di Santi", "San Demetrio", "La Vergine col bambino" ancora visibili *in situ*), con copertura costruita in pietra<sup>85</sup> da cui si aprivano squarci o lucernari come fonte di illuminazione e area-

zione, in particolare orientale. In territorio armeno, da dove provenivano gran parte dei monaci che osservavano la regola di San Basilio insediatisi nella penisola italiana e anche in Sicilia, complessi monasteriali rupestri, anche scavati nella roccia, come quelli di Haghpat (fig. 34), Geghard e più tardi, come la fortezza di Halidzor in Syunik, danno un'idea dei livelli più elevati della tipologia di architettura chiesastica ipogea, con caratteristiche eccezionalmente confrontabili (volte in pietra con

occhi anche ottagonali sormontati da tamburi loggiati cuspidati per permettere l'ingresso della luce, l'areazione e anche un'ottima acustica interna, sistemi di scalinate esterne per raggiungere sepolture etc..) con quanto Amico forse riuscì ad recuperare, modernizzandolo, a partire da un illustre esempio di architettura europea. In questo caso, e come la tipologia della chiesa ipogea prevedeva, l'architetto non inserì la balaustra sul perimetro ottagonale dell'occhio, né una galleria – che nel

118



Fig. 33. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta della controfacciata (foto M. Cannella).



Fig. 34. Haghpat (Armenia). Monastero, veduta interna verso la copertura absidale (by Steven C. Price – Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43532769>).

palazzo reale olandese permetteva di assistere ai festeggiamenti da una posizione elevata, avendo quest'ultimo la sola funzione di catturare luce e trasmetterla nell'aula sottostante in corrispondenza dell'altare generando in tal modo una sorta di sorprendente e abbagliante "teatro absidale" con illuminazione drammatica dall'alto. Il momento dell'eucarestia era di fatto accompagnato da un effetto scenografico di notevole impatto mistico sui fedeli mentre progredivano verso l'altare, investito da luce divina, come la dottrina liturgica dei Gesuiti raccomandava e come aveva già mostrato in Sicilia Andrea Pozzo attraverso il progetto per la chiesa di Sant'Ignazio a Mazara, ricordiamo, aperta al culto proprio nel 1714 forse anche grazie al supporto di Amico. Non appare infatti una casualità che l'architetto avesse coinvolto, nel 1734, il pittore Domenico La Bruna<sup>86</sup>, già attivo nel collegio Massimo di Palermo e come ricordato anche nella sede a Mazara, per realizzare quattro «quadroni» dipinti a fresco per i quattro rincassi arcuati delle pareti nella chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala, come testimoniato da nuovi documenti di archivio<sup>87</sup>.

Il congegno di copertura è poi realizzato in pura stereotomia, una scienza secolare in Sicilia che Amico, come i maestri trapanesi Fica e Pisano, governava sempre attraverso i libri (nel primo volume del suo trattato, nel 1726, cita Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'Architecture*, I ed. Parigi 1567, alla p. 58)<sup>88</sup> e la pratica di cantiere, e comunque necessaria per affrontare questioni di umidità e di ventilazione in una struttura costruita in pietra e per la maggior parte sottomessa. La suggestiva soluzione realizzata dimostra pertanto una cultura e un controllo della costruzione non alla portata di tutti. All'*incipit* di una promettente carriera, Amico già dimostrava di essere in grado di conferire nuova linfa alle forme del passato, di far dialogare antiche sapienze costruttive e tipologiche con il gusto moderno, incentrato in particolare nella ricerca di una qualità teatrale e scenografica dell'architettura

attraverso la manipolazione delle strutture di copertura e della ricerca delle fonti di luce.

Che le tavole relative a Huis ten Bosch possono aver supportato l'architetto nell'assolvere il complesso caso siciliano, e allo stesso tempo aver offerto una soluzione già resa celebre dalla stampa, benché ben dissimulata nel nuovo progetto, sembra essere confermata dall'osservazione di un'ulteriore incisione (tav. 12) tratta dalla serie e relativa ai due perduti "padiglioni verdi" (figg. 35-36) posti



Fig. 35. J. Mathijs da P. Post, Plan et profil des cabinets de verdure, particolare, incisione (da Post 1715, tav. 12, BCRS - "Su concessione dell'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana della Regione siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana", divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).



Fig. 36. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta esterna (foto di M. Cannella).

all'interno del parco della residenza reale olandese e oggi conosciuti mediante l'iconografia superstita. I già citati dipinti del pittore olandese Jan van der Heyden della seconda metà del XVII secolo riproducenti vedute del complesso<sup>89</sup>, e soprattutto dei padiglioni posti in primo piano, consentono di instaurare sorprendenti confronti con la proposta



120

Fig. 37. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta esterna dell'abside (foto di M. Cannella).



