

Giuseppe Sardi

Architetto e Capomastro nel territorio romano del XVIII secolo

Marta Formosa e Gilberto De Giusti



Collana Materiali e documenti 88

Giuseppe Sardi

Architetto e Capomastro
nel territorio romano del XVIII secolo

Marta Formosa e Gilberto De Giusti



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2022

Il volume è stampato con fondi per ricerche scientifiche “Sapienza” Università di Roma. Fondi di Avvio alla Ricerca 2019.

Copyright © 2022

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-253-2

DOI 10.13133/9788893772532

Publicato nel mese di ottobre 2022 | *Published in October 2022*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Marta Formosa e Gilberto De Giusti

In copertina | *Cover image:* Roma, basilica di S. Lorenzo in Lucina, cappella del Battistero. Vista della cupola verso la lanterna (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2020). Per gentile concessione della Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, in qualità di Soggetto Proprietario.

Indice

Per Giuseppe Sardi, architetto del primo Settecento <i>Simona Benedetti</i>	7
PARTE I – LA FIGURA DI GIUSEPPE SARDI (1688-1770)	
1. Cenni biografici <i>Marta Formosa</i>	11
2. Giuseppe Sardi. Stato dell'arte <i>Marta Formosa</i>	17
PARTE II – LE OPERE PIÙ SIGNIFICATIVE DEL «NOSTRO ARCHITETTO»	
3. La chiesa e il monastero del SS. Rosario a Marino (1712) <i>Marta Formosa</i>	25
4. La chiesa della Scuola Pia della Carità ad Anagni (1713) <i>Marta Formosa</i>	37
5. La chiesa della Sacra Famiglia a Sezze (1715-1716) <i>Marta Formosa</i>	47
6. La cappella del Battistero nella basilica di S. Lorenzo in Lucina (1715) <i>Marta Formosa</i>	57
7. La basilica di S. Maria in Cosmedin (1718) <i>Marta Formosa</i>	63
8. La chiesa di S. Maria delle Lauretane (1715-1739) <i>Marta Formosa</i>	71
9. La chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon a Trastevere (1736-1747) <i>Marta Formosa</i>	75
10. La chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina (1742-1760) <i>Marta Formosa</i>	83
PARTE III – L'ATTIVITÀ DI CAPOMASTRO E APPALTATORE	
11. La chiesa di Santa Maria in Monticelli (1716) <i>Gilberto De Giusti</i>	91

12. La cappella di S. Michele Arcangelo nella basilica di S. Eustachio (1716) <i>Gilberto De Giusti</i>	97
13. La facciata della chiesa di S. Paolo alla Regola (1721) <i>Gilberto De Giusti</i>	101
14. La facciata della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini (1723) <i>Gilberto De Giusti</i>	105
15. L'attività a Roma come capomastro (1715-1768) <i>Gilberto De Giusti</i>	111
16. La vicenda attributiva della chiesa della Maddalena al Pantheon (1734) <i>Gilberto De Giusti</i>	117
PARTE IV – GIUSEPPE SARDI «CAPOMAESTRO E INSIEME ARCHITETTO»	
17. Cenni sul contesto culturale romano tra influenze arcadiche e permanenze barocche <i>Gilberto De Giusti</i>	125
18. Spunti per una rilettura critica dell'opera di Giuseppe Sardi <i>Marta Formosa</i>	127
Bibliografia	143
Indice dei nomi	151
Ringraziamenti	155

PRINCIPALI ABBREVIAZIONI

AA, Archivio Albani di Pesaro
AACAr, Archivio dell'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura
ACCS, Archivio Capitolare della Cattedrale di Sezze
ACM, Archivio della Curia di Montopoli
AGBG, Archivio di Giovanni Battista Giovenale
ASC, Archivio Storico Capitolino
ASCA, Archivio Storico delle Suore Cistercensi della Carità
ASCS, Archivio Storico Comunale di Sezze
ASL, Archivio di Stato di Latina
ASR, Archivio di Stato di Roma
ASRM, Archivio del Santissimo Rosario di Marino
ASVR, Archivio Storico del Vicariato di Roma
GCS, Gabinetto Comunale delle Stampe
ICCD, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione

GDG, Gilberto De Giusti
MF, Marta Formosa

Per Giuseppe Sardi, architetto del primo Settecento

Simona Benedetti

Il lavoro che qui si pubblica è realizzato con i fondi di Avvio alla ricerca stanziati dell'Ateneo Sapienza nel 2019 ed è dedicato all'opera di Giuseppe Sardi (1688-1770) nel territorio di Roma e provincia; partendo dalle tracce storiografiche già consolidate, l'intento è stato quello di iniziare a tracciare un efficace quadro d'insieme di una figura artistico/professionale di cui fin qui non esisteva una trattazione monografica.

Gli autori offrono una significativa e utilissima analisi della sua attività elaborata attraverso un approfondimento bibliografico, archivistico/documentario e l'osservazione diretta delle architetture a lui attribuite dagli studiosi nel corso del tempo; a ciascuna delle opere viene dedicato uno studio puntuale che, interpolando dati e notazioni critiche, approfondisce la conoscenza delle singole architetture.

Il cospicuo lavoro di revisione e le nuove ricerche documentarie sono stati svolti prevalentemente presso numerosi archivi romani, laziali e non solo: Archivio di Stato di Roma, Archivio Storico Capitolino, Gabinetto Comunale delle Stampe, Archivio Storico del Vicariato di Roma, Archivio Storico delle Suore Cistercensi della Carità di Anagni, Archivio del Santissimo Rosario di Marino, Archivio della Curia di Montopoli, Archivio della Cattedrale di Sezze, Archivio dell'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura (AACAr), Archivio di Giovan Battista Giovenale, Archivio Albani di Pesaro, Archivio della Fondazione Alinari per la Fotografia, Archivio Antonio Cederna, Biasa – Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Bibliothèque Nationale de France, Archivio Disegni e Fototeca – Sapienza, Biblioteca Corsiniana, Archivio di Stato di Latina.

Attraverso la revisione dei dati già noti e gli approfondimenti documentari, alle conoscenze storiografiche già consolidate fin dagli anni Sessanta - a partire dagli studi di Sandro Benedetti e di Paolo Portoghesi, che per primi avevano evidenziato l'originalità e l'importanza di Sardi nel quadro dell'architettura del primo Settecento, fino alla voce nel Dizionario biografico degli italiani (2017) – si aggiungono ulteriori inedite opere e si offre una vasta disamina di molte architetture che hanno ulteriormente evidenziato l'importanza della figura del capomastro-architetto attivo nel primo Settecento a Roma e dintorni.

Di notevole interesse, infatti, risulta la nuova attribuzione del complesso settecentesco della Scuola Pia di Anagni attestata documentariamente dalle carte manoscritte e dai disegni conservati presso l'archivio storico delle Suore Cistercensi da cui è emersa la presenza del "Nostro Architetto" fin dal 1713 che firma in calce uno tra i primi elaborati con il titolo di "Architetto di Santa Maria in Trastevere". La committenza è legata infatti alla figura del canonico della basilica di S. Maria in Trastevere Marcantonio Boldetti unitamente a Giovanni Marangoni protonotaro apostolico, figure determinanti nella realizzazione del complesso.

Decisamente utile appare anche l'approfondimento da parte degli autori della relazione col contesto culturale nel quale Sardi svolge la sua attività professionale; è ben evidenziato come le sue architetture risentano delle istanze linguistico-formali che si andavano delineando in ambito artistico negli anni in cui egli opera a Roma e dintorni cioè nella prima metà del Settecento: da un lato l'insegnamento accademico classicheggiante della scuola di Carlo Fontana, dall'altro la permanenza di un linguaggio barocco ancora vivo, in continuità con la lezione dei grandi maestri Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, ma anche con l'esperienza successiva di Rainaldi, Guarini, Gherardi.

Dall'analisi delle opere presentate nel volume emerge altresì la sua notevole capacità di declinare il tema progettuale, sia nel caso in cui si operi per la definizione degli spazi interni, ove si opta sempre per una costante ricchezza spaziale e decorativo-scultorea, espressa dall'elaborazione di raffinatissimi lavori in stucco fin dai primi esordi, sia in quello in cui si cimenta nella definizione delle facciate in cui vengono introdotti fastigi e decorazioni nella parte centrale (la più significativa tra tutte quella di S. Maria in Cosmedin) con accentuazioni plastiche o modellazioni parcellizzanti gli elementi dei timpani di coronamento.

Di certo la cura e la specifica definizione degli interni, elaborati come veri scrigni di stupefacenti composizioni volumetrico-decorative di importante valore simbolico, le fasce degli architravi che talvolta si volgono a timpani, e molto altro, determinano quello stupore e quella meraviglia di sapore ancora squisitamente barocco nella discoperta percettivo-sensoriale della totalità dell'interno, come nella chiesa del SS. Rosario a Marino, ma anche in quella della Sacra Famiglia a Sezze, nel battistero S. Lorenzo in Lucina, nella chiesa della scuola Pia di Anagni, architetture talvolta realizzate anche con sovrapposizioni di volumi traforati in cui la luce, ulteriore ingrediente simbolico/formale, contribuisce nella definizione degli organismi spaziali creati.

Altre costanti che emergono dalla disamina puntuale delle opere presentate nel volume, in relazione soprattutto alle architetture di sua accertata paternità sono: l'uso della tipologia ad impianto centrale, molte volte ottagonale o tendente all'ottagono con angoli smussati, come verificato ad Anagni, Sezze, Montopoli e in S. Maria delle Lauretane a Roma, in linea con l'esperienza borrominiana e non solo; la presenza di cospicue costolonature, utilizzate nelle volte, soluzione suggerita dagli esempi più propriamente berniniani e guariniani; le numerose decorazioni simboliche in stucco di sapore cortoniano.

Il vasto quadro dell'attività del Sardi è completato dalle opere in cui egli è riconosciuto come capomastro o semplicemente collaboratore di altri architetti come Matteo Sassi, Giacomo Cioli, Francesco De Santis, Rodriguez Dos Santos, in relazione alle opere di S. Maria in Monticelli, di S. Paolo alla Regola della facciata per la chiesa di Trinità dei Pellegrini, o di quella della Trinità degli Spagnoli ed altre, opere nelle quali si trova a collaborare con professionisti in qualche modo legati all'ambiente accademico di S. Luca e non solo.

In conclusione questo lavoro - in cui gli autori hanno avuto modo di sperimentare concretamente la ricerca scientifica ed il metodo relativo - risulta prezioso in quanto offre un quadro d'insieme dell'opera sardiana che permette di delineare una rivalutazione critica della figura dell'architetto, il quale, come emerge nel capitolo conclusivo, non si può considerare semplicemente attivo come bravo artigiano, capace di interpretare con tono popolaresco l'eredità barocca, come fin qui più volte affermato sminuendo il valore, ma diversamente è possibile riconoscerlo come vero artefice ed interprete di alto livello della cultura architettonica della prima metà del Settecento in area romana. Figura in cui - nonostante la mancata formazione accademica, o forse proprio per questo - prevale progettualmente l'aspetto decorativo simbolico più in linea con la lezione dei grandi Maestri del secolo XVII, più che la più pacata espressività arcadica, tendente al raffreddamento classicista delle forme, che si andava affermando sia nelle accademie che negli atelier dei principali professionisti accreditati in ambito artistico nei primi decenni del Settecento a Roma.

PARTE I

LA FIGURA DI GIUSEPPE SARDI (1688-1770)

1. Cenni biografici

Marta Formosa

Le informazioni che consentono di ricostruire le vicende biografiche di Giuseppe Sardi (1688-1770) ne delineano il profilo nel contesto della Roma del Settecento, a partire dal papato di Clemente XI Albani (1700-1721) fino a quello di Clemente XIV Ganganelli (1769-1774)¹. Alcuni studi puntuali hanno già illustrato i momenti salienti della vita di Sardi, che si è distinto nel panorama dell'Urbe nel duplice ruolo di architetto e capomastro, ma anche di appaltatore e mercante d'arte². In questi approfondimenti, si fa riferimento, oltre che ai documenti d'archivio, ai brevi cenni sulla sua persona forniti dalle cronache di chi lo ha conosciuto e alle notizie riportate dalle guide romane e dalla diaristica.

Nel volume del 1719, Giovanni Maria Crescimbeni ricorda che la facciata di S. Maria in Cosmedin è opera di «Giuseppe Sardi Romano, originario da S. Angelo in Vado», località marchigiana situata nell'alta valle del Metauro, a ridosso dei primi rilievi appenninici³. Questa informazione è da ritenersi attendibile, considerando che il religioso aveva avuto modo di trarre la notizia direttamente in cantiere o dallo stesso architetto l'anno precedente, in occasione della realizzazione del fronte dell'antica basilica. Tuttavia, sulla base dei documenti studiati in epoca recente e delle testimonianze dei contemporanei, si può affermare che Giuseppe Sardi nacque a Roma da famiglia marchigiana, per cui è detto «romano»⁴. Nel suo testamento, lo stesso Sardi si dice «figlio del q:m Andrea Rom[an]o», sottolineando ancora il legame con l'Urbe; nient'altro, però, si conosce allo stato attuale degli studi sulla sua famiglia di origine⁵. Sulla nascita, la bibliografia ha solitamente indicato la data del 1680, mentre la voce del 2017 del *Dizionario Biografico degli Italiani* attesta che Sardi è nato nel 1688, anno che si può desumere dall'atto di morte, avvenuta il 1° aprile del 1770, in cui si legge: «Ioseph Sardi Romanus aetatis suae anno 82»⁶.

¹ Per un panorama sull'architettura del Settecento a Roma, si rimanda per brevità ai testi indicati nella Bibliografia.

² Su Sardi: M. LORET, *Giuseppe Sardi*, in *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, a cura di U. Thieme e F. Becker, Leipzig 1935, p. 464; Sa. BENEDETTI, *La chiesa del Ss. Rosario a Marino*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1965, 12, pp. 7-32; P. PORTOGHESI, *Giuseppe Sardi e la tradizione artigianale nel settecento Romano*, in *Festschrift Werner Hager*, a cura di G. Fiensch e M. Imdahl, Recklinghausen 1966, pp. 127-135; N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 26, 1967, pp. 83-99; P. FERRARIS, *Sardi Giuseppe*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 441-442; B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, in «Palladio», 1996, 17, pp. 51-66; Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, in «Palladio», 34, 2004, pp. 9-38; T. GAGLIARDINI, *Giuseppe Sardi capo mastro muratore e architetto: due progetti per il cardinale Corradini in Sezze*, in «Studi di storia dell'arte», 2004, 15, pp. 217-22; R. CATINI, *Giuseppe Sardi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, *sub vocem*. Sulle sue vicende biografiche e familiari: O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, in *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, École Française de Rome, Roma 1996, pp. 319-334; P. COEN, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni storici», XXIX, 116 (2), 2004, pp. 421-448; M. BORCHIA, *Sardi, Pietro*, in *Architetti e ingegneri a confronto III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento Romano, XXIV, Roma 2008, pp. 225-227; M.C. COLA, *Sardi, Luca*, in *Ivi*, pp. 224-225; P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, I, Firenze 2010, pp. 112-127, pp. 498-597.

³ G.M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX...*, Roma 1719, p. 40.

⁴ Si è spesso affrontato il problema della nascita di Giuseppe Sardi, ma non sono stati rintracciati finora dei documenti che ne attestino in maniera certa la provenienza. Sandro Benedetti afferma sulla base delle fonti da lui individuate che l'architetto è romano di nascita (Sa. BENEDETTI, *La chiesa del Ss. Rosario a Marino*, cit., p. 25, nota 6). Si veda anche: M. LORET, *Giuseppe Sardi*, in *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., p. 464.

⁵ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Trenta notai capitolini, Ufficio III, Atti G.B. Cataldi*, vol. 431, 2 aprile 1770, f. 458.

⁶ L'atto di morte di Giuseppe Sardi (ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, *Morti 1717-1780*, f. 337) è pubblicato in: M. BORCHIA, *Sardi, Pietro* in *Architetti e ingegneri a confronto III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, cit., p. 226, nota 5).

Diversamente, i documenti messi in luce negli ultimi anni hanno chiarito molti aspetti della vita familiare di Sardi, a partire dal matrimonio con Faustina Fontana, figlia del capomastro muratore Giuseppe Fontana⁷. Questi, originario di Muggiò, cittadina nella diocesi di Como, è attivo a Roma nell'ultimo quarto del XVII secolo ed è legato da rapporti di parentela all'architetto Carlo Fontana (1638-1714)⁸. Giuseppe, inoltre, lascerà al genero Sardi il suo ruolo di capomastro presso la Casa Farnese. Si evidenzia così un elemento di tangenza, seppur sottile, tra Giuseppe Sardi e quella categoria professionale rappresentata da artisti, stuccatori, scalpellini, costruttori e muratori di origini ticinesi che si era stabilita a Roma con ondate migratorie periodiche, già dagli anni ottanta del XVI secolo⁹. Tra l'altro, lo stesso Sardi risulta nel 1711 quale «*architetto coadiutore* di [Carlo] Fontana con diritto di successione» presso la chiesa di S. Girolamo della Carità¹⁰.

Giuseppe Sardi si forma grazie all'intensa esperienza lavorativa, senza una educazione sistematica, connotandosi professionalmente come capomastro e operando attivamente nell'ambito edilizio-imprenditoriale. Soprattutto, la sua attività giovanile si è svolta in seno al vivace ambiente artigianale del popoloso rione trasteverino, come conferma il legame con il Capitolo di S. Maria in Trastevere, documentato tra il 1714 e il 1717¹¹. Qui, infatti, Sardi opera come «capomastro muratore» sotto la direzione di Giacomo Onorato Recalcati (1684-1723), che nel 1710 aveva edificato la chiesa di S. Agata in Trastevere, per i padri della Dottrina Cristiana¹². Per Recalcati, l'architetto collabora alla sistemazione del cimitero di S. Maria in Trastevere, un tempo collocato lungo via della Paglia e oggi scomparso¹³. I lavori per il Capitolo della basilica, inoltre, hanno riguardato prevalentemente delle opere di manutenzione e riparazione, non essendo infatti testimoniate delle esperienze di tipo progettuale da parte di Sardi.

Ciò lascia intuire che egli abbia svolto il suo apprendistato nelle botteghe artigiane e nei cantieri, formandosi in modo molto diverso rispetto ai giovani professionisti che frequentavano i corsi ufficiali istituiti dall'Accademia di S. Luca. Infatti, il percorso didattico impostato da Carlo Fontana, «sperimentato [...] a partire dagli anni settanta del Seicento, da lui codificato nel 1694 e successivamente messo a punto dal figlio Francesco, prevedeva una totale complementarità tra la teoria e l'esercizio del disegno e la sua coerente applicazione nel processo progettuale concreto»¹⁴. Il percorso formativo era messo alla prova dal concorso Clementino, inteso quale la «verifica finale di una élite di giovani architetti», che avevano ricevuto «l'insegnamento logico e consequenziale del disegno impartito da un maestro che era anche un architetto praticante [...] eludendo i rischi connessi all'insegnamento solo estetico [...] da parte dei maestri pittori e all'insegnamento solo strumentale da parte dei maestri capomastri»¹⁵. Oltre alle lezioni, era basilare il tirocinio condotto presso lo studio di architettura, aperto a una cerchia ristretta

⁷ O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, cit., pp. 319-334.

⁸ Questo rapporto di parentela è confermato dal fatto che Francesco Fontana (1668-1708) ha presenziato nel 1694 come padrino al battesimo di uno dei figli di Giuseppe Fontana, Carlo Filippo Taddeo (ASVR, S. Crisogono, *Libro dei battesimi 1692-1721*, 18 novembre 1694, p. 50, cit. in O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, cit., p. 321, nota 20).

⁹ Per approfondire: U. DONATI, *Breve storia di artisti ticinesi*, Bellinzona 1936; Id., *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942; G. CURCIO, L. SPEZZAFERRO, *Fabbriche e artisti ticinesi nella Roma barocca*, Milano 1989; G. BONACCORSO, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana alla colonna Traiana*, in *Roma, la casa, la città*, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento romano, XIV, Roma 1998, pp. 95-125; M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (curr.), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma 2008; T. MANFREDI, *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*, Roma 2008.

¹⁰ T. MANFREDI, *Filippo Juvarra, gli anni giovanili*, Roma 2010, p. 452.

¹¹ L'approfondimento sui lavori di Sardi nel rione di Trastevere è in: S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, relatore prof. Sandro Benedetti, A.A. 1993-94, pp. 140-150. Terlizzi stabilisce, grazie a un documento da lui rintracciato, datato al 1714, la presenza della casa di Sardi nei pressi della basilica di S. Maria in Trastevere (Ivi, p. 145).

¹² T. MANFREDI, *Recalcati Giacomo Onorato*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, cit., pp. 431-432. Sulla chiesa di S. Agata in Trastevere: S. REA, F. RIVA (curr.), *La chiesa di S. Agata in Trastevere a Roma: il consolidamento degli stucchi e degli affreschi della volta della navata*, Roma 1997.

¹³ L'edificio della canonica, invece, che la letteratura critica ha tradizionalmente attribuito a Recalcati con l'esecuzione di Sardi, è stato assegnato all'architetto Sebastiano Giannini. Portoghesi, però, la ritiene ascrivibile a Recalcati (P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 413).

¹⁴ T. MANFREDI, *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*, cit., p. 30. Carlo Fontana è inteso quale l'«autore della codificazione di un metodo per la formazione del 'perfetto' architetto, ovvero il professionista in possesso di tutti gli strumenti teorici e tecnici necessari alla gestione del processo progettuale a ogni scala e in ogni contesto geografico e culturale» (Ivi, p. 22).

¹⁵ Ivi, p. 33.

di giovani apprendisti, che si formavano gradualmente come futuri architetti dall'età di quattordici o quindici anni, apprendendo le basi del disegno tramite la copiatura di esempi, fino poi a rappresentare singole opere e progetti a scala urbana.

È interessante confrontare questo *iter* educativo con l'esperienza di Filippo Juvarra (1678-1736), che è introdotto già ventiseienne nello studio fontaniano del rione Monti grazie all'intercessione del religioso Tommaso Ruffo e che, sottoposto alla prova del disegno di un capitello, è severamente rimproverato dal maestro che gli suggerisce di «disimparare quanto aveva imparato»¹⁶. Fontana, pur riconoscendo al giovane messinese delle notevoli potenzialità creative, le indirizza «verso un uso strutturale dell'ornamentazione nell'ambito di un rigoroso rispetto delle istanze funzionali», con la volontà di «normalizzare il disordinato processo formativo seguito da Juvarra»¹⁷. L'architetto, infatti, nei suoi anni giovanili aveva perseguito un'istruzione di tipo autodidattico, definendo uno stile 'esuberante', che poteva derivare «da una vorace e disordinata assimilazione della trattatistica e in primo luogo dell'opera di Padre Pozzo, senza il necessario confronto con l'architettura romana»¹⁸. Ugualmente, è significativa la vicenda di Tommaso Mattei (1652-1726), formatosi presso l'atelier berniniano e poi inseritosi in quello di Carlo Fontana all'età di venticinque-ventisette anni¹⁹.

La formazione che compendia unitariamente gli aspetti teorici e quelli pragmatici era volta a definire dei tecnici 'perfetti': «l'esperienza, la storia e la scienza dovevano [...] concorrere in uguale misura all'esercizio della professione di architetto, il quale doveva potersi fregiare unitamente degli attributi di 'pratico', 'istoriografo' e 'intendente'»²⁰. Ai margini del percorso didattico ufficiale, gravitavano le schiere di aspiranti artisti o capomastri, che avevano appreso, tramite la conoscenza diretta, le prassi operative e le tecniche già consolidate nella tradizione costruttiva secentesca²¹. Giuseppe Sardi si colloca così in questo ambito del mondo professionale romano, emergendo per l'intento di conferire alle sue opere un valore intellettuale, espresso *in nuce* nel progetto e poi nella fabbrica realizzata.

Rispetto all'ambiente colto e ufficiale, le prime esperienze di Giuseppe Sardi sono documentate soprattutto nel quartiere trasteverino, «città nella città», tra l'altro «considerato particolarmente malsano nel XVIII secolo» e rinnovato nei primi tre decenni del Settecento, grazie alle «iniziative di pubblica utilità promosse durante i pontificati di Clemente XI e Benedetto XIII»²². La popolazione è costituita perlopiù dal piccolo ceto artigiano, che, recependo l'eredità lessicale barocca, la traduce in libere manifestazioni espressive, ricche di una «grazia popolare» che «contribuisce a rilanciare il gusto della vivacità e dell'invenzione decorativa», tradotta nell'ampio uso di abbellimenti in stucco raffiguranti fiori, frutti e festoni²³. Si tratta di una tradizione ornamentale che trova i suoi precedenti più importanti nell'opera di Luigi Berrettoni (1696-1731), a cui si deve la fastosa incrostazione ornamentale degli interni e dell'oratorio di S. Maria dell'Orto (1700-1710 ca.), e di Giacomo Onorato Recalcati²⁴. Inoltre, la frequentazione dell'ambiente religioso di S. Maria in Trastevere può aver dato modo a Sardi di conoscere delle personalità influenti, come per esempio il canonico Marcantonio Boldetti (1663-1749), nominato da papa Clemente XI custode delle reliquie e dei cimiteri e promotore della costruzione della chiesa

¹⁶ Id., *Filippo Juvarra, gli anni giovanili*, cit., p. 67.

¹⁷ Ivi, pp. 67-68.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. TICCONI, *Tommaso Mattei*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma 2008, *sub vocem*; Id., *Tommaso Mattei 1652-1726, l'opera di un architetto romano tra '600 e '700*, Roma 2017.

²⁰ G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, Milano 2000, p. 56.

²¹ Per approfondire il rinnovamento urbano di Roma nel XVII secolo: D. METZGER HABEL, *When all of Rome was under construction. The building process in Baroque Rome*, University Park, Pa. 2013.

²² P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 413; S. PASCUCCI, *Rione XIII - Trastevere*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 135.

²³ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 411. Si veda anche: Id., *Giuseppe Sardi e la tradizione artigianale nel settecento Romano*, in *Festschrift Werner Hager*, cit., pp. 127-135.

²⁴ «L'oratorio di Santa Maria dell'Orto conserva forse soltanto il volume dell'originaria struttura cinquecentesca, presentandosi attualmente come un insieme sorprendente e fastoso, in cui la componente settecentesca rimane dominante malgrado le asportazioni, gli inserimenti e i rimaneggiamenti successivi» (A. CAPRIOTTI, *Devozione e decorazione nell'oratorio di Santa Maria dell'Orto*, in *Santa Maria dell'Orto. Il complesso architettonico trasteverino. Studi, progetti, restauri*, a cura di M. Funghi e W. Troiano, Roma 2015, p. 217). Sugli interni della chiesa, si veda anche: L. BARROERO, *Pittura e scultura nella fabbrica horticiano dal Cinquecento al Settecento*, in Ivi, pp. 183-216.

dell'Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano ad Anagni (1713)²⁵. Boldetti potrebbe aver contribuito in qualche misura a introdurre o a consolidare la presenza di Sardi nell'*élite* della famiglia Albani.

Non è nota attualmente la data di matrimonio di Sardi con Faustina Fontana, né si sa il luogo di residenza al momento delle nozze. Più precise sono invece le informazioni riguardanti gli spostamenti dei Sardi nella città²⁶. Infatti, nel 1719 la famiglia vive nel rione trasteverino, come conferma l'iscrizione del figlio Luca al *Libro dei battesimi* della parrocchia della basilica di S. Maria in Trastevere il giorno 24 maggio 1719²⁷. Nel 1721 la famiglia, composta da Giuseppe, Faustina e i figli Luca, Maria Maddalena, Marco Antonio, Matteo, Maria Vittoria e Anna Maria, si sposta nelle adiacenze di Campo dei Fiori, nel vicolo dei Pasticceri (oggi del Gallo), in una casa appartenente al duca di Parma²⁸. Dal 1724 l'abitazione è condivisa con il pittore Paolo Anesi (1697-1773), che il 25 aprile 1723 aveva sposato la figlia Anna Maria²⁹. I Sardi abitano nella casa di piazza Farnese dal 1721 al 1727, insieme ad Anesi e allo scultore senese Pietro Maria Balestra, mentre nel 1728 si trasferiscono nelle vicinanze della parrocchia di S. Giovanni in Ayno, come registrano i *Libri delle Anime*³⁰. Successivamente, dal 1738, la famiglia risulta abitare nella parrocchia di S. Giovanni dei Fiorentini, in via Giulia, in un edificio di fronte il Consolato dei Fiorentini, oltre a possedere una seconda casa «al Mascherone dei Farnese», come si legge nel testamento di Giuseppe Sardi³¹. Anche altri membri della famiglia sono introdotti nell'attività d'architettura: i figli Luca (1719-94), attivo in qualità di pittore e capomastro al fianco del padre, e Pietro, architetto (1727-76); i generi Paolo Anesi e Matteo Panaria, invece, collaborano come pittori, prendendo parte a quello «sforzo inteso a raggiungere un benessere collettivo», che costituisce una caratteristica del nucleo familiare³².

Dopo la morte di Sardi nel 1770, dell'abitazione vicino a S. Giovanni dei Fiorentini, adibita a negozio di quadri e sculture al piano terra e a residenza ai livelli superiori, è redatto un inventario nel 1771 firmato da «Tommaso Righi Perito Scultore» e da «Francesco Preziado Pittore ed Accademico»³³. Questo manoscritto informa del prezioso mobilio e del vasto repertorio di oggetti d'arte presenti nella casa: oltre alle numerose statue a tema mitologico e sacro, spicca quella della «Regina Cristina di Svezia a cavallo che calpesta l'Eresia tutto di marmo bianco di altezza in tutto quattro palmi»; tra i molteplici quadri, si ricordano quelli delle scuole di Pietro da Cortona, di Pietro Perugino, di Carlo Maratta, di Salvator Rosa, insieme a copie da Guercino, a un'opera «creduta di Caravaggio», a un'altra del Cavalier d'Arpino, ai «piccoli paesini» di Anesi e ad alcune scene sacre di Panaria. Sono poi ricordate «numero trecento ventisei stampe di diverse grandezze tanto d'architettura, ché d'animali, paesi e figure di diversi autori». Per quel che riguarda la biblioteca di famiglia, oltre a ricordare «un libro di fregi d'architettura», è compilata una «Nota de libri appartenenti all'eredità della bona memoria di Giuseppe Sardi». Questa raccolta, sottoscritta da «Francesco Maria Quojani Stimatore e Perito», contiene volumi sugli argomenti più vari: «Guerneri descrizione di una città di Asia Castel [...] Porfau Fisionomia [...] Bonanni, Numismata [...] Vita di S. Filippo, del Ricci [...] Uccelliera dell'Oolina», oltre a preziosi testi di letteratura

²⁵ N. PARISE, *Marcantonio Boldetti*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XI, Roma 1969, *sub vocem*.

²⁶ Per le vicende della famiglia di Giuseppe Sardi si fa riferimento alle voci sui figli Luca e Pietro, con i relativi documenti: M.C. COLA, *Sardi, Luca*, in *Architetti e ingegneri a confronto III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, cit., pp. 224-225; M. BORCHIA, *Sardi, Pietro*, in *Ivi*, pp. 225-227. Di Pietro Sardi si ricorda il complesso di S. Spirito (1758-65) a Monte Romano: S.E. ANSELMI, *Monte Romano*, in *Atlante del barocco in Italia. Lazio 2, Province di Frosinone, Latina, Rieti, Viterbo*, a cura di B. Azzaro, Roma 2014, p. 269.

²⁷ ARCHIVIO STORICO DEL VICARIATO DI ROMA (d'ora in poi ASVR), S. Maria in Trastevere, *Libro dei Battesimi 1709-1722*, c. 195r, già citato in: G. e O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, in «Miscellanea della Società Romana di storia patria», XXIII, 1973 p. 330, nota 55; M.C. COLA, *Sardi, Luca*, cit., p. 225, nota 2.

²⁸ ASVR, S. Caterina della Rota, *Stati delle Anime*, anno 1721, c. 46v, già edito in *Ivi*, p. 225, nota 3.

²⁹ O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, in *Vivere et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, cit., p. 319, nota 6.

³⁰ ASVR, S. Caterina della Rota, *Stati delle Anime*, anno 1722, c. 51r.; anno 1723, c. 51r.; anno 1724, c. 50r.; anno 1727, c. 48r-v. Mancano gli anni 1725 e 1726. Si veda ancora: M.C. COLA, *Sardi, Luca*, cit., p. 225, nota 5.

³¹ Come riporta Cola, Vittoria Sardi sposa il 20 giugno 1745 Angelo Maria Somaini, lasciando la casa di via Giulia (ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, *Libro dei Matrimoni 1701-1747*, c. 152r. cit. in M.C. COLA, *Sardi, Luca*, cit., p. 225, nota 9).

³² P. COEN, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, cit., p. 429.

³³ ASR, *Notai dell'Auditor Camerae*, vol. 4392, 6 agosto 1771, ff. 182-397. Questo documento è stato sinteticamente descritto da Michel e citato poi da Coen: O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, cit., p. 322, nota 27; P. COEN, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, cit., p. 445, nota 18. Coen lo trascrive in appendice: P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, cit., pp. 498-597. Coen individuava un ulteriore importante inventario redatto da Pietro Sardi: ASR, *Trenta notai capitolini*, uff. 29, not. G. Simonetti, vol. 428, 26 settembre 1771, ff. 703-743 v., cit. in *Ivi*, p. 445, nota 21.

latina, come le «Epistole di Cicerone ad Attico di Paolo Manuzio». Soprattutto, emerge una particolare predilezione per le opere d'architettura e d'arte: «Vignola Architettura, con altra aggiunta [...] Bellori descrizione dell'Imagini dipinte da Raffael d'Urbino [...] Montano Architetture [...] Vignola, Regole di Prospettiva [...] Serlio, Architettura [...] Palazzi di Roma di Pietro Ferrerio [...] Il Fontana del Tempio Vaticano [...] Guarini disegni d'architettura [...] Vignola, Architettura [...] Fortificazioni, del Galassi [...]»; si evidenzia l'interesse per gli aspetti tecnico-costruttivi della materia architettonica, nelle sue accezioni idrauliche, ingegneristiche, topografiche: «L'arte di rendere il fiume navigabile del Meyers [...] Zonca, Novo Teatro di Machine [...] l'Agro Romano dello Schinardi». Interessante è poi osservare la presenza di guide e volumi sulle bellezze, sulle antichità e sugli edifici sacri di Roma («Istoria delle Chiese di Roma Severani [...] Le Cose Maravigliose della Città di Roma»), nonché di tomi riguardanti gli eventi religiosi, quelli straordinari o i più tradizionali legati alle cerimonie cultuali dell'Urbe, come attesta, per esempio, il libro di Carlo Bartolomeo Piazza (1632-1713) («Relazione di Feste fatte nella chiesa di S. Luigi per il Dolfino di Francia [...] Esequie della Regina d'Inghilterra [...], Stazioni del Piazza»)³⁴.

Questa selezione libraria è significativa, in quanto restituisce il profilo di una personalità volta ad acquisire conoscenze in diversi ambiti del sapere, con una specifica attenzione per il campo architettonico. Infatti, la varietà della biblioteca suggerisce a un tempo il desiderio di ampliare la propria conoscenza artistica, ma soprattutto di avere un valido supporto teorico e tecnico nella realizzazione delle opere edilizie³⁵. L'ambizione a raggiungere una completa padronanza della fabbrica, dalla sua ideazione al progetto, alla sua esecuzione, non è dissimile nella sostanza dallo schema educativo rigorosamente impostato da Carlo Fontana, secondo il quale «l'architetto [...] era [...] l'unico a disporre di tutte le indispensabili conoscenze per trasformare una *chimera* - vale a dire un'*invenzione* di una forma o di una struttura - in un *progetto*»³⁶. Sardi, dunque, concepisce aulicamente il ruolo dell'architetto, nel quale si può identificare tramite l'acquisizione di conoscenze intellettuali da trasporre lucidamente nel disegno delle sue architetture, per la cui realizzazione, in qualità di progettista e di capomastro, egli può applicare una consolidata perizia tecnica, mutuata dalla tradizione del cantiere seicentesco³⁷.

Si delinea quindi una personalità colta, autodidatta, eclettica, volta ad autodefinire professionalmente delle competenze non solo di carattere tecnico-pragmatico, ma anche di tipo teorico-umanistico. In quest'ottica, Giuseppe Sardi può essere accostato alla figura di Nicola Giobbe, il sapiente capomastro, nonché «singolare collezionista, bibliofilo, studioso e teorico d'architettura», a cui si rivolge con profonda gratitudine Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) nella dedica della *Prima parte di Architetture e Prospettive* del 1743³⁸. Giobbe, a cui si deve la regia degli importanti cantieri del Santissimo Nome di Maria e della fontana di Trevi, era proprietario di una raffinata dimora suburbana presso lo stradone di San Giovanni in Laterano e aveva creato «una biblioteca di oltre milleduecento numeri, di livello così alto da richiedere per la stima l'intervento di un esperto del calibro di Gregorio Roiseco», una raccolta che «per il numero e la varietà dei titoli, che spaziano in ogni campo del sapere, inclusa naturalmente l'architettura e le arti figurative» aveva «come modelli di riferimento le raccolte di grandi aristocratici dell'epoca, a partire da quella del marchese Girolamo Theodoli nel palazzo in via del Corso, a quelle dei cardinali Imperiali ed Ottoboni»³⁹.

Separatamente rispetto al canonico mondo accademico, emerge quindi la figura autonoma e colta del capomastro-imprenditore, che, benché collocato nel rango delle maestranze, guarda al più aulico

³⁴ I titoli dei volumi sono riportati integralmente nella Bibliografia. Per un confronto con la biblioteca degli anni giovanili di Filippo Juvarra, si veda: T. MANFREDI, *Filippo Juvarra, gli anni giovanili*, cit., pp. 25-33.

³⁵ Si pensi, per esempio, al valore didattico conferito ai cinque ordini di architettura di Vignola, come postulato anche da Giovanni Gaetano Bottari (G.G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754, pp. 82-83).

³⁶ G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, cit., p. 52.

³⁷ Si veda: EAD., *Il committente e l'architetto: cantieri e fabbriche nella Roma del Seicento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, I, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2004, pp. 278-313.

³⁸ A. SPILA, «Come si possa in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori»: cenni su Giobbe, Piranesi e le antichità dei principi Colonna, in «*Ricche minere*», 2015, 4, p. 126. Anche: L. KANTOR-KAZOVSKY, *The library of Nicola Giobbe in the context of Piranesi studies*, in «*Bibliothèques d'architecture*», 2009, pp. 127-138; P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, cit., pp. 242-244. Per la dedica di Piranesi: G.B. PIRANESI, *Prima parte di architetture e prospettive*, Roma 1743.

³⁹ P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, cit., p. 243.

repertorio ufficiale come a un modello da cui trarre ispirazione, facendo scaturire delle riflessioni artistiche del tutto nuove e originali.

Si propone una breve rassegna delle principali opere di Giuseppe Sardi fino a oggi individuate.

Nel 1711, Sardi figura come «architetto coadiutore» di Carlo Fontana nella chiesa di S. Girolamo della Carità. Nel 1712, egli progetta la chiesa del SS. Rosario di Marino, mentre del 1713 è la chiesa dell'Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano ad Anagni, realizzata per il complesso della *Schola Pia* voluto da Claudia De Angelis (1675-1715), con il supporto di Marcantonio Boldetti e di Giovanni Marangoni. Nel 1714, Sardi opera per l'architetto Giacomo Onorato Recalcati presso il cimitero della chiesa di S. Maria in Trastevere, oggi scomparso. Nel 1715 è avviata la costruzione della chiesa e dell'ospizio di S. Maria dei Poveri di Padre Angelo nello «stradone» di S. Giovanni, conclusasi nel 1739. Su committenza degli Albani, tra il 1718 e il 1720, l'architetto è impegnato a Soriano nel Cimino nella ricostruzione della chiesa di S. Eutizio e, forse, anche nel rinnovamento della villa Papacqua⁴⁰.

Sotto l'egida del cardinale Annibale Albani, Sardi opera a Roma in cantieri finalizzati alla ridefinizione di alcune importanti fabbriche sacre. Dal 1713 al 1715, egli realizza la cappella del Battistero in S. Lorenzo in Lucina, nel 1715 collabora alla nuova facciata per S. Maria in Monticelli sotto Matteo Sassi (1647-1723), dal 1716 al 1719 esegue la cappella di S. Michele nella chiesa di S. Eustachio sotto Alessandro Speroni (doc. 1694-1738) e nel 1721 affianca Giacomo Cioli (doc. 1704-1734) per il fronte della chiesa di S. Paolo alla Regola. Nel 1718, Sardi progetta la nuova facciata di S. Maria in Cosmedin, mentre nel 1727 realizza la cappella del Battistero nel medesimo edificio.

Per il cardinale Pietro Marcellino Corradini, Sardi erige (1658-1743) la chiesa e il monastero della Sacra Famiglia a Sezze negli anni 1716-1717, mentre nel 1728 l'architetto allestisce gli apparati effimeri di abbellimento della città lepina, in occasione della visita di papa Benedetto XIII Orsini per la benedizione dell'altare dedicato a S. Filippo Neri, collocato nella cattedrale e che pure gli è attribuito.

Tra il 1722 e il 1723, Sardi è alle dipendenze di Francesco De Sanctis (1679-1731) per la costruzione della facciata della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini, sito in cui tornerà a operare negli anni 1736-1737 per la realizzazione delle nuove corsie dell'annesso ospedale sotto Francesco Ferruzzi (1680-1745). Per l'arciconfraternita, già dal 1716 Sardi aveva effettuato dei lavori di riparazione nell'edificio sacro, nell'oratorio su via delle Zoccolette (oggi scomparso), nell'ospedale, nonché nelle diverse case e palazzetti dislocati nella città. Sotto Francesco De Sanctis, nel 1728, partecipa ai restauri della scalinata di Trinità dei Monti.

Nel 1732, Sardi è capomastro nella chiesa dell'Orazione e Morte a via Giulia a servizio di Ferdinando Fuga. Nello stesso anno, risulta il pagamento per il disegno della chiesa di S. Chiara ad Anagni, poi progettata dall'architetto Emanuele Rodriguez Dos Santos. Dal 1733 al 1735 Sardi opera a Roma nell'isolato dei Trinitari Spagnoli nel «palazzo abbruciato», ovvero il corpo di fabbrica prospiciente via del Corso, dove interverrà anche negli anni 1735-1737 nell'ambiente del teatro detto «dei Pioli» o «dei Gaetani». Tra il 1736 e il 1738, Sardi potrebbe aver operato nella chiesa delle Monache Benedettine a Veroli⁴¹. Tra il 1734 e il 1735, egli lavora alla facciata di S. Maria Maddalena al Pantheon, sotto la direzione di Rodriguez Dos Santos. Nel 1734, Sardi realizza il campanile a vela della chiesa di S. Francesco a Ripa.

Nel periodo dal 1741 al 1744, Sardi torna a lavorare per i Trinitari Spagnoli in via del Corso per cui esegue nel ruolo di capomastro la chiesa e il convento secondo il progetto di Rodriguez Dos Santos. Nel 1744 egli è chiamato a progettare e costruire la chiesa e il monastero dei SS. Quaranta Martiri a Trastevere, che ultima nel 1747. Nel 1744, l'architetto ristrutturava il palazzo dei Padri di Trinità dei Monti al Monte d'Oro, in piazza di Spagna, trasformato in alloggi nel 1749. Dal 1747 al 1749, Sardi lavora come capomastro aggiunto per i padri di S. Lorenzo in Lucina nella chiesa, nel convento e nelle case della congregazione, sotto la direzione di Carlo Marchionni (1702-1786) e di Giuseppe Ferroni (1714-1771).

Nel 1768, Sardi è impegnato come capomastro nella ricostruzione della chiesa di S. Caterina dei Senesi in via Giulia con il figlio Luca, alle dipendenze dell'architetto Paolo Posi (1708-1776). In questi ultimi anni, tra il 1742 e il 1760, disegna e realizza la chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina.

⁴⁰ I. BENINCAMPI, A. ROCA DE AMICIS, *Giuseppe Sardi architetto degli Albani e la chiesa di Sant'Eutizio a Soriano nel Cimino*, in «Opus», 6, 2022, pp. 27-46.

⁴¹ A. ROCA DE AMICIS, *Per una diffusione dell'architettura barocca nel Lazio: diffusioni, scambi, autonomie*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 2, Province di Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo*, cit., p. 10. Si veda anche: M. CAPERNA, *Veroli*, in Ivi, pp. 101-102.

2. Giuseppe Sardi. Stato dell'arte

Marta Formosa

Lo studio della figura di Giuseppe Sardi, esperto capomastro e progettista di significative fabbriche di carattere tardobarocco nel territorio romano, è allo stato attuale costituito da alcune puntuali e approfondite riflessioni, senza però essere giunti nel complesso a un'unitaria indagine che ne delinea l'intera produzione¹. Tuttavia, è questa solida base bibliografica e documentaria a costituire il punto di partenza della ricerca, con la volontà di mettere a sistema immagini e documenti, editi e non, senza trascurare le informazioni della storiografia consolidata. Si rende infatti necessaria, per la comprensione dell'opera di questa figura che si afferma nel panorama architettonico del Settecento, un'operazione di sintesi, che costituisce l'aspetto nuovo del saggio qui presentato. Seppur in maniera non esaustiva, infatti, si vuole offrire un contributo alla rilettura di questo autore, che possa essere di supporto a successivi approfondimenti critici.

Autodidatta, capomastro, artigiano, mercante d'arte e appaltatore, Sardi riesce a emergere in qualità di architetto in numerose fabbriche e, pur privo di una preparazione accademica, codifica un linguaggio spaziale originale mediato non solamente dalla tradizione artigiana locale ma soprattutto dalla conoscenza dei progetti dei maestri barocchi, coadiuvata dalla perizia cantieristica derivata dalla prassi operativa secentesca. Egli, infatti, interpreta liberamente l'eredità architettonica del secolo precedente, elaborando la lezione di Francesco Borromini, filtrata dal contatto con le esperienze artigiane dei rioni romani, sviluppando inoltre le tematiche decorative, spaziali e simboliche tratte dall'esperienza di Pietro da Cortona, nonché le ricerche luministiche riprese dalla lezione di Gian Lorenzo Bernini, traducendole nelle sue opere con un personale carattere espressivo².

Sardi è stato messo in relazione con quella tendenza architettonica sviluppatasi allo scorcio del Seicento e i primi anni del Settecento atta a recuperare il linguaggio di Francesco Borromini, grazie all'attività svolta da Andrea Pozzo (1642-1709) e da Francesco Fontana (1668-1708), e che più tardi sarebbe stata fortemente ostacolata dalla linea più sobria e rigorosa promossa dal pontificato di papa Clemente XII Corsini (1730-1740)³. A partire dagli studi sul borrominismo, infatti, Sardi è stato accostato ad altre significative personalità dell'epoca, quali Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721), Carlo De Dominicis (1696-1758), Gabriele Valvassori (1683-1761), Domenico Gregorini (1692-1777), Pietro Passalacqua (1690-1748), la cui caratura artistica è determinata dalla ricerca di soluzioni spaziali e ornamentali ispirate alla produzione del maestro di Bissone⁴.

La vicinanza al lessico borrominiano, tuttavia, ha determinato nel tempo una lettura dell'operato sardiano che ne ha condizionato fortemente la letteratura critica. Infatti, questa interpretazione della produzione di Giuseppe Sardi, sebbene colga un aspetto importante della sua esperienza architetto-

¹ Per una bibliografia di base su Giuseppe Sardi, si veda il capitolo 1, nota 2.

² Sul valore simbolico della produzione cortoniana si veda: Sa. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona "stuccatore"*, Bari 1980.

³ Su questi argomenti e sul ruolo esercitato da Francesco Fontana per il recupero dell'opera di Borromini nell'Accademia di S. Luca: E. DEBENEDETTI (cur.), *Borrominismi*, Roma 1999; G. CURCIO, *Lo stato della Chiesa. Roma tra il 1700 e il 1730*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, cit., pp. 155-162; E. KIEVEN, *Il borrominismo nel tardo barocco*, in *Borromini e l'universo barocco*, a cura di J. Connors, Milano 2000, pp. 119-127. Sull'architettura del pontificato di Clemente XII Corsini: Sa. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, in «Controspazio», 3, 1971, pp. 2-17; Id., *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, Roma 1997.

⁴ Su Sardi 'borrominista': M.C. PAOLUZZI, *Giuseppe Sardi*, in *Borrominismi*, cit., pp. 85-89.

nica, ne sottovaluta degli altri, non dando il giusto rilievo all'influenza esercitata dalle realizzazioni degli altri importanti protagonisti del barocco e non considerando il valore simbolico conferito alle sue fabbriche⁵.

Per quel che riguarda le vicende biografiche di Giuseppe Sardi, sono poche al momento le notizie certe⁶. La storiografia antica in effetti non ha mai rivolto un particolare sguardo a questo architetto se non per brevi cenni, attribuendogli alcune opere e ricordando la sua origine dal piccolo centro marchigiano di Sant'Angelo in Vado. Questa trascuratezza da parte delle cronache d'epoca e della critica successiva è da motivarsi, per un verso, con la cultura ormai superata che vedeva nel Settecento romano un periodo di declino rispetto al precedente secolo del barocco, per l'altro, con l'adozione da parte di Sardi un lessico multiforme e stravagante, distante dalle più sobrie tendenze estetiche affermatesi a seguito della vittoria di Alessandro Galilei (1691-1737) nel concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano nel 1732. Una chiave di lettura, inoltre, è offerta dall'attribuzione a Sardi della ricca decorazione della facciata di S. Maria Maddalena al Pantheon, fatto che ha assunto un peso significativo nel giudizio critico sull'architetto nella sua fortuna storiografica.

Nel secolo scorso, l'interesse per il Settecento si rinnova dopo la grande mostra di disegni tenutasi a Roma nel 1959, a cura di Ilaria Toesca ed Emilio Lavagnino, aprendo la strada a un percorso di studio che, nel tempo, ha portato a un significativo ampliamento delle conoscenze⁷. Se, infatti, nel 1972 Wittkower affermava che «un'autorevole storia dell'architettura italiana del XVIII secolo non può essere scritta» a causa della penuria di documentazione e di studi specifici, tanto che «le costruzioni senza architetti ed i nomi di architetti senza costruzioni abbondano», a oggi numerosi autori si sono confrontati con l'architettura settecentesca, analizzando puntualmente opere, architetti progettisti ed esecutori, committenti, maestranze⁸. Il Settecento è dunque inteso come una fase fondamentale di trasformazione del volto delle città, in particolare nell'Urbe, che «colta nella sua dimensione eloquente e opulenta di "scenografia a cielo aperto", si arricchisce in questo periodo di opere che pur testimoniando il processo di modernizzazione e di semplificazione del linguaggio, continuano a realizzare quella visione teatralizzante e rituale della scena urbana iniziata tre secoli prima, il cui fine ultimo è destare stupore e meraviglia»⁹. Con questo intento, le *Magnificenze* di Roma sono evocativamente illustrate nelle tavole di Giuseppe Vasi (1710-82)¹⁰.

Nel 1719, Crescimbeni esprime l'apprezzamento per la nuova facciata della chiesa di S. Maria in Cosmedin, lodandone la «nobile, e vaga guisa» e la celerità di realizzazione, definendola «giudiziosa opera di Giuseppe Sardi Romano, originario da S. Angelo in Vado, che n'è stato Architetto, e Artefice», sottolineando peraltro la «conservazione delle sacre antiche memorie» secondo le direttive del committente, il cardinale Annibale Albani¹¹. In questa descrizione emerge già il dualismo di progettista ed esecutore diretto della costruzione. L'autore informa anche sull'ammirazione esternata da papa Clemente XI in occasione della visita alla basilica: «e grandemente si compiacque del giudizio dell'Artefice, che aveva saputo accordar sì bene la vaghezza della nuova Facciata all'antica qualità della Chiesa»¹².

Nello stesso anno, il canonico Ciuccioli testimonia il rinnovamento della chiesa di S. Maria in Monticelli per volere di papa Clemente XI. Il prelado elogia i lavori eseguiti nella fabbrica, specificando che «Matteo Sassi è l'Architetto, Giuseppe Sardi il Mastro Muratore ambedue Romani [...]. L'ingegno sagace dell'uno, la mano industriosa dell'altro hanno sì ben travagliato per condurre al fine bramato la Chiesa, la Facciata, e la Casa Parrocchiale, che niuno manca di que' Comodi, che sono necessarj agl'Of-

⁵ Su queste tematiche, si veda il capitolo 18.

⁶ Si veda il capitolo 1.

⁷ *Il Settecento a Roma*; mostra promossa dall'Associazione Amici dei musei di Roma realizzata sotto gli auspici del Ministero della pubblica istruzione e del Comune di Roma, con la partecipazione dell'Ente provinciale per il turismo di Roma, 19 marzo-31 maggio, 1959 (Roma, Palazzo delle esposizioni), a cura di I. Toesca ed E. Lavagnino.

⁸ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 2012, p. 317.

⁹ S. BENEDETTI, M. ZAMMERINI, *Roma, la scena urbana specchio di una transizione tra XVII e XVIII secolo*, in *Roma. Frammenti di scena urbana tra XVII e XVIII secolo, architetture e interpreti*, a cura di S. Benedetti e M. Zammerini, Roma 2020, p. 7.

¹⁰ G.A. VASI, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, I-X, Roma 1747-61.

¹¹ G.M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX...*, cit., p. 40.

¹² *Ibidem*.

fizj del Santuario, ed alle convenienze di onorevole habitazione»; egli afferma inoltre come i lavori atti «a sanare nella mia Chiesa un Corpo morto, e fracido di più secoli, ad ogni modo colla perizia, e finezza dell'arte l'han saputo così ben regolare, che d'un Corpo mostruoso, ed informe, ne han fatto come una statua viva»¹³.

È bene sottolineare che l'approvazione per il lavoro di Sardi da parte dei contemporanei è motivata dalla sua capacità di adattare il nuovo alle preesistenze, secondo un'attenzione antiquaria verso le basiliche cristiane, che «durante il pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721) [...] apparivano sacre per le spoglie dei martiri e per risalire ad un ideale di primitivo cristianesimo»¹⁴. Pertanto, negli interventi settecenteschi non si altera la struttura statica dell'edificio ma si opera solo sulla superficie, introducendo l'apparato ornamentale per ottenere una configurazione ricca e fastosa in sovrapposizione alle mura antiche, identificando «la cifra complessiva di tali trasformazioni [...] nella capacità di adattamento alle preesistenze, accettandone tutte le valenze, anche se contraddittorie e risolvendole in un nuovo contesto decorativo, volto soprattutto all'apprezzamento 'sensistico' delle singole parti»¹⁵. Inoltre, le notizie fornite dalle cronache dell'epoca descrivono Sardi nella duplice veste di esecutore e di progettista, saldando così in un binomio la perizia tecnica e l'estro compositivo dell'architetto, che costituirà una caratteristica peculiare di tutta la sua produzione.

Il *corpus* delle opere romane di Sardi è riportato più compiutamente nella guida di Filippo Titi del 1763, in cui l'architetto è menzionato quale progettista della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon (1747), della facciata della chiesa di S. Maria in Cosmedin (1718) e della cappella del Battistero in S. Lorenzo in Lucina (1715), quale collaboratore nelle fabbriche di S. Paolo alla Regola (1721) con Giacomo Cioli (doc. 1704-1734) e di S. Maria in Monticelli (1716) con Matteo Sassi (1647-1723), nonché quale continuatore della chiesa di S. Maria Maddalena (1734) iniziata da Carlo Quadri¹⁶.

In riferimento a quest'ultima, però, è bene precisare che il disegno della decorazione della facciata è oggi attribuito all'intagliatore Domenico Barbiani, che realizza anche la cantoria e i credenzoni della sacrestia¹⁷. A Sardi, invece, si dovrebbe solo l'esecuzione materiale degli stucchi. La cronaca antica, diversamente, ha tradizionalmente assegnato l'opera all'inventiva di Sardi, ritenendolo il maggior rappresentante del rococò a Roma e per questo rendendolo il bersaglio di molteplici critiche. Infatti, già nel 1730 Lione Pascoli, trattando la vita di Giovanni Antonio De Rossi (1616-1695), affermava che la chiesa «lasciata imperfetta da lui, fu terminata da altro professore non molto bene», senza indicare esplicitamente Sardi come continuatore della fabbrica¹⁸. Anche Milizia, influenzato dalla cultura neoclassica, sempre in riferimento all'attività di De Rossi, scrive che «la Chiesa della Maddalena, [è] da lui lasciata imperfetta, e poscia da altri così sconciamente terminata con tanta profusione di bisbetici ornati dentro e fuori», senza peraltro menzionare Giuseppe Sardi¹⁹. La stessa opinione è ribadita nella guida ottocentesca di Antonio Nibby, che, ricordando il nome di Giuseppe Sardi, ne reputa la facciata «ricca, anzi sopraccarica di ornati e di frastagli d'ogni genere, in guisa che il Milizia non è da condannare se la chiamò il *non plus ultra del gusto stravolto*»; giudizio che l'autore ripete pure per il prospetto di S. Paolo alla Regola²⁰. Su quest'ultima chiesa, Mariano Armellini condivide l'idea formatasi nel periodo precedente, scrivendo che «Giuseppe Sardi eresse la bizzarrissima facciata»²¹.

¹³ O. PISELLI CIUCCIOLI, *Notizie storiche della chiesa parrocchiale di S. Maria in Monticelli di Roma*, Montefiascone 1719, p. 72.

¹⁴ C. VARAGNOLI, *La 'riduzione alla moderna' delle basiliche: Roma 1700-1750*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1992, 15-20, p. 765.

¹⁵ Ivi, p. 766.

¹⁶ F. TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma 1763, p. 50; p. 63; p. 100; p. 363; p. 369; p. 461.

¹⁷ Per l'attribuzione degli stucchi della facciata, si vedano: N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99; A. MARINO, *La decorazione settecentesca della facciata di Santa Maria Maddalena: un'occasione per alcune precisazioni sul rococò romano*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli. Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, n.s., XV-XX (1990/1992 [1992]), 2, pp. 789-798; A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena. Rococò Romano - Rococò Europeo*, Pescara 1995.

¹⁸ L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, I, Roma 1730, p. 317.

¹⁹ F. MILIZIA, *Memorie di Architetti antichi e moderni*, II, Parma 1781, pp. 194-195.

²⁰ A. NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, III, Roma 1838, p. 533. Su S. Paolo alla Regola si legge che «La facciata, però, ornata di pilastri corintii e compositi, venne innalzata co' disegni di Giacomo Cioli e di Giuseppe Sardi, e riuscì al solito piena di stravaganze in arte» (Ivi, p. 681).

²¹ M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891, p. 318.

Si vede, dunque, come dopo l'affermarsi di quella linea più sobria e rigorosa promossa già dal pontificato di Clemente XII Corsini, sviluppata dall'Architettura dell'Arcadia prima e dal Neoclassicismo poi, si sia generato attorno alla figura di Giuseppe Sardi un generico concetto di stravaganza, nonché di maniera associata all'opera di Borromini. Le diverse guide non offrono una lettura unica della sua figura, ma lo legano all'attività di altri architetti, quali Giacomo Onorato Recalcati, Giacomo Cioli e Matteo Sassi, o come professionista chiamato a completare lavori iniziati da altri.

Interessante è il commento riservato alla facciata di S. Maria in Cosmedin (1718) da parte di Giovan Battista Giovenale (1849-1934), che nel 1893 opera il restauro della basilica rimuovendo il fronte di Sardi. Giovenale definisce «il semplice paravento» che andava a sovrapporsi alla struttura medievale «una superfetazione settecentesca», sebbene riconosca che «i più progrediti e raffinati criteri circa l'arte del restauro, forse oggi avrebbero consigliato di rispettare il prospetto del Sardi, non del tutto privo di merito»²². Infatti, il rigoroso studio sulla basilica di S. Maria in Cosmedin è pubblicato nel 1927, trentaquattro anni dopo la conclusione dei lavori, risentendo così dei nuovi orientamenti delle teorie di restauro, volte al riconoscimento di un 'valore' di memoria in tutti i monumenti antichi.

Oltre a essere citato nell'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti* (1823) da Pietro Zani, che lo indica quale architetto operante a Roma nel 1744, il profilo di Sardi è ricostruito per la prima volta nel dizionario *Allgemeine Lexikon...* (1935) da Mattia Loret²³. Nel generale dibattito sulle opere di Sardi e del suo ruolo nel rococò a Roma, si nota nella prima metà del secolo scorso un maggiore interesse nei confronti dell'architetto-capomastro, ponendolo ancora in relazione alla facciata della Maddalena. Infatti, Loret, in un suo saggio, inquadra la figura di Sardi nello scenario del rococò romano, individuando nella chiesa della Maddalena «l'unico esempio di un simile abuso stilistico e ornamentale a Roma»; l'autore inoltre solleva il dubbio sulla paternità della facciata in quanto Sardi era «rimasto per tutta la sua vita capomastro muratore»²⁴. Diversamente, Vincenzo Golzio, delineando le vicende costruttive della chiesa, ribadisce l'attribuzione del fronte a Giuseppe Sardi²⁵. La posizione di Loret è ripresa nel 1949 da Furio Fasolo che, nel suo volume sulle chiese di Trastevere, afferma in riferimento alla fabbrica dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon che Giuseppe Sardi «non ha mai rivestito qualità professionali di architetto: la sua veste è di capomastro - con una sfumatura di capomastro-appaltatore, oltre che direttamente lavorante»²⁶. Portando a conferma delle sue asserzioni alcuni documenti inediti che citano Sardi solo come mastro muratore, Fasolo gli nega l'attribuzione dell'edificio trasteverino e avanza la possibilità di un figlio omonimo che abbia esercitato la professione di architetto.

Pochi e non esaustivi sono stati dunque i saggi e gli studi ottocenteschi e del primo Novecento dedicati all'opera di Sardi, considerato un minore e di scarso rilievo, imputandogli l'accusa di aver introdotto il poco amato rococò a Roma.

Una diversa lettura dal primo al tardo barocco romano è offerta nella seconda metà del XX secolo da Paolo Portoghesi, il quale delinea gli orientamenti e gli attori maggiori e minori che hanno preso parte a questo multiforme scenario artistico così complesso e dinamico. Lo studioso infatti colloca Sardi nel panorama tardobarocco come elemento cardine di un gusto decorativo popolare che affonda le sue origini nella tradizione artigiana romana e nel rapporto con la produzione 'minore' di Borromini,

²² G.B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927, pp. 6-7; p. 401. I lavori intrapresi nel 1893 in S. Maria in Cosmedin sono da ascrivere alla teoria del restauro storico, secondo il quale «si abbandona il concetto di unità stilistica ed, in sua vece, si adotta quello di restauro 'documentato', sulla base di prove accuratamente vagliate» (G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 2010, p. 179). Questa teoria di restauro, che ha origine nella seconda metà dell'Ottocento a Milano, trova il suo fondamento nella ricerca storica, intesa quale 'verità obiettiva', sebbene i risultati finali siano ancora di matrice stilistica. Carbonara afferma che: «Luca Beltrami (1854-1933) rappresenta forse il personaggio più significativo di tale tendenza, nella quale possiamo anche riconoscere [...] A. Rubbiani e, soprattutto, G.B. Giovenale (1894-1934) per il suo restauro di Santa Maria in Cosmedin a Roma, programmaticamente restituita [...] al suo (presunto) stato nel giorno della primavera del 1123, in cui a conclusione d'importanti lavori, la chiesa era stata riconsacrata» (Ivi, p. 181).

²³ P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, XVII, Parma 1823, p. 63; M. LORET, *Giuseppe Sardi*, in *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., p. 464.

²⁴ M. LORET, *L'architetto Raguzzini e il rococò in Roma*, in «Bollettino d'Arte», XXVII, 1934, p. 320.

²⁵ Le informazioni presentate da Golzio su Giuseppe Sardi sono in: V. GOLZIO, *La chiesa della Maddalena*, in «Dedalo», 1932, pp. 55-81; Id., *Notizie sull'Arte Romana del '700 tratte dal diario del Valesio*, in «Archivi d'Italia», Roma 1936, pp. 119-125; Id., *Spiriti e forme dell'Architettura romana del '700*, in «Urbe», 1938, 7, pp. 12-14. Id., *Il Seicento e il Settecento*, IV, in *Storia dell'arte classica e italiana*, Torino 1950, pp. 606-609.

²⁶ F. FASOLO, *Le chiese di Roma nel 700, Trastevere*, I, Roma 1949, p. 117.

discendente dalla sua formazione di scalpellino²⁷. Portoghesi mette in luce una produzione più schiettamente popolare, derivante da una classe artigiana fautrice di minuti ma sofisticati elementi decorativi, desunti dalle esperienze architettoniche borrominiane e rielaborati con libera fantasia. Sardi è così descritto come dotato di «una personalità coraggiosa e coerente che dalla duplice attività trae partito per una sua polemica attività artigianale raggiungendo risultati in cui trapela una poetica autonomia che il limite popolare alimenta ma non inquina»²⁸. L'autore inoltre pone l'attenzione sulle opere al di fuori dell'Urbe, citando l'esordio come architetto nella chiesa del SS. Rosario di Marino.

Soprattutto, il rinnovato interesse per la poetica di Sardi si riscontra nei molteplici studi di Sandro Benedetti, che per la prima volta ne presenta criticamente le realizzazioni, apportando nuove acquisizioni al *corpus* delle opere dell'architetto. Del 1965 è l'articolo che affronta l'inserimento della cappella del SS. Rosario nel monastero delle suore domenicane di Marino, ove Sardi è «il capo maestro e insieme architetto»²⁹. Lo studioso evidenzia le capacità tecniche e compositive di Sardi, descrive la tipologia funzionale adottata in relazione alle esigenze della committenza e alla difficoltà dell'introduzione del vano sacro nella fabbrica preesistente, chiarisce i riferimenti al lessico borrominiano del S. Carlino e ne offre nuove chiavi interpretative dal punto di vista iconologico. Egli inoltre colloca l'architetto nel quadro della produzione settecentesca dominata da Carlo Fontana, il quale attua «la sostanziale operazione di saccheggio sul patrimonio del pieno barocco», modalità accettata e ripresa da Sardi che però oltre a «coscientemente selezionare il suo rapporto con la tradizione più recente, si applica proprio alla commistione, allo smontaggio, alla scomposizione dei nessi fondamentali che serravano in compatti insiemi linguistici le strutture ricevute»³⁰.

