*Speciale*
LEXICON *n. 6*
Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo

# *«Circa vestimenta»: i teatini e l'architettura (XVI-XVIII secolo)*

a cura di
Marco Capponi, Gaia Nuccio

EdizioniCaracol

La pubblicazione raccoglie una selezione degli esiti del convegno «*Circa vestimenta*»: *i Teatini e l'architettura (XVI-XVIII secolo)* svoltosi a Roma presso la basilica di Sant'Andrea della Valle (22-23 marzo 2022).
Il convegno è stato realizzato grazie al contributo concesso dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero della cultura.

Lexicon. Speciale
Numero speciale della rivista semestrale N. 6
ISSN: 1827-3416
ISBN: 979-12-81816-09-1
Tribunale di Palermo. Autorizzazione n. 21 del 20 luglio 2005

Edizioni Caracol - Palermo

Direttore responsabile:
Marco Rosario Nobile

Consiglio direttivo:
Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo), Armando Antista (Università degli Studi di Palermo), Paola Barbera (Università degli Studi di Catania), Zaira Barone (Università degli Studi di Palermo), Maria Sofia Di Fede (Università degli Studi di Palermo), Emanuela Garofalo (Università degli Studi di Palermo), Alessia Garozzo (Università degli Studi di Palermo), Emma Maglio (Università degli Studi di Napoli Federico II), Gaia Nuccio (Università degli Studi di Palermo), Stefano Piazza (Università degli Studi di Palermo), Fulvia Scaduto (Università degli Studi di Palermo), Federica Scibilia (Università degli Studi di Catania), Domenica Sutera (Università degli Studi di Palermo).

Comitato scientifico:
Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid), Claudia Conforti (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid), Ilaria Miarelli Mariani (Università di Chieti), Alina Payne (Harvard University, Cambridge – MA), Massimiliano Rossi (UniSalento).

Comitato editoriale:
Begoña Alonso Ruiz (Universidad de Cantabria), Isabella Rachele Balestreri (Politecnico di Milano), Dirk De Meyer (Ghent University), Joan Domenge i Mesquida (Universitat de Barcelona), Alexandre Gady (Université de Paris IV-Sorbonne), Adriano Ghisetti Giavarina (Università Chieti Pescara), Mercedes Gómez-Ferrer (Universitat de Valencia), Javier Ibañez Fernández (Universidad de Zaragoza), Elisabetta Molteni (Università Ca' Foscari Venezia), Erik H. Neil (Academy Art Museum, Easton, Maryland), Pierfrancesco Palazzotto (Università degli Studi di Palermo), Walter Rossa (Universidade de Coimbra), Sandrine Victor (Université d'Albi), Arturo Zaragozá Catalán (Generalitat Valenciana, Real Academia de Bellas Artes San Carlos de Valencia).

Revisori di Lexicon. Speciale n. 6:
Gianpaolo Angelini (Università degli Studi di Pavia); Armando Antista (Università degli Studi di Palermo); Micaela Antonucci (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna); Isabella Carla Rachele Balestreri (Politecnico di Milano); Valentina Burgassi (Politecnico di Torino); Iacopo Benincampi (Sapienza Università di Roma); Giulia Ceriani Sebregondi (Università della Campania "Luigi Vanvitelli"); Maria Grazia D'Amelio (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"); Emanuela Garofalo (Università degli Studi di Palermo); Alessia Garozzo (Università degli Studi di Palermo); Jessica Gritti (Politecnico di Milano); Jonatan Jair López Muñoz (Universidad de Zaragoza); Tommaso Manfredi (Università Mediterranea di Reggio Calabria); Katia Martignago (Università degli Studi di Napoli Federico II); Elisabetta Molteni (Università Ca' Foscari Venezia); Sergio Ramiro Ramírez (Centro de Ciencias Humanas y Sociales - CCHS); Francesca Rognoni (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna); Walter Rossa (Universidade de Coimbra); Fulvia Scaduto (Università degli Studi di Palermo); Domenica Sutera (Università degli Studi di Palermo); Marisa Tabarrini (Sapienza Università di Roma); Maurizio Vitella (Università degli Studi di Palermo).

Amministrazione:
Caracol srl, Piazza Don Luigi Sturzo, 14 – Palermo
Lexicon è una rivista di classe A nell'elenco dell'ANVUR (Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca) pubblicato il 22/05/2019 (https://www.anvur.it/).

Il codice etico e di condotta della rivista è consultabile su http://www.edizionicaracol.it/wordpress/codice-etico-lexicon/

I sommari dei numeri precedenti sono consultabili su http://www.edizionicaracol.it/wordpress/numeri-lexicon/

© 2024: by Edizioni Caracol
Per abbonamenti rivolgersi alla casa editrice Caracol ai seguenti recapiti:
e-mail: info@edizionicaracol.it
tel. 091-340011

In copertina: Giovanni Battista Lusieri, *Veduta del golfo di Napoli da Pizzofalcone verso sud-ovest e Capo di Posillipo,* dettaglio, 1791 (J. Paul Getty Museum / public domain).

**SOMMARIO**


5 **Introduzione,** *a cura di Marco Capponi e Gaia Nuccio*

**L'ARCHITETTURA DEI TEATINI: TEMI E QUESTIONI**

9 *Joseph Connors*
**Sant'Andrea della Valle tra architetti, mecenati e teatini**

27 *Fulvio Lenzo*
**Il «nostro solito uso». Prassi, modelli e significati nell'architettura teatina**

43 *Susan Klaiber*
**Inside Out: Situating the Theatine Interior**

**LE CITTÀ E LE FABBRICHE: POLITICHE DI ESPANSIONE E STRATEGIE INSEDIATIVE**

55 *Francesco Repishti*
**Le fondazioni milanesi dei padri teatini**

63 *Alessandro Brodini*
**«Il Santo della Podestadessa»: la chiesa di San Gaetano e i teatini a Brescia**

75 *Maria Felicia Nicoletti*
**«Destinati ad abitare il più nobile, il più frequentato luogo di Bologna»: i teatini e la chiesa di San Bartolomeo di Porta Ravegnana tra l'arduo insediamento e la ricostruzione mancata (1608)**

87 *Daniela del Pesco*
**Gli istituti religiosi napoletani negli scritti di padre G. B. del Tufo, teatino (1606-16)**

101 *Vittoria Fiorelli*
**Una cittadella di donne. Strategie di espansione dei chierici regolari nella capitale del Regno di Napoli tra Cinque e Seicento**

109 *Francesca Passalacqua*
**Sant'Andrea Avellino, seconda casa dei padri teatini a Messina (1727-1908)**

**CULTO E SPIRITUALITÀ: L'ARCHITETTURA DELLO SPAZIO SACRO**

127 *Jörg Stabenow*
**Identità architettoniche a confronto. Ordini di chierici regolari tra Cinque e Seicento**

137 *Dalma Frascarelli*
**Spiritualità teatina e spazio liturgico: cibori e altari maggiori nelle chiese dell'ordine**

149 *Emanuele Gambuti*
**Il disegno di Carlo Maderno per l'altare di Sant'Andrea della Valle: unità e separazione dello spazio liturgico teatino**

**FRA TRADIZIONE E SPERIMENTAZIONE: COMMITTENTI, SOPRASTANTI E ARCHITETTI TEATINI**

159 *Riccardo Segradin*
**La cattedrale di un vescovo teatino: il nuovo duomo di Rovigo (1695-1721)**

171 *Anatole Upart*
**Valerio Poggi, the Barberini & the Anonymity of Architecture**

181 *Stefano Piazza*
**Guarini e i modelli romani: un rapporto da riconsiderare**

191 *Gaia Nuccio*
**«Laonde si vedrà una grossissima Guglia di un Campanile appoggiata stabilmente sopra fortissime Colonne». Il progetto di Guarino Guarini per i campanili della chiesa teatina di Parigi**

205 *Gabriele Vassallo*
**La chiesa della Santissima Annunziata e il convento dei padri teatini a Messina: dal progetto di Guarini alla ricostruzione digitale delle facciate**

**UN ORDINE, TANTI CENTRI: DISEGNI, MODELLI E UOMINI TRA ROMA E I TROPICI**

219 *Marco Capponi*
**«Ciò nasce dal modo del loro governo»: i disegni di architettura nel fondo archivistico dei teatini di Firenze**

235 *Girolamo A. G. Guadagna*
**La costruzione della cupola della chiesa di San Giuseppe di Palermo tra sfide e timori**

253 *Joaquim Rodrigues Dos Santos*
**Rome in the Tropics: the Theatine Church of Our Lady of the Divine Providence and Convent of Saint Cajetan in Goa**

267 **APPENDICE**
**Un primo regesto dei disegni dei padri teatini di Ferrara**
*a cura di Riccardo Segradin*

# Introduzione

*Marco Capponi, Gaia Nuccio*

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-capponi.nuccio

Il volume prende le mosse dall'esperienza del convegno internazionale *«Circa vestimenta»: i teatini e l'architettura (XVI-XVIII secolo)* tenutosi presso la basilica di Sant'Andrea della Valle a Roma nei giorni 22 e 23 marzo 2022. La preziosa occasione intendeva perseguire il duplice obiettivo di mettere per la prima volta in contatto studiosi di diverse generazioni e nazionalità che avevano dedicato le loro energie ai temi e ai problemi fondanti della cultura architettonica dell'ordine teatino e di consentire, rispetto alla storiografia a questa dedicata e alla più solida tradizione di studi rivolta alla committenza di altri ordini religiosi di età moderna, di compiere un bilancio e tracciare nuove prospettive di ricerca. Il convegno, patrocinato dall'AISTARCH (Associazione Italiana di Storia dell'Architettura), dall'Università degli Studi di Palermo e dall'Università Iuav di Venezia, è stato reso possibile dal sostegno della Curia Generalizia dei chierici regolari teatini di Roma e dai contributi economici ricevuti dalla Fondazione Universitaria Iuav e dalla Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali del Ministero Italiano della Cultura, grazie all'associazione Partecipalermo che ha sposato l'iniziativa. I fondi ministeriali hanno consentito la realizzazione del presente volume. Ai *proceedings* è stato dedicato il numero 145 della rivista «Regnum Dei. Collectanea Theatina», nel quale sono stati raccolti, in forma di brevi contributi, tutti gli interventi del convegno, testimoniandone così i lavori. La struttura complessiva di questo volume così come la definizione dei singoli contributi da parte degli autori hanno invece beneficiato della possibilità di recepire e rielaborare molti degli spunti sorti nel corso del convegno, tanto nei momenti ufficiali di discussione quanto in quelli più informali, tra relatori, partecipanti e membri del comitato scientifico.
Queste scelte si sono tradotte in modifiche o specifici approfondimenti nel caso di alcuni contributi, in una estensione della partecipazione ai membri del comitato scientifico del convegno e nell'inserimento di un'appendice documentaria che consente di puntare l'attenzione sul complesso tema della dispersione delle fonti e delle testimonianze grafiche sull'architettura dei teatini. La possibilità che preziosi, quanto rari, nuclei di disegni offrono di avviare riflessioni legate alla produzione, circolazione e uso dello strumento grafico nell'ambito dell'ordine fa emergere sempre di più la cogente necessità di lavorare per tentare di colmare una storica – e ora più comprensibile – dispersione e parcellizzazione delle fonti.

I contributi sono articolati in sezioni tematiche: alcune di esse riprendono filoni di indagine comuni e già consolidati negli studi sulle congregazioni di chierici regolari nate nel Cinquecento, altre tentano di portare alla luce processi e figure specificamente espressione di un approccio teatino.
Nella prima sezione sono stati raccolti studi che, adottando metodologie diverse, circoscrivono le principali tematiche e questioni attualmente aperte sull'architettura dei teatini. Partendo da una serrata lettura comparata delle vicende costruttive della principale fondazione teatina, quella di Sant'Andrea della Valle a Roma, si entra progressivamente nel merito di un "uso" teatino connesso tanto allo spazio sacro quanto alle modalità decisionali interne all'ordine in materia edificatoria, e nella casa dei padri, seguendo in quest'ultimo percorso lo sguardo e le considerazioni di una significativa fonte teatina.

La seconda sezione, la più corposa, copre l'intero arco cronologico in cui la congregazione nacque e si diffuse, prendendo in esame fondazioni situate nel territorio della penisola italiana. Nell'ambito di una spiccata vocazione urbana dell'ordine, vengono qui esplorate quelle dinamiche che, tra aspirazioni monumentali e bisogni economici e materiali, precedevano la conclusione del processo insediativo, ma anche le modalità e le ragioni che governavano il processo di espansione, sia nel medesimo contesto che in città vicine.
La terza sezione, dedicata all'architettura dello spazio sacro teatino, declina, seguendo approcci diversi, il tema ben più ampio – e in passato non scevro da interpretazioni tendenziose – di una possibile identità architettonica dell'ordine, soffermandosi in particolare sul nodo costituito dall'altare maggiore, dietro al quale nelle chiese teatine veniva usualmente allestito un coro schermato da transenne lapidee e imponenti, preziosi cibori eucaristici.
La quarta e la quinta sezione entrano infine nelle dinamiche della partecipazione dei padri teatini al processo di elaborazione e definizione del progetto di architettura, destinato anche a fabbriche estranee all'ordine. Nella quarta vengono indagate le figure professionali di padri e fratelli laici committenti, soprastanti e architetti; nella quinta l'attenzione è puntata sulla produzione e circolazione di disegni di architettura, e sulla diffusione e accettazione di modelli architettonici. Emerge il profilo di un ordine composto da membri che intrattenevano un rapporto diretto, e quindi dialettico, col fare architettonico, basato su scambi, discussioni e talvolta anche imprevisti quanto repentini cambiamenti progettuali. Ogni casa teatina, con maggiore o minore autonomia, poteva assumere un ruolo decisionale nelle attività progettuali della propria comunità, senza delegare tali scelte a un'autorità centrale in materia architettonica come al contrario avveniva, ad esempio, con gesuiti e barnabiti. E nell'ambito di quella che sembra delinearsi come una partecipazione collegiale al fare architettonico dell'ordine spiccano figure di architetti teatini con una carriera itinerante e, come nel caso di Guarino Guarini, caratterizzate dall'elaborazione di un linguaggio autonomo.

Chiude il volume un regesto, corredato da una breve introduzione, dei disegni di architettura nel fondo dei padri teatini di Santa Maria della Pietà di Ferrara conservato presso l'Archivio Arcivescovile della diocesi di Ferrara-Comacchio. Se alcuni di essi sono noti, poiché studiati in relazione alla storia insediativa, progettuale e costruttiva della chiesa ferrarese, la presentazione in questa sede del fondo nella sua interezza vuole rendere esplicita la necessità di un lavoro sistematico sulle fonti, non circoscritto alla specifica fondazione teatina, né tanto meno alle testimonianze grafiche che denotano maggior cura e perizia tecnica. Il fondo, infatti, composto da disegni relativi non soltanto alla sede ferrarese, ma anche da grafici di rilievo e studio di altre fondazioni, alcune delle quali chiaramente teatine e altre di più incerta identificazione, presenta in modo chiaro molte delle questioni emerse nelle sezioni precedenti, fino a mostrare come i padri stessi giungessero progressivamente a mettere a punto una soluzione progettuale.

Nella ricchezza e complessità di studi raccolti, elaborare un bilancio risulta difficoltoso. Oltre alla carenza di studi dedicati alle abitazioni dei teatini, tema sul quale erano spesso i padri a cimentarsi direttamente, emerge, indubbiamente, la scarsità di indagini dedicate alle fondazioni sorte al di fuori dei territori italiani, accentuata dall'assenza, rispetto al convegno, di contributi sulle case di Santa Maria della Divina Provvidenza di Lisbona, di San Gaetano di Monaco di Baviera e sulle case spagnole. Le case estere, oltre a essere connesse tra loro da una rete di scambi ancora in gran parte da indagare, rispondevano a logiche politiche, economiche e culturali talvolta più complesse

rispetto a quelle operanti sulla nostra penisola. Se si escludono ricerche puntuali e circoscritte, in merito non esiste una storiografia consolidata in grado di mettere a sistema tali esperienze umane e architettoniche. Tra le ragioni di questa scarsità vi sono, senza dubbio, l'esigua documentazione conservata nell'Archivio Generalizio e un'obiettiva carenza, quando non una totale assenza, di approfondimenti sulle case dell'Europa centro-orientale, a esclusione della fortunata ed eccezionale esperienza di Monaco di Baviera.

Il convegno *«Circa vestimenta»* ha individuato un percorso del quale questo volume rappresenta una tappa significativa, e che, non senza incertezze, ripensamenti, timori e questioni non risolte, può ora ripartire col sostegno di un più saldo impegno collettivo. In tal senso si ritiene fondamentale la prosecuzione di un lavoro di catalogazione delle fonti grafiche sull'architettura dell'ordine, in parte avviato in questo volume, e di un censimento delle case teatine e delle relative fonti archivistiche, che rappresenterà uno strumento di eccezionale utilità per i futuri studiosi.

Per tali ragioni, ci preme ringraziare gli autori e il comitato scientifico del convegno per l'impegno, la loro passione e la loro disponibilità, ma anche tutti coloro i quali hanno contribuito, direttamente o indirettamente, alla realizzazione di questo prezioso lavoro.

*Fig. 1.* Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium, *Romae, Ex. Tip. Stephani Paulini, 1604, antiporta, BNCR, 14.25.N.11.*

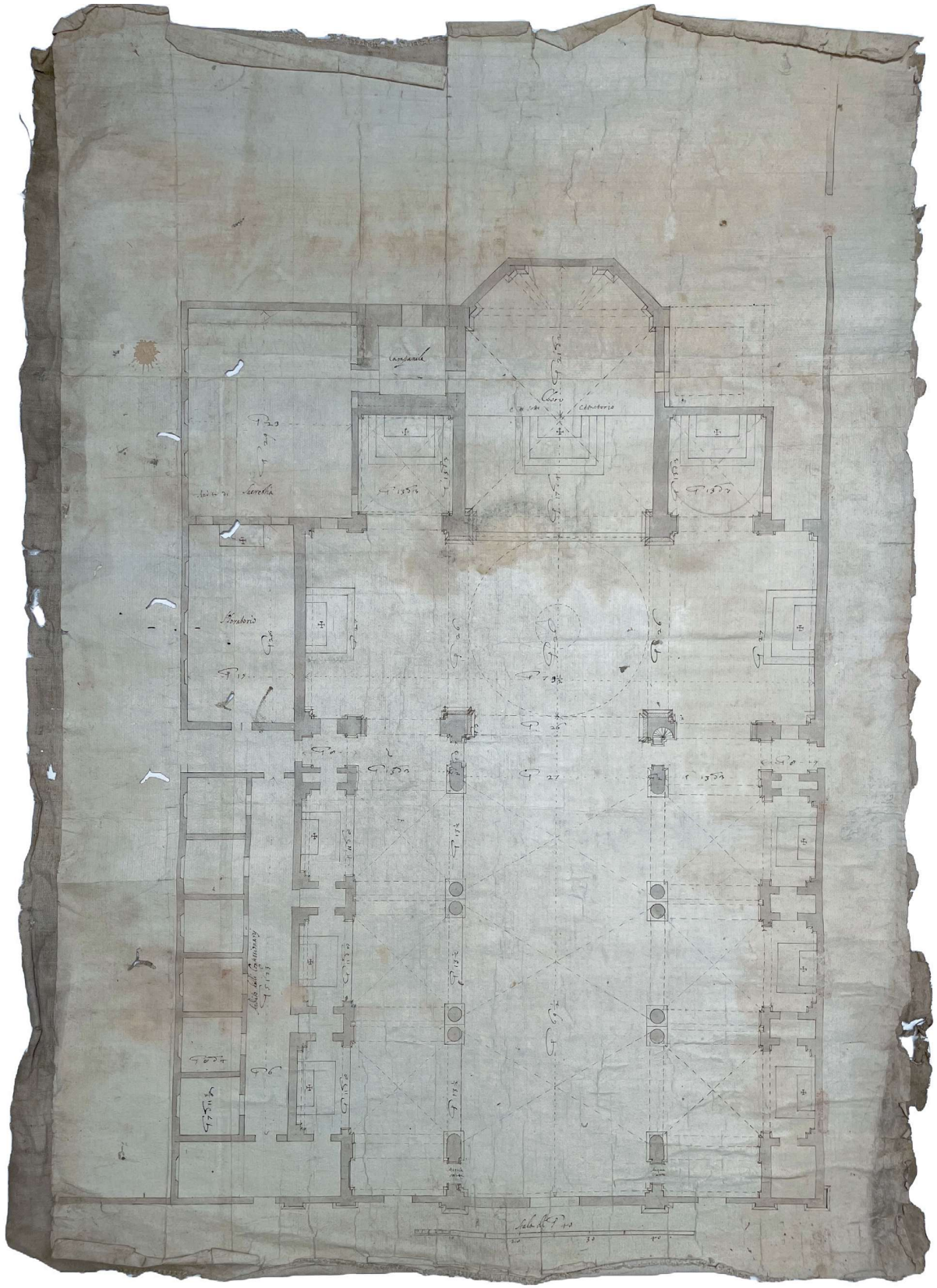


*Fig. 2. Archivio storico diocesano Arcidiocesi Ferrara e Comacchio,* fondo Padri Teatini, *cassetto 6, planimetria di progetto con annotazioni della chiesa di Santa Maria della Pietà di Ferrara (cfr. Segradin,* Un primo regesto dei disegni dei padri teatini di Ferrara, *infra, disegno di scheda n. 6), 1627 ca., non inventariata.*

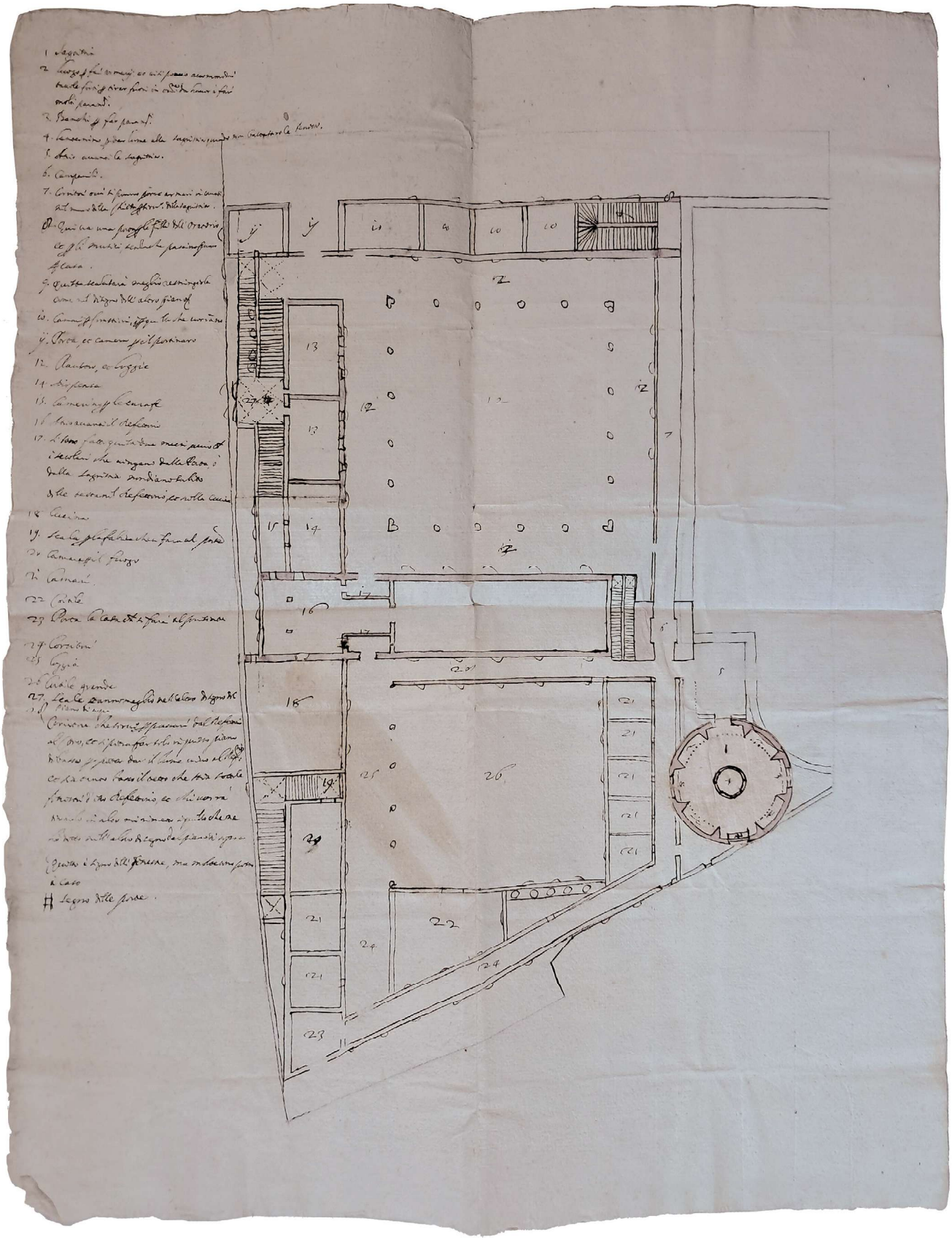


*Fig. 3. B. Castagnini, pianta allegata alla relazione di consulto per la casa di San Bartolomeo di Bologna, 1631 (ASBo,* Corp. Rel (F. Dem), *S. Bartolomeo, 16/1093, 3,* Disegni della Chiesa P.P. Teatini San Bartolomeo e altri*).*