Fig. 38. J. van der Heyden, veduta di Huis ten Bosch e del parco, ca. 1668-70, olio su legno, (Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Number: 64.65.3, Public Domain).

di Amico per la chiesa di Marsala (figg. 37-38), formulata a partire dallo studio delle tavole del *Les ouvrages d'architecture*. Anche in questo caso l'architetto trapanese rielaborava in modo nuovo la composizione di partenza (una struttura a sviluppo orizzontale, con terrazza accessibile da una scalinata esterna e nobilitata da una lanterna dalla geometria accostabile a quella della Sala d'Orange), traendone citazioni formali e di dettaglio ravvisabili nel nuovo complesso di Santa Maria della Grotta caratterizzato da un forte impatto scenografico e paesaggistico: (fig. 39) una monumentale scalinata esterna con andamento a spezzata collegava il piano della facciata concava della chiesa a quello superiore della strada situata sul lato opposto e da cui emergeva il corpo allungato dell'aula dal perimetro segnato da una balaustra continua (oggi ripristinata)<sup>90</sup> e concluso all'estremità dalla cupola-lanterna a spicchi ricoperta da maioliche smaltate di un verde intenso. (figg. 30, 40) L'andamento sinusoidale della chiesa in corrispondenza del presbiterio, seguito dal coronamento della



Fig. 39. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta esterna del prospetto e della scalinata (foto di M. Cannella).



Fig. 40. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta esterna della lanterna e della curva di raccordo presbiterio-corpo longitudinale (foto di M. Cannella).



Fig. 41. Mazara. Cattedrale, particolare della curva di raccordo presbiterio-corpo longitudinale (foto di M. Riolo)

balastrata, e la particolare cromia delle maioliche della cupola richiamano anche la configurazione esterna della cattedrale di Mazara, di cui Amico progetterà, nel 1744, l'annesso seminario dei Chierici (oggi Museo Diocesano) (figg. 41-42) e, sul lato opposto, gli appartamenti nuovi del palazzo Vescovile. A quanto sembra l'ammodernamento della cattedrale venne eseguito tra il 1690 e il 1714 su disegno di Pietro Castro, ma è anche plausibile che Amico abbia successivamente suggerito una riconfigurazione linguistico-ornamentale omogenea e "magnificente" dei fronti della piazza intesa come "teatro" (balastrata e reiterazione degli oculi), come del resto già attuato a Palermo nella sistemazione della piazza Imperiale di San Domenico (relazione del 1727), soprattutto per il motivo unificante e scenografico della balastrata<sup>91</sup>, prediletto dall'architetto (nell'opzione mistilinea, pure presente nella facciata della chiesa del purgatorio di Trapani<sup>92</sup>, coeva a Santa Maria della Grotta).

**«Essendo perduta ogni bellezza, ed ornamento, ove mancherà il lume, che è quasi l'anima, che la ravviva (la chiesa)». Analisi e modellazione digitale del congegno absidale della chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala**

*Mirco Cannella*

Giunto a Marsala nei pressi della chiesa dedicata a Santa Maria della Grotta, l'edificio si presenta allo spettatore come un volume compatto sormontato da una piccola cupola ottagonale posta su tamburo finestrato. Le pareti poligonali dell'abside si raccordano ai muri laterali della chiesa con superfici curve che contribuiscono – insieme alla cornice e alla balastrata che corrono lungo tutto il suo perimetro – a donare plasticità chiaroscurale a un volume privo di aperture.

Percorrendo il lato meridionale della chiesa ci si trova

davanti a una lunga scalinata che, con andamento spezzato, conduce a una depressione del terreno, alquanto profonda, e dalla quale si erge il prospetto principale della chiesa. L'ingresso alla chiesa si trova infatti a ben 8,60 metri al di sotto del piano stradale; il pavimento della chiesa, al quale si accede da altri gradini posti in corrispondenza dell'ingresso principale, si trova invece ad un livello ancora più basso e raggiunge la quota negativa di circa 10 m.

(Fig. 43) La pianta della chiesa si presenta a navata unica con angoli smussati, lunga 23,40 m e larga 9,70 m, e scandita da coppie di paraste, su alti piedritti, che

contribuiscono a suddividere in tre parti le pareti lunghe; alle estremità di queste pareti vi sono due rincassi arcuati, mentre al centro troviamo due cantorie contrapposte, dotate di piccoli affacci a sbalzo e caratterizzate da superfici concave di raccordo che corrono lungo i profili delle due aperture. Al di sotto delle cantorie si aprono due accessi che consentono l'ingresso a ulteriori ambienti ipogei che si sviluppano sui fianchi dell'aula.

La navata è sormontata da una volta a padiglione, anch'essa con angoli smussati, su un breve sovrassesto, scandito da piccole lesene e al di sopra dell'imponente cornice che percorre le pareti lunghe della navata. Due



Fig. 42. Mazara. Veduta della piazza della cattedrale.

grandi lunette consentono di raccordare la volta di copertura con l'arco del presbiterio, la parete d'ingresso e la grande finestra di forma circolare.