Con il saggio del 1971, lo studioso riconosce nel variegato Settecento una tendenza stilistica ben precisa, promossa dal pontificato di Clemente XII, definita «Architettura dell'Arcadia», che «per contenere in sé precisi caratteri non è richiudibile né in un vero e proprio atteggiamento neoclassico, che maturerà soltanto più tardi, né tanto meno in un tardo sottoprodotto del barocco»³¹. Si manifesta dunque una condotta architettonica originale, espressiva del gusto dell'Accademia dell'Arcadia, in contrapposizione alle 'invenzioni' barocche, di cui però eredita il linguaggio e la retorica, e «stravolta ed imprigionata in sistemi coordinatori severi, in ritmi compositivi semplici, o raggelata in un'aura di 'ragionevolezza' che ne fa 'altro'»³². Egli offre una collocazione di Sardi all'interno di questo riscoperto quadro culturale, ponendolo in contrapposizione alla ragionevole architettura promossa dal pontefice fiorentino, che chiude «così alla operosa pattuglia barocca coeva le possibilità professionali ufficiali, e relegandola alla committenza dei non 'intenditori'. Ed è in tal senso che può aver trovato più spazio operativo un Sardi»³³. In questo saggio, Benedetti, oltre a proporre una generale revisione critica della letteratura architettonica del XVIII secolo, pone Sardi lungo una linea opposta rispetto al regime culturale dell'epoca.

Le modalità realizzative di Giuseppe Sardi, il suo ruolo nello scenario dell'architettura romana del Settecento, il suo rapporto con la scuola dei Fontana e il rococò sono tutte nuove questioni che sono argomentate in diversi studi di quegli anni, a partire dalla rivalutazione di Benedetti. Nel 1967, Nina Mallory pubblica un articolo in cui confuta la paternità di Sardi per la chiesa della Maddalena a Roma, basandosi su ricerche documentarie e su raffronti stilistici, delineando così la produzione nell'Urbe dell'architetto e cogliendone logicamente i tratti comuni e le differenze³⁴. L'autrice partendo dall'analisi del fronte di S. Maria in Cosmedin, grazie alle fonti fotografiche, individua un *modus operandi* sulle

²⁷ Portoghesi scrive: «Borromini fu in questo campo un creatore di archetipi [...]. Borromini diede forma a una necessità attuale, offrì l'atteso aiuto del creatore a una generazione di artefici affinati da un esercizio tecnico esemplare, sfruttando una disponibilità di energie e di sapienza artigiana che, per l'arte dello stucco, non si ripeteva dalla lontana stagione dell'architettura romana» (P. PORTOGHESI, *Borromini decoratore*, in «Bollettino d'Arte», IV, 40, 1955, p. 13). Su Borromini 'minore' si veda anche: Id., *Borromini nella cultura europea*, Roma 1964.

²⁸ P. PORTOGHESI, *Giuseppe Sardi e la tradizione artigianale nel settecento Romano*, in *Festschrift Werner Hager*, cit., p. 130. Per approfondimenti: Id., *Roma barocca*, cit., pp. 411-420.

²⁹ Sa. BENEDETTI, *La chiesa del Ss. Rosario a Marino*, cit., p. 12.

³⁰ Ivi, p. 23.

³¹ Sa. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, cit., p. 11.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 7.

³⁴ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99.

cornici, che sono manipolate e manomesse al fine di creare fantasiosi motivi decorativi, che però si addensano in pochi punti della superficie, sottolineando la gerarchia delle modanature, senza rivestire completamente il supporto murario: una regola decorativa che si riscontra nella cappella del Battistero in S. Lorenzo in Lucina, nella facciata di S. Paolo alla Regola e nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon.

Bartolomeo Azzaro, nel suo studio del 1996, mette in luce il ruolo di capomastro assunto da Sardi nel cantiere della SS. Trinità degli Spagnoli (1740-1746), alle dipendenze dell'architetto Emanuele Rodriguez Dos Santos. Lo studioso pone l'accento sul faticoso rapporto che si instaura tra la figura del professionista portoghese e dell'esecutore Sardi, definito «un personaggio ormai famoso a Roma per le sue capacità tecniche oltre che per il perfetto “maneggio delle Fabriche”»³⁵. Si sottolinea quindi la differenza che distingue le conoscenze puramente accademiche di Dos Santos da quelle invece più pratiche di Sardi, per cui era chiaro il «relativo squilibrio tra lo spessore professionale tra i due personaggi e i rispettivi ruoli assegnati loro dalle circostanze»³⁶. Soprattutto, è messa in evidenza l'importanza del saper redigere i disegni di progetto, una capacità che, secondo le maestranze a servizio di Sardi, equipara il ruolo del capomastro a quello dell'architetto, facendo emergere che la sua capacità professionale è definita anche dalla competenza progettuale, oltretutto cantieristica, e non si limita solamente a quella prettamente esecutiva.

Il dualismo architetto-capomastro che caratterizza l'operato di Sardi sembra sopravvivere nella storia fino ai nostri giorni: Giovanna Curcio, confermandone l'alta preparazione tecnica, ne ridimensiona le doti definendolo «potente capomastro», per cui suppone una possibile derivazione del progetto della chiesa del SS. Rosario di Marino da un'idea di Ferdinando Sanfelice (1675-1748)³⁷. Questa tesi è contestata da Sandro Benedetti che in un più recente saggio dimostra che l'episodio di Marino non è l'unico di alta qualità estetica e spaziale, presentando con documenti inediti e letture critiche la cappella del Battistero in S. Lorenzo in Lucina, le chiese della Sacra Famiglia a Sezze Romano e di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina, al fine di evidenziare gli «aspetti della complessa costellazione creativa caratterizzante le qualità espressive del Sardi»³⁸.

Interessante è la produzione di Paolo Coen che verte sull'attività di mercante d'arte di Giuseppe Sardi³⁹. L'autore scrive che presso la casa dell'architetto circolavano «liberamente trattati di Vitruvio, Leon Battista Alberti, Serlio, Vignola e Montano, l'*Opus Architectonicum* di Francesco Borromini, gli album di padre Pozzo, Carlo Fontana, Falda e Ferrerio»⁴⁰. Così sono accostate all'attività imprenditoriale di Sardi, quelle di direzione dei cantieri e di progettazione architettonica, dando notizia delle modalità di conoscenza dei prodotti culturali teorici dell'epoca, fonti necessarie e di inesauribile ispirazione.

La voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, curata da Raffaella Catini, raccoglie sinteticamente tutte le opere finora riconosciute a Sardi, recependo i risultati delle ricerche svolte negli ultimi anni⁴¹. Gli è rifiutata l'attribuzione della facciata di S. Maria Maddalena, a cui avrebbe lavorato solo come esecutore sotto la direzione di Dos Santos. Per quel che riguarda, invece, le sue realizzazioni, i suoi modi architettonici sono messi in relazione al repertorio borrominiano.

Partendo da queste nuove e significative acquisizioni, il presente contributo si pone come obiettivo di presentare organicamente le opere di Giuseppe Sardi, affrontandone la doppia veste di architetto e capomastro e mettendo in risalto le influenze architettoniche che egli ha saputo rielaborare in maniera originale nelle sue realizzazioni, secondo quella capacità di «trascorrere dall'idea all'esecuzione», che coniuga un'accorta padronanza progettuale a una esperta regia di cantiere⁴².

³⁵ B. AZZARO, *L'arte di “maneggiar fabbriche” in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 52.

³⁶ Ivi, p. 51. Su questa vicenda e sul difficile rapporto tra architetto e capomastro in sede di cantiere: G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura in Italia, Il Settecento*, I, cit., pp. 55-56.

³⁷ EAD., *Lo stato della Chiesa. Roma tra il 1700 e il 1730*, in Ivi, pp. 146-183.

³⁸ SA. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, in «Palladio», 34, 2004, pp. 9-38. Sull'attività di Sardi a Sezze, si veda anche: T. GAGLIARDINI, *Giuseppe Sardi capo mastro muratore e architetto: due progetti per il cardinale Corradini in Sezze*, cit., pp. 217-226.

³⁹ P. COEN, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, cit., pp. 421-448.

⁴⁰ Ivi, p. 427.

⁴¹ R. CATINI, *Giuseppe Sardi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, *sub vocem*.

⁴² G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, cit., p. 52.

PARTE II

LE OPERE PIÙ SIGNIFICATIVE DEL «NOSTRO ARCHITETTO»

3. La chiesa e il monastero del SS. Rosario a Marino (1712)

Marta Formosa

L'esordio di Giuseppe Sardi in qualità di architetto avviene fuori Roma, nella città di Marino, dove realizza tra il 1712 e il 1713 la cappella del SS. Rosario per la congregazione delle suore domenicane¹. Egli interviene sull'edificio monasteriale, innalzato in maniera discontinua durante il XVII secolo a partire da alcuni modesti volumi preesistenti, per la costruzione della chiesa racchiusa all'interno della fabbrica.

Il convento, che si affaccia sull'odierna piazza Giuseppe Garibaldi, è composto da due corpi di fabbrica rettangolari di diversa profondità, allineati lungo il filo della strada, e incernierati dalla cappella (Figura 3.1). Questa è definita dall'ottagono di base coperto dalla cupola emisferica e aperto sull'atrio e il presbiterio, piuttosto approfonditi, e sulle cappelle laterali, più brevi, assumendo così un impianto centrale dalla forma cruciforme (Figura 3.2). La navatella d'ingresso, ritmata da due coppie di colonne tuscaniche inalveolate, ha il soffitto piano intermediato dalla calotta ovale. L'aula è articolata dagli otto arconi che, sorretti dalle colonne tuscaniche inalveolate su podio, sono più ampi in corrispondenza degli assi longitudinale e trasversale, e più brevi sui lati minori dell'ottagono. Tali superfici sono articolate dai portali incorniciati e coronati dai timpani mistilinei, sormontati dalle nicchie arcuate caratterizzate dal motivo a tiara (Figura 3.3). Ai lati, le cappelle sono rialzate con un gradino e voltate a botte. Le chiavi di volta delle arcate dell'invaso inferiore si legano con le rispettive agrafi in forma di cartigli al cornicione che funge da imposta alla cupola. Questa ha per basamento l'attico in cui si aprono i coretti cuoriformi protetti da grate e connessi alla volta dalle otto lunette; la superficie è percorsa da fasci ornati di rose che disegnano il motivo stellato concluso dal foro concavo-convesso della lanterna cieca (Figura 3.4). La zona presbiteriale, sopraelevata con tre gradini, accoglie l'altare maggiore ed è illuminata dal cupolino di forma ellittica con la lanterna (Figure 3.9, 3.10). Al di sopra del coro e dell'atrio sono ubicati due locali comunicanti con la zona cupolare.

All'esterno, la stretta facciata è a edicola, a due ordini raccordati da strette volute, ed emerge plasticamente dal piano prospetto del convento, privo di caratterizzazione (Figura 3.4). Nella zona inferiore, si apre il portale d'ingresso contenuto dal serrato sistema di paraste e controparaste tuscaniche a sostegno dell'architrave flesso, il cui intradosso è profilato da una linea curva. Superiormente, la superficie è scavata dalla finestra rettangolare sormontata dal medaglione ovale incastonato nel fastigio impostato sulle mensole, caratterizzato dal motivo a cuspidi nella parte centrale e dagli archi di cerchio ai lati.

¹ Le vicende storiche, l'analisi critica e il rilievo sono pubblicati per la prima volta da Sandro Benedetti (Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., pp. 7-32). Lo studioso cita e pubblica in appendice uno stralcio del manoscritto custodito dalle suore della Congregazione che riporta con particolare cura le vicende del monastero dalla sua fondazione nel 1675 fino all'anno 1782 (ARCHIVIO DEL SANTISSIMO ROSARIO DI MARINO, d'ora in poi ASRM, Arm. 2, n. 1, *Fatti notabili e prodigiosi occorsi all'erezione e progresso del Venerabile Monastero del Ss. Rosario fondato non senza speciale concorso di sua divina maestà in Marino l'anno MCLXXVI Addì XXII di dicembre descritti fedelmente nella seguente e sincera conformità*, già pubblicato in Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., pp. 7-32). Sulla chiesa e il convento, si vedano anche: E. DE CILLIS, *Il monastero domenicano e la chiesa del SS. Rosario di Marino Laziale*, Marino 1976; L. MAGGI, *Cappella del SS. Rosario e convento*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 1, Provincia di Roma*, a cura di B. Azzaro, M. Bevilacqua, G. Coccioli, A. Roca De Amicis, Roma 2002, pp. 164-165; Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 9-14; U. ONORATI, *La chiesa del SS. Rosario di Marino. Itinerario di fede di storia e di arte*, Marino 2014. In particolare sulla fondazione del monastero: M. DUNN, *Family dynasties and networks of alliance in Post-Tridentine convents in Rome and its environs*, in *Convent networks in early modern Italy*, a cura di M. Dunn e S. Weddle, Turnhout 2020, pp. 261-301.

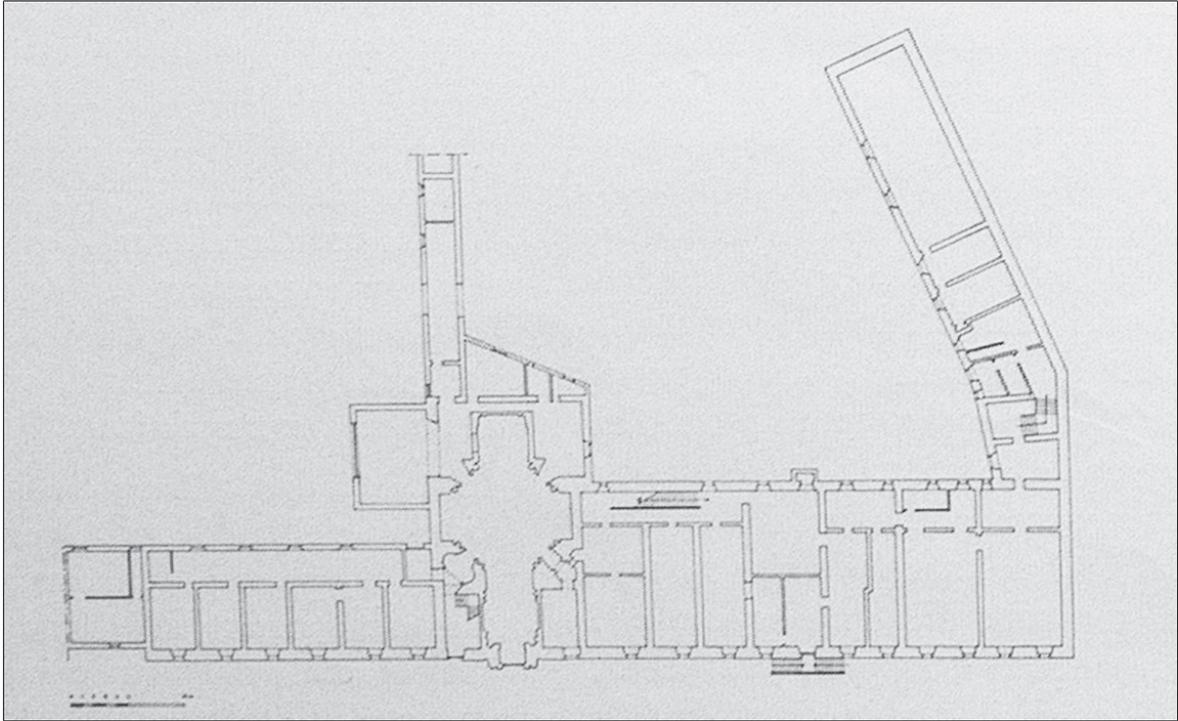


Fig. 3.1 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Planimetria generale del convento (disegno di A. Galbani, da Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., p. 10).

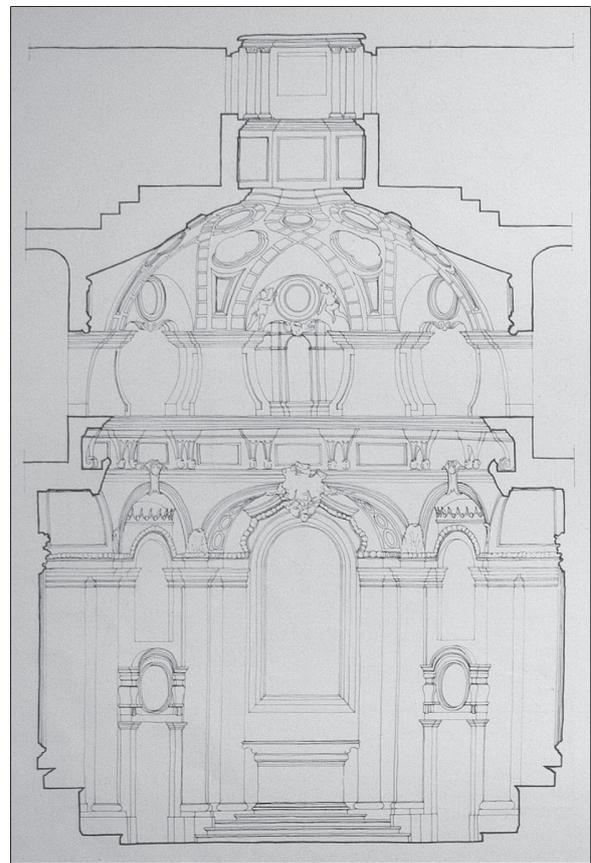
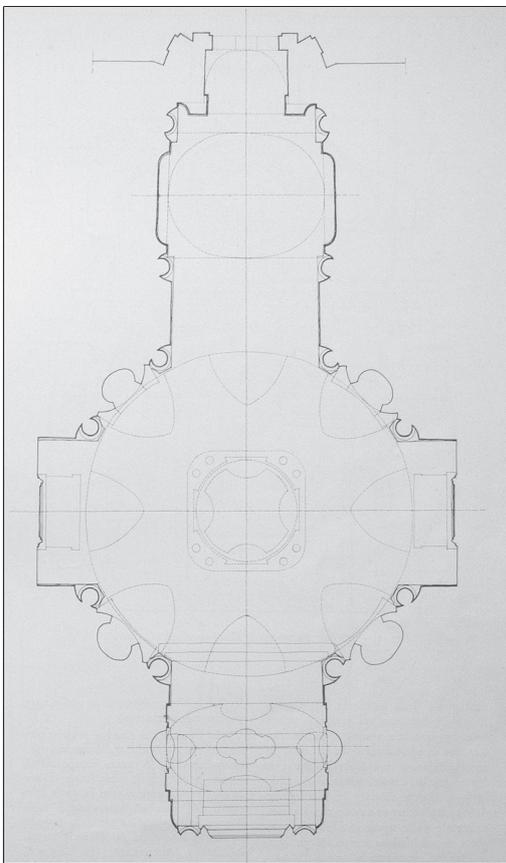


Fig. 3.2 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. A sinistra, planimetria della chiesa del SS. Rosario; a destra sezione trasversale (disegni di A. Galbani, da Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., pp. 11-12).

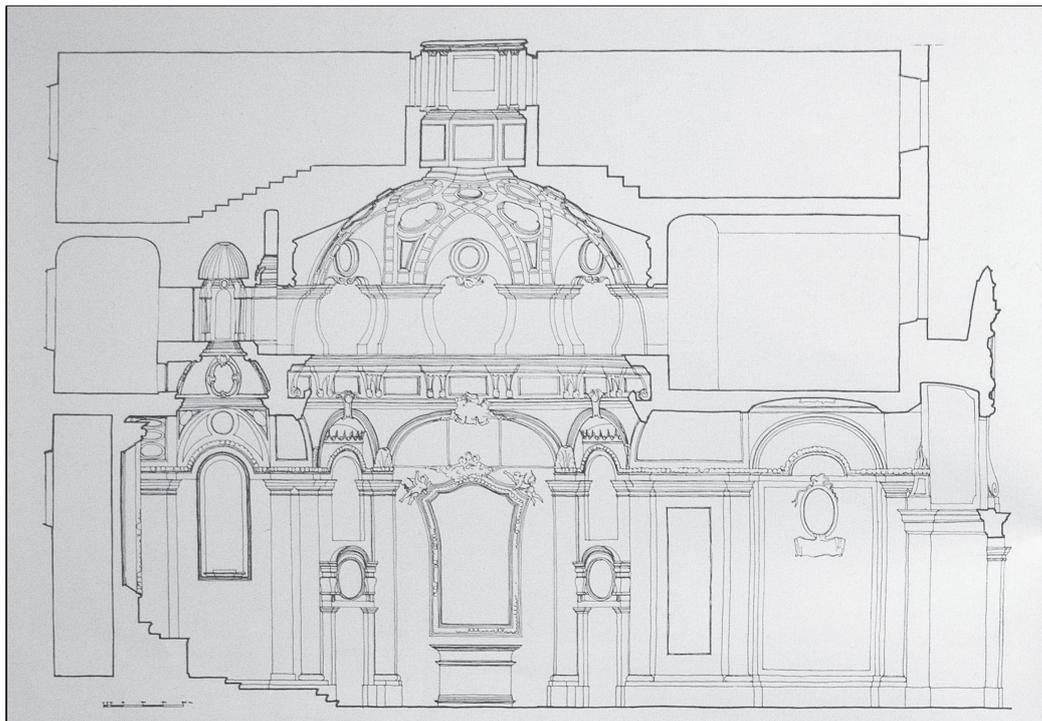


Fig. 3.3 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Sezione longitudinale della chiesa (disegno di A. Galbani, da Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., p. 10).

Il convento è fondato per volontà di Maria Antonia Colonna (1634-1682), monaca con il nome di suor Maria Isabella presso la sede romana del monastero dei SS. Domenico e Sisto a Magnanapoli². La religiosa è mossa dal progetto spirituale di avviare a Marino un istituto di preghiera di carattere più contemplativo e di rigorosa osservanza delle regole domenicane³. Ella si avvale dell'aiuto del fratello, quinto duca di Marino, Lorenzo Onofrio (1637-1689), che il 27 maggio 1675 acquista delle stalle e dei fienili con giardino nel Borgo delle Grazie da Ferdinando Leoncelli per la cifra di 2165 scudi⁴. Il nuovo edificio si va così ad attestare sul lato nord della piazza di S. Agostino, determinando una delle quinte dell'ampio spazio già usato per le fiere contadine e che costituiva la cerniera tra l'insediamento urbano e la campagna⁵. La fondazione del convento è sancita con *Breve Apostolico* di papa Clemente X (1670-1676) il giorno 8 maggio 1675, mentre l'inaugurazione del complesso, sebbene non ancora concluso, avviene il 22 settembre 1676⁶. Le successive trasformazioni riguardano l'adeguamento della fabbrica

² Le sorelle Maria Isabella, Maria Girolama, Maria Colomba e Maria Alessandra Colonna, figlie di Isabella Gioeni e di Contestabile Marcantonio V Colonna, entrano tutte nel convento dei SS. Domenico e Sisto a Magnanapoli, rispettivamente nel 1649, 1654, 1656 e 1659, secondo l'ottica di affermare l'egemonia della famiglia all'interno dell'istituzione religiosa (M. DUNN, *Family dynasties and networks of alliance in Post-Tridentine convents in Rome and its environs*, cit., p. 266).

³ La dedicazione del convento di Marino alla SS. Vergine del Rosario si lega sia al simbolo del rosario, secondo la tradizione donata dalla Vergine a S. Domenico, sia a Marcantonio II Colonna (1535-1584), la cui decisiva vittoria contro gli Ottomani del 1571 si svolse sotto la protezione della Madonna del Rosario, su preghiera di papa Pio V (1566-1572) (M. DUNN, *Family dynasties and networks of alliance in Post-Tridentine convents in Rome and its environs*, cit., p. 275). Il rigore del convento marinese trova conferma in alcune lettere ricevute da Clemente XI da parte di suor Maria Colomba Colonna, che chiede di esservi trasferita, sicura «della maggiore strettezza del monasterio [...] delle Domenicane di Marino» (ARCHIVIO ALBANI, d'ora in poi AA, *Lettera di Domenico Bernino a papa Clemente XI*, 22 febbraio 1716, sign. 2-43-165, f. sciolto). Si veda anche: *Ibidem*, *Lettera di suor Maria Colomba Colonna a papa Clemente XI (1700-1721)*, s.d., sign. 2-42-324, f. sciolto. L'istituzione del nuovo monastero si prefigge pure lo scopo di affermare il potere della famiglia Colonna nei propri feudi, come conferma l'esperienza di Maria Girolama Colonna ad Avezzano con la fondazione nel 1677 del convento di S. Caterina, sostenuta dal fratello Lorenzo Onofrio (M. DUNN, *Family dynasties and networks of alliance in Post-Tridentine convents in Rome and its environs*, cit., p. 289).

⁴ Ferdinando Leoncelli cede i suoi beni per estinguere alcuni censi con i Colonna, ma egli risulta ancora debitore di 550 scudi. Dopo la sua morte, le suore intentano causa al cardinale Carlo Colonna per la riscossione del credito, che è loro restituito solo nel 1712 tramite un censo anno. Benedetti suppone che «forse proprio in connessione con tale nuovo cespite economico è da porre la decisione di costruire la Chiesa del Sardi» (Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., n. 27).

⁵ Per una visione dell'assetto urbano dell'area, si veda il Catasto Gregoriano del 1819 (ASR, *Catasto gregoriano; Comarca, 072, Marino, Sez. I*, anno 1819). Sul tessuto urbano di Marino: L. MAGGI, *Marino*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 1, Provincia di Roma*, cit., p. 161.

⁶ Una copia del *Breve Apostolico* di Clemente X è conservata presso l'Archivio Albani di Pesaro: AA, *Breve di Clemente X sulla*



Fig. 3.4 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Visuali della facciata (fotografie di G. De Giusti, M. Formosa, anno 2021).

alle esigenze delle religiose, come rende noto il memoriale redatto dalla monaca Maria Domenica, la prima suora a prendere i voti nel nuovo monastero. Nel 1706, si legge che «il Mona[ste]ro si ampliò [...] havendo fatto il secondo Dormitorio con nove celle e sotto il forno stufa; farinaio; Granaio; Ospizio e dispensa; il tutto è riuscito [per] provvidenza d’Iddio e gran fatica et assistenza del P[adre] Vic[ario] Sala»⁷. Nel 1712 «si diede felice principio alla fabbrica della nostra chiesa [...]», il cui cantiere è aperto il 26 febbraio con «la processione con le lettanie della Bea[tissi]ma Vergine portando la Sua S[antissi]ma imagine in tutto quel sito dove era stabilito fabricarsi»⁸. Nella cronaca, è riportato che la «Mattina poi avanti giorno il N[ostro] R[everendo] P[adre] Vic[ario] Tomàsso Sala cantò la messa de Morti standoci tutti i muratori il cui Capo M[astro] et insieme archi[te]tto il Sig[no]r Giuseppe Sardi Romano uomo di gran honore e sopra di tutto timorato di Dio e di ingegno perspicace»⁹. Il 2 marzo «si misse la prima Pietra avanti della quale il sudetto P[adre] Vic[ario] benedi la calce la pozzolana e sassi [...]» e, durante la processione per la «dedicazione della chiesa», lo stesso religioso «benedi li fondamenti c’asperse con l’acqua santa. P[er] primo misse la prima Pietra [...] e poi la Rev[erenda] Priora S[uor] M[aria] Girolima della Purificazione e poi a una p[er] una tutte noi le sorelle Converse e secolari educande butorno la sua pietra»¹⁰. Alla conclusione dei lavori, l’opera riceve grande apprezzamento da parte della comunità, tanto che nel manoscritto si legge: «secondo la povertà del Mona[ste]ro non si poteva arrivare à fare un’opera si Magnifica si presto che in solo mesi nove si finì con consolazione universale [...], honore dei nostri R[everendi] P[adri], Vic[ario] Tomàsso Sala e Confessore il P[adre] Gio[vanni] Ba[tti]sta Piccolomini. Lode al Si[gnor] Giuseppe Sardi Architetto et insieme Capo Mastro»¹¹. La chiesa è consacrata il 30

fondazione del monastero delle monache domenicane a Marino, 8 maggio 1675, sign. 2-43-165-01, ff. sciolti.

⁷ ASRM, *Fatti notabili e prodigiosi occorsi all’erezione e progresso del Venerabile Monastero del Ss. Rosario...*, f. 72.

⁸ Ivi, f. 85.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, ff. 85-86.

¹¹ Ivi, ff. 87-88.



Fig. 3.5 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Vista dell’aula verso l’altare maggiore (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 3.6 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Visuale verso la controfacciata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

aprile 1713, alla presenza del vescovo di Nardò, Antonio Sanfelice. In questa occasione è «consacrato [...] solo l'altar Maggiore del S[antissi]mo Rosario dove furono riposte le Sacre Reliquie», mentre gli altari laterali sono consacrati il successivo primo maggio¹². Nella giornata del 2 maggio, il «Nos[tr]o P[adre] R[everensissi]mo Generale fra Antonino Cloche [...] visto con suo sommo contento sodisfatto si della Bella Chiesa come della fabrica interiore che entrò e visitò tutto il Mona[ste]ro e benedì il novo coro [...], p[er] sua somma liberalità stabili di compire l'ornamento della chiesa p[er] che nelle nicchie non vi erano le statue né sopra li ornati delle 4 porte»¹³. La cronista annota «la visita che fece N[ostro] Sig[nore] Clemente XI alli 21 di 8bre 1715, visitò la chiesa e lodò la fattura della detta chiesa assai»¹⁴.

La scelta planimetrica a impianto centrale contaminato da quello longitudinale riprende i modelli adottati dopo la Controriforma, che fanno capo alla ricerca architettonica diffusasi sullo scorcio del Cinquecento nell'Italia settentrionale, soprattutto con il contributo di Pellegrino Tibaldi (1527-1596)¹⁵. A Marino questa organizzazione planimetrica, oltre a risolvere il problema dell'aula inscritta e circondata su più livelli dagli ambienti preesistenti e ad adeguarla ai bisogni dell'ordine monastico di clausura, diviene occasione per esprimere una personale ricerca architettonica, che riecheggia i modelli dei maestri barocchi, di cui sono sperimentate le soluzioni spaziali, con riferimento al borrominiano S. Carlino alle Quattro Fontane (1634-1641), quelle luministiche tratte da Bernini e quelle figurative con particolari richiami alle modalità compositive di Cortona.

Lo schema del Ss. Rosario è definito da una «tipologia di base a croce greca, con bracci longitudinali allungati, su uno dei quali è giustapposta la cellula spaziale dell'ingresso», dove il cerchio di impianto è dominato dalla «cupola [...] centro luminoso gerarchizzante dello spazio interno» (Figure 3.7, 3.8)¹⁶. Nonostante il vano circolare centrale costituisca il fulcro della composizione architettonica, Sardi «ne corrode fino al limite del possibile le implicite facoltà chiarificatrici e risoltrici per puntare su di una dialettica tensione tra centralità e direzionalità longitudinale», come sottolinea anche la direzione del fascio luminoso, che invece di provenire dalla cieca lanterna della cupola, è introdotto dal finestrone dell'ordine superiore della facciata¹⁷. Il cilindro di base della calotta emisferica si raccorda ai bracci della croce tramite la colonna inalveolata, «usata per scandire i punti di snodo e di scambio tra spazi differenti» e che costituisce visivamente l'unico elemento di appoggio del sistema strutturale, mentre le superfici sono annullate con «immagini vistose costruite con movimenti plastici intensi, che si liberano quasi dal muro originario facendo, di una naturale zona di passaggio e di raccordo, un luogo di preminente importanza figurativa»¹⁸. Rispetto al S. Carlino, però, «viene meno quella passione segreta per un controllo geometrico, che si faccia strumento e metodo alla calibratura spaziale [...]. È un modo

¹² Ivi, f. 89.

¹³ Il domenicano Antonino Cloche fa eseguire a sue spese «le sei statue e sei Bassi Rilievi, cioè alli doi lati del altar Maggiore S[an]ta Agnese di Monte Pulciano; e S[an]ta Rosa di Lima; sopra alla porta della sacristia delli Padri la B[ea]ta Margherita di Sabaudia e di sotto San Tomasso di Aquino; di rincontro sopra la porta della sacr[est]ia inferiore la B[ea]ta Margherita figlia del Re di Ungharia; di sotto San Pietro Martire: sopra la Porta del Confesionario la B[ea]ta Osanna da Mantua, di sotto San Ludovico Berardo: di rincontro alla Porta che esce alla vigna la S[an]ta Giovanna Ritina di Porto Gallo; di sotto San Vincenzo Ferreri di sopra al entrata della chiesa S. Antonino e San Pio Quinto». Lo stesso religioso commissiona anche «li tre quadri [...] che stanno nelli tre altari cioè la S[antissi]ma Vergine del Rosaio, il S[antissi]mo Crocifisso et il glorioso San Giuseppe» (Ivi, f. 92). Su Antonino Cloche (1624-1720), nominato maestro generale dell'Ordine dei Predicatori nel 1686: A. CLOCHE, *Regola, e Costituzioni Delle Suore di S. Domenico. Reviste, e ristampate d'Ord. del Rmo. P. Gen. F. Antonini Cloche*, Roma 1687; C.P. MESFIN, *Vita del Reverendissimo Padre F. Antonino Cloche, Maestro Generale del Sacro Ordine de' Padri Predicatori*, Benevento 1721; B. MONTAGNES, *Antonin Cloche (1628 - 1720) fils du couvent des Prêcheurs de Saint-Sever*, in «Bulletin de la Société de Borda», 112, 1987, pp. 455-471.

¹⁴ ASRM, *Fatti notabili e prodigiosi occorsi all'erezione e progresso del Venerabile Monastero del Ss. Rosario...*, f. 110.

¹⁵ G. SPAGNESI, *Pellegrino Tibaldi e la cultura architettonica romana tra Cinque e Seicento*, in «Arte Lombarda», 3-4, 1990, pp. 81-89. A Roma, lo schema dell'asse longitudinale verso l'altare contrapposto a quello trasversale delle cappelle è adottato per la prima volta nella chiesa di S. Callisto (1610-1618) a Trastevere, godendo di un'ampia fortuna e diffusione negli anni successivi: R.M. DAL MAS, *Preesistenza e progetto nella architetture di Giuseppe Momo*, III Congresso Internazionale sobre Documentación, Conservación, y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico, Valencia 2015, pp. 755-762. Si veda anche: EAD., *La formazione di Carlo Rainaldi nel contesto romano del XVII secolo, i rapporti con Orazio Torriani: la chiesa di S. Francesco di Paola ai Monti*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 47-56.

¹⁶ Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., p. 19.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.



Fig. 3.7 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Vista della cupola (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 3.8 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Vista della cupola costolonata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 3.9 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Visuale della cupola ellittica sopra il presbiterio (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 3.10 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Vista del cupolino ellittico sopra il presbiterio (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 3.11 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Vista dell'altare laterale di sinistra (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

più libero e incontrollato che scopre la stratificazione formale come strumento costruttivo della forma e che mette tra parentesi un dominio attento dell'immagine»¹⁹.

A fronte di un'articolazione interna pensata secondo un metodo compositivo che opera per giustapposizione di elementi, è il «racconto simbolico-decorativo il centro unificante della [...] disarticolata sintassi» sardiana²⁰. Il discorso figurativo è sviluppato nell'alzato nei «tre registri formali liberamente sovrapposti ed accostati, ma liberi da un vincolante sistema di connessioni leganti: parte bassa, fascia intermedia, sistema superiore cupolare», intesi come «un circuito significativo unitario che raccoglie il Cielo (la cupola) e la Terra (la parte bassa) nella qualità polisemica del sistema decorativo-strutturale della cupola»²¹. L'elemento simbolico si articola attorno alla celebrazione mariana, con particolare riferimento all'ordine monastico femminile domenicano. Si osservano quindi il reiterato uso dei fiori e delle stelle e la ripetizione per otto volte degli elementi architettonici, quali le colonne inalveolate nell'aula, «libere evocazioni da Pietro da Cortona», e le lunette della cupola, in cui si inseriscono i tondi e i festoni atti a richiamare le virtù mariane.

L'elaborata sintassi religiosa si lega anche al ruolo di committente e finanziatore assunto dal maestro generale dell'Ordine dei Predicatori, Antonino Cloche (1624-1720), come è testimoniato dal manoscritto custodito nel monastero. Il religioso e missionario domenicano, infatti, interessandosi alla definizione ornamentale e alla scelta delle statue in stucco da inserire nelle nicchie, dà luogo a una complessa teologia fatta di potenti ed evocative immagini plastiche, in cui è possibile rileggere un chiaro intento pedagogico e una colta selezione di riferimenti figurativi (Figure 3.12, 3.13, 3.14)²². D'altra parte,

¹⁹ Ivi, p. 20.

²⁰ Ivi, p. 24.

²¹ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 12-13.

²² Sull'iconologia dell'apparato decorativo della chiesa del SS. Rosario, scrive Onorati: «Nella parte superiore il ciclo celebrativo della Vergine del SS. Rosario si avvale di cartigli contenenti versetti biblici tratti dall'Ecclesiastico [...]. I rimandi floreali alludono alla Verginità e alla Maternità di Maria: la rosa di Gerico, il balsamo d'Oriente, la palma di Cades, il cipresso di Sion, il cedro del Libano». Altri simboli mariani sono: «gli ordini di angeli, le stelle raggianti a sedici punte, le rose (la rosa mistica del paradiso, il rosario), i gigli (simbolo di purezza), tralci di vite (la comunione con Cristo), ghirlande (la gloria del paradiso) e festoni di altri fiori, intercalati con le stelle a otto raggi (la radiosa stella di san Domenico), inseriti nelle fasce a cassettoni della cupola, oppure sulle pareti e sulle architravi» (U. ONORATI, *La chiesa del SS. Rosario di Marino. Itinerario di fede di storia e di*



Fig. 3.12 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Dettaglio del lanternino della cupola ellittica del presbiterio (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

già nel suo scritto del 1687, Antonino Cloche stabiliva delle norme precise e rigorose per le architetture dei monasteri e delle chiese dell'ordine domenicano femminile, che dovevano essere «humili, senza curiosità, ò superfluità che sia da notarsi», occorrendo «ogni diligente cura in fare che le officine sieno nel miglior modo che sia possibile disposte, acciò la Religione si possi mantenere»²³.

Nella chiesa, la decorazione è il mezzo espressivo dominante nello spartito architettonico, caratterizzata da un modellato fortemente chiaroscurale che si stacca plasticamente dalle superfici. L'ornamento si fa più denso gradualmente nei registri intermedio e superiore, sottolineando la tensione ascensionale verso la cupola, mentre la parte basamentale è caratterizzata da ampi campi d'intonaco ombreggiati dalle colonne inalveolate e dal modanato dei portali. Puttini alati e volti angelici che fanno capolino tra le nuvole incorniciano le pale d'altare, si affacciano dagli archivolti e dai pennacchi al di sotto della cornice; sopra, le mensole metamorfizzate fungono da base all'invaso cupolare dove stelle, fiori, conchiglie, festoni, nastri e cherubini, singolarmente o riuniti in gruppi o in fasci, assurgono a un effetto di incredibile meraviglia. Si rilevano echi borrominiani nell'adozione dell'elemento plastico inserito in una salda struttura geometrica, ma si percepisce anche un richiamo all'esperienza popolare della trasteverina S. Maria dell'Orto, per l'aria di gioconda festosità e per la scelta, per esempio, dei cartigli usati a ornamento della chiave di volta delle arcate. Interessante è l'uso dei tondi ornati di ghirlande e

arte, cit., pp. 24-27). Per quel che riguarda l'esecuzione degli stucchi, l'autore riporta che secondo alcune ipotesi essi sarebbero stati realizzati dallo stuccatore romano Andrea Bertoni (Ivi, p. 24).

²³ A. CLOCHE, *Regola, e Costituzioni Delle Suore di S. Domenico. Reviste, e ristampate d'Ord. del Rmo. P. Gen. F. Antonini Cloche*, Roma 1687, p. 79. In questo testo, il religioso si concentra sugli elementi architettonici più funzionali per la clausura. Si prevedeva che «la clausura sia molto alta, & forte, acciò non si dia alcuna occasione di poter per essa entrare, ò uscire», se non tramite una sola «porta forte & buona, la quale si ferri con due chiavi, ò più, in grandezza, & forma differenti, con una si ferri di dentro, e con l'altra di fuori»; doveva essere inoltre disposta «una ruota fatta dentro nella grossezza del muro, con esso inseparabilmente congiunta, per la quale si possa dare, & pigliare quel che sarà di bisogno, senza che quello che da, possa in modo alcuno vedere l'altro, che riceve». Per l'aula della chiesa, si legge che «in alcun luogo trà le Suore, & quelli, che stanno di fuori, si accongi una finestra ferrata di grandezza competente, alla quale si faranno le Prediche», e che devono essere realizzati «due finestre ferrate piccole, per le confessioni» e «un loquutorio per parlare a quelli di fuori, [...] & vi si accomodi una finestra ferrata». Tutte queste aperture, «finestre, e finestrelle ferrate», devono essere eseguite «ò con doppia ferratura, ò con chiodi aguzzi, che non ci possa intervenire toccamento alcuno, tra quelle di dentro, & quelli di fuori» e «devon'haver di dentro le lor porticelle di legno, forti, che si ferrino con diligenza a chiave» (Ivi, pp. 80-81).



Fig. 3.13 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Particolare della statua di S. Margherita nella nicchia a sinistra dell'altare maggiore (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 3.14 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Particolare della calotta di copertura del braccio d'ingresso alla chiesa (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

supportati da puttini incastonati nelle lunette della cupola: l'altorilievo centrale e il nastro recante motti religiosi somigliano ad alcuni modi figurativi tratti dalle arti della terracotta e della ceramica. Gli angeli in altorilievo sulla calotta del vestibolo e nei pennacchi sotto la cornice d'imposta della cupola trovano il loro riferimento nel lessico decorativo di Pietro da Cortona, soprattutto negli stucchi della volta della navata della chiesa di S. Maria in Vallicella (1647-1651; 1655-1665)²⁴. Invece, i costoloni ombreggiati da cassettoni richiamano gli archivolti e le fasce cortoniane nella navata dei SS. Carlo e Ambrogio al Corso (1669), ma anche le suggestioni delle esperienze spaziali di Guarini²⁵.

Il concitato ed espressivo discorso ornamentale dell'aula è anticipato all'esterno dall'esigua facciata in stucco bianco che spicca, con il suo andamento leggermente convesso, sulla piana superficie rosa del corpo di fabbrica del monastero. Questo fronte, ridotto nelle dimensioni fino a somigliare a un tabernacolo, è ascrivibile all'ambito delle ricerche sulla modulazione della superficie che trovano il loro riferimento nell'esperienza di S. Maria della Neve (1706) attribuita a Francesco Fontana (1668-1708)²⁶. Sardi adotta una «facciata-portale», da leggersi come «una proposta plastica che, in un altro contesto figurativo, sarà ripetuta qualche anno dopo nella elaborazione di S. Maria in Cosmedin»²⁷. A Marino, il sottile prospetto «combina in modo interessantissimo spunti desunti, con operazioni di varia estrazione dal patrimonio borrominiano [...], utilizza il motivo delle volute laterali, desunto dalla soluzione cinquecentesca dei raccordi inseriti nella facciata a due ordini sovrapposti, per dilatare il movimento sinuoso della parete in indicazioni diagonali plurime»²⁸. Infatti il prospetto è caratterizzato, per un verso, da una contrazione trasversale, che concentra e attira verso l'asse le paraste tuscaniche su podio del registro inferiore e verso il finestrone gli elementi verticali di quello superiore; dall'altro verso, da una tensione ascensionale, sottolineata dal verticalismo delle modanature, che culminano nella cuspide in cui è incastonato il medaglione votivo. È questo movimento a conferire alla piccola facciata un contrasto su cui si impernia l'intera composizione: alla sobrietà del basamento fa riscontro, viceversa, la molle sinuosità delle linee del secondo ordine, fluidamente guidate verso l'alto dalle volute di raccordo e dalle paraste che si fondono con la cornice di imposta del fastigio conclusivo. D'altra parte, neanche l'ordine inferiore rinuncia del tutto alla linea curva: l'intradosso del portale, infatti, anziché collegare con andamento dritto le due paraste che lo fiancheggiano, si piega sinuoso come precludendo all'estrosità dell'interno.

Nella parte superiore del fronte, si riscontra maggiormente l'uso dell'elemento plastico, adoperato in allusione alla sacralità del luogo: oltre al medaglione contenente il bassorilievo di S. Domenico posto nel fastigio, al di sotto della finestra, è collocato il cane che stringe tra le fauci la torcia fiammeggiante e con accanto il globo (simbolo dell'ordine domenicano e della sua diffusione nel mondo), mentre dal centro delle volute laterali si protendono simmetricamente i due rami fioriti di gigli (simbolo mariano). Altri decori, infine, arricchiscono la morbida geometria dell'ordine superiore, quali le palmette apposte lungo il fianco delle volute, i peducci a sostegno dei capitelli-mensola che coronano le paraste e, infine, il capo di cherubino le cui ali sottolineano la cornice in cui è inserita la raffigurazione del santo.

²⁴ Sa. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona "stuccatore"*, cit.

²⁵ Per l'analisi del valore simbolico della narrazione simbolico-figurativa della chiesa del SS. Rosario di Marino, si veda il capitolo 18. Si ricorda che Sardi conosceva l'opera di Guarino Guarini dalla trattatistica (capitolo 1, p. 15).

²⁶ La questione sulla paternità della chiesa di S. Maria della Neve è ancora aperta intorno a Carlo Fontana (1634-1714), Francesco Fontana (1668-1708) e Giuseppe Sardi. L'attribuzione a quest'ultimo è effettuata da Portoghesi sulla base di un raffronto stilistico con la chiesa dei SS. Quaranta Martiri: «Lo stesso ordine a fascia, usato ai Santi Quaranta, si ritrova nella facciata della chiesa di S. Maria ad Nives che può non essere credibilmente ascritta al Fontana e che, anche per l'analogia con l'attico, va restituita senza esitazione al Sardi» (P. PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma 1966, p. 378). Questa posizione è confutata nel 1967 da Mallory che scrive, riguardo ai SS. Quaranta, che: «Sardi was inspired by a small and now neglected church of the first decade of the eighteenth century, Francesco Fontana's S. Andrea in Portogallo (now S. Maria della Neve)» (N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., p. 89); la tesi di Mallory è confermata nel 1971 da Hager che cita una licenza edilizia del 28 giugno 1706 in cui è nominato Francesco Fontana (H. HAGER, *Il modello di Ludovico Rusconi Sassi del Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in «Commentari», XXII, 1971, pp. 50-51, nota 12; p. 64, nota 79). La vicenda della fabbrica di S. Maria della Neve è ripercorsa con nuovi documenti in: C. CAPITANI, *Santa Maria della Neve al Colosseo: dal primo insediamento al prospetto settecentesco*, in «Bollettino d'arte. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico», 6. Ser. 88.2003(2004), 124, pp. 67-90.

²⁷ Sa. BENEDETTI, *La chiesa del S.S. Rosario in Marino*, cit., pp. 13-15.

²⁸ Ivi, p. 15.

4. La chiesa della Scuola Pia della Carità ad Anagni (1713)

Marta Formosa

Tra il 1713 e il 1731, è edificato ad Anagni il complesso della *Schola Pia Charitatis*, la cui realizzazione è attribuita a Giuseppe Sardi sulla base di alcuni documenti conservati presso l'archivio della congregazione religiosa delle Suore Cistercensi della Carità¹. Queste fonti manoscritte consistono nelle annotazioni relative ai pagamenti a nome del «S[ignor] Giuseppe Sardi N[os]tro Architetto» e in due disegni raffiguranti la chiesa dell'Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano e il convento.

Il complesso settecentesco è ubicato lungo la via Maggiore, l'arteria principale della città, ed è formato dall'isolato definito dai fabbricati di carattere medievale, tra cui emerge il palazzo di Bonifacio VIII². Lungo la strada, la facciata della chiesa intitolata alla Immacolata Concezione e ai SS. Cosma e Damiano, priva delle finiture, è affiancata dal corpo del monastero, mentre sul retro, con accesso dall'edificio papale, si sviluppano gli altri volumi di pertinenza della comunità religiosa, che circondano e si collegano funzionalmente all'edificio sacro, affacciandosi verso la vallata dal giardino pensile.

La chiesa è ad impianto centrale, definito dall'ottagono di base su cui si aprono, sull'asse trasversale, le due cappelle contratte, mentre su quello longitudinale, si trovano l'accesso principale, servito dalle scale a due rampe curvilinee, e il presbiterio, rialzato su due gradini e piuttosto approfondito; i muri inclinati sono caratterizzati in basso dai portali comunicanti con gli ambienti limitrofi e in alto dai coretti con i brevi affacci e dal coro curvilineo in controfacciata (Figure 4.1, 4.2). L'aula è coperta dalla cupola a padiglione, conclusa dall'oculo circolare ed è illuminata dalle quattro finestre disposte nelle lunette in corrispondenza degli assi (Figura 4.4). Le pareti sono ritmate dall'ordine gigante di paraste composite con basamento, sulle quali si snoda in alto l'architrave. Questo serve da imposta alla cupola ed è ornato dal fregio continuo. Le cappelle e il presbiterio, coperti a botte, sono incorniciati dalle arcate a tutto sesto, che dipartono dai sostegni verticali terminanti nel capitello foggiano nelle forme della cornice che prosegue all'interno dei vani (Figura 4.3). L'altare maggiore, che ospita al di sotto della mensa il reliquiario, presenta il dossale variamente mosso da volute, soprattutto in corrispondenza del fastigio mistilineo di coronamento, da cui sporgono nella parte centrale i capi angelici di cherubini. Gli altari

¹ L'attribuzione della chiesa di Anagni a Giuseppe Sardi è fatta da Massimiliano Di Pastina, che cita i documenti conservati nell'ARCHIVIO STORICO DELLE SUORE CISTERCENSI DELLA CARITÀ (ASCA): M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, in «Rivista Cistercense», 34, 2017, pp. 225-304. Lo stesso studioso ha con grande gentilezza e disponibilità segnalato agli autori i disegni firmati da Giuseppe Sardi, custoditi nel medesimo archivio e qui pubblicati per la prima volta. Sulla chiesa e il contesto urbano di Anagni, si veda anche: S. ZANI, *Anagni*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 2, Province di Frosinone, Latina, Rieti, Viterbo*, cit., pp. 32-37. I disegni presentati sono elaborati dagli autori mediante il rilievo eseguito con strumenti manuali nel mese di maggio 2021.

² «La via Maggiore, che rappresentava l'arteria principale della città, nel primo tratto (da porta Cerere al palazzo comunale) segue l'andamento serpeggiante della strada romana, mentre nel secondo (che giunge alla contrada Castello e si sviluppa tra due cortine di edifici duecenteschi) è da attribuire a un omogeneo intervento del 13° secolo. Lungo questa strada si elevano gli edifici sede del potere ecclesiastico e civile (la cattedrale e il palazzo comunale, che, costruiti fra i secc. 11° e 12°, furono radicalmente trasformati nel corso del sec. 13°, nonché i palazzi di Gregorio IX e Bonifacio VIII), le residenze della nobiltà cittadina (a testimonianza delle quali rimangono ancora alcune case-torri e palazzi ad atrio porticato), i più interessanti esempi di edilizia residenziale e religiosa (alcune chiese erano infatti localizzate nelle immediate adiacenze, ma comunque comunicanti direttamente con la strada principale: S. Andrea, S. Balbina, S. Agostino, S. Giovanni Battista, S. Michele, S. Giovanni de Duce, S. Biagio, Ss. Cosma e Damiano)» (M.L. DE SANCTIS, A. BIANCHI, A. LAURIA, *Anagni*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991, *sub vocem*). Per approfondire il palazzo di Bonifacio VIII: G. ZANDER, *Fasi edilizie e organismo costruttivo del Palazzo di Bonifacio VIII in Anagni*, in «Palladio», n.s., 1, 1951, pp. 112-119; N. PROIA, *Il centro storico di Anagni. Origini e sviluppo attraverso i secoli. Una ricerca storico-artistica sull'urbanistica locale*, Frosinone 1976; T. RINALDI, *Fasi e tecniche costruttive del palazzo di Bonifacio VIII in Anagni: evoluzione di una residenza nobiliare urbana nel Lazio meridionale*, in *Scritti in memoria di Giuseppe Marchetti Longhi*, I, Anagni 1990 (Biblioteca di Latium, 10), pp. 185-204.

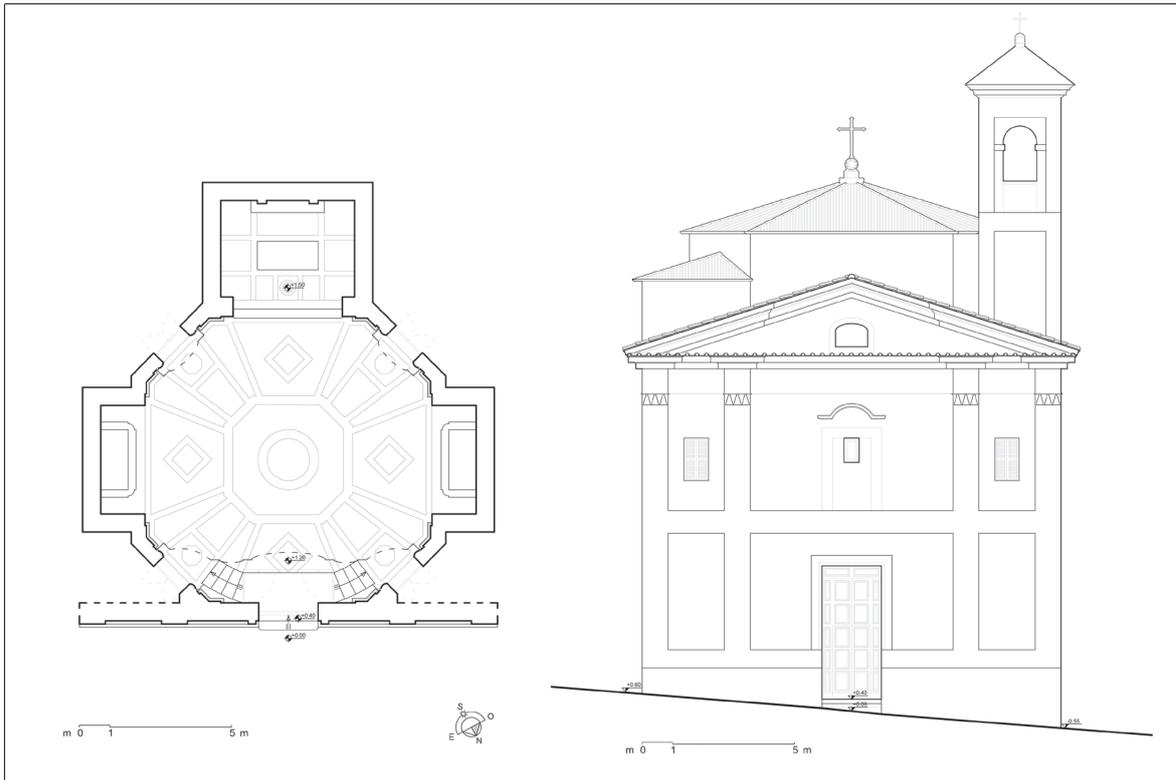


Fig. 4.1 –Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. A sinistra, planimetria della chiesa; a destra, facciata della chiesa (scala originale 1:100, elaborazione grafica di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

lateralì, più semplici, sono connotati dalle cornici che si raccordano con delle brevi linee curve al timpano triangolare dal profilo leggermente concavo (Figura 4.3). Il motivo decorativo mistilineo si riscontra ancora nei coronamenti dei portali ubicati sui muri obliqui, nei poggioli superiori e nel movimento sinuoso dell’affaccio del coro. Al di sotto di quest’ultimo elemento, è ubicato l’ingresso ligneo alla chiesa, che riprende la decorazione dell’aula. Nella cupola, le finestre sono concluse dalla cornice lievemente ricurva, mentre le unghie del padiglione sono riccamente adornate di pitture murarie e *trompe l’oeil*. Allo stato attuale, l’apparato decorativo è sottolineato da brillanti dorature e da vivaci tonalità di colore che conferiscono all’ambiente sacro una certa fastosità.

All’esterno, la facciata è allo stato di rustico, ma è possibile comunque leggerne l’organizzazione generale (Figure 4.1, 4.5). Il fronte, concluso a timpano, è definito da due ordini a fascia ed è scandito verticalmente in tre parti; in quella mediana, si apre in basso il portale rettangolare con cornice, mentre in alto il finestrone coronato dal fastigio mistilineo è tamponato a esclusione di una piccola porzione. Ai lati di questa apertura, la superficie è forata da due finestre.

La *Schola Pia Charitatis*, concepita come un organismo dedicato all’istruzione gratuita delle ragazze povere, è fondata nel 1709 grazie all’operatività della terziaria domenicana Claudia De Angelis (1675-1715)³. La religiosa è sostenuta nella sua impresa da Marcantonio Boldetti (1663-1749), canonico della

³ Sulla vita di Claudia De Angelis: G. MARANGONI, *Vita della serva di Dio Claudia De Angelis detta della Croce, vergine del terz’ordine di San Domenico, e fondatrice del Monasterio della Carità di Anagni*, Roma 1805; A. SANTUCCI, *La serva di Dio Claudia De Angelis*, Tesi di laurea in Teologia, Pontificia Università Lateranense di Roma, relatori proff. Filippo Caraffa, Ildefonso Tassi, Giovanni Velocci, a.a. 1969. Scrive Di Pastina: «Questa attenzione della De Angelis si inserisce in una più ampia tendenza ecclesiale, tipica del secolo XVIII, che cerca di far fronte al grande problema della gioventù femminile abbandonata a se stessa, preda dell’ozio e dell’ignoranza; questo sentire comune dà vita a tentativi di educazione e a fondazioni pionieristiche di sapore marcatamente attivo, svincolate da qualunque riferimento ai voti solenni, per necessità giuridiche poi evolute in congregazioni religiose: si tratta delle istituzioni comprese generalmente sotto la comune denominazione di ‘maestre pie’ e che prendono vita soprattutto legate ad alcune figure carismatiche, quali Lucia Filippini (1672-1732) che opera a Montefiascone, Caterina Savelli e Pietro Marcellino Corradini (1658-1743) a Sezze, Claudia De Angelis ad Anagni, le sorelle Teresa (1715-1779), Cecilia (1719-1789) e Antonia (1723-1793) Faioli ad Anticoli (l’attuale Fiuggi)» (M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., pp. 232-233). Nella visione di Claudia, la nuova istituzione non è un monastero o un conservatorio, in quanto «le maestre della De Angelis osservavano i consigli evangelici di castità, povertà e obbedienza, ma senza clausura e senza voti», dovendo vivere secondo la Regola più stretta di S. Domenico (Ivi, p. 272).



Fig. 4.2 – Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. Visuale dell’altare maggiore e dei coretti e portali sui lati obliqui (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 4.3 – Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. Vista della controfacciata con il coro curvilineo (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 4.4 – Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. A sinistra, altare laterale di sinistra e a destra il vicino portale di comunicazione con gli ambienti circostanti con il soprastante coretto (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 4.5 – Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. Fotografia della cupola a padiglione con lunette (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 4.6 – Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. Immagine della facciata (a sinistra) e del monastero (a destra) lungo la via Maggiore (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

basilica di S. Maria in Trastevere, e da Giovanni Marangoni (1673-1753), protonotaro apostolico⁴. Mediante il loro aiuto, ad Anagni «fu ricomprata collo sborso di centosessantaquattro scudi l’enfiteusi perpetua di una picciola casa presso la Chiesa de’ Santi Cosmo e Damiano, e si ottenne il contiguo Cemeterio della stessa Chiesa, il quale non era più in uso»⁵. Tuttavia, a causa dei «disturbi eccitati da’ malevoli», i lavori per la costruzione della nuova fabbrica subirono dei notevoli ritardi, venendo ripresi solo nel maggio 1713⁶. Allora, «avendovi contribuito per [...] cinquecento scudi il Canonico Boldetti, e l’Arciprete Testè somministrando le cibarie a tutti gli operarj», si tirarono «i fili per i fondamenti dalle scale della Chiesa a tutta la lunghezza del Cemeterio sulla pubblica strada», per dimostrare che la via non sarebbe stata occupata eccessivamente dalla nuova struttura, ma che sarebbero stati lasciati liberi «due palmi di più»⁷. Era stato infatti presentato un «precetto» per fermare il cantiere, in seguito ritirato, per cui «fu ripigliato il lavoro con tanta attività, che venne poi proseguito tutta notte colle fiaccole»⁸. Ciò nonostante, «non cessaron [...] gli scherni, le minacce, contumelie, e soverchierie fino ad impedir gli

⁴ Su Marcantonio Boldetti, celebre ricercatore di antichità e incaricato da Clemente XI in qualità di custode delle reliquie e dei cimiteri di Roma: M. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiterj de’ santi martiri, ed antichi cristiani di Roma: aggiuntavi la serie di tutti quelli, che fino al presente si sono scoperti, e di altri simili, che in varie parti del mondo si trovano; con alcune riflessioni pratiche sopra il culto delle sagre reliquie*; Libro I-III, Roma 1720; si veda anche: N. PARISE, *Marcantonio Boldetti*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XI, Roma 1969, *sub vocem*. Di Giovanni Marangoni, si ricorda: G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche, e profane trasportate ad uso, e adornamento delle chiese*, Roma 1744. Per approfondire: S. SIBILIA, *L’abate Giovanni Marangoni agiografo e archeologo del Settecento*, Roma 1961. Marangoni ricorda: «Dispose Iddio, cha la sua Serva conosciuta fosse in Roma da D. Marcantonio Boldetti, Canonico di S. Maria in Trastevere, e Custode de’ Cemeterj, e Sante Reliquie; e questi era pronto a contribuir cospicue somme di danaro, per fabbricarvi un Monastero» (G. MARANGONI, *Vita della serva di Dio Claudia De Angelis detta della Croce...*, cit., p. 143).

⁵ Ivi, pp. 143-144.

⁶ «Volevasi ancora mettere mano alla fabbrica, ma tanti furon i disturbi eccitati da’ malevoli, che se ne dovette sospendere l’impresa per tre anni. Fu per altro continuata la scuola non senza molto frutto delle anime. E questi furon i primi fondamenti del Luogo Pio» (Ivi, pp. 143-144). L’opera di costruzione della nuova chiesa è ricominciata dopo i tre anni vissuti a Segni da Claudia De Angelis, impegnata nell’intento di fondare ivi una nuova scuola.

⁷ Ivi, p. 161. Sulla figura di Carlo Testè: M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., pp. 238-239.

⁸ G. MARANGONI, *Vita della serva di Dio Claudia De Angelis detta della Croce...*, cit., p. 161.

scavi della pozzolana ne' soliti luoghi, e le compre de' materiali, molte de' quali di notte tempo venivan rubati»⁹. Si pose fine a tali dispetti quando «il Sommo Pontefice Clemente XI, si mosse a fare scrivere dal Cardinal Paolucci Segretario di Stato due lettere a Monsignor Bassi, nelle quali dichiarava sotto la sua protezione l'Opera Pia nascente, volendo, che vi si alzasse lo stemma Pontificio, come fu poscia solennemente eseguito»¹⁰. Gli ostacoli opposti al cantiere avevano comunque impedito di «stender la fabbrica secondo il disegno», e si tentò quindi di rimediare «con sopraggiungervi il terzo, e quarto piano, i quali servissero per le Religiose, ed educande»¹¹. La stessa Claudia volle che le stanze «s'ingrandissero a giusta misura, sul riflesso, che essendosi le povere Convittrici mattina, e giorno stordite colle fanciulle, respirar almeno potessero un poco di aria aperta nelle loro camere, dalle cui finestre si gode un ameno, e sterminato prospetto, restando situata la fabbrica nel luogo quasi il più eminente della Città»¹². Nella corte fu inoltre «scavata a scalpello una gran cisterna», per ovviare alla penuria d'acqua nel periodo estivo¹³. Successivamente, «comprate furono, e demolite altre piccole case contigue, per ampliare la piccola Chiesa, e per liberar le finestre del Luogo»¹⁴. Per l'inaugurazione della «picciola Chiesa de' SS. Cosmo, e Damiano [...], esposti vi furono sopra l'Altare, ed intorno molti corpi di Santi Martiri, e più di cinquecento altre Sagre Reliquie»¹⁵. L'8 dicembre 1713, «vi si recò il Vescovo a celebrarvi il Santo Sacrificio, e di sua mano vi comunicò la Serva di Dio, e le di lei compagne; di poi avendo benedetto uno stemma Pontificio scolpito in marmo, lo fece in sua presenza affigere nella fabbrica stessa alla presenza di molto popolo»¹⁶. La chiesa fu così inaugurata «con molte salve di mortaletti, e la sera con illuminazione a torcie per tutto l'edificio innalzato al secondo piano»¹⁷. I lavori non erano però ancora completati, in quanto la consacrazione avvenne il 21 ottobre 1742 da parte del vescovo di Anagni Antonio Bacchettoni (1689-1767), come conferma la targa attualmente esposta su una parete della sagrestia¹⁸. Nel 1763, la scuola è ampliata con l'acquisto del vicino palazzo Astalli, ovvero l'edificio medievale di Bonifacio VIII, e «coll'aggiunta di nuova fabbrica incorporatosi al Monastero»¹⁹.

L'intenzionalità progettuale che guida l'innalzamento della nuova fabbrica trova il suo riferimento culturale nella conservazione e nella celebrazione delle sacre reliquie. Nello specifico, questa precisa volontà culturale è rappresentata dai committenti Marcantonio Boldetti e Giovanni Marangoni. Entrambi sono infatti ricordati per le loro ricerche nell'ambito dei cimiteri paleocristiani e per i loro studi sulle iscrizioni e sulle epigrafi antiche. Boldetti nel 1714 dona al Capitolo di S. Maria in Trastevere la sua collezione di lapidi, che è destinata inizialmente a essere inserita nel pavimento della basilica, ma che nel 1721 è affissa sulle pareti del portico²⁰. Ad Anagni, invece, la soluzione di esporre a terra gli elementi marmorei tratti dalle catacombe di Roma è effettivamente posta in opera, sebbene questa configurazio-

⁹ Ivi, p. 161.

¹⁰ *Ibidem*. La richiesta di far innalzare lo stemma papale sulla facciata della nuova chiesa trova conferma nella lettera del cardinale Fabrizio Paolucci: ASCA, Fondo non ordinato, *Lettera di F. Paolucci a G.B. Bassi, Roma, 10 novembre 1713*, già citato in M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., p. 257, nota 102. Sul cardinale Fabrizio Paolucci (1651-1726): A. MENNITI IPPOLITO, *Fabrizio Paolucci, in Dizionario biografico degli Italiani*, LXXXI, 2014, *sub voce*. Su Giovanni Battista Bassi (1645-1736), vescovo di Anagni: G.B. BASSI, *Tractatus de sodalitiis, seu Confraternitibus ecclesiasticis & laicali*, Roma 1725.

¹¹ G. MARANGONI, *Vita della serva di Dio Claudia De Angelis detta della Croce...*, cit., p. 162.

¹² Ivi, p. 162.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 172.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., p. 261, nota 115.