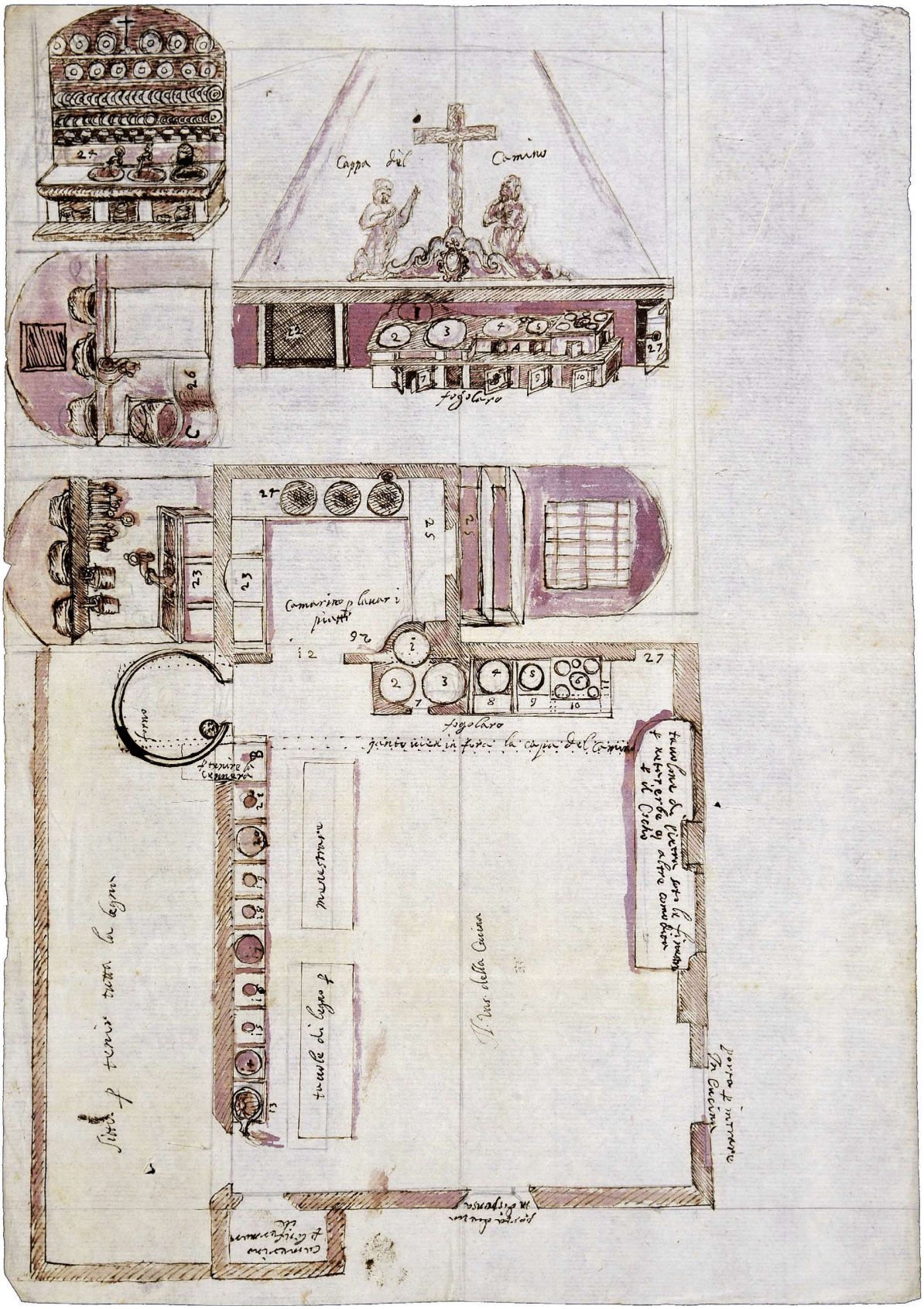



*Fig. 4. Autore ignoto, planimetria e prospetti interni della cucina di una casa teatina, XVII sec.? (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

# *L'architettura dei teatini: temi e questioni*

# SANT'ANDREA DELLA VALLE TRA ARCHITETTI, MECENATI E TEATINI

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-connors

*Joseph Connors*
Notre Dame University
joseph_connors@harvard.edu

**Abstract**
**Sant'Andrea della Valle among architects, patrons and Theatines**
*This paper is a comparative study of the building programs of three Counter Reformation orders in Rome: the Jesuits at the Gesù, the Oratorians at S. Maria in Vallicella and the Theatines at S. Andrea della Valle. It evaluates their achievement under four headings: search for a site, distribution of side chapels, influence of a great cardinal patron, and creation of a residence. S. Andrea della Valle is judged to have enjoyed considerable advantages on all these counts, particularly that of their patron, Cardinal Alessandro Damasceni Peretti Montalto. Theatine churches in Palermo and Goa with domes modelled on that of S. Andrea della Valle are adduced to suggest the global reach of the Roman model.*

**Keywords**
*Theatine Architecture, Church of Santa Maria in Vallicella, Church of the Gesù, Alessandro Peretti Montalto, Comparative History.*

Nel 1610, la guida di Pietro Martire Felini ci dà un'immagine di Sant'Andrea della Valle nel suo primo decennio:

«Finita che sarà la presente Chiesa, sarà delle più belle di Roma. Vi sono Cappelle bellissime, & molto magnifiche. Hora il Cardinal Mont'Alto hà pigliato per impresa à fondare il luogo di questi padri, sicome la famiglia Farnesia quello del Giesù, impresa certo molto nobile, piaccia à Iddio concederli tempo, che non solo la finischi, mà che vivendo molti anni godi di tal corona»[1].

Felini coglie la campagna edilizia in un momento di intenso ottimismo [figg. 1-4]. Tre ricche famiglie toscano-romane si erano infatti assicurate il diritto di decorare le cappelle con un ardore pari quasi a quello con cui si acquistano le azioni di un titolo tecnologico appena quotato in borsa: i Rucellai nel 1603, i Barberini nel 1604 e gli Strozzi nel 1605. Usando lo stesso architetto e lo stesso supervisore teatino per gestire la fornitura di marmi mischi, finirono le loro cappelle nel decennio successivo. Inoltre, a pochi anni dalla scomparsa del primo mecenate cardinale, il cardinale Gesualdo era morto nel 1603 (e i teatini stavano facendo causa ai suoi eredi), un nuovo mecenate apparve sulla scena nel 1608: il pronipote di Sisto V, il cardinale Peretti Montalto. Egli persevererà nella sua «impresa», come la chiama Felini, fino alla morte, avvenuta nel 1623. Nel 1621, in omaggio alla generosità di Costanza Piccolomini, le tombe di Pio II e Pio III, recuperate dalla navata della vecchia San Pietro, furono installate nell'ultima campata di una navata ancora aperta alle intemperie. Maderno terminò i transetti e il coro nel 1619-20 e completò la cupola nel 1623. Affidò la lanterna al suo giovane assistente, Francesco Castelli, che avrebbe cambiato il suo nome in Borromini pochi anni dopo. Nel 1624-25 Domenichino affrescò i quattro pennacchi e la volta del coro, mentre gli affreschi della cupola furono affidati a Giovanni Lanfranco, che li dipinse nel 1625-27. Quando Montalto morì nel 1623, Maderno aveva appena iniziato la facciata, la quale, senza questo generoso mecenate, fu terminata soltanto nel 1660-61 da Carlo Rainaldi come parte del programma urbano di Alessandro VII. La più costosa delle cappelle della navata, la prima a destra, dopo essere stata ceduta alla famiglia Spada nel 1630, fu alla fine consegnata al cardinale Marzio Ginetti nel 1667. Con la sua conclusione nel 1681 il periodo barocco nella storia di Sant'Andrea, durato poco meno di un secolo, si era chiuso.
I teatini non dovettero tuttavia pagare "il prezzo del pionierismo". Altri ordini e congregazioni religiose li avevano preceduti nella fondazione di chiese e residenze nei quartieri affollati di Roma. I loro risultati andrebbero contestualizzati

*Fig. 1. Roma. Sant'Andrea della Valle, navata sorta sul sito di palazzo Piccolomini demolito nel 1608; cupola di Carlo Maderno e Francesco Borromini, 1620-23; facciata di Carlo Rainaldi, 1660-61 (Foto d'epoca, c. 1900, public domain).*

e compresi alla luce di ciò che erano riusciti a costruire i gesuiti al Gesù e i filippini a Santa Maria in Vallicella, tracciando dunque una sorta di storia edilizia comparata, come già suggerito due decenni fa da Daniele Ferrara. I gesuiti vennero prima, ma gli oratoriani avevano gli occhi sui gesuiti e i teatini avevano gli occhi su entrambi. I problemi comuni che hanno dovuto affrontare possono quindi essere articolati in quattro punti: il primo riguardava la ricerca di un sito, l'assemblaggio della proprietà e la definizione dell'orientamento della futura chiesa; il secondo interessava la distribuzione e la programmazione delle cappelle laterali; un terzo aspetto dovette tenere in considerazione le relazioni con un "grande patrono", un *Mr. Big*, per intendersi. Un simile mecenatismo è di solito un affare di famiglia: al Gesù ad Alessandro Farnese seguì Odoardo Farnese, mentre alla Vallicella a Piero Donato Cesi seguì Angelo Cesi. A Sant'Andrea, invece, questo schema si interruppe. Quando il cardinale Gesualdo morì nel 1603, i suoi eredi si rifiutarono di finanziare la chiesa e la morte del cardinale Montalto nel 1623 segnò la fine di una dinastia papale. Nel caso in questione, il fulcro sarà il cardinale Peretti Montalto, forse il più simpatico e interessante di tutti questi cardinali patroni. Infine, come quarto punto proposto, occorreva soffermarsi sulla costruzione di una residenza: la "casa".

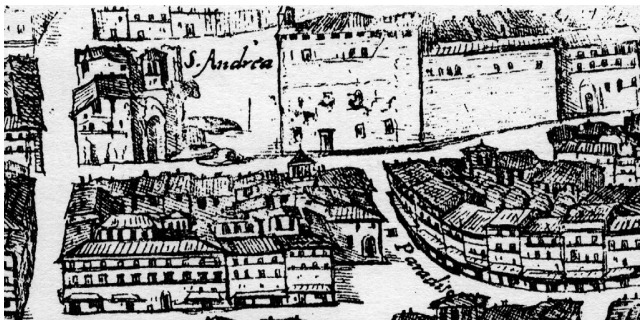



*Fig. 2. Antonio Tempesta,* Recens prout hodie iacet almae urbis Romae *(mappa di Roma), 1593. Dettaglio del sito dell'erigenda chiesa di Sant'Andrea della Valle; al centro, palazzo Piccolomini e piazza di Siena (*S. Andrea*) (Provided by the National Gallery of Art, https://www.nga.gov/accademia/en/maps/Tempesta-Pianta-di-Roma.html).*

*Fig. 3. Roma. Sant'Andrea della Valle vista da sud-ovest, con l'abside e la cupola di Carlo Maderno.*

*La ricerca del sito*

I gesuiti, dopo il fondamentale riconoscimento da parte di Paolo III nel 1540, furono coinvolti negli sforzi per rivitalizzare l'area dietro palazzo Venezia, la principale residenza papale [figg. 5-6]. Il loro compito non fu facile. Ignazio piantò la sua bandiera nella piccola chiesa detta della Madonna della Strada («S. Maria de Alteriorum» nella pianta-veduta di Bufalini), che sorgeva all'incirca sul luogo dell'attuale transetto del Gesù. Questa era una zona affollata di vicoletti tortuosi e di case sgangherate, che circondavano la chiesa e la casa su ogni lato. Tra il 1550 e il 1554 fu stretto un accordo con i Maestri di strade affinché utilizzassero la nuova chiesa dei gesuiti per creare una piazza Altieri. Per fortuna non successe nulla di tutto ciò. Nel 1561 il cardinale Alessandro Farnese, il gran cardinale, ordinò a Vignola un piano più ambizioso e nel 1568, come si legge in una sua lettera al cardinale gesuita Borgia, risulta evidente come egli considerasse ormai un contesto urbano ben più ampio delle poche case vicine. Il cardinale Farnese impose infine un nuovo allineamento per la chiesa: essa non avrebbe rispettato il vecchio orientamento di Santa Maria della Strada, ma si sarebbe rivolta verso ovest, nel punto in cui la via Papale si divideva in due strade: una diretta al palazzo di San Marco e l'altra alla cordonata del

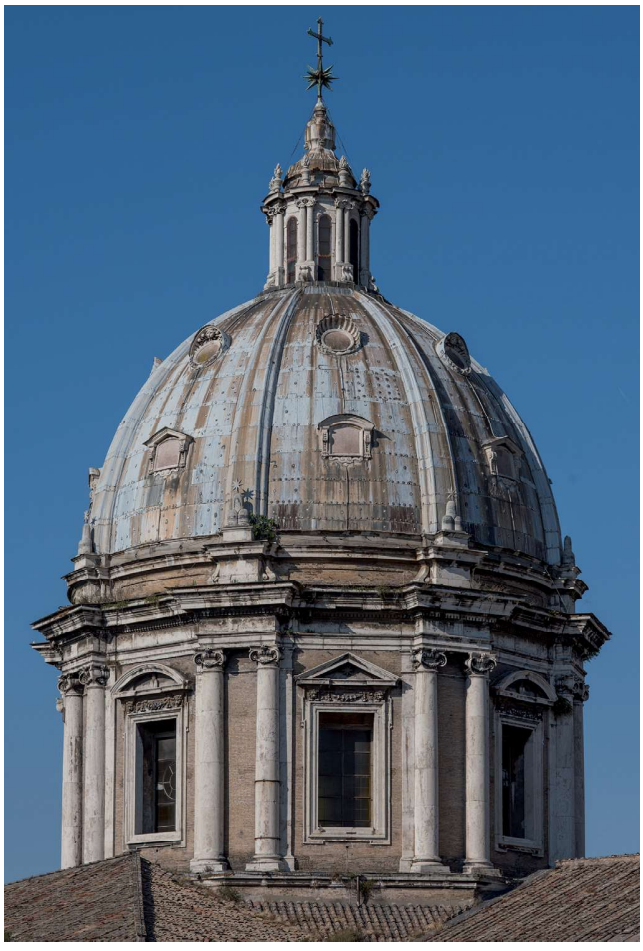


*Fig. 4. Roma. Sant'Andrea della Valle, cupola di Carlo Maderno e lanterna di Francesco Borromini, 1621-23.*

Campidoglio. Anche se il costo in demolizioni fu alto, i dettami di Farnese garantirono una presenza urbana indelebile per la facciata[2].

Santa Maria in Vallicella ebbe un inizio più problematico [figg. 7-10][3]. Filippo Neri diede avvio alla pratica devozionale conosciuta come oratorio – un servizio paraliturgico che mescolava musica e sermoni – mentre risiedeva a San Girolamo della Carità. Quando divenne rettore di San Giovanni dei Fiorentini, i suoi seguaci si trasferirono lì. Infine, nel 1575, l'anno in cui il Gesù fu finito, Gregorio XIII gli concesse la fatiscente basilica medievale di San Gregorio Magno nel centro del Campo Marzio. Si trattava di un inizio poco promettente. La chiesa si trovava in mezzo al nulla, a metà strada tra le trafficate arterie di via di Parione a nord e via Papale (dei Pellegrini) a sud. Una depressione nel livello del suolo, la "vallicella", rendeva la zona soggetta a inondazioni e il soprannome del quartiere, Pozzo Bianco, era un sinonimo di malfamato. Tuttavia, Filippo accettò il dono papale e si mise a restaurare la vecchia San Gregorio. Il restauro si trasformò presto in una ricostruzione su larga scala, la cui pianificazione fu ispirata, ma caotica. L'architetto, una figura minore chiamata Matteo di Città di Castello, abbatté il muro destro di San Gregorio per riutilizzarne le fondamenta ma, quando iniziò a fare lo stesso con il muro sinistro, Filippo intervenne, dicendo al geometra di spostare la linea delle fondamenta più in là. «Allargate di più», gridò tre volte, e, come per favore divino, la nuova trincea scoprì un robusto muro romano che servì come eccellente fondazione per il lato sinistro della nuova basilica.

Alla fine della prima campagna, la navata centrale si presentava come una grande scatola chiusa da un muro di mattoni a un'estremità e da assi ricoperte di pelli all'altra. Questa brutta

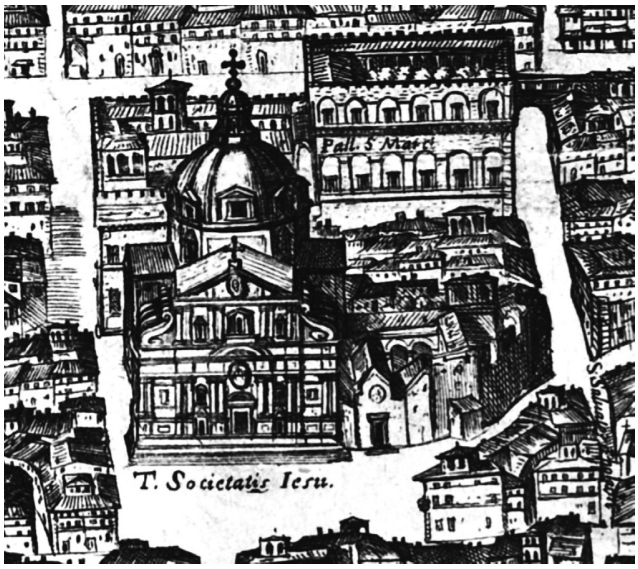



*Fig. 5. Antonio Tempesta, mappa di Roma, 1593. Dettaglio sul Gesù con, sul retro, palazzo e palazzetto Venezia (Provided by the National Gallery of Art, https://www.nga.gov/accademia/en/maps/Tempesta-Pianta-di-Roma.html).*

*Fig. 7. Antonio Tempesta, mappa di Roma, 1593. Dettaglio su Santa Maria in Vallicella prima della costruzione della facciata e della casa dei Filippini (Provided by the National Gallery of Art, https://www.nga.gov/accademia/en/maps/Tempesta-Pianta-di-Roma.html).*

*Fig. 6. Roma. Chiesa del Gesù, cappelle laterali.*

*Fig. 8. Roma. Santa Maria in Vallicella, navata e presbiterio con la pala d'altare di Peter P. Rubens (Wikimedia Commons).*

catapecchia si trasformò nella farfalla che conosciamo oggi in una serie di mosse disarticolate: le navate laterali furono tagliate attraverso le cappelle laterali, le quali furono poi sfondate, cioè le loro pareti posteriori forate per costruire le absidi terminali[4]. La chiesa venne infine ulteriormente ampliata, con transetto, una crociera con cupola, coro e abside. La mappa di Tempesta del 1593 mostra questo miracolo di forza di volontà e di devozione che, sebbene ancora privo di facciata, sovrasta le case più povere che ne affollano i lati [fig. 7].
L'impulso iniziale di Filippo di restaurare, e non di ricostruire, la vecchia San Gregorio diede avvio a una serie di decisioni che portarono la nuova chiesa ad affacciarsi sullo stesso fondale urbano della vecchia, senza riuscire a raggiungere nessuna delle trafficate arterie a nord e a sud. La demolizione delle case vicine, tuttavia, ha poi conferito alla chiesa maggiore respiro. A sud fu aperta una strada per collegarsi con via dei Pellegrini; a nord uno stretto vicolo collegava via di Parione con la grande sacrestia, che fungeva anche da sala da musica. Fu in questo vicolo che il pubblico passò per ascoltare il famoso pezzo musicale di Emilio de' Cavalieri, *De Anima et de Corpo*, nel 1600[5]. Tuttavia, il fatto che Santa Maria in Vallicella fosse rivolta nella direzione sbagliata, e che la zona absidale sarebbe dovuta essere il prospetto, rappresentava ormai un problema non più risolvibile.
I teatini, che non stavano ampliando una chiesa più antica, non hanno mai avuto questi problemi[6]. Il lascito del palazzo di Costanza Piccolomini, duchessa di Amalfi, li attirò sul posto. La mappa di Tempesta del 1593 fornisce un allettante scorcio di questo maestoso edificio, simile nelle sue merlature e finestre crociate a Palazzo Venezia [fig. 2]. Poiché Sant'Andrea era il patrono di Amalfi, sarebbe stato anche il patrono della nuova chiesa, insieme a San Sebastiano, il cui corpo santificava l'antica cloaca sotto la piccola chiesa di San Sebastianello. Il toponimo "della Valle" deriva naturalmente dalla presenza di questa venerabile famiglia nelle immediate vicinanze. Così, "della Valle" veniva a designare un luogo prestigioso, mentre "Vallicella" significava l'opposto.

*Fig. 9. Roma. Santa Maria in Vallicella, icona della Vallicella, affresco su muro, XV sec. (prima metà), mezzaluna dorata con cherubini aggiunta da Cesare Baronio, incorniciata nella pala d'altare su ardesia di Peter Paul Rubens.*

Palazzo Piccolomini offriva vantaggi di cui non godevano né i gesuiti né i filippini. I teatini lo usavano come casa e avevano eretto una chiesa temporanea nel cortile per le folle che accorrevano alle loro prediche. Lo spazio aperto di fronte, la piazza di Siena, era perfetto per la prima fase della costruzione. È istruttivo ricordare, quando entriamo a Sant'Andrea, che ci troviamo in piazza di Siena e che la facciata del palazzo un tempo ci sovrastava là dove ora si trovano le mura sud delle seconde cappelle, quelle dei Rucellai e degli Strozzi. E, una volta demoliti San Sebastianello e l'agglomerato di case sgangherate attorno a essa, la nuova chiesa avrebbe goduto di un ampio affaccio sulla via Papale. I teatini, dunque, ottennero a basso costo la visibilità che i gesuiti erano riusciti a conquistare solo dopo costose demolizioni e che gli oratoriani non ottennero fino al XIX secolo.

*Le cappelle laterali*

I gesuiti furono i primi a partire. Con la chiesa praticamente completata, dal 1575 si dedicarono alla decorazione delle cappelle laterali [fig. 6][7]. Avevano bisogno dell'aiuto di famiglie ricche per finanziare le cappelle, ma non volevano rinunciare al diritto di scegliere gli artisti. Solo i Farnese erano in grado di esercitare una certa "influenza", mentre tutte le altre scelte erano lasciate ai gesuiti. Così essi elaborarono un programma teologico astratto, fortemente influenzato dagli *Esercizi Spirituali* di Ignazio. Esso era basato su collegamenti trasversali tra le cappelle attraverso la navata. Si inizia dunque all'ingresso con la chiesa militante, rappresentata da Sant'Andrea e vari altri martiri a destra e Pietro e Paolo a sinistra. Nelle cappelle centrali si trova l'arco narrativo dell'opera di Cristo sulla terra, dalla Natività alla Passione e alla Crocifissione. Nelle ultime cappelle l'alta teologia regna sovrana, con la Trinità a sinistra e gli Angeli a destra.
I gesuiti invitarono mecenati privati per queste cappelle, ma esercitarono uno stretto controllo, non tanto sullo stile quanto sul contenuto. Quarantacinque pittori vi hanno lavorato, al punto che uno studioso, Howard Hibbard, ha potuto parlare di una cacofonia di stili. Alcuni erano familiari, come Ciampelli e Commodi, ed erano presenti i pittori gesuiti Valeriano e Fiammeri. Altri artisti erano invece nuovi per la Compagnia: Pulzone, Croce, Cesari, Muziano, Zuccaro e Giovanni De Vecchi. Infatti, le maggiori commissioni andarono ai nuovi arrivati: la *Circoncisione* di Muziano per l'altare maggiore (commissione farnesiana), la *Resurrezione* di Baglione per il transetto destro (occasione, quest'ultima, della causa per diffamazione contro Caravaggio). Giovanni De Vecchi arrivò ad affrescare vaste aree, i pennacchi e la cupola, che possiamo intravedere nella veduta Sacchi del 1640, anche se nulla della sua mano rimane nella chiesa attuale.
Come ha mostrato Gauvin Bailey, questi pittori tardo manieristi sperimentarono effetti di luce, cangiantismo iridescente come Michelangelo, tipi di figure iconiche che rendono omaggio allo stile bizantino e paleocristiano. Non a caso, l'arte di Circignani è stata chiamata arte "senza tempo" con le sue figure allungate senza peso che evocano il Trecento[8].