All'esterno la volta è in parte estradossata, poiché supera in altezza il solaio orizzontale di copertura della chiesa (fig. 44). Concludono l'interno il presbiterio e l'abside poligonale, scandite da paraste e da una cornice orizzontale che dalla navata continua la sua corsa lungo le pareti dell'area sacra. Sulla parete di fondo dell'abside, imme-

diatamente sopra l'altare, si apre una profonda nicchia, conclusa da una calotta sferica, che presenta un gruppo di quattro colonnine distribuite lungo la parete cilindrica, infine l'abside è sormontata da un catino costituito da vele separate da leggeri costoloni.

Nonostante la possibilità di sopraelevare la chiesa, con una nuova e più monumentale struttura, che per un certo livello restava collegata attraverso passaggi alle suddette sale ipogee, Amico mantenne ciechi i muri e affidò l'in-

124



Fig. 43. Spaccato assometrico del modello digitale della chiesa di Santa Maria della Grotta a Marsala (elaborazione grafica di M. Cannella).

gresso delle fonti luminose al prospetto concavo, dove venne aperto il grande occhio, e alla copertura absidale che dotò di un particolare congegno (figg. 45-46). Secondo Amico, uno dei principali compiti dell'architetto consisteva nel rendere ben illuminata la chiesa: «essendo perduta ogni bellezza, ed ornamento, ove mancherà il lume, che è quasi l'anima, che la ravviva»<sup>93</sup> e sulla base di questo obiettivo principale venne progettata la struttura.

L'oculo ottagonale predisposto dall'architetto trapanese, circoscritto in una circonferenza di raggio pari a 1,95 m, è generato idealmente tra l'intersezione del volume prismatico verticale – corrispondente all'intradosso del tamburo della cupola – e la superficie cilindrica della volta. La volta qui descritta sembra attingere alla medesima ispirazione che ha suggerito la copertura del coro della già citata chiesa romana di San Francesco Saverio, meglio nota col nome di Oratorio del Caravita (1633): nel



Fig. 44. Sezione trasversale della chiesa di Santa Maria della Grotta e degli ambienti ipogei situati ai lati della navata unica (elaborazione grafica di M. Cannella).

caso dell'edificio romano, tuttavia, la volta a botte, priva di lunette, è forata da un oculo di forma circolare che consente l'illuminazione dell'area sottostante attraverso un piccolo lucernario.

Nella chiesa siciliana, l'oculo ottagonale è collegato al tamburo della cupola attraverso una cornice poligonale orizzontale. Le superfici interne del tamburo sono scandite verticalmente da lesene angolari concluse da un'ulteriore cornice orizzontale. Sulle otto pareti del tamburo si aprono ancora due gruppi di finestre bilobate, di al-

tezze differenti e distribuite in una successione alterna. Lo sviluppo verticale del tamburo è pari alla freccia della volta a botte sottostante, e la stessa dimensione determina inoltre l'estensione massima della calotta sino al puntale con sfera (fig. 47).

All'esterno il tamburo si presenta ritmato da una serie di lesene angolari e da una spessa cornice su cui si articola un grosso cordone orizzontale: da esso, infine, hanno origine gli otto costoloni che corrono lungo gli spigoli della calotta maiolicata.

126



Fig. 45. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta interna del congegno absidale (foto di M. Cannella).

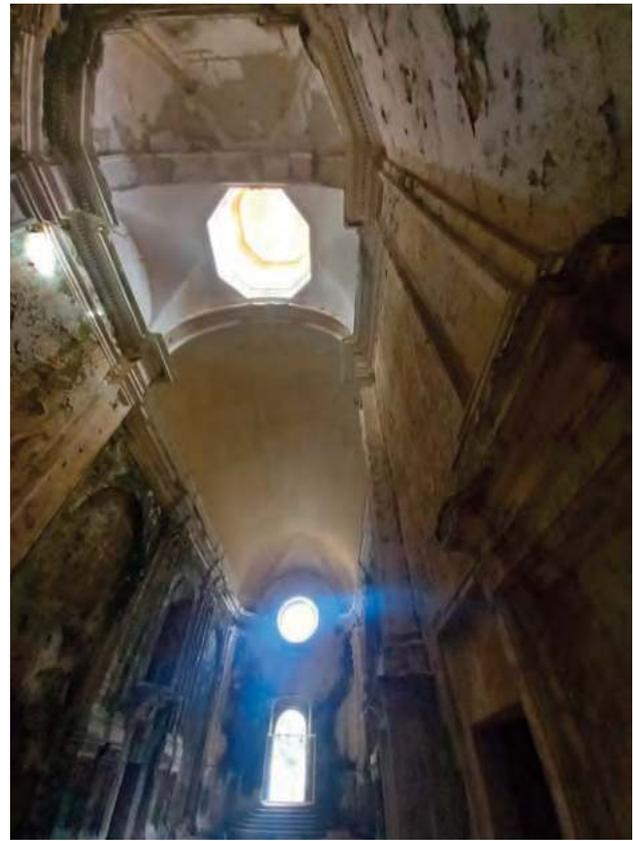


Fig. 46. Marsala. Chiesa di Santa Maria della Grotta, veduta interna e delle fonti di illuminazione (foto di M. Cannella).