

Palazzo Montecitorio
Il palazzo barocco

Palazzo Montecitorio

Il palazzo barocco

a cura di
Paolo Portoghesi
Renata Cristina Mazzantini

fotografie di
Massimo Listri

testi di
Paolo Portoghesi
Giovanni Carbonara
Letizia Cenci



Camera dei deputati

Electa

Non sono molti i luoghi e gli spazi che assumono carattere e ruolo di simbolo, che si fissano profondamente nell'immaginario collettivo apparentemente per forza propria, ma che in realtà esprimono un insieme irripetibile di circostanze storiche, tradizioni popolari, suggestioni culturali della più diversa natura.

Al palazzo Montecitorio è toccata questa sorte. Concepito e realizzato nell'ambito della straordinaria fioritura dell'architettura civile della Roma barocca, il palazzo originariamente commissionato da Innocenzo X per la famiglia Ludovisi non rappresenta solamente una delle testimonianze più alte di un periodo intenso e ricco di protagonisti di eccezione, ma costituisce un elemento identitario della città e, una volta divenuto sede della Camera dei deputati, dell'intera comunità nazionale. La facciata del palazzo barocco prospiciente l'attuale piazza Montecitorio, frutto della convergenza degli ingegni di Gian Lorenzo Bernini e di Carlo Fontana, con il suo andamento convesso e la sua riuscita integrazione con la morfologia del territorio, ha conosciuto una fortuna di fatto immediata, espressa in particolare dal successo riscontrato presso i maggiori vedutisti del XVII e del XVIII secolo – da Pannini a Piranesi – che l'hanno ripetutamente prescelta come soggetto delle proprie opere. All'aspetto architettonico si è poi aggiunto, a partire dal Settecento, il progressivo radicamento nel vissuto della città, che con il palazzo ha instaurato un rapporto singolare, in qualche misura ambivalente, ma sempre assai intenso: per un verso, soggiogata dal timore reverenziale per la sede del tribunale pontificio, centro solenne della vita civile e amministrativa dell'Urbe; per altro verso, attratta dal rito popolare dell'estrazione del lotto, che a lungo ha convogliato sul *Mons Citatorius*, di fronte al balcone che sormonta l'ingresso principale del palazzo, frotte di cittadini ansiosi di tentare la sorte.

Con il trasferimento della capitale del Regno a Roma e con la scelta di palazzo Montecitorio quale sede della Camera dei deputati, sulla tradizione cittadina si è quindi innestata una tradizione nazionale, che ha condotto ad ascrivere il palazzo barocco all'ambito dell'iconografia identitaria del Paese, traducendone la carica storica ed evocativa nell'immedesimazione con la città politica, con i suoi protagonisti, con il confronto – anche acceso – che la pratica parlamentare porta inevitabilmente con sé. I restauri di cui il palazzo è stato recentemente oggetto e dei quali questo volume offre una testimonianza attenta e puntuale sul piano scientifico, anche attraverso una particolare cura dell'apparato iconografico, sono stati ispirati dall'intento di preservare tale carattere identitario e di restituire del palazzo barocco l'immagine ben nota alla comunità nazionale.

Desidero tuttavia sottolineare che la cifra del rigore scientifico, doverosa in considerazione dell'altissimo pregio architettonico e artistico del palazzo barocco, non esaurisce lo spirito sotteso alla realizzazione del volume, destinato certamente agli studiosi ma anche, e soprattutto, a un pubblico più vasto, rappresentato da tutti quei cittadini che sempre più numerosi entrano in contatto con la Camera dei deputati partecipando alla sua vita istituzionale e culturale.

Gianfranco Fini
Presidente della Camera dei deputati

Con il contributo di



 Camera dei deputati

Segreteria generale – Ufficio Pubblicazioni e relazioni con il pubblico

SOMMARIO

- 9 Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana a Montecitorio
Paolo Portoghesi
- 41 Immagini di Montecitorio
Giovanni Carbonara con Letizia Cenci
- 63 Il restauro della facciata principale
Giovanni Carbonara
- 91 Il palazzo barocco

www.electaweb.com

© 2009 by Camera dei deputati

© 2009 by Mondadori Electa S.p.A., Milano

Tutti i diritti riservati

GIAN LORENZO BERNINI E CARLO FONTANA A MONTECITORIO

Paolo Portoghesi



Il progetto berniniano

L'incarico che il principe Nicolò Ludovisi conferisce a Bernini nel 1653 per il suo nuovo palazzo in Campo Marzio è il suggello del riavvicinamento dell'artista al pontefice Innocenzo X Pamphili che pochi anni prima, nel 1645, decretando la demolizione del campanile di San Pietro, aveva oscurato la sua fama come architetto. Di questo riavvicinamento Nicolò, che nel 1644 aveva sposato Costanza Camilla Pamphili, figlia di donna Olimpia, era stato parte attiva e determinante se è vero, come afferma il Baldinucci nella sua biografia berniniana, che fu proprio lui a far sì che il pontefice potesse vedere il modello della fontana dei Quattro Fiumi.

“Tanto poteron – scrive il Baldinucci – le sinistre impressioni state fatte dagli emuli del cavaliere nella mente di quel pontefice, che avendo egli deliberato di alzare in piazza Navona la grande aguglia condotta già a Roma dall'imperatore Antonio Caracalla ... per finimento d'una nobilissima fontana, fecene fare a' primi architettori di Roma diversi disegni, senza, che al Bernino fusse dato ordine alcuno. Ma come è grande oratrice la vera virtù a beneficio di chi la possiede e quanto bene parla per sé! Il principe Niccolò Ludovisio che era congiunto in matrimonio con una nipote del Papa, e col Bernino avea non pure domestichezza, ma anche autorità, il costrinse a farne anch'esso un modello ... con un masso, o scoglio forato, che sostener dovesse la grandissima aguglia. Fecelo dunque il Bernino ed il principe operò, ch'e' fusse portato in casa Panfilia in piazza Navona e quivi situato segretissimamente in una camera, per la quale il Papa, che un tal giorno era per andarvi a desinare, nel partirsi da mensa, dovea far passaggio. In quel giorno stesso ... dopo la cavalcata comparve il Papa, e già finito il desinare, passò insieme col cardinale e la cognata donna



Olimpia per quella camera ed in vedere una così nobile invenzione ed un disegno per una mole così vasta, rimase quasi estatico; e ... dopo essersi trattenuto attorno al modello sempre ammirandolo e lodandolo per lo spazio di mezz'ora e più; alla presenza di tutta la camera segreta proruppe in così fatta sentenza: 'Questo è un tiro del principe Ludovisi; bisognerà pure servirsi del Bernino a dispetto di chi non vuole, perché a chi non vuol porre in opera le cose sue, bisogna non vederle'; e subito mandollo a chiamare". Dell'accaduto offre una versione meno apologetica il cronista Mantovani che informava il duca di Mantova sulle vicende della corte pontificia. "Altri ascrivono l'affetto di sua B.ne verso il Cav.re a stratagemma più sottile perché costui ch'è astuto, et tristo in sommo grado conoscendo le inclinazioni di donna Olimpia, ha fatto il modello della detta fontana di Argento con Artificio raro, et meraviglioso, et poi l'ha donato a Sua Ecc.za la quale rimanendo altrettanto appagata della materia quanto della forma, et del giudizio, l'ha commentato tosto ad Innocentio in maniera ch'il Borromino è caduto per cedergli il luogo". Della spregiudicatezza berniniana nella sua campagna di riabilitazione non mancano altre significative testimonianze. Esempio massimo, la commedia recitata in casa di donna Olimpia – utilizzata per prendere le distanze dai Barberini – in cui Gian Lorenzo e il fratello Luigi, nelle parti del dottor Graziano e di Bacchettone, si prendevano gioco del marchese Frangipani, del cardinale Francesco Barberini e della sua famiglia, alla quale il cavaliere doveva tanta della sua fortuna. Segno di atroce ingratitudine, tanto più inutile in quanto Innocenzo X, con i Barberini, si sarebbe presto riappacificato³.