In contrasto con le astrazioni teologiche del Gesù, i filippini hanno invece messo a punto un programma di grande semplicità[9]. Ogni cappella sarebbe stata dedicata a un mistero del rosario [fig. 8]. Iniziando dall'altare maggiore con la *Natività della Vergine*, le dediche procedevano in senso antiorario. Si iniziava dalla cappella del transetto sinistro, una delle più importanti e per questo data alla famiglia Cesi, con la *Presentazione al Tempio*. Poi, nelle cinque cappelle del lato del Vangelo della navata centrale, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, i *Re Magi* e, per il momento, la Madonna della Vallicella nella prima cappella a sinistra. Sul lato destro o Epistola, muovendosi dalla facciata verso il presbiterio, venivano la *Crocifissione*, la *Deposizione*, l'*Ascensione*, la *Pentecoste* e l'*Assunzione* nelle cappelle della navata, seguite nel transetto destro dall'*Incoronazione della Vergine*. Niente di più semplice. Ci voleva un'educazione gesuitica per capire la complessità delle cappelle del Gesù, ma tutti, dal conoscitore al pio pellegrino, potevano capire la sequenza degli altari alla Vallicella.
Come è stato ricordato, le cappelle originali della Vallicella erano state convertite in navate laterali. Le nuove cappelle, al contrario, erano piccole: non più le tipiche scatole di una discreta grandezza, ma solo absidi poco profonde. La trasformazione ebbe due ripercussioni. In primo luogo, le pale d'altare divennero l'elemento dominante. Erano sicuramente presenti alcuni affreschi e stucchi sulla volta, come la Sindone mostrata in un piccolo stucco sulla volta della cappella Vittrici sopra la *Deposizione* di Caravaggio (seconda a destra)[10], ma rispetto all'intricato intreccio di affreschi e stucchi e agli eserciti di figure nelle cappelle laterali del Gesù, le cappelle della Vallicella hanno come protagoniste le pale d'altare. Gli artisti che le dipingevano erano voci soliste senza cacofonia sullo sfondo. Questo incoraggiò la partecipazione di artisti che di solito non facevano affreschi: Caravaggio e Barocci per esempio. Ciò rendeva più facile per il fedele, che non era un teologo professionista ma conosceva il suo rosario, riconoscere il soggetto di ogni cappella. In secondo luogo, le piccole dimensioni si rivolgevano a quella che potremmo chiamare una classe media di mecenati, nomi che non risuonano di fama (a parte naturalmente il Cesi nella cappella del transetto sinistro).
Sull'altare maggiore gli oratoriani avevano inizialmente previsto una *Natività della Vergine* di Federico Barocci[11]. Filippo Neri era andato in estasi per la *Visitazione* di Barocci e i Cesi ebbero la fortuna di fargli finire, lentamente come sempre, la magnifica *Presentazione al Tempio* nel transetto sinistro. Tuttavia, Barocci stava invecchiando e si pensò di rivolgersi a Guido Reni, che aveva appena completato la pala d'altare per la cappella di Filippo Neri a sinistra dell'altare maggiore (ora sostituita da un mosaico)[12]. Ma ben presto questo progetto fu messo da parte in favore del trittico di Rubens che irradiava l'atmosfera dei martiri e della Chiesa primitiva.
A Sant'Andrea della Valle, il progetto dell'architetto teatino Grimaldi, corretto da Giacomo Della Porta, permetteva cappelle più ampie e più alte di quelle del Gesù. Infatti, la navata di Sant'Andrea è spesso vista come un Gesù corretto. Chiunque attraversi la porta d'ingresso può avvertire la maestosità della navata. Le tre famiglie toscane che presero le prime cappelle erano tutte legate da vincoli di amicizia: Orazio Rucellai fece la prima offerta nel 1603, Maffeo Barberini la seconda nel 1604 e Leone Strozzi la terza nel 1605. Lo stesso architetto, Matteo Castelli da Melide, e lo stesso procuratore di marmi dei teatini li aiutarono a spendere somme enormi e i teatini diedero loro carta bianca. Le famiglie dovevano semplicemente garantire l'uso di abbondanti marmi mischi e la presenza delle armi di famiglia solo all'interno della cappella e non fuori da questa; in cambio, erano libere di scegliere i loro artisti e la loro iconografia[13].
Orazio Rucellai, il primo a conquistare il patrocinio di una cappella (la seconda a sinistra), era enormemente abbiente e poteva permettersi di spendere 10.000 scudi per rivestire di marmo la sua cappella. Egli diede il tono ai Barberini, che lo seguirono entro l'anno. Colpisce, tuttavia, che Maffeo e Carlo Barberini non abbiano esitato a ricorrere a un consigliere

*Fig. 10. Pietro da Cortona, apparizione della Vergine a Filippo Neri che lo avverte dell'imminente disastro per la chiesa in corso di costruzione, in Santa Maria in Vallicella, navata.*

gesuita, Stefonio, in una chiesa teatina, il quale fece dell'Immacolata Concezione il tema dominante dei dipinti di Passignano: i *Profeti* (1607-16) e le *Virtù della Vergine* (1611-13) nella cupola e l'*Assunta* sopra l'altare. Per le sculture, invece, Maffeo Barberini scelse artisti vicini alla famiglia, specialmente Francesco Mochi e Pietro Bernini. Entrambi i primi due mecenati abbracciarono l'ideale del *Gesamtkustwerk*, dove tutti i *media* – pala d'altare su tela, olio su muro, affresco, stucco dorato, scultura in marmo bianco, ritratti di famiglia in porfido e marmi mischi – lavorano insieme in un concerto di voci[14]. Dall'altra parte della navata i più ricchi di questi mecenati scelsero di abbandonare i *media* pittorici. Per Leone Strozzi né gli affreschi né una pala d'altare su tela erano abbastanza costosi[15], egli era, inoltre, immensamente orgoglioso del suo legame familiare con Michelangelo. Dopo essersi ripreso da una malattia in casa Strozzi, l'artista aveva, infatti, donato al padre di Leone, Roberto Strozzi, due *Schiavi* realizzati per la tomba di Giulio II (quelli ora al Louvre). Leone Strozzi fece di Michelangelo il *leitmotiv* della cappella di famiglia. Vennero realizzate solo tre opere d'arte, tutte copie in bronzo di Michelangelo: la *Leah e Rachel* (qui *Marta e Maddalena*, la *Vita Activa* e la *Vita Contemplativa*), mentre la pala d'altare è una copia in bronzo della *Pietà* del Vaticano. Il resto della cappella è una superba litoteca di marmi scuri mischi che fanno da sfondo ai quattro sarcofagi, miniature di quelli della cappella Medici a San Lorenzo a Firenze. Il bronzo patinato e i marmi scuri rendono questa una delle cappelle più scure di Roma, illuminata solo dai rosoni di madreperla nei cassettoni della volta e del pavimento di marmo bianco. Niente potrebbe essere più lontano dall'arcobaleno di colori delle cappelle del Gesù con la loro complessa iconografia. Qui non c'era nulla che il tempo potesse erodere.

La libertà accordata ai primi mecenati fu concessa anche a Virgilio Spada, il quale tuttavia fallì nel tentativo di ottenere la prima cappella a destra per la sua famiglia[16]. Questa era stata data ai Crescenzi in occasione della prima "corsa alle cappelle" del 1603, ma presto essi la scambiarono con la terza a destra dove, nonostante avessero un nobile pittore-architetto in famiglia, fecero poco. Nel 1631, forti di un lascito di 6000 scudi da parte del padre, i fratelli Spada rivendicarono la cappella, orgogliosi di passare l'eternità vicino ai loro mecenati Barberini. In merito alla decorazione Virgilio Spada decise che, poiché i Crescenzi avevano lasciato quattro colonne di giallo antico sulla parete dell'altare, egli doveva preoccuparsi solo delle pareti laterali. Il suo obiettivo era quello di realizzare qualcosa di singolare, qualcosa che colpisse i visitatori e li facesse soffermare. Secondo la sua linea di pensiero, la cappella doveva essere diversa dalla cappella Barberini, che era decorata con "pittura e scultura", dalla cappella Rucellai, che era "tutta pittura", e dalla cappella Strozzi, che era "tutta in marmo". Con la pittura, egli ragionava, si può creare subito qualcosa di innovativo, ma non si hanno garanzie sulla sua durata (si pensi alla reputazione di Caravaggio, già in declino negli anni Trenta del Seicento). Il marmo, al contrario, dura per sempre e permette una certa varietà cromatica, o la sua assenza. Le cappelle policrome stavano diventando comuni, ma nessuna di queste a Roma era caratterizzata da una colorazione integralmente nera. Facilmente reperibile nelle Fiandre e appropriato come colore del lutto, un muro di paragone nero con rilievi in marmo bianco avrebbe senza dubbio raggiunto la singolarità ricercata. Bisognava solo trovare un artista. Se non Bernini, che era troppo occupato, allora forse Giuliano Finelli, che si stava stancando del giogo berniniano e si sarebbe presto messo sul mercato. Virgilio stesso ha fornito i disegni, recentemente ordinati da Fabio Barry, che vanno da una parete nera con ritratti di antenati, rilievi di gesta eroiche e stemmi, per culminare in un progetto singolare, un rilievo enorme di 12 x 15 palmi e pesante una tonnellata, ma incorniciato, in modo da farlo sembrare un quadro da cavalletto appeso a una molletta. Come ulteriore aggiunta Virgilio pensò allora a delle prospettive architettoniche in marmo intarsiato.

Improvvisamente, però, quando la singolarità della creazione aveva ormai raggiunto livelli vertiginosi, tutto si arrestò. I fratelli Spada iniziarono a occuparsi della loro prima cappella a Bologna e poi della loro singolare galleria degli antenati a San Girolamo della Carità. Sul letto di morte, nel 1662, Virgilio ingiunse al nipote di finire la cappella di Sant'Andrea della Valle, ma il nipote preferì concentrarsi sulla Vallicella. I teatini furono contenti, dato che avevano già firmato un accordo segreto per girare la cappella al cardinale Marzio Ginetti, che espresse a Carlo Fontana il desiderio di realizzare una cappella interamente in marmo, con un gigantesco rilievo d'altare e ritratti di donatori commissionati ad Antonio Raggi[17]. La cappella divenne una litoteca che superava le tre cappelle toscane per pura prodigalità di marmo e banalità di tema iconografico (dove Giuseppe, mentre contempla la Vergine con i bambini Gesù e Giovanni Battista, è avvertito da un angelo di fuggire in Egitto).

Per riassumere, vediamo dunque i gesuiti esercitare un controllo totale sulle cappelle laterali con un complesso programma teologico, mentre gli oratoriani, oltre a svolgere una forma di supervisione dal punto di vista del programma iconografico legato al rosario, vigili sulla correttezza ma anche aperti alle scelte dei committenti, propongono scelte brillanti ma non convenzionali (Caravaggio e Rubens)[18]. I teatini coltivano una clientela eccezionale alla quale concedono più o meno carta bianca: questi ricchi mecenati mettono al centro delle loro cappelle la loro educazione gesuitica, la loro devozione all'Immacolata Concezione, il loro orgoglio per la famiglia e il loro legame con Michelangelo. I santi o le cause teatine avrebbero dovuto aspettare fino al tardo barocco per essere rappresentati nella chiesa teatina[19].

Si noti che un elemento mancava a Sant'Andrea. A differenza dei gesuiti e degli oratoriani, i teatini non avevano ereditato un'immagine sacra dal loro vecchio quartiere. I gesuiti potevano celebrare un'icona portata dalla vecchia chiesa di Ignazio, Santa Maria della Strada. Essa andò nel tempietto circolare che Vignola progettò a sinistra del presbiterio. Lì la Madonna è incastonata in un ciclo di dipinti dell'artista gesuita Valeriano che mostra scene della sua vita, creando un contrasto tra l'arte moderna, dolce e colorata, e l'arte iconica, rozza e malconcia ma piena di un potere misterioso.

Gli oratoriani trovarono un'icona miracolosa più antica

all'interno della chiesa che fu loro donata nel 1575 [fig. 9][20]. Questa aveva fatto miracoli cinquant'anni prima, quando era ancora un'icona di strada all'esterno di una casa nei pressi di una stufa o di un bagno: un'immagine sacra vicino a un covo di vizi. La Madonna della Vallicella dimostrò il suo potere ancora una volta durante la costruzione della nuova chiesa. Mentre Filippo Neri stava dormendo nelle sue stanze a San Girolamo della Carità, la Vergine gli apparve mentre reggeva il tetto della cappella con le sue mani nude. Egli si svegliò, corse al cantiere e trovò il tetto che stava per crollare; furono mandati degli operai e la catastrofe fu evitata. Questa è la scena che Pietro da Cortona affrescò più tardi sulla volta della Vallicella [fig. 10][21]. Si noti, per inciso, la modestia degli oratoriani che scelsero un soggetto così diverso dai loro colleghi gesuiti: non una Gloria del Santo Nome o Ignazio che entra in cielo, ma un incidente di cantiere evitato per un pelo da una comunicazione a distanza tra il fondatore e la Vergine. E, come è noto, quando dipinse la pala d'altare, Rubens ideò un marchingegno di corde e carrucole che permetteva alla sua versione della Madonna della Vallicella di essere abbassata nei giorni di festa per rivelare l'icona primitiva, installata nei pressi della vecchia stufa dove erano iniziate le sue avventure[22].
Sant'Andrea della Valle non aveva icone del genere. Aveva una dedica meravigliosa, ad Andrea, fratello di San Pietro, ma nessuna reliquia dell'Apostolo. Nel *Ristretto delle grandezze di Roma* di Pompilio Totti, del 1637, troviamo una lista di reliquie di Andrea:

«il cui capo fu dalla Morea portato a Roma, e posto nella chiesa di S. Pietro in Vaticano. Il collo nel Giesù. D'un braccio a S. Spirito in Sassia, e s. Sebastiano fuori le mura, l'altro a S. Andrea nel Laterano. Una spalla in S. Grisogono. Coste a S. Maria in Campitelli, e S. Eustachio. D'una gamba a S. Cecilia in Trastevere. Un ginocchio in SS. Apostoli. Un dito a S. Silvestro di Campo Marzo. Denti a S. Maria d'Aracoeli, e S. Tomaso Cantuariense»[23].

Ma nessuna reliquia era custodita in Sant'Andrea della Valle. Questa lacuna fu colmata in un modo inaspettato in seguito alla demolizione della navata della vecchia San Pietro nel 1606, occasione nella quale le tombe di Pio II e Pio III furono mandate alle Grotte Vaticane. Nel 1616 il nuovo patrono, il cardinale Peretti Montalto, insistette affinché queste fossero mandate a Sant'Andrea della Valle e montate nella navata centrale, più o meno dove era stato il salone del Palazzo Piccolomini [fig. 11]. Pio II è colui che, nel 1462, fece traslare la testa dell'apostolo Andrea da Patrasso a Roma; in un certo senso, dunque, la tomba del pontefice era una sorta di reliquia terziaria, avendo egli toccato la preziosa testa[24]. Anche gli affreschi di Domenichino, Lanfranco e Preti ci narrano dell'importanza di sant'Andrea, ma, per quanto brillanti opere d'arte, non potevano di certo compensare interamente la mancanza di una presenza sacra nella chiesa.

"*Mr. Big*"

Il cardinale Alessandro Farnese fu il patrono del Gesú, dettando il piano e l'orientamento della chiesa al Generale della Compagnia, il cardinale Borgia, e stabilendo il controllo farnesiano sulla crociera, la cupola e il coro della chiesa. Fu inoltre il committente della *Circoncisione* del Pomarancio sull'altare maggiore e ci si può solo chiedere come sarebbe stata la chiesa se avesse realizzato il progetto di un mosaico nell'abside. Il suo patronato, infatti, fu improvvisamente troncato dalla morte, sopraggiunta nel 1589 a soli 68 anni, l'età in cui suo nonno era stato eletto a quello che si rivelò essere un lungo papato[25]. Fortunatamente per i gesuiti, il cardinale Odoardo Farnese era stato pervaso dalla necessità di continuare a patrocinare i gesuiti, sostenendo così la costruzione della sacrestia e della Casa Professa[26].
Gli oratoriani trovarono il loro patrono nella persona del car-

*Fig. 11. Roma. Il sepolcro di Pio II Piccolomini trasferito dalla vecchia San Pietro a Sant'Andrea della Valle nel 1621.*

dinale Pier Donato Cesi[27]. Era un mecenate generoso e Martino Longhi il Vecchio lavorò instancabilmente per lui, per ampliare la piccola e scomoda chiesa che Filippo Neri aveva iniziato nel 1575. Ma il cardinale morì nel 1586 in un momento delicato per qualsiasi commissione, prima cioè che la facciata fosse iniziata. Non era affatto certo che l'erede del cardinale, Angelo Cesi, vescovo di Todi, avrebbe sposato la causa degli oratoriani. Per precauzione, Longhi fece incidere il suo progetto di facciata dal giovane Giacomo Lauro[28], facendo apporre sulla stampa un'affascinante iscrizione che alludeva a una pratica del Vecchio Testamento chiamata "levirato". Noto agli antropologi di molte società tribali del mondo, il levirato obbliga un fratello minore a sposare la vedova di un fratello maggiore morto senza eredi. Questo non era un riferimento ignoto alla società del tempo. Infatti, il passo dal *Deuteronomio* 24:5-10 era divenuto uno dei testi più controversi della riforma protestante quando nel 1509 venne usato per giustificare il matrimonio di Enrico VIII d'Inghilterra con Caterina d'Aragona, la vedova di suo fratello maggiore Arturo, nozze poi annullate nel 1527 ricorrendo all'ammonizione contraria contenuta nel *Levitico* 20:21[29]. Angelo Cesi si decise a sposare la vedova di Pier Donato solo nel 1593.
Impose però il proprio architetto, il quasi sconosciuto Fausto Rughesi di Montepulciano, invece di accogliere i molto più famosi Giacomo Della Porta o Giovanni Antonio Dosio, entrambi spinti dagli oratoriani. Rughesi fece realizzare un modello in legno della facciata da lui disegnata, che riuscì a sottoporre a Filippo Neri prima della sua morte nel 1596, anche un decennio in più fu necessario per costruirla. Rispetto alla facciata del Gesù, dove il frontone si adatta esattamente al tetto, la facciata di Rughesi si eleva sopra il tetto della Vallicella, come si nota guardandola dalla Torre dell'Orologio di Borromini. Angelo Cesi mise il suo scudo in cima alla facciata della Vallicella, come aveva fatto Farnese al Gesù. Ci vuole un doppio sforzo d'immaginazione per visualizzare questo stemma: primo, perché il galero o cappello che incorona sempre uno scudo del genere è andato in frantumi sotto la Repubblica giacobina del 1798-99, e, secondo, perché bisogna immaginarlo verde, il colore giusto per il galero di un vescovo, non il rosso di un cardinale. In ogni caso, nell'iscrizione Cesi non lasciava dubbi sul suo status: EPISCOPVS TVERTINVS, vescovo di Todi.

*Fig. 12. Gian Lorenzo Bernini, ritratto del cardinale Alessandro Peretti Montalto, 1621-23 (Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv. S-1918/60; Wikimedia Commons).*

A Sant'Andrea della Valle operò il mecenate più interessante tra tutti questi cardinali: Alessandro Damasceni Peretti Montalto, nipote della sorella di Sisto V, Camilla Peretti [fig. 12][30]. Nato in circostanze modeste, aveva quattordici anni quando il suo prozio fu eletto papa nel 1585, quindici quando fu fatto cardinale nella prima elevazione del papa, e diciotto quando fu nominato vicecancelliere. Per il resto della sua vita Montalto godette del più alto reddito che la curia romana potesse offrire. Viveva nella Cancelleria con suo fratello Michele, dove tenevano una corte come nel Rinascimento. Da rivale del nipote del papa regnante, il cardinale Pietro Aldobrandini, Montalto aspirava sia a imporsi nella cerchia aristocratica che a essere acclamato dal popolo con la sua generosità e il suo sostegno alle arti e agli spettacoli. Fu il primo cardinale a costruire uno splendido catafalco per lo zio defunto, Sisto V, in Santa Maria Maggiore e fu una presenza costante e importante in tutte le feste di carnevale dei primi due decenni del secolo. Intrattenne il viceré di Napoli nel 1600 con un banchetto che doveva superare quello offerto dal cardinale Aldobrandini e nel 1602, vincendo anche un palio a cavallo. Nel 1611, lui e suo fratello sponsorizzarono una tragedia interpretata da giovani nobili, con costumi sontuosi e intermezzi di musica e balletto[31].
Abbiamo un affascinante schizzo del cardinale Montalto dalla penna del marchese Vincenzo Giustiniani. I fratelli Giustiniani, il cardinale Benedetto e Vincenzo, erano amici e compagni di caccia dei fratelli Peretti e, in un passaggio di una lettera sulla musica contemporanea, Vincenzo cerca di definire il concetto di grazia. Egli dice che può esistere una donna aggraziata anche se non è necessariamente bella. Ci potrebbe essere un'aria graziosa, un'andatura graziosa, un pittore o uno scultore grazioso, un oratore grazioso. Il cardinale Montalto, diceva Vincenzo, sebbene avesse un aspetto marziale e una voce graffiante («una voce da scrivere»), tuttavia suonava e cantava con grazia. Lo stile florido e sentimentale introdotto dai fratelli richiedeva voci di ragazzi e castrati: siamo, cioè, nel mondo dei concerti di Caravaggio[32].
Nel 1614, i fratelli Montalto sponsorizzarono una festa teatrale che mise in ombra tutti i precedenti spettacoli romani. L'occasione era l'inaspettato secondo matrimonio di Michele con Anna Maria Cesi, promessa al suo primogenito Francesco, che fu celebrato alla fine del 1613[33]. Il giovane Francesco

Montalto rimase scioccato, accantonando l'idea del matrimonio per prendere gli ordini sacri, raggiungendo così il cardinalato. Sul momento, tuttavia, lo sfortunato diciottenne dovette assistere ai festeggiamenti destinati ad accogliere Anna Maria nella sua casa, non come sua sposa bensì come sua matrigna.
Il *masque* di nozze del febbraio 1614, *L'amor pudico,* ebbe luogo nella Cancelleria e durò sette ore[34]. C'erano molti cambi di scena, effettuati da elaborate macchine, e gli atti erano punteggiati da frequenti danze. Della scena iniziale ci è giunta una dettagliata descrizione, nella quale, in una Roma in rovina, Venere scendeva dall'Olimpo in cerca di suo figlio, Amore, il quale era a sua volta calato sulla terra per unire la coppia amorosa. Questi, nudo tranne che per un velo discreto, una collana di gioielli e ali tempestate di pietre preziose, era tuttavia rimasto sconvolto dalla distruzione che lo circondava.
Venere trasformava quindi miracolosamente la città con splendidi palazzi, alludendo con ciò alla "magia" operata da Sisto V e Paolo V. Seguirono scene dell'assemblea degli dei tra le nuvole, una danza dei mostri intorno alla grotta del Disprezzo, una rappresentazione dei Campi Elisi con odori deliziosi e ruscelli che scorrevano, e il mare con il suono delle onde. Si sentivano lunghe recitazioni in lode della sposa dalle labbra di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Sannazzaro e Anguillara. La nave delle muse navigava con il leone Peretti a prua, mentre i monti e l'albero dei Cesi si alzavano da sotto il palco.
Tra i familiari presenti allo spettacolo c'era Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei e cugino della sposa. Federico ricordò lo spettacolo in una lettera a Galileo, dicendo che tutti, tranne qualche incorreggibile aristotelico, erano contenti di vedere le stelle medicee nel coro accanto a Giove. Un altro ospite di grido fu Vincenzo Giustiniani, il quale riuscì ad assicurarsi gli inviti per i suoi ospiti inglesi di alto livello, Lord e Lady Arundel, che avrebbero trascorso i primi quattro mesi del 1614 a Roma insieme al loro esotico compagno di viaggio, Inigo Jones[35]. A Londra Jones aveva già messo in scena molte rappresentazioni teatrali di Ben Jonson per la regina e il principe Enrico, ma il ricordo dello spettacolo svoltosi al palazzo della Cancelleria rimase indelebile nella sua memoria per molti anni, riemergendo come ispirazione nelle sue produzioni per Carlo I. Nel 1635, un agente italiano che aveva assistito a una masque di Jones a Londra avrebbe riferito che «le macchine erano meravigliosamente belle, poiché l'architetto era stato alla famosa festa organizzata dal cardinale Peretti a Roma»[36].
Montalto dedicò la sua attenzione anche all'espansione e all'abbellimento della villa a Santa Maria Maggiore. Suo fratello Michele aveva ereditato la villa dalla loro nonna Camilla Peretti, che a sua volta l'aveva ricevuta da Sisto V poco prima della sua morte nel 1590. Le tre *allées* che si irradiavano dall'entrata e i due casini erano già stati costruiti sotto Domenico Fontana ma, mentre quest'ultimo aveva costruito un muro intorno alla villa, il cardinale cercò di collegare i giardini al parco circostante, aprendo delle viste attraverso le recinzioni e i cancelli. Egli giocò con l'acqua più di quanto avesse fatto Fontana e, all'incrocio di due viali, fece realizzare un pavimento a mosaico con lo stemma dei Montalto e fontane. Verso Termini, invece, organizzò una serie di *parterre* geometrici con pezzi d'antiquariato collocati in ambientazioni che alludevano a concetti più complessi. La maggior parte di queste migliorie fu fatta negli anni 1621-23, in diretta concorrenza con la costruzione di Villa Ludovisi.
Fino a quando aveva lavorato per il cardinale Montalto, Bernini aveva prodotto figure singole o piccoli gruppi ma nel 1621-22, quando il cardinale commissionò il Nettuno e Tritone per la peschiera della propria villa, lo scultore fu incoraggiato a pensare il gruppo marmoreo nei termini di un dramma che si svolge in un'ambientazione più monumentale[37]. La vasca ovale, già costruita da Giovanni Fontana, era la più grande fontana di Roma [fig. 13]. Sulla balaustra intorno al bordo esterno c'erano dodici statue nude; Ercole sorvegliava l'entrata mentre Fauno suonava. I gradini che conducevano al bacino recavano affisse antiche epigrafi; intorno al bacino c'erano vasche d'allevamento e l'acqua brulicava di pesci. Ovunque erano rappresentate scene di gare e passatempi acquatici. Sotto il Nettuno del Bernini era presente una grotta chiamata Terme dalla quale si poteva guardare attraverso un'apertura nella roccia fino a Santa Maria Maggiore, come se la chiesa fosse stata messa lì apposta, visibile attraverso spruzzi colorati di arcobaleno. L'insieme fantastico era circondato da cipressi. Il cardinale Montalto aprì orizzonti che Bernini non aveva mai intravisto prima.
Se le maschere, le giostre e le fontane rappresentavano il lato festoso del mecenatismo di Montalto, Sant'Andrea della Valle, la severa chiesa teatina, doveva immortalare il suo nome e salvare la sua anima[38]. Montalto incarnò un mecenatismo più risoluto e costante del cardinale Gesualdo; egli si impegnò per 5000 scudi all'anno per diciotto anni, per un totale di ottanta o novantamila scudi. Carlo Maderno fu il suo architetto di fiducia e, grazie ai progetti di quest'ultimo, le tombe dei due papi Piccolomini, Pio II e Pio III, furono rimosse dalla navata demolita di San Pietro e reinstallate in alto nella navata di Sant'Andrea nel 1621. Maderno scavò poi in profondità nel teatro di Pompeo per realizzare le fondazioni dell'incrocio fra navata e transetto della chiesa. Il coro fu iniziato nel 1616 e voltato nel 1620-21, e, con l'aiuto di