¹⁹ G. MARANGONI, *Vita della serva di Dio Claudia De Angelis detta della Croce...*, cit., p. 162.

²⁰ Di Pastina cita i documenti in cui si stabilisce che la collezione di Boldetti, costituita da «una quantità di variate sorte di Pietre, molte lavorate, e figurate, et altre tutte lisce [...] cavate dalli Cemeterij de Santi Martiri», doveva essere impiegata per «regiutare il Pavimento tutto della Chiesa»; tuttavia, nel 1721, è deciso di «far collocare nel portico della [...] Basilica tutte le iscrizioni antiche estratte da Cimiteri e donati dal Signor Canonico Boldetti» (ASVR, Capitolo di Santa Maria in Trastevere, *Decreta Capitularia 1707-1727*, c. 47v; c. 97r, già citato in M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., p. 236, nota 29). In S. Maria in Trastevere, «l'atrio, che già fu il *narthex* della basilica, conserva moltissimi resti scultorii ed epigrafici della basilica medesima, e poi alcune lastre tombali, ed una collezione di epigrafi e di sculture che nel sec. XVIII, il canonico mgr. Marcantonio Boldetti, il celebre cultore di antichità cristiane, cavò dai sotterranei cemeterii [...]. È senza fallo il primo museo epigrafico cristiano e, come tale, merita molta attenzione. Ma vi

ne settecentesca sia stata poi modificata nel corso del Novecento. Tuttavia, nella fase costruttiva della *Schola Pia* di Anagni, era chiaro l'intento da parte dei due studiosi di definire un organismo spaziale che racchiudesse le spoglie sacre dei martiri. Lo stesso Marangoni definisce la nuova costruzione «un gran Santuario colle mura tutte impastate di polverj, e sangue dj Martirj, col suo Cemiterio sotto in forma di Croce con j Sepolcrj à modo di questi delle Catacombe»²¹. La particolare connotazione di reliquiario conferita alla chiesa è ancora di più sottolineata nell'opera in due tomi redatta da Marangoni contemporaneamente all'attività del cantiere, il *Diario sacro per le Convittrici della Carità di Anagni*, in cui è riportato l'elenco dei «Nomj di quej Santj, le Reliquie dej qualj si possedono da questa Nostra Casa», con l'annotazione dei luoghi in cui sono state rinvenute²². Nel testo, l'autore descrive in termini enfatici come le strutture dell'architettura siano formate dai resti sacri rinvenuti negli scavi, tanto che «la Calcina, con cuj si alzarono queste paretj, più che con la pozzolana fù lavorata con terra, e polverj, et ossa de medesimi Santj: che il pavimento, le Mura, e la Volta, che la ricuopre sono impastate di Sacrosante Reliquie, e di sangue sparso per Cristo: onde possiamo dire sicuramente, che i di lej fondamenti sono gettatj sopra i fondamentj di Santità»²³. Le trasformazioni subite dal complesso architettonico durante il XX secolo rendono a oggi meno leggibile lo stretto legame tra l'involucro edilizio e le sue reliquie, in particolare con il rifacimento del pavimento della chiesa e lo spostamento delle iscrizioni nell'attuale Sala delle Lapidi²⁴.

Dall'analisi del processo costruttivo della chiesa, emerge che essa è stata edificata in un periodo piuttosto lungo, che però ha visto nella sua fase iniziale una progettazione unitaria, come testimoniano i due disegni, non datati, di cui uno è firmato da Giuseppe Sardi. Il suo ruolo come «n[ost]ro architetto» della fabbrica trova conferma nei giornali di spesa, in cui sono registrate le visite in cantiere nel 1713²⁵.

Il primo disegno, eseguito a penna e ad acquerello e dal titolo *Pianta della Chiesa Vecchia in Anagni*, raffigura la planimetria dell'intero isolato della *Schola Pia*, confinante frontalmente e a destra con la «Via Publica» (l'odierna via Maggiore), e a sinistra con l'«Horto del Marchese Astallj» (Figura 4.7). In basso a sinistra, l'autore stesso si firma «M[aestro] Giuseppe Sardj Archit[etto] dj S[anta] Maria in Trastevere». Il complesso è corredato dalle diverse destinazioni d'uso, indicate con le lettere che trovano corrispondenza nella legenda riportata a sinistra. Nella composizione generale, l'ambiente sacro, definito la «Chiesa da farsi di nuovo sopra la Vecchia», rappresenta il fulcro a cui si accede dalla strada, strettamente legato alla «Sacristia, e Reliquiario», alle «Scanziole per Confessionario e Comunicatorio», e connettendosi funzionalmente agli spazi riservati alla «Scuola» e alle «Stanze per le Maestre», nonché alle «Scale Maestre» e agli spazi del «Cortile» e all'«Ingresso con portico intorno e Claustro». L'impianto della chiesa appare in questo disegno abbastanza dissimile da quello attuale, essendo caratterizzato dall'aula di forma ovale in senso trasversale, che però mantiene le cappelle contratte e il profondo presbiterio sull'asse longitudinale. Si potrebbe trattare forse di un progetto iniziale, incentra-

son pure frammischiate epigrafi pagane, giacché tutto quel che si trovava veniva murato su queste pareti» (C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere*, Le Chiese di Roma illustrate, 31/32, Roma 1933).

²¹ M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., p. 260, nota 112. L'autore cita il documento: ARCHIVIO CAPITOLARE DELLA CATTEDRALE DI SEZZE (d'ora in poi ACCS), Fondo *Capitolo dei Canonici*, fald. *Corrispondenza varia I*, Lettera di G. Marangoni ad ignoto. Roma, 25 novembre 1733 (edito integralmente da D. ANGELUCCI, *La pittura medievale nella diocesi di Terracina-Sezze-Priverno (seconda metà XI-XIV secolo)*, Tesi di dottorato in Storia e Conservazione dell'Oggetto d'Arte e di architettura, Università degli Studi Roma Tre, coordinatore prof.ssa Liliana Barroero, a.a. 2017-2018, pp. 251-253).

²² ASCA, *Diario sacro per le Convittrici della Carità di Anagni*, c. 3r, già citato in M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., p. 260, nota 112.

²³ ASCA, *Diario sacro per le Convittrici della Carità di Anagni*, c. 7r, in Ivi, p. 260, n. 112. Nel 1749, De Magistris ricorda che nella chiesa del «Monistero per quelle Religiose, che professano la Regola Cisterciense di S. Bernardo [...] vi si venerano un gran numero d'insigni Reliquie de Santi» (A. DE MAGISTRIS, *Istoria della Città e S. Basilica Cattedrale d'Anagni*, Roma 1749).

²⁴ Questi lavori sono stati promossi da Antonio Sardi (1849-1917), eletto vescovo di Anagni nel 1894. Si vedano: H. SOLIN, P. TUOMISTO (curr.), *Le iscrizioni urbane ad Anagni*, Roma 1966 (Acta Instituti Romani, Finlandiae, 17), pp. 13-19; L. COLOSIMO, *La diocesi di Anagni nella prima metà del Settecento*, in «Latium», 9, 1992, pp. 129-206. Su Antonio Sardi, fautore di numerosi lavori per l'ammodernamento del monastero: R. RITZLER, P. SEFRIN, *Hierarchia catholica*, 8, Patavii 1979, p. 98. Per quel che riguarda le vicende del complesso edilizio tra il XIX e il XX secolo, con il riscatto da parte delle suore cistercensi del palazzo di Bonifacio VIII e degli ambienti del monastero, si vedano: ASCA, *Fondo Lipsanoteca, Memoria dei corpi dei Santi Martiri 1897; Pro-memoria sull'alienazione di alcuni corpi di ss. martiri già esistenti nel Monastero della Carità di Anagni*, già citati in M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, cit., p. 261, nota 117.

²⁵ ASCA, *Giornale delle Spese da farsi nella Fabrica della Scuola Pia della Carità fondata da Suor Claudia De Angelis cominciata nel Mese di Maggio dell'anno 1713*, 1713, f. sciolto.

to soprattutto sulla razionale definizione degli spazi di servizio e di disimpegno dell'intero complesso religioso.

Nel secondo disegno non firmato, *Piante fatte per la nuova Chiesa del Monastero della Carità di Anagni*, eseguito a penna e ad acquerello, l'edificio sacro è raffigurato in pianta, prospetto e sezione (Figura 4.8). Le planimetrie descrivono in basso a sinistra la navata a ottagono allungato in senso trasversale con il profondo presbiterio e le cappelle rettangolari, con la proiezione della cupola leggermente ovale, mentre a destra la sottostante cripta dall'impianto cruciforme.

La sezione, che sembra guardare verso il presbiterio, raffigura l'alzato suddiviso in tre registri: quello basamentale scandito da un ordine di paraste tuscaniche, quello intermedio in cui si aprono le arcate a tutto sesto dei bracci della croce e le finestre nelle cappelle contratte che illuminano l'ambiente, e, infine, la parte cupolare, costituita dalla calotta emisferica con costolonature e specchiature, caratterizzata centralmente dall'oculo cieco. La cupola è intradossata all'interno del tiburio coperto a tetto. Per quel che riguarda l'apparato decorativo, esso si concentra maggiormente nei punti di snodo delle membrature architettoniche: la penna infatti indugia con intento chiaroscurale sull'ornato dell'altare maggiore, della chiave dell'arcata superiore, e sui lati obliqui nei portali con il timpano mistilineo e il capo di cherubino decorativo e nei coretti con poggiosi su mensole schermati da grate. I fondi dei tre livelli sono approfonditi con specchiature rese in scala di grigio.

A destra della sezione, è rappresentata la facciata a edicola su basamento, scandita verticalmente da un ordine a fascia gigante di paraste con *guttae*, divisa in due registri dalla fascia orizzontale e conclusa superiormente dal timpano triangolare separato nelle tre sezioni che seguono lo spartito della superficie inferiore. In asse, si aprono in basso il portale rettangolare leggermente orecchiato e architravato e in alto il finestrone con terminazione mistilinea in cui è collocata una conchiglia decorativa.

Rispetto a quest'ultimo disegno, si possono fare alcune riflessioni sulla base del confronto con lo stato attuale (Figura 4.1). La planimetria dell'aula corrisponde all'articolazione della chiesa odierna, a esclusione della scalinata a doppia rampa che oggi consente l'ingresso dal portale. La cripta cruciforme al di sotto della navata è invece inaccessibile. Le maggiori differenze sono riscontrabili nell'organizzazione dell'alzato interno. Infatti, la sezione antica mostra la suddivisione in tre registri, con l'illuminazione veicolata dalle finestre nelle cappelle laterali nel secondo livello e dal finestrone in facciata. Allo stato attuale, diversamente, l'ordine di paraste tuscaniche presente nel disegno è sostituito dall'ordine gigante di paraste composite che sostiene la cornice su cui imposta la cupola, definendo in questo modo una composizione architettonica molto diversa. La sequenza portale-coretto nei lati obliqui occupa tutta la superficie inferiore fino al capitello composito dell'ordine maggiore, mentre le finestre si aprono all'interno delle lunette della cupola, non previste nel progetto. Occorre osservare, inoltre, che è ora presente una quarta finestra collocata nella lunetta sopra l'altare maggiore.

La facciata risulta invece più somigliante alla raffigurazione settecentesca, sebbene non sia stata ultimata. Infatti le fasce verticali e quella orizzontale con il portale e il finestrone tamponato in asse riprendono le linee essenziali del progetto. Anche l'apparato decorativo corrisponde al disegno, in particolare le *guttae* delle paraste, il timpano mistilineo del finestrone e le parti laterali leggermente aggettanti del timpano triangolare.

Le differenze tra il progetto antico e lo stato attuale sono forse dovute al lungo decorso del cantiere, durante il quale possono essere state apportate delle modifiche. D'altra parte, alcuni elementi mantengono una corrispondenza con il disegno settecentesco. Infatti, l'impianto definito dall'ottagono allungato unito alla croce greca i cui bracci formano le cappelle contratte ai lati e il presbiterio è sostanzialmente il medesimo, mettendo in atto una soluzione simile a quelle della cappella del SS. Rosario a Marino (1712) e della chiesa della Sacra Famiglia a Sezze (1716). Anche l'inserimento del coro in controfacciata con lo studio dei percorsi per consentire l'affaccio dai coretti richiama gli altri esempi eseguiti da Sardi nel territorio romano nella stessa epoca.

Differentemente, la facciata rappresentata nel grafico si configurava come un elemento piano, la cui aggettivazione plastica era affidata solamente alla scansione dell'ordine a fascia e ai pochi inserti decorativi in stucco. Rispetto alle soluzioni della facciata-portale del SS. Rosario di Marino o alla futura composizione del fronte di S. Maria in Cosmedin (1718), collocate all'interno di più ampi spazi urbani,

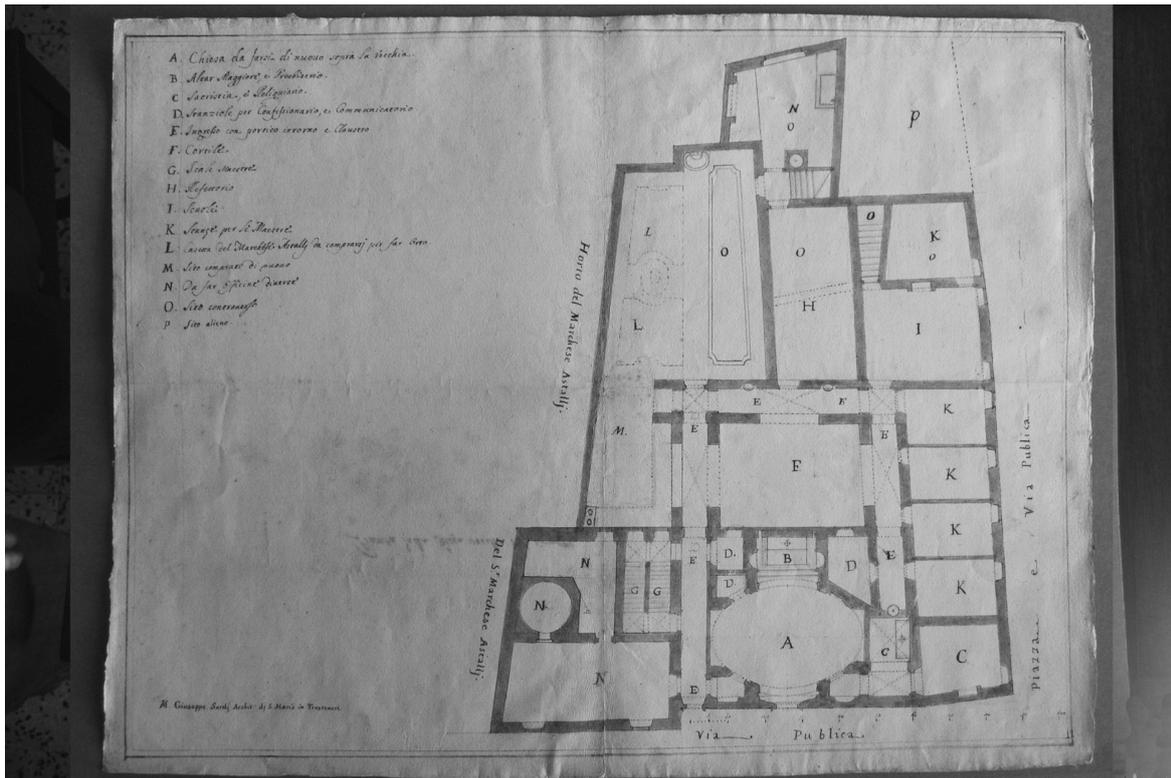


Fig. 4.7 – Giuseppe Sardi, planimetria del monastero con l'indicazione delle diverse funzioni (ASCA, *Pianta della chiesa vecchia del monastero*, s.d., f. sciolto).

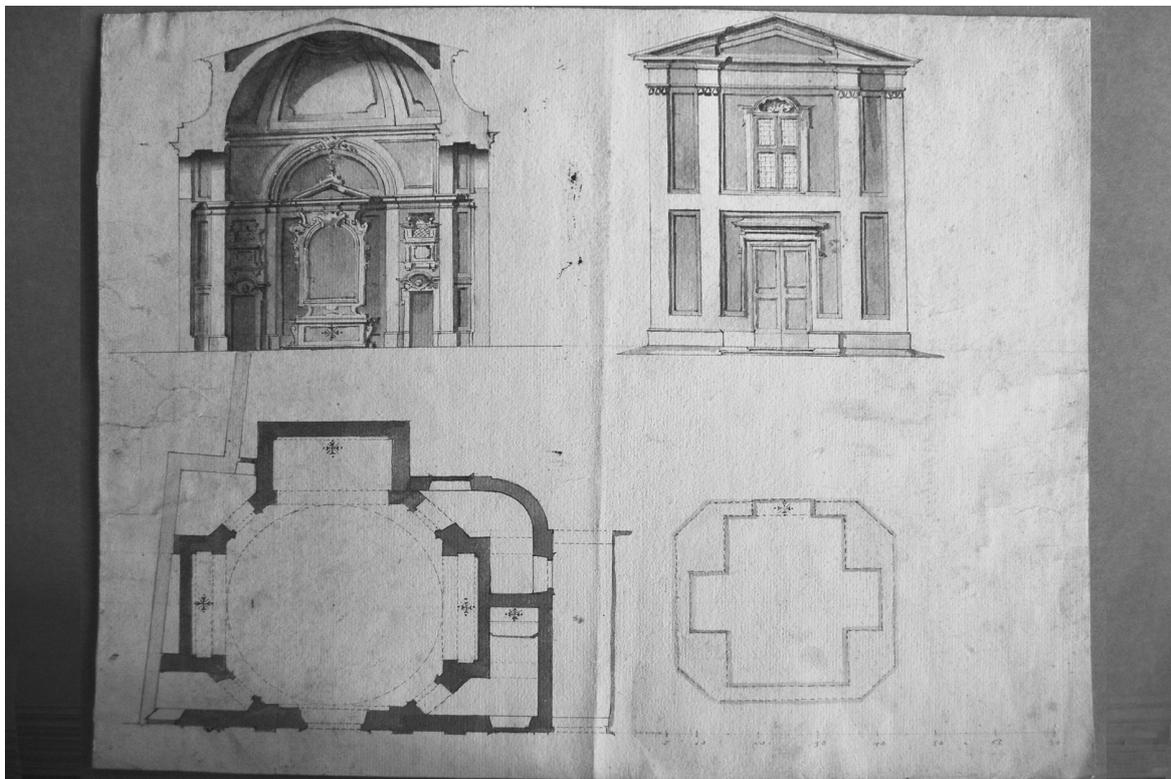


Fig. 4.8 – Anonimo (ma attribuibile a Giuseppe Sardi), progetto per la chiesa del monastero della Carità di Anagni (ASCA, *Piante fatte per] la nuova Chiesa del Monastero della Carità di Anagni*, s.d., f. sciolto).



Fig. 4.9 – Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. Dettaglio dell’altare maggiore (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

il prospetto di Anagni segue l’andamento della strada, piuttosto angusta, senza occuparla con movimenti aggettanti, ma mantenendo invece un linguaggio più sobrio e contenuto.

A seguito delle trasformazioni avvenute nel corso del XX secolo, l’ornato settecentesco è stato molto modificato ed è pertanto difficile rileggerne l’articolazione. In particolare, se ne osserva traccia negli stucchi che corredano gli altari, nei cartigli disposti sulle chiavi di volta e nelle cornici e nei timpani dei portali sui muri inclinati²⁶. I modellati plastici, però, sono stati ricoperti con delle dorature, assumendo un aspetto sicuramente molto diverso da quello originario. Infatti, come si può constatare in altri esempi della produzione di Sardi, egli aderiva al gusto settecentesco di stendere sulle superfici una delicata bicromia²⁷.

L’esperienza di Anagni aggiunge delle significative conoscenze sull’opera di Giuseppe Sardi nell’ambito del territorio romano, accertandone il legame con la committenza della basilica di S. Maria in Trastevere e sottolineando che una parte significativa della sua attività progettuale si è svolta per la committenza religiosa, e, in particolare, per le piccole congregazioni, come suggeriscono anche le esperienze di Marino (1712), di Sezze (1715-1716), di S. Maria delle Lauretane a Roma (1715-1739) e, forse, anche di Veroli (1736-1738)²⁸. Inoltre, ad Anagni, è fornita una testimonianza della progettualità di Sardi nel disegno del complesso architettonico, atto a stabilire i rapporti funzionali tra le differenti parti del monastero, fino a precisare l’impianto della cappella. Sardi opera pienamente in qualità di architetto, utilizzando lo strumento del disegno tecnico per configurare la fabbrica, alla cui definizione geometrica si associa la volontà di caratterizzarne l’aspetto compositivo e figurativo. Per questo, soprattutto nell’elaborato che illustra l’edificio sacro, le ombre e la resa dei minuti dettagli decorativi contribuiscono a restituire l’immagine finale che il progettista aveva ideato.

²⁶ Per l’analisi del valore simbolico della narrazione simbolico-figurativa della chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano di Anagni, si veda il capitolo 18.

²⁷ Sul tema del colore nel Settecento: L. MORA, P. MORA, *Le superfici architettoniche, materiale e colore. Note ed esperienze per un approccio al problema di restauro*, in «Bollettino d’arte», 1984, Supplemento *Il colore nell’edilizia storica. Riflessioni e ricerche sugli intonaci e sulle coloriture*, pp. 17-24.

²⁸ L’attribuzione della chiesa delle Monache Benedettine di Veroli (Fr) non è certa, sebbene si possano cogliere dei caratteri simili con altre architetture di Sardi. Si veda: M. CAPERNA, *Veroli*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 2*, cit., pp. 101-102.

5. La chiesa della Sacra Famiglia a Sezze (1715-1716)

Marta Formosa

A partire dal 1715 è documentata l'attività di Giuseppe Sardi a Sezze, con la committenza del cardinale Pietro Marcellino Corradini (1658-1743), detentore del titolo di S. Maria in Trastevere a Roma¹. L'opera dell'architetto per il religioso setino riguarda la progettazione e l'edificazione della chiesa e del monastero della Sacra Famiglia (1715-1716) e l'allestimento degli apparati effimeri in onore della visita di papa Benedetto XIII Orsini (1724-1730), con la consacrazione dell'altare dedicato a S. Filippo Neri collocato sulla parete sinistra del transetto nella cattedrale di Santa Maria (1728)².

La chiesa e il monastero della Sacra Famiglia occupano un lotto trapezoidale tra le odierne vie Corradini e Giacomo Matteotti, a poca distanza dalla cattedrale, nella zona ovest del nucleo urbano. Il complesso, con due accessi sulla via Matteotti, è definito dal volume che ospita la cappella, mentre sul retro si sviluppa il conservatorio, definito dai corpi di fabbrica articolati attorno alla corte quadrangolare. Questa parte dell'organismo architettonico ha subito dei gravi danni durante il secondo conflitto bellico, a cui è seguita l'opera di ricostruzione che però ha apportato delle profonde modifiche, mentre l'edificio religioso è stato oggetto di lesioni più lievi³.

La chiesa, inglobata all'interno del corpo di fabbrica rettangolare, è a impianto centrale, con l'ottagono di base approfondito sull'asse longitudinale dal vestibolo e dal presbiterio, e sull'asse trasversale dalle cappelle contratte, di uguale profondità (Figura 5.1). I vani sugli assi, coperti a botte, sono delimitati dalle arcate a tutto sesto, mentre quello centrale è coperto dalla cupola a coste e vele, con lunette sugli assi e con imposta sulla cornice (Figura 5.2). Le superfici sono scandite dall'ordine gigante di paraste composite, che sottolineano gli angoli dell'ottagono, i cui lati obliqui sono caratterizzati da una lieve concavità, mentre le arcate sugli assi impostano sull'ordine minore di paraste tuscaniche. All'interno delle arcate trovano posto gli altari e di fianco i portali che distribuiscono agli ambienti di servizio, sormontati dai coretti rettangolari, mentre quella del braccio d'ingresso ospita la bussola lignea e la cantoria al livello superiore (Figura 5.3). I lati inclinati dell'ottagono sono aggettivati in basso dalle nicchie semicirculari, con la cornice ornata di festoni floreali e dal cartiglio in chiave, e in alto dai coretti rettangolari protetti da grate, contenuti all'interno della mostra coronata dal fastigio ondulato in cui si inserisce il capo di cherubino. La cornice che percorre senza soluzione di continuità la sommità del ci-

¹ Sul cardinale Pietro Marcellino Corradini: G. DE SANCTIS, *Pier Marcellino Corradini Cardinale 'zelante'*, Casamari 1971; L. BERTONI, *Pietro Marcellino Corradini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, *sub vocem*; M. DI PASTINA, V. FAGIOLO, P.G. SOTTORIVA, *Il cardinale Corradini, uomo di autentica carità e santità*, Sezze 1996; M. DI PASTINA, «Piissime migravit». *L'esperienza carismatica e le disposizioni testamentarie del cardinale Pietro Marcellino Corradini (1658-1743)*, Sezze 1998; M. DI PASTINA, *Il cardinale e la comunità. Lettere del card. Pietro Marcellino Corradini alle autorità comunali di Sezze*, Sezze 1999; T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, Sezze 2006. Sull'opera di Giuseppe Sardi per il cardinale Corradini: T. GAGLIARDINI, *Giuseppe Sardi capo mastro muratore e architetto: due progetti per il cardinale Corradini in Sezze*, cit., pp. 217-226; Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 9-38; T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., pp. 43-64; 91-106. Si veda anche: B. TORRESI, *Sezze*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 2, Province di Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo*, cit., pp. 137-138.

² Su papa Benedetto XIII Orsini: G. DE CARO, *papa Benedetto XIII*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma 1966, *sub vocem*.

³ Sul convento scrive Benedetti: «a causa dei bombardamenti dell'ultima guerra mondiale, il complesso monastico è stato notevolmente danneggiato e poi restaurato. Sorte meno maligna ha avuto la chiesa, che ha subito soltanto parziali manomissioni [...] come si può dedurre dall'analisi dei documenti di cantiere del restauro» (Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 38 nota 43). Lo studioso cita quanto ha esaminato nell'Archivio di Stato di Latina (ARCHIVIO DI STATO DI LATINA, d'ora in poi ASL, fondo *Genio Civile, Sezze*, Tit. 3, Classe N, Fasc. 24, n. 44, *Riparazione Chiesa Bambin Gesù, lavori ditta Jannotti cit.* in Ivi). Di Pastina ha gentilmente segnalato le planimetrie della chiesa: ASL, fondo *Genio Civile, Opere pubbliche già Comuni, Sezze*, b. 1224, fasc. 1224/c.

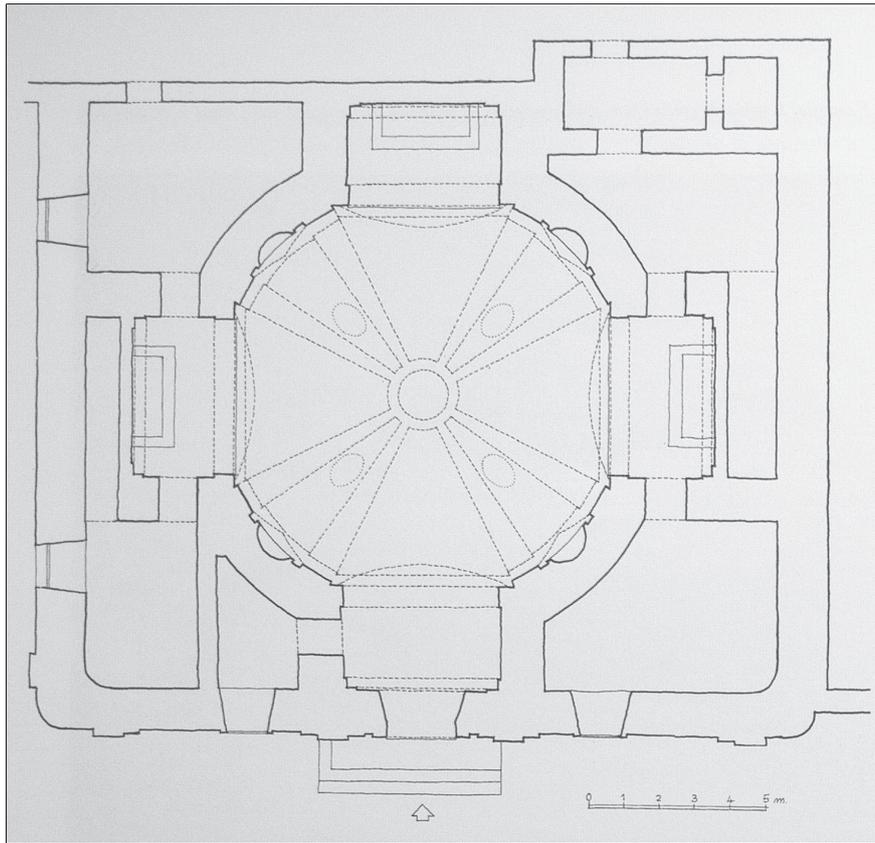


Fig. 5.1 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Planimetria della chiesa (da Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 22).



Fig. 5.2 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Vista della cupola a coste e vele (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 5.3 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Fotografia dell'altare maggiore (a sinistra) e dell'altare laterale di destra (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

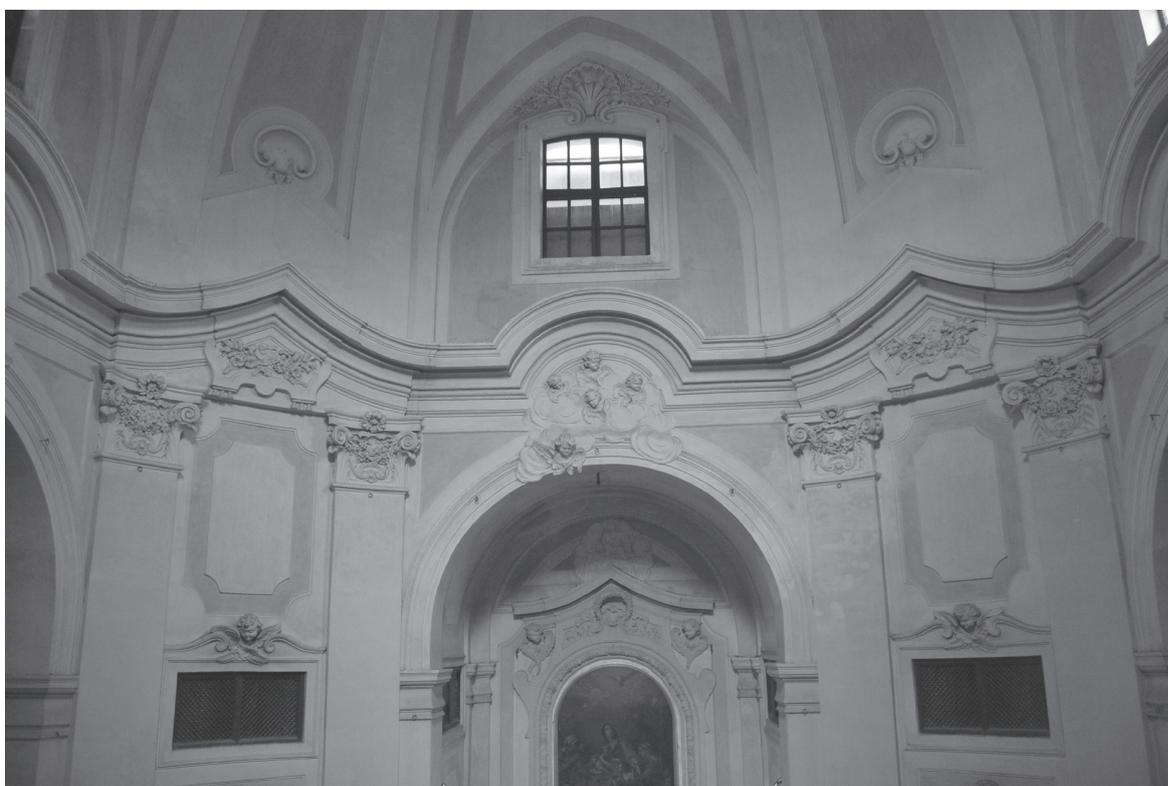


Fig. 5.4 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Visuale della cornice di imposta della cupola verso il presbiterio dalla cantoria (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 5.5 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Fotografia della facciata su via G. Matteotti (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 5.6 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. A sinistra, fotografia della facciata da via G. Matteotti; a destra, visuale di dettaglio del tiburio che racchiude la cupola (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 5.7 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Visuale dall'interno della loggia coperta del corpo turrato del monastero (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

lindro di base è mossa da un movimento sussultorio, che crea dei timpani leggermente flessi al di sopra delle paraste sulle superfici oblique e delle cornici semicirculari sopra le arcate, contenenti dei capi angelici frammisti a nuvole (Figura 5.4). Superiormente, le costolature della cupola, che proseguono le membrature verticali dell'invaso inferiore, si ricongiungono all'anello della lanterna cieca, decorata da stucchi, mentre le vele lungo gli assi si raccordano con delle brevi lunette alle superfici in cui si aprono le finestre rettangolari, leggermente centinate, che veicolano la luce all'interno dell'aula.

All'esterno, la facciata sulla via Matteotti è tripartita e scandita dall'ordine gigante di paraste e controparaste tuscaniche, che sorreggono l'aggettante cornice su cui imposta, nella sezione mediana, il timpano triangolare (Figura 5.5). La superficie intonacata è forata da tre assi di aperture rettangolari su due livelli. Nello spartito centrale, si aprono in basso il portale d'ingresso, incorniciato e architravato con elementi in pietra, e in alto il finestrone la cui mostra si interrompe in corrispondenza della fascia dell'architrave superiore. Ai lati, le aperture sono aggettivate dalla cornice leggermente orecchiata e quelle inferiori sono schermate da grate. L'angolo a sinistra del fronte è caratterizzato dallo sperone semicircolare, coronato in sommità dal modellato dell'architrave, che si curva seguendone il movimento per poi continuare sul prospetto laterale della fabbrica.

L'edificio è concluso superiormente dal tiburio ottagonale che racchiude la cupola intradossata (Figura 5.6). Questa struttura, coperta con tetto a padiglione, presenta dei contrafforti ondulati che si ricollegano al sistema portante inferiore costituito dai lati obliqui dell'ottagono di base. All'esterno, i piloni si raccordano con le paraste che sottolineano gli spigoli del tiburio, terminanti nel capitello a fascia le cui modanature riprendono quelle della cornice che percorre tutto il perimetro superiore (Figura 5.6).

Il prospetto laterale sulla via Corradini è affiancato dal corpo della torre, caratterizzato dal basamento approfondito dall'arco a sesto ribassato di accesso al monastero, su cui poggiano i livelli superiori scanditi da fasce e forati da doppie bucatore, fino alla loggia coperta, con le arcate rivolte verso il paesaggio pontino (Figura 5.7). Questa struttura ospita all'interno la scala ad anima che mette in comunicazione i diversi piani del conservatorio.

Le vicende costruttive del conservatorio e della chiesa della Sacra Famiglia hanno origine nel desiderio della religiosa Angela Rossi, «principale promotrice dell'opera», di fondare un luogo di pro-

tezione per le fanciulle, in continuità con l'esperienza educativa già sperimentata da Caterina Savelli (1628-1691) nella città setina⁴. L'idea di istituire un luogo per la cura delle giovani donne è supportata finanziariamente dal benefattore Bartolomeo Rota (1670-1716), un ricco droghiere romano, oriundo del territorio di Bergamo, che lascia tutti i suoi beni alla comunità e nomina nel suo testamento il cardinale Marcellino Pietro Corradini quale fondatore della Sacra Famiglia⁵. Successivamente, sono acquistati due palazzi nobiliari siti nei pressi della cattedrale, da riunire in un unico edificio, «il palazzo Normisini appartenuto ad una delle più antiche ed illustri famiglie di Sezze e di proprietà del cardinale Corradini» e «l'annesso palazzo Castagna»⁶. I lavori per il riattamento delle due fabbriche richiedono sin da subito un grande impegno economico, non previsto dai committenti che erano «con pensiero di ridurre in buono stato in pochissimi giorni, e più leggero stipendio. Ma poi sul fatto e nel proseguimento dell'opera ci avvedemmo, sebben tardi, del grand'impegno e della grande spesa a cui ci eravamo esposti»⁷. Il complesso architettonico ottenuto dalla rifusione dei due immobili, «ridotti a forma propria regolare capace di 70 persone, egualmente comoda e magnifica», è realizzato «con disegno formato dal sig[nor] Giuseppe Sardi Architetto, veduto e approvato dalla Santità di N[ost]ro Signore papa Clemente XI felicemente regnante, e col suo espresso oracolo»⁸. Corradini si avvale a Sezze dei servizi del padre barnabita Pietro Francesco Valle (1676-1753), che fornisce periodicamente i resoconti e le cronache sulle fasi dei lavori⁹. Il cantiere è aperto da Sardi il 1° maggio 1715, dando inizio agli interventi di carattere strutturale per consolidare le murature dei palazzi e proseguendo le opere fino al 1717, a causa di alcuni ritardi dovuti a dei crolli che rendono necessario l'innalzamento di contrafforti. In questo anno, Clemente XI sancisce l'avvenuta costruzione del conservatorio con il breve *Ad Apostolicae dignitatis*, riconoscendo nel cardinale Corradini il fondatore¹⁰. Il 19 giugno 1717 il complesso è benedetto dal vescovo diocesano Bernardo Maria Conti (1710-1720) e il 27 dello stesso mese alcune convivtrici sono inviate da Roma a Sezze¹¹.

Come negli episodi delle chiese del SS. Rosario di Marino (1712) e dei SS. Cosma e Damiano ad Anagni (1713), a Sezze è adottata la tipologia della cappella a pianta centrale coperta a cupola, annessa funzionalmente al corpo del monastero. Tuttavia, si riscontra nell'edificio setino un più «semplificato cambiamento rispetto alla accesa creatività delle precedenti creazioni: soprattutto per la riduzione all'utilizzo dello strumento decorativo»¹². Sardi infatti opera qui una «precisa scelta, tesa a conferire preminenza espressiva ad altri livelli conformativi dell'opera», cioè «valorizzando il ruolo espressivo delle connessioni attivate tra [...] l'invaso inferiore, l'invaso cupolare superiore, il ruolo particolare conferito all'ordine architettonico [...], le archeggiature collocate ad intermediare l'invaso basso e l'invaso cupolare»¹³. È qui svolta una manipolazione delle componenti del sistema portante, che sono dissimulate con delle soluzioni metamorfosizzate per acquisire una più alta valenza decorativa, tale da

⁴ La citazione è in: *Da Sezze a Sezze. 1717-2019*, Palermo 2019, p. 13. Lo sviluppo cronologico della fabbrica della chiesa della Sacra Famiglia e del Conservatorio a Sezze è ripercorso da alcuni studiosi sulla base delle citazioni riportate nella biografia del cardinale Pietro Marcellino Corradini scritta da De Sanctis, il quale aveva potuto consultare più liberamente i documenti dell'Archivio Corradini di Sezze (G. DE SANCTIS, *Pier Marcellino Corradini Cardinale 'zelante'*, cit.). Allo stato attuale, purtroppo, i manoscritti originali non possono essere visionati e occorre fare riferimento agli scrupolosi studi di Di Pastina e Gagliardini (si veda la nota 1). Su Caterina Savelli e Angela Rossi: M. DI PASTINA, «Piissime migravit», cit., pp. 14-18. Si veda anche: G.B. MEMMI, *Vita della serva di Dio Suor Caterina Savelli, Vergine della città di Sezze*, Roma 1733.

⁵ T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., pp. 92-93.

⁶ Ivi, p. 93. Si veda anche: Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 22.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi p. 23.

⁹ T. GAGLIARDINI, *Giuseppe Sardi capo mastro muratore e architetto: due progetti per il cardinale Corradini in Sezze*, cit., p. 223, nota 12. Sul religioso Valle: M. DI PASTINA, «Piissime migravit», cit., pp. 19-21.

¹⁰ G. DE SANCTIS, *Pier Marcellino Corradini*, cit., pp. 819-822.

¹¹ *Da Sezze a Sezze. 1717-2019*, cit., p. 13. Il modello del conservatorio-monastero della Sacra Famiglia di Sezze ebbe un'ampia fortuna, tanto che «nel giro di pochi anni si trovò a capo di un fitto numero di collegi-conservatori, soprattutto in Sicilia, che adottarono la stessa regola data da Corradini alla sua fondazione, e che guarderanno poi al monastero di Sezze come alla casa madre [...]. Mutuato in parte [...] dalle coeve e contemporanee esperienze delle Maestre pie di Rosa Venerini, era il modello di un conservatorio affidato alle cure di una comunità religiosa [...]: una fondazione [...] che utilizzava la vita religiosa per le necessità dell'insegnamento popolare» (Ivi, p. 21).

¹² Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 23.

¹³ *Ibidem*.



Fig. 5.8 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Fotografie di dettaglio della cornice mistilinea (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

definire figurativamente la spazialità interna. In particolare, ciò si osserva in corrispondenza dei lati dell'ottagono, posti a sostegno della cupola e caratterizzati dalle lesene composte su cui la cornice si flette formando la cuspide ornata dallo «pseudo-capitello [...] che riunifica e lega in modo stranissimo le coppie di paraste» (Figura 5.8)¹⁴. Questo elemento è definito come uno «pseudo timpano, triangolare modellato alla maniera 'cortoniana' come targa sovrapposta alla cornice a cui si giustappone un serto di rose», che diviene protagonista della composizione spaziale interna insieme al «sopralzo circolare sull'asse delle cappelle della cornice della trabeazione»¹⁵.

Condizionato forse dalle disposizioni dello 'zelante' cardinale Corradini e influenzato quindi dall'estetica arcadica, l'uso dell'ornamento è maggiormente misurato e calibrato, divenendo struttura e forma, ma anche un prezioso inserto che sottolinea gli snodi spaziali delle membrature architettoniche. Piuttosto che a Marino, dove la *rocaille* riveste senza soluzione di continuità le superfici, assumendo il compito di illustrare per immagini il programma teologico dell'ordine, nella chiesa setina l'aggettivazione avviene per episodi puntuali, posti a sottolineare la «forte sintesi unitaria tra invaso inferiore e invaso cupolare superiore [...] una particolare saldatura tra parte bassa e parte alta, che sembra evocare in qualche modo totalizzanti fusioni spaziali borrominiane»¹⁶. Le maggiori similitudini con le opere del maestro di Bissonne si riscontrano nella «abolita [...] articolazione canonica dei pennacchi [...], tralasciati tutti i possibili innesti decorativi usuali nella fascia di passaggio e congiunzione tra le due cadenze spaziali principali (inferiore e superiore)», sviluppando «attraverso pochi ma significativi strumenti un particolare sobbalzante andamento, che rende particolare la connessione spaziale»¹⁷. Manca a Sezze,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 26.

¹⁶ Ivi, p. 25. In particolare, Benedetti fa riferimento alla «compatta e severa articolazione presente nella copertura della cappella del sepolcro nella chiesa inferiore del S. Carlino. Così semplice nella decorazione - risolta ad una essenzializzata cornice cadenzante le due parti (muratura bassa, volta superiore) - ma così ricca nella complessa unitarietà pulsante dell'articolazione spaziale» (*Ibidem*).

¹⁷ *Ibidem*.

però, l'austerità della produzione borrominiana, potendosi invece rileggere alcune suggestioni tratte dalle esperienze artigianali trasteverine, come per esempio alcune note decorative 'sopralzanti' della chiesa di S. Agata in Trastevere (1710-1711) di Giacomo Onorato Recalcati (1684-1723), conosciuta da Sardi negli anni della sua prima formazione¹⁸. L'analogia più evidente è nell'aver ripreso il tema dell'elemento architettonico sopralzante, reso da Recalcati con la modulazione dell'ordine architettonico minore, i cui capitelli tuscanici si inclinano seguendo la dilatazione delle arcate strombate inquadranti le cappelle laterali lungo la navata, e nella densa decorazione della volta a botte tra cui si aprono le lunette con i finestroni, sottolineate dall'ornato mistilineo ad affresco, concluso da medaglioni che si spingono verso il culmine della volta. L'anomalia dell'elemento rettilineo che si curva protendendosi verso l'alto fa parte della poetica di Sardi, venendo esplicitata in altre sue opere come nel fastigio della facciata di S. Maria in Cosmedin (1718), nella cornice della cappella del Battistero nella basilica di S. Lorenzo in Lucina (1713-1715) e, soprattutto, in quella della navata della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon (1744-1747)¹⁹. Inoltre, è da considerarsi il ruolo simbolico svolto dalla decorazione plastica, che esplicita il messaggio religioso della chiesa, con una modalità caratteristica del codice espressivo di Sardi²⁰.

L'espressione artistica di Sardi caratterizzata da una maggiore vicinanza al lessico borrominiano è ancora più evidente se si mette a confronto con il progetto di Carlo Fontana (1634-1714) per la chiesa a impianto circolare coperto a cupola da edificare nel Colosseo, dove la «struttura figurativa fontaniana [...] cadenzata monotematicamente sulla ripetizione costante della circolarità planimetrica, nella base, nel passaggio al tamburo e nella cupola» è «ottenuto con la ripetizione per identità circolare», differenzialmente dalla chiesa setina che, sebbene più modesta, si presenta innervata da una più «nervosa e intensa caratura»²¹.

Per quel che riguarda la facciata sulla via G. Matteotti, questa risente dell'esiguità dello spazio a disposizione, distanziandosi dalle più plastiche soluzioni del SS. Rosario di Marino (1712) e di S. Maria in Cosmedin (1718). L'aggettivazione risiede unicamente nell'«articolazione plastica del grande cornicione timpanato» che corona il fronte, sottolineato dalla «irregolarità della sottocornice principale [...] che qui si propone come una sorta di raddoppio, di decisa accentuazione plastica, delle articolazioni e delle modanature della cornice finale, invece di raccordare in ritiro come vorrebbe la regola il passaggio tra fregio e cornice finale»²². Per il suo impianto scandito in tre parti, di cui quelle laterali poste a incorniciare come piane quinte la zona d'ingresso centrale, questo prospetto rievoca la soluzione di S. Maria in Monticelli (1716) a Roma, seppure in forme più semplificate.

Alcuni anni dopo, le forme compositive barocche sono riproposte da Sardi nell'altare dedicato a S. Filippo Neri, posizionato nella cattedrale di S. Maria, nella parte sinistra del transetto (Figura 5.9)²³.

La costruzione del nuovo altare è effettuata come ringraziamento al pontefice Benedetto XIII, che aveva risolto in favore dei setini la controversia sorta con la diocesi di Terracina per il riconoscimento delle prerogative vescovili²⁴. Nel 1725, il pontefice aveva progettato di fare un viaggio a Benevento,

¹⁸ *Ibidem*. Scrive Portoghesi: «S. Agata dimostra che l'orientamento verso i valori strutturali della decorazione rococò è sentito anche a Roma e che il ruolo di spuma decorativa che acquista la *rocaille* [...] trova riscontro oltre che nei modelli borrominiani come i soffitti del palazzo Falconieri, in esperienze artigianali già mature nel primo decennio del Settecento» (P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 412). Sulla chiesa di S. Agata in Trastevere: S. REA, F. RIVA (CURT.), *La chiesa di S. Agata in Trastevere a Roma: il consolidamento degli stucchi e degli affreschi della volta della navata*, cit.

¹⁹ Riguardo alla manipolazione delle cornici nell'opera di Giuseppe Sardi: N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99.

²⁰ Per l'analisi del valore simbolico della decorazione nella chiesa della Sacra Famiglia a Sezze, si veda il capitolo 18.

²¹ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 26. Sul progetto di Carlo Fontana: H. HAGER, *Carlo Fontana's project for a church in honour of the 'Ecclesia Triumphans' in the Colosseum, Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI, 1973, pp. 319-337.

²² Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 26. Benedetti mette in relazione questo dettaglio con la soluzione dell'architetto Rodriguez Dos Santos (1702 ca.-1764) nella chiesa di S. Chiara ad Anagni (1733-1745) (*Ibidem*).

²³ Le vicende relative alla realizzazione dell'altare di S. Filippo Neri sono descritte da Gagliardini, che ha analizzato e pubblicato una parte del carteggio del cardinale Corradini conservato nell'ARCHIVIO DELLA CATTEDRALE DI SEZZE (ACCS): T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., pp. 43-64. Le lettere del cardinale rivolte alle autorità governative setine erano già state raccolte ed edite da Di Pastina: M. DI PASTINA, *Il cardinale e la comunità, Lettere del card. Pietro Marcellino Corradini alle autorità comunali di Sezze*, cit.

²⁴ T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., p. 55, nota 29.



Fig. 5.9 – Sezze (Lt), cattedrale di S. Maria. Fotografia dell'altare di S. Filippo Neri nella cappella a sinistra del transetto (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

prevedendo di sostare a Sezze, la cui comunità e in particolare il cardinale Corradini si preparavano ad accoglierlo con un omaggio²⁵. Su questo argomento, nel 1725 il pontefice esprime in un biglietto indirizzato al cardinale Corradini il desiderio che il denaro sia impegnato «in culto del mio Santo [Filippo] in santamente spenderlo, o in ornare la di lui Santa Cappella (se vi sij in quella Cattedrale) ò vero in farla, e pregare quel Monsignore Arcivescovo a consagrarli tale Altare»²⁶. Per volere del papa, è quindi stabilito che verrà innalzato un altare intitolato a S. Filippo Neri, sulla cui collocazione verte il carteggio intrapreso dal 1725 da Pietro Marcellino Corradini con le autorità e i canonici setini. Il 21 luglio 1725, il cardinale specifica che «l'Altare di S. Filippo si ha da fare dove stà il corpo di San Leontio», riferendosi alla reliquia proveniente dalle catacombe romane che aveva in prima persona donato alla cattedrale nel 1723 e che, all'interno di un'urna, era stata collocata nell'altare della SS. Nunziata²⁷. Il cardinale avvia a sue spese la costruzione del nuovo altare, che richiede un più ampio impegno economico rispetto ai

²⁵ Le cronache del viaggio di Benedetto XIII da Roma a Benevento sono descritte da: F. VALESIO, *Diario*, pp. 778-810; CHRACAS, *Diario ordinario*, nn. 1527-1533. La notizia è riportata da T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., p. 43. Questo spostamento era già stato previsto dal papa nel 1725, allora cardinale Pierfrancesco Orsini, ma la morte del segretario di Stato Fabrizio Paolucci (1651-1726) aveva costretto a rimandare il progetto.

²⁶ ACCS, fondo *Capitolo dei Canonici*, Sezione *Basilica cattedrale*, cartella *Altare di S. Filippo Neri: Copia del bibbietto tutto di proprio pugno scritto al Signor Cardinale Corradini da Nostro Signore Papa Benedetto XIII*, trascritto in: T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., p. 53.

²⁷ Ivi, p. 44. In occasione di questa donazione, il cardinale Corradini «aveva regalato alla cattedrale due busti-reliquiario in argento per custodire le reliquie dei santi Pietro e Marcellino» (Ivi, pp. 45-46). Si veda anche: M. DI PASTINA, *Due busti del '700 della cattedrale di Sezze*, in «Lazio ieri e oggi», 31, 1995, p. 334. Nel 1725 Corradini offre in dono anche il quadro, copia di un'opera di Carlo Maratti (1625-1713), che tuttora si trova sull'altare maggiore e che raffigura «S. Filippo Neri sostenuto da un'Angelo in un'estasi, avanti un'Immagine della Vergine SS.ma» (CHRACAS, *Continuazione Del viaggio di Nostro sig. Papa*

desideri delle autorità locali, così poco collaborative che Corradini nel febbraio 1727 deve loro rammentare che «fù fatto il Disegno, che lo vidde, et approvò il Papa» e che erano state già predisposti per l'esecuzione dell'opera alcuni marmi e pietre preziose, tra cui in particolare delle lastre di alabastro orientale²⁸. Il cardinale nomina in riferimento alla realizzazione dell'altare il «Maestro Sardi Architetto», il quale ha il compito di dirigere le maestranze locali per collocare secondo il disegno stabilito le «Pietre lavorate mandate per la cappella di S. Filippo»²⁹. Giuseppe Sardi si occupa anche di dare una sistemazione più agevole alle strade di Sezze e di addobbarla con un apparato effimero per ricevere il papa³⁰. Questi, che svolge il suo viaggio a Benevento tra il marzo e il maggio 1727, giunge nella città setina il 23 maggio e il 25 visita «l'altare di S. Filippo, ove in un urna era stato collocato il corpo di S. Leonzio martire, riccamente vestito. Per la nota particolare divozione del Papa a S. Filippo, volendone consagrar l'altare, vi fece l'esposizione delle reliquie de' SS. Gaudenzio e Onorato martiri»³¹.

L'altare ha il dossale a edicola, con la mensa sormontata dall'urna in cui è inserito il corpo di S. Leonzio e con l'alto paliotto serrato tra due paraste di ordine composito che sostengono la trabeazione flessa a formare una cuspide, con le parti laterali leggermente aggettanti. La composizione è caratterizzata da marmi policromi, collocati in modo da accentuare il verticalismo della struttura. Le paraste marmoree presentano una profonda specchiatura centrale resa con un marmo di colore diverso, mentre le basi e i capitelli sono in stucco bianco. Dello stesso materiale sono i capi di cherubino che si affacciano sopra la pala d'altare di forma rettangolare e i rami con i gigli posti al di sotto. Gli elementi marmorei sono in questo punto disposti a creare una cornice, con le venature sapientemente orientate. La terminazione cuspidata dell'edicola presenta la cornice intermedia aggettivata da marmi posizionati con le venature in verticale.

Alcune somiglianze possono essere notate con altre opere di Sardi. In particolare, la soluzione della coppia di paraste a sostegno della trabeazione cuspidata richiama lo spartito interno della chiesa della Sacra Famiglia a Sezze, distinguendosene per l'assenza dello pseudo-capitello centrale, che qui è sostituito dal gruppo di capi angelici (Figura 5.8). Inoltre, la tripartizione della cuspide riecheggia il timpano conclusivo della facciata, non terminata, della chiesa dell'Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano ad Anagni.

L'organizzazione generale dell'altare di S. Filippo ricorda quello della Sacra Famiglia o di S. Giuseppe (1686), nella chiesa di S. Francesco a Ripa³². Questa cappella doveva essere nota a Sardi, nella sua frequentazione giovanile del rione³³. Alcune somiglianze si rilevano nella flessione del timpano triangolare del paliotto, che è pure reso con la policromia di marmi e di stucchi, ma che qui è incorniciato dalla coppia di colonne a tutto tondo ribattute dalle controparaste. La trabeazione che a Roma è distinta in tre precisi momenti, quelli al di sopra delle colonne e dello spartito centrale a cuspide, a Sezze, invece, è caratterizzata da un unico movimento sopralzante che investe tutta la parte conclusiva dell'edicola. Nonostante le differenze evidenziate nelle dimensioni e nel più forte verticalismo della struttura setina, l'esempio romano fa riflettere sulla possibilità che Sardi vi si possa essere ispirato o che abbia potuto fare riferimento alle esperienze artigianali trasteverine dal punto di vista dell'accostamento e della lavorazione dei materiali, in particolare del marmo e dello stucco.

Benedetto XIII, fino a Roma, in *Diario ordinario* n. 1534, pp. 2-33, citato in T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., p. 46).

²⁸ Ivi, pp. 55-56.

²⁹ ARCHIVIO STORICO COMUNALE DI SEZZE, (d'ora in poi ASCS), *Epistolario 1723-1728*, in M. DI PASTINA, *Il cardinale e la comunità*, cit., pp. 86-90. Si veda anche: T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., pp. 55-56.

³⁰ ASCS, *Epistolario 1723-1728*, in M. DI PASTINA, *Il cardinale e la comunità*, cit., pp. 88-90.

³¹ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, LXV, Venezia 1854, pp. 79-80. Si veda anche: T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, cit., pp. 57-59.

³² L'architettura di questa cappella è attribuita a Giovanni Corbelli (1656-1700) (P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 667).

³³ Sardi vi svolgerà anche alcuni lavori di restauro nel 1734 (L. GIGLI, *Trastevere*, cit., p. 140, p. 150).

6. La cappella del Battistero nella basilica di S. Lorenzo in Lucina (1715)

Marta Formosa

La basilica paleocristiana di S. Lorenzo in Lucina, sorta nel V secolo sui resti di una grande insula romana nel Campo Marzio, è trasformata in epoca barocca dal suo primitivo impianto a tre navate separate da pilastri per assumere un'organizzazione a nave unica affiancata da cappelle¹. Il rinnovamento architettonico è avviato dai Chierici Regolari Minori, a cui l'edificio di culto è affidato dal 1606². I lavori si protraggono fino al 1675, mentre successivamente sono intraprese delle più modeste opere di completamento. Tra queste, si inserisce l'intervento di Giuseppe Sardi, che tra il 1713 e il 1715 realizza il Battistero, sito nella prima cappella a sinistra della navata, in sostituzione di quella dedicata a S. Giovanni Battista, realizzata nella terza cappella di destra nel XV secolo³.

Il Battistero è definito dal vano rettangolare, sviluppato in senso longitudinale, a diedri smussati, approfondito lungo gli assi dalle nicchie con gli altari e coperto dalla volta a vela forata dalla lanterna cruciforme (Figure 6.1, 6.2). In asse è collocato il fonte battesimale. Le pareti sono scandite dall'ordine a fascia di paraste, la cui cornice si curva in corrispondenza degli altari laterali formando il fastigio mistilineo, decorato da puttini in stucco, e, in corrispondenza dell'ingresso, l'ovale che si sovrappone all'architrave di coronamento del portale. In senso longitudinale, sopra il fonte, la pala d'altare è incorniciata a tutto sesto. Al di sopra della cornice, le arcate laterali sono strombate con cassettonature, mentre quelle in asse sono caratterizzate dalla superficie piana. Al centro della volta, la lanterna è supportata da sedici colonne corinzie che impostano sul foro bordato dalla decorazione a drappo da cui si irradia, secondo i bracci della croce, la decorazione in stucco che si ricongiunge alle chiavi delle arcate sottostanti, creando delle forme sinuose come nuvole che si trasformano in tondi ornamentali in corrispondenza degli assi (Figura 6.3). Diagonalmente, verso il fonte battesimale, diparte la decorazione di capi angelici frammisti a raggi di luce tra cui spicca la colomba, simbolo dello Spirito Santo, irradiandosi verso il basso fino a sovrapporsi alla pala d'altare.

Le prime notizie storiche sulla costruzione del nuovo ambiente risalgono al 3 gennaio 1713, quando «si cominciò a lavorare per la cappella del nuovo Battistero», che è inaugurata il 10 agosto 1715, nella «festa del glorioso S. Lorenzo alla quale [parteciparono] non solo tutti i cardinali di Roma, ma anche il sommo pontefice, il quale ebbe gran soddisfazione in veder la cappella del nuovo fonte battesimale»⁴.

¹ Sull'antica basilica paleocristiana di S. Lorenzo in Lucina, fondata nel V secolo su delle preesistenze romane: L. HUETTER, E. LAVAGNINO, *S. Lorenzo in Lucina*, Le chiese di Roma, 14, Roma 1947; R. KRAUTHEIMER, W. FRANKL, S. CORBETT, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II, Città del Vaticano 1962, pp. 161-186; M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1982, pp. 291-293; M.E. BARTOLDI, *San Lorenzo in Lucina*, Chiese di Roma illustrate, Roma 1994. Per gli interventi secenteschi di Carlo Rainaldi, si veda: S. CARBONARA POMPEI, *Gli interventi di Carlo Rainaldi in S. Lorenzo in Lucina*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, cit., pp. 139-162.

² «S. Francesco Caracciolo aveva fondato quest'ordine a Napoli nel 1588, ricevendone l'autorizzazione da Sisto V, nel clima della restaurazione cattolica dopo il Concilio di Trento [...]. È a quest'ordine che si deve il più grande rinnovamento della basilica, che da paleocristiana si trasformò in chiesa barocca. Particolare rilievo ebbe l'azione del padre generale Raffaele Aversa che aveva assunto la carica per la prima volta il 17 aprile 1644. In gran parte i lavori furono legati all'Anno Santo del 1650, ma in realtà si sono svolti a più riprese, fino al 1675, quando fu completato il nuovo altare maggiore» (Ivi, p. 41).

³ Ivi, pp. 35-39. Questa cappella «dopo il 1779 [...] divenne una cappella interna dedicata a S. Michele Arcangelo, il protettore dei Canonici» (Ivi, p. 39). Sul battistero di Sardi: N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 85-87; Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e svoluppi*, cit., pp. 15-20; P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., pp. 417-418.

⁴ M.E. BARTOLDI, *San Lorenzo in Lucina*, cit., p. 113 nota 156. La studiosa cita i documenti: ASR, *fondo Chierici Regolari Minori*, b. 1451, *Diario dal 1707 al 1718*, 3 gennaio 1713 e 10 agosto 1715.

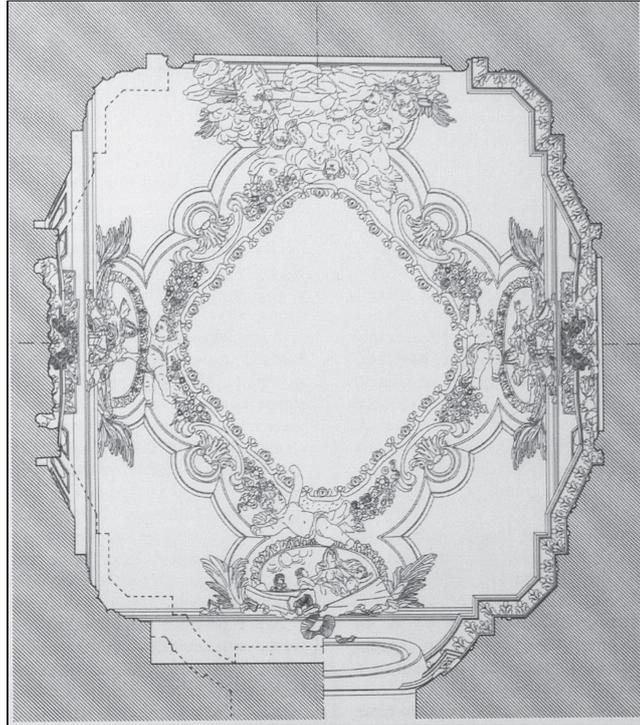


Fig. 6.1 – Roma, basilica di S. Lorenzo in Lucina, cappella del Battistero. Planimetria con la proiezione del sistema cupolare (rilievo di V. Pellegrini, da Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 9).

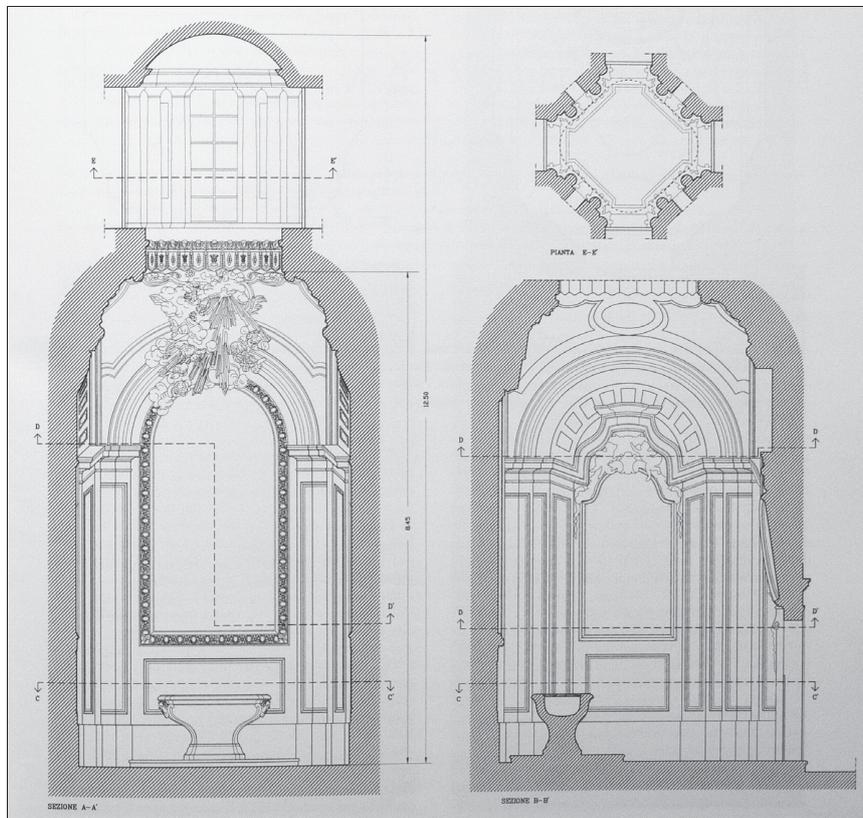


Fig. 6.2 – Roma, basilica di S. Lorenzo in Lucina, cappella del Battistero. Sezioni trasversale verso il fonte battesimale e longitudinale verso la parete laterale (rilievo di V. Pellegrini, da Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 15).



Fig. 6.3 – Roma, basilica di S. Lorenzo in Lucina, cappella del Battistero. Vista della cupola verso la lanterna (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2020).

Titi, nella guida edita nel 1763, informa che «la cappella della nuova fabbrica del Fonte Battesimale fu promossa dal zelo del Rev[erendo] Padre Gio[vanni] Batista Bassoletti Generale de' detti Chierici Minori, eretto ultimamente col disegno di Giuseppe Sardi architetto»⁵.

In quest'opera, Sardi sviluppa lo «strumento spaziale-decorativo», adottando il lessico ornamentale in stucco e la manipolazione dello spazio per illustrare con intento scenografico il tema religioso del battesimo⁶. Nella cappella, infatti, l'architetto esprime compiutamente il suo estro creativo e la sua visione spaziale, secondo una concezione unitaria di architettura e decoro plastico, in cui risalta il ruolo narrativo e simbolico dell'apparato ornamentale. L'ambiente affronta «il vecchio tema degli strombi applicato dal Recalcati a S. Agata», assumendo così «il carattere di spazio che si amplia lateralmente», mentre la curvatura mistilinea della cornice, che crea «un alterno motivo ascensionale», fa riferimento agli altari di S. Carlino⁷. L'effetto illusorio di ampliamento è ottenuto anche grazie alla diversità dei pennacchi, che «giocano il ruolo di protagonisti vistosi nei principali rapporti tra le parti», e mediante l'invenzione della lanterna, la cui immagine è «virata [...] a quella di aereo 'baldacchino', dai cui spigoli scendono le esplosioni di cieli-raggi-nuvole-angoli che invadono i pennacchi»⁸. La lanterna, impostata sul quadrato di base ruotato e caratterizzata dal grande sfondamento che traguarda verso il cupolino superiore, è adoperata per «nascondere definitivamente la struttura dell'originaria volta a vela: fingendo così un più 'unitario' sistema strutturale [...] di quattro grandi 'pennacchi' posti a raccordare e sorreggere il baldacchino-lanterna: manifesta citazione dell'invenzione berniniana del Baldacchino nel

⁵ F. TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, cit., p. 369. Titi ricorda inoltre che «Il quadro laterale in mezzo, rappresentante il Santo Battesimo, è parto del pennello del Cav[alier] Nasini; e li due quadri laterali allusivi al Santo Battesimo sono del Sig[no]r Antonio Crecolini» (*Ibidem*). Bartoldi specifica che «Giuseppe N. Nasini (1657-1736) è l'autore del Battesimo di Cristo al centro [...], mentre il Grecolini ha dipinto il [...] quadro con il battesimo di un neofita, e a sinistra S. Pietro battezza S. Petronilla» (M.E. BARTOLDI, *San Lorenzo in Lucina*, cit., p. 116). A Giuseppe Nicola Nasini è inoltre attribuito anche il dipinto raffigurante la Madonna collocato nell'ovale sopra l'ingresso (*Ibidem*). Su questi artisti: M.B. GUERRIERI BORSOI, *Antonio Grecolini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma 2002, *sub vocem*; A. PEZZO, *Giuseppe Nicola Nasini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVII, Roma 2012, *sub vocem*.