Il terreno su cui doveva sorgere il palazzo fu acquistato da Nicolò nel 1653 dal cardinale Capponi per 25.000 scudi, utilizzando la cedola di 100.000 scudi che il Papa aveva dato alla nipote al posto della dote. Era intenzione del principe aprire una strada che collegasse almeno visivamente il nuovo palazzo con Sant'Ignazio, una chiesa che la famiglia Ludovisi aveva molto a cuore. A maggio dello stesso anno Bernini presentava a Costanza un modello del palazzo, anche questa volta in argento e del valore di 800 scudi⁴. L'incarico relativo al palazzo Ludovisi avrebbe permesso al Papa e alla famiglia Pamphili di dominare un altro luogo carico di memorie della Roma antica. Se piazza Navona infatti copriva l'area dello stadio di Domiziano, il nuovo edificio sarebbe sorto nei pressi del cosiddetto "Mons Acceptorius" (poi Citorio o Citorio), connesso ai comizi centuriati, alle esquirie, al quadrante solare eretto da Augusto⁵. Innocenzo X, probabilmente scontento del palazzo di piazza Navona, progettato da Girolamo Rainaldi ed eseguito da una commissione composta da cinque architetti, sperava di poter innalzare un edificio monumentale tale da far concorrenza ai palazzi delle maggiori famiglie romane come il palazzo Farnese, il palazzo Borghese e il palazzo Barberini. Bernini sposò con entusiasmo il programma dei suoi committenti e progettò un edificio di eccezionale qualità spaziale che, anche se rimasto incompiuto e poi terminato in modo diverso, non cessa di suscitare ammirazione per la sua inconfondibile giacitura convessa che oltre alla visione assiale sollecita una lettura tangenziale che ne valorizza l'estensione e la monumentalità. All'aspetto urbanistico Bernini aveva pensato successivamente, all'epoca di Alessandro VII, realizzando una gigantesca piazza e collocandovi le due colonne coclidi, quella di Traiano e quella di Marco Aurelio (ancora considerata colonna Antonina), in modo da favorire la lettura diagonale del palazzo, che ne metteva in rilievo la convessità.

A PAGINA 8
UNA FINESTRA
DEL PIANO TERRA CON
L'INSERTO ROCCIOSO.

ALLE PAGINE 10-11
MATTIA DE ROSSI
(ATTR.), VEDUTA
DEL PALAZZO LUDOVISI
A MONTECITORIO
SECONDO IL PROGETTO
BERNINIANO, 1667
CIRCA. ROMA, CAMERA
DEI DEPUTATI.

A FIANCO
LA PARTE CENTRALE
DELLA FACCIATA.





Nel 1653, quando Gian Lorenzo Bernini riceve da Nicolò Ludovisi l'incarico di progettare il palazzo gentilizio, la sua architettura, a venti anni dal primo incarico, non ha ancora raggiunto piena espressione. Le opere realizzate, il baldacchino di San Pietro, il palazzo Barberini, le diverse cappelle all'interno di chiese preesistenti, la facciata e la chiesetta del palazzo di Propaganda Fide e lo sfortunato campanile di San Pietro configurano un programma di ripresa del classicismo cinquecentesco e una grande abilità di regia nel mettere in relazione l'immagine scultorea con il contesto architettonico, ma non esprimono ancora la "maniera grande" che caratterizzerà la stagione della piena maturità, coincidente con il pontificato di Alessandro VII Chigi e che ha nel palazzo dei Ludovisi la sua prima affermazione.

Nel momento in cui la sua fortuna, con la demolizione del campanile di San Pietro, sembra per un attimo in declino, mentre si afferma il ruolo del suo grande rivale, Francesco Borromini, Bernini prepara la riscossa. Da una parte usando, come abbiamo visto, la sua abilità mondana, i raggiri e le manovre politiche, dall'altra sfidando il rivale sul piano della cultura e della innovazione. Una sfida che comportava nello stesso tempo un avvicinamento e uno scarto decisivo. Tra il 1645 e il 1650 Bernini sembra riflettere su alcuni aspetti della ricerca borrominiana, sull'uso sistematico della linea curva e sulla individuazione dello spazio plasmato dalla parete, anche se oppone all'austera purezza spaziale e alla monocromia delle opere borrominiane il gusto dello spettacolo totale e della policromia ricorrendo persino, nella fontana dei Quattro Fiumi, a una eloquenza popolaresca dalla quale egli stesso prenderà le distanze, come dichiara il figlio nella sua biografia⁶. Il progetto del palazzo Ludovisi nasce in piena sintonia con le ricerche coeve o di poco precedenti, che vedono Bernini alle prese con il dialogo serrato tra architettura e scultura: la cappella Cornaro e la fontana dei Quattro Fiumi in modo particolare. Nella prima, l'immagine della santa è inserita in una edicola curvilinea che si rifà al modello della facciata della casa dei Filippini, dove il balcone nasce dalla contrapposizione di due curve che definiscono una cellula spaziale autonoma. È vero che Virgilio Spada testimonia la priorità della nicchia berniniana della santa Teresa ri-

JEAN MAROT, *TERZO PROGETTO BERNINIANO PER IL LOUVRE: FACCIATA EST*, 1665. PARIGI, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE.

ALLE PAGINE 16-17
IL PORTALE
D'INGRESSO.

spetto alle nicchie dei dodici apostoli progettate da Borromini per San Giovanni in Laterano⁷ ma è altrettanto vero che la ricerca sulle potenzialità spaziali della linea curva ha il suo grande inizio con il progetto del San Carlino e rimarrà tema prediletto della ricerca del maestro ticinese, mentre le opere di Bernini degli anni sessanta segnano l'affermazione di un sintetismo che esclude sempre più la complessità geometrica.

Nel palazzo Ludovisi la ricerca spaziale sulla convessità, così evidente nella cappella Cornaro, consente a Gian Lorenzo di accettare la strana sagoma convessa del lotto sfruttandola come un pretesto per comporre una facciata "a politico" con un corpo centrale piano e due ali laterali composte ciascuna da due parti ben distinte. L'angolo formato dall'avancorpo centrale con le ali contigue è di 8°, mentre quello tra le ali intermedie e quelle estreme è di 7°. In questo modo viene letteralmente rovesciato il sistema che Borromini aveva adoperato nella facciata della casa dei Filippini completata nel 1637, così descritto nell'*Opus Architectonicum*: "e nel dar forma a detta facciata mi figurai il Corpo Umano con le braccia aperte, come che abbracci ogn'uno, che entri; qual corpo con le braccia aperte si distingue in cinque parti, cioè il petto in mezzo, e le braccia ciascheduno in due pezzi, dove si snodano; che però nella Facciata vi è la parte di mezzo in forma di petto, e le parti laterali in forma di braccia, distinte ciascuna in due parti"⁸.

L'idea dell'abbraccio architettonico ottenuto articolando in concavità vari corpi di fabbrica risale a Palladio che, nel secondo dei *Quattro Libri*, a proposito della villa Mocenigo, descrive le quattro logge che affiancano la parte centrale, come "braccia" che "paiono raccogliere quelli, che alla casa si approssimano"⁹.

Lo schema a politico del palazzo Ludovisi, senza però l'articolazione dei diversi piani, ha molti precedenti nella architettura dei castelli francesi e appare anche in due dei progetti borrominiani per il palazzo Pamphili a piazza Navona, oltre che nel palazzo Ducale di Modena, per il quale avevano dato consigli sia Bernini sia Borromini nel 1651, nel merito del progetto poi realizzato dall'Avanzini¹⁰.

Se l'ipotesi di un avvicinamento alla poetica borrominiana può aiutare a capire le scelte berniniane del quinto decennio del Seicento è evidente che la sua riscossa deve al suo rivale solo qualche spunto che la sua capacità di sintesi modifica sostanzialmente e riesce ad assorbire all'interno di una diversa visione artistica.

Il progetto berniniano di Montecitorio ci è noto attraverso il dipinto, attribuito a Mattia De Rossi, che ce ne offre una descrizione esauriente e precisa, sotto una luce però scialba, filtrata da un cielo nuvoloso che non favorisce certo la comprensione dei suoi valori chiaroscurali e prospettici che, sebbene già ridotti dalle trasformazioni del Fontana, risaltano bene invece nella celebre incisione del Piranesi che, da architetto, sa individuare il punto di vista più adatto a far risaltare le qualità spaziali dell'edificio. Una precisa definizione delle parti realizzate da Bernini ci è consentita da diversi disegni e incisioni che lo rappresentano incompiuto. La dettagliatissima veduta di piazza Colonna di Lievin Cruyl conservata nel Cleveland Museum of Art, anche se rappresenta solo lo spigolo, non lascia dubbi sul fatto che la lesena d'angolo e una finestra del piano terreno con l'insero roccioso erano già state messe in opera. La facciata non finita, ma già coronata nell'ala estrema di destra dal cornicione, mostra ai piani superiori le buche pontae e i fori in cui andavano montate le cornici in travertino delle finestre".