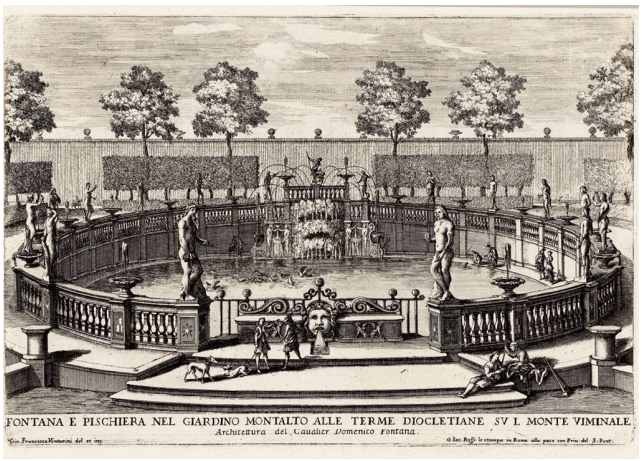



*Fig. 13. Giovan Francesco Venturini, peschiera di Villa Montalto con il Nettuno del Bernini in lontananza (da G. B. Falda, 1676-89, 3, pl. 17, Roma, Bibliotheca Hertziana, Biblioteca, Cat.-nr. Dr 905-2750/a gr raro).*

Borromini, Maderno finì la cupola nel 1620-23.
La cupola di Sant'Andrea è una grande opera di ingegneria ma, come la facciata di Santa Susanna, è anche un esercizio di finzione architettonica. È un evidente omaggio a San Pietro, poiché ne imita i contrafforti a due colonne del tamburo costruito da Michelangelo. Anche il ripido profilo della cupola richiama la cupola di Della Porta, ma si tratta di un guscio singolo, non doppio, e le sue finestre a oculo sono false. Per completare la finzione, le loro superfici in stucco, corrose dal tempo, andrebbero ridipinte a imitazione di lastre di vetro. All'intradosso, dove ci si sarebbe potuti aspettare qualcosa di simile al sistema di nervature che conferisce alla cupola di Maderno in San Giovanni dei Fiorentini una grande spinta dinamica, la cupola è interamente liscia. Maderno amava le decorazioni in stucco e non era amico degli affrescatori, come si lamentava Baglione[39]. In questa occasione, tuttavia, fu costretto a rinunciare a causa della forte volontà del suo mecenate, che vedeva la cupola come una vetrina per i suoi pittori preferiti.
Al cardinale Montalto piaceva mettere alla prova gli artisti e metterli in competizione tra loro. Fece realizzare a diversi giovani pittori delle scene per un ciclo di Alessandro Magno per una stanza della sua villa. Lanfranco in particolare attirò la sua attenzione, ragion per cui il cardinale gli commissionò un ritratto posando per lui e promettendo che un giorno gli avrebbe affidato gli affreschi della grande cupola che sorgeva a Sant'Andrea. Col passare del tempo, però, il ricordo della promessa si affievolì, e quando il nipote del papa, Ludovico Ludovisi, chiese la commissione per il suo protetto Domenichino, Montalto in un primo momento acconsentì. In seguito, ricordatosi della sua promessa, con un compromesso che lasciò tutti insoddisfatti, divise la commissione, affidando a Lanfranco la cupola e a Domenichino il coro e i pennacchi [figg. 14-15]. Forse segretamente apprezzava l'idea della competizione, così come egli stesso si sentiva in competizione con la memoria del cardinale Farnese e dei suoi affreschi nel Gesù.

*Fig. 14. Roma. Sant'Andrea della Valle, cupola affrescata da Giovanni Lanfranco, 1625-27; pennacchi affrescati da Domenico Zampieri (il Domenichino), 1624-25.*

Non gli venne mai in mente di permettere a Maderno di creare una cupola più "architettonica" come quella di San Giovanni dei Fiorentini e il maestro architetto dovette piegarsi alla volontà di un committente altamente sperimentatore.
Man mano che il progetto avanzava, Maderno si sentiva sufficientemente fiducioso nei confronti del suo giovane assistente da lasciargli maggiore libertà. La lanterna di Sant'Andrea della Valle è giustamente considerata la prima opera di architettura di Borromini[40]. Da una generazione si ricorreva all'araldica per la decorazione delle lanterne. La lanterna della cappella Sistina a Santa Maria Maggiore è coronata dai tre monti e dalla stella del Peretti, mentre la cappella Borghese ha una vivace corona fatta di quattro draghi che sostengono un globo di rame, che è a sua volta sormontato da un'aquila e una croce. Nessuna delle menzionate lanterne faceva uso di colonne, ma poiché il tema generale di Sant'Andrea era la reminiscenza di San Pietro in Vaticano, Borromini tornò alla fonte e circondò la sua lanterna con otto coppie di colonne. Nuovamente un omaggio a Michelangelo, ma con una svolta: ogni coppia è sormontata da un unico capitello, costituito da un cherubino sorridente, le cui ali si protendono e si trasformano in volute ioniche. La cupola sinuosa della lanterna è sormontata da quattro teste di leoni, i tripli monti dei Peretti Montalto, la tiara pontificia, una stella e la croce. Per ammirare la cupola nel suo insieme, bisogna camminare intorno alla chiesa o, meglio, salire sui tetti vicini o guardare la città dal Gianicolo. Da questa distanza, Sant'Andrea della Valle si staglia nello skyline di Roma con la cupola più grande dopo quella di San Pietro, e, data l'onnipresente araldica, come la più eloquente. Nessuno avrebbe avuto difficoltà a identificare nella famiglia papale di Sisto V la principale protettrice dei teatini. Era invece compito dei più acuti e perspicaci notare la rivoluzione che si stava preparando nei capitelli della lanterna.
La facciata sarebbe stata il culmine del patronato di Montalto a Sant'Andrea, permettendogli di proclamare il suo titolo di vicecancelliere sul più grande dei fondali, proprio come Farnese aveva fatto al Gesù[41]. I disegni di Borromini ci mostrano l'evoluzione delle idee di Maderno attraverso diverse fasi. L'idea principale era un'edicola dentro un'edicola intorno al portale principale, come al Gesù ma più elaborata, con il frontone dell'edicola esterna diviso in volute. Il piano inferiore della facciata doveva avere otto colonne disposte con la logica della stratificazione che Maderno aveva usato così trionfalmente a Santa Susanna. Tuttavia, Maderno e Borromini lavorarono a Sant'Andrea con una spada di Damocle che pendeva sulle loro teste. Domenichino, il pittore diventato architetto, voleva la commissione e aveva buone possibilità di ottenerla. Domenico Zampieri (1581-1641) [fig. 15] era un appassionato musicista che si imbatté nell'architettura mentre cercava una chiave dei modi musicali greci in Vitruvio. Studiò architettura a Bologna tra il 1619 e il 1621 e prese lezioni di prospettiva a Roma dal poco noto matematico teatino padre Matteo Zaccolini. Quando nel 1621 il suo patrono fu eletto papa Gregorio XV, fu chiamato a Roma per assumere l'incarico di architetto del Palazzo Apostolico. Si sospettava che mirasse a una posizione più elevata, quella di architetto di San Pietro[42].

Domenichino aveva poca esperienza pratica, ma proprio per questo tendeva a comportarsi come un artista e ad adottare soluzioni non convenzionali. Nel 1616-17, per esempio, progettò il maestoso soffitto a cassettoni della navata di Santa Maria in Trastevere, commissionato da Pietro Aldobrandini al suo ritorno a Roma, dopo un decennio di esilio autoimposto. Si tratta di un totale allontanamento dalla convenzione per tali soffitti, che normalmente sembrano sorretti da pesanti travi, quando, in realtà sono composti da migliaia di pezzi di legno appesi alle capriate del tetto. Rendendosi conto di essere libero dal vincolo della struttura, Domenichino disegnò un motivo di ottagoni e stelle che ricordano le armi dello scudo degli Aldobrandini. Al centro del soffitto, in un grande scrigno ottagonale, è inserita un'*Assunzione della Vergine* dipinta su tela, come se il mistero sacro si svolgesse sopra il tetto e potesse essere intravisto attraverso un oculo. Tale sistema rispecchiava l'idea di una cupola applicata a un soffitto[43].

Domenichino elaborò una serie di progetti di facciata per Sant'Andrea della Valle nel 1623. Diciotto schizzi veloci sono conservati su tre fogli a Windsor[44]. Alcuni di questi rientrano nella tradizione del Vignola, ma la maggior parte esplora motivi che non si trovano normalmente nelle facciate delle chiese romane. Tra i modelli di questi vi sono sia grandi fontane come l'Acqua Paola che archi di trionfo. Una delle soluzioni riecheggia la facciata del giardino di Villa Medici. Domenichino dimostrò un inaudito gioco combinatorio nella progettazione delle facciate: alcuni schizzi guardano alle fonti classiche, altri alle creazioni più geniali dell'alto barocco. Ad esempio, uno schizzo sembra quasi presagire la facciata di Cortona di Santa Maria in Via Lata, un altro quella di Sant'Andrea al Quirinale del Bernini. Sembra quasi che Domenichino volesse dimostrare come il vantaggio dell'artista-architetto potesse misurarsi nella fertilità dell'invenzione. Domenichino deve aver innervosito gli architetti professionisti. Come ricordato, come mecenate al cardinale Montalto piaceva mettere gli artisti in competizione, stimolandoli a intraprendere generi per loro inediti. Si era già dimostrato capace di dimenticare la promessa fatta a Lanfranco di affidargli gli affreschi della cupola, per poi dividere la commissione e renderla il teatro di una competizione offerta all'attenzione di tutta Roma. La famiglia Peretti-Montalto aveva lavorato con la ditta Fontana-Maderno per due generazioni, ma Domenichino era un artista e il cardinale un appassionato d'arte. I cambiamenti improvvisi, del resto, facevano parte delle vicende dell'architettura. Per Maderno era sufficiente riportare alla memoria gli accadimenti legati alla facciata del Gesù, di cui Vignola aveva perso all'ultimo minuto la commissione, andata a Della Porta, per rendersi conto che i vicecancellieri potevano essere mercuriali. Gli eventi successivi dimostrano che non si era preoccupato invano. Nel 1628, dopo aver finito la struttura di palazzo Lancellotti ai Coronari, Maderno perse il progetto del portale in favore del Domenichino, che fu come perdere il diritto di apporre la sua firma sul palazzo[45]. Ancora, nel 1627-28, dopo aver terminato il corpo principale di Santa Maria della Vittoria egli perse la commissione della facciata, che andò invece all'architetto preferito di Scipione Borghese, Giovanni Battista Soria[46].

Nel 1623, in risposta alla sfida del Domenichino, Borromini disegnò un bellissimo alzato della facciata di Sant'Andrea della Valle. Il piccolo foglio, ora a Oxford, possiede la magia di una brillante miniatura[47]. È grande la metà di un tipico disegno di presentazione ma trasmette due o tre volte più informazioni. Il disegno è infatti redatto con una precisione mozzafiato, contiene anche dettagli a mano libera come le fiamme saltellanti dei candelabri, i leoni rampanti e i corpi lussuriosi delle cariatidi che fiancheggiano la finestra centrale. Un lavaggio grigio traslucido, steso in veli sottili, rafforza la matita senza coprirla. L'intenzione di Maderno sembra quella di voler presentare al cardinale un disegno di una bellezza mozzafiato per convincerlo dell'elevata qualità artistica di cui il suo studio era capace.

Poi, in un batter d'occhio, Montalto fu portato via, ammalatosi di un improvviso mal di stomaco per il quale né le processioni nelle strade né il digiuno degli ebrei sortirono effetto. Morì il 2 giugno 1623, a cinquantadue anni, cinque anni prima del termine personale datosi per il completamento della facciata. Fu sepolto nella cappella Sistina in Santa Maria Maggiore, ma il suo cuore fu posto in Sant'Andrea. In tutta Roma negozi e chiese chiusero a lutto e per anni i cappellai e gli orafi vicino alla Cancelleria drappeggiarono i loro negozi per celebrare l'anniversario della sua morte. Nessun lutto, però, fu così sentito come quello dei padri teatini, che avevano perso il loro generoso mecenate.

Maderno cercò di recuperare ciò che poteva dalle rovine. Lasciò che la pietra si accumulasse nella piazza fino al 1626 e

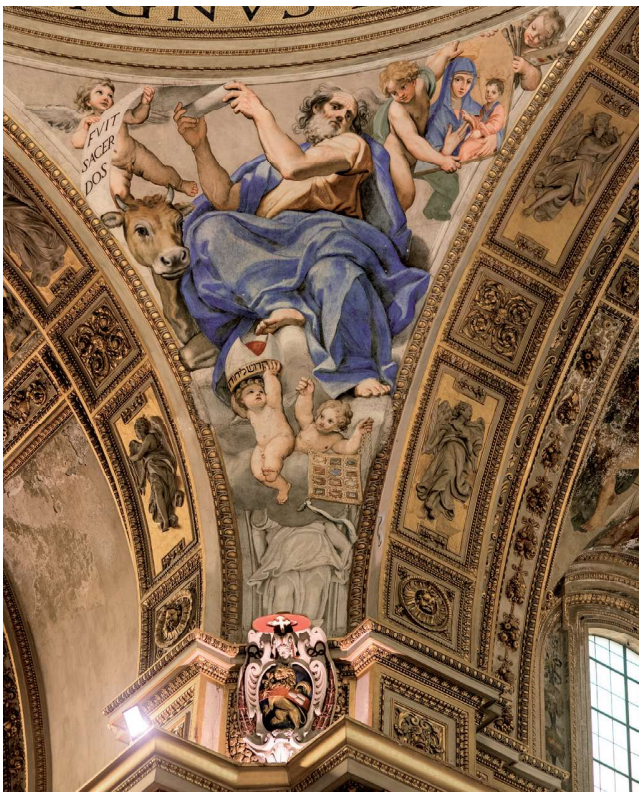



*Fig. 15. Roma. Sant'Andrea della Valle; affresco di Domenichino, San Luca con lo scudo del cardinale Montalto posto sull'imposta del pennacchio.*

posò un grande monolite di granito egiziano sulla soglia, tuttora riconoscibile da chi entra. Con gli alti piedistalli di travertino egli arrivò a uno stadio ove sarebbe stato enormemente costoso cambiare radicalmente progetto e il disegno di Borromini fu inciso da Valérian Regnard, lo stampatore che aveva raggiunto la fama grazie alla sua brillante rappresentazione del Gesù [fig. 16][48]. Alla fine, Maderno si mise in cerca di un nuovo mecenate. Maffeo Barberini fu eletto Urbano VIII il 6 agosto 1623 e sarebbe stato logico invitare la famiglia Barberini ad assumere il patrocinio e finire la facciata; dopo tutto, la loro cappella di famiglia si trovava proprio dietro di essa. Niente, tuttavia, si dimostrò efficace e il progetto di Maderno andò in fumo. La facciata non sarebbe stata costruita fino al regno di Alessandro VII, nel 1660-61, incorporando le basi di Maderno ma seguendo il progetto di Carlo Rainaldi per tutto il resto [fig. 17].

*La casa*

Come menzionato, nel 1610 Felini sperava che il cardinale Montalto potesse portare a termine la residenza ("luogo") dei teatini come "corona" della sua carriera. Corona è la parola giusta anche in merito alla distribuzione, dal momento che le residenze delle tre congregazioni religiose di cui abbiamo parlato tendono ad articolarsi intorno alla rispettiva chiesa, quasi avvolgendola. Al Gesù, il cardinale Odoardo Farnese si era fatto carico della fabbrica costruendo una grande ma sobria residenza per i gesuiti, ravvivata solo dalle iscrizioni e dalle targhe cardinalizie agli angoli. Seguendo questo esempio, i teatini assunsero uno dei più interessanti tra i giovani professionisti che praticavano a Roma, Paolo Maruscelli, architetto di alcuni conventi ma anche del regale palazzo Madama[49]. Niente dell'esuberanza di questa architettura parlante, tuttavia, può essere ritrovato nella sua casa teatina, la cui moderazione è, forse, la sua migliore qualità. Impostando la linea frontale lontano da piazza di Siena, la casa permette alla chiesa di Sant'Andrea di essere libera su tre lati, rendendola una delle poche chiese romane ad essere brillantemente illuminata [fig. 1]. La sobrietà della casa ha anche aumentato la visibilità della cupola. Maderno era ben consapevole di come una lunga navata potesse rendere invisibile una cupola, come era successo a San Pietro. A Sant'Andrea, invece, grazie alle vestigia della piazza di Siena e alla modesta altezza della casa, è agevole vedere la cupola almeno da un lato, per non parlare della sua impronta nello skyline romano.
Se si vuol parlare della casa di un ordine religioso in termini di "corona" di una grande chiesa, senza dubbio gli oratoriani hanno ottenuto il risultato più significativo. Tra il 1637 e l'inizio del 1640 Francesco Borromini convinse i filippini a

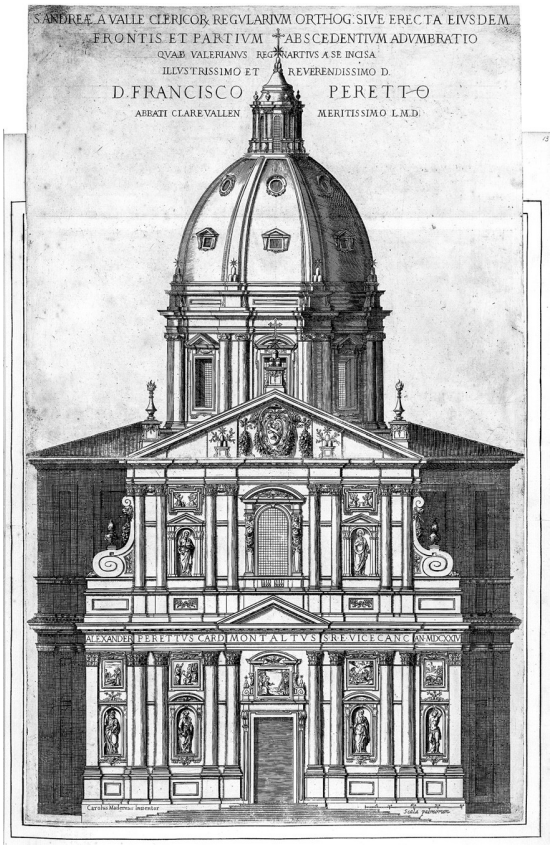



*Fig. 16. Valérian Regnard, dopo Maderno e Borromini, progetto per la facciata non eseguita di Sant'Andrea della Valle, acquaforte, 1624 (British Library, Templa Diversa, Carte 3.Tab.34, c. 13).*

*Fig. 17. Roma. Sant'Andrea della Valle, facciata di Carlo Rainaldi sulle fondamenta di Carlo Maderno, 1660-61.*

costruire qualcosa di più regale di quello che avevano previsto inizialmente: si trattava di una grande facciata per un piccolo oratorio, dove ogni vincolo venne trasformato in virtù [fig. 18][50]. La facciata della casa doveva essere più modesta di quella della chiesa e, pertanto, non in travertino ma in mattoni, mattoni romani incredibilmente sottili e modellati con antico virtuosismo. Un prospetto non composto da strati piatti, ma delicatamente curvo, non gravato dalle armi di una grande famiglia, come i Farnese, i Cesi o i Montalto, ma che mostrava modestamente i simboli – cuori, gigli e stelle – di un santo romano. La via oratoriana non è quella dell'ostentazione che impressiona ma quella della modestia che converte. Come disse lo scrittore inglese Richard Lassels della predicazione oratoriana, questi erano uomini dotti, capaci «di volare alto, ma nei loro sermoni si abbassano a un tono basso, e a un modo facile e popolare, che mira piuttosto alla conversione, che all'ostentazione; e fa un gran bene, anche se fa poco rumore; Dominus in leni aura»[51].

In conclusione, "abbassare il tono" e "fare poco rumore" non sono parole che si potrebbero usare per la fiera cupola di Sant'Andrea della Valle. Finalmente i teatini, i primi dei nuovi ordini anche se gli ultimi a iniziare una chiesa, si erano insediati nel cuore della Roma urbana per restarvi. Roma sarà la base per un'espansione globale e la cupola di Sant'Andrea della Valle funzionerà come un marchio dell'ordine; anche in questo sono i veri rivali dei gesuiti[52]. Con la diffusione dei teatini nel mondo, la cupola di Maderno assunse il ruolo di significante della presenza teatina, fu di ispirazione per la grande cupola di San Giuseppe ai Quattro Canti a Palermo [fig. 19], aggiunta in un secondo momento alla maestosa navata iniziata nel 1612 da un teatino genovese, Giacomo Besio, e portata a termine nel 1725 dall'architetto dei Crociferi, fra Giuseppe Mariani[53].

Il modello della cupola di Sant'Andrea si diffuse anche nel cuore dell'Asia cattolica, dove negli anni 1656-72 i teatini costruirono Nossa Senhora da Divina Providência a Goa [fig. 20][54]. Il progetto è generalmente assegnato al teatino Carlo Ferrarini, assistito da Francesco Maria Milazzo e Manuel Pereira. La facciata è ovviamente modellata su San Pietro, mentre la pianta è modellata sulla Madonna della Ghiara a Reggio Emilia, luogo di origine del Ferrarini. Ma la cupola è una versione della cupola della chiesa madre di Roma[55]. Forse per tale ragione, l'opinione corrente è che la cupola di Nossa Senhora da Divina Providência sia un corpo

*Fig. 18. Roma. Facciata dell'Oratorio nella casa dei Filippini a Santa Maria in Vallcella, Francesco Borromini, 1637-40.*

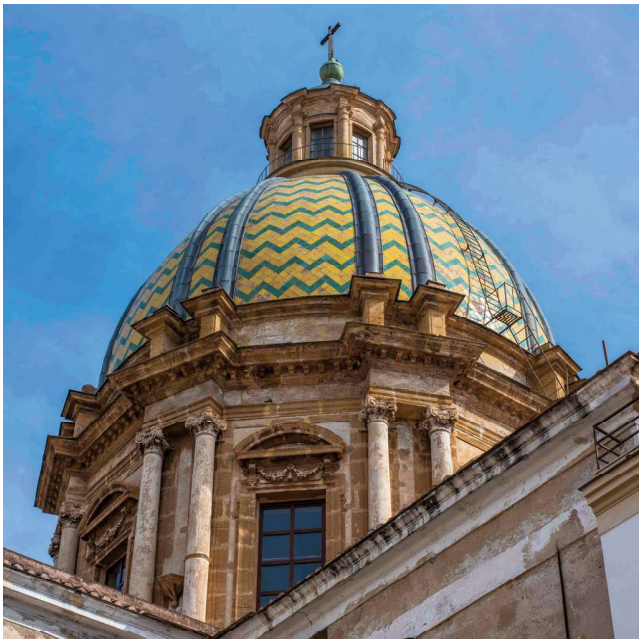


*Fig. 19. Palermo. Chiesa di San Giuseppe dei Teatini, tamburo e cupola.*

*Fig. 20. Goa. Nossa Senhora da Divina Providência, 1656-72.*

estraneo calato nel paesaggio ecclesiastico di Goa, senza progenie. Eppure, qualche lontana progenie potrebbe esserci. Dopo che i portoghesi si ritirarono verso la costa, lontano dalla capitale malarica, la popolazione locale iniziò a ricostruire i templi indù che i colonizzatori avevano distrutto[56].