⁶ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 16.

⁷ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 417.

⁸ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 18.



Fig. 6.4 – Roma, basilica di S. Lorenzo in Lucina, cappella del Battistero. Dettaglio del timpano dell'altare di sinistra con la soprastante strombatura (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2020).



Fig. 6.5 – Roma, basilica di S. Lorenzo in Lucina, cappella del Battistero. Particolare della decorazione in stucco che discende dalla lanterna sull'altare centrale (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2020).



Fig. 6.6 – Roma, basilica di S. Lorenzo in Lucina, cappella del Battistero. Dettaglio del motivo decorativo che fascia il traforo della lanterna a baldacchino (foto di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

S. Pietro Vaticano»⁹. Benedetti sottolinea che «Sardi salda unitariamente a livello altissimo le cadenze spaziali e decorative con le valenze simboliche», per cui evidenziando «sia la traduzione in ‘pennacchi’ sferici dell’autonomia strutturale della copertura a vela ottenuta dall’abolizione della figura di passaggio tra lanterna e piedritto, sia la trionfante invenzione dei bellissimi stucchi posti sugli assi della composizione», egli produce come esito «un sistema di stringente sintesi binaria (piedritto-copertura) saldato in efficace unità significativa»¹⁰.

Occorre notare che alcuni elementi compositivi propri della poetica di Sardi sono qui riproposti, come, per esempio, la manipolazione delle cornici che si modificano in corrispondenza degli altari e l’uso dell’ovale che si ‘giustappone’ all’architrave d’ingresso inferiore, secondo una modalità di accostamento di oggetti che si riscontra anche nella chiesa del SS. Rosario di Marino¹¹. Tuttavia, nel Battistero, sembra emergere un’accentuazione dell’ornamento più vicina alla sensibilità della *rocaille*, espressa in quella fantasiosa efflorescenza, minuta e dettagliata, che sottolinea, quasi ricamando, i margini delle membrature architettoniche. Infatti, il movimento degli stucchi, reso dai medaglioni decorativi che si riannodano all’ondulazione della cornice avvolgente l’apertura della lanterna, sfuma la geometria dell’ambiente, dando luogo a una fluida spazialità animata da nuvole, fiori, puttini, raggi. Questa vivace concertazione di figure antropomorfe e naturalistiche e di cornici mistilinee trascina lo sguardo dell’osservatore verso l’alto, con una marcata trazione che coinvolge tutta la struttura architettonica e che trova la sua conclusione nell’armoniosa e serena lanterna superiore, che irradia tutta la sua luce. Rispetto ad altre soluzioni luministiche di Sardi, in cui la luce è filtrata da ambulacri superiori, creando nell’invaso inferiore una più forte penombra, nella cappella di S. Lorenzo in Lucina la lanterna assume volontariamente «una posizione diagonale per concentrare il flusso di luce radente e mettere in risalto i rilievi plastici»¹².

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 85-87. La studiosa, in particolare, riconosce nell’uso del medaglione ovale una caratteristica del codice espressivo di Sardi.

¹² P. PORTOGHESI, *Giuseppe Sardi e la decorazione e la tradizione artigianale nel settecento Romano*, cit., p. 132.



Fig. 6.7 – Roma, chiesa di S. Francesco a Ripa. Vista della volta della cappella della Sacra Famiglia (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2020).

Nel Battistero in S. Lorenzo in Lucina si evidenzia il legame tra la poetica di Sardi e la lezione appresa dai grandi maestri barocchi. In primo luogo, emerge la salda unità compositiva tra architettura, decorazione in stucco e pittura, ispirata alle complesse spazialità ideate da Pietro da Cortona¹³. Infatti, nella calotta, il modellato plastico innerva la superficie, dissimulando la piega della volta e definendo i margini dei campi fondali, assunti quali traguardi visivi, come una sovrapposizione di scene successive, ottenute tramite lo strumento pittorico e attraverso la foratura della grande lanterna. La modulazione della luce, inoltre, si inserisce nel quadro delle sperimentazioni luministiche avviate da Antonio Gherardi nelle cappelle Avila (1686) in S. Maria in Trastevere e S. Cecilia (1691) in S. Carlo ai Catinari, ricche di suggestioni riprese dalle modalità operative di Bernini e Borromini. In S. Lorenzo in Lucina, Sardi adopera l'intensa fonte luminosa superiore, intesa sia come ricerca formale che come espressiva soluzione intrisa di significati simbolici¹⁴.

Richiamando le esperienze artigianali di epoca tardobarocca, in cui è adoperato lo strumento della *rocaille*, si possono cogliere alcune analogie con la cappella della Sacra Famiglia (1686) in S. Francesco a Ripa, la cui architettura è attribuita da Ridolfino Venuti all'intagliatore Giovanni Corbelli (Figura 6.7)¹⁵. Nella cappella trasteverina, il vano rettangolare è dissimulato dall'ordine a fascia di paraste, inframezzato da arconi, su cui si sviluppano i pennacchi sferici e la vela superiore. Il bordo degli archivolti, pure approfonditi da strombature, e il margine della calotta impostata sui pennacchi acquistano l'ondulata conformazione della decorazione a *rocaille*, che sfuma nel traguardo finale costituito dall'ovale dipinto. Quanto questa cappella è placida nell'armonica composizione delle diverse parti, in cui la decorazione funge da morbido legante, tanto nel battistero di Sardi dirompe un verticalismo che anima ogni membratura architettonica. Si mette così in evidenza la ricerca spaziale dell'architetto, che pur recependo l'influenza della tradizione artigianale romana, la supera adottando una visione più ampia, intrisa degli insegnamenti tratti dai maggiori maestri barocchi in una personale interpretazione artistica.

¹³ Su questi temi: Sa. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona «stuccatore»*, cit.

¹⁴ Per l'analisi del valore simbolico della decorazione nella cappella del Battistero in S. Lorenzo in Lucina, si veda il capitolo 18.

¹⁵ R. VENUTI, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, II, Roma 1767, p. 1051. Si veda anche: P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 667.

7. La basilica di S. Maria in Cosmedin (1718)

Marta Formosa

Nel 1718, Giuseppe Sardi è incaricato della realizzazione della nuova facciata della basilica di S. Maria in Cosmedin, prospiciente la piazza della Bocca della Verità nel rione Ripa¹. Nonostante il fronte sia stato demolito nei restauri dell'architetto Giovanni Battista Giovenale (1849-1934) negli anni 1896-1899, è comunque possibile rileggerne l'impianto architettonico grazie alla testimonianza di numerose raffigurazioni e fotografie del XIX secolo (Figura 7.1)².

La facciata settecentesca aveva impianto a due ordini sovrapposti, raccordati dalle esili volute laterali e separati dall'alta cornice: il registro inferiore era caratterizzato dal portico su sette arcate a tutto sesto con soprastanti finestroni, ritmate da paraste composite, di cui quella in asse era preceduta dal protiro timpanato su colonne ioniche; superiormente, la superficie muraria, scandita da paraste composite, era forata centralmente dal finestrone arcato serrato tra le colonnine tuscaniche e al di sopra del quale si inseriva il medaglione decorativo, la cui terminazione mistilinea era ripresa dalla curvatura dell'architrave e del fastigio finale. I fondi delle pareti erano trattati con semplici specchiature, mentre le decorazioni in stucco intessevano una delicata trama sottolineando le membrature architettoniche, come per esempio le cornici attorno alle aperture rettangolari sopra gli archi della zona inferiore, che si fondevano con i segmenti trabeati di coronamento delle paraste, oppure come l'inserito del capo angelico alato inserito in chiave tra il finestrone e la cartella soprastante.

Sul lato destro, il campanile romanico di sette piani forato da bifore e trifore presentava al quarto livello il grande orologio circolare.

Le vicende costruttive della facciata si inseriscono nel quadro dei lavori per la ridefinizione dell'area della Bocca della Verità, iniziata nel 1715 con lo spianamento della piazza e della strada di S. Maria in Cosmedin, per uniformarle alla stessa quota della chiesa, con chirografo di Clemente XI³. Nel 1719, le opere eseguite sono descritte dall'arcade Giovan Mario Crescimbeni (1663-1728), il quale testimonia che la realizzazione del nuovo fronte è voluta dal cardinale «Annibale Albani, il quale, lasciata la Diaconia di S. Eustachio, ottò la nostra [...] e siccome N[ostra] S[ignoria] intendeva con tanta clemenza all'ornamento della Piazza, così egli, seguitando le gloriose vestigie della Santità Sua, prese ben tosto a pensare a quello della Chiesa»⁴. Il cardinale Albani, infatti, «fece rinnovar la facciata di essa in quella nobile, e vaga guisa, che si vede; tanto più stimabile, quanto che, senza guastar punto la forma antica, sì venerabile per li misterj, che in sé contiene, è talmente ornata, e abbellita, che tra le più belle di Roma merita-

¹ Sulla chiesa di S. Maria in Cosmedin, edificata a partire dall'XI secolo: G.M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX...*, cit.; G.B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, cit.; N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99; L. BARELLI, *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura ed il restauro di S. Maria in Cosmedin*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», 1990, 36, pp. 109-111; G. FUSCIELLO, *Santa Maria in Cosmedin a Roma*, cit. Sul rione Ripa e sugli interventi architettonici e urbani del XVIII secolo: T. MANFREDI, *Rione XII - Ripa*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 127. Per gli interventi novecenteschi nell'area: S. BENEDETTI, *L'area urbana fra il Teatro di Marcello e il Foro Boario: demolizioni, progetti, nuove edificazioni (1910-1945)*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 42-52 (2008-2015), pp. 133-163.

² Su Giovanni Battista Giovenale: R. CATINI, *Giovanni Battista Giovenale*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, *sub vocem*.

³ Per i lavori effettuati nella piazza della Bocca della Verità, si vedano le schede: S. PASCUCCI, *S. Maria in Cosmedin*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 132.

⁴ G.M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX...*, cit., p. 40.



Fig. 7.1 – W. H. Goodyear, fotografia della facciata di S. Maria in Cosmedin prima dei restauri degli anni 1896-1899 (Source: brooklynmuseum.org / Brooklyn Museum, Goodyear).

mente s'annovera: giudiziosa opera di Giuseppe Sardi Romano, originario da S. Angelo in Vado, che n'è stato Architetto, e Artefice; ed ha sì bene saputo incontrare il piissimo genio di N[ostra] S[ignoria] e di S[ua] E[minenza] al più alto segno inclinato alla conservazione delle sacre antiche memorie»⁵. Crescimbeni informa, inoltre, che «questo lavoro [fu] cominciato a' 5 di Maggio 1718 e con tanta celerità terminato, che a' 26 del seguente Giugno fu scoperto alla pubblica vista» e visitato dal pontefice Clemente XI che «grandemente si compiacque del giudizio dell'Artefice, che aveva saputo accordar sì bene la vaghezza della nuova Facciata all'antica qualità della Chiesa»⁶. In seguito, è collocato un «utilissimo ornamento, nella faccia principale del Campanile, cioè un proporzionato Orologio a mostra, ed a suono»⁷.

Il rifacimento della facciata della basilica paleocristiana di S. Maria in Cosmedin rientrava nel più ampio intervento alla scala urbana per il decoro della piazza della Bocca della Verità. Questo spazio, infatti, «costituiva il nucleo del rione [Ripa], ponendosi come diaframma tra la zona campestre e la zona urbanizzata che era l'appendice meridionale del quartiere ai piedi del Campidoglio e si sviluppava ai lati della strada delle Carrozze», configurandosi come «un grande spiazzo sterrato dai contorni frastagliati» e riflettendo «il carattere semicampestre del rione, giacché vi prospettavano granai, magazzini e muri di orti, insieme alla chiesa di S. Maria in Cosmedin, a quella di S. Maria del Sole e di S. Maria Egiziaca con l'ospizio degli Armeni ricavate, rispettivamente, sui resti dei templi d'Ercole Vittorioso e

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*



Fig. 7.2 – Vista della chiesa e della piazza di S. Maria in Cosmedin (da G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, III, Roma 1753, tav. 56).

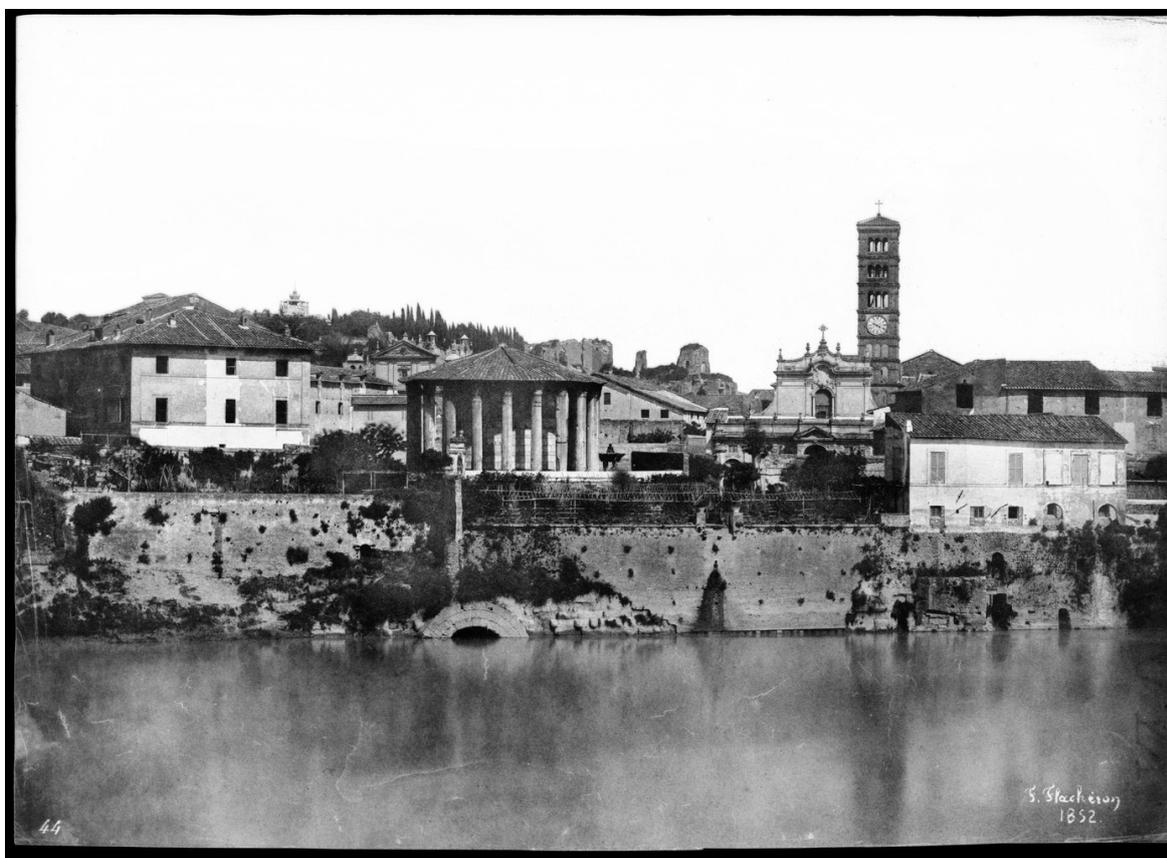


Fig. 7.3 – F. Flachéron, fotografia del Foro Boario e di S. Maria in Cosmedin dall'altra riva del Tevere, anno 1852 (Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

di Portunus, mentre sulla sponda del Tevere si poteva intravedere lo sbocco della Cloaca Massima»⁸. Tra il 1716 e il 1719, il piazzale è inoltre adornato dalla fontana dei tritoni di Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721), inaugurata dalle «acclamazioni, che nel darsi l'acqua alla Fontana il popolo fece [...] altamente risonare»⁹. L'intervento di Bizzaccheri, che qualificava architettonicamente la zona, era volto «non solo a conferire alla piazza la monumentalità necessaria a rappresentare i valori condivisi nella corte clementiniana, bensì a rendere funzionale il nodo prossimo all'accesso meridionale verso l'Appia»¹⁰. La piazza della Bocca della Verità, costituita da «i ruderi, la basilica di S. Maria in Cosmedin e le semplici abitazioni [...] disposti [...] attorno al 'fulcro' moderno definito nella fontana dei Tritoni e nell'abbeveratoio», appare in diverse vedute tra il XVIII e il XIX secolo, tra cui, per esempio, quella di Giuseppe Vasi del 1753, che conferma la nuova sistemazione del sito (Figura 7.2). La fotografia di Frédéric Flachéron (1813-1889) restituisce la visuale della zona dall'altra sponda del Tevere nel 1852 (Figura 7.3).

La progettazione della facciata di S. Maria in Cosmedin è testimoniata da un disegno a penna e acquerello attribuito a Giuseppe Sardi e conservato nel Gabinetto Comunale delle Stampe di Roma (Figura 7.4). Il progetto si discosta leggermente rispetto alla facciata realizzata, come si osserva nel registro inferiore, nella diversificata forma delle finestre a terminazione alternata rettilinea e curvilinea, e, superiormente, nella caratterizzazione del finestrone centrale e del fastigio. Manca infatti l'apertura a serliana, mentre l'attico finale non presenta la conclusione mistilinea, ma è aggettivato dalla lunetta interrotta centralmente dal plinto a sostegno della croce. Questo disegno, insieme a quelli della chiesa della Scuola Pia di Anagni, costituisce una preziosa testimonianza della capacità progettuale di Giuseppe Sardi.

Negli anni 1896-1899, Giovanni Battista Giovenale effettua il restauro della basilica di S. Maria in Cosmedin, riportandola, sulla base di studi filologici, alla configurazione del 1123 e rimuovendo le tracce della trasformazione settecentesca¹¹. Nel libro edito nel 1927, sono presenti dei rilievi e delle descrizioni che testimoniano la realtà del monumento prima dei lavori¹². La parte superiore della facciata è definita «un semplice paravento in muratura grosso m 0.60, rinforzato al di dietro da barbacani o pilastri assai sporgenti [...], ed appoggiato alla parete frontale della navata maggiore; ma di essa assai più alto e più largo», fiancheggiato da «due speroni a foggia di mensole rovesciate», mentre il campanile medievale è «in parte occupato da questa superfetazione settecentesca»¹³. Sulla parte inferiore del fronte, Giovenale scrive che «la decorazione fu applicata a strutture preesistenti; e soltanto il muro d'attico è stato costruito in sopraelevazione per avvantaggiare l'altezza dell'umilissimo porticato», delle cui sette arcate «l'ultima, a destra [...] corrisponde al primo ambiente della sagrestia e, soltanto per simmetria, simula una arcata del portico» e tutte «sono murate fino all'imposta, restando aperte soltanto le tre corrispondenti agli ingressi delle tre navate della basilica»¹⁴. La decorazione è in stucco, a esclusione dell'«acrotere cuspidale che porta la croce, i vasi porta-fiamme, i monti sormontati da stelle (stemma di

⁸ T. MANFREDI, *Rione XII - Ripa*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 127.

⁹ G.M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX...*, cit., p. 42. Su Carlo Francesco Bizzaccheri: N.A. MALLORY, J.L. VARRIANO, *Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721)*, in «*Journal of the Society of Architectural Historians*», XXXIII, 1, 1974, pp. 27-47.

¹⁰ M. FUNGHI, *Funzione ed ornamento: lo spazio urbano nella Roma del Valesio*, in *ROMA Frammenti di scena urbana tra XVII e XVIII secolo, architetture e interpreti*, cit., p. 11.

¹¹ I criteri progettuali e le opere eseguite da Giovanni Battista Giovenale sono descritti nel libro edito nel 1927: G.B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, cit., pp. 382-401. Sul restauro di Giovenale, scrive Carbonara: «Santa Maria in Cosmedin (1892-99) è [...] 'liberata' e reintegrata, anche se qui l'atteggiamento dell'architetto Giovanni Battista Giovenale [...] sembra piuttosto di restauro 'storico' che 'stilistico', mirando a restituire, in base ai risultati di un'attenta ricerca storico-documentaria, il monumento non come avrebbe dovuto essere ma come, in effetti, si era presentato ad una certa data e precisamente il giorno della riconsacrazione del suo altare maggiore, dopo ampi lavori, nel 1123» (G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro*, cit., p. 135).

¹² I rilievi originali, riprodotti nel libro di Giovenale, sono oggi custoditi nell'ARCHIVIO DELL'ASSOCIAZIONE ARTISTICA TRA I CULTORI DI ARCHITETTURA a Roma (d'ora in poi AACAr), nella storica sede della casa dei Crescenzi. Gli autori hanno potuto prendere visione di questo materiale iconografico grazie alla professoressa Simona Benedetti, che si ringrazia. Si veda anche: L. BARELLI, *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura ed il restauro di S. Maria in Cosmedin*, cit., pp. 109-111. Un più esiguo numero di disegni sulla basilica di S. Maria in Cosmedin è conservato nell'ARCHIVIO DI GIOVANNI BATTISTA GIOVENALE (d'ora in poi AGBG), che è stato pure visionato dagli autori.

¹³ G.B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, cit., pp. 6-7.

¹⁴ *Ibidem*.

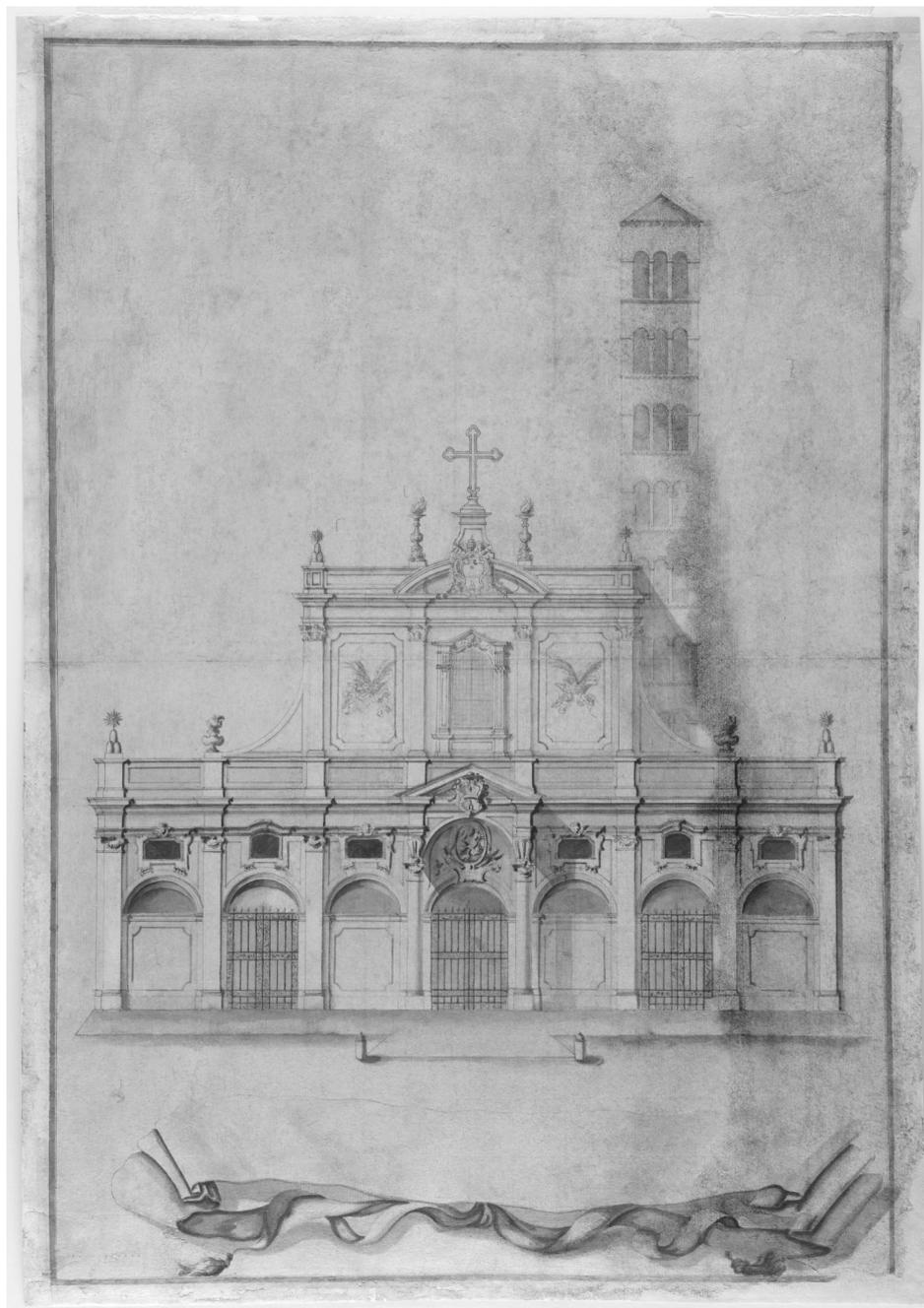


Fig. 7.4 – G. Sardi, progetto per la facciata di S. Maria in Cosmedin, disegno a penna e acquerello su carta, anno 1718 (GABINETTO COMUNALE DELLE STAMPE, *Archivio Albani*, MR 41400, già edito in *Architettura del Settecento a Roma, nei disegni della raccolta grafica comunale*, Roma 1991, p. 64). Copyright: Roma - Sovrintendenza Capitolina - Museo di Roma.

casa Albani) che sovrastano alle colonne del protiro, ed ai pilastri dei due ordini», che sono in travertino¹⁵. Anche il protiro «di tipo evidentemente medioevale, è stato [...] insieme con la facciata, camuffato alla barocca»¹⁶.

Le descrizioni del restauro effettuato da Giovenale, edite nel 1927, lasciano intendere che la facciata di Sardi si sovrapponesse alla preesistenza senza comprometterla, come confermava anche Crescimbeni nella sua cronaca settecentesca. Pertanto, è possibile rileggere nell'operato di Sardi un intento conservativo, in linea con lo «studio delle antichità cristiane [...] investito di significati connessi al rinnovamento spirituale promosso da Clemente XI e dai suoi successori», testimoniato dall'«attività di studiosi

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*



Fig. 7.6 – Roma, basilica di S. Maria in Cosmedin. Fotografia della volta di copertura della cappella del Battistero (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).



Fig. 7.7 – Roma, basilica di S. Maria in Cosmedin. Dettaglio del catino absidale di sinistra (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).



Fig. 7.8 – Roma, basilica di S. Maria in Cosmedin. Visuali della cappella del Battistero (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).

ospitando nel mezzo il traguardo pittorico (Figura 7.6). Sulla parete di fondo è collocato il dipinto con la raffigurazione del Battesimo di Cristo sormontato dal finestrone a lunetta. Ai lati, invece, le nicchie absidali presentano due porte rettangolari riunite dalla mostra con orecchiature, sormontata dal fastigio mistilineo in cui è inserito il medaglione ovale con l'epigrafe commemorativa; superiormente, i catini sono aggettivati dalla strombatura con cassettoni decorati da fiori e rami gigliati in stucco (Figura 7.7).

Analogamente al Battistero in S. Lorenzo in Lucina, si osserva anche in questa cappella la salda unione tra piedritto e copertura, ma si avverte un uso più moderato dello strumento decorativo, che si condensa soprattutto negli snodi tra le membrature architettoniche, mentre sulle superfici si stendono le delicate pitture atte a celebrare il sacramento del battesimo. La sacralità dell'ambiente è resa dalla stretta correlazione tra il basamento del fonte, appena al di sotto del piano di calpestio, e la calotta sommitale che, pervasa dalla luce proveniente dalla finestra di fondo, ne richiama la forma. Invece, le absidi laterali fungono come da quinte sceniche, teatralizzando la spazialità sacra e celebrandola con i motivi simbolici dei fiori e dei gigli. Gli elementi in stucco ricordano le soluzioni decorative della chiesa di Montopoli di Sabina, soprattutto per i grandi fiori inseriti nelle cassettonature dei catini absidali, che riecheggiano le strombature degli altari laterali dell'edificio reatino.

In quest'opera, per la misura e l'equilibrio tra lo spazio architettonico e l'ornamento in stucco, veicolo dell'espressività religiosa, sembra rileggersi una sfumatura dei principi compositivi promossi dai circoli culturali arcadici. Tra l'altro, anche la particolare scelta delle absidi laterali ornate dai catini absidali cassettonati manifesta un certo gusto antiquario. Ciò è suggerito anche dal caratteristico trattamento della cornice, con il guscio decorato dalle foglie d'acanto in leggero rilievo, differenziate tra loro in modo da simulare con il chiaroscuro il canonico motivo a ovoli e lancette. Forse, questa scelta è dovuta alla committenza del cardinale Alessandro Albani, erudito intenditore e amante dell'arte antica, che può aver influenzato le valenze formali ed estetiche della cappella²¹.

²¹ Sul cardinale Alessandro Albani: L. LEWIS, *Alessandro Albani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, *sub vocem*.

8. La chiesa di S. Maria delle Lauretane (1715-1739)

Marta Formosa

Del complesso di S. Maria delle Lauretane, edificato tra il 1715 e il 1739 lungo la via di S. Giovanni, resta a oggi solamente la facciata, mentre il convento e l'interno della cappella sono stati demoliti negli anni 1959-1961¹.

Dall'analisi della planimetria, emerge l'adozione dell'«impianto cupolare pseudo-quadrato a stondi angolari della chiesa (come a Sezze) articolato da colonne ed anteposto al presbiterio [...] inserito entro la maglia muraria dell'ospizio (come a Marino)», richiamando anche la soluzione spaziale della chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina (Figura 8.1)².

All'esterno, la facciata è a edicola, tripartita, conclusa dal timpano spezzato e sormontata dall'attico (Figura 8.2). La superficie è scandita dall'ordine gigante di paraste ai lati e di colonne nella sezione mediana, su podio e con capitelli di ordine ionico. In asse, si aprono in basso il portale incorniciato e architravato e in alto il finestrone arcato con la cornice mistilinea; l'architrave aggetta leggermente al di sopra delle colonne, proseguendo con linee spezzate a formare il timpano di coronamento, nel cui colmo si inserisce il capo angelico di cherubino che orna la parte finale della finestra. Allo stato attuale, il fronte è inserito all'interno del prospetto più esteso dell'edificio ricostruito nella metà del XX secolo, definito da tre piani scanditi da fasce marcadavanzale.

Le vicende costruttive della fabbrica delle Lauretane prendono avvio dal desiderio del carmelitano padre Angelo Paoli (1642-1720) di realizzare un'istituzione che si prendesse cura dei poveri convalescenti dimessi dopo tre giorni dalla SS. Trinità dei Pellegrini, secondo il regolamento dell'Arciconfraternita³. Con spirito di carità, in linea con le esperienze assistenziali a Roma nei primi decenni del XVIII secolo, egli decide «di erigere [...] un'ospizio, in cui ricevuti questi convalescenti, fossero mantenuti per dieci, quindici ed anche più giorni»⁴. Il religioso accetta una casa con terreno nello «stradone di San Giovanni» e un terreno limitrofo dal Capitolo della città di Anagni⁵. La nuova fabbrica si andava così a inserire in un tessuto costituito prevalentemente da «ampie zone coltivate a vigne o a orti», delimitati da edifici con funzione di fienili⁶. La costruzione è avviata nel 1715, quando «papa Clemente XI affidò a Giuseppe Sardi il progetto per la riedificazione del conservatorio e della piccola chiesa annessa»; nel 1723 è effettuato un ampliamento con l'acquisto di alcune case vicine, mentre nel 1739 il cantiere risulta definitivamente concluso⁷. Nel 1756, la chiesa è descritta «con ottima architettura fabbricata, nella quale sono tre altari ed una immagine della Madonna di Loreto»⁸. Successivamente, concesso da papa Leone XII (1823-1829) alle «Dame Romane» costituitesi in Pia Unione e, poi, affidato da Gregorio XVI

¹ Sulla chiesa di S. Maria delle Lauretane: M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, cit., p. 140; B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., pp. 60-65; S. PASCUCCI, *S. Maria di Loreto de Poveri più bisognosi*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 19; Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 27-29. La documentazione fotografica relativa alla demolizione della chiesa di S. Maria delle Lauretane, a esclusione della sola facciata, è conservata nell'Archivio Antonio Cederna.

² Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 29.

³ Su Angelo Paoli: D. BUSOLINI, *Francesco Paoli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, *sub vocem*.

⁴ B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 60.

⁵ *Ibidem*.

⁶ G. BONACCORSO, *Rione I - Monti*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 7.

⁷ S. PASCUCCI, *S. Maria di Loreto de Poveri più bisognosi*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 19.

⁸ B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 61.

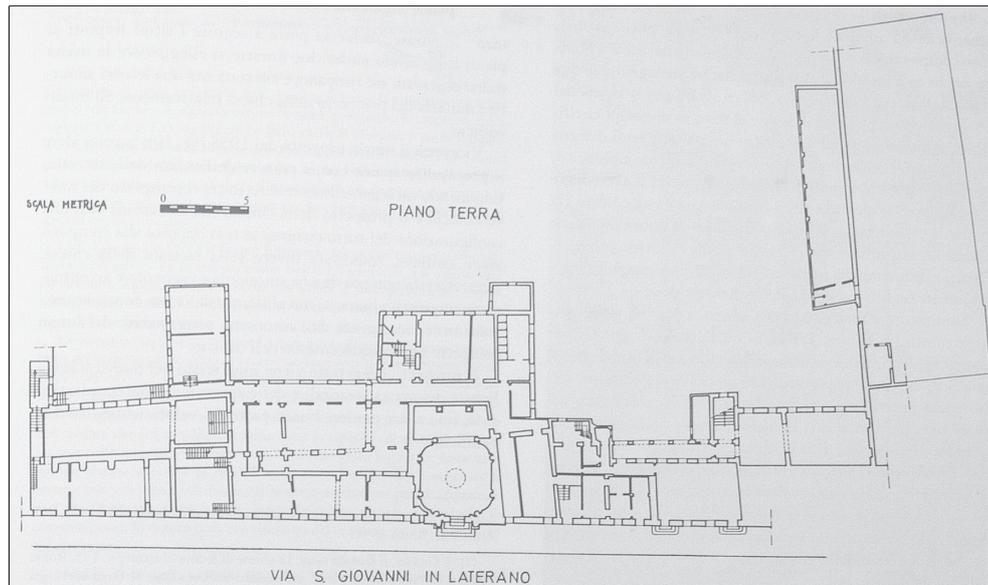


Fig. 8.1 – Roma, S. Maria delle Lauretane. Planimetria del piano terra della chiesa e dell’ospizio (da B. AZZARO, *L’arte di “maneggiar fabbriche” in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 63).

(1831-1846) alle monache del Buon Pastore, l’ospizio è ingrandito «ricoverando fino a settanta donne contemporaneamente» e nel 1880 è restaurato da un anonimo benefattore⁹.

Uno dei collaboratori di Sardi, Filippo Cerasini, ricorda che il capomastro «senza assistenza dell’Architetto fece anche la fabbrica dell’Ospizio, e Chiesa del P[adre] Angelo per lo Stradone di San Giovanni, ma non sò, se il Disegno fosse suo»¹⁰. In realtà, come è già stato illustrato da Azzaro, «certa è la paternità del Sardi per questa fabbrica», e la sua poetica si esprime nella realizzazione di «un’architettura apologetica della figura semplice ed austera del suo fondatore, così come la relativa economicità della operazione, scarica di particolari esigenze di rappresentanza»¹¹. La chiesa, infatti, aderisce al modello di piccola cappella a impianto centrale coperto a volta con il presbiterio approfondito, già adottato da Sardi a Marino (1712), ad Anagni (1713), a Sezze (1716) e a Montopoli (1742-1760), con la differenza che in quest’ultima opera l’architettura sacra non è inserita all’interno di un corpo di fabbrica conventuale. Purtroppo, è un evidente limite l’impossibilità di avere esperienza dell’edificio distrutto, la cui pianta, tuttavia, rende un’idea dell’antica organizzazione interna (Figura 8.1). Nell’aula, è suggerito l’uso della colonna inalveolata, coerentemente con altre soluzioni di Sardi. Per esempio, a Marino, «l’elemento di linguaggio fondamentale è costituito dalla colonna inalveolata, usata per scandire i punti di snodo e di scambio tra spazi differenti, ed a costituire un sicuro riferimento organizzativo a tutta la parte basamentale della cupola»¹².

Un altro aspetto che rende affine questa fabbrica ad altre esperienze di Sardi è l’attenzione all’*utilitas*, qui sviluppata con la connessione funzionale e strutturale della cappella al resto della fabbrica «a destra con un muro che ne assorbe la asimmetria [...], mentre a sinistra [...] simmetricamente rispettando la ortogonalità della struttura»¹³. Inoltre, tra il secondo e ultimo piano della chiesa, in corrispondenza della copertura dell’aula, era presente la lanterna, che attraversava un ambiente illuminato dalle finestre ricavate nell’attico della facciata. Era infatti adottata nella navata «una particolarissima soluzione a calotta ribassata per adeguarsi alle esigenze date dalle preesistenze strutturali-funzionali», secondo uno schema già sperimentato a Marino¹⁴.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² SA. BENEDETTI, *La chiesa del Ss. Rosario a Marino*, cit., p. 19.

¹³ B. AZZARO, *L’arte di “maneggiar fabbriche” in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 62.

¹⁴ *Ibidem*.



Fig. 8.2 – Roma, S. Maria delle Lauretane. Visuale della facciata su via di S. Giovanni (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).



Fig. 8.3 – Roma, S. Maria delle Lauretane. Dettaglio della parte superiore della facciata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).

Per quel che riguarda la facciata, oggi alterata nel suo rapporto con l'ambiente per le demolizioni attuate nella seconda metà del XX secolo, si può fare riferimento ad alcune fonti iconografiche che ne documentano l'impianto originario. Un'illustrazione di Achille Pinelli (1809-1841) del 1834 raffigura il fronte della chiesa di S. Maria delle Lauretane in rapporto al vicino ospizio. Il prospetto dell'edificio sacro appare più alto rispetto alla fabbrica laterale, su due livelli e allineata all'altezza della trabeazione (Figura 8.4). Diversamente, confrontando questo disegno con la fotografia del 1937, si osserva che gli edifici ai lati raggiungono in altezza la quota di gronda dell'attico. Questo, inoltre, è forato dalle curiose



Fig. 8.4 – A sinistra, acquerello di Achille Pinelli raffigurante la chiesa di S. Maria delle Lauretane nel 1834 (da M. FAGIOLÒ, M. MARINI, *Bartolomeo Pinelli 1781-1835 e il suo tempo*, Roma 1983, p. 203); a destra, fotografia della facciata nel 1937 (da B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 62).

aperture rettangolari, simmetriche rispetto all'asse, con la funzione di illuminare l'ambiente in controfacciata, evidenti nella fotografia, e che, invece, appaiono 'mimetizzate' rispetto al resto della superficie intonacata nel disegno di Pinelli.

Osservando tali immagini, si sottolinea come Sardi avesse concepito questo fronte come una quinta che si ricollegava strutturalmente e figurativamente al prospetto dell'ospizio, «di impostazione schiettamente cinquecentesca»¹⁵. Raccordandosi al lessico dell'organismo architettonico, la facciata si distaccava con aggetti progressivi dal fondo, partendo dai lati con le «due paraste laterali, che per la loro proporzione e il loro aggetto bene assorbono le linee orizzontali dei marcapiani e delle bucaure delle finestre», mentre nella parte mediana l'ingresso era sottolineato dai valori plastici delle colonne e della trabeazione trasformata nel timpano spezzato¹⁶. Nella chiesa dello stradone di S. Giovanni, Sardi «non utilizza quelle possibilità interpretative della lettura dello spazio propria della ricerca barocca ed in particolare del repertorio borrominiano», tuttavia la compostezza e l'equilibrio della facciata sono giocosamente rivisitati in alcuni dettagli compositivi: alla classica impostazione dell'ordine gigante fa da contrappunto l'anomalo frontone che, sorretto dalle sole colonne, non trova il sostegno della trabeazione continua, e si piega nervosamente accentuando la tensione verso l'alto; inoltre, nell'attico, le specchiature ornamentali sono in realtà le finestre che trasmettono la luce alla lanterna e, di conseguenza, all'aula¹⁷.

Allo stato attuale, tuttavia, è difficile rileggere l'impianto della facciata, decontestualizzata rispetto all'ambiente originario. Infatti, il nuovo progetto del 1958 ingloba il fronte della costruzione sacra, «imponendo un legame lineare diretto tra il prospetto del nuovo edificio e il prospetto della chiesa», che, invece, era in principio «caratterizzata non più da una autonoma e particolare accentuazione linguistica barocca, ma piuttosto dalla sua funzione centralizzante, emergente dall'autonomo piano-parete del lungo prospetto neo-cinquecentesco dell'ospizio»¹⁸.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ivi*, p. 63.

¹⁸ *Ibidem.*

9. La chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon a Trastevere (1736-1747)

Marta Formosa

La realizzazione della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon tra il 1736 e il 1744, su progetto di Giuseppe Sardi, costituisce uno degli interventi più significativi effettuati nel rione Trastevere durante il papato di Clemente XII (1730-1740) e di Benedetto XIV (1740-1758)¹.

L'edificio sacro, con l'annesso corpo del monastero, è collocato ad angolo tra le vie delle Fratte di Trastevere e di S. Francesco a Ripa, in posizione lievemente arretrata a creare la piazzetta di forma trapezoidale. All'interno, l'unica navata ad angoli smussati, con tre cappelle per lato passanti, sull'asse longitudinale è preceduta dal vestibolo ed è conclusa dal presbiterio, entrambi di forma rettangolare (Figura 9.1). Nella crociera, la copertura è a vela con il lanternino, mentre ai lati sono presenti le volte a botte. L'aula è voltata a botte con lunette in cui si aprono tre finestroni leggermente centinati per lato (Figura 9.2). L'atrio di ingresso, su cui imposta la cantoria, è distinto nella zona centrale coperta dalla calotta e in quelle laterali con le volte a botte. Nell'aula, le cappelle, inquadrare da archi ribassati su mensole, hanno calotte su pennacchi. Le pareti dell'aula sono scandite dall'ordine gigante di lesene con capitelli compositi che sostengono la trabeazione, la quale, in corrispondenza delle cappelle, si curva a semiellisse per incorniciare i coretti. La medesima cornice, snodandosi lungo tutto il perimetro della sala, corre orizzontale sopra l'altare maggiore, sostenendo il timpano triangolare, e, sul lato opposto, si trasforma nella balaustra del coro, perdendo le sue membrature architettoniche e divenendo una semplice grata (Figura 9.2). Tra l'aula e il presbiterio, si eleva il grande arco trionfale con imposta sulla cornice curva e caratterizzato dalla decorazione che ne sottolinea la strombatura, mentre in chiave è affisso il gruppo decorativo in stucco con le effigi del re di Spagna Filippo V (1683-1746). Verso l'ingresso, invece, il secondo arco, uguale per forma e dimensioni, è caratterizzato dall'emblema francescano in stucco, mentre al di sopra del vestibolo è posta l'epigrafe con festoni che ricorda la consacrazione della chiesa avvenuta il 14 maggio 1747². L'elemento principale che domina la composizione è il ritmico svolgersi della trabeazione che, con il suo particolare movimento mistilineo, unifica e ritma il perimetro dell'aula e del presbiterio (Figura 9.3). Per quel che riguarda l'apparato decorativo in stucco, sono sottolineati con abbellimenti plastici i punti di discontinuità delle superfici, come per esempio i capi angelici sulle coperture ai lati del vestibolo e sui capitelli, le rosette in corrispondenza delle lunette e le mensole

¹ Sulla chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon: G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e ornamento delle chiese*, Roma 1744, pp. 176, 449, 484, 488-89; G. ROISECCO, *Roma antica e moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, I, Roma 1765, pp. 198-199; M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, cit., p. 663; F. FASOLO, *Le chiese di Roma nel 700, Trastevere*, I, cit., pp. 110-119; N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99; A. RIOPEREZ, *Historia del Convento franciscano español de los Santos Cuarenta Mártires y de San Pascual Bailón en el Trastevere en Roma*, cit.; G. CANNIZZARO, *La Chiesa dei Ss. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon*, cit.; N.A. MALLORY, *Roman Rococò Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758)*, Londra 1977; A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, cit.; S. PASCUCCI, *S. Pasquale Baylon*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 145; P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 419. Si veda anche: S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, cit., in cui sono riportati i riferimenti d'archivio e di cui una copia cartacea è conservata presso la biblioteca della chiesa di Trastevere.

² L'epigrafe recita: «D.O.M. EMUS ET RMUS D.D.F. JOAN. ANT. S.R. TIT.S. MARTINI IN MONT. PRAES. CARD. GUADAGNI SS. DNI NRI BENEDICTI P.P. XIV VICAR. GLIS HANC ECCLESIAM A PP. ORD. MINORUM S. FRANCISCI DISCALCEATORUM PROVINCIAE S. IOAN. BAPTE. ELEMOSINIS FIDELIUM A FUNDAMENTIS ERECTAM IN HONOREM SS. XL. MARTIRUM ET S. PASCHALIS BAYLON SOLEMNI RITU CONSECRAVIT DIE XIV. MAII ANNO DOMINI MDCCXLVII. PRO ANNIVERSARIO AUTEM CONS. DIEM XV. EIUSDEM MAII PERPET. ASSIGNAVIT CUM CONCES. C. DIER. DE VERA INDULG. PRO QUOLIBET EX TRI. PRI. ALTAR. VISI. PRO QUOL. VE. EX REL. XL. DIES CON. EPIS. PHILI. QUI EA COS.».

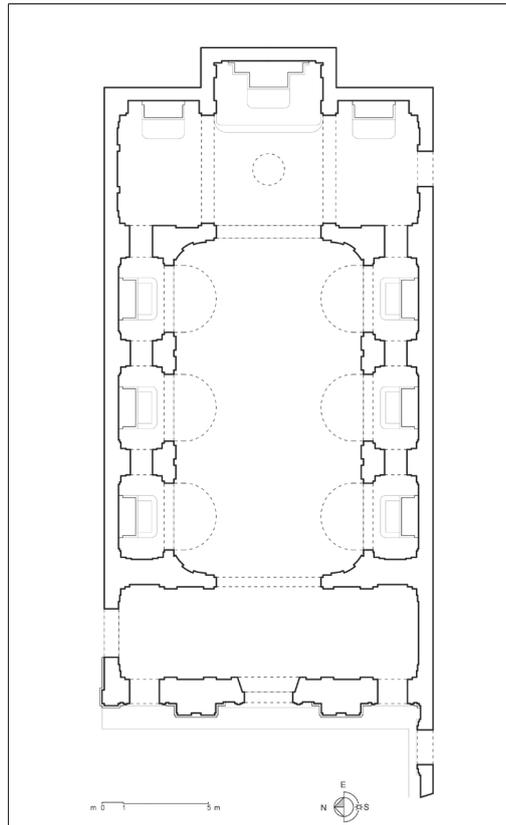


Fig. 9.1 – Roma, chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon. Schema planimetrico (elaborazione grafica di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).

arricchite su cui impostano le arcate ribassate di accesso alle cappelle (Figura 9.4). Nel vestibolo d'ingresso, la volta a botte di destra, nella cappella del Crocifisso, è decorata dai costoloni che sottolineano le lunette e l'oculo centrale (Figura 9.5).

All'esterno, la facciata tripartita è a due ordini sovrapposti di fasce binate, separati dalla spessa cornice con la dedica e raccordati dalle volute ad arco di cerchio ai lati, mentre superiormente è conclusa dal timpano triangolare caratterizzato dall'attico finale (Figura 9.6). In basso, nella sezione mediana leggermente approfondita, si apre il portale con la cornice e la lunetta in cui è inserita la ghirlanda decorativa; ai lati, la parete presenta due portali più piccoli con la mostra e il timpano triangolare, sormontati dalle specchiature quadrate con i simboli dell'ordine francescano. Superiormente, oltre l'attico su cui impostano le volute decorate da torce fiammeggianti, in asse è collocato il grande ovale con la raffigurazione di S. Pasquale Baylon. Il frontespizio di coronamento, definito dalla cornice spezzata e dal rialzo superiore, è caratterizzato nel centro dalla mensola con festoni da cui si affaccia il capo angelico di un cherubino.

Sulla destra, i due fronti più semplici del monastero riprendono superiormente la scansione dell'ordine architettonico della facciata (Figura 9.6). La cornice di separazione tra i due registri, infatti, prosegue lungo il prospetto flettendosi a semicerchio in corrispondenza della finestra arcata del primo asse di aperture all'ultimo livello verso via S. Francesco a Ripa. L'ingresso, invece, sul lato rivolto verso il sagrato della chiesa, è sottolineato dal portale incorniciato e coronato dal timpano mistilineo.

Nel convento, la sacrestia è definita dall'aula quadrangolare coperta a crociera (Figura 9.7). Sulla parete di fondo è posto l'altare incorniciato, ai cui lati si trovano due volumi di modeste dimensioni coronati dalla cornice che assume delle forme a ovale. Le altre pareti sono rivestite da mobili in noce, coevi alla realizzazione della chiesa. In copertura, le membrature architettoniche sono sottolineate da costoloni che si ricongiungono al grande stucco centrale.

La costruzione del complesso religioso è avviata grazie all'impegno della comunità dei frati Minori Scalzi o Alcantarini di Roma, che avevano la loro sede all'Ara Coeli, e che da tempo erano intenzionati



Fig. 9.2 – Roma, chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon. A sinistra, fotografia della navata verso l'altare maggiore; a destra, vista verso il vestibolo con la cantoria (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 9.3 – Roma, chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon. Dettaglio della trabeazione in corrispondenza dell'ultima cappella di sinistra (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

a fondare il proprio convento nell'Urbe³. La situazione propizia si manifesta negli anni '30 del XVIII secolo, dopo una solerte attività di ricerca del sito in cui innalzare la nuova chiesa, svolta in primo piano dal Procuratore Generale degli Scalzi e Recollètti Gildardo Dufflos e dal Segretario Generale Juan de Molina⁴. La fondazione dell'organismo architettonico avviene malgrado le numerose difficoltà, superate grazie all'intervento di personalità di rilievo, tra cui, per esempio, il cardinale Francesco Barberini (1662-1738)⁵. Questi, il 16 dicembre 1735, in nome del Procuratore Generale, chiedeva e otteneva per decreto la licenza di acquistare l'edificio di culto già dedicato ai SS. Quaranta Martiri a Trastevere, all'epoca di proprietà della compagnia del Gonfalone⁶. Il 28 gennaio 1736 gli Alcantarini «ottennero il decreto esecutivo dei cardinali Imperiali e Acquaviva, e il 3 febbraio stipularono con il Gonfalone [...] la presa di possesso reale della chiesa e sito dei Santi Quaranta Martiri», mentre il 24 luglio successivo «comprarono altre case con orto limitrofo alla chiesa, dall'abate spagnolo don Giovanni de Herrera, al prezzo di 1614 scudi»⁷. Nel 1737, Clemente XII, con breve del 21 agosto, definisce il complesso «Ospizio e Convento», mettendo in evidenza anche la funzione assistenziale del sito⁸. Il 23 dicembre 1738, il re di Spagna Filippo V pone con cedola reale sotto la sua protezione il convento e l'ospizio, consentendo di esporvi «gli scudi delle sue Reali Arme»⁹. Con il decreto del 19 ottobre 1745, Benedetto XIV (1740-1758) stabilisce che l'altare maggiore della nuova chiesa sia dedicato ai SS. Quaranta Martiri, mentre l'edificio sacro deve essere intitolato ai SS. Quaranta Martiri e a S. Pasquale Baylon, la cui immagine deve essere scolpita e dipinta sulla facciata¹⁰. Tra il 1736 e il 1739, è innalzato il convento, mentre negli anni 1744-1747 è demolita la chiesa più antica e costruito il nuovo edificio di culto, che è consacrato il 14 maggio 1747¹¹. Inoltre, tra il 1743 e il 1747, per volere del cardinale Giannantonio Guadagni (1674-1759), vicario di Roma, è realizzato il Conservatorio delle Zitelle, sito nella piazza di S. Giovanni dei Genovesi e dedicato a S. Pasquale Baylon, la cui costruzione è iniziata dall'architetto Francesco Ferruzzi, che muore due anni prima della sua conclusione¹².

³ Le vicende storiche del complesso sono ripercorse sulla base degli studi di Rioperez e Navarro, che hanno indagato l'origine della chiesa e del convento senza poterne però analizzare l'archivio, andato perso a seguito dell'occupazione militare napoleonica nel 1808 (A. RIOPEREZ, *Historia del Convento franciscano español de los Santos Cuarenta Mártires y de San Pascual Bailón en el Trastevere en Roma*, cit.; A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, cit.); nuove informazioni sono state aggiunte da Terlizzi: S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, cit., pp. 67 e ssg. Per l'attribuzione dell'organismo architettonico a Giuseppe Sardi, si veda: B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 54. Su S. Pietro di Alcántara (1499-1562), mistico e riformatore francescano: *Piètro d'Alcántara, santo*, in *Enciclopedia online, sub vocem*.

⁴ S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, cit., pp. 76-77.

⁵ Ivi, p. 85. Sul cardinale Francesco Barberini: M.G. PAVIOLO, *I testamenti dei cardinali. Francesco Barberini junior (1662-1738)*, Regno Unito 2013.

⁶ A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, cit., p. 8.

⁷ S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, cit., pp. 85-91. La precedente chiesa dei SS. Quaranta Martiri, donata nel 1486 alla compagnia del Gonfalone da papa Innocenzo VIII e «del tutto simile all'antico oratorio posto presso la chiesa di S. Maria Antiqua, aveva una sola navata [...], l'ingresso era all'interno della proprietà del Gonfalone, dove ora è via di S. Francesco a Ripa, l'abside semicircolare si trovava sul lato opposto» ed era stata oggetto di un ampliamento in un periodo imprecisato antecedente al 1584 (Ivi, pp. 44-46). Due planimetrie descrivono l'impianto della primitiva chiesa dei SS. Quaranta Martiri: quella del 1584 (L. GIGLI, *Di una pianta indita della Chiesa dei SS. Quaranta Martiri (in Trastevere)*, in «Alma Roma», 1978, 19, pp. 41-44) e quella del 1605, redatta da Orazio Torriani (1578-1675) (S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, cit., p. 45). Su Orazio Torriani, architetto attivo per il Capitolo di S. Maria in Trastevere: R.M. DAL MAS, *Orazio Turriani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2020, *sub vocem*. Questo edificio di culto, dedicato ai SS. Quaranta Martiri di Sebaste, ossia ai legionari della XII Legione di Mitilene sacrificati nel 320, era stato fondato precedentemente al 1107, come conferma una iscrizione marmorea rinvenuta dallo storico pontificio Alfonso Chàcon (1540-1599) (S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, cit., p. 35). A Roma, sono dedicate quattro chiese ai SS. Quaranta Martiri, oltre all'oratorio di S. Maria Antiqua: quella di Trastevere, quella di S. Francesco delle Stimmate nel rione Pigna, quelle scomparse del Vivario al Castro Pretorio e dei SS. Quaranta del Colosseo (Ivi, pp. 27-32).

⁸ A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, cit., p. 27.

⁹ S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, cit., p. 99.

¹⁰ Ivi, p. 94.

¹¹ A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, cit., pp. 59-72; St. PASCUCCI, *S. Pasquale Baylon*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 145. Nel 1744, lo studioso Marangoni testimonia che «diroccata l'antica chiesa de' SS. Quaranta Martiri, nella [...] regione di Trastevere, per ergersi di nuovo da fondamenti da' RR. PP. della più stretta Osservanza di S. Francesco, di S. Pietro d'Alcantara, sotto il pavimento di essa [...] fu ritrovato altro pavimento più antico» (G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e ornamento delle chiese*, cit., p. 488).

¹² A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, cit., pp. 28-30; T. MANFREDI, *San Pasquale Baylonne - Conservatorio per zitelle*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 145. Interessante notare che i portali dell'edificio sono simili per forme



Fig. 9.4 – Roma, chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon. Dettaglio dei capitelli caratterizzati dalle foglie d’acanto e dai cherubini alati delle lesene che scandiscono la navata (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 9.5 – Roma, chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon. Copertura a botte lunettata della parte destra del vestibolo d’ingresso, nella cappella del Crocifisso (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

L'incisione di Giuseppe Vasi del 1761 testimonia l'ultimata costruzione della chiesa lungo la strada di S. Francesco a Ripa (Figura 9.8).

Per quel che riguarda l'autore dell'opera, un importante riferimento è fornito dalla guida di Roiseco, che nel 1765 scrive sulla chiesa: «l'ottennero negl'anni passati li PP. Minori Osservanti Scalzi Spagnoli, che con disegno di Giuseppe Sardi vi fecero subito, oltre il Convento annesso per loro abitazione, anche da' fondamenti questa Chiesa, che dedicarono parimenti a S. Pasquale Baylon»¹³. Questa notizia trova conferma nella testimonianza resa da un collaboratore di Sardi, Filippo Cerasini, che nel 1746 in occasione della causa tra i Trinitari Spagnoli e l'architetto Emanuele Rodriguez Dos Santos (1702-1764), afferma: «Mastro Giuseppe Sardi è capacissimo di Disegni, e di diriggere da se stesso una Fabrica senza l'opera, o assistenza dell'Architetto, e questo io sò, perché da se stesso fece il Disegno, e Fabrica della Chiesa, e Convento delli Padri di SS. Quaranta allo Stradone di S. Francesco à Ripa, ove io lavorai, senza che vi ponesse mano veruno Architetto, e senza assistenza dell'Architetto»¹⁴.

La pianta della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon riprende la soluzione a «sala rettangolare [...] ad angoli smussati di chiaro riferimento borrominiano [...] con tre cappelle per lato comunicanti» e definita «dall'abside appiattita e dal vano d'ingresso», adoperata da Giovan Battista Contini (1641-1723) nella chiesa di S. Francesco alle Stimate (1713-1717) nel rione Pigna¹⁵. Rispetto a questo edificio, è simile la configurazione dell'arco trionfale leggermente strombato, con imposta sulla trabeazione curva, la quale definisce in maniera continua il perimetro della navata, sostenuta dall'ordine gigante di paraste composite. Questa articolazione spaziale è riproposta nella chiesa di Trastevere, sottolineando le valenze sceniche dell'impianto architettonico, grazie anche alla diversa distribuzione della luce. Infatti, la navata è illuminata dai finestrone nella volta, mentre le cappelle ai lati sono buie e l'altare riceve luce dalla lanterna che fora la volta della crociera. L'effetto teatrale della composizione è suggerito, oltre che dal profondo vestibolo d'ingresso, anche dalla posizione distanziata dell'altare maggiore, isolando ulteriormente la navata ed evidenziandone il carattere intimo e raccolto. Tuttavia, nonostante le analogie con la chiesa di S. Francesco alle Stimate, nell'organismo di Sardi il tono più aulico dell'architettura di Contini cede il posto a un senso di stupore, dovuto soprattutto al fantasioso trattamento della trabeazione che 'sobbalza', incorniciando i coretti e raccordandosi rettilinea all'altare maggiore, inteso «come punto di arrivo con una fissità ed una purezza estremamente lineare» (Figura 9.2)¹⁶. Mentre il presbiterio costituisce l'elemento fermo verso il quale tende l'intera composizione, la cornice si flette e si distende, mossa da leggeri 'scatti' che la arretrano o la fanno leggermente aggettare e che sono sottolineati, in corrispondenza dei coretti, dalle mensole sorrette dalle volute. L'ordine architettonico che scandisce le superfici è stravolto e ricreato «svincolandolo da dogmatismi, secondo una personale visione [...] libera e aperta»¹⁷. Così, inferiormente, i capitelli sono stilizzati con foglie d'acanto tra cui si affacciano capi angelici, alcuni dei quali si nascondono al di sotto delle volute, che caratterizzano le archeggiature ribassate delle cappelle (Figura 9.4).

La plastica manipolazione delle cornici fa parte dell'espressione artistica di Sardi e si riscontra anche in altre opere come, per esempio, nella trabeazione della chiesa della Sacra Famiglia a Sezze (1716) e nel fastigio della facciata di S. Maria in Cosmedin (1718). Gli stucchi che ornano gli altari delle cappelle

decorative a quelli della coeva e vicina chiesa di S. Pasquale Baylon. Sul cardinale Giannantonio Guadagni: G. DE NOVAES, *Elementi della storia de' sommi pontefici da S. Pietro sino al felicemente regnante Pio papa VII, XIII*, Siena 1806, pp. 207-208.

¹³ G. ROISECO, *Roma antica e moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, I, Roma 1765, pp. 198-199.

¹⁴ Documento citato in B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 54.

¹⁵ A. DEL BUFALO, G.B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700, Roma 1982, p. 96. Secondo lo studioso, Sardi sarebbe stato influenzato dalla chiesa di S. Francesco delle Stimate, riprendendo il fronte progettato da Antonio Canevari (1681-1764) per la facciata di S. Maria Maddalena al Pantheon (1734). Tuttavia, studi più recenti sulla chiesa della Maddalena hanno messo in evidenza che «le strutture murarie della nuova facciata furono innalzate secondo il disegno fornito da Carlo Giulio Quadri», mentre a Sardi sarebbe forse da attribuire solo l'esecuzione (ma non l'ideazione) dell'apparato decorativo (A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, Pescara 1995, p. 58). Secondo Mallory, le forme ornamentali della facciata della Maddalena non trovano nessun riscontro con il repertorio di Sardi (N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99). Per approfondire si veda il capitolo 16.

¹⁶ G. CANNIZZARO, *La Chiesa dei Ss. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon*, cit., p. 14.

¹⁷ Ivi, p. 12.



Fig. 9.6 – Roma, chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon. Vista della facciata della chiesa e dell’annesso monastero a destra (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 9.7 – Roma, chiesa dei SS. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon. Dettaglio dello stucco decorativo nel cervello della volta della sacrestia (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 9.8 – Chiesa e convento dei Padri Minori riformati di S. Pasquale e strada di s. Francesco a Ripa (da G. Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, VII, Roma 1761, tav. 119).

riecheggiano altri episodi della produzione di Sardi. Per esempio, i cartigli con i capi angelici di cherubino posti sopra le pale d'altare somigliano alle decorazioni della chiesa dell'Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano (1713) ad Anagni. I capi angelici che caratterizzano la volta a botte nella cappella a destra del vestibolo richiamano la decorazione adottata nella volta della cappella di S. Michele nella chiesa di S. Eustachio (Figura 9.5)¹⁸.

Per quel che riguarda la facciata, che un tempo doveva risaltare all'interno di un ambiente prevalentemente agreste, essa aderisce allo spirito austero e semplice del convento. Tuttavia, Sardi dona plasticità al fronte adoperando piani compositivi diversi e approfondendo le superfici con accurati motivi chiaroscurali. Infatti, la modalità di giustapporre gli elementi, già sperimentata nelle sue esperienze giovanili, trova riscontro nell'ovale del secondo ordine, che appare, come ha osservato Mallory, staccato e indipendente rispetto al resto del fronte¹⁹. L'effetto chiaroscurale, inoltre, è dato dalla scelta dell'ordine binato di fasce, che fa riferimento alla chiesa di S. Andrea in Portogallo (1706-1707), oggi S. Maria ad Nives, di Francesco Fontana (1668-1708)²⁰. Nell'edificio dei SS. Quaranta Martiri, lo pseudo ordine architettonico, più evidente nell'esempio fontaniano, è leggibile solo nella sezione mediana, con i particolari capitelli nell'ordine inferiore che divengono la cornice delle parti laterali; nel registro superiore, invece, la terminazione delle fasce si fonde alle membrature dell'architrave, sviluppando il tema proposto da Carlo Fontana (1634-1714) nel registro superiore di S. Margherita a Trastevere (1678-1680). Mallory, infine, ha messo in evidenza come la facciata dei SS. Quaranta Martiri si differenzi rispetto alla precedente produzione di Sardi, in quanto è qui articolata una solida struttura, le cui membrature portanti sono nettamente evidenziate, distaccandosi dalla più 'leggera' e ornamentale soluzione compositiva della facciata di S. Maria in Cosmedin²¹.

¹⁸ Per l'analisi del valore simbolico della decorazione nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon, si veda il capitolo 18.

¹⁹ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99.

²⁰ Si veda: C. CAPITANI, *Santa Maria della Neve al Colosseo: dal primo insediamento al prospetto settecentesco*, cit., pp. 67-90. Sulla chiesa di S. Maria ad Nives, si veda anche il capitolo 3, nota 26.

²¹ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99.

10. La chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina (1742-1760)

Marta Formosa

La chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina, edificata in un periodo compreso tra il 1742 e il 1760, costituisce un interessante esempio di architettura tardobarocca attribuita da Sandro Benedetti a Giuseppe Sardi (1688-1770)¹.

L'edificio sacro costeggia via Roma, la strada che dalle pendici del colle si inerpica in salita fino al centro abitato, attraversando un territorio prevalentemente agricolo. L'edificio è posto a una quota di m -4,20 rispetto all'attuale piano stradale, tanto che dalla via è visibile solo l'ordine superiore della facciata (Figura 10.1). Superato il fronte, con una curva, la via si dirama e scende fino al piano su cui si erge la fabbrica. Si raggiunge il sagrato, strettissimo e lambito da un lato dal muro posto a sostegno della strada rialzata antistante, da cui dista, in corrispondenza dell'accesso, m 2.30.