Molto probabilmente le altre finestre rocciose erano all'interno del cantiere in attesa del futuro montaggio quando, prima della morte del Papa, il principe Nicolò cadde in disgrazia per i suoi rapporti con Filippo IV di Spagna di cui era amico. La cronaca del Gigli ci dà i particolari della vicenda che travolse la costruzione del palazzo: "Il Papa si sdegnò con don Camillo suo nepote, et con li principi Lodovisio et Giustiniano, mariti delle sorelle di don Camillo, perché favorivano il re di Spagna nella differenza che il Papa haveva con i spagnoli li quali non volevano che fosse ricevuto l'ambasciatore di Portogallo; et così il Papa gli ordinò che nun gli comparisse avanti. Ma essi forse ciò facevano perché li loro principati stavano sotto il dominio del re di Spagna. Il principe Ludovisio dimandò licenza e si partì di Roma, con la moglie et andò a Zagarolo"¹². Un'altra cronaca coeva ci informa che nel 1654, avendo il principe Ludovisi "fatti condurre diversi travertini per servizio della sua fabbrica di Montecitorio, il pontefice gli ha fatti torre e portare in Navona per servirsene per la fabbrica di Sant'Agnese".

Ancora nel 1658, tre anni dopo la morte di Innocenzo X, le sorti del palazzo erano incerte: "Il Principe Ludovisio – ci informa un manoscritto barberiniano – fù l'altro giorno à licenziarsi dal Papa per andare alla volta del suo principato di Piombino. N. s.re (Alessandro VII) da una delle sue finestre del Quirinale gli mostrò il suo incominciato palazzo à Monte Citorio dicendogli che così non stava bene che però pensasse à fornirlo, onde il Principe li rispose che per diverse urgenze era stato necessitato sospendere l'immensa spesa che porta seco un così sontuoso edifitio, ma che però non haverebbe totalmente abbandonato l'opera anzi con alcuni puochi assegnamenti tirato avanti l'incominciata impresa"¹³. La morte di Nicolò il 21 dicembre del 1665 mise la parola fine alla combattuta vicenda, quando Bernini era appena tornato a Roma dal suo viaggio parigino.

Sulla paternità berniniana di tutte le finiture rocciose (solo le lesene appaiono nel dipinto attribuito a Mattia De Rossi), mai messa in dubbio per quanto riguarda l'invenzione, fa fede l'incisione di Antonio Barbey, inserita nello *Studio di Architettura Civile* dell'editore Domenico De Rossi (1702) alla tavola 106, una pubblicazione realizzata nella cerchia degli allievi di Carlo Fontana, che ben conosceva la storia del palazzo per averlo egli stesso completato¹⁴.

L'impostazione a quinte cernierate del grande blocco orizzontale concentra l'attenzione sulla parte centrale che, comprese le statue di coronamento, ha una sagoma quadrata di forte stabilità, appena incrinata dal motivo centrale che unisce il portone alla serliana del primo piano e alla finestre del secondo, inquadrata da un sistema di semplici membrature. Il modello sangallesco e michelangiolesco di palazzo Farnese si legge in filigrana ma è arricchito dalle lesene d'angolo e da un sapiente gioco di fasce che racchiudono i gruppi di tre finestre dei piani superiori e mancano invece al piano terreno che acquista così il ruolo unitario di basamento. Rispetto agli schemi compositivi dei palazzi italiani l'ordine gigante ai margini si rifà al palazzo dei Conservatori in Campidoglio e al Palladio di palazzo Chiericati e della loggia del Capitano, ma il ruolo delle lesene non è quello di ritmare il piano di facciata; rimane piuttosto quello di chiudere lateralmente l'estensione della facciata centrale e dei corpi di fabbrica estremi, sostituendo così il bugnato sangallesco. Le finestre ovali inserite nel fregio ricordano la biblioteca Marciana del Sansovino e il palazzo del Collegio Romano, dal quale indubbiamente deriva anche il sistema del-



RICOSTRUZIONE
DEL PROGETTO
DI BERNINI PER
IL LOUVRE DI PARIGI,
REALIZZATA A CURA
DI PAOLO PORTOGHESI
PER LA MOSTRA
"ROMA BAROCCA"
ALLESTITA A CASTEL
SANT'ANGELO A ROMA
DA GIUGNO
A OTTOBRE 2006
(MODELLO
DI ORAZIO GRECO).

le fasce adoperate per raggruppare le finestre. Un prestito che chiarisce la grande abilità di Bernini nell'adottare gli elementi mutuati da altri architetti alla sua personale visione della architettura. Ciò che serviva all'Ammanati (o al Tristano) per complicare e arricchire il gioco manieristico di mettere in crisi l'unità della composizione è invece utilizzato da Bernini proprio per rendere più salda e legata l'unità visiva del suo palazzo a cinque fronti.

In sostanza lo stratagemma dei piani articolati consente di risolvere il problema dell'ampliamento degli spazi necessario nei palazzi gentilizi e nei palazzi reali senza venir meno del tutto alle proporzioni equilibrate di tradizione rinascimentale. Le facciate impostate in senso prospettico avevano oscillato tra cinque e tredici assi: dalla tipologia del palazzetto, che si può esemplificare con la bramantesca casa di Raffaello (cinque assi) alla formula contenuta dei sette assi (palazzo Massimo e gran parte dei palazzi palladiani) fino ai nove assi del palazzo Strozzi e della Farnesina e ai quattordici di palazzo Farnese. Nell'ambito manieristico si sperimentano maggiori estensioni fino ai quindici assi di palazzo Marino, ai tredici del palazzo Laterano, ai diciassette del palazzo del museo di Napoli, opere entrambi di Domenico Fontana. Nel Seicento le facciate di palazzo Barberini arrivano a quindici e diciannove assi, forzando nel secondo caso la regola rinascimentale. I venticinque assi di Montecitorio, con due o quattro ali articolate indicano una via di sviluppo che, saldandosi con la tradizione della composizione a padiglioni dei castelli francesi (nel trattato di Ducerceau è illustrato un esempio con venticinque assi), arriverà ai

trentasette assi di Schoenbrunn e al record dei novantatre assi della facciata di Versailles verso i giardini. Ma nella sua sagoma convessa il palazzo Montecitorio rimarrà un caso unico, senza significative imitazioni.

Grande spicco assume, nel quadro attribuito a Mattia De Rossi, anche il portale destinato ad acquistare un valore di archetipo rispetto allo sviluppo europeo del tema del palazzo. Due telamoni affiancano la porta tipicamente berniniana in cui un arco è inserito per tangenza all'interno di una cornice rettangolare, come nei cancelli di Castel Gandolfo. Sopra il balcone, una serliana coronata da un grande stemma si incastra in una inquadratura che continua in alto le linee verticali del portale. La semplicità dell'insieme è temperata, come nel palazzo Farnese, dal gioco sottile delle fasce piane che non si limitano però a sottolineare i marcapiano orizzontali ma suddividono anche verticalmente – come nel Collegio Romano e poi nel palazzo Barberini – gruppi di finestre con una metrica che arricchisce la composizione di relazioni e tensioni interne senza tuttavia contraddire il principio compositivo generale. L'ordine architettonico è disegnato con la consueta sinteticità berniniana puntando sul valore ritmico dei dentelli e delle mensole e sfrangiando sugli angoli gli spigoli con un magistrale giunto angolare che accoppia le lesene terminali con lesene di raccordo piegate a libro e stabilisce tra centro e ali una netta gerarchia. Dal dipinto attribuito a Mattia De Rossi si può dedurre che le finestre della parte centrale erano, come quelle del palazzo Farnese, derivate dalle edicole interne del Pantheon, con la sola variante di un risalto sui due lati teso a rendere più corporosa e rilevata la struttura plastica rispetto alla parete di fondo. Nei corpi laterali il disegno berniniano subisce una semplificazione. Pur rimanendo l'alternanza tra timpani rettilinei e curvilinei spariscono le colonne ma le cornici mantengono un forte risalto e sotto i timpani appaiono delle mensole che dimostrano ulteriormente l'attenzione verso il palazzo Farnese, in questo caso verso le finestre michelangiolesche della corte. Nell'edificio attuale queste finestre hanno subito una ulteriore semplificazione perdendo le mensole, ma non è improbabile che la semplificazione fosse stata già decisa da Bernini. Sembra improbabile infatti che il Fontana abbia voluto sostituire elementi già messi in opera dal suo ammirato (e invidiato) maestro.

Conoscendo il processo autocritico e compositivo della architettura berniniana è lecito porsi il problema delle premesse concettuali che hanno nutrito questo itinerario. “È ben vero – dichiara Bernini allo Chantelou durante il soggiorno parigino – che le fabbriche sono i ritratti dell'animo dei principi”⁵ e, parlando del suo metodo, Baldinucci afferma: “Nelle opere sue grandi o piccole ch'elle si fussero cercava per quanto era in sé che rilucesse quella bellezza di concetto di cui l'opera stessa si rendeva capace”⁶. La struttura a quinte cernierate della facciata può riferirsi alla metafora dell'abbraccio, non negata ma accentuata dalla convessità che sembra riprodurre la prima fase dell'abbraccio, quando chi attende apre le braccia e si protende in avanti verso il veniente per poi stringerlo al petto. Ma l'indizio più consistente di un motivo concettuale allegorico e quindi più consono all'arte berniniana sta nelle due figure maschili che ai lati del portale sembrano, piuttosto che sostenere delle membrature come classici telamoni, sorvegliare e difendere l'ingresso del palazzo.