A ben guardare, però, essi non assomigliano affatto a un tradizionale tempio indù: la presenza di una cupola rievoca forse, in qualche modo, proprio il capolavoro architettonico che aveva coronato i sogni più ispirati del cardinale Peretti – e di Maderno e dei teatini – a Roma.

**Note**

[1] Felini, 1969, p. 131.
[2] Pirri, 1941; Pecchiai, 1952; Lucas, 1990; Schwager, 1994; sulla chiesa del Gesù di Roma si legga infine il saggio di K. Schwager ed H. Schlimme in Tuttle et al., 2002.
[3] Ponnelle, Bordet, 1932, pp. 339-47, 404-19; Gasbarri, 1962; Barbieri, Barchiesi, Ferrara, 1995; Downes, 2009, pp. 205-59.
[4] Hess, 1963, pp. 215-38, 431-33; ristampato come Id., 1967, pp. 353-367.
[5] Connors, 1989, p. 17.
[6] Anche se Hibbard, 1961 rimane fondamentale per la protostoria del progetto, il principale testo di riferimento per la storia artistica e architettonica della chiesa è Costamagna, Ferrara, Grilli, 2003, e, in particolare, il saggio Ferrara, 2003.
[7] Hibbard, 1972; Bailey, 2003, pp. 187-260; Bailey, 2018; Robertson, 2015, pp. 185-95.
[8] Zuccari, 1990; Bailey, 2018.
[9] Zuccari, 1981a e Zuccari, 1981b; contributi ristampati in Zuccari, 2011; Verstegen, 2015, pp. 144-49; Robertson, 2015, pp. 200-20.
[10] Sulla cappella Vittrici con la *Deposizione* di Caravaggio si leggano Hibbard, 1983, pp. 171-79 e 312 e sgg., cat. 107; Grossman, 2002.
[11] Verstegen, 2015, pp. 126-42.
[12] Incisa della Rocchetta, 1972; Guazzelli, 2012.
[13] Ferrara, 2003.
[14] Schütze, 2007, pp. 31-107.
[15] *Ivi*, pp. 125-30.
[16] Barry, 2019.
[17] Cavazzini, 1999; Schütze, 2007, pp. 130-36; Nater, 2010; Curzietti, 2020, pp. 246-52.
[18] Si veda il capitolo pionieristico sul mecenatismo artistico degli ordini religiosi in Haskell, 1963, pp. 63-93.
[19] Spear, 1982, vol. 1, pp. 242-58, cat. 88.
[20] Per Rubens e la Madonna della Vallicella si veda, tra l'estesa bibliografia, i classici studi di Incisa della Rocchetta, 1962-63; Jaffé, 1977, pp. 85-99; White, 1987, pp. 35-51; e, in rapporto a tutte le altre cappelle, Robertson, 2015, pp. 206-17. Per una lettura che sottolinea l'iconicità dell'immagine si veda Barbieri, 1995; Gotor, 2002 e Noyes, 2018.
[21] Per il miracolo si veda Gallonio, 1995, pp. 181-83; per Cortona si veda Briganti, 1982, pp. 108 e sgg. e tav. 278.
[22] Gebhardt, 2020.
[23] Totti, 1637, p. 119.
[24] Olitsky Rubinstein, 1967.
[25] Robertson, 1992.
[26] Sulla facciata del Gesù si veda Schlimme, 1999; Beldon Scott, 2018 e, per il contesto di rivalità tra cardinali, Id., 2019.
[27] Bonadonna Russo, 1967-1968. Sulla facciata della Vallicella si veda Molteni, 1994 e, in particolare, i contributi Ferrara, 1994; Barbieri, 1994; Del Pesco, 1994.
[28] Bonadonna Russo, 1968, pp. 114-21; la scheda di Christine Challingsworth in Millon, Magnago Lampugnani, 1994, pp. 468-69, no. 63 (con bibliografia precedente); Tschudi, 2017, p. 39, fig. 6; McDonald, 2019, 2, no. 1748. Per un'analisi stilistica della facciata si veda Downes, 2009, pp. 233-49. Bonadonna Russo, 1965;
[29] Scarisbrick, 1968, pp. 163-97.
[30] Granata, 2012. Su Montalto e la musica si vedano Chater, 1982 e Hill, 1997. Per il ritratto del cardinale, un capolavoro del Bernini ora ad Amburgo, si leggano Lavin, 1984; Seidel, 2013/14; Bernardini, 2021, vol. 1, pp. 150 e sgg.
[31] Clementi, 1939, vol. 1, p. 359, pp. 390 e sgg.
[32] Dal *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* di Vincenzo Giustiniani (1628) in Solerti, 1969, vol. 1, p. 110; e Paliaga, 2012 per un'esplorazione del nesso tra Giustiniani, Federico Borromeo e i cardinali Del Monte e Montalto su musica, vetro e natura morta in rapporto col famoso Bacco di Caravaggio.
[33] La prima moglie di Michele Montalto era morta nel 1613 dopo avergli dato tre figli. Il suo primogenito, Francesco, era stato promesso fin dall'età di nove anni ad Anna Maria Cesi, che avrebbe portato con sé una dote di 160.000 scudi. Fu un'unione perfetta. Anna Maria sbocciò e, man mano che cresceva nella sua adolescenza, Francesco la amò con forza. Tuttavia, alla morte della sua prima sposa, Michele, che aveva trentasette anni, aveva bisogno di una nuova moglie e non esitò a prendere Anna Maria per sé, senza nemmeno aspettare il consueto anno di lutto.
[34] Cicognini, 1614; Clementi, 1939, vol. 1, pp. 396-408.
[35] Hervey, 1921; Hess, 1950, ristampato in Id., 1967, pp. 207-19.
[36] Howarth, 1985, p. 230, no. 4.
[37] Per villa Montalto e il Nettuno di Bernini si veda Massimo, 1836, pp. 141 e sgg.; Coffin, 1979, pp. 142-45; Benocci, 1989; Benocci, 1995-1996; Marder, 2004; Ribouillault, 2013, pp. 159-75. Per il programma espositivo di sculture antiche si veda Rausa, 2005; Seidel, 2010; Id., 2016; Id., 2017/2018.

[38] Hibbard, 1971, pp. 146-55; Connors, 2005, pp. 260 e sgg. per il conflitto tra i teatini e i barnabiti per il possesso dell'isola; Pallottino, 1999.
[39] Baglione, 1995, p. 309: «[…] egli fusse poco amico della pittura, e troppo partiale de gli stucchi, ne' quali era allevato»; ; si veda Bortolozzi, 2020, p. 214, cat. 130 per il disegno di presentazione di Maderno, nel quale si vedono le costole all'interno della cupola.
[40] Portoghesi, 1967 e Portoghesi, 1984, tav. 5; sul modello fatto da Nicola Soldini per l'esposizione del 1999 a Lugano si veda Pallottino, 1999, p. 364.
[41] Manfredi, 2012.
[42] Spear, 1982, vol. 1, pp. 85-99.
[43] *Ivi*, pp. 87 e sgg. e *Ivi*, vol. 2, pl. 166. Sui soffitti figurativi a Roma, si veda Conforti, D'Amelio, 2019.
[44] Windsor Castle, Royal Library, P.-H. no. 1735-37; si veda Spear, 1982, vol. 1, pp. 91-93; vol. 2, pls. 405-407.
[45] Spear, 1982, vol. 1, pp. 96; vol. 2, pls. 410-411; Cavazzini, 1998, pp. 26-29.
[46] Hibbard, 1971, pp. 140-42.
[47] Oxford, Ashmolean Museum, Largest Talman X, c. 19; l'attribuzione si deve a Kieven, 1993, pp. 48 e sgg., cat. 3.
[48] L'iscrizione sulla facciata della stampa reca la data 1624 ma esiste un secondo stato in cui la dedica all'abate Francesco Peretti è modificata a seguito della sua elevazione al cardinalato nel 1641. Pur essendo molto grande (56,9 x 34,4 cm), essa è stata inserita incongruamente come due tavole in De Rossi, 1684, tavv. 43-44, ma deve essere circolata prima, dato che Martinelli lo annota nel 1660-63 (si legga Martinelli, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scoltura*, Roma, Bibl. Casanatense, MS 4984, [1660-1663], in D'Onofrio, 1969, p. 16); si veda anche McDonald, 2019, vol. 1, cat. 1750.
[49] Una sintetica biografia in Connors, 1989, pp. 109-12; si vedano anche anche Barroero, 1996; Masciantonio, 2005, su gentile suggerimento di Susan Klaiber; Traversi, 2008.
[50] Connors, 1989; Downes, 2009.
[51] Lassels, 1698, parte 2ª, p. 12: «What shall I say of the four sermons daily in the Chiesa Nova, by the most learned and good priests of the Oratory, who being most of them learned men, as Baronius, Bosius, Justinianus, Renaldus, Ec. and able to fly high, yet in their sermons stoop to a low pitch, and a popular facile way, which aims rather at conversion, than ostentation; and doth great good, though it make little noise; Dominus in leni aura».
[52] Bösel, 2017/2018.
[53] Garstang, 1984, p. 22, pp. 44-46, p. 199 n. 30; si legga ora Guadagna, *infra*.
[54] Nunes Pereira, 2005, pp. 328-30, tavv. 147-149.
[55] Gemelli Careri, 1708, vol. 3, p. 65: «La picciola Chiesa de' Padri Teatini è fabbricata sul disegno di S. Andrea della Valle in Roma».
[56] Rodrigues dos Santos, *infra*, ricostruisce con perizia la storia della chiesa, allo stesso modo segnalando dei rapporti con i templi indù della regione.

**Bibliografia**


G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti…*, in Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, 1642, ripr. facsimile a cura di J. Hess e H. Röttgen, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1995.

G. A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo and London 2003.

G. Bailey, *The Church of the Gesù in Rome and the First Phase of Its Decoration*, in *The Holy Name: Art of the Gesù. Bernini and His Age*, edited by L. Wolk-Simon, C. Johns, Saint Joseph's University Press, Philadelphia 2018, pp. 97-123.

C. Barbieri, *La facciata della Vallicella. Documenti sulla fabbrica e un modello culturale*, in *La Chiesa Nuova: la facciata, il restauro*, a cura di C. Molteni, Gestedil Editrice, Roma 1994, pp. 31-38.

C. Barbieri, *'Invisiblia per visibilia': S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, a cura di A. Costamagna, Electa, Milano 1995, pp. 64-79.

C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *Santa Maria in Vallicella: Chiesa Nuova*, F.lli Palombi, Roma 1995.

L. Barroero, *Note per Paolo Maroscelli*, in *Scritti di archeologia e storia dell'arte in onore di Carlo Pietrangeli*, a cura di V. Casale, F. Coarelli, B. Toscano, Quasar, Roma 1996, pp. 177-79.

F. Barry, '*Perché vorrebbe uscire dall'ordinario': Architecture and the Paragone in Virgilio Spada's Chapel Designs for Sant'Andrea della Valle (1630–34, 1662)*, in *I colori del marmo*, a cura di C. Giometti, C. M. Sicca, Pisa University Press, Pisa 2019, pp. 65-83.

J. Beldon Scott, *Instrument of Persuasion: The Façade of the Gesù*, in *The Holy Name: Art of the Gesù: Bernini and His Age*, edited by L. Wolk-Simon, Saint Joseph's University Press, Philadelphia 2018, pp. 83-95.

J. Beldon Scott, *Roman Church Architecture: The Early Modern Facade*, in *A Companion to Early Modern Rome, 1492-1692*, edited by P. Jones, B. Wisch, S. Ditchfield, Brill, Leiden and Boston 2019, pp. 427-58.

C. Benocci, Documenti inediti sul 'Nettuno e Tritone' di Gian Lorenzo Bernini per la peschiera della Villa Peretti Montalto a Roma, in «Storia della città», XIV, 50, 1989, pp. 83-86.

C. Benocci, *Lo sviluppo seicentesco delle ville romane di età sistina. Il giardino della Villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del Cardinale Alessandro Peretti Montalto (parte prima: 1606–1614)*, in «L'Urbe», 55, 1995, pp. 261–281;

C. Benocci, *Lo sviluppo seicentesco delle ville romane di età sistina. Il giardino della Villa Peretti Montalto e gli interventi nelle altre ville familiari del Cardinale Alessandro Peretti Montalto (parte seconda: 1615–fine sec. XVII)*, in «L'Urbe», 56, 1996, pp. 117–119.

M. T. Bonadonna Russo, *Il contributo della Congregazione dell'Oratorio alla topografia romana. Piazza della Chiesa Nuova*, in «Studi Romani», 13, gennaio-marzo 1965, pp. 21-43.

M. T. Bonadonna Russo, *I Cesi e la Congregazione dell'Oratorio*, in «Archivio della Società romana di Storia Patria», 90, 1967, pp. 101-63;

M. T. Bonadonna Russo, *I Cesi e la Congregazione dell'Oratorio*, in «Archivio della Società romana di Storia Patria», 91, 1968, pp. 101-55.

A. Bortolozzi, *Italian Architectural drawings: from the Cronstedt Collection Nationalmuseum*, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2020.

R. Bösel, *Identitätsstiftung im globalen Kontext. Zitat, Allusion und Metapher im Sakralbau der Gesellschaft Jesu*, in: «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 43, 2017/2018, pp. 273-324.

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, [Firenze 1962] Sansoni, Firenze 1982.

P. Cavazzini, *Palazzo Lancellotti ai Coronari: Cantiere di Agostino Tassi*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1998.

P. Cavazzini, *The Ginetti Chapel at S. Andrea della Valle*, in «The Burlington Magazine», 141, 1999, pp. 401-13.

J. Chater, *Musical Patronage in Rome at the Turn of the Seventeenth*

*Century: The Case of Cardinal Montalto*, in «Studi musicali», 16, 1982, pp. 179-227.
I. Cicognini, *Amor pudico Festino e balli danzati in Rome nelle nozze De gl'Illus. & Ecc. SS. D. Michele Peretti Principe di Venafro, e Sig. Principessa D. Anna Maria Cesis Nel Palazzo della Cancelleria l'anno 1614*, presso Girolamo Discepolo, Viterbo 1614.
F. Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee* [Roma 1899], Ed. R.O.R.E. Niruf, Città di Castello 1939.
D. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton University Press, Princeton 1979.
C. Conforti, M. G. D'Amelio, *Di sotto in su: soffitti nel Rinascimento a Roma*, Palombi, Modena 2019.
J. Connors, *Borromini e l'Oratorio romano. Stile e società* [New York-Cambridge, MA 1980], G. Einaudi, Torino 1989.
J. Connors, *Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca* [trad. italiana di Id., *Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 25, 1989, pp. 207-94], Laterza, Roma-Bari 2005.
A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Skira, Milano 2003.
J. Curzietti, *Antonio Raggi scultore ticinesi nella Roma barocca*, Aracne, Roma 2020.
G. G. De Rossi, *Insignium Romae Templorum Prospectus...*, [Roma 1683] A. Lo Iacobo de Rubeis romano suis typis…, Roma 1684.
D. del Pesco, *Dosio, Padre Talpa e la facciata di Santa Maria in Vallicella*, in *La Chiesa Nuova: la facciata, il restauro*, a cura di C. Molteni, Gestedil Editrice, Roma 1994, pp. 39-50.
K. Downes, *Borromini's Book: The 'Full Relation of the Building' of the Roman Oratory by Francesco Borromini and Virgilio Spada of the Oratory*, Oblong Creative, Wetherby (U.K.) 2009.
G. B. Falda, *Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi publici della città con li loro prospetti come sono al presente. Disegnate, et intagliate da Gio. Battista Falda. Date in luce con direttione, e cura da Gio. Giacomo De Rossi, dalle sue stampe in Roma alla Pace,* vol. 3 [1676-89].
P. M. Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma*, [Roma 1610] Hessling, Berlin 1969.
D. Ferrara, *Note sui disegni per la facciata della Chiesa Nuova*, in *La Chiesa Nuova: la facciata, il restauro*, a cura di C. Molteni, Gestedil Editrice, Roma 1994, pp. 25-30.
D. Ferrara, *La fabbrica di Sant'Andrea della Valle: problemi e interpretazioni*, in *Sant'Andrea della Valle*, a cura di A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, Skira, Milano 2003, pp. 17-68.
M. G. Bernardini, *Bernini: Catalogo delle sculture*, 2 voll., Allemandi, Torino 2021.
A. Gallonio, *Vita di San Filippo Neri fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio,* [Roma 1601], ed. con introduzione e note da M. T. Bonadonna Russo, Presidenza del Consiglio dei ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma 1995.
D. Garstang, *Giacomo Serpotta and the Stuccatori of Palermo, 1560-1790*, Zwemmer, London 1984.
C. Gasbarri, *L'Oratorio Romano dal Cinquecento al Novecento*, Arti Grafiche D'Urso, Roma 1962.
J. Gebhardt, *Apparitio Sacri – Occultatio Operis. Zeigen und Verbergen von Kultbildern in Italien und Spanien (1600-1700),* Hirmer Verlag, München 2020.
G. F. Gemelli Careri, *Giro del mondo, parte terza contenente le cose più ragguardevoli vedute nell'Indostan*, vol. 3, stamperia di Giuseppe Roselli, presso Francesco Perazzo, Napoli 1708.
A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, 3 voll. [Milano 1904], Georg Olms, Hildesheim 1969.
M. Gotor, *I beati del Papa. Santità, Inquisizione, e obbedienza in età moderna*, L. S. Olschki, Firenze 2002.
B. Granata, *Le passioni virtuose. Collezionismo e committenze artistiche a Roma del cardinal Alessandro Peretti Montalto (1571-1623),* Campisano, Roma 2012.
S. Grossman, *The Sovereignty of the Painted Image: Poetry and the Shroud of Turin*, in *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, edited by P. Jones, T. Worcester, Brill, Leiden 2002, pp. 179-222.
G. Guazzelli, *Santa Maria in Vallicella*, in *Santuari d'Italia: Roma*, a cura di S. Boesch Gajano, T. Caliò, F. Scorza Barcellona, L. Spera, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012, pp. 339-42.
F. Haskell, *Patrons and Painters: a study in the relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Chatto & Windus, London 1963.
M. Hervey, *The Life Correspondence and Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, Cambridge University Press, Cambridge 1921.
J. Hess, *Contributi alla storia della Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella)*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, vol. 3, De Luca, Roma 1963, pp. 215-38 e 431-33.
J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, vol. 1, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1967, pp. 353-67.
J. Hess, *Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti*, in «English Miscellany», I, 1950, pp. 197-220 e 417-18.
J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, vol. 1, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1967, pp. 207-19.
H. Hibbard, *Ut picturae sermons: The First Painted Decorations of the Gesù*, in *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, edited by R. Wittkower, I. Jaffe, Fordham University Press, New York 1972, pp. 29-50.
H. Hibbard, *The Early History of Sant'Andrea della Valle*, in «The Art Bulletin», 43, 1961, pp. 289-318.
H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, Zwemmer, London 1971.
H. Hibbard, *Caravaggio*, Harper and Row, New York 1983.
J. W. Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto*, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1997.
D. Howarth, *Lord Arundel and His Circle*, Yale University Press, New Haven-London 1985.
G. Incisa della Rocchetta, *Documenti editi e inediti sui quadri del Rubens nella Chiesa Nuova*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», s. 3, XXXV, 1962-63, pp. 163-83.
G. Incisa della Rocchetta, *La Cappella di San Filippo Neri alla Chiesa Nuova; II-L'anticamera privata di s. Filippo; III-La 'sala rossa' e la cappella interna di s. Filippo*, in «Oratorium. Archivum Historicum Oratorii Sancti Philippi Nerii», a. III, 1972, pp. 46-52, 74-101.
M. Jaffé, *Rubens and Italy*, Phaidon, Oxford 1977.
E. Kieven (Bearb.), *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Hatje, Stuttgart 1993.
R. Lassels, *An Italian Voyage, or, a Compleat Journey Through Italy, in two Parts, with the Characters of the People…, The Second Part* [London 1686], printed for R. Wellington at the Lute in St. Paul's Church-Yard, London 1698.
I. Lavin, *Bernini's Bust of Cardinal Montalto*, in «Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle», 3, 1984, pp. 87-93.
T. M. Lucas, S.J. (ed. by), *Saint Site and Sacred Strategy: Ignatius Rome and Jesuit Urbanism. Catalogue of the exhibition,* Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1990.
T. Manfredi, *'Si può vedere col paragone'. Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Gian Lorenzo Bernini e la facciata di S. Andrea della Valle*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Gangemi, Roma 2012, pp. 279-95.
T. Marder, *Bernini's* Neptune and Triton Fountain *for the Villa Montalto*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, a cura di O. Bonfait e A. Coliva, De Luca Editori d'Arte, Roma 2004, pp. 118-33.

C. D'Onofrio (a cura di), *Roma nel Seicento*, Vallecchi, Firenze 1969.
A. Masciantonio, *Francesco Grimaldi e Alessandro Albertini nella genesi progettuale del complesso di Sant'Andrea della Valle a Roma (1589-1608). Il disegno 23 del Fondo Panciatichi 178 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Römische historische Mitteilungen», 47, 2005, pp. 123-69.
V. Massimo, *Notizie istoriche della Villa Massimo alle Terme Diocleziane, con un'appendice di documenti*, tipografia Salviucci, Roma 1836.
M. McDonald, *The Print Collection of Cassiano dal Pozzo: Architecture, Topography and Military Maps,* (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series C – Prints, Part 2), 3 voll., Royal Collection Trust and The British Library, in association with Harvey Miller Publishers, London 2019.
C. Molteni (a cura di), *La Chiesa Nuova: la facciata, il restauro*, Gestedil Editrice, Roma 1994.
C. Nater, *Streit um den Platz in der Ewigkeit. Die Ginetti-Kapelle in S. Andrea della Valle im Spannungsfeld konkurrierender römischer Aufsteigerfamilie im Seicento*, in *Vom Nachleben der Kardinäle: Römische kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hrsg. von A. Karsten, P. Zitzlsperger, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2010, pp. 197-219.
R. Noyes, *Peter Paul Rubens and the Counter-Reformation Crisis of the Beati moderni*, Routledge, London-New York 2018.
A. Nunes Pereira, *A arquitectura religiosa Cristã de Velha Goa. Segunda metade do século XVI – primeiras décadas do século XVII*, Fundação Oriente, Lisboa 2005.
R. Olitsky Rubinstein, *Pius II's Piazza S. Pietro and St. Andrew's Head*, in *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, edited by D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, Phaidon, London 1967, pp. 22-33.
V. P. Tschudi, *Baroque Antiquity: Archaeological Imagination in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, New York 2017.
F. Paliaga, *Natura in vetro. Studi sulla caraffa di fiori di Caravaggio*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012.
E. Pallottino, *Sant'Andrea della Valle. Un cantiere in eredità: note di cronaca dalla fabbrica di Maderno (1608-128),* in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Franciolli, Skira, Milano 1999, pp. 329-64.
P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Società grafica romana, Roma 1952.
P. Pirri, *La topografia del Gesù di Roma e le vertenza tra Muzio Muti e S. Ignazio secondo nuovi documenti*, in «Archivium Historicum Societatis Iesu», X, 1941, pp. 177-217.
L. Ponnelle, L. Bordet, *St. Philip Neri and the Roman Society of his Times (1515-1595)*, [Paris 1929] trans. by R. F. Kerr, Sheed & Ward, London 1932.
P. Portoghesi, *Borromini: architettura come linguaggio*, U. Bozzi - Electa, Roma- Milano 1967.
P. Portoghesi, *Francesco Borromini* [Roma-Milano 1967], Electa, Milano 1984.
F. Rausa, *L'album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto*, in «Pegasus», 7, 2005, pp. 97-132.
H. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo: the Representation of Architecture*, Bompiani, Milano 1994.
D. Ribouillault, *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVIe siècle*, CTHS-INHA, Paris 2013.
C. Robertson, '*Il gran Cardinale'. Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, Yale University Press, New Haven-London 1992.
C. Robertson, *Rome 1600: The City and the Visual Arts under Clement VIII*, Yale University Press, New Haven-London 2015.
J. J. Scarisbrick, *Henry VIII*, Eyre & Spottiswoode, London 1968.
H. Schlimme, *La facciata della chiesa del Gesù di Giacomo della Porta: linguaggio architettonico, proporzionamento, scenografia*, in «Palladio», n.s., XII, 24, luglio-dicembre 1999, pp. 23-36.
S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini später Papst Urban VIII. und die Entstehung des römischen Hochbarock*, Hirmer Verlag, München 2007.
K. Schwager, *Anlässlich eines unbekannten Stichs des römischen Gesù von Valerianus Regnartius*, in *Festschrift Lorenz Dittmann*, hrsg. von H.-C. Graf von Bothmer, K. Güthlein, R. Kuhn, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, pp. 295-312.
A. Seidel, *Neptune's Realm: the Context of Bernini's First Fountain Sculpture in the Light of Newly Discovered Drawings*, in «Sculpture Journal», XIX, 2010, 2, pp. 157-72.
A. Seidel, *Gian Lorenzo Berninis Büste Kardinal Alessandro Peretti Montaltos aus der Villa Montalto*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 41, 2013/14, pp. 393-424.
A. Seidel, *Der Codex Montalto. Präsentation und Rezeption der Antikensammlung Peretti Montalto*, Rutyen, Mainz-Ruhpolding 2016.
A. Seidel, *The Peretti Montalto Collection of Sixteenth and Seventeenth Century Sculptures: Bernini, Giambologna, and Beyond*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 43, 2017/2018, pp. 181-217.
R. Spear, *Domenichino*, 2 voll., Yale University Press, New Haven-London 1982.
P. Totti, *Ristretto delle grandezze di Roma,* per Vital Mascardi, Roma 1637.
L. Traversi, *Maruscelli, Paolo, ad vocem*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 71, 2008, pp. 410-13.
R. Tuttle et al. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Electa, Milano 2002.
I. Verstegen, *Federico Barocci and the Oratorians: Corporate Patronage and Style in the Counter-Reformation*, Truman State University Press, Kirksville, Missouri 2015.
C. White, *Peter Paul Rubens: Man and Artist*, Yale University Press, New Haven-London 1987.
A. Zuccari, *Bellarmino e la prima iconografia gesuitica. La Cappella degli Angeli al Gesù*, in *Bellarmino e la Controriforma*, atti del simposio internazionale di studi (Sora, 15-18 ottobre 1986), a cura di R. De Maio *et al.*, Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca, Sora 1990, pp. 611-28.
A. Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, in «Storia dell'arte», 41, gennaio-aprile 1981a, pp. 77-112.
A. Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio romano attraverso le imprese artistiche promosse da Cesare Baronio,* in «Storia dell'arte», 42, maggio-agosto 1981b, pp. 171-93.
A. Zuccari, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Skira, Milano 2011, pp. 19-83.