La chiesa ha impianto ad aula unica di forma quadrangolare con diedri smussati e cappelle contratte sull'asse trasversale, con orientamento in senso longitudinale a cui si salda sullo stesso asse l'ambiente rettangolare del presbiterio (Figura 10.1). Nell'aula, gli angoli, scavati da nicchie semicircolari, sono sottolineati dalle colonne composite che sostengono la trabeazione, su cui si impostano i pennacchi della calotta ellittica culminante nel lanternino; in controfacciata, la curvatura segue quella del fronte sulla strada. Nel presbiterio, rialzato e definito da pareti leggermente ondulate, la copertura è a vela, e ai lati dell'altare, inquadrato da colonne e paraste composite e sormontato dal timpano con sopralzo centrale e volute, si aprono le sacrestie e le scale di ingresso ai coretti soprastanti (Figura 10.2). Il passaggio tra navata e presbiterio avviene mediante l'arco trionfale, sorretto dalle colonne accostate alla parete e ribattute, verso il presbiterio, da parasta (Figura 10.3). Nella navata, gli altari laterali, attualmente sprovvisti delle tele originarie, sono contenuti dalle cappelle di forma curvilinea, definite dall'arco lievemente strombato e cassettonato con fiori in stucco. Il motivo floreale è ripetuto nell'ornato dei capitelli, con le corolle incastonate tra le volute sia dell'ordine maggiore che in quello minore che incornicia il fastoso paliotto d'altare sulla parete di fondo.

La facciata convessa è a due ordini sovrapposti di paraste tuscaniche, separati dalla spessa cornice, ed è conclusa dal frontone mistilineo (Figura 10.4). Nella sezione mediana, più aggettante, si aprono in basso il portale d'ingresso incorniciato e in alto la nicchia semicircolare con la finestra che illumina l'interno dell'aula.

Sin dalle origini, la chiesa di S. Maria delle Grazie è legata al crocevia delle quattro antiche strade che le si intersecano di fronte. Nel 1343, a partire da un'edicola votiva eretta a protezione del crocicchio, è innalzata una cappella per volere della Confraternita del Gonfalone. Nel 1602, l'artista Andrea Bacciomei firma e data l'affresco *Madonna in trono col Bambino e santi* sopra l'altare maggiore, come si evince dalla dedica riportata nel cartiglio dipinto². Da questo nucleo, si è sviluppato l'organismo architettonico

¹ Per l'attribuzione a Giuseppe Sardi: Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 9-38. Si vedano anche: C. CRISTIANO, *I territori di Montopoli di Sabina e Bocchignano. Notizie storiche*, Poggio Mirteto 1996; P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, p. 420; G. DE GIUSTI, M. FORMOSA, *La chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina. Lettura critica dell'edificio sacro nel suo contesto*, in *ReUso 2021. Roma, capitale d'Italia 150 anni dopo* tenutosi a Roma, Atti del Convegno Internazionale, Roma 1-3 dicembre 2021, a cura di C. Bellanca, S. Mora-Alonso Muñozerro, C. Antonini Lanari, Roma 2021, pp. 494-505. I disegni presentati sono elaborati dagli autori mediante il rilievo eseguito con strumenti manuali nel mese di maggio 2021.

² L'affresco dell'altare maggiore, dedicato a «*Mariae Mater Gratiae Societas Cofalonis*» reca la scritta: «*Andreas Bacciomeis fecit Anno D[omi]ni MDCII*». Questo artista è nominato nel documento *Elemosina per la candela 1591* citato in appendice nel saggio di Isabella Salvagni (I. SALVAGNI, *Gli "aderenti al Caravaggio" e la fondazione dell'Accademia di San Luca. Conflitti e potere (1593-1627)*, in *Intorno a Caravaggio. Dalla forma alla fortuna*, a cura di M. Fratarcangeli, Roma 2008, p. 86).

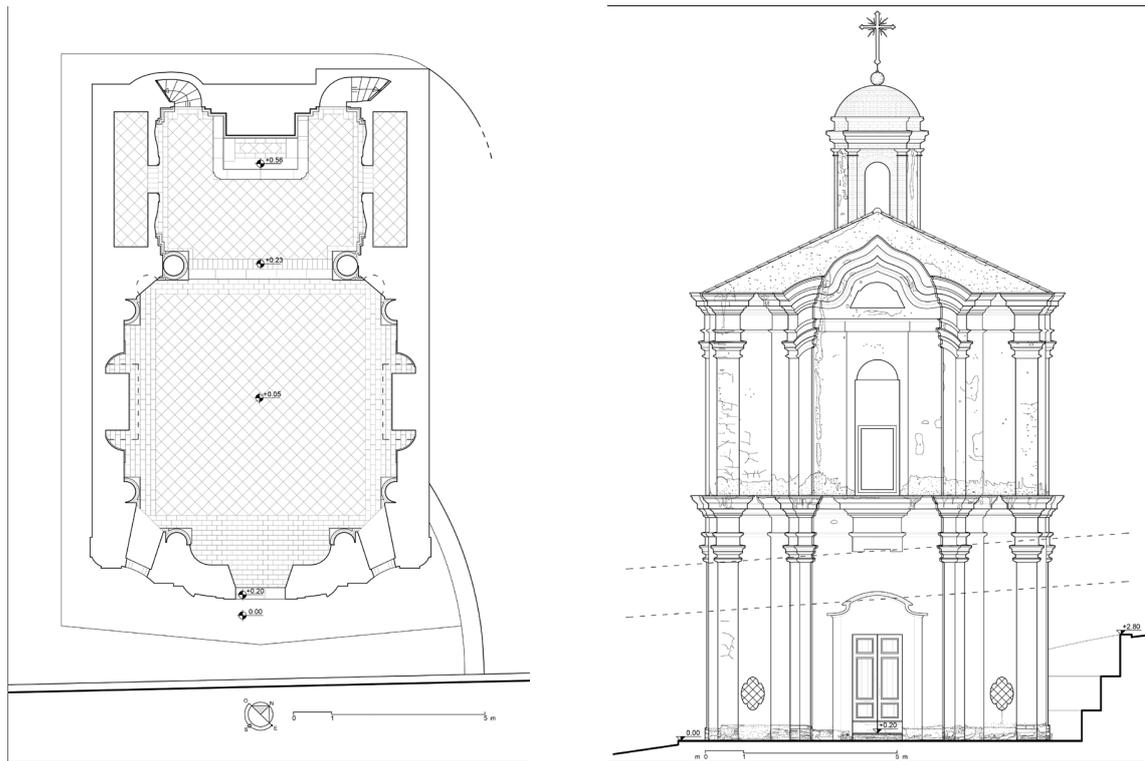


Fig. 10.1 – Montopoli di Sabina (Ri), S. Maria delle Grazie. A sinistra, planimetria della chiesa; a destra, facciata della chiesa (scala originale 1:50, elaborazione grafica di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

co attuale tra il 1742 e il 1760, come si evince dall'analisi delle *Visite Apostoliche*³. Infatti nella *Visita Apostolica* del 1600 si legge «De parva Cappella Sancte Marie Gratiarum» che «Stabat altare cum portatili eum omnibus necessarium ad celebrationem, dicitur erecta a Confraternita Sancta Marie Gonfalonis, que illius curam gerit»⁴. La notizia dell'esistenza di un unico altare è confermata dalle *Visite Apostoliche* del 1712 e del 1742⁵. La *Visita Apostolica* del 1779 informa della successiva presenza di tre altari⁶. L'estremo temporale del 1760 è stato invece fornito dalle date segnate sul retro dei dipinti che ornavano gli altari laterali commissionati da Virginia Giannotti, presenti quando Benedetti pubblicava il suo saggio, e che ora invece risultano spostati⁷. Nella *Visitatio* del 1795, sono ricordati l'altare maggiore «di S. Marco della famiglia del Sig[no]r Marco Felici» e quello «di San Vincenzo della famiglia De Sanctjs del corpo della chiesa»⁸. Il riferimento alla famiglia Felici, la cui egemonia nel territorio di Montopoli risale al XVI secolo, concorda con quanto già affermato da Cristiano, che le attribuisce la committenza dell'affresco di Bacciomei nel 1602⁹.

Lo sviluppo della fabbrica, avvenuto per l'accostamento di due ambienti di epoca differenti e di diversa grandezza, trova conferma nella differenza di spessore tra le due murature, come si nota osservando la pianta. Il presbiterio è racchiuso da pareti di elevato spessore murario, scavate nel loro interno dalle due sacrestie e dai coretti, e si raccorda così all'aula antistante, di più ampio respiro, coperta dalla volta a vela su pennacchi. All'esterno, i prospetti laterali sono forati dalla finestra che si apre sul filo interno verso il presbiterio, lasciando supporre anche una crescita in altezza del più modesto volume originario¹⁰.

³ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 28-38.

⁴ Ivi, p. 38, nota 53.

⁵ Ivi, p. 38, nota 55.

⁶ Ivi, p. 38, nota 52.

⁷ *Ibidem*.

⁸ ARCHIVIO DELLA CURIA DI MONTOPOLI (d'ora in poi ACM), *Visitationes 1795*, b. 6, fasc. 9, Ceiar 68, anno 1795.

⁹ C. CRISTIANO, *I territori di Montopoli di Sabina e Bocchignano. Notizie storiche*, cit., p. 86.

¹⁰ Nel suo saggio, Sandro Benedetti riporta una foto del prospetto laterale di sinistra prima della recente stesura dell'intonaco,



Fig. 10.2 – Montopoli di Sabina (Ri), S. Maria delle Grazie. A sinistra, fotografia dell'aula verso il presbiterio; a destra, vista della sacrestia con il coretto superiore a destra dell'altare (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 10.3 – Montopoli di Sabina (Ri), S. Maria delle Grazie. Fotografia della cupola della navata dal presbiterio (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

Per quel che riguarda l'autore dell'opera, questa è attribuita sulla base di un confronto stilistico «all'operosità finale dell'ultimo Sardi»¹¹. Allo stato attuale degli studi, non sono emersi documenti che ne certifichino la paternità. Tuttavia, la presenza dell'architetto nel borgo di Montopoli potrebbe spiegarsi per via dei contatti intrapresi da Sardi con la congregazione degli Alcantarini di Roma, che dal 1735 avevano ottenuto la cappella di Trastevere dedicata ai SS. Quaranta Martiri, precedentemente di proprietà della compagnia del Gonfalone¹². Forse, potrebbe avere influito sul suo incarico anche il cardinale Giannantonio Guadagni (1674-1759), proprietario del palazzo delle Tre Torri (oggi Casa Bandioli) nella vicina Bocchignano e fautore del Conservatorio delle Zitelle (1743-1747) a Roma¹³.

L'opera di Montopoli, si pone in linea con la produzione di Sardi riguardante la realizzazione di piccoli edifici religiosi a partire da delle preesistenze e, spesso, inseriti in contesti poco urbanizzati o agresti. Nella chiesa di S. Maria delle Grazie, l'architetto ha conservato la cappella originaria convertendola nel presbiterio, mentre per la navata è realizzata la più ampia cellula quadrata ad angoli smussati. Questo *modus operandi* «si ritrova in più declinazioni in altre opere di Sardi» concependo «l'unità della figura [...] per giustapposizioni quasi 'staccate' di più parti: procedenti per accumulazione o accostamenti di figure, legate tra loro per consonanza stilistica»¹⁴.

Nell'aula, l'invaso spaziale è sottolineato dall'uso calibrato della trabeazione, che si piega seguendone la scansione, e dal dosaggio dell'ornamento che rimarca i punti nevralgici sotto forma di fiori e di elaborati cartigli posti in chiave sopra gli altari laterali e le aperture delle sacrestie. Tuttavia, è l'altare maggiore il fulcro compositivo dell'ambiente, plasticamente definito e inteso come lo scrigno che conserva e protegge l'affresco seicentesco di Andrea Bacciomei, la preesistenza che testimonia l'antichità dell'edificio di culto. La plasticità dell'interno, sottolineata dall'uso della colonna inalveolata, è messa in evidenza dall'uso della luce, veicolata dalle finestre che forano le superfici al di sotto della volta della navata, mentre l'altare maggiore è direttamente illuminato dalle aperture in facciata e da quelle sopra i coretti. Si osserva, quindi, rispetto ad altre opere di Sardi, un più esteso utilizzo dell'elemento luminoso, forse impiegato in virtù dell'isolamento dell'edificio rispetto al contesto. Si può avanzare l'ipotesi che l'assenza di altri volumi affiancati alla fabbrica, in cui poter collocare degli ambulacri, abbia inciso sulla scelta di realizzare dei coretti a loggia aperti verso l'altare, raggiungibili dalle scale a chiocciola ricavate nello spessore murario: la loro presenza, però, è discretamente raccolta rispetto all'aula, più ampia e incentrata verso l'altare maggiore, che è il punto sul quale converge naturalmente lo sguardo. Lo studio funzionale-distributivo, unito al sapiente e scenografico uso dell'apparato ornamentale, evidenzia l'importanza dell'*utilitas*, secondo la quale è pianificata razionalmente la gerarchia dei percorsi e sono adattate le strutture preesistenti (la *firmitas*) a contenere nuovi spazi, con una configurazione architettonica precisa e funzionalmente soddisfacente¹⁵.

All'esterno, invece, la facciata si inserisce nel quadro delle ricerche barocche sul tipo concavo-converso: l'espansione planimetrica dell'invaso interno coinvolge il fronte sulla strada, facendo sì che la superficie aggetti in una morbida curva (Figura 10.4). Fantastico è poi il cornicione sommitale, fiammeggiante, variamente mosso da onde, che trova il suo culmine in corrispondenza dell'asse di simmetria (Figura 10.5). Questo fronte, connotato da una forte plasticità, può essere messo in relazione con quello della chiesa del SS. Rosario (1712) a Marino, riecheggiato nella solida accentuazione verticale della composizione e simile per l'uso dell'ordine tuscanico di paraste del registro inferiore, riscontrabile anche nel prospetto della chiesa della Sacra Famiglia a Sezze (1716). Diversamente, nell'edificio di Marino, la sottile facciata è inserita all'interno di una più vasta superficie, accentuando l'ingresso alla cappella

in cui è ben visibile l'apparecchiatura muraria in pietrame. In questa immagine, si nota una sottile linea di demarcazione tra la cellula del presbiterio e quella del vano antistante, nonché la sopraelevazione in mattoni atta a contenere la volta a vela che copre la navata (Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 30).

¹¹ Ivi, p. 28.

¹² Si veda il capitolo 13.

¹³ C. CRISTIANO, *I territori di Montopoli di Sabina e Bocchignano. Notizie storiche*, cit., pp. 78-79, 118. Sul Conservatorio delle Zitelle a Trastevere: A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, cit., pp. 28-30; T. MANFREDI, *San Pasquale Baylonne - Conservatorio per zitelle*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 145. Sul cardinale Giannantonio Guadagni: G. DE NOVAES, *Elementi della storia de' sommi pontefici da S. Pietro sino al felicemente regnante Pio papa VII*, Siena 1815, pp. 207-208.

¹⁴ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 31.

¹⁵ Per l'analisi del valore simbolico della decorazione nella chiesa di S. Maria delle Grazie, si veda il capitolo 18.



Fig. 10.4 – Montopoli di Sabina (Ri), S. Maria delle Grazie. A sinistra e a destra, fotografie della facciata da via Roma (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

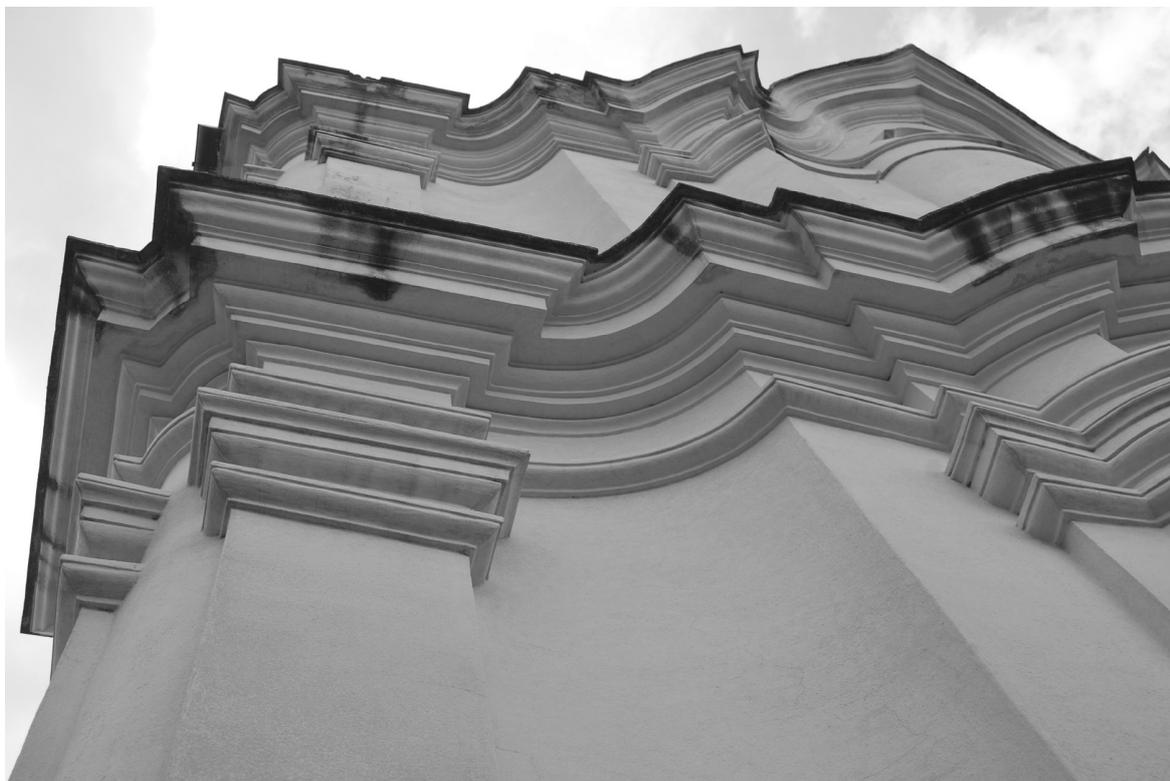


Fig. 10.5 – Montopoli di Sabina (Ri), S. Maria delle Grazie. Vista dal basso della chiesa dalla quota d'ingresso (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

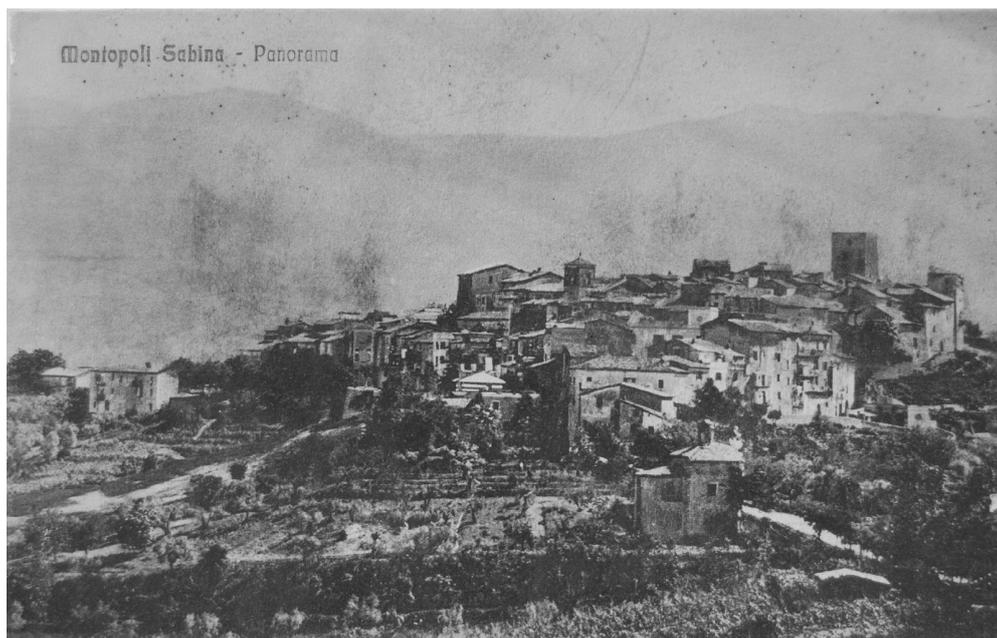


Fig. 10.6 – Montopoli di Sabina (Ri), S. Maria delle Grazie. Cartolina datata all'anno 1922, in primo piano a destra è visibile la chiesa (raccolta di G. De Giusti e M. Formosa).

inglobata nella fabbrica del monastero, mentre a Montopoli la chiesa è stata progettata come elemento indipendente all'interno del paesaggio. L'organismo, infatti, assumeva in origine un ruolo dominante rispetto al contesto, come un'emergenza architettonica in stretto rapporto con il crocevia antistante e il caratteristico ambiente naturale in cui era immersa.

Questa relazione, però, è stata alterata con la trasformazione nell'ultimo secolo del tessuto viario attorno all'edificio sacro, generando di riflesso delle notevoli conseguenze sulla lettura dell'organismo architettonico. Facendo riferimento a una cartolina panoramica degli anni Venti del secolo scorso, si nota che il paese di Montopoli, raccolto sulla cima della collina, è congiunto alla valle dalla strada su cui prospetta, fuori dal centro abitato, la chiesa di S. Maria delle Grazie (Figura 10.6). Da questa immagine, si rileva la proporzionalità esistente tra l'edificio sacro e il suo contesto, con il percorso che, attraversando i campi, ricollega la campagna al borgo. Allo stato attuale, invece, la strada giace davanti alla facciata di S. Maria delle Grazie a una quota molto più alta rispetto a quella originaria, impedendo la giusta lettura e fruibilità dell'impianto architettonico nella sua complessità e ostacolando la comprensione dell'involucro edilizio rispetto alla sua articolazione interna. Inoltre, la sopraelevazione del tetto, come si nota dal confronto con la medesima fotografia, ha inciso sia sul bene in sé che sul suo rapporto con l'ambiente circostante, alterando la concezione originaria dell'architetto che doveva aver studiato appositamente l'andamento della cornice sommitale e dell'imposta della copertura. L'alterazione della visuale risulta una criticità ancora più dannosa e lesiva nei confronti del valore del monumento, se si considera che appartiene al carattere dell'architettura barocca e tardobarocca concepire la decorazione quale «strumento di una vera e propria teatralizzazione visiva della città, dove gli spazi urbani corrispondono ad altrettanti ambienti scenografici»¹⁶. L'ambiente doveva essere quindi decodificato come un tessuto in cui il percorso stradale costituiva lo scenario da cui traeva origine la chiesa, intesa quale prezioso scrigno posto a ricordo della prima edicola votiva a guardia della strada. Del resto, la stessa cura con cui, nella riconfigurazione settecentesca, è stato conservato l'affresco dedicato alla Madonna delle Grazie denuncia il rilievo che anticamente la comunità conferiva a questo luogo di culto. La riprogettazione del XVIII secolo, infatti, ha voluto, sì, sostituire l'iniziale struttura di carattere rurale con una dal linguaggio architettonico artisticamente definito, ma mantenendo tuttavia la valenza simbolica originaria. Il territorio si è così trasformato, in un processo continuo di stratificazione e sovrapposizione, arricchendosi di nuovi significati.

¹⁶ M. FUNGHI, *Funzione ed ornamento: lo spazio urbano nella Roma del Valesio*, in *ROMA Frammenti di scena urbana tra XVII e XVIII secolo, architetture e interpreti*, cit., p. 11.

PARTE III

L'ATTIVITÀ DI CAPOMASTRO E APPALTATORE

11. La chiesa di Santa Maria in Monticelli (1716)

Gilberto De Giusti

Nel 1716, Giuseppe Sardi opera come capomastro alle dipendenze dell'architetto Matteo Sassi (1656-1723), per la ristrutturazione dell'antica chiesa di S. Maria in Monticelli¹. Allo stato attuale, la chiesa è il risultato del restauro operato nel 1860 dall'architetto Francesco Azzurri (1827-1901). È comunque possibile rileggere alcuni aspetti della progettazione settecentesca tramite l'osservazione diretta dell'organismo architettonico, il confronto con alcune raffigurazioni antiche e facendo riferimento alle descrizioni dei lavori ottocenteschi². Azzurri, che opera sulle superfici e sull'apparato decorativo, conserva infatti l'impianto del XVIII secolo ideato da Sassi, mantenendo la scansione spaziale del vano interno, come testimonia un rilievo planimetrico non datato, ma che si può far risalire a un periodo posteriore all'annessione di Roma al nuovo Regno d'Italia e che era stato redatto per convertire il complesso architettonico in scuola (Figura 11.1). In particolare, il disegno descrive l'organizzazione dell'isolato di S. Maria in Monticelli, definito dai corpi di fabbrica della chiesa e del monastero, con le relative destinazioni d'uso e la gerarchia dei percorsi.

Il complesso ecclesiastico, costituito dai corpi di fabbrica della chiesa e del convento, occupa il lotto trapezoidale lambito dall'omonima via, da via della Seggiola, dalla strada e dalla piazza di S. Paolino alla Regola.

L'edificio di culto ha impianto a tre navate, separate da tre arcate su pilastri, che inquadrano le cappelle laterali passanti, e con la nave conclusa dal presbiterio rialzato su tre gradini con terminazione ad abside (Figura 11.2). In controfacciata, sopra la bussola lignea per l'ingresso, è posto il coro curvilineo. I pilastri sono fasciati dall'ordine maggiore di paraste composite e da quello minore di paraste tuscaniche, su cui impostano gli archi. La copertura della nave è a volta a botte lunettata, mentre il coro, ritmato da due coppie di colonne corinzie inalveolate, presenta nella parte iniziale una breve botte con lanternino e infine una calotta emisferica. Le campate laterali sono voltate da calotte ribassate nel cui cervello si aprono gli oculi di forma alternata ellittica e mistilinea (Figura 11.2). L'accesso alla basilica avviene mediante l'esiguo atrio di forma rettangolare ad angoli stondati, che smista agli ambienti limitrofi. A entrambi i lati del presbiterio, si aprono due passaggi di distribuzione alle maglie murarie laterali, di cui quelle di sinistra conducono al chiostro.

La facciata della chiesa è a due ordini sovrapposti e suddivisa verticalmente in tre settori (Figura 11.3). Inferiormente, il campo mediano, dall'andamento convesso, si apre nel portico architravato, inquadrato da due coppie di colonne composite, due avanzate rispetto alla superficie, le altre, arretrate, affiancano l'entrata della chiesa. Di fianco, le ali sono delimitate da paraste composite e scavate da nicchie incorniciate a mezzaluna; a sinistra è presente un'apertura rettangolare. Superiormente, oltre l'attico interrotto da balaustini, la superficie più stretta e leggermente convessa è sottolineata da due colonne libere composite, ribattute da paraste, è forata dal finestrone arcuato su colonnine ed è con-

¹ Sulla chiesa di S. Maria in Monticelli, consacrata per la prima volta nel 1100 e poi nel 1143: O. PISELLI CIUCCIOLI, *Notizie storiche della chiesa parrocchiale di S. Maria in Monticelli di Roma*, cit.; F. AZZURRI, E. RUSPI, C. MARIANI, G. RAIMONDI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli e i suoi restauri*, Roma 1860; M. ARMELLINI, C. CECHELLI, *Le chiese di Roma*, I, Roma 1942, pp. 493-493; *S. Maria in Monticelli*, *Le chiese illustrate di Roma*, 91, 1959; R. DE FALCO, M.G. PARISELLA, *Roma: S. Maria in Monticelli*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XLVIII (1992), pp. 91-92. Per la ricostruzione della fase del XVIII secolo e i relativi documenti, si vedano soprattutto: C. BOLGIA, *Santa Maria in Monticelli nel primo Settecento: la riscoperta dell'edificio medievale e la sua ristrutturazione*, in *Arciconfraternite, chiese, artisti*, I, cit., pp. 175-194; T. MANFREDI, *Rione VII - Regola, scheda 92*, cit., p. 90.

² F. AZZURRI, E. RUSPI, C. MARIANI, G. RAIMONDI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli e i suoi restauri*, cit.

Il religioso Ciuccioli documenta le fasi di cantiere nel libro edito nel 1719 e dedicato al cardinale Annibale Albani (1682-1751)⁷. Sulla progettazione architettonica, il cronista ricorda che «Matteo Sassi è l'Architetto, Giuseppe Sardi il Mastro Muratore ambedue Romani. L'ingegno sagace dell'uno, la mano industriosa dell'altro hanno si ben travagliato per condurre al fine bramato la Chiesa, la Facciata, e la Casa Parrocchiale»⁸. Il sacerdote pone particolare accento sui ritrovamenti che confermano l'«antichità» della chiesa, le cui tracce emergono negli scavi del pavimento e nella spicconatura dell'intonaco⁹. L'importanza di questi ritrovamenti è tale che il parroco ne fa redigere una relazione notarile, affermando che «tutto questo, che io dico essersi trovato in occasione dell'instauramento di detta Chiesa, [...] apparisce chiaro per gli atti dello Sfasciamonte Notaro del Tribunale del Cardinal Vicario a 24 Gennajo 1716, in un esame di Periti, e Muratori, che vi hanno lavorato, che a perpetua memoria de' Posterì tutto ciò giudizialmente disporo»¹⁰. Bolgia sottolinea come il parroco Ciuccioli si concentri sulle vestigia antiche della chiesa, di cui la «preoccupazione di fornire prove visibili e concrete [...] costituisce il motivo conduttore dello scritto e dell'intervento architettonico [...], rivelando come l'attenzione verso i singoli reperti non fosse sostanziata da istanze estetiche, attente al valore qualitativo dell'opera, ma fosse piuttosto dettata da un intento testimoniale»¹¹.

Con la ristrutturazione degli anni 1715-1716, la chiesa di S. Maria in Monticelli è profondamente modificata. Infatti, «i lavori settecenteschi hanno comportato una totale ridefinizione dell'interno e una reinvenzione del sistema statico», come dimostra anche una collezione di disegni raffiguranti l'edificio prima della trasformazione operata da Sassi¹². Egli infatti «non 'ricalca' la pianta della basilica» antica, ma realizza un nuovo impianto «a navata unica con tre cappelle laterali che si aprono sulla centrale tramite arconi su pilastri» inglobando le colonne all'interno dei nuovi sostegni ed eliminando quelle inutilizzate¹³. Così, l'architetto conserva della fabbrica antica solamente alcune parti, individuabili «nelle pareti perimetrali, nel campanile e, parzialmente, nella zona presbiteriale»¹⁴.

Altre informazioni sull'impianto e sulle decorazioni settecentesche sono desumibili dalle descrizioni edite nel 1860 dopo i restauri di Azzurri, che mantenendo l'organizzazione settecentesca, interviene sulla zona presbiteriale, sulle finestre della navata maggiore, sulle coperture delle cappelle e sostituendo l'apparato decorativo¹⁵.

Azzurri critica la «scarsità di luce» della sistemazione barocca, «giacché nella nave maggiore due finestre sole per lato erano state praticate [...], e quelle del cupolino erano coperte dal tetto che impediva la luce diretta; per cui non godevano che di una luce riflessa»¹⁶. Per quel che riguarda le navate laterali, l'architetto osserva che «le cappelle [...] erano quasi affatto prive di luce, quantunque le rispettive volte fossero traforate chi da due, chi da tre vani circolari; ma perché un tetto le copriva, non arrivava ad esse, che una luce tenebrosa che nascondeva perfino la forma della stessa volta»¹⁷. Quindi, per «donare alla Chiesa maggiore luce», si stabilisce nella navata di «togliere gl'ingombri alle finestre esistenti, ed aprire quelle che l'ordine dell'architettura domandava», mentre nelle cupole delle navate laterali si decide di chiudere «i vani aperti nei fianchi della curva delle volte che deturpavano le forme delle medesime e le

Antonio Grecolini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, Roma 2002, *sub vocem*. Si veda anche: L. BORTOLOTTI, *Carlo Maratti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, *sub vocem*.

⁷ O. PISELLI CIUCCIOLI, *Notizie storiche della chiesa parrocchiale di S. Maria in Monticelli di Roma*, cit.

⁸ Ivi, p. 72.

⁹ Ivi, pp. 14-17.

¹⁰ Ivi, pp. 17-18.

¹¹ C. BOLGIA, *Santa Maria in Monticelli nel primo Settecento: la riscoperta dell'edificio medievale e la sua ristrutturazione*, cit., p. 179.

¹² Si tratta di un gruppo di sette disegni conservati presso la Galleria Carroll di Monaco, analizzati da Bolgia, che sono da «collocarsi tra i primi del Settecento e il 1715, al tempo del pontificato di Clemente XI Albani» e che «costituiscono [...] un'importante testimonianza di quella fase di discussione sullo stato della chiesa e di presentazione di progetti, che deve aver preceduto i lavori veri e propri» (Ivi, p. 177).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. AZZURRI, E. RUSPI, C. MARIANI, G. RAIMONDI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli e i suoi restauri*, cit., pp. 32-43.

¹⁶ Ivi, p. 40.

¹⁷ *Ibidem*.



Fig. 11.2 – Roma. S. Maria in Monticelli. A sinistra, fotografia della navata; a destra, vista delle cupole traforate di copertura della navata laterale di destra (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).

rendeano poco solide»¹⁸. Azzurri specifica che Sassi aveva costruito sulle volte delle due cappelle mediane «due lanternini, che poi ebbero le fenestre murate»¹⁹. Il restauratore, «entrato pienamente nello spirito di queste opere, chiuse tutti i vani laterali, e riducendo a piancito l'ambulacro sulle volte, scaricò la fabbrica di molto peso, ed ottenne una luce abbondantissima coll'apertura del centro delle volte»²⁰.

Sulla base di questa descrizione si comprende la misura della trasformazione operata nella fase ottocentesca, variando completamente il sistema di aperture ideato da Sassi, che si poneva in continuità con le ricerche luministiche barocche. La luce, che ora precipita diretta e senza schermi dai lucernari aperti nel colmo delle volte, in origine giungeva a pervadere le navate filtrata dall'ambiente superiore, che costituiva, forse, una sorta di camera di luce²¹. Tuttavia, il riferimento alle lanterne cieche delle cappelle intermedie richiama anche alcune cupole progettate da Sardi, in cui la luce non è pensata per precipitare dall'alto, ma è veicolata dalle forature laterali, come avviene soprattutto nella chiesa del SS. Rosario a Marino.

Per quel che riguarda la decorazione, oggi scomparsa, essa «era impronta della maniera de' Barocchi» e proponeva un'esaltazione della famiglia Albani, rappresentandone lo stemma sull'altare maggiore e sui capitelli²². Nella calotta absidale era «una grande cartella con entro la scritta FUNDAMENTA EJUS

¹⁸ Ivi, p. 41.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*. Presso l'ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE (d'ora in poi ICCD) è conservato un disegno che raffigura in pianta e sezione la chiesa di S. Maria in Monticelli dopo il restauro di Francesco Azzurri (Catalogo generale dei Beni culturali, F. AZZURRI, *Sezione e pianta di S. Maria in Monticelli*, 1860 ca., indice 1200260421).

²¹ Si consideri l'importante riferimento della cappella di S. Cecilia in S. Carlo ai Catinari (1691) di Antonio Gherardi (1638-1702), su cui scrive Portoghesi: «Il sistema delle camere di luce, che Borromini aveva prefigurato nel gioco ottico della stella, visibile attraverso il traguardo ovale sopra la porta interna tra il cortile minore della casa dei Filippini e l'oratorio, che era poi stato studiato dal Guarini nel progetto per il S. Gaetano di Torino, trova qui un'applicazione piena di fascino, che può aver influenzato Filippo Juvarra e Bernardo Vittone, eredi legittimi, nella cultura italiana, di questo filone di sperimentazione luministica che troverà continuatori anche fuori d'Italia da Narciso Tomé ai fratelli Asam» (P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 382).

²² F. AZZURRI, E. RUSPI, C. MARIANI, G. RAIMONDI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli e i suoi restauri*, cit., p. 42.



Fig. 11.3 – Roma, S. Maria in Monticelli. Fotografia della facciata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

IN MONTIBUS SANCTIS, e due angeli in stucco con trombe in mano ne coprivano i fianchi», mentre «tutti gli archi della nave maggiore erano sormontati da grandi cartelle differentemente mosse con motti allusivi [...] alle cappelle»²³. Azzurri ricorda inoltre che «ai quattro lati sopra le porte laterali interne erano dipinti dentro dei medaglioni i Santi Martiri con sotto in uno spazio quadro dei puttini» e che «sopra la porta principale eravi ancora un medaglione, ove fu dipinta Santa Ninfa, ma questa pittura fu distrutta quando fu costruita l'orchestra»²⁴. Infatti, l'apparato ornamentale settecentesco è eliminato per lasciare spazio alla decorazione pittorica di Cesare Mariani (1826-1901), su disegno di Azzurri, «immaginando una generale decorazione, [...] impronta del carattere religioso»²⁵. L'architetto testimonia che «furono conservati gli aggetti della trabeazione riformando le cornici col sopprimere i troppi dettagli nelle linee introdotte senza necessità; del tutto poi furono tolte le larghe cartelle che sormontavano gli archi nella nave grande» e che l'ornato dei capitelli è sostituito con «un capitello composto di stile bramantesco», cancellando le effigi degli Albani²⁶. Alcune tracce dell'ornato della fase settecentesca trapela forse oggi solamente nelle cornici degli altari laterali, approfonditi dalla strombatura superiore ornata dai fiori in stucco.

La veduta di Vasi del 1756 documenta la facciata con l'antistante piazza dopo i lavori settecenteschi (Figura 11.4). In particolare, è interessante osservare come il fronte fosse in origine definito dal plastico spartito centrale a due ordini e dalle sezioni ai lati, meno aggettivate. Prima delle modifiche del XIX secolo, queste quinte laterali erano simmetriche, estendendosi anche al basamento della torre campanaria e facendo così emergere la zona mediana più caratterizzata, che si configurava come un'elaborata facciata-portale, richiamando, seppur con rapporti dimensionali diversi, la tipologia dell'edicola d'in-

²³ Ivi, pp. 35-36.

²⁴ *Ibidem*. In una nota Azzurri specifica sulle opere pittoriche: «S. Mamiliano fu dipinto da Antonio Gregolini, i santi Eustozio e Golbodeo da Pietro Resina discepolo del Cavalier Maratta, S. Proculo da Gio[vanni] Battista Puccetti. Tutte queste pitture erano state molto maltrattate dai restauri, epperò fu giudicato bene distruggerle» (*Ibidem*).

²⁵ *Ibidem*. Su Cesare Mariani: S. SILVESTRI, *Cesare Mariani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Roma 2008, *sub vocem*.

²⁶ F. AZZURRI, E. RUSPI, C. MARIANI, G. RAIMONDI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli e i suoi restauri*, cit., p. 42.



Fig. 11.4 – Vista della chiesa e della piazza di S. Maria in Monticelli (da G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna, Le chiese parrocchiali*, VI, Roma 1756, tav. 112).

gresso del SS. Rosario di Marino (1712). Inoltre, l'incisione testimonia che le nicchie ai lati dell'ingresso erano più estese in lunghezza, mentre oggi se ne conservano solo le calotte superiori.

Secondo Portoghesi, il fronte di S. Maria in Monticelli è riferibile esclusivamente a Matteo Sassi, «nella sua timida curvatura e nell'anonima correttezza dei particolari», non recando «nessuno degli elementi caratteristici della coeva attività del Sardi» e riprendendo dall'esperienza del maestro Carlo Fontana (1638-1714) «la prudenza ma non la chiarezza e il rigore»²⁷. Sardi avrebbe quindi ricoperto un ruolo meramente esecutivo, lasciando forse una traccia della sua espressività negli stucchi decorativi e nei capitelli composti ornati da fiori. Tuttavia, non si può escludere che egli abbia potuto studiare e assorbire le soluzioni decorative impiegate nella chiesa per poterle poi riproporre nelle sue successive realizzazioni. Per esempio, le due colonnine che incorniciano il finestrone arcato della loggia superiore sono decorate dal capitello tra le cui volute è incastonata una margherita e tra cui pende un festone, riecheggiando il motivo decorativo dell'altare maggiore della più tarda chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina (1742-1760). Inoltre, lo stesso finestrone inquadrato da colonne rievoca il secondo ordine della facciata di S. Maria in Cosmedin (1718).

In conclusione, la vicenda di S. Maria in Monticelli apre ad alcune riflessioni sull'attività di Sardi. Sebbene qui egli appaia solo come capomastro e lo stesso Portoghesi gli attribuisca il ruolo di semplice esecutore, occorre comunque osservare che la descrizione dell'allestimento settecentesco riportata da Francesco Azzurri rievoca alcune suggestioni del SS. Rosario di Marino, a partire dalla modulazione della luce e della decorazione in stucco. Infatti, non è da escludersi la possibilità che Sardi, avendo già maturato delle significative esperienze nell'ambito dell'architettura sacra, abbia potuto contribuire al restauro della fabbrica con consigli progettuali e tecniche realizzative²⁸.

²⁷ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 439.

²⁸ Per una cronologia delle opere di Matteo Sassi: S. PASCUCCI, *Sassi Matteo*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 442-443; P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., pp. 739-740.

12. La cappella di S. Michele Arcangelo nella basilica di Sant'Eustachio (1716)

Gilberto De Giusti

La chiesa paleocristiana di S. Eustachio è legata al culto del «Santo cacciatore», le cui spoglie, come ricorda una lapide affissa nel portico, sono sepolte al di sotto dell'altare maggiore¹. Secondo la tradizione, sul luogo del martirio, Costantino avrebbe fatto costruire un oratorio, su cui è stata innalzata la cappella di S. Michele Arcangelo. Questo sacello, esterno all'impianto basilicale, a cui è collegato tramite un passaggio, è stato riprogettato tra il 1716 e il 1719 da Alessandro Speroni (1694-1738) con il contributo di Giuseppe Sardi².

Nella chiesa a croce latina, con la navata unica affiancata da tre cappelle passanti per lato, inquadrata da arconi, la cappella di S. Michele è ubicata nella parte di sinistra, affiancando il perimetro dell'edificio sacro. Essa occupa un sacello di forma rettangolare, con il lato maggiore parallelo all'asse longitudinale della basilica e connesso alla cappella mediana antistante tramite l'arcata a tutto sesto, che ne inquadra l'altare (Figura 12.1). Il registro inferiore è ritmato da paraste di ordine corinzio, che inquadrano ai lati i monumenti funebri gentilizi, mentre in asse risalta plasticamente l'altare serrato da colonne e controparaste corinzie, concluso dal fastigio mistilineo e ai cui lati la superficie è caratterizzata da due nicchie semicircolari con la mostra orecchiata e conclusa dal timpano cuspidato (Figure 12.3, 12.4). Superiormente, oltre la trabeazione continua, imposta la volta a vela su base rettangolare, scavata da otto profonde lunette in corrispondenza degli spigoli e degli assi; queste ultime, più grandi, si ricollegano all'oculo centrale di forma ovale (Figura 12.2).

Il rifacimento della cappella di S. Michele Arcangelo si colloca nel più ampio quadro del rinnovamento barocco della basilica, che era iniziato nel 1678³. Alessandro Speroni riprogetta l'antico sacello, utilizzato dal Collegio dei Procuratori fino al 1729, «completando la costruzione di altari e scanni e collocandovi le colonne esistenti»⁴. Del 1716 è il documento che descrive «i patti e convenzioni da osservarsi dal Capo Mastro Muratore e stuccatore Giuseppe Sardi che prende in consegna la Fabbrica

¹ Sull'antica chiesa di S. Eustachio: A. KIRCHER, *Historia Eustachio-Mariana*, Roma 1665; A. MONTEVERDI, *La leggenda di S. Eustachio*, in «Studi medioevali», III, 1909; C. APPETTITI, *S. Eustachio*, Le chiese illustrate di Roma, 82, Roma 1964; M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1982, pp. 429-433. Per approfondire le vicende settecentesche: C. VARAGNOLI, *Progetti e controversie intorno al "ristoramento" della chiesa di S. Eustachio in Roma*, in «Quaderni del Dipartimento del Patrimonio architettonico e urbanistico», 1992, 1, pp. 51-72.

² Sulla figura di Alessandro Speroni, vincitore del primo premio nella seconda classe di concorso all'Accademia di S. Luca nel 1679: P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 743; G. BONACCORSO, *Alessandro Speroni*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 448-449; A. CIPRIANI, E. VALERIANI, P. MARCONI, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, I, Roma 1974, figg. 29-31.

³ Sulle trasformazioni barocche della basilica di S. Eustachio, si vedano: C. APPETTITI, *S. Eustachio*, cit., pp. 30-34; C. VARAGNOLI, *Progetti e controversie intorno al "ristoramento" della chiesa di S. Eustachio in Roma*, cit., pp. 51-72. Grazie al lascito testamentario del canonico Flaminio Moroli nel 1678, sono avviate le opere di ricostruzione della basilica che si svolgono, dopo una prima fase di presentazione dei diversi progetti, in due tempi, «dal 1701 al 1706 si fece la parte dal portico alla crociera e [...] dal 1724 al 1726, si poté lavorare al transetto e all'abside» (C. APPETTITI, *S. Eustachio*, cit., p. 30). Infatti, la somma destinata dal religioso si dimostra insufficiente per completare la riedificazione dell'organismo architettonico, tanto che il Capitolo di S. Eustachio è costretto a ridurre i costi, interpellando anche dei professionisti di minor calibro (Ivi, p. 32). Ciò avviene nonostante nel primo momento si siano ricevuti i progetti di eminenti personalità, come Giulio Carlo Quadri, Francesco Borromini (1599-1667) e Domenico de' Rossi (1659-1703), i cui disegni, seppur diversi, «concordano nella disposizione della navata centrale con cappelle laterali» (Ivi, pp. 32-33). Le vicende costruttive della cappella di S. Michele sono riassunte da Varagnoli, che fa soprattutto riferimento ai documenti del fondo di S. Eustachio conservato nell'ASVR: C. VARAGNOLI, *Progetti e controversie intorno al "ristoramento" della chiesa di S. Eustachio in Roma*, cit., p. 68, nota 28.

⁴ *Ibidem*. Varagnoli fa riferimento al documento d'archivio: ASR, fondo *Trenta Notai Capitolini, Ufficio VII, atti del notaio L. Nerius*, b. 291, *Atto del 4 marzo 1716*, ff. 248-258.



Fig. 12.1 – Roma, basilica di S. Eustachio, cappella del S. Michele Arcangelo. Vista della cappella dalla navata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

per l'edificazione della nuova Capella e fare ciò che gli sarà ordinato da Alessandro Sperone Architetto deputato di fare detta Fabrica al paragone delle migliori che siano fatte in Roma»⁵.

Come conferma un disegno che illustra uno studio per il rifacimento della cappella, Speroni riorganizza lo spazio rettangolare del sacello per renderlo simmetrico rispetto all'apertura sulla navata, affinché l'arcone di passaggio ne inquadri assialmente l'altare⁶. Questo elemento, infatti, serrato tra due delle dieci colonne che circondavano originariamente lo spazio, risultava leggermente spostato verso destra. L'architetto non ne modifica la posizione, ma ne riduce la lunghezza, facendo avanzare la colonna e la parete di destra più verso il centro. Tuttora, però, l'altare di S. Michele appare non perfettamente in asse con la cappella antistante, un difetto a cui si è tentato di rimediare restringendo l'arcata, marcando la curvatura della trabeazione sopra l'edicola e accentuando la svasatura delle colonne.

Il registro inferiore della cappella è connotato da uno spartito lineare e rigoroso, cadenzato dalla lineare scansione delle paraste collocate sull'alto podio. Superiormente, invece, oltre la trabeazione continua, che si deforma solamente in corrispondenza dell'altare di S. Michele, la volta si distende sull'invaso spaziale dipanando un complesso reticolo di costoloni e gusci in stucco, i cui punti nevralgici sono sottolineati dai capi angelici. La differenza lessicale tra questi due livelli, uno improntato a un maggiore classicismo mentre l'altro più vicino alla sensibilità barocca, potrebbe essere spiegata da quanto ricorda Topini, che nel 1895 scrive sulla cappella: «Le sculture sono opera di Lorenzo Ottone, l'architettura di

⁵ C. APPETITI, *S. Eustachio*, cit., p. 52, nota 72. Il documento è citato anche in: C. VARAGNOLI, *Progetti e controversie intorno al "ristoramento" della chiesa di S. Eustachio in Roma*, cit., p. 68, nota 28.

⁶ Il disegno è pubblicato in Ivi, p. 64.



Fig. 12.2 – Roma, basilica di S. Eustachio, cappella del S. Michele Arcangelo. Vista della volta a gusci e costoloni (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 12.3 – Roma, basilica di S. Eustachio, cappella del S. Michele Arcangelo. Vista verso l'altare (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 12.4 – Roma, basilica di S. Eustachio, cappella del S. Michele Arcangelo. Vista dei monumenti funebri di Teresa Tognoli (a sinistra) e di Silvio Cavalleri (a destra) (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

Alessandro Speroni, con la direzione di Mons. Ludovico Sergardi»⁷. A quest'ultimo illustre personaggio di origine senese e frequentatore dell'Accademia dell'Arcadia, si deve forse la scelta espressiva dell'ordine inferiore, destinato a essere visto dalla navata, diversamente dalla fantasiosa copertura, che si svela solo dall'interno del sacello.

Considerando che il disegno della cappella è frutto della creatività di Speroni, l'intervento di Sardi deve essersi limitato alla sola esecuzione delle idee dell'architetto. Tuttavia, una nota della sua poetica può rileggersi nell'apparato decorativo: per esempio, nel registro inferiore, la pala d'altare è aggettivata dalla corona in stucco affissa secondo quella modalità che Mallory ritiene tipica dell'operare di Sardi⁸. Anche le cornici delle nicchie laterali, caratterizzate dal timpano leggermente flesso, rientrano nel lessico decorativo sardiano e si possono mettere in relazione con le mostre degli altari laterali della più tarda chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon a Trastevere. Rispetto a quest'ultimo edificio, inoltre, si avverte una leggera somiglianza tra la volta di copertura della parte destra del vestibolo d'ingresso, caratterizzata da fasci che si ricollegano all'oculo centrale cieco (Figura 9.5). Nella cappella di S. Michele Arcangelo, invece, l'ellisse centrale costituisce la fonte luminosa principale che conferisce risalto e valore plastico all'ambiente sacro.

⁷ L.T. TOPINI, *Storia Eustachiana*, Roma 1895, p. 148. Su Ludovico Sergardi (1660-1726): B. BORELLO, *Ludovico Sergardi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2018, *sub vocem*. Su Lorenzo Ottone (1648-1736): C. GIOMETTI, *Lorenzo Ottone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma 2014, *sub vocem*.

⁸ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99.

13. La facciata della chiesa di S. Paolo alla Regola (1721)

Gilberto De Giusti

Pochi anni dopo i lavori svolti nella chiesa di S. Maria in Monticelli, nel 1721 Giuseppe Sardi è attivo in qualità di capomastro nell'edificio di S. Paolo alla Regola, alle dipendenze dell'architetto Giacomo Cioli (docc. 1704-1734)¹.

La chiesa è definita da «un impianto a croce greca con quattro cappelle angolari quadrate ed un coro absidato particolarmente approfondito a enfatizzare l'asse principale d'ingresso», ai cui lati si trovano gli ambienti della sacrestia e dell'oratorio di San Paolo². Nell'incrocio, quattro pilastri a libro smussati, forati da alte arcate e scanditi dall'ordine gigante di paraste composite, sostengono la cupola impostata su pennacchi sferici. I bracci della croce sono coperti dalle volte a botte, mentre le cappelle angolari da cupole più piccole.

All'esterno, la facciata è a due ordini sovrapposti di paraste composite, separati dallo spesso architrave, raccordati da volute che si avvolgono in piccoli riccioli, ed è conclusa superiormente dal timpano mistilineo (Figura 13.1). Nel registro inferiore, scandito da paraste e controparaste composite, si aprono in asse il portale d'ingresso rettangolare, decorato dalla cornice ricurva, mentre ai lati sono presenti i portali minori, caratterizzati dall'alto architrave collegato alle mostre con decorazioni mistilinee; i fondi sono aggettivati da specchiature e pannelli ad angoli stondati. Le quattro paraste centrali sono leggermente aggettanti e sorreggono la trabeazione lievemente flessa, accentuando la porzione centrale del fronte. Ai lati, gli angoli, serrati tra due coppie di paraste e controparaste, sono curvilinei (Figura 13.2). Superiormente, la superficie muraria, scandita dalle paraste e controparaste composite su podio, presenta un andamento ondulato, che culmina nella scanalatura centrale, estesa anche al timpano, in cui è presente il finestrone rettangolare sormontato dal medaglione votivo e dallo stemma del Terz'Ordine Franciscano. Ai lati, il muro è approfondito da due nicchie semicircolari incorniciate e con il timpano triangolare ornato da corone di fiori in stucco.

La chiesa, secondo la tradizione eretta sull'oratorio «Schola Pauli», fondato da Paolo di Tarso, è l'esito della progettazione di Giovan Battista Bergonzoni (1628-1690), dotto architetto del *Collegium Siculum* dei Padri del Terz'Ordine Regolare di San Francesco della Nazione Siciliana, proprietari del complesso nel rione Regola dal 1619³. Tra il 1705 e il 1706, l'edificio sacro è concluso e «si provvede alla determi-

¹ Su S. Paolo alla Regola: L. BARTOLOMEI, *Memorie autentiche sulla chiesa di S. Paolo alla Regola primo ospizio dell'apostolo in Roma l'anno di Gesù Cristo 58*, Roma 1858; G. PARISI, *S. Paolo alla Regola*, Le Chiese di Roma illustrate, 8, Roma 1931; E. VALERIANI (cur.), *San Paolino alla Regola. Piano di recupero e restauro*, Roma 1987; C. BENVEDUTI, *La chiesa di San Paolo alla Regola: un esempio di riutilizzazione dell'impianto centrale del San Pietro di Roma*, in «Arte Lombarda», 134 (1), Atti Convegno: Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti, 2002, pp. 79-84; M.C. PIERDOMINICI, M.G. TURCO, *La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso*, in «Bollettino d'Arte», 6 serie, 145, 2008, pp. 43-68. Sulle trasformazioni dell'isolato di S. Paolino alla Regola, con particolare riferimento al momento della costruzione dell'edificio del Ministero di Grazie e Giustizia di Pio Piacentini (1913-1920, 1932), si veda il contributo di Turco, in: M.C. PIERDOMINICI, M.G. TURCO, *La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso*, cit., pp. 43-68. Per approfondire le trasformazioni del quartiere: F. GIOVANETTI, *Introduzione storica*, in *San Paolino alla Regola. Piano di recupero e restauro*, cit., pp. 26-47.

² C. BENVEDUTI, *La chiesa di San Paolo alla Regola: un esempio di riutilizzazione dell'impianto centrale del San Pietro di Roma*, cit., p. 80.

³ M.C. PIERDOMINICI, M.G. TURCO, *La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso*, cit., p. 43. Su Giovan Battista Bergonzoni: S. ZAMBONI, *Giovan Battista Bergonzoni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma 1967, *sub voce*. Per quel che riguarda la tipologia di impianto planimetrico adottato in San Paolo alla Regola, afferma Benveduti: «Nel quadro [...] di un ambiente professionale molto composito e vario quale quello romano, e a distanza di più di mezzo secolo dalla realizzazione della chiesa di San Carlo ai Catinari, il Bergonzoni, riferendosi [...] al modello costituito dall'impianto della chiesa di San Paolo a Casale, si distacca di fatto proprio da quella linea di ricerca progettuale



Fig. 13.1 – Roma, S. Paolino alla Regola. A sinistra, vista della facciata e, a destra, dettaglio della soluzione d'angolo (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

nazione degli allineamenti stradali per la definizione della piazza antistante la chiesa», per cui sono acquistate e demolite delle case attigue e una parte del cimitero di S. Maria in Monticelli⁴. La progettazione dello spazio aperto e «delle due facciate della casa d'angolo prospettante sulla nuova piazza, di fronte alla chiesa» è affidata all'architetto Giovanni Francesco Zannoli (1666-1717), che all'epoca risulta anche come architetto della chiesa di S. Paolo alla Regola⁵. Nel 1712 è conclusa la sagrestia disegnata da Alessandro De Grandis (doc. 1697-1724), con la direzione del capomastro Domenico Cioli⁶. Nel 1721 è completata la facciata disegnata da Giacomo Cioli ed eseguita da Giuseppe Sardi, mentre il corpo di fabbrica di fianco alla chiesa è ultimato tra il 1740 e il 1750⁷.

che, indicata dagli ultimi e più compiuti esiti dello 'sperimentalismo lombardo', a Roma, in quegli stessi anni veniva invece nuovamente promossa e portata avanti dal Rainaldi, con la realizzazione della chiesa di Santa Maria in Campitelli (1656-1665); e dal De Rossi con il progetto (poi condotto a termine da altri) per la chiesa di Santa Maria Maddalena (1695). Il Bergonzoni [...] distaccandosi di fatto da quella linea di ricerca sugli organismi religiosi derivati dall'accoppiamento di due impianti centrali, assume quale modello di riferimento di volta in volta operante quello indicato dalle architetture localmente promosse dai barnabiti» (C. BENVEDUTI, *La chiesa di San Paolo alla Regola: un esempio di riutilizzazione dell'impianto centrale del San Pietro di Roma*, cit., p. 82).

⁴ Ivi, pp. 79-80. «Un'ingarbugliata vertenza legale, sollevata da don Orazio Cuccoli, parroco di Santa Maria in Monticelli, finì per complicare l'esistenza della nuova chiesa [...]. Per la porzione d'un piccolo cimitero, appartenente alla chiesa di S. Maria in Monticelli, sostenendo [...] Cuccoli non esser tenuto alla vendita. Si ricorse a vie legali e nel maggio del 1705 fu imposto al parroco di accondiscendere all'espropriazione e ai Religiosi di San Paolo di fabbricargli un nuovo pozzo» (M.C. PIERDOMINICI, M.G. TURCO, *La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso*, cit., p. 48).

⁵ T. MANFREDI, *Rione VII - Regola*, in *Roma nel XVIII secolo*, II, cit., p. 91. Per approfondire l'architetto Giovanni Francesco Zannoli: Id., *Zannoli Giovanni Francesco*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 458-459.

⁶ M.C. PIERDOMINICI, M.G. TURCO, *La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso*, cit., p. 48. Su Alessandro De Grandis: T. MANFREDI, *Del Grande Alessandro*, in *In Urbe Architectus*, cit., p. 349. La figura del capomastro Domenico Cioli è accennata nella scheda dedicata al figlio Giacomo: E. DA GAL, *Cioli (Ciolli) Giacomo*, in Ivi, p. 336.

⁷ M.C. PIERDOMINICI, M.G. TURCO, *La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso*, cit., pp. 48-49. Si veda anche: G. PARISI, *La prima dimora di San Paolo a Roma*, Torino 1959, pp. 216 e ssg.



Fig. 13.2 – Vista della chiesa e della piazza di S. Paolino alla Regola (da G. VASI, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna, I conventi e case dei chierici regolari*, VII, Roma 1756, tav. 131).

L'illustrazione di Vasi raffigura la piazza di S. Paolino alla Regola nel 1756, in seguito all'innalzamento dei corpi di fabbrica circostanti tra la fine del Seicento e la prima metà del XVIII secolo (Figura 13.2). Interessante è notare che nella veduta, il portale d'ingresso della chiesa appare caratterizzato dal timpano mistilineo raccordato all'ingresso mediante dei profili decorativi ed è ornato da un ovale e da uno stemma soprastante, oggi assenti. L'edificio posto di fianco alla chiesa dialoga con la facciata ripetendo il motivo dell'angolo stondato, a incorniciare il portale d'ingresso architravato e sormontato dalla cartella in stucco, rispecchiando la situazione attuale. L'immagine, inoltre, «mostra con chiarezza la situazione urbana: il tracciato stradale a sinistra della facciata [...] denominato "via dei Vaccinari" mentre quello a destra "strada della Regola"»⁸.

La facciata presenta spiccate influenze stilistiche borrominiane, nel rapporto tra le superfici concave e convesse, facendo riferimento ai fronti di S. Carlino alle Quattro Fontane (1664) e dell'oratorio dei Filippini (1658). Infatti, del fautore del disegno, l'architetto Giacomo Cioli, figlio forse del capomastro Cioli, sono note le rappresentazioni con cui egli ha partecipato ai concorsi clementini dell'Accademia di S. Luca tra il 1704 e il 1709, dove risulta più volte vincitore adoperando delle forme vicine alla sensibilità barocca⁹. Tuttavia, per Portoghesi, «non è inaccettabile l'ipotesi che il Sardi, nel ruolo di capomastro, sia intervenuto timidamente suggerendo cambiamenti soprattutto nell'ordine superiore» (Figura 13.3)¹⁰. La sua mano si evidenzerebbe «nell'abile inserto del medaglione sopra la finestra centrale e nel timpano che si piega senza rigidità geometrica, e in centro ad accogliere il grande stemma dei Francescani»¹¹. Secondo Mallory, l'apporto di Sardi nella facciata di S. Paolo alla Regola è da rileggersi prevalentemente nella dosata trama decorativa, mentre la composizione generale del prospetto è da riferirsi a Cioli, per il delicato gioco di curve e per le sue eleganti e distese linee, che appaiono invece estranee al lessico architettonico di Sardi¹². La studiosa, nello specifico, sottolinea alcune somiglianze

⁸ Ivi, p. 50.

⁹ E. DA GAI, *Cioli (Ciolli) Giacomo*, in *In Urbe Architectus*, cit., p. 336. I disegni sono pubblicati in: P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, cit., figg. 135, 178-180, 208-212.

¹⁰ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, p. 418.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Scrive Mallory sulla facciata di S. Paolo alla Regola: «Although we know next to nothing about Ciolli's architecture, we may surmise that the general plan and elevation scheme of S. Paolo's façade are his. Its gentle play of curves and its elegant,



Fig. 13.3 – Roma, San Paolino alla Regola. Visuale dell'ordine superiore della facciata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

tra questo fronte e quello scomparso di S. Maria in Cosmedin (1718), realizzato alcuni anni prima, individuandole nell'uso delle specchiature e dei pannelli che caratterizzano i fondi e nella terminazione delle esili volute che raccordano i due registri¹³. Secondo Mallory, altre similitudini con le opere di Sardi si evidenziano nelle due nicchie ai lati del finestrone, caratterizzate dal motivo decorativo della ghirlanda che è qui affissa nelle stesse modalità con cui sono decorati gli altari e il portale maggiore della chiesa di S. Pasquale Baylon (1747-50), ovvero lasciando una porzione di spazio tra l'elemento decorativo e il muro, agganciando la parte inferiore della corona alla cornice meno aggettante e la parte superiore al timpano più sporgente, dando così luogo a una lieve inclinazione¹⁴. La studiosa osserva che Sardi avrebbe potuto trarre esperienza di questo modo compositivo proprio dall'architettura di Cioli e riproporlo quindi, in tempi successivi, nella sua chiesa trasteverina; occorre però notare che la corona di alloro così collocata è riscontrabile anche nell'altare maggiore della precedente chiesa della Sacra Famiglia a Sezze (1716). Inoltre, un altro elemento in linea con la poetica di Sardi è l'ovale inserito nella profonda scanalatura centrale, che ricorda le soluzioni adoperate nella cappella del battistero in S. Lorenzo in Lucina e nella facciata dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon in Trastevere.

taut lines are foreign what we know of Sardi's approach to design» (N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 87-88).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ «The second story niche frames have a similar design to the altar frames of Sardi's later church of S. Pasquale Baylon, and the treatment of the laurel wreaths in those niche frames is also similar to that of the central door of S. Pasquale. In both, a layer of space is left between the ornamental wreath and the wall by attaching the bottom of the wreath in the supporting frame nearest the wall while attaching the top to the part of the frame furthest from the wall» (*Ibidem*).

14. La facciata della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini (1723)

Gilberto De Giusti

I documenti dell'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini testimoniano, tra il 1716 e il 1723, il consistente impegno di Giuseppe Sardi presso la chiesa e l'ospedale della congregazione, nonché in numerose case di proprietà della compagnia dislocate in diverse parti di Roma¹. In questo arco temporale Sardi risulta attivo soprattutto in qualità di «capomastro muratore», dedicandosi soprattutto alla realizzazione di opere murarie, alla riparazione e al rifacimento dei tetti e alla posa e alla manutenzione di impianti idraulici. I conti di «Misura e Stima di diversi lavori fatti à tutta sua robba, spese e fatture da M[ast]ro Giuseppe Sardi» sono siglati in calce dall'architetto che soprintende ai lavori, ossia Giovanni Battista Contini (1642-1723) negli anni 1716-1717, Carlo Francesco Bizzaccheri (1656-1721) tra il 1717 e il 1719 e, per ultimo, Francesco De Sanctis (1679-1731) nel 1722-1723. Sotto la direzione di quest'ultimo, Sardi realizza la nuova facciata della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini, nell'omonima piazza nel rione Regola².

Il complesso dell'Arciconfraternita, ad angolo tra la piazza della SS. Trinità dei Pellegrini e la via dei Pettinari, è oggi definito dal corpo della chiesa affiancato a sinistra dal volume rettangolare del refettorio. La chiesa ha impianto a «pseudo croce latina», nella cui navata si aprono tre cappelle per lato, separate da arcate a tutto sesto coperte a botte, ed è conclusa dal transetto non sporgente e dall'ampia abside del presbiterio³. L'aula è coperta dalla volta a botte lunettata, mentre nell'incrocio si innalza la cupola estradossata su tamburo.

All'esterno, la facciata, leggermente inflessa, è a due ordini sovrapposti di sei colonne corinzie su podio, separati dall'alta cornice e raccordati dalle volute laterali, mentre superiormente il fronte è coronato dal timpano triangolare (Figura 14.1). Nel registro inferiore, la superficie muraria presenta in asse il portale rettangolare sormontato dalla lunetta ed è approfondita ai lati dalle nicchie semicircolari cuspidate, mentre ai margini è serrata dalle paraste corinzie. Superiormente, la parete è forata centralmente dal finestrone rettangolare con il coronamento mistilineo e di fianco dalle nicchie semicircolari concluse dalla cornice curva. Infine, la terminazione a timpano, leggermente cuspidata, è tripartita, riprendendo l'andamento spezzato dell'architrave di imposta sottostante e della cornice di separazione tra i due registri (Figura 14.2). L'apparato decorativo in stucco consiste nelle mostre orecchiate e ornate dai rami di giglio intrecciati in corrispondenza delle nicchie, caratterizzate dalla conchiglia nella calotta, mentre al di sotto della cornice del primo ordine si osservano delle specchiature con festoni. Il portale di ingresso è sottolineato dalla mostra che si raccorda con due brevi volute all'architrave su cui poggiano due mensole che sostengono la soprastante lunetta da cui si affaccia il capo angelico del cherubino alato (Figura 14.3). Questo motivo ornamentale è riscontrabile anche nel finestrone supe-

¹ Si vedano le buste: ASR, fondo *Ospizio della SS. Trinità dei Pellegrini*, bb. 464, 669, 765, 769, 770.

² Sulla SS. Trinità dei Pellegrini a Roma: S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, Le chiese illustrate di Roma, 1979, 133; M. BARBERITO, *SS. Trinità dei Pellegrini*, in «L'Urbe», 1980, 43, 6, pp. 45-46; S. VASCO ROCCA, *Alcune note sulla chiesa della SS.ma Trinità dei Pellegrini in Roma*, in «Storia dell'arte», 1980, 38/40, pp. 285-289; C. BENOCCI, *Progetti e lavori seicenteschi per la chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini in Roma*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1985, 26, pp. 106-112; C. BENOCCI, *Il complesso assistenziale della SS. Trinità dei Pellegrini: ricerche sullo sviluppo architettonico in relazione ad alcuni anni santi*, in «Roma sancta», 1985, pp. 101-108; C. BENOCCI, *L'archivio della Confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1986, 30, pp. 104-110.