L'ipotesi da me esposta nel 1966⁷ di un esplicito riferimento al mito erculeo è stata generalmente accettata anche perché il portale è molto simile a quello che carat-

terizza il terzo progetto per il Louvre, la cui iconologia è esplicitamente dichiarata in una lettera di Mattia De Rossi, che qui riportiamo: “Veramente il disegno del palazzo è cosa da stupire essendo in questa forma: cioè nella fossa che gira intorno al palazzo dove è la scarpa sotto il piano terreno, vi è uno scoglio grande nel quale mostra essere fondato il sud. Palazzo e sopra detto scoglio dalla parte della porta principale invece d'ornamento di due colonne vi ha fatto due grandi Ercoli, che finiscono guardare il palazzo, alli quali il sig. Cavaliere gli da un significato e dice Ercole è il ritratto della virtù per mezzo della sua fortezza e fatica quale risiede sul monte della fatica che è lo scoglio detto di sopra, e dice chi vuole risiedere in questa regia, bisogna che passi per mezzo della virtù e della fatica. Quale pensiero e allegoria piacque grandemente a S.M. parendogli che avesse del grande e del sentenzioso”⁸.

Se si ammette che il progetto del Louvre derivi in qualche misura dalla esperienza del palazzo Ludovisi, inteso come sintesi e superamento delle ipotesi precedenti di palazzo gentilizio, nel senso della grandiosità e della ricchezza di significati, l'iconologia erculea potrebbe spiegare anche l'uso della pietra sbazzata nei cantonali e almeno una delle finestre del piano terreno che, come abbiamo visto, appartengono alle parti della facciata costruite dal Bernini e che, per quanto riguarda i cantonali, sono ben visibili anche nel dipinto attribuito a Mattia De Rossi.

La connessione tra le fatiche d'Ercole e la montagna e quindi con le rocce appartiene al mito, ma nel palazzo Ludovisi manca la clava nelle mani erculee e manca quel legame tra statua e roccia che nel Louvre si realizzerà poggiando le statue su piedistalli sbazzati che sorgono sulla base rocciosa dell'intero palazzo. Difficile decidere con sicurezza se il palazzo romano contenga solo alcuni elementi che riappariranno nel terzo progetto del Louvre o se sia stato il mito erculeo a ispirare entrambi. Certo a Montecitorio i cantonali e le soglie suggeriscono non tanto una montagna da scalare quanto una serie di membrature non finite, nel senso michelangiolesco, ed evocano una roccia primigenia dalla quale l'edificio sarebbe sorto per “via di levare” e che, in quanto natura vivente, reca tracce di una vegetazione spontanea. E qualora fosse questa capacità evocativa la ragione della scelta del tema naturalistico, immediato sarebbe il riferimento evangelico e il suo significato simbolico relativo alla virtù che trionfa sul male. In questo modo l'esaltazione della virtù ci riporterebbe direttamente al mito erculeo assecondando il gusto secentesco per la circolarità del gioco concettuale. Giustificare la scelta del rustico come allusione al monte Citorio, che non era se non un mucchio di terra di riporto, come hanno fatto per altro anche studiosi illustri, mi sembra invece fraintendere il concettismo berniniano che tende sempre verso lo spirituale e il sublime.

Prescindendo dal valore iconologico, le rocce berniniane appartengono indubbiamente al culto del rustico che dalla architettura romana imperiale dell'età di Claudio (41-54) attraversa tutto il Rinascimento e il Barocco e trova in Sebastiano Serlio un convinto sostenitore. Gli edifici romani di epoca claudiana in cui i concetti dell'opera muraria sono trattati in modo sommario sono numerosi: il più noto è la cosiddetta porta Maggiore che non è se non la trasformazione monumentale di due fornice dell'acquedotto Claudio sotto i quali passavano la via Labicana e la via Prenestina. Lo stesso trattamento si ritrova in un altro frammento dell'acquedotto vicino al palazzo Del Bufalo, nelle opere fatte a Castel Gandolfo per l'emissario

del lago Albano, nel *Porticus Frumentaria*, sotto la chiesa di Santa Maria in via Lata e nei portici del porto claudiano di Ostia. Che l'opera rustica fosse una personale predilezione dell'imperatore lo lascia supporre anche il fatto che si ritrova in un piccolo frammento superstite delle sostruzioni del tempio che gli fu dedicato dalla vedova (e avvelenatrice secondo gli storici) Agrippina, dopo la sua deificazione. Il frammento si può ancora ammirare sotto il campanile della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo al Celio.

Nelle opere citate di età claudiana è evidente la volontà di rievocare nella architettura compiuta il momento della costruzione, prima della finitura dei singoli pezzi e si può supporre che questo gusto sia nato proprio dalla constatazione da parte di un grande committente, storico e filologo di vaglia, che aveva dedicato studi approfonditi alla civiltà etrusca, che in una costruzione il momento di maggior bellezza e significato spesso non coincide con quella del compimento e della finitezza¹⁹. Tra i trattatisti del Rinascimento è Serlio a dare più spazio alla maniera rustica che è una delle opzioni naturali dello spirito manieristico. Nel IV libro del suo trattato loda la commistione di parti rustiche nei vari ordini e ne rileva l'appropriatezza negli edifici in cui è importante la forza e la sicurezza. Nel libro VI, in cui "si descrivono e mettono in disegno cinquanta porte", in alcuni esempi si ritrova lo stesso metodo usato da Bernini nel palazzo Ludovisi di lasciare non finite parti di colonne, lesene o cornici. Viene per esempio illustrata la porta Decumana che è "di opera corinthia mista con lo rustico per dimostrare figuratamente la tenerezza et piacevolezza dell'animo dell'imperatore Traiano nel perdonare et la robustezza et la severità nel punire". Nel libro VIII poi, descrivendo le due porte che stavano ai due capi del ponte di Traiano sul Danubio, afferma: "Li dua archi, li quali sono di estrema deferenza di opera, erano ne' capi del ponte et si serravano con porte fortissime per ostare alli barbari. Quello che è di opera rustica era da quella banda dove li barbari erano più feroci et indomiti, quello di opera corinthia era dalla banda verso l'Italia" (VIII, 19v e 20r)²⁰. Nel palazzo Ludovisi, tornando all'iconologia, è assai probabile che Bernini, d'accordo con il suo combattivo committente, abbia usato il rustico consapevolmente, come portatore di forza a scopo deterrente per destare insieme meraviglia e timore. Meraviglia e sintonia con la natura si esprimono con forza anche nel palazzetto che Federico Zuccari si costruì a Firenze nel 1578²¹, l'opera più vicina al palazzo Ludovisi per il modo in cui la pietra rustica si inserisce nella composizione, ma nello stesso tempo la più lontana sotto il profilo espressivo perché nel palazzo zuccaresco l'elemento naturalistico serve a sconvolgere la composizione attraverso cesure e ritmi che si sovrappongono a essa negandone i principi mentre Bernini, toccando solo i dettagli plastici, conferma le regole classiche della tripartizione e del "bel composto".

Senza dubbio tra i frammenti superstite della concezione berniniana dell'edificio le immagini rocciose sono le più eloquenti e misteriose e riconducono direttamente alla fontana dei Quattro Fiumi, quasi coeva, in cui si esprime compiutamente il "naturalismo" *sui generis* del grande scultore architetto.

Può sembrare strano che la maggior lode tributata alla idea berniniana del palazzo venga da un critico neoclassico, per nulla sensibile alle grazie del Barocco: "Una sì grandiosa e ben intesa mole – si legge nelle *Memorie degli architetti* di Francesco Milizia²² – che si può dire il più bel palazzo di Roma, meriterebbe una lunga e larga

PARTICOLARE
DELLA FACCIATA CON
IL CAMPANILE A VELA
DI CARLO FONTANA.