# IL «NOSTRO SOLITO USO». PRASSI, MODELLI E SIGNIFICATI NELL'ARCHITETTURA TEATINA

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-lenzo

*Fulvio Lenzo*
Università Iuav di Venezia, Dipartimento Culture del Progetto
fulviolenzo@iuav.it

**Abstract**
**The "nostro solito uso". Practices, models and meanings in Theatine architecture**
*This text deals with the specificities of Theatine architecture. Certainly one cannot speak of a "modo nostro" of the Theatines analogous to that of the Jesuits. However, some features of Theatine's churches seem to have become characteristic of the order in some periods. Three phases can be differentiated in the architectural history of the order, separated by the work of the two great Theatines architects, Francesco Grimaldi and Guarino Guarini. In the first period, a special role is played by the confessional chambers, which probably influenced the all-Theatine predilection for side entrances to the church at the transept. An important moment of rupture corresponds to the buildings of Sant'Andrea della Valle in Rome, a church which once completed would become the prevailing model for most of the later Theatine churches at least until the advent of Guarini.*

**Keywords**
*Theatine architecture, Sant'Andrea della Valle, Francesco Grimaldi, Carlo Maderno, Guarino Guarini.*

*Theatinerarchitektur?*

L'esistenza di una specificità dell'architettura teatina è una questione storiografica che si è imposta da qualche decennio, modellandosi su quella della *Jesuitenarchitecktur* che da più di un secolo impegna gli storici dell'arte nel tentativo di coglierne la relazione con l'altrettanto ambigua categoria storiografica di "barocco"[1]. L'esistenza di un «modo nostro» nell'architettura della Compagnia di Gesù è un assunto confermato dai documenti e in parte spiegabile con la prassi di raccogliere progetti per le case e le chiese dell'ordine in un archivio centrale, cosa che ha finito col creare un linguaggio architettonico in qualche modo condiviso, seppur con alto grado di sperimentalità e ampio ventaglio di possibili variazioni[2]. Tutto questo per i teatini non esiste. Sono noti svariati nuclei di disegni, ma le finalità per cui sono stati raccolti e conservati non sono prettamente architettoniche[3]. Per la loro stessa storia, i chierici regolari teatini non sono mai stati un'organizzazione fortemente centralizzata. L'ordine vanta ben quattro fondatori e fino alla morte di Gaetano Thiene (1480-1547) ha funzionato come una struttura "bicefala", gestita congiuntamente da quest'ultimo e da Giampietro Carafa (1476-1559), con Venezia e Napoli quali sedi principali. Solo in seguito all'elezione di Carafa al soglio pontificio nel 1555 si è affermata una certa centralità, riconosciuta prima nel pontefice stesso, poi nella casa romana di San Silvestro al Quirinale da lui fondata[4]. Ma la fisionomia della congregazione era ormai consolidata come quella di un ordine dalla gerarchia orizzontale e non piramidale, con comunità che miravano a inserirsi anche architettonicamente nelle tradizioni delle città in cui si erano stabilite.
Inoltre, a differenza di gesuiti e oratoriani, attivi principalmente nella predicazione e nell'educazione – e che, forse di conseguenza, necessitavano di un'architettura assertiva – i teatini si affermano come un ordine di confessori, il cui atteggiamento prevalente è l'ascolto. Ciò sembra riflettersi, soprattutto fino alla prima metà del Seicento, nella ricerca di modelli architettonici locali: l'identità dell'ordine si nasconde dietro quella dei fedeli, in una volontà quasi mimetica. A Napoli costruiscono San Paolo Maggiore [fig. 1] sul modello delle basiliche angioine legate al patriziato urbano afferente ai seggi, a Venezia per San Nicolò da Tolentino si ispirano al tempio civico del Redentore, nel San Giuseppe di Palermo recuperano l'impianto basilicale colonnato della tradizione siciliana, mentre per Sant'Andrea della Valle a Roma si confrontano direttamente con la chiesa madre dei gesuiti guardando però anche alla basilica di San Pietro.
Ha dunque senso cercare di definire i caratteri di un'architettura teatina? E in quali termini? Certamente non andando alla ricerca di modelli rigorosamente ed esclusivamente teatini, né tantomeno ipotizzando di enucleare un presunto *modus operandi* autonomo rispetto al variare dei contesti economici e sociali. Eppure, sono gli stessi teatini, a partire dal napoletano Valerio Pagano (1549-1631), a indicare l'esistenza di uno specifico «nostro solito uso» a proposito della sistemazione della chiesa dei Santi Apostoli a Napoli nel 1577. Il cronista scrive che, una volta ottenuta,

> «fu accomodata la chiesa al nostro solito uso e fu tutta imbiancata e racconciata. Si accomodò l'altare maggiore con farci il choro dietro, con parete serrate e con le porte, e si fece il partimento delli huomini dalle donne e si levorno tutte le sepolture da dentro la chiesa e si fece un piccolo cimitero avante a essa, apunto come era quello de la chiesa di San Paolo»[5].

Appare chiaro che un programma di adattamento degli spazi

sacri alle esigenze liturgiche dei teatini fosse all'epoca già definito. Ma è altrettanto evidente che il «solito uso» cui fa riferimento Pagano non può essere assimilato a una versione teatina del «modo nostro» dei gesuiti. La questione va posta in maniera differente, mettendo da parte le interpretazioni storiografiche già preconfezionate – pertanto inadeguate – e provando a ripartire dall'esame dei singoli casi. In assenza di un catalogo sistematico delle architetture e dei disegni architettonici teatini, quello che si potrà fare per il momento è solo una prima sommaria riflessione su alcuni aspetti che è già possibile delineare come peculiari. Il che non implica, ovviamente, che edifici e progetti teatini successivi dovessero per forza tenerne conto, o che viceversa tali soluzioni fossero precluse alle sperimentazioni di altri ordini religiosi.

Se facessimo affidamento esclusivamente sugli aspetti formali, potremmo distinguere nella storia architettonica dei teatini tre macro-fasi, separate da due grandi cesure corrispondenti all'opera dei principali architetti interni, Francesco Grimaldi (1543-1613) e Guarino Guarini (1624-1683)[6]. Per quanto riguarda il primo, il crinale è soprattutto il cantiere di Sant'Andrea della Valle, nel quale si definisce faticosamente l'identità architettonica dell'ordine negli insistiti riferimenti a San Pietro e nel tentativo di superare i gesuiti "correggendo" la chiesa del Gesù[7]. Il cambiamento prodotto da Guarini è invece legato alla sua attività itinerante fra le diverse case e poi alla pubblicazione postuma dei *Dissegni di architettura* (1686), che propongono un catalogo di soluzioni spaziali aggiornate agli sviluppi della coeva architettura romana ed europea[8].

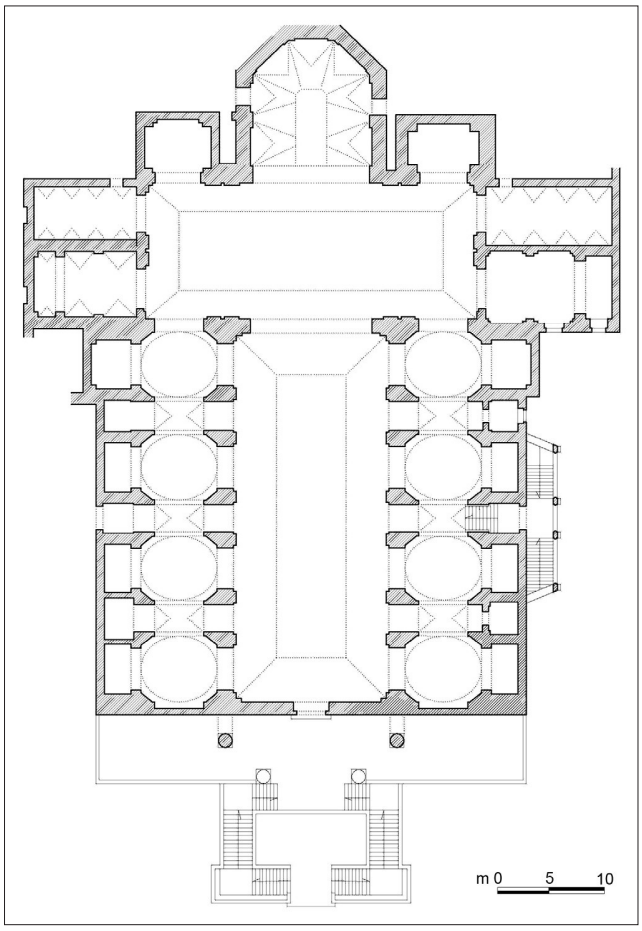



*Fig. 1. Pianta di San Paolo Maggiore a Napoli (da Lenzo, 2011).*

*I camerini per le confessioni*

Nel primissimo periodo, dopo la fuga da Roma a seguito del Sacco del 1527, a Venezia e Napoli si mette a punto il «solito uso», sintetizzabile in una serie di adattamenti dello spazio interno delle chiese, spesso preesistenti, per motivazioni strettamente liturgiche[9]. Alcune di queste novità avrebbero però finito col diventare cifre architettoniche precipue[10]. Se i cimiteri esterni e la separazione longitudinale della navata con steccati lignei per dividere gli uomini dalle donne vengono ben presto abbandonati, si consolidano invece altre scelte, come il posizionamento del coro chiuso dietro l'altare maggiore e l'erezione di eminenti cibori eucaristici[11]. L'orientamento prevalente è una combinazione di pauperismo e magnificenza del *cultus externus*: la casa dei padri aspira a essere il più possibile semplice e umile, mentre la chiesa deve al contrario essere ricca e splendida[12]. È ancora Valerio Pagano a illuminarci su questa netta differenza, quando, dopo aver lodato la «gran povertà» dei primi teatini di San Paolo, aggiunge:

> «ma non perché professavano tanta povertà, quando li veniva dato cosa pretiosa per l'ornamenti de la chiesa la rifutavano. [...] Erano anco quei primi padri assai politi et attillati, e le opere che facevano fare per ornamento de la chiesa erano fatte con buona et esquisita architettura»[13].

Fra le preferenze architettoniche dei primi teatini si distacca l'adozione di camerini per le confessioni separati dallo spazio della chiesa[14]. Diverse prescrizioni di carattere generale e qualche riferimento puntuale nei documenti relativi ad alcune specifiche case consentono di comprendere che vi erano ambienti distinti per le confessioni degli uomini e delle donne. Una decisione del 1570 relativa a San Paolo Maggiore di Napoli ci informa che prima di quella data nella principale chiesa teatina napoletana esistevano «confessoria vetera et secreta mulierum»[15]. Analoghi ambienti si trovavano per gli uomini in San Nicolò a Venezia, come testimoniato da un passo dell'agiografia di Bonifacio de Colle, che era stato aggredito da un fedele proprio nei camerini delle confessioni[16]. A fine Cinquecento i teatini cercano di conciliare l'esigenza di riservatezza del penitente con la visibilità della coppia penitente-confessore richiesta con sempre maggiore insistenza dalle autorità ecclesiastiche soprattutto per le confessioni femminili[17]. Di conseguenza si prediligono luoghi riparati, ma collocati in zone di passaggio. Nel caso di San Paolo Maggiore molti indizi consentono di ipotizzare che le grandi cappelle del transetto fossero in origine «cameroni» per le confessioni[18]. In San Nicolò a Venezia sembrerebbero destinati a questo uso i quattro ambienti minori collocati da Scamozzi sui due lati della navata a ridosso della facciata e immediatamente prima del transetto. Ed erano verosimilmente adibiti alle confessioni gli spazi quadrangolari chiusi previsti dallo stesso architetto ai lati delle

due cappelle minori di San Gaetano a Padova[19]. Nel disegno di Alessandro Albertini per Sant'Andrea della Valle, reso noto diversi anni fa da Andrea Masciantonio, i camerini per le confessioni sono invece ancora esterni alla chiesa, nell'area del primo chiostro della casa[20].

La centralità del tema sembra scemare dopo il primo decennio del Seicento e, ad esempio, nell'opera di Guarini non se ne trova più alcuna traccia. Nemmeno in questo caso, però, si può generalizzare, dal momento che a Venezia l'uso sembra essere sopravvissuto molto più a lungo, e in San Nicolò si parla di una stanza «per le confessioni» dei confratelli laici dell'omonimo oratorio ancora nel 1638[21]. Sorge però il sospetto che, più che una specificità teatina, si trattasse invece una prassi veneziana fatta propria dai teatini, poiché nella stessa città un «luoco da confessare» collocato nel chiostro è documentato nel complesso domenicano di Santa Maria del Rosario da un disegno di poco successivo al 1702[22], e ancora nel 1710 l'architetto Domenico Rossi prevedeva «camerini per le confessioni» nel suo progetto per Santa Maria Assunta dei Gesuiti, emendato proprio su questo punto dal *consiliarum aedificiorum* dell'ordine[23].

Pur tenendo conto della continua mutabilità delle condizioni fra città differenti, possiamo dunque assumere che per tutto il XVI secolo la presenza e la collocazione di spazi accessori destinati ad accogliere le confessioni fosse una preoccupazione dei chierici regolari teatini e dei loro architetti, a differenza dei gesuiti che prediligono sin da subito la collocazione dei confessionali lignei in navata, ben presto imitati dai barnabiti[24]. Ma se i confessionali in navata corrispondono a un'esposizione enfatica della penitenza, funzionale alle strategie trionfali controriformate, cosa significa allora la loro segregazione rispetto all'aula delle celebrazioni liturgiche?

A metà Cinquecento Michelangelo aveva criticato aspramente il progetto di Antonio da Sangallo per San Pietro perché frammentato in «tanti nascondigli fra di sopra e di socto, scuri, che fanno comodità grande a 'nfinite ribalderie, come tener segretamente sbanditi, far monete false, impregniar monache e altre ribalderie»[25]. Il progetto di Sangallo era in realtà molto più funzionale dal punto di vista liturgico rispetto a quello di Michelangelo, e questi ne era pienamente cosciente, ma la sua critica indirizzata all'architettura implicava un rifiuto della struttura organizzativa della curia pontificia, perché in realtà negli ambienti minori – i «tanti nascondigli» – si sarebbero dovuti collocare altari secondari e luoghi per confessioni, indispensabili in una chiesa meta di pellegrinaggio e corrispondenti ad altrettanti oboli. La condanna di Michelangelo è senza appello perché per lui un'architettura piegata al mercimonio della religione è essa stessa immorale.

La posizione riformatrice dei teatini, anche in questo caso, è più articolata: non censurano a priori antiche tradizioni che sono degenerate col tempo, ma cercano di riformarle dall'interno, condannandone soltanto gli abusi. La presenza di corridoi e stanzette per le confessioni finisce così per cristallizzare in architettura il loro atteggiamento nei confronti delle necessità di riforma della Chiesa intesa come restaurazione dello spirito e della severità dei primordi, mantenendo però la magnificenza della liturgia cattolica codificata da secoli.

*Gli accessi laterali dal transetto*

Un altro punto sul quale vorrei soffermarmi è l'apertura, nelle chiese teatine, di accessi secondari in corrispondenza del transetto. Le porte laterali vengono predilette fin da subito per la possibilità di dividere nettamente gli uomini dalle donne, separando i fedeli nelle due metà della chiesa in base al sesso. Un uso che non è certo esclusivo dei teatini. Quello che però colpisce è come nelle loro chiese si tenda spesso, anche se non sempre, a collocare le porte laterali all'intersezione fra corpo longitudinale e transetto.

Il transetto rimanda ovviamente alla simbologia della croce, di grande importanza per i teatini, che l'avevano scelta come emblema. In San Paolo Maggiore a Napoli [fig. 1] il voluminoso transetto ligneo emergente si rifà alle monumentali chiese angioine di patronato regio, ma indirettamente anche alle basiliche paleocristiane di Roma, ed è talmente prepotente da aver impedito la costruzione di una cupola anche nei successivi rifacimenti della chiesa[26]. In San Nicolò a Venezia proprio il transetto è al centro dei cambiamenti chiesti a Scamozzi[27], mentre in Sant'Andrea della Valle [fig. 4, metà sinistra] la maggiore sporgenza del transetto è una delle principali differenze rispetto alla chiesa del Gesù[28].

In altra sede ho ipotizzato la possibilità che le porte in corrispondenza dell'asse trasversale di chiese teatine a croce latina siano nate come soluzione al problema delle confessioni e che i grandi transetti avessero inizialmente la funzione di spazi destinati prevalentemente alla collocazione dei confessionali[29]. La destinazione ad area confessionale del transetto, per lo meno in San Paolo a Napoli, potrebbe aver giocato un ruolo nella scelta di inserirvi accessi diretti[30]. Un'analoga destinazione è ipotizzabile in San Silvestro al Quirinale, almeno stando all'anonima pianta settecentesca che segnala con accuratezza i quattro confessionali della chiesa tutti nel transetto sinistro, in prossimità della porta laterale [fig. 2][31]. Ma porte secondarie aperte nel corpo longitudinale dell'aula, piuttosto che ai lati della facciata, si ritrovano anche in molte altre chiese teatine dove non è documentata alcuna specializzazione del transetto come area dedicata alla confessione.

I disegni autografi di Francesco Grimaldi per le chiese napoletane di Santa Maria degli Angeli (1600) [fig. 7] e Santi Apostoli (1610) [fig. 8] mostrano una soluzione giunta già a maturazione, con uno stretto passaggio che si conclude sui piloni che separano navata e transetto. Si tratta di un sintagma specificamente grimaldiano, elaborato forse a partire dai corridoi di ingresso incastonati fra le cappelle e il presbiterio di Santa Maria di Monserrato a Roma, ma con l'interposizione di un filtro che impedisce la comunicazione visiva con la navata[32]. In questo modo Grimaldi riesce a ottenere un accesso che non disturba il ritmo delle cappelle in navata e che al contempo si caratterizza come un ingresso che non dà luogo a un attraversamento trasversale come quello che aveva spinto Carlo Borromeo a far chiudere le porte sulle testate del transetto del duomo di Milano[33].

Il modello per questo ambulacro con pieno in asse va probabilmente cercato in San Pietro. Mi riferisco in particolare ai passaggi in corrispondenza delle porte laterali che nel proget-

to di Michelangelo, così come documentato dalle incisioni di Duperac, si sarebbero conclusi contro il pieno dei piloni della cupola [fig. 5]. Nel precedente progetto di Sangallo – che Grimaldi poteva conoscere dalle incisioni di Salamanca poi ripubblicate da Lafrery – sui medesimi piloni andavano a concludersi, oltre alle strette navatelle del corpo longitudinale, anche i deambulatori delle tre absidi [fig. 6]. Sappiamo che Grimaldi era molto attento a San Pietro e ai vari progetti proposti per la fabbrica. Da quello longitudinale "raffaellesco" pubblicato da Serlio avrebbe ripreso i setti fra le cappelle di Santa Maria degli Angeli [fig. 7][34], dalla variante a pianta centrale derivava il suo primo progetto a cinque cupole per Sant'Andrea della Valle, e da una riflessione più matura sull'articolazione dei piloni della cupola discende, per differenza, la soluzione adottata nella cappella del Tesoro di San Gennaro al duomo di Napoli (1608).

Immaginando in tre dimensioni gli anditi di accesso progettati da Grimaldi dobbiamo visualizzarli con un'altezza ridotta, proporzionata al loro sviluppo planimetrico, e dunque con un grande scarto dimensionale rispetto allo spazio dell'aula, la cui monumentalità sarebbe risultata enfatizzata da questo effetto sorpresa. Il corridoio corrispondeva a un tempo di attraversamento e stimolava, nel fedele che entrava in chiesa, l'esigenza di una pausa di introspezione nel momento di trapasso fra il tumulto della vita quotidiana e la grandiosa serenità della casa di Dio.

Se l'ingegnosa trovata di Grimaldi per garantire gli accessi laterali senza renderli visibili rimane un'opzione poco praticata, molta fortuna avrebbe invece avuto l'inserimento in forme più semplificate di porte laterali aperte lungo la navata, con predilezione per l'area vicina al transetto.

Sant'Antonio Abate a Milano (dal 1584) ha una porta in facciata e altre due in navata, ma queste ultime non sono in connessione diretta con l'esterno, poiché quella di sinistra va al convento, mentre quella di destra al cimitero e da lì alla strada [fig. 9][35]. Tuttavia, vi si notano anche passaggi scavati nei due piloni della cupola verso la navata, simili a quelli di Santi Apostoli e Santa Maria degli Angeli a Napoli [figg. 7-8][36]. Appartiene inoltre a Sant'Antonio l'unica testimonianza grafica che illustra una funzione specifica delle porte laterali, in questo caso il deflusso dei fedeli che nel 1664 circa si recavano a rendere omaggio all'altare del transetto sinistro [fig. 3][37].