³ S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., p. 71.



Fig. 14.1 – Roma, chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini. A sinistra, fotografia della facciata; a destra, vista di sguincio del fronte (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

riore. Gli aggetti del timpano di coronamento sono ornati dal particolare trattamento delle mensole intramezzate a rosette.

La chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini è legata alle vicende dell'omonima confraternita, la cui origine risale al 1540, quando «per iniziativa di san Filippo Neri (1515-1595), un piccolo gruppo di laici di modeste condizioni ma animati da intenti religiosi e caritatevoli cominciò a radunarsi nella chiesa di S. Girolamo della Carità»⁴. La compagnia, il cui numero di adepti aumenta con il passare del tempo, assume a partire dal giubileo del 1550 «l'onere di accogliere quei pellegrini che durante il loro soggiorno romano fossero privi di alloggio e di assistenza», indirizzata, in seguito, «verso i convalescenti poveri che, dimessi prematuramente dagli ospedali nazionali, erano privi di cure domestiche e soggetti pertanto a più gravi ricadute»⁵. La compagnia, elevata al rango di arciconfraternita da Pio IV (1559-1565) nel 1562, riceve nel 1579 da Gregorio XIII (1572-1585) la chiesa di S. Benedetto all'Arenula, poi dedicata alla SS. Trinità dei Pellegrini, e le relative rendite, con il conseguente accrescimento del patrimonio immobiliare, costituito da diverse case nei rioni romani⁶. Tra il XVI e il XVIII secolo, il complesso religioso si estende progressivamente su gran parte dell'isolato «compreso tra le vie dei Pettinari, delle Zoccolette, del Conservatorio e la piazza della Trinità dei Pellegrini», nel popoloso rione Regola⁷. La configurazione dell'organismo architettonico, costituito dalla chiesa, dal «grande edificio adiacente e parallelo [...] con refettorio al piano terreno e dormitori ai due piani superiori» e dall'oratorio sulla via delle Zoccolette, è descritta alla fine del XVI secolo dalla planimetria dell'architetto della congregazione, Giovanni

⁴ S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., p. 7.

⁵ Ivi, pp. 8-9.

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ Ivi, p. 18. Allo stato attuale, il complesso della SS. Trinità dei Pellegrini occupa uno spazio molto più esiguo, a causa delle profonde trasformazioni attuate nel quartiere nel 1940. Per approfondire le trasformazioni sulla scala urbana del complesso della SS. Trinità dei Pellegrini: I. INSOLERA, L. QUILICI, P. SPADA, *Il progetto edilizio*, in *San Paolino alla Regola, Piano di recupero e restauro*, cit., pp. 99-113.



Fig. 14.2 – Roma, chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini. Vista dell'ordine superiore della facciata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 14.3 – Roma, chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini. Fotografia del portale d'ingresso e delle nicchie ai lati (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

Paolo Maggi (doc. 1566 - 1613)⁸. Questi raffigura in pianta e prospetto anche l'erigenda chiesa, iniziata da Martino Longhi il Vecchio (1534-1591), con delle forme architettoniche vicine al linguaggio cinquecentesco della Controriforma⁹. Infatti, era stata intrapresa la costruzione del nuovo edificio religioso, in sostituzione del precedente benedettino, che è consacrato nel 1616¹⁰. Nel 1690, sono effettuati dei lavori di consolidamento della cupola su progetto di Giovanni Battista Contini¹¹. Tra il 1722 e il 1723 è innalzata la nuova facciata sulla piazza della Trinità dei Pellegrini su disegno di Francesco De Sanctis ed esecuzione di Giuseppe Sardi¹². Tra il 1736 e il 1737, sono effettuati degli interventi di «sistemazione da parte delle maestranze di Giuseppe Sardi nella Corsia di S. Giovanni e nella nuova edificazione di quella perpendicolare del Refettorio di S. Filippo», sotto la direzione di Francesco Ferruzzi (1680-1745)¹³.

Per quel che riguarda la facciata settecentesca, la sua realizzazione è finanziata dal mercante tessile piemontese Giovan Battista De Rossi, come ricorda l'iscrizione presente sull'architrave dell'ordine inferiore (Figura 14.2)¹⁴. Nella «Convenzione» con l'Arciconfraternita, sottoscritta il 6 marzo 1722, si legge che «Giuseppe Sardi capo m[ast]ro mu[rato]re, prende à fare à tutte sue spesse e Fattura, tutti li Lavori da Farsi nella nova Faciata della Ven[erabi]le Chiesa della SS. Trinità de pellegrini, e Convalescenti di Roma in conformità del disegno ò pianta Fatta dal Sig[no]re Francesco de Sanctis architetto»¹⁵. Nel documento, si stabiliscono i compiti del capomastro che «dovera Fare due partite da Fondamenti, dalli Latti della Scalinatta», utilizzando anche i «Fondamenti Vecchi, che potessero servire ò tutto ò in parte». Egli è tenuto «a Fare di Travertino il principio di detta Facciata d'un Cantone à l'altro [...] con suo Zoccolo Grande et altro Zoccolo Minore, con bassi tonde Reali et altra Basse Cavosa [...] si di colonne come de' pilastri» e di «Fare tutta la Scalinatta di novo con repiano di Travertino». Nello stesso materiale, devono essere anche «la porta Grande [...], con soglia stipidi, architrave, Fregio, cornici e Frontespizio, Come nel disenio apparisce», tutti «li capitelli [...] delle [...] sei colonne e tre pilastri fatti di ordine Corintio à Fronda di oliva del primo ordine» con le corrispondenti basi, i «capitelli delle Colonne e Pilastri del Secondo ordine», «similmente tutti li Modelli di Travertino de il cornicione e Frontespizij e pieducietto intagliato sotto l'asta della Croce», e, infine, «il fregio sopra il primo Cornicione». Sardi si impegna a porre in opera gli elementi lapidei, mentre «il Remanente del Lavoro di muro e Stuchi promette farli in conformità del disenio con modelli Intagliatti con sua base il tutto ben Custodito e Fatto à usso di buon arte, Simili al di dentro della Chiessa di San Carlo à Cattinari». Oltre a prendere l'incarico di rivestire «di piombo e Lavagnia» tutte le cornici aggettanti, «li due frontespiti tondi con li due Costulloni delli

⁸ L'oratorio era un «ambiente tipico dell'organizzazione post-tridentina dei nuovi ordini religiosi, in cui predicare la dottrina e svolgere "ragionamenti". Dall'importanza dell'oratorio deriverà dai fratelli dell'Arciconfraternita il nome di "Oratoriani"» (I. INSOLERA, L. QUILICI, P. SPADA, *Il progetto edilizio*, in *San Paolino alla Regola, Piano di recupero e restauro*, cit., p. 100). L'isolato è occupato nel tempo da diversi volumi di proprietà della congregazione: nel 1700, è «costruito un altro corpo di fabbrica perpendicolare al precedente [refettorio], al centro dell'isolato: è il refettorio grande, con due piani di dormitorio al di sopra. Nel 1737 refettorio grande e dormitori sono prolungati fino a tagliare tutto l'isolato [...]. Siamo così alla massima dimensione dell'Ospizio che completa le sue proprietà col palazzo lungo via dei Pettinari oltre la chiesa, con un altro palazzo tra il precedente e l'oratorio, con alcune casette lungo via del Conservatorio e via San Paolo alla Regola» (Ivi, pp. 103-104).

⁹ S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., pp. 24-25, 33-45. I disegni pubblicati dalla studiosa fanno parte di un libro catastale compilato dalla confraternita nel 1597 dall'architetto Giovanni Paolo Maggi, il cui riferimento è: ASR, fondo *Ospedale della SS. Trinità dei Pellegrini*, b. 461; *Piante antiche di case e siti*, ff. 9-11. Vasco Rocca specifica che «il primo disegno offre una precisa suddivisione dell'intera area [...] l'aspetto del tempio è tra i più semplici: presenta tre navatelle divise da otto colonne, due altari laterali ed uno centrale in corrispondenza di un'absidiola; sulla sinistra, addossata al refettorio, era una cappella piuttosto grande con l'altare privilegiato. Il secondo foglio mostra un interno a croce latina in cui si aprono simmetricamente sei cappelle rettangolari» con «all'incrocio [...] un breve transetto [...] sormontato da una grande cupola su pilastri angolari» e «il terzo disegno presenta un prospetto piuttosto severo, geometricamente frammentato secondo i tipici modi controriformistici derivati dal Vignola» (S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., pp. 37-38).

¹⁰ I. INSOLERA, L. QUILICI, P. SPADA, *Il progetto edilizio*, in *San Paolino alla Regola, Piano di recupero e restauro*, cit., p. 101.

¹¹ S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., pp. 33-45.

¹² Ivi, pp. 46-50.

¹³ T. MANFREDI, *Ss.ma Trinità dei Pellegrini e Convalescenti, ospedale e confraternita*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 92. «Del refettorio, ben visibile nel rilievo del Letarouilly (1840), oggi rimane solo la breve testata a quattro livelli prospettante su via del Conservatorio (n. 62) edificata in base alla licenza del "filo" del 3 luglio 1736» (*Ibidem*). Si veda anche: Id., *Francesco Ferruzzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma 1997, *sub vocem*.

¹⁴ S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., p. 46. Sull'architrave si legge: IO[HANN]ES DE RUBEIS PEDEMONTANUS IN S.S. TRINITATIS HONOREM F[IERI] F[ECIT] A. MDCCXXIII. Su Francesco De Sanctis: N.A. MALLORY, *Francesco De Sanctis*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIX, Roma 1991, *sub vocem*.

¹⁵ Il documento, già citato integralmente da Vasco Rocca, è: ASR, fondo *Ospedale della SS. Trinità dei Pellegrini, Chiesa e Fabbrica*, b. 464; *Facciata della Chiesa - Convenzione fatta col muratore*, in S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., pp. 46-48, nota 53.



Fig. 14.4 – Vista della chiesa e della piazza della SS. Trinità dei Pellegrini (da G. Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, IX, Roma 1759, tav. 176).

Fianchi», la «Cimasa» di coronamento del fronte e delle nicchie, Sardi «sarà tenuto et obligatto di Far Fare la Croce di Ferro con Suoi Raggi» e, inoltre, «di Far Coldorire, et imbiancare tutta la Faciatta [...], come anche [...] Far porre nelle quattro niche [...] le quattro Statue che li si consegnieranno»¹⁶. Nel contratto è specificato che la facciata ultimata deve essere consegnata entro il mese di giugno 1723.

Nel 1759, Giuseppe Vasi raffigura la piazza della SS. Trinità dei Pellegrini in cui è visibile la nuova facciata della chiesa, affiancata dal più semplice fronte dell'ospedale (Figura 14.4). Rispetto al prospetto attuale, l'illustrazione si differenzia per il fastigio di coronamento definito dal timpano triangolare caratterizzato ai lati da due elementi curvilinei e dal plinto reggicroce in sommità, oggi assenti, mentre nel centro è presente un oculo ovale attualmente occupato dalla decorazione in stucco.

Dal manoscritto del 1722, risulta che il capomastro offre le sue capacità tecniche per innalzare il nuovo prospetto in tempi relativamente brevi, a sue spese e fornendo i materiali di costruzione. A sua volta, l'architetto progettista mette a disposizione il disegno, che deve essere rispettato nella fase esecutiva. Questo *modus operandi* appare in linea con gli altri interventi effettuati da Sardi nelle proprietà dell'Arciconfraternita, ubicate in diversi rioni di Roma, volti al riattamento o alla rapida riparazione di case modeste e palazzetti¹⁷. Anche per la chiesa, per l'ospedale, per i refettori e per l'oratorio su via delle Zoccolette, infatti, Sardi aveva effettuato degli ingenti lavori di manutenzione già dal 1716, che però non avevano riguardato in maniera specifica l'apparato decorativo. Nella facciata, invece, è significativo leggere le indicazioni sulle forme ornamentali, facendo affidamento non solo alla destrezza tecnica ma anche artistica di Sardi. In particolare, è interessante notare il riferimento alla decorazione interna della chiesa di S. Carlo ai Catinari, di cui si stabilisce di riprenderne i motivi ornamentali. Alcune so-

¹⁶ Le statue sono dello scultore Bernardino Ludovisi (1694-1749), che adopera lo stucco secondo «la consuetudine di commissionare i primi lavori pubblici di un certo rilievo agli artisti esordienti in un materiale che garantisse minori difficoltà di lavorazione e costi inferiori» (S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, cit., p. 69). Queste opere fanno parte del periodo giovanile dell'artista, rientrando nel «classicismo barocco» formulatosi allo scorcio del XVII secolo in seno alla scuola marattesca» (*Ibidem*). Su Bernardino Ludovisi: R. ENGASS, *Bernardino Ludovisi, I, the early works*, in «The Burlington Magazine», CX, 785 (1968), pp. 436, pp. 438-444; S. FELICI, *Bernardino Ludovisi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma 2006, *sub vocem*.

¹⁷ Le opere di Sardi per l'Arciconfraternita e i relativi documenti sono in: ASR, fondo *Ospizio della SS. Trinità dei Pellegrini*, b. 669; *Registro dei mandati dell'anno 1720, à tutto l'anno 1727*, f. 56 e ssg.

miglianze, in effetti, si rilevano nella scansione dell'ordine architettonico, soprattutto nel registro superiore, in cui la caratterizzazione della cornice a mensole alternate a rosette riecheggia quella adoperata nell'aula della chiesa dei Padri Barnabiti.

Inoltre, è interessante osservare come dall'esperienza della facciata della SS. Trinità dei Pellegrini sia possibile rileggere il rapporto tra il progettista, che detiene il serrato controllo dei lavori e del disegno della fabbrica, e quello del capomastro, addetto invece all'esecuzione dell'opera. L'architetto stabilisce con esattezza l'impianto della fronte, nelle sue dimensioni e materiali, facendo riferimento anche a esempi artistici, in questo caso l'apparato decorativo di S. Carlo ai Catinari, a cui le maestranze devono guardare come modello. Rispetto, quindi, alle opere di cui Sardi è l'effettivo ideatore, nell'esperienza della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini, si evidenzia nettamente come «la regia del cantiere, che nel secolo precedente era stata detenuta dallo scultore, dal pittore, dal capomastro fattisi anche architetti, era ora passata stabilmente [...] nelle mani dell'architetto, alle cui decisioni artisti e maestranze erano tenuti a sottostare rigorosamente»¹⁸.

Per quel che riguarda l'organizzazione generale della facciata della SS. Trinità dei Pellegrini, Francesco De Sanctis, secondo Portoghesi, «dimostra una spiccata capacità di raggiungere l'organicità dell'immagine anche se nella tematica egli non va al di là di una elegante trascrizione del modulo fontaniano della facciata di S. Marcello svolto in senso dinamico e aperto»¹⁹. De Sanctis si ispira ai temi del «classicismo tardo barocco», sviluppati da Carlo Fontana (1638-1714) nella sua chiesa al Corso (1682-83) in cui «ogni cosa è chiara, appropriata, facilmente leggibile»²⁰. Infatti, la scelta di scomporre il fronte della SS. Trinità dei Pellegrini in sezioni geometriche, nonostante la lieve inflessione della superficie, richiama la soluzione di Maggi del 1597, aderendo però alla sensibilità barocca, che si esplicita formalmente nel più libero uso dell'elemento decorativo. Anche Mallory scrive che «nella struttura compositiva la facciata della Trinità dei Pellegrini segue, nel complesso, un tipo tradizionale di facciata romana, reinterpretandolo, però, in modo originale», con «l'aggetto della parte centrale, alta e stretta, incurvata in tesa concavità, [...] enfatizzata dalla contrazione degli spazi laterali: si aumenta così l'impressione di notevole altezza già determinata dalle proporzioni della facciata»²¹. La studiosa osserva che «l'andamento concavo della sezione centrale è esaltato da un'insolita inversione di rapporto tra la parte mediana e quelle laterali che sono poste in maggiore evidenza: sono infatti più larghe e sporgenti e sono più riccamente articolate e ornate»²². Nel fronte della SS. Trinità dei Pellegrini, si evince che De Sanctis ha unito «ad un ornamento caratteristico del rococò romano - le cornici della nicchia - un trattamento e una vigorosa articolazione plastica della parete che conferisce a questa facciata un aspetto monumentale», condensando l'influsso «della divergenza tra le due opposte correnti architettoniche coesistenti a Roma nella prima metà del diciottesimo secolo: il più delicato barocchetto e il tardo barocco monumentale»²³.

L'attività di Sardi per la SS. Trinità dei Pellegrini conferma la sua vicinanza rispetto alle istituzioni religiose connotate dal particolare impegno di carità e assistenza verso i ceti più deboli della società. In questo senso, si sottolinea come il legame con l'Arciconfraternita possa aver costituito uno dei motivi per cui egli sia stato scelto come il progettista della chiesa e dell'ospizio di S. Maria delle Lauretane nello 'stradone' di San Giovanni²⁴. Questo complesso, infatti, edificato tra il 1719 e il 1739 per volere di padre Angelo Paoli (1642-1720) e con il sostegno di papa Clemente XI, si poneva in continuità con l'opera assistenziale promossa dalla SS. Trinità dei Pellegrini, accogliendo i poveri convalescenti che venivano dimessi dall'ospedale dell'Arciconfraternita.

¹⁸ G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, cit., p. 55.

¹⁹ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 409. Wittkower scrive: «questa facciata mostra una interessante evoluzione del San Marcello del Fontana verso la tendenza di Santa Caterina del Juvarrà a Torino, ma probabilmente senza conoscerla» (R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, cit., p. 347, nota 27).

²⁰ Ivi, p. 321.

²¹ N.A. MALLORY, *Francesco De Sanctis*, cit.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Si veda il capitolo 8.

15. L'attività a Roma come capomastro (1715-1768)

Gilberto De Giusti

Con la fine del pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721), l'attività di Sardi a Roma acquista una più accentuata linea tecnico-esecutiva, dirigendo i cantieri soprattutto in qualità di capomastro, a servizio di altri prestigiosi architetti. Gli episodi in cui egli figura come progettista, infatti, risultano essere più sporadici, e tra questi emerge soprattutto l'importante realizzazione *ex novo* della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon a Trastevere (1744-1747). Giuseppe Sardi ha quindi modo di affermarsi nello scenario architettonico romano come capomastro, traducendo «in opera concreta i piani degli architetti, tramite la selezione e il coordinamento della manodopera salariata nonché l'acquisto e il trasporto *in situ* di tutto il necessario, dall'attrezzatura ai materiali grezzi», mentre «nella fase conclusiva dei lavori» organizza e segue «le squadre di scalpellini e stuccatori», prepara «gli intonaci per gli affreschi» e fornisce nelle chiese «le misure ultime degli altari e delle nicchie destinati ad ospitare le pale e le statue in marmo dei santi»¹. Inoltre, inserendosi nel vivace mercato di opere d'arte nell'Urbe, egli «rifornisce con arredi pittorici in blocco gli appartamenti e i fabbricati dei quali ha appena concluso il riassetto»².

L'attività di Sardi per il 'riattamento' delle fabbriche vetuste trova conferma già nei lavori svolti dal 1716 per la congregazione della SS. Trinità dei Pellegrini nel rione Regola, nel cui archivio sono conservati numerosi documenti che illustrano le opere eseguite da Sardi e dalle sue maestranze nelle diverse case della compagnia dislocate nei rioni romani, consistenti perlopiù in case modeste ma a volte anche in edifici di maggior pregio, per dimensioni e posizione³. Le stime, firmate dagli architetti della congregazione Giovanni Battista Contini (1642-1723) negli anni 1716-1717, Carlo Francesco Bizzaccheri (1656-1721) tra il 1717 e il 1719 e, per ultimo, Francesco De Sanctis (1679-1731) nel 1722-1723, elencano tutti i lavori svolti, consistenti in opere murarie, nel rifacimento di tetti e di infissi, nella riparazione di fontane nei cortili di pertinenza e, a volte, nella posa delle tubature dei nuovi impianti idrici.

Notizie più precise riguardo alle modalità con cui Sardi organizza il cantiere sono fornite dai documenti del *Pleitos*, ossia la causa giudiziaria tra i Trinitari Calzati a via Condotti e l'architetto portoghese Emanuele Rodriguez Dos Santos (1702-1764)⁴. Questi, infatti, progetta per i religiosi la chiesa e il convento della SS. Trinità degli Spagnoli (1740-1746), mentre la costruzione è affidata al «M[ast]ro Principal Sardi» e ai suoi operai (Figura 15.1). Tuttavia, a causa del difficile rapporto tra il capomastro e Dos Santos, che, oltre a frequentare assiduamente il cantiere, rifiuta di consegnare i disegni alle maestranze, rendendo più complicato il processo realizzativo della fabbrica, sono effettuati dei gravi errori

¹ P. COEN, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, cit., p. 426. Sul cantiere settecentesco: G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, cit., pp. 50-65.

² P. COEN, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, cit., p. 433.

³ Si vedano le buste: ASR, fondo *Ospizio della SS. Trinità dei Pellegrini*, bb. 464, 669, 765, 769, 770. Si ricordano per esempio: b. 765, anni 1717-1718; *Misura e stima dei lavori del 2 gennaio 1717*, ff. sciolti; *Misura e stima dei lavori del 1° luglio 1717*, ff. sciolti; *Misura e stima dei lavori del 22 gennaio 1718*, ff. sciolti; b. 770, anno 1722; *Conto e misura dei lavori fatti al Corso, 27 novembre 1722*, f. sciolto. Si veda anche la voce: P. FERRARIS, *Sardi Giuseppe*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, cit., pp. 441-442.

⁴ B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., pp. 51-66. Si veda anche: P. FERRARIS, *Il contenzioso legale tra architetti e committenti*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, cit., pp. 239-280. Sulla chiesa dei Trinitari Spagnoli: C. BLANCO, *La SS.ma Trinità dei Domenicani Spagnoli*, Le Chiese di Roma illustrate, 28, Roma 1932.



Fig. 15.1 – Roma, chiesa della SS. Trinità degli Spagnoli. Vista dell'ordine superiore della facciata (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

di costruzione, che danno origine alla lite⁵. Le testimonianze di alcuni addetti ai lavori, il «soprastante» Agostino Ricci, il «monizioniere» Francesco Novelli e i «maestri di cucchiara» Francesco Sequi e Filippo Cerasini, confermano la «peculiarità della figura del Sardi capo mastro», che «ha tutta la capacità per fare regolare una Fabrica, mentre non solo è Capo Mastro Muratore, ma è ancora Architetto»⁶. In particolare, Novelli afferma che «Mastro Giuseppe Sardi poi è capacissimo di disegni... è capace di fare ancora una Fabrica di pianta senza l'opera dell'Architetto», sottolineando come «l'essere capace di disegni colloca automaticamente il Sardi nella categoria degli architetti»⁷. Infine, Cerasini, ricordando che Sardi «da se stesso fece il Disegno, e Fabrica della Chiesa, e Convento delli Padri di SS. Quaranta allo Stradone di S. Francesco à Ripa», ne attesta la paternità⁸.

Dalle carte della causa giudiziaria, emerge che nel 1744 Sardi dà avvio a dei lavori per il riattamento del «palazzo delli Padri della Trinità de Monti in Piazza di Spagna al Monte d'Oro» e che «fece anche la fabrica dell'Ospizio, e Chiesa del P[adre] Angelo per lo Stradone di S. Giovanni»⁹.

Il palazzo di piazza di Spagna, di proprietà dei padri Minimi Francesi, corrisponde all'albergo o locanda del Monte d'Oro, poi trasformata in appartamenti d'affitto e ricordata anche da Charles De

⁵ Gli errori costruttivi imputabili all'architetto Dos Santos sono elencati in un documento redatto dai padri Trinitari e sono descritti nelle perizie di Ferdinando Fuga (1699-1782) e di Nicola Michetti (1677-1758) (B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., pp. 51-66). La causa si conclude con la sconfitta dell'architetto, che «fu determinata da inoppugnabili considerazioni tecniche e professionali, o piuttosto [...] soprattutto dall'ambiente professionale romano espressione del classicismo accademico, pregiudizialmente ostile all'opera del portoghese e al suo presunto 'metodo borrominiano'» (Ivi, pp. 54-55). Si veda anche: G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, cit., p. 56.

⁶ B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 54.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*. Infatti, «il rapporto con Dos Santos, viziato da divergenti punti di vista, si interrompe nel 1744 quando Sardi non si occupa più direttamente del cantiere lasciando ad occuparsene il figlio Luca per passare alla realizzazione della chiesa dei Ss. Quaranta e S. Pasquale Baylon» (*Ibidem*).

⁹ Ivi, p. 58. Azzaro fornisce le schede di approfondimento su queste due opere da lui individuate e attribuite a Sardi (Ivi, pp. 58-65). Sulla chiesa di S. Maria delle Lauretane, lungo la stradone di S. Giovanni, edificata da Sardi nel 1715, e di cui oggi resta solamente la facciata, si veda il capitolo 8.

Brosses nel 1749 come «la meilleure pour les étrangères qui débarquent, et presque la seule»; il cronista ne descrive la posizione «vis-à-vis de la fontaine de la Barcaccia, au pied et joignant l'escalier de la Trinité du Mont»¹⁰.

L'edificio, ubicato in piazza di Spagna, al margine con la via di S. Sebastianello, ha impianto a corte, con affaccio sul giardino retrostante¹¹. All'esterno, la facciata conclusa a tetto, su cinque livelli e con il piano delle soffitte, presenta al piano terreno i cinque portali ad arco ribassato, mentre superiormente è ritmata da nove assi di aperture, architravate e timpanate, collegate al primo, secondo e terzo livello da fasce marcadavanzale (Figura 15.2). In asse, l'ingresso all'androne è sottolineato dal portale bugnato a tutto sesto, di dimensioni maggiori rispetto agli altri che definiscono gli ingressi delle botteghe. Le finestre del primo piano sono architravate con motivi ornamentali a mensola. Quelle del livello superiore sono aggettivate dalla cornice sormontata dal timpano mistilineo, in cui sono inseriti in maniera alternata le conchiglie e il giglio decorativi; le aperture degli ultimi due assi a destra e a sinistra sono delle porte-finestre con balconcino (Figura 15.2). Le finestre degli ultimi due livelli hanno più semplici cornici con orecchiature.

Il confronto con alcuni disegni d'epoca consente di analizzare l'intervento di Sardi. Per la facciata, la veduta di piazza di Spagna di Giovan Battista Piranesi del 1751 conferma la conclusione dei lavori e descrive l'edificio di quattro piani, rispetto ai cinque con mansarda attuali¹². La sopraelevazione del palazzo è confermata anche dalle planimetrie redatte nel 1856 in occasione della divisione tra gli eredi di Giovanni Battista Belli, che nel 1789 aveva ottenuto «dai Reverendi Padri Minimi detti Paolotti [...] in enfiteusi perpetua [...] il Casamento da Cielo a Terra [...] sulla Piazza di Spagna»¹³. Nella pianta del piano terra, l'organismo architettonico a corte presenta i corpi paralleli alla strada di cinque maglie murarie raddoppiate in profondità, di cui quella mediana, più stretta, è il vestibolo, e di cui quelle laterali sono lievemente più approfondite, raccordandosi alle rispettive cellule laterali sul cortile (Figura 14.3). La scala ad anima è collocata nell'ambiente a sinistra dell'androne sul filo della corte e disimpegna tutti i piani, fino alle soffitte. I livelli superiori, dal primo fino al quinto più quello delle soffitte, hanno tutti la medesima distribuzione funzionale (Figura 15.3). Osservando le planimetrie, si nota che a tutti i piani dal primo all'ultimo la quarta finestra da sinistra è murata.

Sardi trasforma il palazzo, connotato in origine da forme più semplici, e organizza «in due appartamenti tre dei quattro piani, mantenendo il collegamento verticale con una semplice scala, e conservando a piano terra due grandi locali con le rispettive luci sulla piazza»¹⁴. In facciata, invece, l'architetto interviene mantenendo «la posizione di tutte le aperture esterne, e nella volontà di una nuova definizione architettonica del prospetto, è costretto ad affrontare il problema degli assi disuguali delle ultime due colonne di finestre di ciascun lato»¹⁵. L'irregolarità dovuta al diverso interesse tra le aperture è corretta da Sardi proponendo «all'osservatore uno spartito diviso in due parti; divide, isolandole, le due zone laterali disomogenee, così da imporre alla vista, preminentemente, la parte centrale della facciata»¹⁶. Questa scansione è resa differenziando le penultime finestre in aperture con balcone, così come sono

¹⁰ C. DE BROSSES, *Le président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, II, Parigi 1858, pp. 14-15. Infatti, nel 1708, il palazzo è registrato nelle «Assegne dei Beni» come «casa di uso comune o locanda» e ospita l'«albergo di Monte d'oro», mantenendo le medesime rendite nel 1744, mentre nel 1764 risulta come casa «dove era l'Albergo di Monte d'oro affittata a sette pigionamenti» (B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., p. 58). I documenti analizzati e citati dallo studioso sono: ASR, *Ex fondo Assegne dei Beni*, 1744, b. 39, fasc. 738; 1764, b. 67, fasc. 144; b. 1793, b. 108 p. 328.

¹¹ Si ricorda, inoltre, che per la committenza dei padri Minimi Francesi, Sardi aveva partecipato alla costruzione della scalinata di piazza di Spagna, eseguita tra il 1723 e il 1726, al servizio dell'architetto Francesco De Sanctis, come testimonia l'episodio avvenuto nel 1728: «Nel settembre 1728, dopo un violento temporale, si verificò il crollo parziale del muro sovrastante la cappella di S. Sebastiano e il danneggiamento di parte della scalinata; conseguentemente, "gli padri della Trinità de'Monti fecero personalmente citare il De Santis architetto e gli capimastri Bianchi e Sardi, pretendendo che ad essi spetti la spesa in rifarsi rifare la muraglia caduta, siccome anche la scala che fa segno di patire" (Valesio 26.9.1728)» (P. MICALIZZI, *SS. Trinità dei Monti - Scalinata*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 60).

¹² M. MARINI, *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Roma 1989, pp. 90-91.

¹³ ASR, *fondo Notai Romani, Ufficio I*, b. 751, atto II, anno 1856; *Atto di divisione di casamento del 14 marzo 1856*, ff. 352-459.

¹⁴ B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, cit., pp. 58-59. L'autore prende come riferimento la veduta di Anonimo pubblicata da Graevius nel 1696, in cui è raffigurato il palazzo dei Trinitari prima delle trasformazioni settecentesche.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.



Fig. 15.2 – Roma, palazzo del Monte d'Oro in piazza di Spagna. A sinistra, fotografia della facciata; a destra, dettaglio delle ultime coppie di finestre del primo e secondo piano a sinistra (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

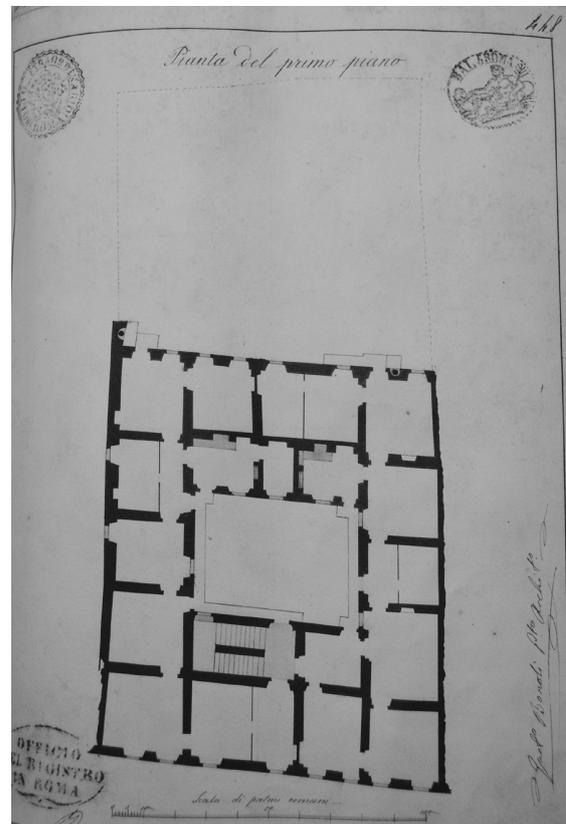
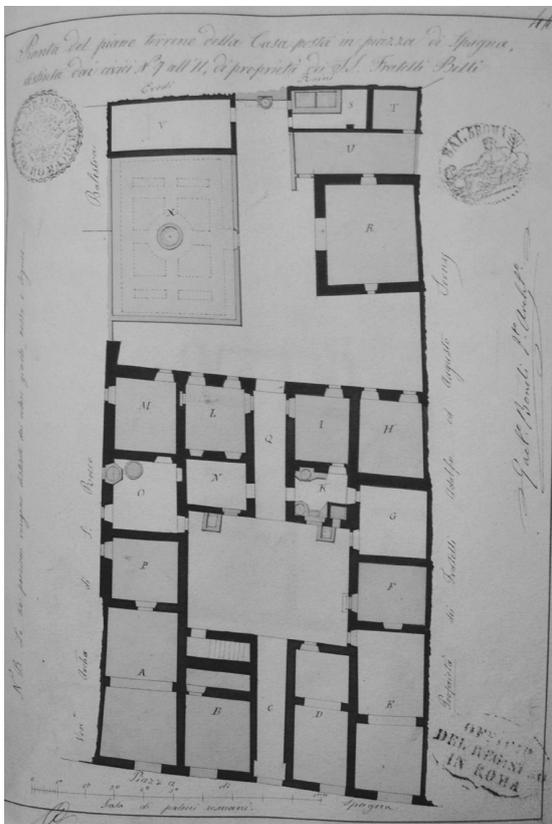


Fig. 15.3 – Planimetrie del piano terra e del piano primo del palazzo del Monte d'Oro in piazza di Spagna a Roma, disegni a china e acquerello (ASR, fondo Notai Romani, Ufficio I, b. 751, atto II, anno 1856; Atto di divisione di casamento del 14 marzo 1856, ff. 446, 448).



Fig. 15.4 – Roma, chiesa di S. Maria dell'Orazione e Morte. A sinistra, fotografia della facciata; a destra, particolare del portale d'ingresso (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

raffigurate da Piranesi, formando un unico motivo ornamentale con la trabeazione delle finestre del primo piano e accentuando così «una verticalità che, ribattuta ai due lati, incornicia la parte centrale del prospetto»¹⁷. Sardi, con questo espediente, esegue una «rappresentazione illusionistica del prospetto, nel senso di una sua ricomposizione più simmetrica possibile», oggi indebolita dalla ripetizione dell'apertura con affaccio anche nelle ultime due aperture, evidenziando il disordine modulare del fronte¹⁸. Inoltre, questo intento 'illusionistico', in linea con la sensibilità di Sardi, potrebbe aver riguardato anche l'inserimento dell'asse di finestre cieche, volto a regolarizzare simmetricamente la parte centrale.

La consolidata perizia di gestire e organizzare il cantiere, innalzando le fabbriche in tempi brevi e con costi contenuti, fa sì che Giuseppe Sardi compaia a servizio di diversi ordini religiosi. Negli anni 1732-33 è citato come capomastro per la costruzione della nuova chiesa di S. Maria dell'Orazione e Morte, a servizio di Ferdinando Fuga (Figura 15.4)¹⁹. Nel 1734, egli risulta incaricato della costruzione del campanile a vela della chiesa di S. Francesco a Ripa²⁰. Dal 1747 al 1749, Sardi lavora come capomastro aggiunto per i padri di S. Lorenzo in Lucina, nella chiesa, nel convento e nelle case di proprietà della congregazione, sotto la direzione di Carlo Marchionni (1702-1786) e, successivamente, di Giuseppe Ferroni (1714-1771)²¹. Dal 1766, insieme al figlio Luca, Sardi è incaricato come capomastro muratore sotto la guida dell'architetto Paolo Posi (1708-1776), nell'opera di ricostruzione della chiesa dell'Arciconfraternita di S. Caterina da Siena, in sostituzione della più antica costruzione cinquecentesca, occupandosi della fornitura dei materiali e mettendo a disposizione gli strumenti di lavoro e gli operai, secondo un

¹⁷ Ivi, p. 60.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P. FERRARIS, *Sardi Giuseppe*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 441-442.

²⁰ L. GIGLI, *Trastevere*, cit., pp. 140, 150.

²¹ ASR, *fondo Chierici Regolari Minori in S. Lorenzo in Lucina*, b. 1556, fasc. 1; b. 1568, *Conti e misura dei lavori fatti ad uso di muratore*, anni 1747-49. Su Carlo Marchionni: S. CECCARELLI, E. DEBENEDETTI, *Carlo Marchionni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIX, Roma 2007, *sub vocem*. Su Giuseppe Ferroni: G. BONACCORSO, *Giuseppe Ferroni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IIII, Roma 1997, *sub vocem*.



Fig. 15.5 – Roma, chiesa di S. Caterina da Siena. A sinistra, fotografia della facciata; a destra, dettaglio del secondo ordine (fotografie di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

modo di operare ormai consolidato (Figura 15.5)²². La popolarità raggiunta dal capomastro è confermata anche dalle perizie e consulenze che ha eseguito in occasioni piuttosto significative. Infatti, nel 1741, Sardi è interpellato per un parere su alcuni frammenti della *Forma Urbis* custoditi in palazzo Farnese, mentre nel 1742 interviene nelle indagini su delle gravi lesioni nella cupola di S. Pietro in Vaticano, partecipando a una vertenza giudiziaria insieme all'architetto Luigi Vanvitelli (1700-1773), al matematico Giovanni Poleni (1683-1761) e al capomastro della Reverenda Fabbrica Nicola Giobbe²³.

Queste attività mettono in evidenza la particolare attenzione di Sardi nei confronti della componente dell'*utilitas*, che si traduce nella magistrale arte di saper confezionare e abilitare funzionalmente l'organismo architettonico. Con una sensibilità verso la coerenza distributiva, strutturale e figurativa, Sardi riesce a imporsi sulla scena cittadina, affermandosi nel duplice ruolo di capomastro e di architetto. Quando opera come progettista, la sua libertà lessicale si può esprimere nelle modalità più vicine alle forme derivanti dalla tradizione barocca e può essere accettata dalla committenza, in quanto ne soddisfa i requisiti dal punto di vista più strettamente funzionale. Si tratta, infatti, di un tipo di clientela che non esige specifici valori di rappresentanza, quanto piuttosto di un'architettura coerente con la sua funzione, ma anche esteticamente soddisfacente. Infatti, nelle opere in cui predomina il tono aulico della composizione, in adesione al gusto classicista, Sardi presta solo le sue doti di costruttore, lasciando un segno, laddove possibile, nei dettagli ornamentali. Diversamente, il suo linguaggio architettonico trova maggiore respiro in opere intime e raccolte, collocate ai margini della città, come nel caso della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon (1744-1747), per la cui progettazione e realizzazione lascia nelle mani del figlio Luca la conduzione del cantiere della chiesa dei Trinitari Spagnoli. Emergono, quindi, da un lato, quella capacità imprenditoriale che riesce a cogliere le esigenze del committente, per poi renderle concretamente nella fabbrica conclusa, e, dall'altro, quel desiderio di esprimersi che non rinuncia al proprio estro creativo e che è sviluppato liberamente con personale autonomia.

²² P. FERRARIS, *Sardi Giuseppe*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 441-442.

²³ *Ibidem*. Su Nicola Giobbe, si veda il capitolo 1.

16. La vicenda attributiva della chiesa della Maddalena al Pantheon (1734)

Gilberto De Giusti

Nel 1750, Roisecco attribuisce a Giuseppe Sardi la realizzazione della facciata della chiesa della Maddalena al Pantheon, asserzione ribadita anche dalla successiva tradizione guidistica¹. Tuttavia, approfonditi studi hanno messo in luce la più limitata responsabilità di Sardi, attivo in questa fabbrica come esecutore sotto la direzione dell'architetto Emanuele Rodriguez Dos Santos².

L'edificio sacro è collocato ad angolo tra la piazza della Maddalena e via delle Colonnelle, mentre sulla sinistra si sviluppa il corpo conventuale dei camilliani, lungo la via della Maddalena. La chiesa ha impianto a croce latina, definito dall'aula a ottagono allungato con due cappelle per ogni lato, dal transetto non sporgente e dall'abside approfondita del coro. La navata è coperta dalla volta a padiglione, mentre nella crociera si eleva la cupola su pennacchi sferici.

All'esterno, la facciata tripartita, dall'andamento leggermente concavo, è a due ordini sovrapposti di paraste composite su podio, separati dall'alta cornice, ed è conclusa superiormente dal fastigio caratterizzato dal catino absidale centrale (Figura 16.1). Nel registro inferiore, si apre in asse il portale d'ingresso, inserito tra due colonne libere, ribattute da controparaste, che sostengono il timpano triangolare leggermente flesso, mentre ai lati la superficie muraria è approfondita dalle nicchie semicirculari. Nel registro superiore, il finestrone rettangolare in asse fora la superficie lievemente convessa, serrata tra colonnine composite, mentre la retrostante parete è caratterizzata dal movimento concavo che si raccorda alle sezioni laterali con le nicchie. In alto, il coronamento è definito dalle due archeggiature a dorso di delfino che incorniciano il nicchione centrale. L'intera composizione è arricchita dal fastoso apparato decorativo, che si concentra attorno alle aperture della sezione mediana, lungo i margini delle nicchie e sulla superficie del catino absidale di coronamento. Tra le membrature che compongono gli architravi del primo e secondo ordine, le cornici a guscio sono aggettivate da motivi decorativi. In particolare, l'ornamento in stucco in corrispondenza del portale è costituito dalle due mensole ad angelo che incorniciano l'ingresso, espandendosi sui fianchi verso l'esterno, prima a formare la cornice con orecchiature e poi a creare in alto il frontespizio con la dedica votiva che si ricongiunge all'imposta del timpano triangolare, adornato dai cherubini seduti sulla modanatura mistilinea. Nella parte superiore del fronte, la composizione in cui è collocato il finestrone è sormontata dalla cartella che con il suo movimento riecheggia quello del sopralzo di coronamento. Le nicchie, a loro volta, sono impreziosite dalle estrose mostre e dalle mensole asimmetriche sottostanti.

Ai lati del fronte, con disegno simmetrico ma con larghezze diverse, si innalzano i corpi laterali che fanno parte dell'organismo religioso, caratterizzati ciascuno da un asse di quattro aperture, con il portale e sopraluce al piano terra e i successivi tre finestroni centinati, di cui l'ultimo fuoriesce rispetto alla

¹ Sulla chiesa della Maddalena al Pantheon: M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, cit., p. 318; V. GOLZIO, *La chiesa della Maddalena*, cit., pp. 55-81; N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99; A. MARINO, *La chiesa romana di Santa Maria Maddalena e il suo isolato: vicende costruttive e ipotesi di conservazione*, Roma 1986; L. MORTARI, *S. Maria Maddalena*, *Le chiese illustrate di Roma*, 20, 1987; A. MARINO, *La decorazione settecentesca della facciata di Santa Maria Maddalena: un'occasione per alcune precisazioni sul rococò romano*, cit., pp. 789-798; A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit.

² Sull'architetto Dos Santos: A. DONÒ, A. MARINO, *Note su Emanuele Rodriguez Dos Santos, architetto lusitano in Roma*, in *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV*, a cura di E. Debenedetti, V, *Studi sul Settecento Romano*, Roma 1989, pp. 97-129; N. REA, *Emanuel Rodriguez Dos Santos e la chiesa della Madonna del Popolo ad Anagni tra Arcadia architettonica e artigianalità borrominesca*, in «Palladio», 2004, 16, pp. 33-52.

superficie muraria e caratterizza il prospetto con la sua curvatura. L'asse di destra, più stretto, presenta solo le cornici che anticamente contenevano dei *trompe l'oeil*³.

La chiesa della Maddalena, già ricordata nel 1320, è concessa nel 1586 a Camillo de Lellis (1550-1614), fondatore dell'Ordine dei Ministri degli Infermi⁴. Negli anni successivi, la congregazione acquista delle case limitrofe, ma solo dal 1659 la chiesa e il monastero sono oggetto, per ordine di Alessandro VII (1655-1667), di una nuova riedificazione⁵. Nel 1673, Carlo Fontana (1634-1714) elabora un disegno per la nuova chiesa, riportato nel progetto riguardante l'assetto dell'intero isolato redatto nel 1680 da Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721) e disegnato da Giacomo Amato⁶. In un primo periodo, sono svolti i lavori nella parte conventuale, mentre tra il 1695 e il 1698, è edificata la chiesa, secondo il progetto di Giovanni Antonio De Rossi (1616-1695) e Carlo Giulio Quadri, come tramandato dalla guida⁷. A Quadri, inoltre, sono attribuiti i disegni della facciata, che, in questa fase, è realizzata solo nella «parte strutturale (il 'rustico'), priva di intonacatura e stucchi decorativi», determinando così «il suo andamento concavo che, nonostante l'apparenza di curva continua, è costituito in realtà da una spezzata di tre segmenti i cui punti di cerniera sono imperniati in corrispondenza delle colonne libere a fianco della porta principale»⁸.

I lavori di ultimazione del fronte sono condotti negli anni Trenta del Settecento, mentre sino a quel momento la superficie grezza della chiesa è decorata con standardi e tappeti. Infatti, il religioso Giacomo Margotti, in una cronaca, scrive che «nel Anno 1734 [...] P[adre] Rev[erendissimo]mo Costantini [...] intraprese subito a fare la Facciata della Chiesa della Madalena», grazie al contributo di 1000 scudi da parte di Giovan Battista Colonna⁹. Il sacerdote, lodando la facciata conclusa, afferma anche che «benché sia di soli stucchi a riserva del piantato e Base su cui si inalza, non di meno è riuscita molto vaga per il disegno e per l'Ornati di Colonne che l'abbelliscano, di quattro Statue collocate nelle Nichie»¹⁰. Nel febbraio 1735, Valesio informa della realizzazione di alcuni ponteggi sul fronte che, secondo l'interpretazione di Loret, sarebbero stati finalizzati al completamento decorativo della facciata¹¹. A questa data, infatti, risale la terminazione del fronte su piazza della Maddalena, mentre nel 1736 è realizzata la cantoria (1736) (Figura 16.2)¹². Successivamente è costruita la sacrestia, su progetto di Dos Santos nel 1734 e decorata nel 1738 dall'architetto Francesco Rosa, il quale «dovette lasciare un ampio margine di autonomia agli esecutori sia della parte pittorica, che dei lavori d'intaglio»¹³.

³ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 61.

⁴ Ivi, p. 15. Per approfondire: A. PROSPERI, *Camillo de Lellis, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, sub *vocem*.

⁵ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., pp. 15-20.

⁶ *Ibidem*. Per il progetto di Bizzaccheri: Ivi, p. 26. Per approfondire l'attività di Bizzaccheri nel convento: N.A. MALLORY, J.L. VARRIANO, *Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721)*, cit., pp. 27-47.

⁷ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., pp. 35-43. I due architetti elaborano una nuova soluzione rispetto all'idea di Carlo Fontana, infatti: «confrontando quest'ultima con quanto effettivamente realizzato si osserva che, a parte il corpo della navata, completamente variato, gli unici elementi coincidenti sono le due grandi cappelle alla base della cupola, mentre l'abside risulta più spostata verso il fondo» (Ivi, p. 35). Riguardo alla soluzione spaziale della pianta, scrive Marino: «L'ardita soluzione planimetrica della navata rimase senza seguito nell'ambiente romano, per costituire invece un modello di riferimento nel mondo settentrionale dove venne introdotto, seppure in maniera semplificata, da Bernardo Vittoni nella chiesa di S. Maria Maddalena di Foglizzo (1741) [...], e in modo più evidente nella ristrutturazione della chiesa parrocchiale di Montalto Rovero nell'Astigiano» (Ivi, p. 42).

⁸ Ivi, p. 39.

⁹ Il manoscritto di padre Giacomo Margotti, risalente al 1756, è riportato in appendice documentaria da Marino: A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 207.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Secondo Golzio, l'informazione di Valesio del 15 febbraio 1735 si riferisce alla costruzione della nuova facciata (V. GOLZIO, *Notizie sull'arte romana del '700 tratte dal Diario del Valesio*, cit., pp. 119-125). Diversamente, Mallory e Mortari hanno stabilito, in accordo con Loret, che il fronte in quella data era già stato realizzato, a esclusione del partito decorativo: M. LORET, *L'architetto Raguzzini e il rococò in Roma*, cit., p. 320; M. LORET, Giuseppe Sardi, in *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, cit., p. 464; N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99; L. MORTARI, *S. Maria Maddalena*, cit. Per la ricostruzione della letteratura critica sulla facciata della chiesa della Maddalena: A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., pp. 57-68.

¹² Per i lavori successivi nel complesso: M. CRISTIANI, *S. Maria Maddalena, Ministri degli Infermi*, in *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, cit., p. 44.

¹³ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 93.



Fig. 16.1 – Roma, chiesa della Maddalena al Pantheon. Vista della facciata dal basso (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).



Fig. 16.2 – Roma, chiesa della Maddalena al Pantheon. Vista della cantoria attribuita a Domenico Barbiana (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2022).

La veduta di Giuseppe Vasi restituisce l'immagine della chiesa e del convento dei Ministri degli Infermi nel 1756 (Figura 16.3).

La struttura muraria della facciata è attribuita a Quadri, mentre la decorazione è assegnata a Dos Santos o all'artigiano autore della cantoria, Domenico Barbiani; a Sardi, invece, si dovrebbe solamente l'esecuzione materiale degli stucchi. Tuttavia, il suo coinvolgimento non è certo, in quanto le indagini d'archivio non hanno potuto evidenziare nessun tipo di lavoro eseguito da Sardi per la congregazione religiosa¹⁴. L'unica fonte che lo mette in relazione alla chiesa della Maddalena è la guida di Roiseco del 1750, in cui si legge che «il disegno è di Giuseppe Sardi, le due statue superiori sono state scolpite in Travertino da Giuseppe Canarte, e le due laterali alla Porta principale da Paolo Campana»¹⁵. Diversamente, l'edizione del 1745 e il *Mercurio errante* di Rossini del 1741, pur riportando la notizia del nuovo fronte, non ne nominano l'autore¹⁶. Il fatto che Sardi abbia effettivamente lavorato alla decorazione della facciata è stato messo in dubbio per lo stravagante lessico decorativo riferibile «all'affermazione di un nuovo gusto rococò che a Roma comincia appena a diffondersi nel quarto decennio del Settecento», diverso rispetto alle altre esperienze della produzione sardiana¹⁷. Questo linguaggio manifesta una sensibilità poco diffusa a Roma e la sua 'bizzarria' è stata, con accezione negativa, tradizionalmente associata all'opera di Giuseppe Sardi¹⁸.

Lo schema compositivo della facciata della Maddalena, simmetricamente affiancata dalle due facciate di tipo civile, «è dato dal tema della concavità, che fornisce un'efficace soluzione al problema della diversa angolazione del fronte rispetto all'interno della chiesa», la compattezza figurativa deriva dal modello di S. Carlino alle Quattro Fontane (1664-1667), mentre la soluzione «dell'edicola convessa inserita in un più ampio fondale concavo» si ispira al finestrone del Collegio di Propaganda Fide (1654) e dell'oratorio dei Filippini (1637-1650)¹⁹. Tuttavia, rispetto a queste architetture, si evidenzia nell'edicola della Maddalena un maggiore intento illusionistico, reso dalla minore curvatura della concavità che racchiude il finestrone, che è accentuata dall'«abile inflessione verso il basso della trabeazione, che produce un effetto [...] assai persuasivo», riscontrabile anche nei sepolcri ricomposti da Borromini in S. Giovanni al Laterano²⁰. Invece, il «nicchione a nervature intrecciate» che caratterizza il fastigio «è un evidente richiamo antiquario al catino del tempio di Venere a Roma e costituisce indubbiamente lo spunto più innovativo di questa facciata»²¹.

Per quel che riguarda il discorso decorativo, invece, gli stucchi che configurano plasticamente il fronte sono un *unicum* a Roma per il ricco uso della *rocaille*, tanto che la critica architettonica del primo Novecento assegnava a quest'opera il merito di aver dato origine al Rococò²². Tuttavia, pur riconoscendo nella chiesa della Maddalena uno straordinario e precoce esempio di questo orientamento artistico nel panorama culturale romano, gli studiosi, in tempi recenti, hanno messo in luce come tale lessico figurativo possa essere più ampiamente inquadrato all'interno della genesi del Rococò internazionale²³. Questa corrente «non costituisce un mutamento fondamentale del patrimonio stilistico, bensì un momento in cui gli elementi formali già presenti nella tradizione sia tedesca che italiana diventano più

¹⁴ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 94-95.

¹⁵ G. ROISECO, *Roma antica e moderna*, II, Roma 1750, p. 199.

¹⁶ P. ROSSINI, *Mercurio errante delle grandezze di Roma*, Roma 1741, pp. 167-168; G. ROISECO, *Roma antica e moderna*, II, Roma 1745, p. 60.

¹⁷ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 64.

¹⁸ Sul giudizio negativo espresso dalla critica settecentesca e ottocentesca sulla Maddalena, in relazione all'opera di Giuseppe Sardi, si veda il capitolo 2.

¹⁹ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 64.

²⁰ Ivi, p. 65.

²¹ *Ibidem.* Marino, in un *excursus* sulle facciate ad andamento concavo del Settecento a Roma, offre dei confronti con quelle della SS. Trinità dei Pellegrini (1723), S. Paolo alla Regola (1721), della Trinità degli Spagnoli (1741-46), di S. Caterina dei Senesi in via Giulia (1766-65), mettendo in evidenza, in particolare, gli accorgimenti ottici e illusionistici adottati (Ivi, pp. 66-67).

²² I rapporti tra rococò romano ed europeo, in relazione ai valori decorativi espressi dalla facciata, dalla cantoria e dalla sagrestia della chiesa della Maddalena, sono criticamente analizzati in: A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., pp. 69-101. L'autrice richiama il parere di Marcel Raymond, che nel 1923 vedeva nella chiesa della Maddalena il principio dell'arte rococò, non considerando però gli apporti derivati dalla coeva cultura artistica internazionale (M. RAYMOND in A. MICHEL, *Histoire de l'art*, VI, Parigi 1921; VII, Parigi 1923, p. 157).

²³ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., pp. 83-99; A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 69.



Fig. 16.3 – Vista della chiesa e della piazza di S. Maria Maddalena (da G. Vasi, *Delle Magnificenze di Roma antica e moderna*, VII, Roma 1756, tav. 138).

duttili e movimentati, ma non per questo isolabili da una continuità stilistica della tradizione di ogni singolo paese», secondo un'evoluzione delle forme decorative espresse già nella cultura manierista in Europa nel Cinquecento e nel Seicento, a partire dallo 'stile auricolare', sperimentato per esempio negli irregolari e dissimmetrici 'cartocci'²⁴. Si tratta di un lessico decorativo che, mutuato dalle esperienze del Nord Europa, in particolare in Germania e nei Paesi Bassi, risente dell'influenza del tardo gotico, mentre in Italia sono condizionanti quelle «tendenze neoplatoniche [...] che vedevano la natura animata da un'unica forza vitale»²⁵. Parallelamente al Rococò, a partire dal decorativismo di Gilles-Marie Oppenort (1672-1742), durante il regno di Luigi XV (1715-1774), si sviluppa il 'genere pittorresco', ossia la *rocaille*, intendendo quelle «manifestazioni artistiche fortemente caratterizzate dall'asimmetria, e limitate al periodo dal 1728-1730 al 1745-1750» e da considerarsi «non come una fase stilistica del tardo barocco, ma in posizione distinta rispetto ad esso, come una delle divergenti correnti, dalla barocca alla classica, presenti nel corso del Settecento»²⁶.

Diffusosi in Europa, con particolare concentrazione in Francia, nell'ambito della decorazione di interni di Nicolas Pineau (1684-1754) e della produzione del versatile Juste Aurèle Meissonnier (1693-1750), il genere pittorresco si sviluppa in Italia soprattutto negli interni dei palazzi gentilizi, di cui un esempio in ambito romano è il *Coffee-house* di palazzo Colonna di Nicola Michetti (1677-1758) negli anni 1730-1731²⁷. Tuttavia, le forme della *rocaille* europea si distinguono da quella italiana: nelle esperienze tedesche e boeme, per esempio, «il nuovo tipo di decorazione esuberante e asimmetrica non si sovrappone come una veste estranea ad una matrice spaziale classica, ma si fonde con uno spazio strut-

²⁴ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 69. La studiosa fa riferimento all'interpretazione del Rococò di Weise: G. WEISE, *L'Italia e il problema delle origini del Rococò*, in «Paragone-Arte», 49, 1954, pp. 35-42; Id., *Vitalismo, animismo e pansichismo nella decorazione del Cinquecento e del Seicento*, in «Critica d'arte», 6, 1959, pp. 85-96; 7, 1960, pp. 375-398.

²⁵ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 69.

²⁶ Ivi, p. 70.

²⁷ Su Michetti: F. VIGNATO, *Nicola Michetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma 2010, *sub vocem*. Meissonnier realizza il *Cabinet di Monsieur Bielinski* nel 1734 e le raccolte degli *ornementistes* si diffondono solo dal 1738, evidenziando anche la precocità della stessa chiesa della Maddalena (A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 75).

turalmente nuovo», che sfugge all'«ordine del controllo metrico complessivo»²⁸. A Roma, invece, «la concezione dell'ordine come matrice spaziale è troppo radicata» tanto che «anche lo spazio più fluido e continuo è sempre frutto di rapporti metrici ben precisi regolati dalla struttura ordinale»²⁹.

Riguardo alla Maddalena, la datazione agli anni 1734-1735 conferma che l'ornato è eseguito in un momento in cui i fermenti del pieno Rococò e della *rocaille* sono ancora in via di formazione, facendo supporre agli studiosi una più plausibile origine artigianale dei motivi decorativi. Mallory, infatti, ha evidenziato la corrispondenza tra le forme della cantoria su due livelli, risalente al 1736 e attribuita all'intagliatore Domenico Barbiani, e quelle della trama ornamentale, 'irrazionale' e capricciosa, intesuta sulla superficie della facciata (Figura 16.2)³⁰. Concordando con l'ipotesi di Mallory, Marino individua una connessione tra la caratteristica 'decorazione a fasce' degli stucchi con un motivo ornamentale diffuso nell'Europa centrale del Settecento nelle arti dell'intaglio, dell'arredo e dell'architettura. Quindi, «risulta verosimile che il disegno della decorazione della facciata sia da attribuire allo stesso intagliatore che realizzò la cantoria [...], con la consulenza di un architetto per la definizione delle modanature e dei capitelli in stucco del secondo ordine», mentre quelli del registro inferiore, in travertino, erano già stati eseguiti su disegno di Quadri³¹. La facciata della Maddalena è così interpretata come «un'architettura [...] 'arredata', come se fosse la parete di un interno, arricchendola di mensole, cornici, e festoni»³².

Giuseppe Sardi, quindi, se coinvolto nella decorazione della facciata, si è interessato unicamente all'aspetto esecutivo. Infatti, il suo linguaggio ornamentale è molto distante da quello sperimentato nella Maddalena, più connotato da forme bizzarre e asimmetriche. Sardi, invece, ha come riferimento la lezione decorativa appresa dai maestri barocchi, di cui conserva la sintassi, sia nel modellato plastico che nella concezione spaziale. Nell'espressività sardiana, non si rileva l'elemento della dissimmetria: i suoi stucchi, per quanto fantasiosi, sono regolari e proporzionati nella loro figuratività, mentre le maggiori 'invenzioni' sono date dalla giustapposizione degli elementi, dalla fantasiosa manipolazione delle cornici e dalla forza plastica dei modellati. Nella facciata della Maddalena, si possono riscontrare delle somiglianze con altre opere di Sardi solo in alcuni elementi isolati, come per esempio nei capi angelici raggruppati nei punti di snodo tra le membrature architettoniche e le cartelle in stucco, oppure nelle raffinate ghirlande di fiori che discendono dal frontespizio sopra il finestrone del secondo ordine. Si tratta, però, di abbellimenti puntuali, che non riguardano strettamente la concezione generale della facciata. Sembra più probabile, invece, che il Sardi abbia messo a disposizione dell'autore del disegno decorativo le proprie capacità tecniche, per restituire concretamente le idee del progettista.

²⁸ Ivi, p. 74. Per approfondire, si veda: H.R. HITCHCOCK, *The Brothers Asam and the Beginnings of Bavarian Rococo Church Architecture: Part 1. Through the Early 1720s.*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXIV, 3, 1965, pp. 187-228; Id., *The Brothers Asam and the Beginnings of Bavarian Rococo Church Architecture: Part 2. From the Early 1720s to the Mid-1730s*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXV, 1, 1966, pp. 3-49.

²⁹ A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 75.

³⁰ N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, cit., p. 101. La studiosa, inoltre, specifica che la produzione artigiana poteva facilmente risentire dell'influenza artistica d'Oltralpe, adeguandosi alle mode più rapidamente rispetto all'architettura rococò romana, che conservava un più stretto legame con la tradizione locale. Domenico Barbiani «doveva essere un rinomato intagliatore in stretto rapporto con i Padri della Maddalena. Egli abitava infatti nel palazzo antistante la chiesa, di proprietà degli stessi Padri, in un appartamento al piano nobile, che nel 1734 veniva chiamato "la casa di novo abitata all signor Domenico intagliatore", preso in affitto insieme a una bottega. [...] Tra il 1729 e il 1732 il Barbiani aveva eseguito [...] la cantoria superiore della Maddalena e i coretti posti alle quattro finestre della navata, oggi non più esistenti, e nel 1740 i credenzoni della sacrestia» (A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, cit., p. 95). La collaborazione di Barbiani con Dos Santos è documentata nella chiesa di S. Chiara ad Anagni, dove l'artigiano realizza la cantoria. Per la stessa chiesa, Sardi aveva realizzato un disegno negli anni 1730-1732 per un progetto non eseguito.

³¹ Ivi, p. 87.

³² Ivi, p. 85.

PARTE IV

GIUSEPPE SARDI «CAPOMAESTRO E INSIEME ARCHITETTO»

17. Cenni sul contesto culturale romano tra influenze arcadiche e permanenze barocche

Gilberto De Giusti

Il periodo di passaggio tra il XVII e il XVIII secolo costituisce un importante momento di transizione, che ha assistito al ridimensionamento del ruolo politico dello Stato della Chiesa e alla sua profonda crisi economica¹. Nell'Urbe, di conseguenza, anche la misura degli interventi di tipo architettonico e urbano subiscono una contrazione. Tuttavia, Roma continua a costituire il punto di riferimento religioso, culturale e artistico, delle maggiori città europee, accogliendo ogni anno i pellegrini nei loro percorsi di fede, nonché i visitatori e gli studiosi delle sue antiche vestigia e del suo vasto panorama d'arte.

In questo frangente storico, sono numerosi i fermenti culturali che si sono sviluppati in seno alle istituzioni accademiche, o liberamente tratti dalla tradizione barocca, e che danno luogo a un vero «pluralismo linguistico, esplicito più che nella compresenza di distinte proposte - berninismo, borrominismo, tardo manierismo, classicismo arcadico - in una sorta di sintetismo eclettico caratterizzato dalla convivenza in uno stesso tema di ispirazioni provenienti da forme diverse»². La molteplicità espressiva che caratterizza il contesto romano del primo Settecento risente inoltre degli orientamenti culturali circolanti nelle città d'Oltralpe, importati dagli artisti e dagli studiosi che si recano nell'Urbe per i loro viaggi di formazione.

Soprattutto, il quadro culturale romano è condizionato dall'antinomia che si stabilisce tra la cultura barocca e quella classicista, il cui punto di incontro, e di compromesso, è la scuola di Carlo Fontana (1638-1714)³. Infatti, Wittkower sottolinea come «dalla fine del XVII secolo in avanti, gli architetti si rifecero a una duplice tradizione», alimentata da un lato dalle «grandi opere dei maestri romani del XVII secolo, che mutarono decisamente il corso dell'architettura e formarono un'abbondante riserva di nuove idee e concetti», dall'altro dalla «tradizione più vecchia, quella del Cinquecento e dietro a questa quella dell'antichità classica e vera»⁴. Questo dualismo, non nettamente differenziato ma connotato da reciproci scambi, trova nelle accademie la sede privilegiata del confronto e del dibattito.

La celebre Accademia di S. Luca, attorno alla cui orbita gravitano i maggiori esponenti artistici, in grado di influenzare le forme architettoniche e artistiche a Roma e nelle corti europee, detiene il compito di istruire i giovani avviati alla carriera di architetto e promuove gli importanti concorsi accademici. Questi, «dopo un esordio in cui l'Accademia denuncia ancora un certo limite corporativo [...] perché esclude la maniera dei più grandi del secolo XVII», si evolvono con «l'istituzione dei concorsi Clementini, ad un notevole crescendo di consensi e di qualità dell'enunciato stesso del bando di concorso», giustificando «il discorso più ottimista sulla centralità di Roma rispetto all'Europa delle capitali, nonostante il limite della chiusura ideologica a certe istanze illuministe, peraltro filtranti sotto specie di progressismo giansenista»⁵.

In ambito letterario e musicale, occupa un posto di particolare rilevanza l'Accademia dell'Arcadia, ossia il raffinato cenacolo intellettuale fondato dalla colta regina Cristina di Svezia (1626-1686) negli ultimi decenni del Seicento, volto a rinnovare quella poetica di equilibrio, razionalità, sobrietà e chiarezza

¹ Per un quadro del Settecento romano, si rimanda ai testi indicati nella Bibliografia.

² M. TABARRINI, *La fortuna artistica di Borromini nella prima metà del '700 e la poetica classicista*, in *Borrominismi*, cit., pp. 51-57.

³ Nel percorso formativo ideato da Carlo Fontana, riveste un ruolo importante lo studio di architettura: G. BONACCORSO, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana alla colonna Traiana*, in *Roma, la casa, la città*, cit., pp. 95-125.

⁴ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, cit., p. 317.

⁵ P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, cit., p. XI.

espressiva riprese dalla lezione dei classici, un fare artistico, cioè, scevro degli elaborati e oscuri artifici barocchi⁶. Sulla base di ciò, si può affermare che «l'Arcadia parla di arte secondo natura e ragione, razionalismo e concettualità»⁷. Gli impulsi avviati dagli Arcadi anticipano molti dei temi che saranno sviluppati sul finire del XVII secolo e in quello successivo, coinvolgendo l'ambiente delle arti e giungendo, quindi, a un'architettura dell'Arcadia⁸. Le idee arcadiche, in adesione a quelle dell'Accademia di S. Luca, già enunciate nel noto discorso recitato da Giovanni Pietro Bellori nel 1672 sul 'bello ideale' e riecheggiate nelle *Vite* di Lione Pascoli, troveranno pieno sviluppo nel concorso del 1730 per la nuova facciata di S. Giovanni al Laterano, con la vittoria di Alessandro Galilei (1691-1737), sostenuto dal partito di Clemente XII Corsini (1730-1740)⁹.