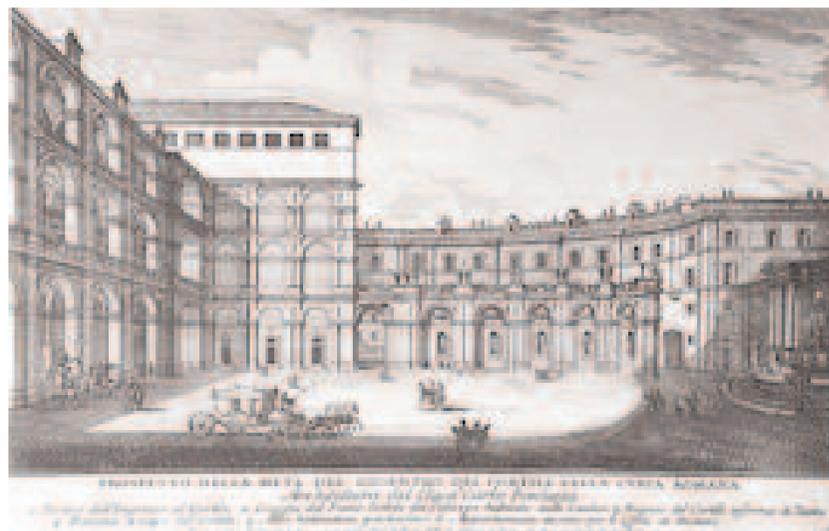
strada incontro, e il dintorno più spazioso e polito”. Per quanto riguarda la collocazione urbanistica è noto che il Bernini, durante il suo viaggio in Francia, quando il palazzo non era che un frammento incompiuto, accennò alla intenzione di modificarne lo spazio prospiciente. “Ha parlato – riferisce lo Chantelou – di una sua proposta al Papa per trasportare la colonna Traiana nella piazza in cui è l’Antonina, e di fare due fontane che riempissero tutta la piazza: essa sarebbe stata la più bella di Roma. Il Nunzio ha chiesto se la colonna Traiana era davvero una bella opera. Ha risposto essere opera degli uomini più grandi che mai stati”²³.

Tra il progetto del palazzo Ludovisi – prima esplicita affermazione della “maniera grande” – e i progetti di Bernini per il Louvre, il rapporto, come abbiamo osservato, è molto stretto e si può parlare, a proposito del primo, di una anticipazione delle soluzioni poi riproposte in modo sempre rinnovato con la stessa attenzione rivolta ai precedenti più significativi.

Vale infatti per Bernini l’affermazione di Heidegger: “Un’opera è opera solo nella misura in cui corrisponde alla pretesa dell’avvenire, tramandando così il già stato liberato nella sua essenza celata. La grande tradizione viene verso di noi come avvenire”²⁴.

Nella genesi dei vari progetti per la reggia del re Sole si incontrano continuamente gli archetipi della architettura nuova e antica: il Pantheon, il Colosseo, il palazzo Farnese, il palazzo dei Conservatori e, accanto a essi, il palazzo Barberini, il colonnato di San Pietro e il palazzo Ludovisi trovano il loro posto come premessa di un processo sintetico. Se nel primo progetto, elaborato a Roma, il Colosseo e la Basilica Palladiana e il progetto borrominiano per San Paolo si compenetrano come in una cinematografica dissolvenza incrociata, nel secondo e nel terzo sono il palazzo Farnese, il palazzo dei Conservatori, la loggia del Capitano, il palazzo Barberini e il palazzo Ludovisi che si fondono in una immagine ideale.

Anche lo schema proporzionale della facciata rende evidente il programma berniniano che vuole raggiungere l’innovazione aristotelicamente sviluppando i dati



ALESSANDRO SPECCHI,
PROSPETTO DELLA
METÀ DEL DIDENTRO
DEL CORTILE DELLA
CURIA ROMANA.

della tradizione. Se nuova è la giacitura spaziale del grande polittico, il palazzo delle cinque fronti, classico è il sistema di rapporti che viene a crearsi tra le varie parti. La parte centrale della facciata misurata fino all’altezza delle statue è racchiusa in un quadrato mentre – secondo l’indagine di Franco Borsi – fino all’imposta della cornice il rapporto tra altezza e larghezza è di $1:\sqrt{3}$, la proporzione che Serlio definisce “diagonea”.

Sempre fino all’altezza della cornice le zone intermedie sono dei quadrati mentre i corpi ai due estremi hanno la proporzione di 1:2. Decisamente palladiane sono le proporzioni in pianta delle sale interne del corpo berniniano in cui ricorrono, oltre al quadrato e all’ottava, quelle di 2:5, 2:3, 3:4.

La Curia Innocenziana

A quaranta anni di distanza dall’uscita di scena di Gian Lorenzo Bernini ecco apparire sullo sfondo del palazzo incompiuto una figura del tutto diversa, Carlo Fontana, collaboratore del maestro fin dagli anni giovanili ma lontanissimo da lui per fisionomia, per qualità artistiche e per l’atteggiamento nei confronti dell’arte e della cultura. Carlo nasce a Novazzano nel Canton Ticino, nel 1638, dello stesso cognome ma non della stessa casata del grande Domenico, rispetto al quale vanta in molte occasioni la discendenza diretta. La inevitabile partenza per Roma, meta agognata di tanti artisti ticinesi, avviene ad appena dodici anni nel 1650 e sette anni dopo una serie di disegni firmati documentano la sua attività in Santa Maria della Pace al seguito di Pietro da Cortona. Negli anni sessanta lo incontriamo accanto a Bernini nei progetti di Castel Gandolfo, di palazzo Chigi ai Santi Apostoli e dell’arsenale di Civitavecchia. In una delle sue prime opere, la chiesetta di Santa Rita all’Ara-coeli, sembra attratto dal linguaggio di Borromini del quale ci ha lasciato una elegante caricatura.

Carlo Fontana si può quindi considerare per certi aspetti l’esecutore testamentario della eredità dei tre grandi del Barocco ed ebbe una funzione importante nel diffondere attraverso le opere, ma anche attraverso gli scritti e l’azione didattica nella Accademia di San Luca, la conoscenza di una eredità che avrebbe avuto, proprio negli anni della sua maturità, una grande diffusione internazionale. Tra i suoi allievi, oltre ad Alessandro Specchi, Nicola Michetti, Carlo Bizzaccheri, Tommaso Mattei, si contano grandi architetti europei, come Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lucas von Hildebrandt, James Gibbs. Le sue opere di architetto, di qualità diseguali, sono moltissime e disseminate in tutta Italia e anche fuori d’Italia, come il duomo di Fulda, la chiesa dei Gesuiti a Loyola, il palazzo Lichtenstein a Vienna, il palazzo Martinitz a Praga; ma i suoi progetti romani più ambiziosi e di maggiore dimensione rimasero sulla carta, come la grande chiesa da costruirsi all’interno del Colosseo e la strada in asse con San Pietro che sarà realizzata solo tre secoli dopo.

Nella seconda parte della sua vita, dopo l’esperienza di collaborazione con i maestri, Carlo, in armonia con i caratteri di un’epoca poco proclive, almeno a Roma, alla realizzazione di grandi imprese edilizie, si dedicò con impegno alla stesura di opere di carattere storico, teorico e tecnico tra le quali, oltre alla grandiosa monografia su San Pietro, a quella sull’anfiteatro Flavio solo recentemente pubblicata e a quella su Montecitorio, vanno ricordati il *Trattato delle acque correnti* e i libri sulla navigabilità e sulle inondazioni del Tevere.

Della sua figura d'uomo ci ha lasciato un preciso ricordo Leone Pascoli nelle sue *Vite*: "Era piccolo di statura, anzi nero che olivastro di colore, tutto lena e tutto fuoco. Parlava bene, e meglio parlato avrebbe se men parlato avesse di sé e dell'opere sue". Delle sue opere di architetto, Montecitorio – conclusione felice di un testo non suo – fu senza dubbio quella votata al maggior successo. Il carattere pubblico, istituzionale, solenne senza troppa severità, interpretò in modo efficace lo spirito della giustizia pontificia e delle altre funzioni che in esso si svolgevano, in quanto ospitava la polizia e, nel suo balcone, a partire dal 1743, si svolgeva l'estrazione del lotto. La sua campana segnalava, oltre all'apertura dei tribunali, l'inizio delle scuole. Due secoli dopo, il Belli ne consacrava, con il suo eloquente linguaggio popolaresco, il fascino discreto e l'appartenenza al *genius loci*:

*Fra tutti li ppiù mmejjo palazzoni
Monte-scitorio è un pezzo siggnorile.
Tiè bbannerola, orologio e campanile,
Co un grossissimo par de campanoni.*

*Ventiscinque finestre, e ttre pportoni
Fra quattro colonnette incise a ppile,
Du cancelli de fianco, un ber cortile,
Funtana, scala reggia e ggran zaloni.*



ALESSANDRO SPECCHI,
PROSPETTO
DEL PALAZZO
DELLA GRAN CURIA
INNOCENZIANA
PER RESIDENZA
DE TRIBUNALI FATTO
ERIGERE NUOVAMENTE
NEL MONTE CITORIO
DALLA SANTITÀ
DI N. SIG.RE
INNOCENZO XII.