In Sant'Irene a Lecce, costruita a partire dal 1590 su progetto di Francesco Grimaldi, i portali laterali sono in due ambienti fra le ultime cappelle della navata e il grande transetto emergente a copertura lignea simile a quello di San Paolo Maggiore[38]. Di poco successiva deve essere la pianta che Stefano Longhi attribuisce a Pietro Caracciolo e riconduce – a mio av-

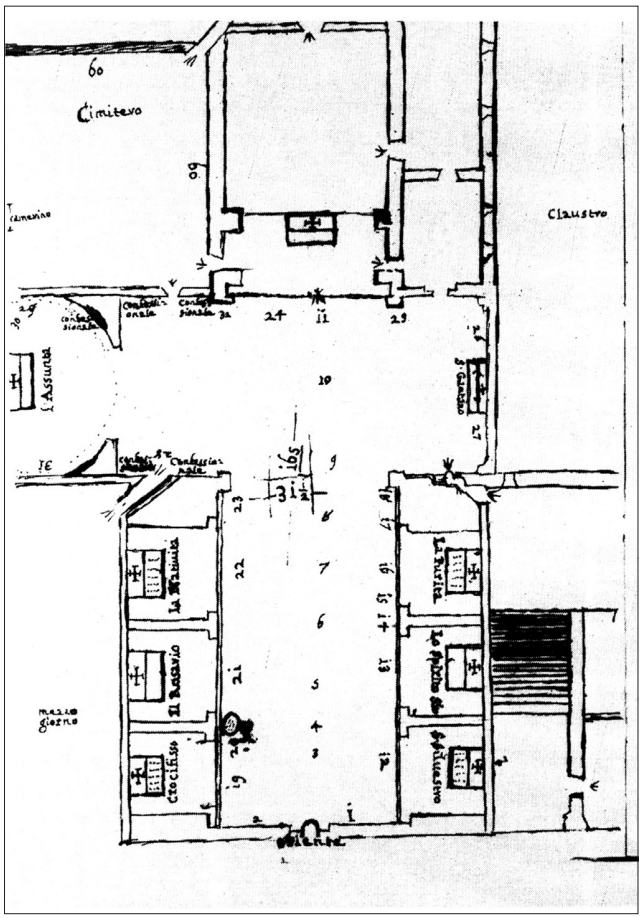



*Fig. 2. Anonimo, pianta (1726) di San Silvestro al Quirinale (Archivio Segreto Vaticano; da Lenzo, 2011).*

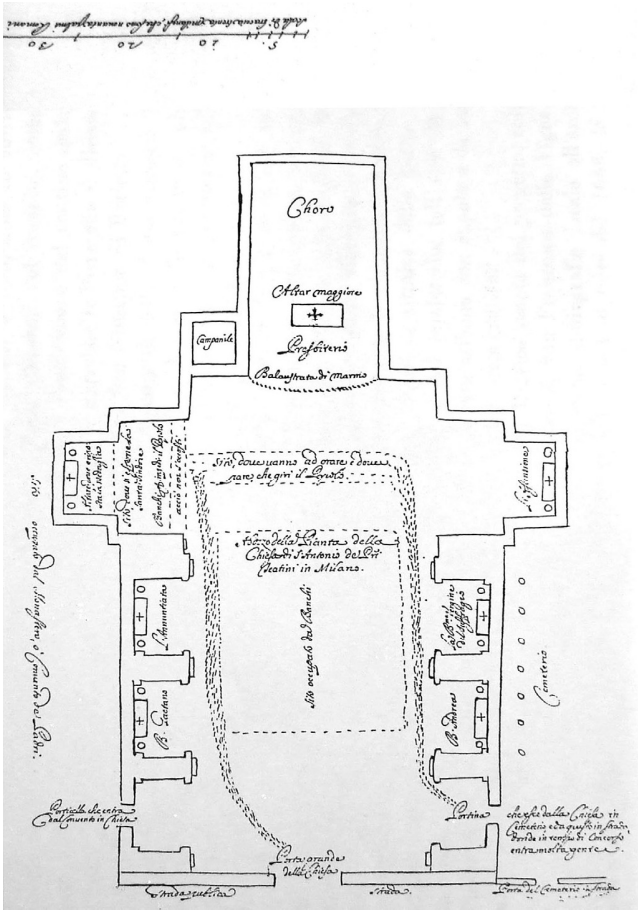



*Fig. 3. Anonimo, pianta di Sant'Antonio a Milano (Archivio Generalizio Teatino di Sant'Andrea della Valle, fasc. 690/3, Milano; da Longhi, 1999, disegno n. 8).*

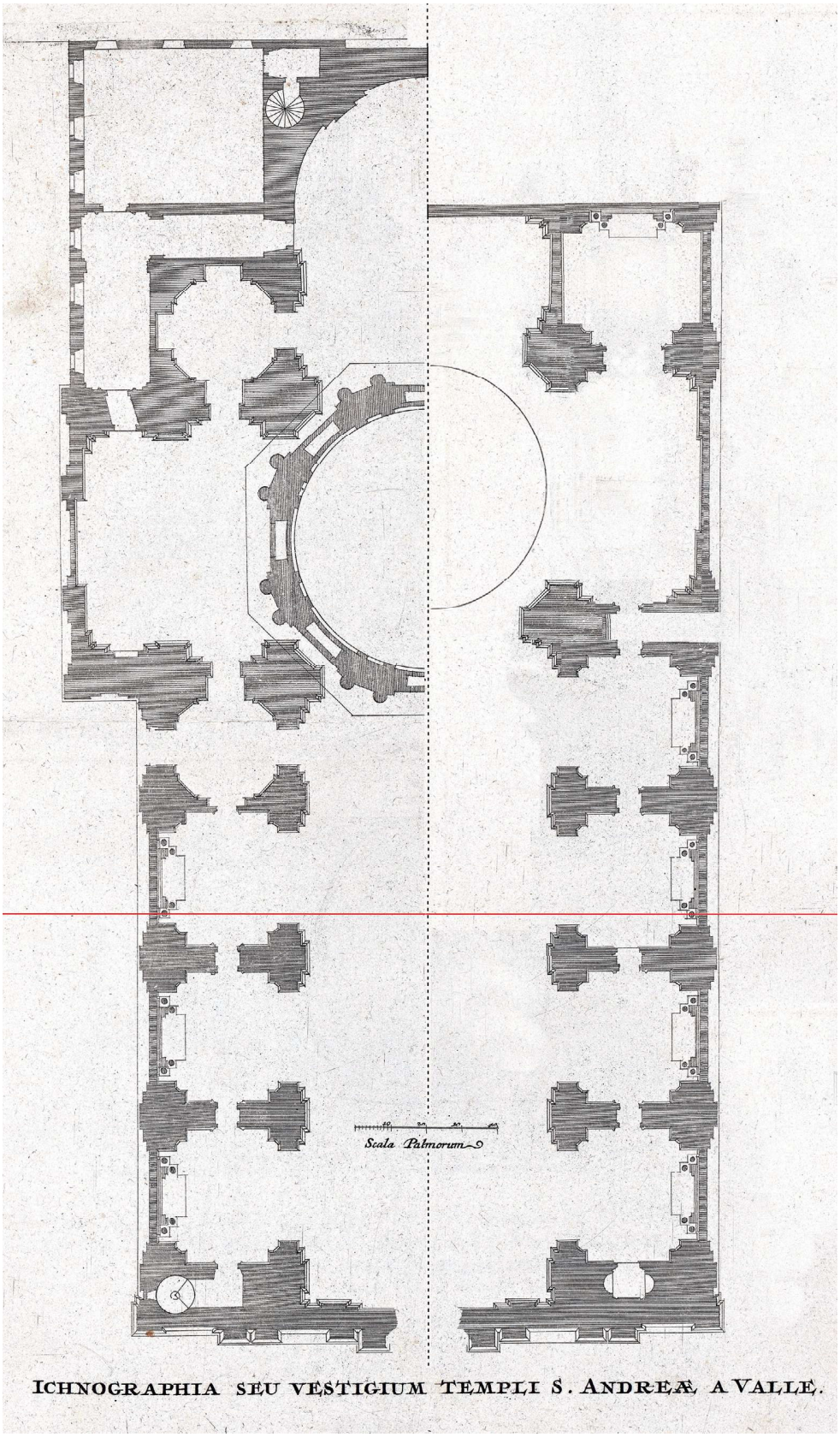



*Fig. 4. Ricostruzione del progetto del 1608 di Grimaldi per Sant'Andrea della Valle (metà destra) a confronto con il progetto realizzato da Maderno (metà sinistra). La linea orizzontale continua indica il punto in cui era giunto il cantiere a quella data. (Elaborazione dell'autore da De Rossi, 1684).*

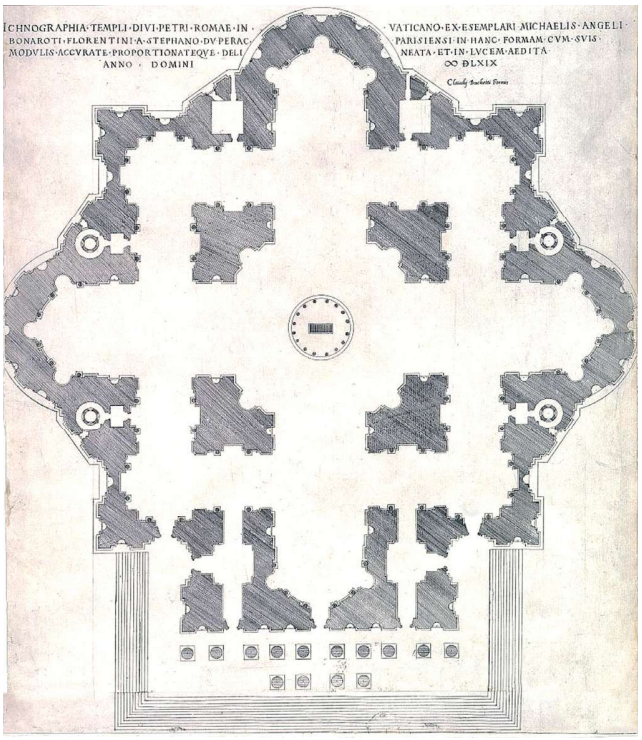



*Fig. 5. Etienne Duperac, pianta di San Pietro secondo il progetto di Michelangelo (da Duperac).*

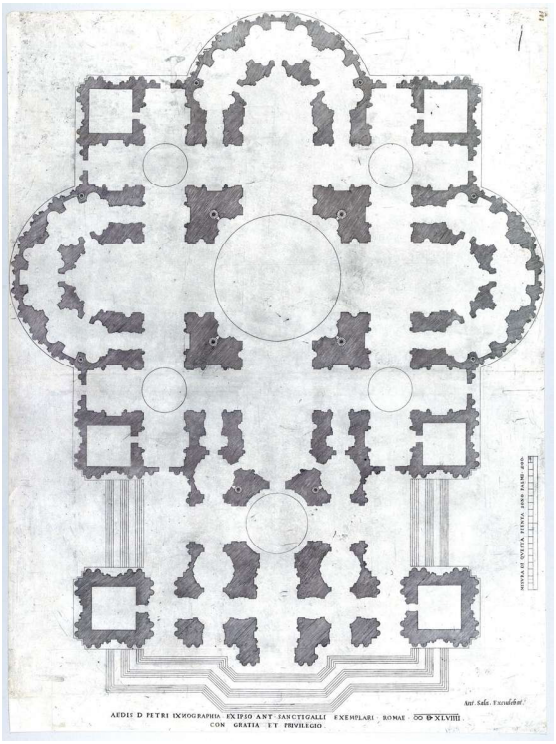



*Fig. 6. Antonio da Sangallo il Giovane, pianta di progetto per San Pietro (da Salamanca).*

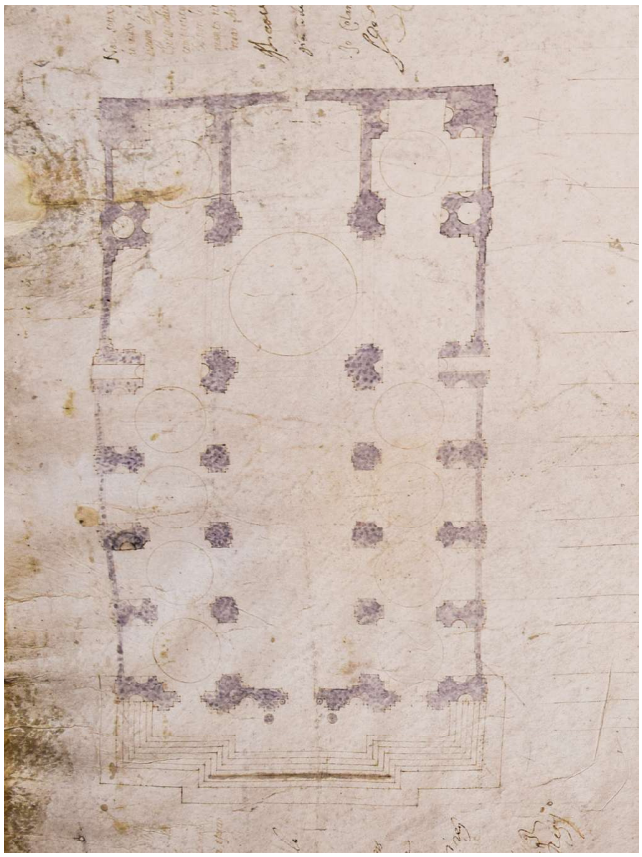


*Fig. 7. Francesco Grimaldi, progetto per Santa Maria degli Angeli a Napoli (Archivio di Stato di Napoli, Piante e disegni, cart. XIV, n. 17).*

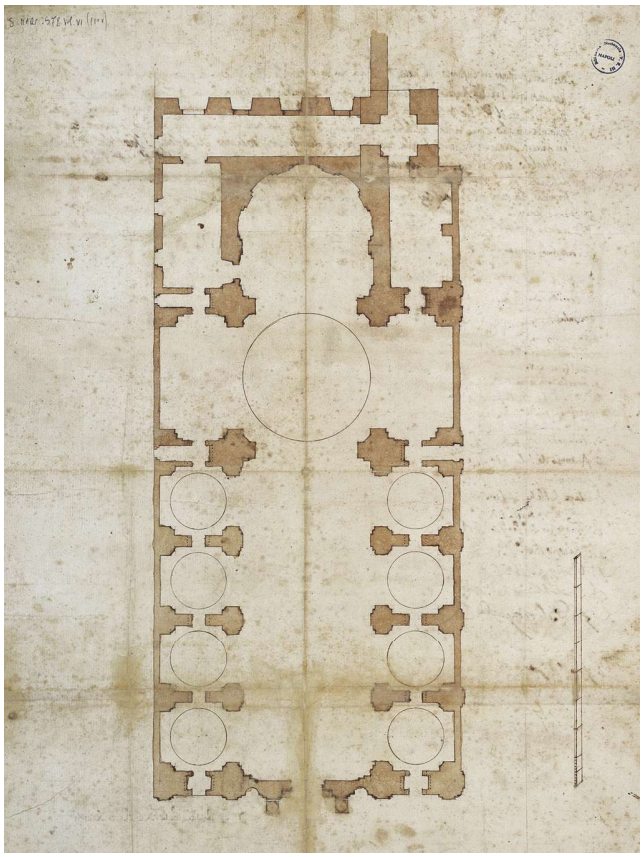


*Fig. 8. Francesco Grimaldi, progetto per la chiesa dei Santi Apostoli a Napoli (Biblioteca Nazionale di Napoli, San Martino, ms. 572, f. 109).*

viso erroneamente – al progetto per San Vincenzo a Piacenza [fig. 10]: la chiesa raffigurata avrebbe avuto una navata unica con crociera cupolata e tre cappelle per lato, con due accessi laterali inseriti fra le ultime cappelle e il corto transetto[39]. L'irrealizzato disegno (1608) per San Bartolomeo a Bologna discusso da Maria Felicia Nicoletti presenta un impianto a croce latina con cupola sulla crociera: degni di nota i piloni scavati da passaggi, che proseguono le strettissime navatelle laterali sino alla sacrestia, e i due ingressi laterali nascosti all'inizio del transetto[40]. La chiesa di San Maurizio a Mantova, iniziata nel 1609 su disegno di Antonio Maria Viani, ha due accessi fra il transetto e le cappelle del corpo longitudinale[41]. L'incompiuta chiesa di San Gaetano a Bitonto, iniziata negli anni Dieci del Seicento su progetto del teatino Dionisio Volpone, presenta accessi laterali nelle ultime due pseudo cappelle verso il presbiterio, dove si sarebbe dovuto innestare il transetto mai costruito[42]. Disegni d'archivio documentano una situazione analoga nella scomparsa chiesa di Sant'Andrea di Siracusa (dal 1620 ca.), dove la porta laterale destra comunicava con il convento, mentre quella di sinistra si apriva verso l'esterno[43], e più vaghe descrizioni scritte la fanno supporre anche nell'Annunziata di Messina (1644-50)[44]. Sono sempre nelle ultime campate della navata prima del transetto le porte laterali della Teathinerchirke di Monaco (dal 1663)[45].

In Santa Maria della Pietà a Ferrara (dal 1627), gli accessi sono spostati ai camerini dopo il transetto, subito prima delle cappelle laterali del presbiterio; l'accesso di sinistra dà sulla casa teatina, quello di destra è aperto direttamente su strada[46]. La vicenda di Ferrara è interessante non solo perché è documentata la richiesta di pareri esterni con riferimenti ad altre chiese, teatine (Sant'Andrea della Valle, San Michele a Firenze e San Vincenzo a Piacenza) e non (San Carlo ai Catinari e il Gesù di Roma)[47], ma anche perché a sua volta sarebbe stata presa a modello per la cattedrale di Rovigo[48]. Nel progetto di Matteo Nigetti per la chiesa di San Michele a Firenze gli ingressi laterali sono previsti fra la seconda e la terza cappella[49]. San Giuseppe a Palermo (dal 1603), presenta una situazione ibrida, poiché oltre al portale principale possiede due porte secondarie: una dà sull'ambiente trapezoidale collocato all'inizio della navata destra, mentre l'altra si apre nell'ultima campata della navata sinistra, a ridosso del transetto[50]. Meno leggibili, probabilmente a causa di rimaneggiamenti stratificatisi nel tempo, i sistemi di porte laterali in San Siro a Genova[51], San Lorenzo a Piazza Armerina[52] e San Gaetano a Brescia[53].

Spostandosi fuori dall'ordine dei teatini va segnalata la similitudine con gli usi teatini in un irrealizzato progetto (1612 ca.) di Lorenzo Binago per i barnabiti di San Carlo ai Catinari, dove in un sistema molto articolato di percorsi secondari e

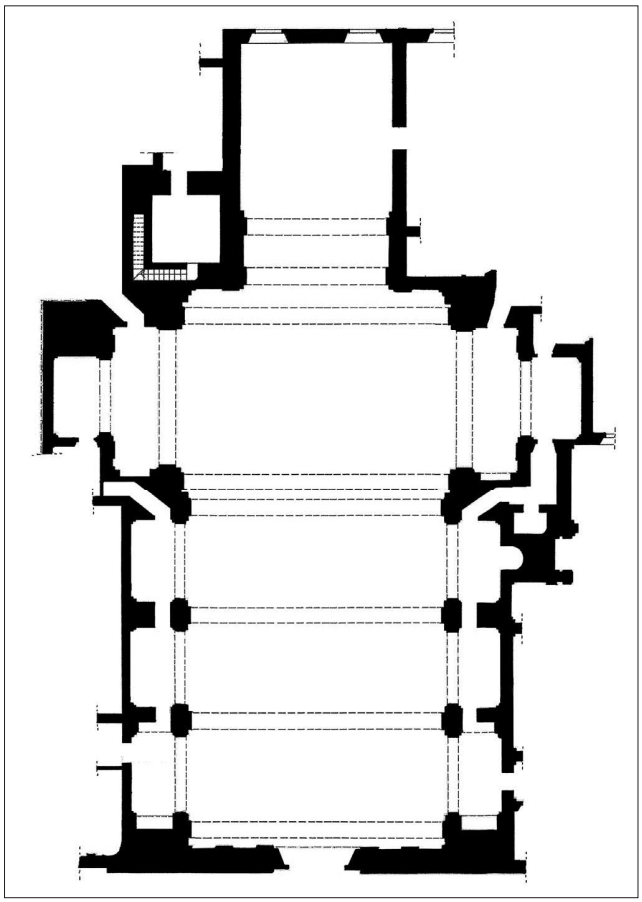


*Fig. 9. Pianta di Sant'Antonio Abate a Milano (elaborazione a cura dell'autore).*

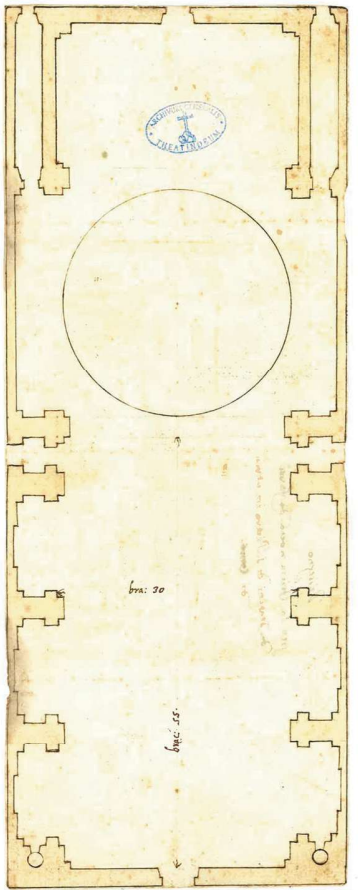


*Fig. 10. Pietro Caracciolo, pianta di chiesa longitudinale (Archivio Generalizio Teatino di Sant'Andrea della Valle, fasc. 672, Como; da Longhi, 1999, disegno n. 11).*

occulti ritroviamo due corridoi scavati nei piloni della cupola che conducono a porte laterali esterne[54]. Anche San Carlo al Corso (dal 1611), chiesa nazionale milanese a Roma, presenta accessi "teatini" in corrispondenza del transetto, con piloni subito di fronte[55].
La presenza di porte laterali attestate nelle fiancate dell'aula, preferenzialmente in connessione con il transetto, appare dunque una caratteristica ricorrente nelle chiese teatine, ancorché non esclusiva dell'ordine. La soluzione messa a punto da Grimaldi sembra la più efficace, eppure dopo le sperimentazioni napoletane non avrebbe goduto di grande fortuna all'interno dell'ordine, poiché sarebbe invece stata la chiesa di Sant'Andrea della Valle ad affermarsi come riferimento per le chiese teatine costruite in seguito.

*Sant'Andrea della Valle*

Non abbiamo più i «molti disegni» che secondo le fonti Francesco Grimaldi aveva approntato per Sant'Andrea della Valle[56]. La storiografia si è più volte interrogata sul progetto a cinque cupole bocciato nel 1590 dal cardinale Alfonso Gesualdo, che gliene avrebbe preferito un altro «emendato» da Giacomo Della Porta, cominciato e poco dopo interrotto[57]. Poca attenzione è stata invece rivolta al progetto proposto da Grimaldi nel 1608, quando il cantiere riapre grazie al patrocinio del cardinale Alessandro Peretti Montalto [fig. 4]. A differenza dell'opinione corrente, ritengo più probabile che questo progetto, poi rifiutato in favore di quello di Carlo Maderno, non fosse affatto una semplice variante del *quincunx* presentato nel 1590, ma qualcosa di completamente differente[58]. Possiamo provare a ricostruirlo grazie alle critiche di cui è fatto oggetto nel 1608 da un anonimo confratello teatino – forse Marcello Pignatelli – che stila una lista dei «Difetti notati nella pianta del padre don Francesco»[59].
La prima obiezione (n. 1) è che il transetto fosse «più grande» della navata, contrariamente a quanto prescritto da «Palladio lib. 4 cap. 2°» e «Serlio lib. 5° car. 14-16»[60]. Questo aspetto è collegabile direttamente alle obiezioni n. 17 – «ristringe la cupola grande e la fa meno del vivo della nave» – n. 18 – «fa nascere detta cupola in falso» – e n. 19, «restringe la nave della croce». Si fa poi riferimento alla cattiva collocazione delle porte laterali, che non erano allineate alle strade esistenti (n. 3), e non separavano i diversi flussi di utenti, poiché servivano non soltanto a «homini e donne che verran in chiesa», ma anche ai «sacerdoti e padri che andaranno in chiesa a celebrare» (n. 6)[61]. Il successivo punto n. 7 raggruppa in realtà due diverse obiezioni: le porte laterali erano «senza ornamento» e sproporzionate «perché nel spaccare il pilastri per una parte lassa 3 palmi, per l'altra 6 palmi»[62]. Questo ultimo riferimento può essere compreso meglio scorrendo i successivi punti. Ognuna delle due porte laterali dà accesso a un andito stretto e lungo (6 palmi per 17) dove, secondo l'autore del testo – che sembra quasi conoscere le critiche di Michelangelo a Sangallo – si correrebbe il rischio che «vi si faranno molte indecenzie» (n. 9)[63]. Inoltre, «nel far queste benedette porte spacca un pilastro di quelli che deve essere contra pilastro alla cupola grande et alle mezzane» (n. 10) – vale a dire il pilone fra il transetto e le cappelle – rendendo «il pilastro che deve reggere la cuppola grande fiachissimo» (n. 16); e infine «nel intrare per dette porte non si entra in chiesa, ma si urta in uno pilastro» (n. 11)[64]. Per quanto riguarda il corpo longitudinale, la critica va al numero pari di cappelle, poiché in luogo delle tre canoniche, Grimaldi «contra ogni ragione fa quattro cappelle in fila» (n. 13)[65]. Significative anche le parole dedicate al transetto, o «nave della croce», che viene accorciato (n. 19) pur «havendo sito» (n. 20) con la conseguenza che «le cappelle di detta croce, dove sta il più bello ornato della nostra chiesa, non vengono sfondate se non dare li pilastri» (n. 21)[66]. Dunque, il transetto non sarebbe stato sporgente, come poi costruito da Maderno, ma a filo con il corpo longitudinale, come nel Gesù di Vignola e Della Porta. Se ricomponiamo queste critiche, otteniamo una pianta [fig. 4, metà destra] molto diversa da quella attuale [fig. 4, metà sinistra], e molto più simile, invece, al disegno grimaldiano per Santi Apostoli a Napoli. Nel progetto per la chiesa napoletana [fig. 8] ritroviamo un corpo longitudinale con quattro cappelle, accessi laterali scavati nei piloni fra navata e transetto, transetto non sporgente e cupola più stretta della navata.
Scorrendo la lista, figurano anche altre obiezioni utili a ricostruire questo perduto progetto di Grimaldi per Sant'Andrea della Valle, e molto vicine al suo progetto per Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone [fig. 7]. Nella dettagliata obiezione n. 13 viene rilevata la mancata coerenza fra l'interno e l'esterno delle cappelle, sacrificata in favore della corrispondenza fra le cappelle della navata e le due ai lati del presbiterio, il che, a detta dell'anonimo teatino, era fuori luogo perché le cappelle oltre il transetto sono una «parte diversa che non ha a che fare con il corpo [della chiesa], ma con la testa, perché di quella è membro»[67]. Proseguendo nella disanima del capocroce di questo progetto, la contraddizione fra l'obiezione n. 24 «fa più stretto il coro o testa della nave» e la successiva «non vi fa il coro», rileva l'ambiguità del termine, lasciando pensare che nel primo caso indichi il presbiterio e nel secondo l'abside, disegnando dunque una chiesa a terminazione piatta[68]. L'ultima obiezione (n. 26) appare significativa per la provenienza teatina della critica: «non vi fa il loco per li confessorii che son inbratti il vivo della nave»[69]. I confessionali sarebbero dunque stati collocati in navata, contrariamente al «solito uso» teatino. Doveva ovviare ad alcuni di questi difetti il progetto alternativo, per altri versi altrettanto problematico, documentato dal disegno di Alessandro Albertini[70], mentre una fase di transizione più avanzata verso il progetto definitivo è documentata dalla pianta oggi all'Archivio di Stato di Roma, pubblicata nel 1971 da Hibbard come prodotto della bottega di Maderno[71]. Ragioni di spazio impediscono di dilungarsi ulteriore nella disanima dei progetti per Sant'Andrea della Valle, sui quali mi riprometto di tornare in una prossima occasione. Quello che è importante notare ai fini del nostro discorso è il rifiuto di una soluzione molto più teatina, ma napoletana, in favore di un progetto – quello di Maderno – che inseriva più direttamente la chiesa nel contesto romano del tempo, facendone un «Gesù corretto» coronato da una cupola che replica in scala ridotta quella michelangiolesca di San Pietro.