Tuttavia, fino a questa data, che sancisce l'affermarsi della linea neocinquecentista a Roma, si evidenzia il perdurare di molti orientamenti estetici e artistici legati ai modelli dei grandi maestri barocchi. Ciò avviene soprattutto tra la fine del XVII e i primi anni del XVIII secolo, quando la lezione borrominiana è recuperata con la pubblicazione di alcuni manuali e trattati, tra cui le tavole di Guarino Guarini e di Andrea Pozzo, nonché lo *Studio di Architettura Civile, l'Opera e l'Opus Architectonicum* di Borromini. Questa linea compositiva, volta alla reinterpretazione e al riuso degli stili dei maestri barocchi, con particolare riferimento a Borromini, produce come primi esiti le opere di Giovanni Antonio De Rossi (1616-95) e di Alessandro Specchi (1666-1729), influenzando l'opera di importanti architetti tra cui Filippo Juvarra (1678-1736), Filippo Raguzzini (1690-1771), Gabriele Valvassori (1693-1761), Ferdinando Sanfelice (1675-1748) e Bernardo Vittone (1704-1770).

Le esperienze legate alla rilettura dei modi espressivi secenteschi hanno modo di affermarsi nel contesto romano soprattutto nel periodo dal pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721) a quello di Benedetto XIII Orsini (1724-1730), volgendo successivamente verso un più pronunciato classicismo¹⁰. La critica architettonica ha riconosciuto in questa produzione un prevalente utilizzo dello strumento decorativo derivante dal repertorio borrominiano, berniniano e cortoniano, mentre si rileva una più ridotta sperimentazione spaziale. Sono invece molti gli interventi sulle preesistenze, con particolare riferimento agli interni e agli esterni delle basiliche paleocristiane, sovrapponendo alle antiche strutture il nuovo apparato decorativo, intriso di un linguaggio simbolico correlato alla dedicazione dell'edificio sacro. Si sottolinea, inoltre, quella volontà di caratterizzare scenograficamente la città nei suoi settori nodali, come si evince dalle grandi soluzioni urbane del Porto di Ripetta (1704) e della scalinata di Trinità dei Monti (1723-1726), ma anche nelle sue spazialità più ridotte, qualificando il tessuto minuto con l'apertura di piazze incorniciate da eleganti architetture adeguate al gusto formale tardobarocco.

Roma, plasmata nelle sue scene urbane, costituisce «quell'*unicum* fra il mondo pagano e il mondo cattolico», così come è rappresentato nella pianta di Giovanni Battista Nolli, nelle raffigurazioni di Giovanni Battista Piranesi, o nelle *Magnificenze di Roma antica e moderna* di Giuseppe Vasi¹¹.

⁶ R. RUSSO, *Cristina di Svezia*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1931, *sub vocem*. Per un quadro sulla cultura arcadica a Roma, si veda: B. ALFONZETTI (cur.), *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, Roma 2017.

⁷ G. BONACCORSO, *Francesco Borromini il giorno dopo. Il ruolo di Carlo Fontana nella diffusione di un nuovo linguaggio architettonico*, in *Borrominismi*, cit., p. 32.

⁸ SA. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, cit., pp. 2-17. Infatti, se è vero che «l'Arcadia letteraria fu in parte notevole una ribellione al gusto del barocco», che «essa cercò di tradurre in nuove forme di linguaggio i valori di una cultura avviata verso il "razionalismo"», che «tuttavia in essa è riscontrabile pur nell'impostazione anti-barocca un persistere di elementi di continuità seicentesca», e che infine «la sua ripresa del classicismo [...] si colloca come pura "restaurazione dell'antico" o pura "autorizzazione" per timide novità estrapolate sulla scorta dei classici», allora non si può non evidenziare una diretta connessione tra i principi letterari arcadici e quelli architettonici (Ivi, p. 12). Si veda anche: *Id.*, *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, cit.

⁹ Il discorso detto nell'Accademia Romana di San Luca la terza domenica di Maggio dell'anno 1664, è stato poi pubblicato come proemio delle *Vite*: G.P. BELLORI, *Le Vite De' Pittori Scultori e Architetti moderni*, Roma 1672. Si veda anche: L. PASCOLI, *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, I, II, Roma 1730. Per approfondire: SA. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, cit., pp. 2-17; A. QUONDAM, *Roma 1672: il Classicismo restaurato. L'idea del bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano*, a cura di B. Alfonzetti, cit., pp. 23-71.

¹⁰ E. DEBENEDETTI, *Novità artistiche nei giubilei del Settecento*, in *L'Arte dei giubilei e tra i giubilei del Settecento. arciconfraternite, chiese, artisti*, I, a cura di E. Debenedetti, Roma 1999, pp. 11-22.

¹¹ M. FUNGHI, *Funzione ed ornamento: lo spazio urbano nella Roma del Valesio*, in *Roma. Frammenti di scena urbana tra XVII e XVIII secolo, architetture e interpreti*, cit., p. 11.

18. Spunti per una rilettura critica dell'opera di Giuseppe Sardi

Marta Formosa

Il ripercorrere criticamente l'opera di Giuseppe Sardi offre l'occasione di formulare una rilettura dell'attività di questa brillante figura di «Architetto e Artefice», per richiamare Crescimbeni, nella Roma e nel territorio limitrofo del XVIII secolo¹.

La storiografia ha spesso dibattuto sul dualismo operativo che ha contraddistinto la figura di Sardi, mettendone in evidenza le capacità progettuali, da un lato, ma anche la perizia tecnica di capomastro prestata ad altri architetti, in significativi e importanti cantieri nell'Urbe². Il doppio operare di Sardi è stato allora fonte di confusione, generando il problema riguardo all'"identità" di questo maestro e quale fosse il limite progettuale nelle sue realizzazioni, tanto che Furio Fasolo aveva ipotizzato l'esistenza di un figlio omonimo, operante come architetto³. A oggi, si tratta, come è noto, di una teoria superata, grazie all'individuazione di fonti documentarie e di un più circostanziato *corpus* di opere, avviato da Sandro Benedetti, il quale ha rivendicato a Sardi «una stabile posizione di protagonista dell'ultimo Barocco nella prima metà del Settecento a Roma», riconoscendone le doti artistiche e progettuali⁴. Una interpretazione affine è quella espressa da Portoghesi, che però riconosce nell'architetto una nota più accentuatamente artigianale, appresa dal contesto popolare di provenienza⁵.

Tuttavia, rispetto a quest'ultima analisi, se è vero che Sardi desume dal contesto trasteverino la prassi operativa e le competenze materiali, di cui dà prova magistrale nell'arte di confezionare le fabbriche, funzionalmente e strutturalmente soddisfacenti, ugualmente si evidenzia la sua capacità di assorbire e di rielaborare autonomamente la lezione barocca, che, pur non appresa nel circolo ufficiale della scuola fontaniana, è liberamente visibile e fruibile in ogni parte della città, nonché dalla diffusione della trattatistica architettonica. L'eredità secentesca, quindi, costituisce la prima sollecitazione dell'espressività sardiana, intesa quale manifestazione formale ed estetica del suo linguaggio architettonico, elevata, inoltre, dalla capacità di maneggiare al più alto livello le valenze simbolico-religiose delle sue architetture. In quest'ottica, grazie agli studi puntuali che per primi hanno voluto sottolineare le peculiari valenze dell'operatività di Giuseppe Sardi, se ne vuole qui far emergere l'attività più specificamente di architetto, pervasa di personali richiami e di rievocazioni alle spazialità e al decorativismo barocchi, ma densa anche di profondi e raffinati significati simbolici.

Per sommi capi, nell'opera sardiana, si possono distinguere due gruppi di interventi: quello in cui Sardi è attivo come architetto e quello in cui lavora come capomastro. Nel primo insieme di realizzazioni, Sardi dà prova del proprio spessore progettuale, esordendo nel 1712 con la chiesa del SS. Rosario a Marino, fino alle ultime chiese di S. Maria delle Grazie (1740-1762) a Montopoli di Sabina e dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon (1736-1747) in Trastevere. Nel secondo gruppo, invece, sono contemplati gli edifici in cui Sardi collabora alle dipendenze di altri architetti, riuscendo in taluni casi a trasmettere una *nuance* del suo mezzo espressivo, come nelle chiese del rione Regola, dal 1716 al 1723,

¹ G.M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX...*, cit., p. 40.

² Per l'analisi dell'operatività di Giuseppe Sardi allo stato dell'arte, si veda il capitolo 2.

³ F. FASOLO, *Le chiese di Roma nel 700, Trastevere*, I, Roma 1949, p. 117.

⁴ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 10.

⁵ P. PORTOGHESI, *Giuseppe Sardi e la tradizione artigianale nel settecento Romano*, in *Festschrift Werner Hager*, cit., p. 130. Per approfondimenti: Id., *Roma barocca*, cit., pp. 411-420.

e nella cappella di S. Michele Arcangelo (1716) nella basilica eustachiana, oppure operando nella veste di preparato esecutore, come per esempio nella fabbrica della SS. Trinità degli Spagnoli (1740-1746).

Nel panorama architettonico del primo Settecento, appare riduttiva la definizione di 'borrominista' in relazione all'opera di Giuseppe Sardi, considerando che essa ha ampiamente risentito degli influssi derivanti dalle esperienze artistiche dei maggiori maestri del XVII secolo, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, e da quella dei loro epigoni. Infatti, con il termine 'borrominista' si coglierebbero nella produzione sardiana solo quelle modalità operative più vicine all'esperienza del maestro di Bissone, senza tenere conto dell'influenza esercitata da tutti gli altri significativi stimoli estetici e culturali, né dei nuovi esiti spaziali e decorativi scaturiti dal suo personale modo espressivo. A Sardi, infatti, si devono delle opere di particolare qualità architettonica, a partire, per esempio, dalla chiesa del SS. Rosario a Marino (1712) o dalla cappella del Battistero (1715) in S. Lorenzo in Lucina, senza certamente tralasciare il resto della sua produzione, tra cui le chiese dell'Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano (1713) ad Anagni e della Sacra Famiglia (1715-1716) a Sezze. Tra l'altro, anche quando Sardi agisce in qualità di capomastro, trapela a volte nel risultato finale una sfumatura della sua personale visione artistica, come si evince dal fronte di S. Paolo alla Regola (1721).

La produzione architettonica di Giuseppe Sardi è costellata da opere significative, la cui alta qualità espressiva costuisce la cifra dell'architetto e lo distingue rispetto allo scenario culturale romano, ufficialmente rappresentato dalla scuola di Carlo Fontana, considerato l'«indiscusso arbitro del gusto a Roma» e che affermava «il mutamento verso uno stile nell'architettura classicheggiante e accademico»⁶. Ciò consente di evidenziare come le realizzazioni di Sardi non siano episodi isolati, ma costituiscano invece un percorso maturato dall'architetto nel suo tempo storico, durante il quale egli ha potuto definire i caratteri più identificativi del suo linguaggio in un processo di personale crescita artistica.

Un ruolo di stimolo nell'opera di Giuseppe Sardi è assunto dalla produzione di Antonio Gherardi (1638-1702), autore delle cappelle Avila (1686) in S. Maria in Trastevere e di S. Cecilia (1691) in S. Carlo ai Catinari, definite da Wittkower degli «audaci saggi di uno strano tipo di architettura pittoresca, trasposizioni della pittura a "quadratura" in tre dimensioni [...], basata su un attento studio dell'uso della luce fatto dal Bernini e sui suoi esperimenti di unificare l'architettura e la scultura realistica»⁷. Al modello berniniano del S. Andrea al Quirinale, infatti, si deve l'illusione della presenza divina resa mediante la manipolazione della luce⁸; mentre le modalità spaziali e decorative della poetica borrominiana sono leggibili nel «linguaggio plastico che modella le superfici in stucco in funzione della luce dando alle membrature una diafana luminosità di acquario» (Figura 18.1)⁹. Benedetti mette in evidenza come, rispetto a quest'opera gherardiana, siano molteplici i punti di tangenza con l'espressività di Sardi, soprattutto nel «caratteristico sistema di montaggio spaziale a 'scene architettoniche' - distinte e giustapposte l'una sopra l'altra, l'una dentro o a fianco l'altra»¹⁰.

Nel suo sistema linguistico, Sardi adotta i 'segnî' trasmessi dai maestri barocchi, ma pur lasciandone invariata la grammatica, ne rivede la sintassi. Nello specifico, egli fa sua la «particolare modalità

⁶ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, cit., pp. 322-323. Per approfondire l'estetica classicista a Roma, rappresentata dalla cultura dell'Arcadia, promossa soprattutto durante il papato di Clemente XII Corsini (1730-40), a seguito della vittoria di Alessandro Galilei nel concorso per la facciata della basilica lateranense (1732), e che postulava delle ricerche volte a una visione più lineare e sobria dello spazio: Sa. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, cit., pp. 2-17; Sa. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, cit. Si veda anche: M. TABARRINI, *La fortuna artistica di Borromini nella prima metà del Settecento e la polemica classicista*, in *Borrominismi*, cit., pp. 51-57.

⁷ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, cit., pp. 322-323. Per approfondire: A. ROCA DE AMICIS, *La cappella di S. Cecilia in San Carlo dei Catinari a Roma: nuove osservazioni su architettura e musica*, in «Opus», IV (2020), pp. 51-62.

⁸ T.C. PICKREL, *Antonio Gherardi, painter and architect of the Late Baroque in Rome*, Lawrence/Kan., University of Kansas, Phil. Diss., February 1981, pp. 98-111.

⁹ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 381.

¹⁰ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 10. Lo studioso, inoltre, mette in relazione l'opera sardiana con la produzione architettonica di Rosario Gagliardi (1698-1761), riprendendo un'associazione suggerita da Kieven: E. KIEVEN, *L'opera architettonica di Antonio Gherardi*, in *Antonio Gherardi. Artista reatino 1638-1702*, a cura di L. Saraca Colonnelli, Roma 2003, pp. 69-78. Il punto di contatto con la produzione di Gherardi è significativo, considerando che egli è da rileggersi come un 'punto di cerniera' tra il XVII e il XVIII secolo, incarnando una «commistione di motivi berniniani e borrominiani» nel superamento della «rigida partizione del primo Settecento tra neo-berniniano e neo-borrominiano» e potendo «aver attivato la linea di libera manipolazione ed oltrepassamento, in modi avventurosi con invenzioni spaziali e manomissioni, dei capiscuola del Barocco» (Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 36, nota 12).

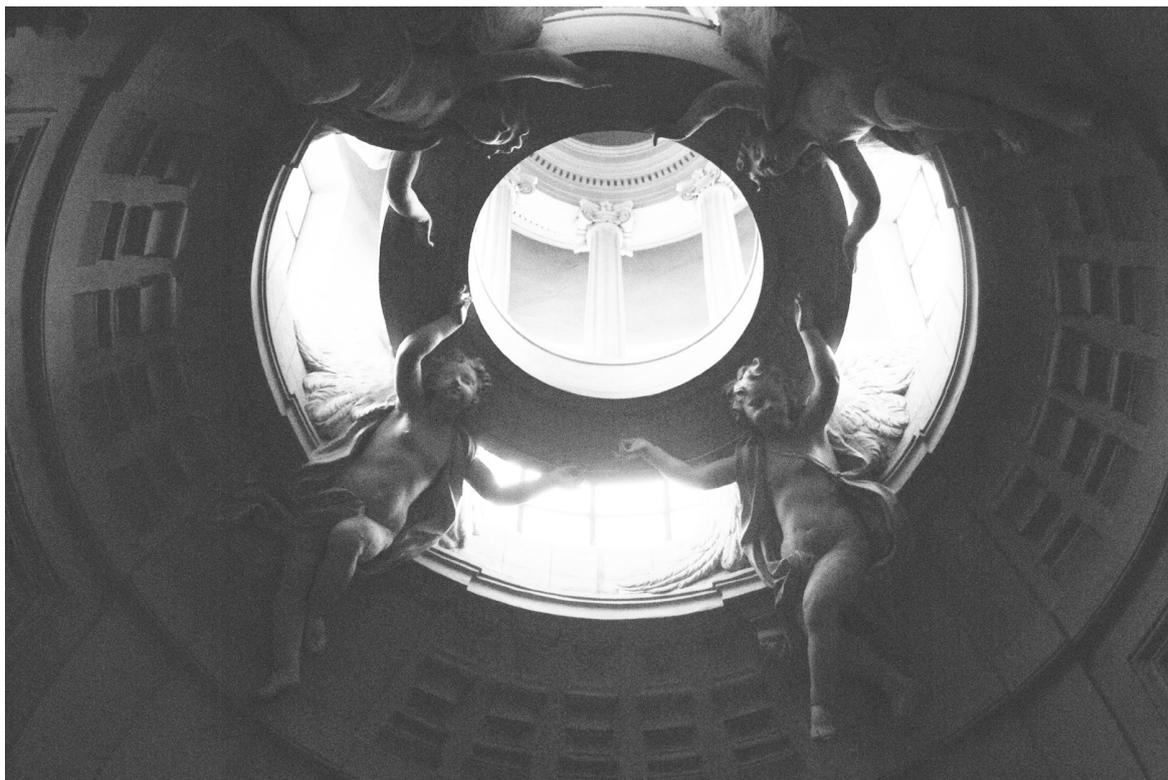


Fig. 18.1 – Roma, basilica di S. Maria in Trastevere. Veduta della lanterna della cappella Avila di Antonio Gherardi (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2020).

a ‘sovrapposizione decorativa stratificata’» propria di Pietro da Cortona (1597-1669), esplicitata magistralmente nel fiorentino palazzo Pitti (1635-1647), «caposaldo unico nella vicenda barocca»¹¹. Qui, Berrettini, con estrema complessità compositiva e accentuata varietà formale, produce degli ambienti trionfali e magnifici, caratterizzati dall’unione dell’apparato decorativo pittorico e plastico, quest’ultimo definito dal preponderante uso di stucchi e cornici, la cui sintesi genera degli spazi avviluppanti e narrativi, con un’impostazione che sarà ripresa nell’estetica religiosa, ricca di «devota magnificenza», delle chiese di S. Maria in Vallicella (dal 1647) e dei SS. Carlo e Ambrogio (1669) a Roma¹². Da queste esperienze, inoltre, il Sardi riprende la modalità di mettere in scena un ‘racconto’, ossia una narrazione svolta per immagini, strettamente collegate tra loro in un discorso simbolico che esplicita i significati sacrali dell’architettura religiosa e al quale sottende lo strumento plastico.

Coerentemente con la produttività cortoniana, le membrature architettoniche e la sofisticata trama decorativa delle realizzazioni di Sardi sono concepite come una sovrapposizione e un intreccio di elementi plastici per evocare il senso narrativo dell’ambiente¹³. La poetica della ‘sovrapposizione’, o della ‘giustapposizione’, di Sardi è quindi esterna «alle serrate concatenazioni geometrico-spaziali borrominiane o alle invenzioni di fulgida concettosità berniniana», distinguendosi nettamente anche «rispetto alle tendenze settecentesche neo-borrominiane o neo-berniniane, concretatasi per episodi ideati in addensamento di spazi e di strutture minori entro strutture maggiori»¹⁴. Si evidenzia, quindi, in analogia

¹¹ Ivi, p. 36, nota 17. Sull’opera cortoniana in palazzo Pitti: Sa. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona “stuccatore”*, cit., pp. 24-47. Si vedano anche: A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI, *Pietro da Cortona architetto*, Roma 1997; Sa. BENEDETTI, A. ROCA DE AMICIS (curt.), *Pietro da Cortona: piccole e grandi architetture. Modelli, rilievi, celebrazioni*, Roma 2006. Sulla poetica cortoniana, scrive Benedetti: «una sorta [...] di proliferazione nell’aggettivazione formale, finalizzata alla resa risonante della storia rappresentata o dello spazio progettato: per effetto della quale la composizione, all’interno di una matrice spaziale semplice, si dispiega incessantemente in tutte le possibili esplicitazioni. Tentando di coinvolgere e moltiplicare la materia da condensare nella superficie e nello spazio messo in giuoco. Un “affastellare” [...] che è un costruire immagini rigogliose e turgide: veicolo per far scoccare nel fruitore quella “meraviglia”, a cui molto s’appoggia l’“animo barocco” e la formatività che ne discende» (Sa. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona “stuccatore”*, cit., p. 11).

¹² Ivi, p. 53.

¹³ Ivi, p. 28.

¹⁴ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 36, nota 10.



Fig. 18.2 – Roma, chiesa dei SS. Luca e Martina. Vista della calotta di copertura della cappella (foto ICCD).

all'opera di Gherardi e di Cortona, quella capacità di Giuseppe Sardi di congegnare dei «passaggi e 'paesaggi' architettonici stratificati a più livelli», ideando lo spazio come delle scene progressive, con successioni in direzione verticale verso la cupola, come a Marino, Sezze e Anagni, o in direzione orizzontale verso il fondale del presbiterio, come nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon.

Soffermandosi ancora sugli apporti architettonici e artistici di Pietro da Cortona nell'opera sardiana, emergono numerosi spunti di riflessione. Dell'architetto toscano, Sardi riprende l'articolazione spaziale affidata all'accostamento colonna-pilastro-parete, volto a dissimulare la geometria dell'ambiente e a definirne plasticamente le membrature con le forti valenze chiaroscurali, come si evidenzia nella chiesa del SS. Rosario a Marino e nel più tardo edificio di Montopoli. Le elaborate cornici decorative, atte a sottolineare le aperture (finestre, portali, coretti) e le membrature architettoniche sono caratterizzate dal modellato compatto e fortemente plastico, rivestite da stucchi che nella loro figuratività rimandano al senso sacrale dell'architettura, strutturando fortemente l'invaso spaziale, come, per esempio, nella chiesa di Berrettini dei SS. Luca e Martina (1634-1668) (Figura 18.2).

Inoltre, Sardi trae quella concezione 'totalizzante' dello spazio, in cui la fusione di stucchi e affreschi suscita nell'osservatore un sentimento vivo e improvviso di ammirazione, magistralmente reso nelle chiese di S. Maria in Vallicella e dei SS. Carlo e Ambrogio al Corso. Appare, infatti, congruente la succitata modalità di operare per 'sovrapposizione', ideando una intelaiatura architettonica, poi rivestita di trame geometriche e figurative e colmata nei fondi da traguardi pittorici¹⁵. Questa modalità espressiva, in cui l'abbellimento plastico e l'arte pittorica sono concepiti in un'unica spazialità, si riscontra, per esempio, nelle cappelle del Battistero in S. Lorenzo in Lucina e in S. Maria in Cosmedin, e nella chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon.

Riguardo al lessico decorativo, Sardi si ispira fortemente a quello di Cortona: nella chiesa di Marino, per esempio, ricordano gli stucchi del maestro barocco i cherubini in alto e bassorilievo che animano i pennacchi e la volta del vestibolo (Figura 18.4); oppure, nel medesimo edificio, si osserva che le forature

¹⁵ Sul sistema architettura-pittura in S. Maria in Vallicella: «si radica lo "straniamento" dei rapporti formali e scatta la "sorpresa"; [...]. Invece che attraverso i sofisticati apparati decorativi [...], qui è nell'idea "bizzarra" del doppio rovesciamento nelle funzioni formali, instaurate tra funzione pittorica e realtà tettonica, che viene a costruirsi la "meraviglia"» (Sa. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona "stuccatore"*, cit., p. 54).



Fig. 18.3 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Dettaglio della colonna inalveolata che affianca l'altare maggiore (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).



Fig. 18.4 – Marino Laziale (Rm), chiesa del SS. Rosario. Dettaglio degli stucchi decorativi in corrispondenza di uno dei pennacchi (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

ovali caratterizzanti il cupolino del presbiterio sono simili a quelli che ornano l'esterno della cupola dei SS. Carlo e Ambrogio al Corso (Figura 3.10). Sempre a Marino, è una derivazione cortoniana l'ideazione dei fasci cassettonati con rosette, in riferimento alle membrature dorate che fastosamente caratterizzano le volte della chiesa al Corso, rilette, in questo caso, con delle modalità che ricordano anche il lessico guariniano. Infatti, Sardi conosceva le architetture di Guarini, come testimonia l'inventario dei libri della sua biblioteca nella casa di via Giulia¹⁶.

Le modalità espressive di Bernini, volte a un ideale compositivo classicheggiante, si riflettono nella poetica sardiana nell'ampio respiro degli involucri cupolari, come a Marino, a Sezze, a Montopoli, dove le cupole sono sospese sull'aula poggiando sulla cornice, dando luogo a delle eteree immagini che richiamano le suggestioni degli edifici a pianta centrale di S. Tommaso da Villanova (1658-1661) a Castel Gandolfo, dell'Assunta (1663-1665) ad Ariccia e del S. Andrea al Quirinale (1658-1670) a Roma¹⁷. Anche da un punto di vista ornamentale, l'uso dei putti e degli angeli in stucco, che per esempio ornano gli altari laterali della cappella di Marino, si rifà alla tradizione scultorea realistica di impronta berniniana (Figura 3.11)¹⁸. Tuttavia, l'apporto maggiore derivato dalle suggestioni del maestro barocco consiste nel calibrato e scenografico uso della luce, volto a sottolineare i gruppi plastici, come le glorie celebranti il santo titolare o lo specifico tema religioso, con particolare riferimento alla soluzione della Cattedra di S. Pietro. Il tono sacrale e non solo formale della ricerca luministica è ribadito da Sardi nel Battistero in S. Lorenzo in Lucina.

Fondamentale è l'influenza esercitata dall'eredità borrominiana, che ha condizionato Sardi sia nelle scelte organizzative dello spazio che nelle forme del mezzo decorativo. Soprattutto, dall'architetto di Bissone, egli riprende la manipolazione delle cornici, che gerarchizzano lo spazio e conferiscono agli ambienti e alle facciate un ritmo tutto particolare, innervato da una tensione che spinge le membrature architettoniche verso un 'fuoco' compositivo ben preciso. Per esempio, ciò si evidenzia nel movimento unificante della trabeazione nella navata della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon, che segue senza soluzione di continuità la scansione dell'invaso spaziale, rievocando le suggestioni di S. Carlino alle Quattro Fontane (1634-1641), di S. Maria dei Sette Dolori (1642), di S. Ivo alla Sapienza (1643) e della cappella dei Re Magi (1661-1663). Però, laddove il moto della cornice, nell'opera borrominiana, si carica di un'intensa drammaticità, nelle realizzazioni di Sardi essa riveste una valenza diversa, che forse potrebbe rileggersi in quella «nobile, e vaga guisa» con cui Crescimbeni definisce il rinnovato fronte di S. Maria in Cosmedin, e che potrebbe applicarsi, per esempio, anche all'uso della trabeazione della chiesa della Sacra Famiglia a Sezze (Figura 18.5). In entrambi i casi, Sardi mette in opera una sorta di 'ripetizione' delle forme, con un andamento ondulatorio della cornice che ribadisce la curvatura delle membrature architettoniche, ottenendo un particolare motivo decorativo. Per quel che riguarda la configurazione delle facciate, è importante ricordare i modelli forniti dalle soluzioni di S. Carlino alle Quattro Fontane e dell'Oratorio dei Filippini (1637-1640), di cui sono riprese le ricerche sulla modulazione della superficie. Con particolare riferimento a quest'ultima opera, inoltre, si deve alla lezione borrominiana l'attenta progettazione degli ambienti conventuali, atti a soddisfare le esigenze quotidiane dei religiosi¹⁹.

Anche il lessico figurativo di Sardi è ispirato agli esempi del maestro di Bissone, che hanno offerto «agli architetti e più agli scarpellini e stuccatori del [...] tempo [...] la prepotente ricchezza di un formulario che riunendo nella consistenza di una figura, una evocazione naturalistica, una ambizione tecnica, una astratta ricerca di eleganza, riassume le loro aspirazioni più profonde»²⁰. Infatti, del linguaggio ornamentale di Borromini, sono ripresi i motivi delle cornici mistilinee, spesso con orecchiature, delle arcature strombate e delle cassettonature, decorate da fiori, da conchiglie, da festoni, oltre che da capi angelici alati, a volte rannicchiati nei punti meno visibili (Figura 9.4). Nella chiesa del SS. Rosario di Marino, per esempio, si rileva quella tendenza a trasformare le componenti architettoniche, che si evol-

¹⁶ Si veda il capitolo 1, p. 15.

¹⁷ R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600 - 1750*, cit., pp. 149-153.

¹⁸ Per un approfondimento sul valore del putto in epoca barocca: S. PIERGUIDI, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 2012, 39, pp. 155-180.

¹⁹ P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, cit., pp. 157-160.

²⁰ Ivi, p. 145. Si veda anche: ID., *Borromini decoratore*, cit., pp. 12-38.



Fig. 18.5 – Sezze (Lt), chiesa della Sacra Famiglia. Dettaglio della trabeazione (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

vono, per una strana metamorfosi, in volti (come per le mensole binate che sostengono la cornice della cupola) o in elementi naturali (come la cornice a ovoli che inquadra gli altari, frammista a foglie d'acanto), coerentemente con lo spirito di persuasione e di meraviglia di cui sono pervase le opere di Borromini (Figure 18.3, 18.4). Inoltre, concordemente con la poetica borrominiana, l'ornamento sardiano riveste un ruolo altamente simbolico, facendosi espressione del significato intrinseco dell'edificio sacro.

Occorre ricordare, inoltre, che una sollecitazione significativa esercitata sull'opera di Sardi è costituita dalla produzione di Carlo Rainaldi (1611-1691), il cui influsso è ravvisabile soprattutto nel particolare trattamento delle cornici e dei fastigi decorativi, caratterizzati dall'andamento spezzato. Per esempio, ciò si ravvisa nel timpano del fronte della chiesa di S. Maria in Campitelli (1656-1675), che si può mettere in rapporto, seppure in forme semplificate, con il progetto della facciata dell'Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano ad Anagni, con quella della Sacra Famiglia a Sezze, oppure, in maniera più pronunciata, con quelle di S. Maria delle Lauretane e dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon a Roma²¹. La suddivisione del frontespizio, con la commistione di elementi rettilinei e curvilinei, mutuato dalle realizzazioni rainaldiane, è così assorbita nel codice espressivo di Sardi anche nella caratterizzazione delle modanature, come si evidenzia, per esempio, nella trabeazione della navata dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon (Figura 9.3)²².

La lezione barocca costituisce il solido fondamento sul quale si è sviluppata la maturità artistica di Sardi, nella cui poetica è possibile riscontrare anche il riflesso degli stimoli e delle sollecitazioni provenienti dalla cultura artigiana locale. Quest'ultima, secondo Portoghesi, definisce una particolare decli-

²¹ La facciata di S. Maria in Campitelli: «spicca per invenzione e sintesi plastico-tipologica [...] costituendosi come un *unicum* nel barocco romano», essa infatti «riecheggia il linguaggio classico dei monumenti antichi (nelle plastiche edicole timpanate centrali, nelle colonne trabeate laterali, molto sporgenti, nelle cornici decorate e sporgenti con mensole e rosoni), riproponendo contestualmente la lezione michelangiolesca capitolina, assimilata costruendo il palazzo Nuovo, utilizzando in più punti il binomio delle colonne trabeate, sia nell'impaginato della parete, che nell'inquadramento delle pareti laterali» (S. BENEDETTI, *La molteplice poetica di Carlo Rainaldi tra soluzioni barocche ed echi tardo-cinquecenteschi progetti, modelli, architetture*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, cit., p. 245).

²² Si veda anche: C. BENVEDUTI, *Il casamento Del Bufalo in via della Mercede (1650). Aggiunta agli interventi edilizi di Carlo Rainaldi*, in Ivi, pp. 186-199.

nazione della cultura barocca e ha rappresentato un importante punto di partenza nella produttività di Giuseppe Sardi²³. Tuttavia, l'artigianalità e il tono prettamente popolare sono da rileggersi, rispetto all'opera sardiana, come un intorno culturale in cui egli ha potuto formarsi e apprendere in autonomia la lezione secentesca, concependo nelle sue opere un tono compositivo più aulico, innalzato dal valore simbolico dello spazio e dell'ornamento²⁴.

Tra i maggiori esempi della cultura artigiana, Portoghesi cita alcune realizzazioni eseguite tra la fine del Seicento e il primo Settecento a Trastevere, inteso quale il «più omogeneamente popolare quartiere dei rioni romani»²⁵. Si tratta di interventi di ricostruzione o ridecorazione di chiese e cappelle più antiche, sulla base di quella «qualificazione esecutiva» secentesca «che non poteva non comunicarsi alle successive generazioni, trasformandosi in un'esigenza di virtuosistici temi decorativi da sviluppare con sempre maggiore autonomia», con particolare riferimento alla ridecorazione di S. Maria dell'Orto (1699-1706 e 1730) a opera di Luigi Berrettoni (doc. 1696-1731)²⁶.

Questi, «interpretando con grazia popolare l'eredità linguistica del Seicento, contribuisce a rilanciare il gusto della vivacità e dell'invenzione decorativa», arricchendo con festosi ornamenti in stucco la struttura cinquecentesca dell'edificio sacro, su commissione dell'Università dei fruttaroli²⁷. Le membrature della fabbrica acquistano così una nota festosa tramite l'apposizione di ricche cornici composte da tralci di vite, fiori e frutti in cui si riuniscono per gruppi le figure di cherubini, non lasciando alla vista nessuno spazio vuoto. Rispetto alla lezione di Borromini nella basilica di S. Giovanni in Laterano, «in S. Maria dell'Orto il carattere popolare e il gusto per la ricchezza prevalgono, e quindi le cornici vengono indorate e i tondi riempiti; traduzione in chiave dialettale del linguaggio borrominiano, il cui raffinatissimo gioco di linee e di piani, di luci e di ombre create dallo stucco bianco sulla parete bianca, viene reinterpretato in una sgargiante fantasia di colori»²⁸.

Portoghesi ricorda, poi, l'opera di Giacomo Onorato Recalcati (1684-1723), che si distingue rispetto a Luigi Berrettoni, «di estrazione artigianale, [...] mai propriamente architetto», evidenziandosi soprattutto per la sua chiesa di S. Agata (1712), la quale, confrontata con la vicina S. Margherita di Carlo Fontana, «dimostra una indubbia volontà polemica, l'abbandono della sterile esaltazione di una semplicità divenuta burocratico semplicismo, e il ritorno alle aspirazioni barocche di trar partito dalla modestia del tema, rovesciandone il valore di limite in stimolo prezioso» (Figura 18.6)²⁹. Nell'edificio trasteverino, il particolare apparato decorativo interno getta le basi del rococò romano, con gli elementi in stucco che si addensano nei punti di discontinuità tra le membrature architettoniche, dando luogo al sofisticato motivo della *rocaille*, evocativamente paragonata alla «spuma del mare che si concentra ai bordi

²³ Sull'argomento: P. PORTOGHESI, *Giuseppe Sardi e la tradizione artigianale nel settecento Romano*, in *Festschrift Werner Hager*, cit., pp. 127-135; Id., *Roma barocca*, cit., pp. 411-413.

²⁴ Sul tema dell'architettura spontanea settecentesca, oltre a richiamare l'esperienza artigianale del restauro di S. Cecilia in Trastevere (1721-25) da parte di Domenico Paradisi (1660-1727), si ricorda la produzione di edicole sacre, le 'madonnelle', collocate ai crocevia, ai lati di archi o sui cantonali degli edifici, eseguite in stucco o in opere dipinte da artisti minori. Tra i numerosi esempi, si cita quello dell'edicola in via dei Pellegrini, commissionata dal cardinale Ottoboni allo stuccatore Francesco Moderati: N. FIORI, *Le madonnelle di Roma: una rassegna suggestiva per la scoperta delle edicole sacre*, Roma 1995; sulla committenza del cardinale Ottoboni a Roma: E.J. OLSZEWSKI, *The Enlightened Patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «*Artibus et Historiae*», XXIII, 45, 2002, pp. 139-165.

²⁵ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 415.

²⁶ Ivi, p. 411.

²⁷ *Ibidem*. Dal 1730, sono realizzati gli stucchi della navata, forse su disegno di Gabriele Valvassori, e su compenso dell'Università dei pizzicaroli, facendo emergere un diverso gusto estetico nella loro esecuzione. Sull'argomento: F. FASOLO, *Le chiese di Roma nel 700*, Trastevere, I, cit., pp. 49-51; L. BARROERO, *Santa Maria dell'Orto*, Le chiese illustrate di Roma, 130, Roma 1976; S. DE CAVI, *S. Maria dell'Orto in Trastevere (1699-1727)*. Nuovi documenti, precisazioni e aggiunte al catalogo di Simone e Giovan Battista Giorgini, Michele Maglia, Carlo Porciani, Leonardo Retti, Camillo Rusconi ed alcuni stuccatori romani, in *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*. Arciconfraternite, chiese, artisti, I, a cura di E. Debenedetti, XV, *Studi sul Settecento Romano*, Roma 1999, pp. 97-159; F. FUNGHI, W. TROIANO (CUR.), *Santa Maria dell'Orto. Il complesso architettonico trasteverino*. Studi, progetti, restauri, Roma 2015.

²⁸ L. BARROERO, *Santa Maria dell'Orto*, cit., p. 48. Sugli interventi borrominiani in S. Giovanni al Laterano: A. ROCA DE AMICIS, *Borromini in Laterano sotto Alessandro VII: le memorie antiche; il "portale" della facciata orientale di S. Giovanni in Laterano; un progetto di Borromini per Alessandro VII*, in «*Palladio*», N.S. 10.1997(1998), 20, pp. 61-76.

²⁹ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., pp. 411-413.



Fig. 18.6 – Roma, chiesa di S. Agata in Trastevere. A sinistra, vista della facciata; a destra, fotografia della volta della navata decorata con stucchi e affreschi di Girolamo Troppa (fotografie di G. De Giusti, M. Formosa, anno 2020).

del profilo dell'onda e nell'interno lascia come una larga rete continua che la tensione dei campi interni corrode fino a smagliarla»³⁰.

Lo studioso, inoltre, ricorda l'edificio della canonica di S. Maria in Trastevere, «in cui una forte intelaiatura a fasce racchiude in strette caselle finestre e nicchie poste in ritmo alterno»³¹. In questa costruzione, ascritta a Sebastiano Giannini e che secondo Portoghesi è riferibile a Recalcati, si possono osservare, in effetti, alcuni degli elementi espressivi che saranno sviluppati nel repertorio sardiano, come per esempio la terminazione mistilinea della cornice, l'aggettivazione plastica delle aperture e la caratterizzazione delle esili volute che contornano la parte superiore della facciata.

Da quanto detto, è interessante analizzare come l'opera di Giuseppe Sardi si ponga rispetto alla tradizione artigianale romana, dalla quale deriva sicuramente una parte significativa della sua formattività, che però va individuata soprattutto nelle competenze pratiche ed esecutive del suo fare artistico. Ciò che infatti distingue l'espressività sardiana da quella dell'artigianalità locale è la valenza simbolica, sottesa al mezzo decorativo che configura lo spazio sacro, recependo un'importante traccia lasciata dalla prima generazione dei maestri barocchi.

Questo aspetto è evidente se si paragona la produzione di Sardi con la già ricordata cappella Avila di Antonio Gherardi, che reinterpreta con «spirito di avventura» il linguaggio barocco (Figura 18.1)³². Secondo l'analisi di Pickrel, l'autore, architetto e pittore, realizza un raffinato *pastiche*, in cui cita le modalità operative di Bernini e Borromini, ma riecheggiando anche la tradizione popolare degli apparati effimeri, in particolare quelli delle Quarantore³³. Gherardi, però, pur comprendendo e assimilando la lezione luministica berniniana e quella della decorazione plastica borrominiana, ne prende le distanze

³⁰ Ivi, p. 412. Si veda anche: S. REA, F. RIVA (curr.), *La chiesa di S. Agata in Trastevere a Roma: il consolidamento degli stucchi e degli affreschi della volta della navata*, Roma 1997, con il contributo di Marcello Villani per l'analisi storica.

³¹ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 413.

³² R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600 - 1750*, cit., p. 322.

³³ T.C. PICKREL, *Antonio Gherardi, painter and architect of the Late Baroque in Rome*, cit., pp. 98-111.

dal punto di vista della più profonda valenza iconologica, riducendo cioè il ruolo del 'concetto'³⁴. Il sacello della basilica trasterverina, infatti, si configura come un ambiente fortemente espressivo, uno spazio scenico, spettacolare e visionario, ma al di là di queste suggestioni manca l'apporto fondamentale dell'intrinseco valore simbolico dello spazio, caratterizzante, invece, l'eredità del primo barocco. Infatti, se per questi maestri, lo spazio architettonico e la decorazione sono il veicolo per esprimere e comunicare i significati più alti, tendendo a una dimensione del tutto trascendentale e spirituale, diversamente quella successiva sviluppa dei ragionamenti più 'sensistici', rovesciando il rapporto tra significato e significante e dando una nuova valenza alla figuratività dei diversi elementi ornamentali.

In questo senso, il discorso simbolico può essere letto come uno dei 'nodi' attorno al quale si sviluppa la vicenda artistica di Sardi e, per penetrarne più a fondo il cuore, si può condurre il discorso sull'analisi iconologica di alcune delle sue opere.

Grande parte della poetica sardiana è affidata all'uso dello strumento decorativo, che non solo fa parte dell'immaginare dell'architetto, ma assurge anche a fondante ruolo simbolico, indispensabile per l'interpretazione delle sue realizzazioni. Infatti, la rilettura dell'opera di Sardi mette in evidenza il legame tra questo architetto e quegli ordini religiosi che, concordemente con la cultura sacra del primo Settecento, trovano nel culto, nell'amministrazione dei sacramenti, nella predicazione e nell'insegnamento della dottrina cristiana, i principi fondamentali della loro missione³⁵. Allora, l'opera architettonica è da intendersi quale la spazialità in cui «definire il senso finale di predicazione pedagogica», allestendo con l'elemento plastico e decorativo una complessa teologia per immagini, ossia un insieme di 'segni' che stabilisce una diretta comunicazione con i fedeli³⁶. Il partito decorativo, insieme alla modulazione della luce, è quindi espressione di un determinato discorso simbolico, connesso strettamente alla specifica dedizione della chiesa o cappella. Si tratta, tra l'altro, di un valore intellettuale che permane in tutte le architetture di Sardi, nonostante il progressivo adeguarsi, nel suo percorso di maturazione, alle più classicheggianti e sobrie istanze estetiche del tempo.

Questo aspetto emerge con forza nella chiesa del SS. Rosario di Marino (1712), in cui la raffinata trama ornamentale, come è criticamente riletta da Benedetti, è tutta incentrata sulla celebrazione mariana e definisce nella sua scansione la tensione votiva che lega la parte basamentale, immagine del mondo terreno, a quella superiore, figura del Cielo³⁷. Il tema sacro è sviluppato nei tre registri (basamentale, intermedio e cupolare), dando luogo a «tre cadenze formative 'disarticolate' e sovrapposte» la cui «ricca polisemia caratteristica dei segni architettonici e delle specifiche sequenze accostate - tensione muro-colonne, 'dissociazione' tra le parti della grande trabeazione, doppia significazione della calotta - si risolve in unità relativa» (Figura 18.7)³⁸. Infatti, nel livello basamentale si rileva l'esaltazione dell'«ordine domenicano attraverso una teoria di santi e beati», quello mediano è «centrato sulla glorificazione della Madonna», mentre la cupola è caratterizzata dalla soluzione a viticci e «dai motivi della rosa, del fiore, della stella, usati in chiave trasposta» per celebrare «il tema della verginità femminile»³⁹. Nella zona

³⁴ Scrive Pickrel: «Despite Antonio's deep admiration for, and understanding of, the work of Bernini and Borromini, what finally separates his art from theirs, and makes a member of his own generation, is a self-conscious avoidance of the suprahuman "awesomeness" of the High Baroque, leading him to minimize in his work the role of the *concetto*. Bernini and Borromini had both predicated their efforts on the conviction that any work of architecture or architectural decoration must, from beginning to end, be expressive of a particular and coherent symbolic or literary theme. The revolutionary expressive language that each evolved had meaning for them only insofar as it enhanced their ability to express these *concetti* in ever more subtle and effective way. While Gherardi understood and accepted what his contemporaries were, by and large, determine to fragment or reject - Bernini and Borromini's expressive idiom - he, too, rejects the concept of architecture as being primarily a medium for the direct and coherent expression of particular themes, the very concept that had made the development of a new formal language necessary in the first place. Thus, while the Avila Chapel is powerfully expressive work, full of dramatic spatial and visionary effects, there is no perceptible coherent themes, no *concetto*, no consciously-maintained iconography, underlying those effects» (Ivi, pp. 109-110).

³⁵ Per approfondire: P. VISMARA, *Il 'buon prete' nell'Italia del Sei-Settecento. Bilanci e prospettive*, in «Rivista di storia della Chiesa italiana», LX (2006), pp. 49-64.

³⁶ Sa. BENEDETTI, *La chiesa del Ss. Rosario a Marino*, cit., p. 12. Per l'interpretazione iconografica e iconologica delle opere di Sardi: ID., *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 9-38.

³⁷ Si veda il capitolo 3.

³⁸ ID., *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 14.

³⁹ ID., *La chiesa del Ss. Rosario a Marino*, cit., p. 12.

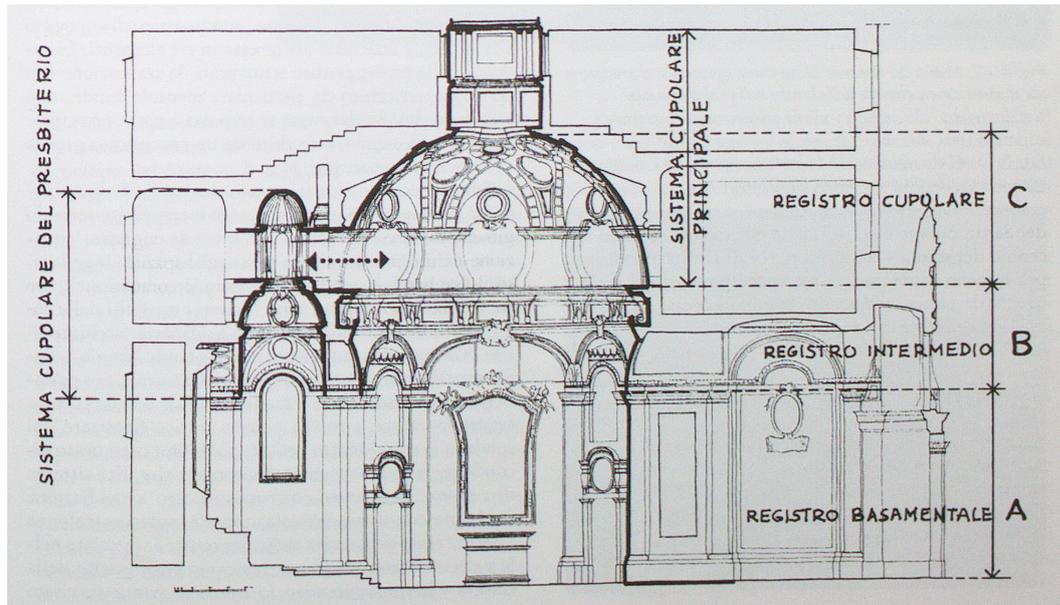


Fig. 18.7 – Sezione longitudinale della chiesa SS. Rosario di Marino, con la specificazione dei tre registri figurativi (da Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 11).

cupolare, poi, i significati religiosi sottesi alla definizione spaziale sono dati dalla combinazione di due disegni, aggettivati dai motivi delle stelle e dei fiori: quello della «lanterna articolata su quattro ovati espandentesi trasversalmente verso il basso, caratterizzata come croce intrecciata al cerchio» e quello delle «otto lunette aperte verso il basso ed esaltate dalle fasce cassettonate»⁴⁰. Riprendendo negli stucchi l'iconologia della Madonna, «il tema espressivo della cupola può essere riassunto attraverso i due episodi fusi nella totalità della calotta, come unitario concetto: quello dell'unità misteriosa e salvifica del Cristo-Dio (cerchio della lanterna) Crocifisso (quattro bracci disegnanti la croce) e quello di Maria Sua Madre veicolato dalla ripetuta sequenza delle dodici stelle cadenzate nelle otto lunette»⁴¹. Questa interpretazione cristocentrica, che considera quella «unità semantica, che partendo dal culmine divino del Cristo-Dio-Crocifisso, discende verso la terra e attraverso il ruolo della Madonna mediatrice tra Dio e il mondo», si basa anche sull'osservazione dei moti riportati nei tondi delle lunette e della ripetizione del numero otto, anch'esso legato alla simbologia mariana, costantemente ribadito nella definizione strutturale e decorativa dell'organismo architettonico⁴². Sul presbiterio, invece, inteso quale «spazio liturgico del Sacramento eucaristico e cioè del luogo della Presenza di Cristo», la decorazione a fasce di fiori e stelle è assente, mentre il sistema cupolare si innalza «sfondandosi verso l'alto in una ulteriore sequenza, conclusa poi da una lanterna polilobata a forma di croce dalle corte braccia, 'portata in cielo' da angioletti festanti», con una «diversificata qualità della figurazione architettonico-simbolica [...] a ripresentare, a più livelli spaziali e costruttivi, il segno della croce»⁴³.

Nella facciata a edicola del SS. Rosario, il discorso teologico espresso all'interno è anticipato dal simbolo domenicano del cane e dal medaglione votivo in stucco raffigurante S. Domenico. La soluzione dell'ovale in stucco apposto sul fronte, atto a indicare la dedizione al santo, è tra l'altro un motivo simbolico-decorativo riscontrabile anche nel registro superiore della più tarda chiesa di S. Paolo alla Regola (1721).

Nell'esperienza del Battistero in S. Lorenzo in Lucina (1715), Sardi adopera la salda unità del piedritto-copertura per restituire «in efficace unità significativa» il tema della «Luce-Grazia battesimale, che scende dal Cielo inondando lo spazio fisico della cappella» e che «traduce in presenza viva l'immagine dipinta del Battesimo di Cristo sulle rive del fiume Giordano», raffigurato nella pala d'altare dietro il

⁴⁰ *Id.*, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., pp. 13-14.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

fonte⁴⁴. L'intento simbolico-celebrativo è qui svolto tramite la grande lanterna-baldacchino, che deve alla lezione berniniana non solo il riferimento al Baldacchino del S. Pietro in Vaticano, ma anche la sapiente orchestrazione della luce. Questo elemento entra a fare parte della dimensione sacrale del Battistero, contribuendo a fondere in un'unica spazialità il luogo in cui si celebra «l'atto originario, manifestato dalla voce di Dio Padre, l'apertura del cielo e la discesa sulla Terra della Grazia sacramentale»⁴⁵. L'unità data dall'elemento luministico e dagli stucchi che ricollegano la lanterna alla superficie della calotta si estende figurativamente alle pale in cui è rinnovato il sacramento. Si evidenzia quindi l'alto valore simbolico del modellato plastico, scenograficamente allestito con la raffigurazione dipinta del Padre Eterno affacciato dal colmo della lanterna e che culmina nella tessitura dorata ai margini della stessa, irradiandosi verso il basso e coinvolgendo nel movimento generale anche la colomba in stucco sopra il dipinto principale. Questa figura «emerge vivida e bianca entro gli stucchi dorati [...] sagace ripresa in modi del tutto autonomi ed in forme di una ricchezza inventiva unica, sia della combinazione scultura-colore-architettura della Gloria berniniana nell'altare della Cattedra di S. Pietro, sia ancora più profondamente del caratteristico procedimento berniniano dell'«attualizzazione» dell'evento religioso rappresentato»⁴⁶.

A Sezze, l'architettura della chiesa della Sacra Famiglia (1715-1716) rispecchia «nella caratura espressiva [...] i caratteri di severo zelo religioso del cardinale» Pietro Marcellino Corradini, committente e fautore dell'opera destinata a conservatorio delle fanciulle povere⁴⁷. Qui, infatti, il partito decorativo in stucco è limitato ai punti di snodo delle membrature architettoniche, concentrandosi nelle zone qualificanti la spazialità religiosa, ossia in corrispondenza degli altari, delle nicchie votive e dei coretti. Invece, «unico protagonista proporzionale e decorativo dello spazio» è l'ordine architettonico, costituito dalle paraste che scandiscono l'aula e che, riunite dallo pseudo-capitello, si ricongiungono alla trabeazione 'sobbalzante', cadenzata a ritmo alternato da cuspidi e semiovali. Questo sistema, saldandosi strettamente all'invaso cupolare, trascina visivamente l'osservatore verso l'oculo da cui si affaccia la colomba simbolo dello Spirito Santo, sottolineando a un tempo l'unità stabilitasi tra il registro inferiore e quello superiore e il preponderante effetto ascensionale, innescato anche dalla luce distribuita dai quattro finestroni nelle lunette. Nonostante la riduzione dell'elemento decorativo, gli stucchi che impreziosiscono le superfici collaborano alla determinazione della sensazione di ampio respiro e di leggerezza che pervade la spazialità sacra. Infatti, le ghirlande di rose e di gigli, i fiori sui capitelli, le conchiglie affisse sulle aperture cupolari, i delicati movimenti curvilinei che incorniciano gli altari, nonché i capi angelici distribuiti per gruppi tra le nuvole dei semiovali o a connotare le superfici del registro inferiore, richiamano le virtù della purezza e della castità, riflettendo il carattere sereno e limpido dell'ambiente.

La volontà di adeguarsi al gusto più severo della committenza è riscontrabile anche nella chiesa di Anagni (1713), intitolata all'Immacolata Concezione e ai martiri romani Cosma e Damiano⁴⁸. Sebbene, a causa della trasformazione novecentesca dell'apparato decorativo, sia più difficile oggi addentrarsi nel delicato rapporto tra l'ornamento in stucco e i significati a esso sottesi, si comprende che il tema del sacrificio è la dominante attorno alla quale si articola l'intera composizione. Infatti, l'analisi della vicenda storica e lo studio delle figure della committenza offrono degli importanti spunti di riflessione, a partire dal culto dei Corpi Santi dei martiri inseriti nelle urne all'interno degli altari e dalla raccolta di epigrafi antiche che, un tempo, formavano il pavimento della chiesa, intese quali significative memorie atte a custodire la cripta sottostante. Il tema del martirio, presentato nell'ordine inferiore della chiesa con l'esposizione delle spoglie mortali dei santi martiri, è poi esaltato nella zona cupolare, più illuminata e conclusa all'apice dall'oculo decorato da teste di cherubini e nuvole, tra cui si eleva in volo la bianca colomba dello Spirito Santo (Figura 18.8). La matrice simbolica del sacrificio è espressa dai temi tratti dall'iconografia cristologica, frammista a simboli mariani, intendendo la Madonna quale Regina dei Martiri, per aver patito nell'anima il martirio di Gesù. In basso, per esempio, gli stucchi sopra gli altari sono definiti dalle cartelle mistilinee decorate da capi d'angelo, nel cui centro sono inseriti a sinistra il

⁴⁴ Ivi, p. 18. Si veda il capitolo 6.

⁴⁵ Ivi, p. 16.

⁴⁶ Ivi, p. 20.

⁴⁷ Ivi, p. 22. Si veda il capitolo 5.

⁴⁸ Si veda il capitolo 4.



Fig. 18.8 – Anagni (Fr), chiesa dell’Immacolata Concezione e SS. Cosma e Damiano. Dettaglio decorativo dell’oculo con la rappresentazione dello Spirito Santo (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

Sacro Cuore di Gesù e a destra il monogramma della Chi e della Rho; mentre ai lati si distendono le corone di rose e gigli che richiamano la purezza della Vergine. Nei frontespizi dei portali, tralci di palme si annodano alle ghirlande di rose e gigli, incorniciando il tondo in cui è raffigurata la croce raggiante; inoltre, le cartelle semicirculari laterali, in cui sono raffigurati i rami gigliati, sono coronate da foglie di palma riunite nel monogramma di Cristo. Fulcro compositivo è l’altare maggiore, su cui converge la luce soffusa introdotta dalle finestrelle ai lati e la cui pala raffigura l’Immacolata Concezione, con la Vergine glorificata dal gruppo di cherubini in stucco collocati sulla parte sommitale del dossale; nella volta a botte di copertura una gloria di raggi, angeli e nuvole celebra la Vergine, il cui monogramma campeggia nel centro. Nella zona cupolare, i significati religiosi sono espressi dalle decorazioni collocate in corrispondenza delle finestre: dei nastri rilegano i rami di giglio e le foglie di palma, ricurve, per ospitare, in modo alternato, il monogramma di Cristo e i calici sacerdotali. Questi ultimi simboleggiano il sangue di Cristo e il sacramento della Comunione, atto di condivisione tra Dio e gli uomini, di obbedienza a Gesù, e di salvezza, nell’accettazione dello Spirito Santo.

Anche nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina è adottato il discorso decorativo per alludere alla particolare dedicazione della chiesa⁴⁹. Infatti, la figura della Madonna è riecheggiata soprattutto all’interno con i simboli dei fiori che costellano l’ordine architettonico e le strombature degli altari laterali. Soprattutto, l’ornamento in stucco si condensa nella zona del presbiterio ‘animando’ l’affresco votivo cinquecentesco e inserendo la gloria tondilinea al di sopra dell’altare maggiore. Questo ha il timpano triangolare decorato da «una corona di dodici stelle ad otto punte, arricchite ai lati da serti di fiori», ossia «gli elementi e la figurazione simbolico-decorativa a stelle e fiori», che richiamando il lessico adoperato nel SS. Rosario di Marino, svolgono il ruolo celebrativo della Madonna⁵⁰.

L’elemento simbolico-religioso struttura e connota anche la spazialità della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon in Trastevere (1736-1747), dove la dedicazione ai martiri di Sebaste e al santo spagnolo si intreccia al culto del riformatore dell’Ordine dei Frati Minori, il mistico spagnolo S. Pietro d’Alcàntara. Nell’edificio trasteverino, all’uso del modellato plastico, si unisce l’ampio repertorio

⁴⁹ Si veda il capitolo 10.

⁵⁰ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 33.

di opere pittoriche che danno luogo a una complessa narrazione visiva, atta a celebrare e glorificare l'ordine dei Padri Alcantarini. La natura religiosa della congregazione è richiamata più volte con la raffigurazione del simbolo universale dei Francescani, definito dal braccio di Cristo e dal braccio di S. Francesco, incrociati, sormontati dalla croce e contornati da nuvole, ricorrendo sia allo strumento dello stucco che alla rappresentazione pittorica. Questo segno, già apposto nelle sezioni laterali della facciata, sopra i portali d'ingresso, comunica con immediatezza l'identità della chiesa, esplicitata anche dall'ovale votivo incastonato sotto il timpano, accentuando la continuità di significati e di intenti con la vicina chiesa di S. Francesco a Ripa. All'interno, invece, lo stesso simbolo è raffigurato nel vestibolo d'ingresso e nel gruppo in stucco sulla chiave dell'arcone in controfacciata, inquadrante la cantoria. Sul lato opposto, verso il presbiterio, l'arco trionfale reca le effigi del re di Spagna Filippo V, protettore del complesso dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon. Nell'articolazione spaziale interna, il senso sacrale, sull'esempio mutuato dalla chiesa del Gesù, è cadenzato dalla modulazione della luce, che si riversa soffusa nell'aula, lasciando in penombra la crociera e in completa oscurità le cappelle con i soprastanti coretti. Nei sacelli, il fine pedagogico è perseguito con la raffigurazione di significativi episodi religiosi, letti e interpretati secondo la visione francescana derivata dall'ambito culturale spagnolo. Di conseguenza, nella teoria di scene permeate di denso misticismo, sono esposte una dopo l'altra le pale incorniciate raffiguranti *l'Incarnazione*, *S. Pietro d'Alcantara che somministra la Comunione a S. Teresa d'Avila*, *S. Pasquale Baylon*, *il beato Giovanni di Prado*, *S. Giovanni Battista*, *l'Immacolata Concezione*, *S. Francesco*. In ogni sacello, la calotta di copertura presenta il simbolo semanticamente correlato al tema celebrato all'interno della cappella, mentre gli altari, come osserva Cannizzaro, «hanno timpani delineati con centine, cartelle e tralci dorati alternativamente uguali come pure le cornici dei quadri in finto marmo a colorazione alternata rosso e verde ripetono i colori dei marmi dell'alzata dell'altare maggiore»⁵¹. Quest'ultimo, che accoglie la tela di Matteo Panaria raffigurante il martirio dei quaranta soldati di Sebaste, riceve luce solamente dalla stretta lanterna dell'antistante crociera e dai finestrini termali ai lati del transetto, accentuando, con la sua oscurità, il tono mistico e di intimo raccoglimento suggerito dalla composizione dell'organismo architettonico. La ricerca spirituale espressa nella chiesa culmina con le glorie raffigurate nella volta a botte dell'aula e nella calotta della crociera, entrambe di Panaria. Nella navata, il medaglione mistilineo contiene la *Gloria di S. Pietro d'Alcantara*, nettamente delimitato dalla cornice dorata fogliata e che appare come incatenato alle fasce proiettate verso l'alto dall'ordine architettonico. Il senso religioso dell'opera è ribadito nella crociera, con la raffigurazione della *Gloria di S. Pasquale Baylon*, dove il moto roteante delle figure del santo e degli angeli culmina nella lanterna da cui si affacciano i capi angelici di cherubini e il simbolo dello Spirito Santo. Da questa lettura, sembra emergere una distinzione tra il registro inferiore della chiesa, tutto incentrato sul tema della preghiera e della narrazione religiosa, a cui assiste la schiera di cherubini che anima l'ordine architettonico, mentre in quello superiore si evidenzia la piena glorificazione dei santi titolari, attribuendo alla zona presbiteriale, caratterizzata dalla scura crociera, una particolare aura di misticismo. I due registri, così definiti, sono raccordati dalla trabeazione 'sobbalzante' che incornicia i coretti, sottolineando il movimento ascensionale verso la gloria di S. Pietro d'Alcantara, ma anche la direzione orizzontale verso l'altare maggiore, definendo una pluralità narrativa di scene consequenziali e simbolicamente connesse tra loro. Da sottolineare, infine, come l'elemento simbolico sia presente anche negli ambienti del convento: per esempio, nella sacrestia, la pala che raffigura la crocifissione di Cristo è decorata dalla corona di spine in stucco.

Lo spessore e la caratura artistica di Giuseppe Sardi sono, quindi, indissolubilmente legate allo sviluppo del tema simbolico, concependo forma e materia in una unità ricca di significati. Da ciò si rilegge la peculiarità artistica di questo architetto che, pur avendo avuto una più limitata possibilità di operare come progettista nei maggiori cantieri, ha ricercato tuttavia una propria linea 'cultà', dando luogo a importanti e originali sperimentazioni architettoniche nel primo Settecento romano⁵². Infatti, dopo l'e-

⁵¹ G. CANNIZZARO, *La Chiesa dei Ss. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon*, cit., p. 15.

⁵² Come ha messo in evidenza Benedetti, nella temperie culturale settecentesca, connotata dai misurati orientamenti arcadici, già espressi alla fine del XVII secolo da Bellori, si evidenzia quell'egemonia di matrice fiorentina volta a definire una «Arcadia architettonica romana», promossa dalla triade formata da Lorenzo Corsini, poi papa Clemente XII (1730-40), Neri Corsini



Fig. 18.9– Capranica Prenestina (Rm), chiesa di S. Maria Maddalena. Vista del presbiterio rivestito dell'apparato decorativo settecentesco (fotografia di G. De Giusti e M. Formosa, anno 2021).

sordio in qualità di architetto a Marino, nel 1712, sono seguite diverse occasioni progettuali, spesso al di fuori dell'Urbe, e che, pur risentendo in qualche misura delle istanze di sobrietà e rigore arcadiche, sono fortemente permeate della cultura barocca secentesca.

Forse, proprio la distanza dai circoli ufficiali romani ha garantito a Giuseppe Sardi la possibilità di potersi esprimere con piena libertà artistica, ma anche nel rispetto delle concrete esigenze della committenza. Egli fa un uso prevalente di spazialità raccolte, a pianta centrale, pseudo-cruciformi, coperte a cupola, a sottolinearne la tensione ascensionale. Queste strutture sono funzionalmente collegate ai corpi monasteriali, di cui sono scrupolosamente studiati i percorsi, con un'attenzione all'*utilitas* rivolta al soddisfacimento delle esigenze umane. Inoltre, la perizia tecnica di saper condurre e governare il cantiere dall'inizio alla fine gli consente, non solo di ottimizzare i costi, ma anche di consegnare in breve le fabbriche ultimate, spesso erette da preesistenze, che sono degli importanti vincoli progettuali di cui Sardi deve tenere conto. Infine, l'apparato decorativo non è solo un abbellimento finalizzato ad appagare i sensi del fruitore, ma è inteso quale il prediletto mezzo di comunicazione, ossia lo strumento principale che risponde a soddisfare il fine pedagogico della struttura sacra. Questo scopo non è raggiunto per elementi puntuali, atti a illuminare la coscienza sull'onda della metafora barocca, quanto piuttosto tramite la redazione di un complesso racconto simbolico, mutuato dagli esempi cortoniani, e maturato sulla base dei nuovi riferimenti culturali settecenteschi. L'evento sacro, infatti, non solo colpisce l'immaginario dei fedeli, ma viene loro spiegato con la reiterazione del simbolo, che è riproposto in tutte le sue declinazioni in un discorso unitario che descrive la radice semantica della dedizione della chiesa.

Pertanto, è bene mettere in evidenza come la lettura dell'opera sardiana vada ripensata in funzione di una capacità specificamente progettuale dell'architetto, la cui poetica si è sviluppata ed è maturata

(1685-1770) e Giovanni Bottari (1689-1775) (Sa. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, cit., p. 4). Quest'ultimo, nei *Dialoghi sopra le tre arti del Disegno*, sottolinea la «distinzione tra architetti plebei ed architetti colti, tra committenti che non si intendono dei principi delle arti e che fanno "scappar fuori opere mostruose...", "senza servar decoro, arte o ordine nessuno"», condannando, quindi, «il dominante carattere popolare del Barocco». Si sviluppa un'architettura «severa, piena di sapienza, ragionevole, non incline ai rapimenti mistici [...] chiudendo così alla operosa pattuglia barocca coeva le possibilità professionali ufficiali, e relegandola alla committenza dei non "intenditori"», lasciando in questo spazio l'operare di Sardi, «piuttosto che un Valvassori, teso invece ad una esplorazione "cultura" della operatività barocca» (Ivi, p. 7).

nel tempo recependo e rielaborando in maniera del tutto personale le sollecitazioni provenienti dal contesto culturale di cui era possibile fare esperienza. Infatti, seguendo lo sviluppo cronologico delle opere architettoniche realizzate da Sardi, emerge che la sua formatività risulta suscettibile di variazioni, rispetto al gusto della committenza, a volte, ma anche della sua stessa capacità di assimilare e restituire in forma d'arte gli stimoli ricevuti dalla molteplice complessità del reale. Ciò, per esempio, emerge nelle sue opere più tarde. Nella scelta dell'impianto della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon a Trastevere, egli reinterpreta il modello continiano dell'edificio alle Stimate, ricorrendo, per richiamare Portoghesi, a «una prudenza e un equilibrio insoliti», con una «cautela [che] non è rinuncia, né tradimento, ma serena riconsiderazione di un tragitto culturale», e che risente anche del 'raffreddamento' estetico affermato dal contesto accademico di riferimento⁵³. Nella medesima opera, si riscontra ancora il discorso simbolico, che è sviluppato in accordo al misticismo dell'ordine degli Alcantarini, ma che, a causa del diverso rapporto spaziale, è affidato soprattutto al particolare uso dell'effetto luminoso.