GIOVAN BATTISTA
PIRANESI, VEDUTA
DELLA GRAN CURIA
INNOCENZIANA
EDIFICATA
SULLE ROVINE
DELL'ANFITEATRO
DI STATILIO TAURO,
CHE FORMANO
L'ODIERNO MONTE
CITORIO, 1760 CIRCA
(DA VEDUTE DI ROMA).

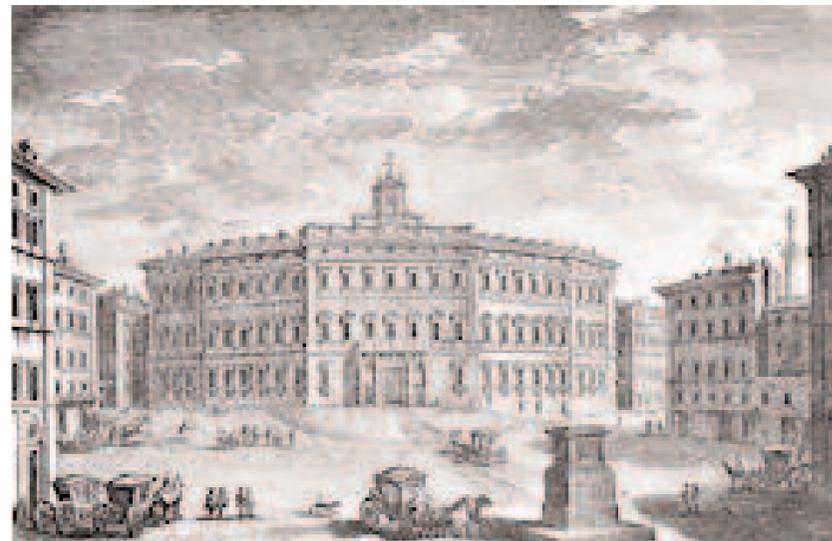
ALLE PAGINE 28-29
LA FACCIATA
DI MONTECITORIO
DIETRO L'OBELISCO
PSAMMETICO.

Carlo Fontana, che considerava la sede della Curia la più importante delle sue opere romane, racconta con dovizia di particolari la storia di questo incarico e del suo svolgimento in una forma abbastanza romanzata che occorre in parte rettificare, come hanno fatto alcuni studi recenti²⁵. Il titolo di molti dei capitoli del *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, di cui qui trascriviamo qualche esempio, rivela il senso autocommiseratorio e autoapologetico del testo: "Delle turbolenze e contrarietà insorte per la nuova Curia, ma poi sopite"; "Contrarietà insorte a causa della Curia e da Me sofferte"; "Altri rumori suscitati per Causa della fontana della Curia"; "Dell'Insidie tramate contro Me Stesso"; "Azione generosa fatta da Me"; "Dono fatto da me in Beneficio dei Poveri".

Non potendo seguire punto per punto la interminabile vicenda, ne citiamo i punti essenziali, dando così al lettore la possibilità di capire la mentalità egocentrica dell'autore e la sua flessibile disponibilità a seguire le indicazioni del committente. "Sino dal pontificato di Alessandro VII, ebbi ordine dal medesimo Pontefice, benché io fossi in età giovanile, di trovare il luogo, e disegnare una sontuosa Curia dentro Roma ... Finalmente stante il buon cuore di Papa Innocenzo XII, mi assicurò Mons. Illustris. Nuzzi di svegliare l'abbandonata impresa, onde mi conferì detto Prelato con ogni segretezza di riassumere quell'idee da me disegnate, e ciò seguì l'anno 1694 ... Servì il motivo d'introdurre le negoziazioni, e cominciò la prudenza di questo Prelato ad insinuare a questo buon Pastore l'acquisto del palazzo Lodovisiano a Fabbrica fruttuosa per sovvenimento de' Poveri ... Istrumentatasi però da N.S., la



suddetta compra fu persuasa subito Sua santità dal predetto Prelato a trasferirsi su la faccia del luogo con il mio intervento, e mi ordinò immediatamente di dispensare il modo per ridurre quel luogo in istato fruttuoso per sovvenimento dei poveri, senza impegno però di gran spesa, e col celar sempre il mio intento, mostrando di condescendere ai cenni di N.S., finché furono portati i materiali e, dato principio alli lavori, con un supposto di ridurre quel principiato Edificio ad uso di Magazzeni... Per non investir poi l'Animo di N.S. ad una facile negativa a causa delle spese, pigliai ripiego d'insinuare alla Santità sua, che sarebbe stato più onorifico, e profittevole di ridurlo invece di Magazzeni, ad uso di Dogana. ... E sì come la Dogana, e Curia sono quasi consimili nella disposizione, come Edifici pubblici, andava ordinando le Fabriche col fine della Curia; Inalzati che furono i Pilastrì del Portico, & accertatomi dell'Amore che sua Santità portava al bene del Pubblico, & a i poveri, esposi un giorno, ch'era bene di ridurre quello Stabile à cose maggiori sì nel decoro, che nel comodo, ed utilità, e che quelli già incaminati muri era bene di proseguire in una nobilissima Curia, tanto più, che venivano molto adattati per così nobile Edificio; Allora sua Santità, appena pronunziata da mè la parola, e la proposizione, inarcò le ciglia in sentirla, e con Volto turbato disse: 'Ci maravigliamo di Voi, Cavaliere, che ci proponiate Edificii non permessi dal nostro esausto Erario, et è necessario, che mutiate registro con queste vostre Idee'. Con tutto ciò à causa del buon naturale del Papa non mi sgomentai, ma risolsi in pochi giorni, per guadagnar l'animo suo, di fare un discorso erudito, e diffuso intorno à ciò ch'era seguito sopra quel Sito, e Luogo, mostrando, che in tempo de i Romani ivi esistevano i Comizii, & altre Fabriche consimili alla Curia, che recarono molto utile al Pubblico ... Piacque tanto a quel Glorioso Pontefice l'erudito discorso, che ordinò che lo metessi in carta ben descritto con le sue Proporzioni ... La diedi finalmente alle stampe con i disegni sotto li 16 Ottobre 1694 ... e portai immediatamente ai piedi di Sua Santità il dotto discorso ... e mentre io leggevo ai piedi di Sua Santità la dedicatoria,



GIUSEPPE VASI,
PIAZZA DI MONTE
CITORIO, CURIA
INNOCENZIANA
E PIEDISTALLO
DELLA COLONNA
DI ANTONINO PIO,
1747-1761.

GIUSEPPE VASI,
PIAZZA DI MONTE
CITORIO, CURIA
INNOCENZIANA
E OBELISCO SOLARE
D'AUGUSTO,
DI GRANITO D'EGITTO.
ROMA, GABINETTO
COMUNALE
DELLE STAMPE.

con sguardo turbato mi sgridò dicendo: 'E che con tal dedicatoria volete voi violentarci ad una impresa di gran spesa in compiacimento de vostri vasti pensieri?' E fui alienato per politica dalle udienze pontificie. Né anche per questo ... mi perdei d'animo, tanto più che conoscevo, che al Papa era piaciuta molto la proposizione. Accadde, che divulgatosi il libretto con piacere universale dei Curia, i quali subito si unirono a far porgere continue preghiere a Sua Santità ... a ciò si degnasse di concedere a così nobil Opra, con fare erigere tal Comodo, in modo che ridussero il Papa più mite nella negativa, e risolvè di farmi chiamar di nuovo, a ciò mostrassi disegni, ed eruditi discorsi pieni di moralità e con rigorose e sì potenti ragioni, quali fissarono la mente di N.S. di ridurre detto Palazzo a uso di Curia²⁶. Il racconto del Fontana prosegue per decine di pagine enumerando gli infiniti ostacoli che dovette superare in un clima ben diverso da quello in cui Bernini, durante il pontificato Chigiano, aveva potuto in pochi anni cambiare il volto della città. Ma qui merita un cenno anche la prima parte del testo che riguarda quella accurata indagine sulle fonti letterarie della storia del Campo Marzio che aveva contribuito a convincere Innocenzo XII della opportunità della coraggiosa impresa edilizia. In questa parte, composta di otto capitoli²⁷, il Fontana tenta di ricostruire sulla base delle fonti letterarie l'assetto di quella zona del Campo Marzio su cui, come accumulo di terra trasportata, si era venuto formando il Monte Citorio. Identificati gli elementi sulla cui presenza le fonti erano concordi, i septa, i comizi centuriati, la selva Licinia, le esquirie, l'orologio solare di Augusto, la colonna Antonina e quella ancora in loco di Marco Aurelio, l'architetto ne tenta una ipotetica ricomposizione. Da questa ricostruzione di destinazioni d'uso emergeva una morale incoraggiante per il Papa che portando a Montecitorio la Curia avrebbe perpetuato nella Roma papale una antica tradizione romana poiché in quello stesso luogo venivano anticamente eletti dei magistrati che, a quanto pare, con le loro candide vesti, dettero alla parola "candidato" il suo attuale significato. Tanto più incoraggiante sarà la premessa storica per



coloro che decisero di collocare sul monte, luogo deputato delle elezioni, se non proprio della democrazia, la sede del Parlamento italiano.

Un altro gruppo di capitoli dell'opera fontaniana, contraddetti da alcune cronache coeve²⁸ è dedicato al tentativo di rialzare di fronte al palazzo la gigantesca colonna, i cui resti erano in parte visibili nell'area del convento della Missione e che si supponeva essere la colonna Citatoria (o "Acceptoria" dalla quale si "solevano citar le centurie e dare i suffragi nella elezione dei magistrati"). Consultati allo scopo tre architetti, i due Fontana, Carlo e il figlio Francesco e un "insigne capomastro", Pietro Iacopo Patriarca, Francesco vinse la partita in quanto nipote di quel Domenico che aveva saputo trasportare ed erigere con una cerimonia indimenticabile l'obelisco Vaticano, ma le cose non andarono altrettanto bene, come invece si potrebbe dedurre dal racconto incluso nel libro del padre. Forse il consiglio del capomastro di fasciare con ogni cura il monolite e lasciarlo cadere sulla sabbia avrebbe evitato che durante i diversi movimenti previsti si manifestassero (o più probabilmente si formassero) delle crepe che resero problematico il riinnalzamento previsto. La cronaca stampata insiste sul carattere spettacolare dell'avvenimento, sui numerosi rinfreschi e sugli evviva rivolti agli architetti, ma tace sui contrattempi che numerosi cronisti sottolineano malignamente. Dissotterrato anche il grande basamento nel settembre del 1705, una commissione di inchiesta indagò su quanto era avvenuto e il 29 ottobre i resti della colonna e il basamento vennero sistemati provvisoriamente in un cantuccio della piazza all'interno di un casotto di legno ben visibili nelle incisioni delle *Magnificenze di Roma* del Vasi²⁹. Ci vollero quarantatré anni perché Benedetto XIV Lambertini affidasse a Ferdinando Fuga il compito di affrontare il problema. Nonostante il Papa avesse deciso di innalzare la colonna e di issarvi sopra la grande pigna conservata in Vaticano, proveniente dal mausoleo di Adriano, il Fuga nel 1763 spostò la colonna in via della Missione dove subì danni durante un incendio e collocò il basamento al centro della piazza dove Piranesi lo ritrasse in una sua incisione³⁰.

L'odissea della colonna Antonina non era finita perché quando l'obelisco rinvenuto nei pressi di San Lorenzo in Lucina e recuperato da Mastro Zabaglia all'età di ottantatré anni fu destinato a essere eretto davanti a Montecitorio si decise di utilizzare il prezioso granito orientale di cui era fatta la colonna per rappezzare l'obelisco e altri obelischi e colonne in corso di riparazione. Spostato poi il basamento in Vaticano, dove tuttora si può ammirare, dietro la pigna che l'avrebbe dovuta sovrastare, per volere di Pio VI Braschi il 13 giugno 1790, con l'assistenza dell'architetto Antinori si concluse una questione che si era trascinata per un intero secolo. La vera colonna Antonina, dedicata dai figli ad Antonino Pio, sparì infelicitemente dalla circolazione, anche se ancora oggi si continua a chiamare colonna Antonina quella coclide, dedicata a Marco Aurelio, che si trova al centro di piazza Colonna.

Della cronaca romanzata narrata in modo così patetico dal Fontana, le informazioni che in base ai documenti appaiono inesatte sono quelle che riguardano la fase iniziale dell'acquisto del palazzo Ludovisi e della individuazione della nuova destinazione d'uso. Il Fontana tace del tutto il ruolo di Mattia De Rossi al quale la biografia del Pascoli e alcuni documenti trovati da Del Piazzo³¹ consentono di attribuire i primi interventi di completamento dell'edificio incompiuto.



INGRESSO DI PALAZZO
MONTECITORIO
A ROMA, 1927 CIRCA.

L'anno fatidico è il 1694. È nel mese di giugno che il palazzo viene acquistato e, il 28 agosto, Mattia De Rossi porta al Papa una stima relativa ai lavori di completamento che prevede una spesa di 200.000 scudi. Nel mese di ottobre una iscrizione poteva essere inserita sull'edificio per chiarire che ciò che si stava costruendo era collegato con la casa dei poveri del Laterano. È quindi molto probabile che il De Rossi, allievo prediletto di Bernini abbia avuto l'incarico del completamento, solo più tardi integrato o sostituito con Carlo Fontana. Nella collezione di disegni del castello di Windsor, alla quale Allan Braham e Hellmut Hager, hanno dedicato nel 1977 un importante catalogo³², cinque dei sedici disegni relativi alla Curia Innocenziana sono attribuiti al De Rossi e nella sua biografia, scritta da Leone Pascoli, si afferma che nel palazzo Montecitorio: "Condustevi la scala, alzovvi il portico, e vi fabbricò l'ultimo appartamento"³³. I cinque disegni (nn. 311-315 del catalogo Braham) riguardano soprattutto rilievi di edifici vicini al palazzo incompiuto; altri tre disegni (nn. 316-318) testimoniano una fase di progettazione iniziale con una corte quadrata forse riferibile al progetto berniniano (n. 316), un prospetto con una sola porta centrale e un rilievo (n. 317) che documenta le condizioni dell'edificio incompiuto, in piena coincidenza con quelle illustrate nel disegno pubblicato dal Misciattelli³⁴. Il De Rossi, totalmente dimenticato nella minuziosa cronaca fontaniana, fu dunque il primo a occuparsi del completamento e cercò, da quello che si può arguire dai do-



cumenti, di rispettare al massimo l'idea berniniana. Se il Fontana collaborò in un primo tempo con lui o lo sostituì non è possibile stabilire. Certo è che Mattia, nato nel 1637, morì nel 1695 e non poté quindi partecipare alla progettazione definitiva. Fu Carlo Fontana ad affrontare i problemi del completamento, della definizione dell'area da destinare all'ampliamento, della soluzione del problema urbanistico dell'accesso e del necessario slargo che avrebbe consentito di apprezzare il prospetto dalle cinque fronti.

Le incisioni del volume stampato nel 1708, integrate dai disegni di Windsor e da quelli conservati nell'Archivio di Stato consentono di seguire l'iter progettuale con le sue varianti suggerite sia dalle previste destinazioni sia dalla precisa volontà di Innocenzo XII di contenere al massimo le spese di costruzione.

La grande facciata assume presto la sua configurazione definitiva con tre varianti significative rispetto al palazzo berniniano. La prima è il campanile a vela che rivela la sua destinazione pubblica anziché privata, la seconda è il triplice accesso ottenuto applicando sulla parte centrale un corpo di poco sporgente ritmato da un ordine architettonico, che sostiene un'ampia balconata, si apre al centro in un grande vano architravato e ospita nei due intercolumni laterali due archi all'interno di una cornice, sovrastati da due medaglioni circolari.

Nei diversi disegni superstiti il campanile a vela subisce un progressivo allargamento fino a raggiungere la felice articolazione finale che lo vede radicato al palazzo da un ampio basamento, con al centro un orologio, che ha larghezza quasi eguale a quella dell'intero corpo centrale e, al di sopra, da un ulteriore basamento da cui sor-

ALESSANDRO SPECCHI,
 PROSPETTO E VEDUTA
 DEL PALAZZO
 DELLA CURIA ROMANA
 PER RESIDENZA
 DE TRIBUNALI
 NUOVAMENTE
 FABBRICATO SUL MONTE
 CITATORIO,
 1699 CIRCA.

JEAN BARBAULT,
 VEDUTA DELLA PIAZZA
 DI MONTE CITORIO,
 XVIII SECOLO.

ALLE PAGINE 36-37
 PARTICOLARE
 DEL CORPO CENTRALE
 DELLA FACCIATA.

ge l'edicola finale che contiene le campane e si distilla progressivamente nella plasticità del sostegno di pietra e nella trasparenza del coronamento di gusto borrominiano, composto da una clessidra arricchita da due ali: bandierine giravento e nello stesso tempo richiamo simbolico al tempo che vola. Il portale tripartito e la finestra centrale che corona la balconata subiscono, nel succedersi dei disegni, lievi variazioni che documentano il ruolo delle preoccupazioni economiche. In alcune incisioni di Alessandro Specchi la finestra centrale appare coronata da due angeli appoggiati sul timpano spezzato e da un santo benedicente, mentre nella soluzione finale la finestra non differisce in nulla dalle altre e le sculture che coronavano sia la parte centrale sia la balconata spariscono completamente.