Nel tempo, quindi, muta la sensibilità sardiana di realizzare dei racconti per immagini, di cui l'esempio più ricco e fastoso è offerto nell'esperienza di Marino, ma che si ritrova, con equilibri diversi tra decoro plastico e invaso spaziale, in tutte le sue opere. Sardi adopera un elegante repertorio decorativo, in cui con efficace realismo e minuzia d'esecuzione rappresenta angeli alati, grandi corolle incastrate in cassettoni, elaborate ghirlande con fiori naturalisticamente raffigurati, girali di foglie d'acanto, nuvole, raggi, bianche colombe, ma anche ritratti di committenti e di santi, raggiungendo un effetto finale che a volte sembra richiamare un'estetica filtrata dalle suggestioni marattesche. Egli, così, configura in tre dimensioni il senso sacrale e religioso dell'architettura, interpretata come un prezioso scrigno in cui si inverte, con una leggiadria che contempla anche una calibrata solennità, la sacra glorificazione del santo titolare. Sardi, cioè, concepisce in modo unitario lo spazio come un universo animato, un piccolo cosmo che vuole rispecchiare la scena celeste.

È interessante tra l'altro osservare, con particolare riferimento all'edificio di Marino, delle modalità espressive simili nel coro di scuola bramantesca nella chiesa di S. Maria Maddalena a Capranica Prenestina, restaurata nel 1750 (Figura 18.9)⁵⁴. Al di là delle somiglianze rispetto ai singoli elementi ornamentali in stucco, attribuiti a Francesco Rota, l'affinità emerge nella concezione generale dell'opera. Infatti, anche qui l'uso dello stucco assurge a un ruolo strettamente simbolico, celebrando la Santa con un raffinato apparato plastico-decorativo derivato dalla lezione figurativa barocca. Si osserva un unitario ciclo figurativo, teso a esaltare il senso sacro dell'edificio, con i cherubini in bassorilievo sui pennacchi che espongono i simboli rappresentanti la Maddalena, ma anche la committenza barberiniana, i cui emblemi sono affissi nell'aula, mentre un sole splendente si affaccia dal sommo della cupola.

In conclusione, la poetica sardiana è tutta incentrata sul rapporto tra spazialità e decorazione, generando un telaio su cui Sardi intesse, quale originale architetto, la trama degli elementi figurativi tratti dall'eredità dei maestri del Seicento, i cui significati sono trasferiti, in maniera originale e del tutto nuova, sul piano della narrazione teologico-sacrale. L'esplicitazione del senso religioso, quindi, connota fortemente l'esperienza artistica di Giuseppe Sardi e permane in tutte le sue realizzazioni, concependo l'oggetto architettonico unitariamente, nella declinazione delle tre qualifiche vitruviane (*utilitas, firmitas e venustas*). Pertanto, alla luce dei suoi intensi risultati progettuali, egli è da rileggersi come un brillante interprete della temperie culturale del primo Settecento, in cui si ravvisa l'ultima fioritura del barocco. Sardi si distingue come architetto, nonché come sperimentatore di quell'«emergere della tensione all'unificazione spaziale, rarefacendo le ricchezze decorative, che vengono sostituite da diversi e ulteriormente intriganti modi formativi [...] o in sviluppi di particolare fervore inventivo»⁵⁵.

⁵³ P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 419.

⁵⁴ Su questa architettura: G. BOSSI, G. GIOVANNONI, *La chiesa di Capranica Prenestina*, in «Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Dissertazioni», II serie, XV (1921), pp. 385-410; G. GIOVANNONI, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, in *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 1935, pp. 142-176; G. BOSSI, *La chiesa di Capranica Prenestina. Dissertazione letta alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia dal Mons. Prof. Gaetano Bossi*, Roma 1973; A. BRUSCHI, *Tra Milano e Roma. Qualche considerazione sul coro 'bramantesco' di Capranica Prenestina*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 1999, pp. 205-214; A. MARINUCCI, *S. Maria Maddalena*, in *Atlante del barocco in Italia, Lazio 1*, cit., p. 94.

⁵⁵ Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, cit., p. 34.

Bibliografia

- S. SERLIO, *I sette libri dell'architettura*, 1537
- J. BAROZZI DA VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma 1562
- G. ALGHISI, *Delle fortificationi di M. Galasso Alghisi da Carpi architetto...*, Venezia 1570
- Le Cose Maravigliose della Città di Roma*, ed. di G. Franzini, Venezia 1580
- J. BAROZZI DA VIGNOLA, *Due regole della prospettiva pratica*, Roma 1583
- V. ZONCA, *Novo Teatro di Machine et Edificij*, Padova 1607
- G.P. OLINA, *L'Uccelliera overo discorso della natura...*, Roma 1622
- G. SEVERANO, *Memorie Sacre delle Sette Chiese di Roma*, Roma 1630
- G. BAGLIONE, *Le vite de' Pittori Scultori et Architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1649
- G.P. BELLORI, *Le Vite De' Pittori Scultori e Architetti moderni*, Roma 1672
- G.B. MONTANO, *Li cinque libri di architettura*, Roma 1684
- G. GUARINI, *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica*, Torino 1686
- A. CLOCHE, *Regola, e Costituzioni Delle Suore di S. Domenico. Reviste, e ristampate d'Ord. del Rmo. P. Gen. F. Antonini Cloche*, Roma 1687
- E. W. HAPPEL, *Everhardi Gueneri Happelii Mundus mirabilis*, Ulm 1689
- A. POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Roma 1693
- C. FONTANA, *Il tempio vaticano e sua origine*, Roma 1694
- G.P. BELLORI, *Descrizione delle Immagini dipinte da Raffaello d'Urbino*, Roma 1695
- F. ESCHINARDI, *Esposizione della carta topografica cingolana dell'agro romano*, Roma 1696
- C. MEYER, *L'arte di rendere i fiumi navigabili in varij modi*, Roma 1696
- C.B. PIAZZA, *Eusevologio romano overo delle opere pie di Roma, accresciuto e ampliato secondo lo stato presente*, Roma 1699
- P. FERRERIO, G.B. FALDA, *Palazzi di Roma de' più celebri Architetti*, Roma 1700
- Studio dell'architettura civile... opera dei più celebri architetti de' nostri tempi*, Roma, parte I 1702, parte II 1711, parte III 1721
- F. POSTERLA, *Roma sacra, e moderna*, Roma 1707
- F. TITI, *Nuovo studio di pittura, scultura ed architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1708
- F. BUONANNI, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia...*, Roma 1715
- G.M. CRESCIMBENI, *Istoria della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma*, Roma 1715
- G.M. CRESCIMBENI, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di Santa Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX...*, Roma 1719
- O. PISELLI CIUCCIOLI, *Notizie istoriche della chiesa parrocchiale di S. Maria in Monticelli di Roma*, Montefiascone 1719
- M. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri, ed antichi cristiani di Roma: aggiuntavi la serie di tutti quelli, che fino al presente si sono scoperti, e di altri simili, che in varie parti del mondo si trovano; con alcune riflessioni pratiche sopra il culto delle sagre reliquie; Libri I-III*, Roma 1720
- C.P. MESFIN, *Vita del Reverendissimo Padre F. Antonino Cloche, Maestro Generale del Sacro Ordine de' Padri Predicatori*, Benevento 1721
- G.B. BASSI, *Tractatus de sodalitiis, seu Confraternitibus ecclesiasticis & laicali*, Roma 1725
- F. POSTERLA, *Roma sacra, e moderna*, Roma 1725, nuova ed.
- L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, I-II, Roma 1730
- G.B. MEMMI, *Vita della serva di Dio Suor Caterina Savelli, Vergine della città di Sezze*, Roma 1733
- G.B. GADDI, *Roma nobilitata nelle sue fabbriche dalla Santità di Nostro Signore Clemente XII*, Roma 1736
- P. ROSSINI, *Mercurio errante delle grandezze di Roma*, Roma 1741
- G.B. PIRANESI, *Prima parte di architetture e prospettive*, Roma 1743

- G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche, e profane trasportate ad uso, e adornamento delle chiese*, Roma 1744
- P.G. BACCI, *Vita di S. Filippo Neri fiorentino*, Roma 1745
- G. ROISECCO, *Roma antica e moderna*, Roma 1745
- G.A. VASI, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, I-X, Roma 1747-61
- A. DE MAGISTRIS, *Istoria della Città e S. Basilica Cattedrale d'Anagni*, Roma 1749
- G. ROISECCO, *Roma antica e moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, Roma 1750
- G.G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754
- F. TITI, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma 1763
- G. ROISECCO, *Roma antica e moderna, o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma*, Roma 1765
- R. VENUTI, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma Moderna*, I-II, Roma 1767
- D. MAGNAN, *La ville de Rome ou description abregée de cette superbe ville*, III, Roma 1778
- F. MILIZIA, *Memorie di Architetti antichi e moderni*, I-II, Parma 1781
- G. MARANGONI, *Vita della serva di Dio Claudia De Angelis detta della Croce, vergine del terz'ordine di San Domenico, e fondatrice del Monasterio della Carità di Anagni*, Roma 1805
- G. DE NOVAES, *Elementi della storia de' sommi pontefici da S. Pietro sino al felicemente regnante Pio papa VII*, Siena 1815
- P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, XVII, Parma 1823
- A. NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, I-IV, Roma 1838-41
- G. MELCHIORRI, *Guida metodica di Roma e i suoi contorni*, Roma 1840
- G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, LXV, Venezia 1854
- L. BARTOLOMEI, *Memorie autentiche sulla chiesa di S. Paolo alla Regola primo ospizio dell'apostolo in Roma l'anno di Gesù Cristo 58*, Roma 1858
- C. DE BROSSES, *Le président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, II, Parigi 1858
- F. AZZURRI, E. RUSPI, C. MARIANI, G. RAIMONDI, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria in Monticelli e i suoi restauri*, Roma 1860
- L. GRIFI, *Breve Raguaglio delle Opere Pie di Carità e Beneficenza Ospizi e Luoghi d'Istruzione della Città di Roma*, Roma 1862
- M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891
- L.T. TOPINI, *Storia Eustachiana*, Roma 1895
- G. BOSSI, G. GIOVANNONI, *La chiesa di Capranica Prenestina*, in «Atti della Pontificia accademia romana di archeologia. Dissertazioni», II serie, XV (1921), pp. 385-410
- A. MICHEL, *Histoire de l'art*, VI, Parigi 1921
- A. MICHEL, *Histoire de l'art*, VII, Parigi 1923
- G.B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927
- G. PARISI, *S. Paolo alla Regola*, *Le Chiese di Roma illustrate*, 8, Roma 1931
- C. BLANCO, *La SS.ma Trinità dei Domenicani Spagnoli*, *Le Chiese di Roma illustrate*, 28, Roma 1932
- V. GOLZIO, *La chiesa della Maddalena*, in «Dedalo», 1932, pp. 55-81
- C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere*, *Le Chiese di Roma illustrate*, 31/32, Roma 1933
- M. LORET, *L'architetto Raguzzini e il rococò in Roma*, in «Bollettino d'Arte», XXVII, 1934, pp. 313-321
- G. GIOVANNONI, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, in *Saggi sull'architettura del Rinascimento*, Milano 1935, pp. 142-176
- M. LORET, *Giuseppe Sardi*, in *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, a cura di U. Thieme e F. Becker, Leipzig 1935, p. 464
- U. DONATI, *Breve storia di artisti ticinesi*, Bellinzona 1936
- V. GOLZIO, *Notizie sull'Arte Romana del '700 tratte dal diario del Valesio*, in «Archivi d'Italia», 1936, pp. 119-125
- V. GOLZIO, *Spiriti e forme dell'Architettura romana del '700*, in «Urbe», 1938, 7, pp. 12-14
- M. ARMELLINI, C. CECHELLI, *Le chiese di Roma*, I, Roma 1942, pp. 493-493
- U. DONATI, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942
- F. KIMBALL, *The Creation of the Rococò*, Filadelfia 1943
- L. HUETTER, E., LAVAGNINO, *S. Lorenzo in Lucina*, *Le chiese di Roma*, 14, Roma 1947
- F. FASOLO, *Le chiese di Roma nel 700*, *Trastevere*, I-II, Roma 1949
- F. KIMBALL, *Le style Louis XV. Origine et évolution du Rococò*, Parigi 1949
- SS. *Trinità degli Spagnoli*, *Le chiese illustrate di Roma*, 33, Roma 1949
- V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, IV, in *Storia dell'arte classica e italiana*, Torino 1950, pp. 606-609

- M. ROTILI, *Raguzzini e il rococò romano*, Roma 1951
- G. ZANDER, *Fasi edilizie e organismo costruttivo del Palazzo di Bonifacio VIII in Anagni*, in «Palladio», n.s., 1, 1951, pp. 112-119
- A. RAVA, *Teatri di Roma*, Roma 1953
- G. WEISE, *L'Italia e il problema delle origini del Rococò*, in «Paragone-Arte», 49, 1954, pp. 35-42
- P. PORTOGHESI, *Borromini decoratore*, in «Bollettino d'Arte», IV, 40, 1955, pp. 12-38
- S. *Maria in Monticelli*, *Le chiese illustrate di Roma*, 91, Roma 1959
- E. LAVAGNINO, I. TOESCA, *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, palazzo delle Esposizioni, 19 marzo - 13 maggio 1959), Roma 1959
- G. PARISI, *La prima dimora di San Paolo a Roma*, Torino 1959
- G. WEISE, *Vitalismo, animismo e panpsichismo nella decorazione del Cinquecento e del Seicento*, in «Critica d'arte», 6, 1959, pp. 85-96; 7, 1960, pp. 375-398
- S. SIBILIA, *L'abate Giovanni Marangoni agiografo e archeologo del Settecento*, Roma 1961
- R. KRAUTHEIMER, W. FRANKL, S. CORBETT, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II, Città del Vaticano 1962
- C. APPETITI, *S. Eustachio*, *Le chiese illustrate di Roma*, 82, Roma 1964
- H. HAGER, *Santa Maria dell'Orazione e Morte*, *Le chiese illustrate di Roma*, 37, Roma 1964
- G. SPAGNESI, *Giovanni Antonio de Rossi*, Roma 1964
- P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Roma 1964
- Sa. BENEDETTI, *La chiesa del Ss. Rosario a Marino*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1965, 12, pp. 7-32
- H.R. HITCHCOCK, *The Brothers Asam and the Beginnings of Bavarian Rococo Church Architecture: Part 1. Through the Early 1720s.*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXIV, 3, 1965, pp. 187-228
- H. SOLIN, P. TUOMISTO (curr.), *Le iscrizioni urbane ad Anagni*, Roma 1966 (Acta Instituti Romani, Finlandiae, 17)
- H.R. HITCHCOCK, *The Brothers Asam and the Beginnings of Bavarian Rococo Church Architecture: Part 2. From the Early 1720s to the Mid-1730s*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXV, 1, 1966, pp. 3-49
- P. PORTOGHESI, *Giuseppe Sardi e la tradizione artigianale nel settecento Romano*, in *Festschrift Werner Hager*, a cura di G. Fiensch e M. Imdahl, Recklinghausen 1966, pp. 127-135
- P. PORTOGHESI, *Roma Barocca*, Roma 1966
- N.A. MALLORY, *The architecture of Giuseppe Sardi and the attribution of the façade of the church of the Maddalena*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 26, 1967, pp. 83-99
- R. ENGASS, *Bernardino Ludovisi, I, the early works*, in «The Burlington Magazine», CX, 785 (1968), pp. 436, 438-444
- A. SANTUCCI, *La serva di Dio Claudia De Angelis*, Tesi di laurea in Teologia, Pontificia Università Lateranense di Roma, relatori proff. Filippo Caraffa, Ildefonso Tassi, Giovanni Velocci, A.A. 1969
- G. MATTHIAE, *Santa Cecilia*, *Le chiese illustrate di Roma*, 113, Roma 1970
- Sa. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia, Roma 1730*, in «Controspazio», 3, 1971, pp. 2-17
- G. DE SANCTIS, *Pier Marcellino Corradini Cardinale 'zelante'*, Casamari 1971
- H. HAGER, *Il modello di Ludovico Rusconi Sassi del Concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano*, in «Commentari», XXII, 1971, pp. 36-67
- R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972
- G. BOSSI, *La chiesa di Capranica Prenestina. Dissertazione letta alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia dal Mons. Prof. Gaetano Bossi*, Roma 1973
- H. HAGER, *Carlo Fontana's project for a church in honour of the 'Ecclesia Triumphans' in the Colosseum, Rome*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI, 1973, pp. 319-337
- G. e O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, in «Miscellanea della Società Romana di storia patria», XXIII, 1973
- A. QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, in «Quaderni storici», VIII, 23, 1973, pp. 389-438
- L. SPEZZAFERRO, *S. Caterina da Siena*, in *Via Giulia*, a cura di L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, Roma 1973, pp. 415-423
- A. CIPRIANI, E. VALERIANI, P. MARCONI, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, I-II, Roma 1974
- N.A. MALLORY, J.L. VARRIANO, *Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721)*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXIII, 1, 1974, pp. 27-47
- A. RIOPEREZ, *Historia del Convento franciscano español de los Santos Cuarenta Mártires y de San Pascual Bailón en el Trastevere en Roma*, Guadalajara 1974
- L. BARROERO, *Santa Maria dell'Orto*, *Le chiese illustrate di Roma*, 130, Roma 1976

- E. DE CILLIS, *Il monastero domenicano e la chiesa del SS. Rosario di Marino Laziale*, Marino 1976
- N. PROIA, *Il centro storico di Anagni. Origini e sviluppo attraverso i secoli. Una ricerca storico-artistica sull'urbanistica locale*, Frosinone 1976
- A. BRAHAM, H. HAGER, *Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle*, Studies in Architecture, 18, Londra 1977
- G. CANNIZZARO, *La Chiesa dei Ss. Quaranta Martiri e di S. Pasquale Baylon*, in «Quaderni dell'Alma Roma», 1977, 17
- N.A. MALLORY, *Roman Rococò Architecture from Clement XI to Benedict XIV (1700-1758)*, Londra 1977
- A. NAVARRO, *Santi Quaranta. Semblanza storico-artistica*, Roma 1977
- L. GIGLI, *Di una pianta inedita della Chiesa dei Ss. Quaranta Martiri (in Trastevere)*, in «Alma Roma», 1978, 19, pp. 41-44
- R. RITZLER, P. SEFRIN, *Hierarchia catholica*, 8, Patavii 1979, p. 98
- S. VASCO ROCCA, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, Le chiese illustrate di Roma, 1979, 133
- M. BARBERITO, *Ss. Trinità dei Pellegrini*, in «L'Urbe», 1980, 43, 6, pp. 45-46
- Sa. BENEDETTI, *Architettura come metafora. Pietro da Cortona "stuccatore"*, Bari 1980
- S. VASCO ROCCA, *Alcune note sulla chiesa della SS.ma Trinità dei Pellegrini in Roma*, in «Storia dell'arte», 1980, 38/40, pp. 285-289
- V. VENDITTI, *Pietro Marcellini Corradini archeologo laziale nel '700*, in «Lazio ieri e oggi», XVI, 1980, pp. 136-39
- T.C. PICKREL, *Antonio Gherardi, painter and architect of the Late Baroque in Rome*, Lawrence/Kan., University of Kansas, Phil. Diss., February 1981
- M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1982
- Sa. BENEDETTI, *Il falso dilemma classicismo-barocco nell'architettura di Gianlorenzo Bernini*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Roma 1982, pp. 71-92
- A. DEL BUFALO, G.B. *Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma 1982
- M. FAGIOLO, G. SPAGNESI (CUR.), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Seicento*, Firenze 1984
- L. MORA, P. MORA, *Le superfici architettoniche, materiale e colore. Note ed esperienze per un approccio al problema di restauro*, in «Bollettino d'arte», 1984, Supplemento *Il colore nell'edilizia storica. Riflessioni e ricerche sugli intonaci e sulle coloriture*, pp. 17-24
- C. BENOCCI, *Il complesso assistenziale della SS. Trinità dei Pellegrini: ricerche sullo sviluppo architettonico in relazione ad alcuni anni santi*, in «Roma sancta», 1985, pp. 101-108
- C. BENOCCI, *Progetti e lavori seicenteschi per la chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini in Roma*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1985, 26, pp. 106-112
- C. BENOCCI, *L'archivio della Confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1986, 30, pp. 104-110
- R. BÖSEL, *Jesuite Architektur in Italien (1540-1773)*, Vienna 1986
- A. MARINO, *La chiesa romana di Santa Maria Maddalena e il suo isolato: vicende costruttive e ipotesi di conservazione*, Roma 1986
- L. GIGLI, *Trastevere*, Guide rionali di Roma, Roma 1987, pp. 140, 150
- B. MONTAGNES, *Antonin Cloche (1628 - 1720) fils du couvent des Prêcheurs de Saint-Sever*, in «Bulletin de la Société de Borda», 112, 1987, pp. 455-471
- L. MORTARI, *S. Maria Maddalena*, Le chiese illustrate di Roma, 20, 1987
- E. VALERIANI (CUR.), *San Paolino alla Regola, Piano di recupero e restauro*, Roma 1987
- E. KIEVEN (CUR.), *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del settecento. I disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1988
- A. MATTEUCCI, *Il Settecento*, Storia dell'Arte in Italia, Torino 1988
- D. METZGER HABEL, *Filippo Raguzzini, Carlo De Dominicis and Domenico Passalacqua*, in «Paragone», XXIX, n.s., 7, 455, 1988, pp. 62-67
- G. CURCIO, L. SPEZZAFERRO, *Fabbriche e artisti ticinesi nella Roma barocca*, Milano 1989
- E. DEBENEDETTI (CUR.), *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità di tendenze*, Studi sul Settecento romano, V, Roma 1989
- A. DONÒ, A. MARINO, *Note su Emanuele Rodriguez Dos Santos, architetto lusitano in Roma*, in *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV*, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento Romano, V, Roma 1989, pp. 97-129
- M. MARINI, *Le vedute di Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Roma 1989, pp. 90-91
- C. NORBERG-SCHULZ, *Architettura tardobarocca*, Milano 1989
- E. SETTIMI, *Notizie d'archivio sull'opera di Francesco de Sanctis architetto del primo Settecento romano*, in «Palladio», 4, 1989, pp. 113-126
- L. BARELLI, *L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura ed il restauro di S. Maria in Cosmedin*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», 1990, 36, pp. 109-111

- E. DEBENEDETTI (cur.), *Temi di decorazione dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura*, Studi sul Settecento Romano, VI, Roma 1990
- H. GROSS, *La vita intellettuale di Roma nel Settecento*, Bari 1990
- H. GROSS, *Roma nel Settecento*, Roma-Bari 1990
- T. RINALDI, *Fasi e tecniche costruttive del palazzo di Bonifacio VIII in Anagni: evoluzione di una residenza nobiliare urbana nel Lazio meridionale*, in *Scritti in memoria di Giuseppe Marchetti Longhi*, I, Anagni 1990 (Biblioteca di Latium, 10), pp. 185-204
- G. SPAGNESI, *Pellegrino Tibaldi e la cultura architettonica romana tra Cinque e Seicento*, in «Arte Lombarda», 3-4, 1990, pp. 81-89
- B. CONTARDI, G. CURCIO (cur.), *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991- 28 febbraio 1992), Roma 1991
- E. KIEVEN (cur.), *Architettura del Settecento a Roma, nei disegni della raccolta grafica comunale*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Braschi 24 settembre/10 novembre 1991), Roma 1991
- L. COLOSIMO, *La diocesi di Anagni nella prima metà del Settecento*, in «Latium», 9, 1992, pp. 129-206
- M. CRISTIANI, E. PALETTI, *S. Maria dell'Orazione e Morte*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1992, 48, pp. 93-95
- R. DE FALCO, M.G. PARISELLA, *Roma: S. Maria in Monticelli*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», XLVIII (1992), pp. 91-92
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Architettura, città, territorio*, Studi sul Settecento romano, VIII, Roma 1992
- A. MARINO, *La decorazione settecentesca della facciata di Santa Maria Maddalena: un'occasione per alcune precisazioni sul rococò romano*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli. Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, n.s., XV-XX (1990/1992 [1992]), 2, pp. 789-798
- C. VARAGNOLI, *La 'riduzione alla moderna' delle basiliche: Roma 1700-1750*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1992, 15-20, pp. 765-776
- C. VARAGNOLI, *Progetti e controversie intorno al "ristoramento" della chiesa di S. Eustachio in Roma*, in «Quaderni del Dipartimento del Patrimonio architettonico e urbanistico», 1992, 1, pp. 51-72
- S. BORSI, *Roma di Benedetto XIV. La pianta di Giovan Battista Nolli, 1748*, Roma 1993
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, Studi sul Settecento Romano, IX, Roma 1993
- H. HAGER, *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in «Studies in the History of Art», XXXVIII, Symposium Papers XXII: The Artist's Workshop, 1993, pp. 122-155
- S. TERLIZZI, *La chiesa dei Santi Quaranta Martiri e di San Pasquale Baylon a Trastevere*, Tesi di Laurea, Facoltà di Architettura, Sapienza Università di Roma, relatore prof. Sandro Benedetti, A.A. 1993-1994
- M.E. BARTOLDI, *San Lorenzo in Lucina*, Chiese di Roma illustrate, Roma 1994
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Roma borghese, case e palazzetti d'affitto I*, Studi sul Settecento romano, X, Roma 1994
- A. LEMOINE, *Le vicende costruttive della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini a Roma dal 1572 al 1690*, in «Bollettino d'Arte», 1994, 86/87, pp. 111-132
- S. BRINK, *A Design for a Fireworks Machine by Domenico Paradisi*, in *Master Drawings*, XXXIII, 1995, 2, pp. 157-161
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Roma borghese, case e palazzetti d'affitto II*, Studi sul Settecento romano, XI, Roma 1995
- M. DI PASTINA, *Due busti del '700 della cattedrale di Sezze*, in «Lazio ieri e oggi», 31, 1995
- N. FIORI, *Le madonnelle di Roma: una rassegna suggestiva per la scoperta delle edicole sacre*, Roma 1995
- A. MARINO, *La chiesa e il convento della Maddalena: rococò romano - rococò europeo*, Pescara 1995
- G. PETRUCCI, *Una strada del Seicento a Roma. La via di S. Francesco a Ripa*, Roma 1995
- A. ROCA DE AMICIS, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma 1995
- B. AZZARO, *L'arte di "maneggiar fabbriche" in un cantiere romano del Settecento: la presenza di Sardi e Fuga*, in «Palladio», 1996, 17, pp. 51-66
- C. CRISTIANO, *I territori di Montopoli di Sabina e Bocchignano. Notizie storiche*, Poggio Mirteto 1996
- M. DI PASTINA, V. FAGIOLO, P.G. SOTTORIVA, *Il cardinale Corradini, uomo di autentica carità e santità*, Sezze 1996
- O. MICHEL, *Recherches biographiques sur Paolo Anesi*, in *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, École Française de Rome, Roma 1996, pp. 319-334
- Sa. BENEDETTI, *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, Roma 1997
- A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI, *Pietro da Cortona architetto*, Roma 1997
- S. REA, F. RIVA (cur.), *La chiesa di S. Agata in Trastevere a Roma: il consolidamento degli stucchi e degli affreschi della volta della navata*, Roma 1997
- A. ROCA DE AMICIS, *Borromini in Laterano sotto Alessandro VII: le memorie antiche; il "porticale" della facciata orientale di S. Giovanni in Laterano; un progetto di Borromini per Alessandro VII*, in «Palladio», N.S. 10.1997(1998), 20, pp. 61-76
- F. SANTOVETTI, *Arcadia a Roma Anno Domini 1690: accademia e vizi di forma*, in «MLN», CXII, 1, 1997, pp. 21-37

- G. SPAGNESI, *Alessandro Specchi. Alternativa al borrominismo*, Torino 1997
- Sa. BENEDETTI, *La poetica dell'uno-molteplice nell'architettura di Pietro da Cortona*, in *Pietro da Cortona*, Atti del Convegno: Roma - Firenze 1997, Milano 1998, pp. 390-404
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Roma, le case, la città*, Studi sul Settecento romano, XIV, Roma 1998
- M. DI PASTINA, «Piissime migravit». *L'esperienza carismatica e le disposizioni testamentarie del cardinale Pietro Marcellino Corradini (1658-1743)*, Sezze 1998
- L. BEAVEN, *Camillo Massimi as patron of sculptors: François Duquesnoy, Alessandro Algardi, Francesco Fontana and Cosimo Fancelli*, in «Melbourne Art Journal», 3, 1999, pp. 25-36
- C. BOLGIA, *Santa Maria in Monticelli nel primo Settecento: la riscoperta dell'edificio medievale e la sua ristrutturazione*, in *Arciconfraternite, chiese, artisti I*, a cura di E. Debenedetti, Studi sul Settecento romano, XV, Roma 1999, pp. 175-194
- A. BRUSCHI, *Tra Milano e Roma. Qualche considerazione sul coro 'bramantesco' di Capranica Prenestina*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 1999, pp. 205-214
- E. DEBENEDETTI (cur.), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti I*, Studi sul Settecento romano, XV, Roma 1999
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Borrominismi*, Roma 1999
- M. DI PASTINA, *Il cardinale e la comunità. Lettere del card. Pietro Marcellino Corradini alle autorità comunali di Sezze*, Sezze 1999
- P. MARCHETTI, *S. Cecilia in Trastevere. Storia e restauro*, Roma 1999
- G. CURCIO, E. KIEVEN, (curr.), *Storia dell'architettura in Italia, Il Settecento*, I, II, Milano 2000
- G. CURCIO, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, Milano 2000, pp. 50-69
- G. CURCIO, *Lo Stato della Chiesa*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, I, Milano 2000, pp. 146-183
- G. CURCIO, *Luoghi e architetture del pubblico in Roma (1724-1758)*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, III, a cura di G. Simoncini, Firenze 2000, pp. 639-720
- E. DEBENEDETTI (cur.), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, artisti II*, Studi sul Settecento romano, XVI, Roma 2000
- E. KIEVEN, *Il borrominismo nel tardo barocco*, in *Borromini e l'universo barocco*, a cura di J. Connors, Milano 2000, pp. 119-127
- A. ROCA DE AMICIS, *Il Giubileo del 1725 e le strutture di pubblica assistenza e carità nella Roma di Benedetto XIII*, in *La comunità cristiana*, III, Roma 2001, pp. 76-86
- Sa. BENEDETTI, M. FAGIOLO, M.L. MADONNA (curr.), *Atlante del Barocco in Italia, Lazio I. Provincia di Roma*, Roma 2002
- Sa. BENEDETTI, M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Le architetture e gli interventi urbani nella provincia di Roma: strumenti per una rilettura*, in *Atlante del Barocco in Italia, Lazio I. Provincia di Roma*, a cura di Sa. Benedetti, M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 2002, pp. 7-33
- C. BENVEDUTI, *La chiesa di San Paolo alla Regola: un esempio di riutilizzazione dell'impianto centrale del San Pietro di Roma*, in «Arte Lombarda», 134 (1), Atti Convegno: Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei Barnabiti, 2002, pp. 79-84
- R. BÖSEL, C. FROMMEL (curr.), *Borromini e l'universo barocco*, Roma 2002
- E.J. OLSZEWSKI, *The Enlightened Patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «Artibus et Historiae», XXIII, 45, 2002, pp. 139-165c
- G. SPAGNESI, *Barocco non barocco: le nuove tipologie delle chiese congregazionali tra Milano e Roma*, in «Arte Lombarda», 134 (1), 2002, pp. 127-132
- G. CURCIO, *Il committente e l'architetto: cantieri e fabbriche nella Roma del Seicento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, I, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 278-313
- E. DEBENEDETTI, *L'architettura neoclassica*, Roma 2003
- E. KIEVEN, *L'opera architettonica di Antonio Gherardi*, in *Antonio Gherardi. Artista reatino 1638-1702*, a cura di L. Saraca Colonnelli, Roma 2003, pp. 69-78
- P. MICALIZZI (cur.), *Roma 3. Roma nel XVIII secolo*, Atlante storico delle città italiane, I-II, Roma 2003
- A. SCOTTI TOSINI (cur.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, I-II, Milano 2003
- M. VITIELLO, *L'attività di Carlo Fontana nel primo Settecento romano. I disegni per il portico trasteverino*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 2003, 41, pp. 89-96
- Artisti e artigiani a Roma I dagli Stati d'anime del 1700, 1725, 1750, 1775 I*, volume in onore di Elisa Debenedetti, Studi sul Settecento romano, XX, Roma 2004
- Sa. BENEDETTI, *Per Giuseppe Sardi. Aggiunte e sviluppi*, in «Palladio», 34, 2004, pp. 9-38
- G. BONACCORSO, *Carlo Fontana e la didattica tecnica: regole e consigli per "gli apprendisti" negli scritti di architettura*, in «L'architetto sia l'ingegniero che discorre», a cura di G. Mazzi, S. Zaggia, Venezia 2004, pp. 105-124

- C. CAPITANI, *Santa Maria della Neve al Colosseo: dal primo insediamento al prospetto settecentesco*, in «Bollettino d'arte. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotno-antropologico», 6. Ser. 88.2003(2004), 124, pp. 67-90
- P. COEN, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in «Quaderni storici», XXIX, 116 (2), 2004, pp. 421-448
- T. GAGLIARDINI, *Giuseppe Sardi capo mastro muratore e architetto: due progetti per il cardinale Corradini in Sezze*, in «Studi di storia dell'arte», 2004, 15, pp. 217-226
- N. REA, *Emanuel Rodriguez Dos Santos e la chiesa della Madonna del Popolo ad Anagni tra Arcadia architettonica e artigianalità borrominesca*, in «Palladio», 2004, 16, pp. 33-52
- M. VITIELLO, *La facciata barocca di S. Maria in Trastevere*, in «Strenna dei Romanisti», 2004, pp. 635-645
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Artisti e artigiani a Roma I. Gli Stati d'anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, Studi sul Settecento romano, XXI, Roma 2005
- A. LO BIANCO, A. NEGRO (cur.), *Il Settecento a Roma*, Milano 2005
- Sa. BENEDETTI, A. ROCA DE AMICIS (cur.), *Pietro da Cortona: piccole e grandi architetture. Modelli, rilievi, celebrazioni*, Roma 2006
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Architetti e ingegneri a confronto I. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, Studi sul Settecento Romano, XXII, Roma 2006
- T. GAGLIARDINI, *Pietro Marcellino Corradini: dimensione privata e mecenatismo pubblico*, Sezze 2006
- H. HYDE MINOR, "Amore regolato": *papal nephews and their palaces in Eighteenth-Century Rome*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LXV, 1, 2006, pp. 68-91
- P. VISMARA, *Il 'buon prete' nell'Italia del Sei-Settecento. Bilanci e prospettive*, in «Rivista di storia della Chiesa italiana», LX (2006), pp. 49-64
- A. CIPRIANI, G.P. CONSOLI, S. PASQUALI, *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, catalogo della mostra (Roma 19-4/19-5/2007), Roma 2007
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Architetti e ingegneri a confronto II*, Studi sul Settecento romano, XXIII, Roma 2007
- F. DI MARCO, *Pietro Camporese: architetto romano 1726-1783*, Roma 2007
- T. MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana. L'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, I, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Fusignano 2003, a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, Firenze 2007, pp. 117-137
- S. BENEDETTI, *La biblioteca Alessandrina tra Francesco Borromini e Carlo Rainaldi*, in *L'Università di Roma "La Sapienza" e le università italiane*, a cura di B. Azzaro, Roma 2008, pp. 69-78
- G. CURCIO, *La città del Settecento*, Roma-Bari 2008
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Architetti e ingegneri a confronto III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, Studi sul Settecento Romano, XXIV, Roma 2008
- M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (cur.), *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma 2008
- T. MANFREDI, *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*, Roma 2008
- T. MANFREDI, *Nascita di un architetto di corte. L'ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La Forma del Pensiero. Filippo Juvarra. La costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma 2008, pp. 71-88
- M.G. PEZONE, *Carlo Buratti: architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Città di Castello 2008
- M.C. PIERDOMINICI, M.G. TURCO, *La chiesa di San Paolo alla Regola. Nuove acquisizioni sulle vicende storiche e urbanistiche del complesso*, in «Bollettino d'Arte», 6 serie, 145, 2008, pp. 43-68
- I. SALVAGNI, *Gli "aderenti al Caravaggio" e la fondazione dell'Accademia di San Luca. Conflitti e potere (1593-1627)*, in *Intorno a Caravaggio. Dalla forma alla fortuna*, a cura di M. Fratarcangeli, Roma 2008, pp. 41-74; 83-124
- L. KANTOR-KAZOVSKY, *The library of Nicola Giobbe in the context of Piranesi studies*, in «Bibliothèques d'architecture», 2009, pp. 127-138
- S. BENEDETTI, *Architettura d'interni: la Biblioteca Alessandrina e il Museo Capitolino a Roma; il rilievo di Palazzo Nuovo e i percorsi museali*, appendice di R.M. Dal Mas, in «Palladio», 2010, N.S. 23.2010, 45, pp. 31-56
- G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 2010
- P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, I, Firenze 2010
- T. MANFREDI, *Filippo Juvarra: gli anni giovanili*, Roma 2010
- G. FUSCIELLO, *Santa Maria in Cosmedin a Roma*, Roma 2011
- P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Roma 2011
- Sa. BENEDETTI, *Architettura del Cinquecento romano*, I-II, Roma 2011

- E. DEBENEDETTI (cur.), *Palazzi, chiese, arredi e scultura I*, Studi sul Settecento romano, XXXVII, Roma 2011
- S. BENEDETTI (cur.), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Roma 2012
- S. BENEDETTI, *La molteplice poetica di Carlo Rainaldi tra soluzioni barocche ed echi tardo-cinquecenteschi progetti, modelli, architetture*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 203-253
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Palazzi, chiese, arredi e scultura II*, Studi sul Settecento romano, XXXVIII, Roma 2012
- R.M. DAL MAS, *L'evoluzione dell'impianto in alcune opere di Andrea Pozzo*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, a cura di R. Pancheri, Venezia 2012, pp. 89-109
- R.M. DAL MAS, *La formazione di Carlo Rainaldi nel contesto romano dei primi decenni del XVII secolo, i rapporti con Orazio Torriani: la chiesa di S. Francesco di Paola ai Monti*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma 2012, pp. 47-56
- R.M. DAL MAS, *Orazio Torriani e l'intervento sulle preesistenze in alcune chiese romane*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 2012, N.S. 55/56.2010/11, pp. 121-132
- S. PIERGUIDI, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 2012, 39, pp. 155-180
- R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600 - 1750*, Torino 2012
- E. DEBENEDETTI (cur.), *Artisti e artigiani a Roma III*, Studi sul Settecento romano, XXIX, Roma 2013
- M. FAGIOLO, *Roma Barocca, i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013
- D. METZGER HABEL, *When all of Rome was under construction. The building process in Baroque Rome*, University Park, Pa. 2013
- M.G. PAVIOLO, *I testamenti dei cardinali. Francesco Barberini junior (1662-1738)*, Regno Unito 2013
- B. AZZARO (cur.), *Atlante del barocco in Italia, Lazio 2, Province di Frosinone, Latina, Rieti e Viterbo*, Roma 2014
- U. ONORATI, *La chiesa del SS. Rosario di Marino. Itinerario di fede di storia e di arte*, Marino 2014
- S. BENEDETTI, *Tra Roma e Morbegno: personaggi e architetture nel tardo Barocco*, in *Il colore dell'aria. Collegiata di San Giovanni Battista in Morbegno capolavoro barocco*, Atti del convegno internazionale di studio (Morbegno, 25-26 settembre 2014), a cura di E. Croce, L. Gadola, G. Perotti, Sondrio 2015, pp. 183-223
- S. BENEDETTI, *L'area urbana fra il Teatro di Marcello e il Foro Boario: demolizioni, progetti, nuove edificazioni (1910-1945)*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 42-52 (2008-2015), pp. 133-163
- R.M. DAL MAS, *Preesistenza e progetto nella architetture di Giuseppe Momo*, III Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación, y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico, Valencia 2015, pp. 755-762
- F. FUNGHI, W. TROIANO (cur.), *Santa Maria dell'Orto. Il complesso architettonico trasteverino. Studi, progetti, restauri*, Roma 2015
- A. SPILA, «Come si possa in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori»: cenni su Giobbe, Piranesi e le antichità dei principi Colonna, in «Ricche minere», 2015, 4, pp. 126-131
- B. ALFONZETTI (cur.), *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, Roma 2017
- R. CATINI, *Giuseppe Sardi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, *sub vocem*
- M. DI PASTINA, *La Schola Pia Charitatis di Anagni dal testamento di Claudia De Angelis (1675-1715)*, in «Rivista Cistercense», 34, 2017, pp. 225-304
- D. TICCONI, *Tommaso Mattei 1652-1726, l'opera di un architetto romano tra '600 e '700*, Roma 2017
- S. BENEDETTI, *La collegiata di San Giovanni Battista a Morbegno opera inedita di Gerolamo Quadrio*, Roma 2019
- S. BENEDETTI, *Il ruolo della storia nell'intervento di restauro: il San Giovanni Battista a Morbegno e la scoperta del suo progettista*, in «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», N.S., numero speciale, 2019, pp. 531-538
- S. BENEDETTI, M. ZAMMERINI (cur.), *ROMA Frammenti di scena urbana tra XVII e XVIII secolo, architetture e interpreti*, Roma 2020
- A. GAMBARELLA, *Ferdinando Sanfelice. Per un'altra idea di architettura del Settecento*, Siracusa 2020
- G. DE GIUSTI, M. FORMOSA, *Il palazzo Corsini e il suo giardino ad Albano Laziale nel contesto romano tra XVIII e XX secolo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 2020, 72, pp. 67-86
- M. DUNN, *Family dynasties and networks of alliance in Post-Tridentine convents in Rome and its environs*, in *Convent networks in early modern Italy*, a cura di M. Dunn e S. Weddle, Turnhout 2020, pp. 261-301
- A. ROCA DE AMICIS, *La cappella di S. Cecilia in San Carlo dei Catinari a Roma: nuove osservazioni su architettura e musica*, in «Opus», 4, 2020, pp. 51-62
- G. DE GIUSTI, M. FORMOSA, *La chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina. Lettura critica dell'edificio sacro nel suo contesto*, in *ReUsO 2021. Roma, capitale d'Italia 150 anni dopo tenutosi a Roma*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 1-3 dicembre 2021, a cura di C. Bellanca, S. Mora-Alonso Muñozerro e C. Antonini Lanari, Roma 2021, pp. 494-505
- I. BENINCAMPI, A. ROCA DE AMICIS, *Giuseppe Sardi architetto degli Albani e la chiesa di Sant'Eutizio a Soriano nel Cimino*, in «Opus», 6, 2022, pp. 27-46.

Indice dei nomi

- Albani, Alessandro, cardinale, 68, 70
Albani, Annibale, cardinale, 16, 18, 63, 93
Alberti, Leon Battista, 22
Alcàntara (di), Pietro, 78 n. 3 e n. 8, 139-140
Alessandro VII, papa (Fabio Chigi), 118
Alghisi, Galasso (Galeazzo da Carpi), 15
Amato, Giacomo, 118
Anesi, Paolo, 14
Armellini, Mariano, 19
Asam, fratelli, 94 n. 21
Aversa, Raffaele, 57 n. 2
Azzaro, Bartolomeo, 22, 72, 112 n. 9
Azzurri, Francesco, 91, 93-96
- Bacchettoni, Antonio, 42
Bacciomei, Andrea, 83-84, 86
Balestra, Pietro Maria, 14
Bassi, Giovanni Battista, vescovo di Anagni, 42
Barberini, Francesco, cardinale, 78
Barbiani, Domenico, 19, 119-120, 122
Bassoletti, Giovanni Battista, 59
Belli, Giovanni Battista, 113
Bellori, Giovanni Pietro, 15, 126, 140 n. 52
Beltrami, Luca, 20 n. 22
Benedetti, Sandro, 7, 11 n. 4, 16, 21-22, 25 n. 1, 27 n. 4, 47 n. 3, 53 n. 16, 54 n. 22, 61, 83-84, 127-128, 129 n. 11, 136, 140 n. 52
Benedetti, Simona, 66 n. 12
Benedetto XIII, papa (Pierfrancesco Orsini), 13, 16, 47, 54, 55 n. 25, 92 n. 5, 126
Benedetto XIV, papa (Prospero Lorenzo Lambertini), 75, 78
Bergonzoni, Giovan Battista, 101, 102 n. 3
Bernini, Gian Lorenzo, 7, 17, 30, 62, 128, 132, 135, 136 n. 35
Berrettoni, Luigi, 13, 134
Bianchini, Francesco, 68
Bizzaccheri, Carlo Francesco, 17, 66, 105, 111, 118
Boldetti, Marcantonio, 7, 13-14, 16, 38, 41-42, 68
Borgia, Claudia, 93
Bonanni, Filippo, 14
Bonifacio VIII, papa, 37, 42, 43 n. 25
- Borromini, Francesco, 7, 17, 20, 21 n. 27, 22, 62, 94 n. 21, 97 n. 3, 120, 126, 128, 132-135, 136 n. 35
Bottari, Giovanni, 15 n. 34, 141 n. 52
- Campana, Paolo, 120
Canart, Giuseppe, 120
Canevari, Antonio, 80 n. 15
Cannizzaro, Giovanna, 140
Caracciolo, Francesco, 57 n. 2
Caravaggio, (Michelangelo Merisi), 14
Carbonara, Giovanni, 20 n. 22, 66 n. 11
Catini, Raffaella, 22
Cavalier d'Arpino, (Giuseppe Cesari), 14
Cerasini, Filippo, 72, 80, 112
Chàcon, Alfonso, 78 n. 7
- Cioli, Domenico, 102-103
Cioli, Giacomo, 8, 16, 19-20, 101-104
Ciuccioli (Piselli), Orazio, 18, 92-93, 102 n. 4
Clemente X, papa (Emilio Bonaventura Altieri), 27
Clemente XI, papa (Giovanni Francesco Albani), 11, 13, 18-19, 27 n. 3, 30, 41 n. 4, 42, 52, 63-64, 67, 71, 92, 93 n. 12, 110-111, 126
Clemente XII, papa (Lorenzo Corsini), 17, 20-21, 75, 78, 126, 128 n. 6, 140 n. 52
Clemente XIV, papa (Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli), 11
Cloche, Antonino, 30, 33, 34 n. 23
Coen, Paolo, 14 n. 32, 22
Colonna, Carlo, cardinale, 27 n. 4
- Colonna, Contestabile Marcantonio V, 25 n. 2
Colonna, Giovan Battista, 118
Colonna, Lorenzo Onofrio, duca di Marino, 27
Colonna, Marcantonio II, 27 n. 3
Colonna, suor Maria Alessandra, 25 n. 2
Colonna, suor Maria Colomba, 25 n. 2, 27 n. 3
Colonna, suor Maria Girolama, 25 n. 2, 27 n. 3
Colonna, suor Maria Isabella (Maria Antonia), 25
Conti, Bernardo Maria, 52
Contini, Giovanni Battista, 80, 105, 108, 111
Corbelli, Giovanni, 56 n. 32, 62

- Corradini, Pietro Marcellino, cardinale, 16, 38 n. 3, 47, 52-56, 138
- Corsini, Neri, cardinale, 140 n. 52
- Costantino, imperatore, 97
- Cortona (da), Pietro (Pietro Berrettini), 7, 14, 17, 30, 33, 36, 62, 128-130
- Cregolini (o Grecolini), Antonio, 59 n. 5, 92 n. 6, 93 n. 6, 95 n. 24
- Crescimbeni, Giovanni Maria, 11, 18, 63-64, 67-68, 127, 132
- Cristiano, Carmelo, 84
- Cristina di Svezia, regina, 14, 125
- Curcio, Giovanna, 22
- De Angelis, Claudia, 16, 38, 41 n. 6
- De Brosse, Charles, 112-113
- De Dominicis, Carlo, 17
- De Grandis, Alessandro, 102
- De Herrera, Giovanni, 78
- De Lellis, Camillo, 118
- De Molina, Juan, 78
- De Rossi, Domenico, 97 n. 3
- De Rossi, Giovanni Antonio, 19, 102 n. 3, 118, 126
- De Rossi, Giovan Battista, 108
- De Sanctis, Francesco, 16, 105, 108, 110-111, 113 n. 11
- Dufflos, Gildardo, 78
- Eschinardi, Francesco, 15
- Faioli, Antonia, 38 n. 3
- Faioli, Cecilia, 38 n. 3
- Faioli, Teresa, 38 n. 3
- Falda, Giovanni Battista, 22
- Fasolo, Furio, 20, 127
- Felici, Marco, 84
- Ferrero, Pietro, 15, 22
- Ferroni, Giuseppe, 16, 115
- Ferruzzi, Francesco, 16, 78, 108
- Filippini, Lucia, 38 n. 3
- Filippo V, re di Spagna, 75, 78, 140
- Flachéron, Frédéric, 66 fig. 7.3
- Fontana, Carlo, 7, 12-13, 15-16, 21-22, 36 n. 26, 54, 82, 96, 110, 118, 125, 128, 134
- Fontana, Carlo Filippo Taddeo, 12 n. 7
- Fontana, Faustina, 12, 14
- Fontana, Francesco, 12, 17, 36, 82
- Fontana, Giuseppe, 12
- Fuga, Ferdinando, 16, 112 n. 5, 115
- Fusciello, Gemma, 68
- Gagliardi, Rosario, 128 n. 10
- Galilei, Alessandro, 18, 126, 128 n. 6
- Gherardi, Antonio, 7, 62, 94 n. 21, 128, 129 fig. 18.1, 130, 135, 136 n. 35
- Giannini, Sebastiano, 12 n. 12, 135
- Giannotti, Virginia, 84
- Giobbe, Nicola, 15, 116
- Gioeni, Isabella, 25 n. 2
- Giovenale, Giovanni Battista, 7, 20, 63, 66-67, 68 fig. 7.5
- Golzio, Vincenzo, 20, 118 n. 11
- Graevius, Johann Georg, 113 n. 14
- Gregorio IX, papa, 37 n. 2
- Gregorio XIII, papa (Ugo Boncompagni), 106
- Gregorio XVI, papa (Bartolomeo Alberto Cappellari), 71
- Gregorini, Domenico, 17
- Guadagni, Giannantonio, cardinale, 75 n. 2, 78, 80 n. 12, 86
- Guarini, Guarino, 7, 15, 36, 94 n. 21, 126, 132
- Guercino, (Giovanni Francesco Barbieri), 14
- Guerner, Everhardi, 14
- Imperiali, Giuseppe Renato, cardinale, 15, 78
- Innocenzo VIII, papa (Giovanni Battista Cybo), 78 n. 7
- Juvarra, Filippo, 13, 15 n. 33, 94 n. 21, 110 n. 19, 126
- Lavagnino, Emilio, 18
- Leoncelli, Ferdinando, 27
- Leone XII, papa (Annibale Sermattei Della Genga), 71
- Letarouilly, Paul, 108 n. 13
- Longhi, Martino (il Vecchio), 108
- Loret, Mattia, 20, 118
- Ludovisi, Bernardino, 109 n. 16
- Maggi, Giovanni Paolo, 106, 108 n. 9, 110
- Mallory, Nina, 21, 36 n. 26, 68, 80 n. 15, 82, 100, 103-104, 110, 118 n. 11, 122
- Manuzio, Paolo, 15
- Marangoni, Giovanni, 16, 41-43, 68, 78 n. 11
- Maratta, Carlo, 14, 92, 95 n. 24
- Marchionni, Carlo, 16, 115
- Margotti, Giacomo, 118
- Maria Domenica, monaca, 27
- Mariani, Cesare, 95
- Marino, Alessandra, 118 n. 7 e n. 9, 120 n. 20 e n. 21, 121 n. 24, 122
- Mattei, Tommaso, 13
- Meyer, Cornelis, 15
- Michetti, Nicola, 112 n. 5, 121
- Milizia, Francesco, 19
- Moderati, Francesco, 134 n. 24
- Montano, Giovan Battista, 15, 22
- Moroli, Flaminio, 97 n. 3
- Mortari, Luisa, 118 n. 11
- Nasini, Giuseppe Nicola, 59 n. 5
- Neri, Filippo, santo, 106
- Nibby, Antonio, 19
- Nolli, Giovanni Battista, 126

- Novelli, Francesco, 112
- Oppenort, Gilles-Marie, 121
- Ottoboni, Pietro, cardinale, 15, 134 n. 24
- Ottone, Lorenzo, 98
- Ottoni, Girolamo, 92 n. 6
- Paoli, padre Angelo (Francesco Paoli), 16, 71, 110
- Panaria, Matteo, 14, 140
- Paolucci, Fabrizio, cardinale, 42, 55 n. 25
- Paradisi, Domenico, 134 n. 24
- Pascoli, Lione, 19, 126
- Passalacqua, Pietro, 17
- Perugino, Pietro (Pietro Vannucci), 14
- Piacentini, Pio, 101 n. 1
- Piazza, Carlo Bartolomeo, 15
- Picolomini, Giovanni Battista, 28
- Pickrel, Thomas, 135, 136 n. 35
- Pineau, Nicolas, 121
- Pinelli, Achille, 73-74
- Pio IV, papa (Giovanni Angelo Medici di Marignano), 106
- Pio V, papa (Antonio Ghislieri), 27 n. 3, 30 n. 13
- Piranesi, Giovan Battista, 15, 113, 115, 126
- Poleni, Giovanni, 116
- Portoghesi, Paolo, 7, 12 n. 12, 20-21, 36 n. 26, 54 n. 18, 68, 94 n. 21, 96, 103, 110, 127, 133-135, 142
- Posi, Paolo, 16, 115
- Pozzo, Andrea, 13, 17, 22, 126
- Preziado, Francesco, 14
- Procaccini, Paolo, 92 n. 6
- Puccetti, Giovanni Battista, 92 n. 6, 95 n. 24
- Quadri, Giulio Carlo, 19, 80 n. 15, 97 n. 3, 118, 120, 122
- Quojani, Francesco Maria, 14
- Raguzzini, Filippo, 126
- Rainaldi, Carlo, 7, 57 n. 1, 102 n. 3, 133
- Rasina, Pietro, 92 n. 6
- Raymond, Marcel, 120 n. 22
- Recalcati, Giacomo Onorato, 12-13, 16, 20, 54, 59, 134-135
- Ricci, Agostino, 112
- Ricci, Giacomo, 15
- Righi, Tommaso, 14
- Rodriguez Dos Santos, Emanuele, 8, 16, 22, 54 n. 22, 80, 111, 112 n. 5, 118, 120, 122 n. 30
- Roisecco, Gregorio, 15, 80, 117, 120
- Rosa, Francesco, 118
- Rosa, Salvatore, 14
- Rossi, Angela, 51, 52 n. 4
- Rossini, Pietro, 120
- Rota, Bartolomeo, 52
- Rota, Francesco, 142
- Ruffo, Tommaso, 13
- Rubbiani, Alfonso, 20 n. 22
- Sala, Tommaso, 28
- Sanfelice, Antonio, vescovo di Nardò, 28
- Sanfelice, Ferdinando, 22, 126
- Sanzio, Raffaello, 15
- Sardi, Andrea, 11
- Sardi, Anna Maria, 14
- Sardi, Antonio, vescovo di Anagni, 43 n. 24
- Sardi, Luca, 14, 16, 112 n. 8, 115-116
- Sardi, Marco Antonio, 14
- Sardi, Maria Maddalena, 14
- Sardi, Maria Vittoria, 14
- Sardi, Matteo, 14
- Sardi, Pietro, 14
- Sassi, Matteo, 8, 16, 18-20, 91-94, 96
- Savelli, Caterina, 38 n. 3, 52
- Sequi, Francesco, 112
- Sergardi, Ludovico, 100
- Serlio, Sebastiano, 15, 22
- Somaini, Angelo Maria, 14 n. 30
- Speroni, Alessandro, 16, 97-98, 100
- Specchi, Alessandro, 126
- Testè, Carlo, 41
- Theodoli, Girolamo, 15
- Tibaldi, Pellegrino, 30
- Titi, Filippo, 19, 59
- Toesca, Ilaria, 18
- Tomé, Narciso, 94 n. 21
- Torriani, Orazio, 78 n. 7
- Valle, Pietro Francesco, 52
- Valvassori, Gabriele, 17, 126, 134 n. 27, 141 n. 52
- Vandou, Giovanni Battista, 92 n. 6
- Vanvitelli, Luigi, 116
- Varagnoli, Claudio, 97 n. 3 e n. 4
- Vasi, Giuseppe, 18, 65 fig. 7.2, 66, 80, 82 fig. 9.8, 95, 96 fig. 11.4, 103, 109, 118, 121 fig. 16.3
- Venerini, Rosa, 52 n. 11
- Venuti, Ridolfino, 62
- Viccinelli, Odoardo, 92 n. 6
- (da) Vignola, Jacopo Barozzi, 15, 22, 108 n. 9
- Vitruvio Pollione, Marco, 22
- Vittone, Bernardo, 94 n. 21, 118 n. 7, 126
- Weise, Georg, 121 n. 24
- Wittkower, Rudolf, 18, 110 n. 19, 125, 128
- Zani, Pietro, 20
- Zannoli, Giovanni Francesco, 102
- Zonca, Vittorio, 15

Ringraziamenti

Il presente saggio trae origine dal progetto «La figura di Giuseppe Sardi e il suo rapporto con le maestranze artigianali trasteverine nel territorio romano del Settecento», vinto da Marta Formosa nel 2019, con tutor la professoressa architetto Simona Benedetti, finanziato dai “Progetti per Avvio alla Ricerca”, Sapienza Università di Roma, consentendo la pubblicazione di questo volume.

Una parte della ricerca è edita nella pubblicazione: G. DE GIUSTI, M. FORMOSA, *La chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina. Lettura critica dell'edificio sacro nel suo contesto*, in *ReUso 2021. Roma, capitale d'Italia 150 anni dopo* tenutosi a Roma, Atti del Convegno Internazionale, Roma 1-3 dicembre 2021, a cura di C. Bellanca, S. Mora-Alonso Muñozerro, C. Antonini Lanari, Roma 2021, pp. 494-505.

Entrambi gli autori vogliono qui ringraziare tutti coloro che li hanno sostenuti e incoraggiati nell'approfondimento dell'architetto Giuseppe Sardi.

In particolare, si porge un sincero ringraziamento alla professoressa architetto Simona Benedetti, per la fiducia accordataci e per essersi gentilmente dedicata alla revisione di questo lavoro. Le siamo grati per averci egregiamente guidato e sostenuto con preziosi consigli nello svolgimento degli studi e delle ricerche sull'architetto Giuseppe Sardi, con grande disponibilità e accuratezza.

Si ringrazia la professoressa architetto Roberta Maria Dal Mas per l'incoraggiamento a partecipare al Bando di Avvio alla Ricerca, che ha costituito una significativa occasione di crescita e di approfondimento nel percorso di studi.

Un sentito ringraziamento è per don Massimiliano Di Pastina per averci accolto e per averci offerto la possibilità di visitare le chiese della Cattedrale di S. Maria e della Sacra Famiglia a Sezze e dei SS. Cosma e Damiano ad Anagni, consigliandoci degli utili riferimenti bibliografici e documentari. A lui va inoltre la nostra riconoscenza per averci segnalato i disegni conservati nell'Archivio delle Suore Cistercensi della Carità di Anagni.

Si ringrazia Fratel Raffaele della chiesa dei SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon per averci accolto e per averci messo a disposizione l'utile documentazione bibliografica.

Si ringrazia il dottor Ugo Onorati, che ci ha gentilmente introdotti e accompagnati nella chiesa del SS. Rosario di Marino, indicandoci degli utili approfondimenti bibliografici.

Si ringrazia il signor Antonio Picchi, presidente dell'Associazione Pro Loco di Montopoli di Sabina, per il generoso aiuto offerto per lo studio e il rilievo della chiesa di S. Maria delle Grazie.

Si ringraziano gli istituti del SS. Rosario di Marino, della Sacra Famiglia a Sezze e della Scuola Pia delle Suore Cistercensi della Carità di Anagni per averci permesso di visitare le loro chiese e di produrre la documentazione fotografica.

Per le chiese del SS. Rosario di Marino, di S. Lorenzo in Lucina, di S. Francesco a Ripa Grande, di S. Agata in Trastevere, di S. Maria in Monticelli, di S. Maria Maddalena in Campo Marzio, di S. Paolo alla Regola, si ringrazia la Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, in qualità di Soggetto proprietario.

Per le chiese di S. Lorenzo in Lucina, di S. Maria in Cosmedin, di SS. Quaranta Martiri e S. Pasquale Baylon, di S. Eustachio in Campo Marzio, di S. Maria in Monticelli, di S. Maria Maddalena in Campo Marzio, di S. Maria in Trastevere, di S. Agata in Trastevere, si ringrazia l'Ufficio Comunicazioni Sociali del Vicariato di Roma.

Per la chiesa di Capranica Prenestina, si ringrazia la Diocesi di Tivoli e di Palestrina.

Per la chiesa di S. Maria delle Grazie a Montopoli di Sabina, si ringrazia la Diocesi Suburbicaria di Sabina-Poggio Mirteto, Curia Vescovile.

Un vivissimo e caro ringraziamento è per Maria Gironda, impagabile guida ed esperta conoscitrice delle chiese e dei vicoli di Roma, e che ha trasmesso con sapienza e saggezza il suo amore per la città.

Un affettuoso pensiero va ad Alfonso Pezzimenti e a Giovanni De Giusti per aver trasmesso la loro grande passione per l'arte e per la tecnica.

Un grazie di cuore, infine, è per le nostre famiglie, che ci hanno consigliato, sostenuto e incoraggiato durante lo studio delle opere di Giuseppe Sardi.

Marta Formosa

Gilberto De Giusti

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

UMBERTO GENTILONI

Membri

ALFREDO BERARDELLI
LIVIA ELEONORA BOVE
ORAZIO CARPENZANO
GIUSEPPE CICCARONE
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, anonymous as well. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito: www.editricesapienza.it

For information on the previous volumes included in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it

74. Architetture per il restauro: l'anastilosi
a cura di Rossana Mancini, Roberta Maria Dal Mas, Maria Giovanna Putzu
75. Annuario 2021
Osservatorio Giuridico sulla Innovazione Digitale
Yearbook 2021
Juridical Observatory on Digital Innovation
a cura di Salvatore Orlando e Giuseppina Capaldo
76. The best interest of the child
a cura di Mirzia Bianca
77. Fare la differenza
Stereotipi di genere e nuove pratiche di affermazione nei campi scientifici
a cura di Mariacristina Sciannamblo e Assunta Viteritti
78. La metropoli continua
Storia e vita sociale del quadrante Sud di Roma
a cura di Roberta Cipollini, Francesca Romana Lenzi, Francesco Giovanni Truglia
79. Cefalea: dal dolore alla sofferenza dell'anima
a cura di Vittorio Di Piero e Edmond Robert Gilliéron
80. Extra-Vacant Narratives
Reading Holocaust Fiction in the post-9/11 Age
Alice Balestrino
81. Covid, azione pubblica e crisi della contemporaneità
Primato o declino della politica?
a cura di Andrea Millefiorini e Giulio Moini
82. Dialoghi sull'Architettura I
Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
a cura di Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta
83. Archivi digitali di Sapienza
Itinerari culturali per la conoscenza
Atti del Seminario, Roma, 18-19 marzo 2021
a cura di Sara Colaceci, Alekos Diacodimitri, Giulia Pettoello, Francesca Porfiri, Federico Rebecchini
84. Il disagio giovanile oggi
Report del Consiglio Nazionale dei Giovani
a cura del Consiglio Nazionale dei Giovani
85. Corso interdisciplinare "Scienze della Sostenibilità"
Sintesi dei contributi (20/21)
a cura di Livio de Santoli, Fausto Manes, Gianluca Senatore
86. Palazzo Corsini e il suo giardino ad Albano Laziale
Rilievo, storia, indagini termografiche e restauro
Gilberto De Giusti e Marta Formosa
87. Casi di marketing Vol. XVI
Quaderni del Master Universitario in Marketing Management
a cura di Michela Patrizi
88. Giuseppe Sardi
Architetto e Capomastro nel territorio romano del XVIII secolo
Marta Formosa e Gilberto De Giusti

Il volume si propone di offrire un primo quadro d'insieme dell'opera di Giuseppe Sardi (1688-1770), attivo nella duplice qualifica di architetto e capomastro nel territorio di Roma e dei suoi dintorni del primo Settecento. A partire dalla bibliografia consolidata, e in particolare dai significativi studi di Sandro Benedetti e di Paolo Portoghesi, è presentata un'analisi delle architetture di Sardi, supportata dall'approfondimento archivistico e dall'osservazione diretta, potendo aggiungere, in taluni casi, delle conoscenze inedite.

Il ripercorrere l'attività di Sardi come architetto ne mette in luce il lessico spaziale-decorativo nel contesto culturale del primo Settecento a Roma, in cui oltre alla scuola di Carlo Fontana è ancora viva l'eco delle esperienze dei maggiori maestri barocchi e dei loro epigoni. Nelle sue opere Sardi adotta la tipologia a impianto centrale, coperta a cupola, in cui la decorazione in stucco è il veicolo dei significati simbolico-religiosi e lo strumento per la narrazione teologico-sacrale.

Nel volume, è inoltre delineata l'attività di Sardi in qualità di capomastro e collaboratore di altri importanti architetti del Settecento romano.

Marta Formosa, architetto, specializzata presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Sapienza Università di Roma, è dottoranda presso DSDRA nello stesso Ateneo.

Gilberto De Giusti, architetto, specializzato presso la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio, Sapienza Università di Roma, opera nei settori della progettazione, del restauro e della sicurezza.

ISBN 978-88-9377-253-2



9 788893 772532