Più complesse le vicissitudini dell'inquadratura urbanistica per il quale, già nella seconda edizione del suo libro, Fontana propone due diverse soluzioni. La prima, più ambiziosa, parte dalla esigenza di dare alla facciata il suo giusto orizzonte percettivo. Per questo viene simulato l'angolo visuale di 90° come fattore genetico della composizione spaziale. Il triangolo ha il suo vertice nel punto d'ingresso della piazza e contiene interamente l'estensione convessa della facciata in modo che appena entrato l'osservatore abbia la piena percezione della grandezza dell'edificio e lo veda inquadrato tra i due portici inclinati che concludono le due ali curvilinee. La lezione berniniana della piazza San Pietro è assorbita in pieno da Fontana che ragiona "alla grande" mettendo idealmente tra parentesi le ristrettezze economiche. Realizzata in questo modo, la Curia sarebbe diventata il centro propulsore di una trasformazione del tessuto urbano che stava avvenendo nel settore privato, ma che avrebbe avuto in questo modo un principio di organizzazione razionale attraverso l'intervento pubblico. Bisogna infatti riflettere sulle trasformazioni in atto tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento. È questo il periodo in cui gradualmente si





afferma il modello della casa d'affitto a più piani che si sostituisce alla casa unifamiliare ed esprime il rafforzamento del ceto borghese rimasto a Roma, per secoli, classe subalterna. L'interpretazione architettonica di questo processo si avrà proprio intorno a Montecitorio e al Pantheon, che diventerà il quartiere dei magistrati, degli avvocati e dei notai. Lì sorgeranno i piccoli grattacieli come il palazzo Ferrini e la casa Giannini di Alessandro Dori, che fa da sfondo a piazza Capranica, riproponendo quello sviluppo in altezza che nello stesso luogo si era affermato nella Roma imperiale, con la celebre *insula Felicles*, ricordata da Tertulliano³⁵. L'espressione poetica di questa mutazione sociale si avrà poi, nel 1727, con la piazza Sant'Ignazio del Raguzzini, detta allora "la piazzetta del guadagno".

La seconda variante è quella realistica che sembra studiata proprio per accentuare il contrasto tra una visione di basso profilo e una lungimirante. In questo caso lo spazio prospiciente la facciata non consente di misurarne l'ampiezza, anche se la strada di accesso assiale accede a uno slargo simmetrico con due fontane. Anche per quanto riguarda l'organismo, il Fontana studia diverse soluzioni condizionate dalle proprietà dei diversi frontisti. Quella che coincide con la piazza semicircolare ha una corte quasi quadrata e conserva la scala berniniana; l'altra sviluppa la corte in profondità annettendosi altri lotti in modo da poter allocare nel palazzo anche quelle funzioni che erano previste nei corpi di fabbrica curvilinei della piazza.

Altre soluzioni in cui si prevede un fondale semicircolare per la corte mostrano ancora la scala berniniana e sembrano appartenere a una fase intermedia di elaborazione in cui si cerca di rimediare con mezzi illusionistici alla irregolarità del lotto e alla impossibilità di espanderlo sulla destra (Catalogo Windsor, 338, 340-342, 345). Nel progetto finale realizzato, fedelmente riprodotto in un disegno di Nicola Mi-



LIEVIN CRUYL,
PROSPETTO
DELLA PIAZZA
COLONNA, 1664.
CLEVELAND,
THE CLEVELAND
MUSEUM OF ART.

chetti conservato nell'Archivio di Stato³⁶, Fontana salva la scala berniniana e realizza una corte quasi quadrata che terminava con un portico a un solo piano demolito in tempi recenti. L'aspetto più interessante della composizione erano i risvolti arcuati che ai lati del portico rettilineo lo collegavano, con un sapiente stacco, alle due fiancate prive di finestre. Al centro dell'edera era collocata una fontana di cui sono rimasti una fotografia e alcuni frammenti. Aggiunti anche i portici laterali che ne hanno ristretto ulteriormente lo spazio la corte attuale tradisce l'immagine originaria e realizza un arido scenario convenzionale.

Dal punto di vista distributivo la Curia conservava il sistema tradizionale delle *enfildes*, senza spazi di disimpegno al di fuori delle logge, sia nella parte berniniana sia in quella costruita ex novo dal Fontana. In alcune delle proposte, tra cui quella realizzata, l'architetto aveva previsto una specie di strada interna che permetteva l'attraversamento dell'edificio e l'accesso diretto alla corte.

¹ F. Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, I ed., 1682, Edizioni del Milione, Milano 1948, pp. 101-102.

² S. Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, le sue opere e il suo tempo*, Hoepli, Milano 1900, p. 180.

³ F. Borsi, *Montecitorio dal '70 ad oggi*, in *Il Palazzo di Montecitorio*, Editalia, Roma 1985, p. 6.

⁴ T.A. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, Abbeville Press, New York-London-Paris 1998, pp. 153 e 325; donna Olimpia, moglie del fratello di Innocenzo X, aveva acquistato un grande ascendente sul Papa. Per il rapporto tra il palazzo e la chiesa di Sant'Ignazio si veda: J. Connors, *Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca*, Laterza, Bari-Roma 2005, p. 113, fig. 78.

⁵ F. Coarelli, *Guida archeologica di Roma*, Mondadori, Milano 1974, p. 270.

⁶ D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo Figlio*, Roma 1713.

⁷ K. Guthlein, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XVIII, 1979, pp. 173-246; Id., *Quellen aus dem Familienarchiv. Spada zum römischen Barock*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XIX, 1981; P. Portoghesi, *Roma barocca*, X ed., Laterza, Bari-Roma 2002.

⁸ F. Borromini, *Opera del caual. Francesco Borromino cavata da suoi originali cioè la chiesa, e fabrica della Sapienza di Roma con le vedute in prospettiva e con lo studio delle proporzi geometriche, piante, alzate, profili e spaccati...*, Roma 1720, capitolo VI, p. 11.

⁹ A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, libro II, p. 66.

¹⁰ P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Electa, Milano 1990, p. 455.

¹¹ P. Misciattelli, *Disegni originali di Carlo Fontana per la curia di Montecitorio*, Lazzari, Siena 1909; F. Borsi, *Montecitorio dal '70 ad oggi...*, cit., pp. 8, 42.

¹² P. Misciattelli, *Disegni originali di Carlo Fontana...*, cit., pp. 336-345.

¹³ E. Rossi, *Roma Ignorata. Cronache e documenti del sec. XVII*, Roma 1939, p. 270; G. Gigli, *Diario Romano (1608-1670)*, Tumminelli, Roma 1958; *Montecitorio: ri-*

cerche di storia urbana, a cura di F. Borsi, Officina Edizioni, Roma 1972.

¹⁴ C. Fontana, *Il tempio Vaticano e sua origine con gl'edifitii piu cospicui antichi*, II ed., Roma 1694.

¹⁵ D. Del Pesco, *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Electa, Napoli 2007, p. 112.

¹⁶ F. Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 140.

¹⁷ P. Portoghesi, *Roma barocca*, Laterza, Roma 1966, p. 91.

¹⁸ D. Del Pesco, *Il Louvre di Bernini nella Francia di Luigi XIV*, Napoli 1984, p. 141.

¹⁹ J.B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architecture*, II ed., Penguin Books, New York 1981, p. 52.

²⁰ S. Serlio, *L'architettura: i libri I e VII Extraordinario nelle prime edizioni*, a cura di F.P. Fiore, Il Polifilo, Milano 2001, I, p. 38.

²¹ M. Tafuri, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma 1966, pp. 174-176, fig. 94.

²² F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma 1781, II, p. 230.

²³ D. Del Pesco, *Bernini in Francia...*, cit., p. 221.

²⁴ M. Heidegger, *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002, p. 114.

²⁵ A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, Zwemmer, London 1977, pp. 117-125.

²⁶ C. Fontana, *Il Tempio Vaticano...*, cit., pp. 15-17.

²⁷ *Ibid.*, pp. 1-13.

²⁸ C. D'Onofrio, *Gli obelischi di Roma*, Bulzoni, Roma 1967, pp. 238-255.

²⁹ Riprodotto in *ibid.*, fig. 142.

³⁰ *Ibid.*, fig. 144.

³¹ *Montecitorio. Ricerche di storia urbana...*, cit.

³² A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana...*, cit.

³³ L. Pascoli, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730, I, p. 327.

³⁴ P. Misciattelli, *Disegni originali di Carlo Fontana...*, cit.

³⁵ J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, III ed., Laterza, Roma 1987, p. 35.

³⁶ A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana...*, cit., fig. 253.