*Guarini*

La terza fase della storia architettonica teatina, che vede una produzione sempre più ampia e allineata agli sviluppi esterni all'ordine, corrisponde alla comparsa sulla scena di Guarino Guarini. Egli è il primo a proseguire le sperimentazioni avviate da Borromini portandole alle estreme conseguenze, seguito a qualche decennio di distanza dal collega gesuita Andrea Pozzo. La storiografia più recente ha tuttavia ridimensionato il peso di Borromini nella produzione guariniana, sottolineando come il modenese fosse soprattutto un osservatore molto attento delle diverse tradizioni locali con le quali veniva a contatto[72]. Come abbiamo rilevato in apertura, questo era un atteggiamento consueto per i teatini, ma Guarini ha la capacità di selezionare frammenti disparati, quasi trofei o reliquie delle regioni attraversate, per riproporli altrove, ricomponendoli in modo inusitato ed esasperandone le dissonanze.
Per il campanile di St.-Anne-la-Royale a Parigi riprende quello tardogotico della piccola chiesa di Santa Maria del Piliere (1400) a Messina, che sorgeva proprio di fronte alle finestre del seminario arcivescovile dove aveva insegnato «per molti anni»[73]. Un dettagliato disegno eseguito intorno al 1620 da Abraham Casembrot permette di apprezzare la guglia coclide di coronamento che Guarini avrebbe poi replicato a Parigi[74]. Possiamo soltanto domandarci se l'architetto non ne avesse già tratto spunto per il campanile che progetta, e quasi certamente costruisce, accanto all'Annunziata di Messina, la cui unica sommaria raffigurazione prima del crollo del 1693, in una veduta urbana dell'intera città, non consente di distinguere l'articolazione architettonica[75].
Anche per quanto riguarda la pianta di St.-Anne [fig. 11] Guarini si dimostra attento alle esperienze maturate nelle sue peregrinazioni[76]. Progetta la navata con tre accessi in facciata, di cui quelli laterali connessi alla chiesa tramite ambienti filtro, mentre il collegamento alla casa è risolto con un corridoio semianulare – come quello che aveva potuto vedere a Venezia nello pseudo transetto del Redentore – che gira intorno a un'abside poligonale, omaggio alla tradizione gotica francese o forse ricordo di San Paolo Maggiore a Napoli [fig. 1]. Va notato come il precedente progetto di Maurizio Valperga prevedesse invece una soluzione molto più "teatina", con accessi laterali in corrispondenza dei quattro piloni della cupola.
Con Guarini la specificità dell'architettura teatina, già così ambigua e sfuggente, si diluisce ulteriormente, ibridandosi con elementi di altra provenienza. Al contempo, schemi e impianti maturati in seno all'ordine, e da lui profondamente rielaborati, diventano un patrimonio universale grazie alla pubblicazione dei *Dissegni di architettura*. Paradigmatici al riguardo sono i suoi elaborati per Santa Maria della Divina Provvidenza a Lisbona[77]. Il disegno preliminare reso noto anni fa da Andrew Morrogh mostra i debiti ancora riconoscibili nei confronti della cappella di Sforza di Michelangelo, della navata del Laterano di Borromini, del Redentore di Palladio [fig. 12][78]. Ma le cappelle a baldacchino su quattro colonne denunciano l'eco del San Giuseppe a Palermo, mentre gli accessi laterali in corrispondenza del transetto sono inequivocabilmente teatini. Nella versione incisa le derivazioni diventano meno leggibili, a parte il dichiarato omaggio della facciata al San Carlino di Borromini [fig. 13]. E tuttavia la "teatinità" si rafforza negli accessi laterali che sono più semplici rispetto al disegno e strutturati esattamente come quelli di Francesco Grimaldi. Inoltre, in entrambe le versioni i fianchi della chiesa sono liberi e gli accessi laterali comunicano direttamente con l'esterno. Anche questo, a mio avviso, è il segno di una riflessione sulla tradizione interna all'ordine. Una situazione di questo tipo si verifica molto raramente, ma i casi sono fra i più significativi: San Paolo Maggiore [fig. 1] e Sant'Andrea della Valle [fig. 4, metà sinistra], le due chiese più importanti dell'ordine teatino. Entrambe presentano corpi longitudinali liberi sui due lati, una condizione prediletta dai teatini delle prime generazioni e che si riscontra anche in San Nicolò dei Tolentini a Venezia[79]. La conseguenza diretta di tale organizzazione è la totale sparizione del volume della casa, nascosto di fatto dalla

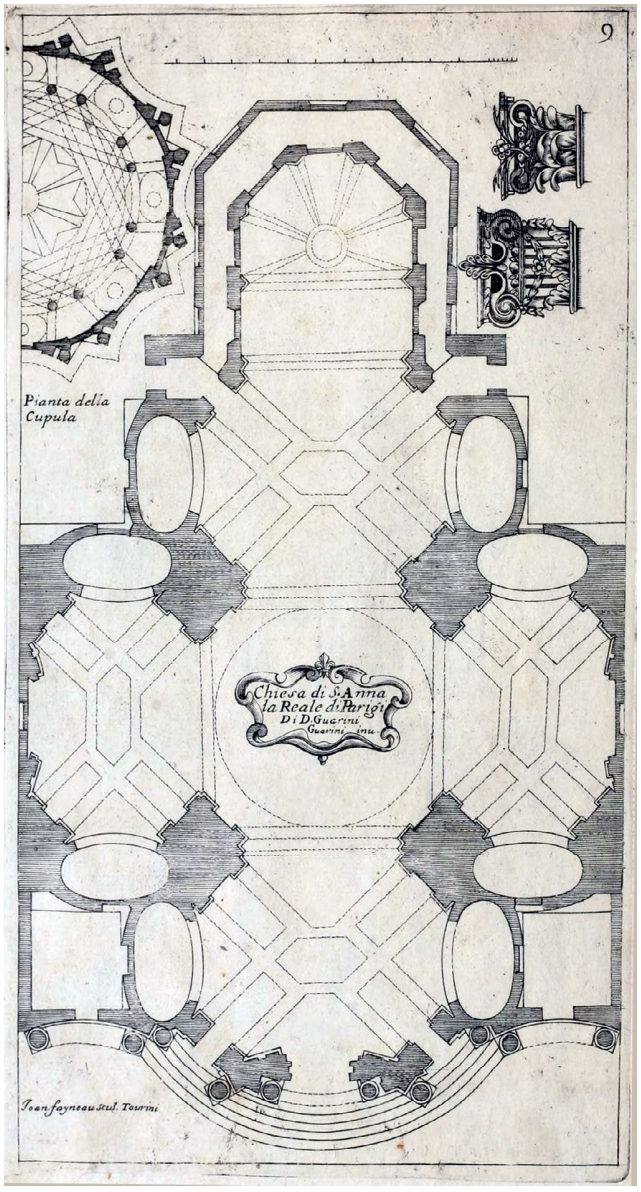



*Fig. 11. Guarino Guarini, St. Anne la Royale (da Guarini, 1686, tav. 9).*

chiesa. Una traduzione quanto mai paradigmatica della volontà di ammantare di modestia la residenza dei padri riservando ogni magnificenza alla casa di Dio[80].
Non sappiamo se questa virata di Guarini verso modelli interni all'ordine, negli anni della maturità, sia stata influenzata da possibili critiche verso i suoi progetti giovanili, come la casa teatina di Messina, la cui grandiosità appariva ad alcuni osservatori più appropriata a un palazzo che a un convento[81]. Ma è chiaro che quello che intendeva offrire ai suoi confratelli portoghesi era un edificio innovativo, capace di proporsi come modello per le nuove chiese dei missionari teatini, i quali proprio da Lisbona salpavano verso le destinazioni più lontane. In effetti le incisioni del progetto per Santa Maria della Divina Provvidenza avrebbero riscosso enorme successo in Messico e in Perù[82], anche se la principale chiesa teatina nelle Indie Orientali, quella dedicata sempre della Divina Provvidenza a Goa (1656-1661), si era già conformata su un impianto analogo al *quincunx* che Grimaldi aveva proposto invano nel 1590 per Sant'Andrea della Valle. Alcuni decenni dopo, mentre in Cina si diffondevano le opere di Andrea Pozzo, la chiesa dei teatini nella colonia portoghese in India avrebbe a sua volta influenzato non solo quella del medesimo ordine a Madrid (dal 1722), ma anche il successivo sviluppo dell'architettura induista nella stessa Goa[83].

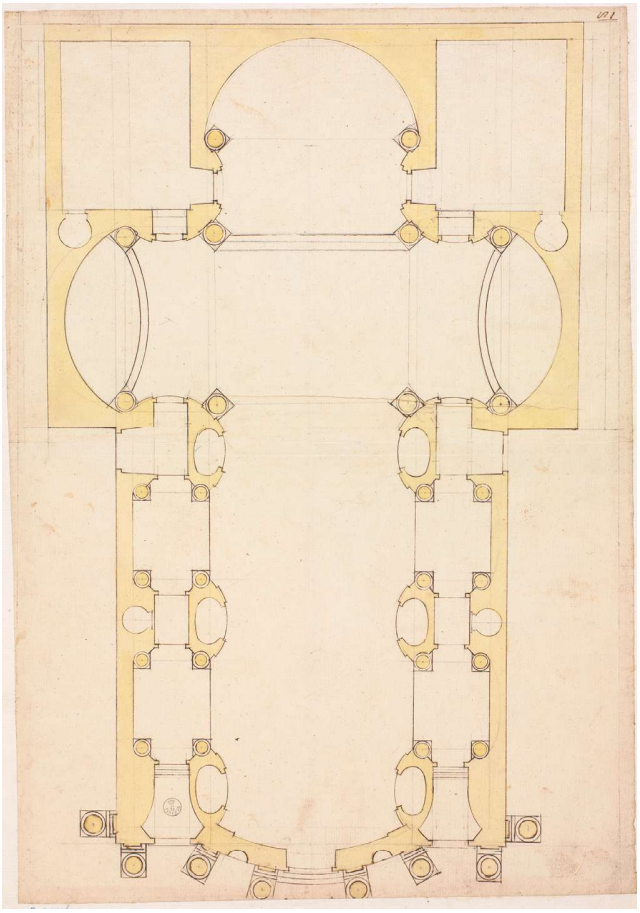


*Fig. 12. Guarino Guarini, progetto preliminare per Santa Maria della Divina Provvidenza a Lisbona (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 2974A).*

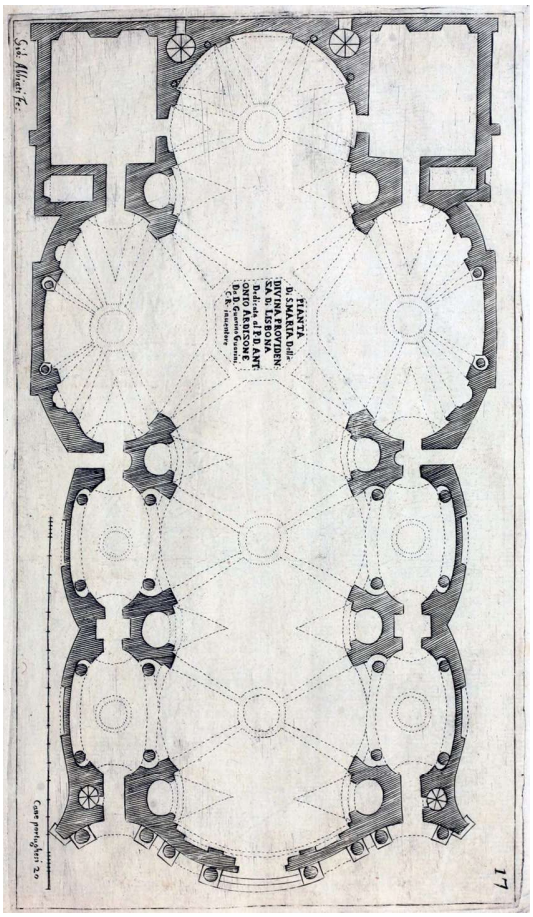



*Fig. 13. Guarino Guarini, progetto definitivo per Santa Maria della Divina Provvidenza a Lisbona (da Guarini, 1686, tav. 17).*

**Note**

[1] Il termine *Theatinerarchitektur* è stato coniato come calco di *Jesuitenarchitektur* da Susan Klaiber, che ringrazio per la generosità con cui discute con me di questi temi da molti anni. Cfr. Klaiber, 1993; Lenzo, 2011.
[2] Vallery-Radot, 1960; Bösel, 1985; Patetta, Della Torre, 1992; Bösel, 2003.
[3] Savarese, 1986; Massarenti ,1994; Longhi, 1999; Lenzo, 2006; Lenzo, 2011; Capponi, 2024.
[4] Per San Silvestro, cfr. Valone, 1977; Torresi, 1989; Torresi, 1994.
[5] Pagano, 1616, f. 79. Per la chiesa, cfr. Strazzullo, 1957; Savarese, 1986.
[6] Per Grimaldi, cfr. Quattrone, 1949; Andreu, 1984; Savarese, 1986; Lenzo, 2011. Per Guarini, nell'impossibilità di dare conto della sterminata letteratura, cfr. almeno Dardanello, Klaiber, Millon, 2006, con ampia bibliografia.
[7] Hibbard, 1961; Hibbard, 1971, ed. it., pp. 192-206.
[8] Guarini, 1686.
[9] Per le commissioni precedenti il 1527, cfr. Ongaretto, 2003. Per Napoli e Venezia, cfr. Lenzo, 2011; Capponi, 2024 e Capponi, *infra*.
[10] Llombart, 1962; Lenzo, 2011, pp. 78-89.
[11] Frascarelli e Gambuti, *infra*.
[12] Per l'importanza del *cultus externus*, cfr. Schofield, 2003, pp. 125-250.
[13] Pagano, 1616, f. 35; Lenzo, 2011, p. 90.
[14] Llombart, 1962; Boer, 1991; Onida, 2002; Lenzo, 2011, pp. 87-89; Capponi, 2024, pp. 33-36.
[15] Llompart, 1962, pp. 181-182; Lenzo, 2011, p. 87.
[16] Caracciolo 1612, pp. 265-277; Pagano, 1616, f. 15v; Llompart, 1962, p. 182; Lenzo, 2011, p. 87; Capponi, 2019, p. 118.
[17] Boer, 1991.
[18] Lenzo, 2011.
[19] Du Ry, 1713, p. 87; Lenzo, 2011, p. 88 e fig. 81.
[20] Masciantonio, 2005.
[21] Capponi, 2024, pp. 35-36, pp. 149-154.
[22] Lenzo, 2020.
[23] Bösel, 1994, p. 694 nota 19; Lenzo, 2008.
[24] Francesco Repishti, che ringrazio, mi avverte che nei primi insediamenti barnabiti sono documentati camerini per le confessioni collocati all'ingresso del convento, mai in chiesa.
[25] Poggi, Barocchi, Ristori, 1965-1983, vol. IV, p. 251, n. MLXXI databile fra fine 1546 e inizio 1547. Brodini, 2009, p. 179 nota 8, rimarca che il destinatario della lettera non può essere Bartolomeo Ferratino, come indicato nel carteggio, perché morto nel 1534.
[26] Lenzo, 2011.
[27] Capponi, 2020; Capponi, 2024, pp. 83-132.
[28] Hibbard, 1961: Hibbard, 1971.
[29] Per una discussione più dettagliata, cfr. Lenzo, 2011, pp. 87-89.
[30] *Ivi*, p. 87.
[31] *Ivi,* fig. 79 e pp. 87-89.
[32] Santa Maria di Monserrato è citata nel 1608 da un detrattore di Grimaldi insieme a Sant'Andrea delle Fratte e al Gesù come una delle chiese da cui avrebbe copiato il progetto per Sant'Andrea della Valle; cfr. Hibbard, 1961, p. 317, doc. XVI, n. 13.
[33] Benati, 2020, p. 193 nota 56, e riferimenti ivi citati. Ringrazio Francesco Repishti per avermi indicato questo saggio.
[34] Serlio, 1540, f. 37.
[35] Coppa, 1977; Coppa, 1978; Coppa, 1980; Nasoni, 1985, Longhi, 1999; Spiriti, 2008; Ravesi, 2020.
[36] Stabenow, 2011, p. 53, fig. 19.
[37] Longhi, 199, pp. 262, 274, cat. 8; Lenzo, 2011, fig. 75.
[38] Quattrone, 1949, pp. 51-57; Paone, 1965; Cazzato, 2008; Cleopazzo, 2015.
[39] Longhi, 1999, p. 274 e disegno n. 11. Per Pietro Caracciolo e la chiesa teatina di Piacenza, cfr. Molinari, 1979; Adorni, 1986; Coccioli Mastroviti, 2010.
[40] Nicoletti, 2011, pp. 121-135 e Nicoletti, *infra*.
[41] Sortino, 1997, p. 354; Girondi, 2013, p. 74; Furlotti, 2000.
[42] Bonsante, 1994. Cfr. anche De Capua, 1969; Paone, 1969.
[43] Nobile, 2003.
[44] La relazione del 1650 precisa che a quella data della chiesa era stata eretta soltanto parte nella navata e che rimanevano da realizzare «il titolo, coro, cappellone maggiore, due cappelle laterali, doi cappelloni, e le sue porte laterali»; cfr. Campanelli 1987, p. 348. La versione costruita è sinteticamente descritta da Coglitore, 1858, p. 53 «Una è la porta maggiore della chiesa (ché un'altra laterale àvvene nella salita San Cristoforo, ed una che dà negli oratori e nel chiostro)».
[45] Koegel, 1899; Androver, 1952; Androver, 1953; Peroni, 1958.
[46] Massarenti, 1994.

[47] Massarenti, 1994, p. 134-135, nota 28.
[48] Segradin, *infra*.
[49] Zangheri, 2003, p. 325.
[50] Frascarelli, Testa, 2000; Piazza, 2003.
[51] Labò, 1943; Colmuto, 1970; Patrone, 2005.
[52] Villari, 1984; Garofalo, 2003.
[53] Brodini, *infra*.
[54] Bösel, 2003, p. 65; Stabenow, 2011, p. 323.
[55] Bortolozzi, 2014; Bortolozzi, 2015.
[56] Hibbard, 1961; Hibbard, 1971; Blunt, 1982, pp. 11-14; Ciprelli, 1983; Coen, Bonsanti, 1992; Pallottino, 1999; Pallottino, 2001; Costamagna, Ferrara, Grilli, 2003; Masciantonio, 2005.
[57] Hibbard, 1961, doc. VIII: «onde fu eletto il disegno fatto dal nostro padre don Francesco, emendato però et moderato secondo il parere di sua signoria illustrissima et degl'altri architetti, et in particolare del signor Jacomo della Porta»; cfr. anche ivi, docc. VII, IX, XII.
[58] Per la tesi opposta, cfr. Savarese, 1986, p. 98; Ferrara, 2003, pp. 24-28.
[59] Hibbard, 1961, doc. XVI, pp. 317-318
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.
[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*. Questo passo è forse all'origine del fraintendimento circa il mantenimento del progetto a *quincunx* ancora nel 1608, poiché si apre con una critica alle «quattro cupole così grande [*sic*] contra ogni ragione»: la seconda parte del testo rende però evidente che le cupole di cui si parla sono quelle a copertura delle cappelle.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.
[70] Masciantonio, 2005.
[71] Hibbard, 1971, ed. 2001, p. 196, fig. 119.
[72] Dardanello, Klaiber Millon, 2006, pp. 461-523 (testi di Roca de Amicis, Klaiber, Nobile, Bérchez e Marías, Varela Gomes); Piazza, *infra*.
[73] Il campanile di Santa Maria del Piliere viene abbattuto in occasione del rifacimento della chiesa (1684-93). Per gli anni di insegnamento a Messina, cfr. Silos, 1650-66, III, p. 572; Vezzosi, 1780, I p. 432; Klaiber, 1993, p. 76; Molonia, 2006; Klaiber, 2006, p. 271. Per il campanile di Parigi cfr. Nuccio, *infra*.
[74] De Gennaro, 1999, p. 195.
[75] Aricò, 2013, tav. 14. Per il campanile guariniano di Messina, cfr. Lenzo, 2019 e, per un'ipotesi differente, Vassallo, *infra*.
[76] Coffin, 1956; Klaiber, 1993, pp. 91-183; Klaiber, 2001; Nuccio, 2020 e Nuccio, *infra*.
[77] Klaiber, 1993, pp. 305-359; Varela Gomes, 2006.
[78] Morrogh, 1998; Roca De Amicis, 2006.
[79] In San Nicolò anche il primo progetto, poi abbandonato, prevedeva una situazione simile; cfr. Capponi, 2020, p. 106, fig. 3.
[80] Per il rapporto fra pauperismo e magnificenza in età controriformata, cfr. Schofield, 2002.
[81] Nel 1730 il francese Labat scriveva che era degna di un papa o un imperatore; cfr. Klaiber, 1993, p. 89, nota 31.
[82] Bérchez, Marías, 2006.
[83] Rodriguez dos Santos e Connors, *infra*.

## Fonti Manoscritte

VALERIO PAGANO, *Breve relazione del principio e progressi de la religione de chierici regolari e delle attioni d'alcuni di essi padri notate da don Valerio Pagano dell'istessa religione*, 1616, BNN, *San Martino*, ms. 564, f. 79.

## Bibliografia

B. ADORNI, *L'architetto della chiesa di San Vincenzo a Piacenza*, in «Bollettino Storico Piacentino», LXXXI, 1986, fasc. I, pp. 128-129.

F. ANDREU, *Oppidani illustri. Francesco Grimaldi*, C.R.A. di Oppido Lucano, Oppido Lucano 1984.

F. ANDREU, *La facciata di Sant'Andrea della Valle*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XLVI, 116, 1990, pp. 31-46.

J. ANDROVER, *I Teatini in Monaco di Baviera. I-II*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», VIII, 29, 1952, pp. 53-68; 111- 124.

J. ANDROVER, *I Teatini in Monaco di Baviera. III-IV*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», IX, 33-34, 1953, pp. 3-17; 89-124.

N. ARICÒ, *Architettura del tardo rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547-57)*, Olschki, Firenze 2013.

G. BENATI, *Gli altari pellegrineschi. Proposta di cronologia*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2020, pp. 183-214.

J. BÉRCHEZ, F. MARÍAS, *Guarini e le Spagne d'Europa e d'America*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. Millon, Allemandi, Torino 2006, pp. 495-513.

A. BLUNT, *Guide to Baroque Rome*, Granada, New York 1982.

W. DE BOER, *'Ad audiendi non videndi commoditatem'. Note sull'introduzione del confessionale soprattutto in Italia*, in «Quaderni Storici», LXXVII, 1991, pp. 543-572.

M. BASILE BONSANTE, *La chiesa di San Gaetano a Bitonto: dinamiche, contenuti e modelli della committenza dei Teatini in età postridentina*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», L, 120, 1994, pp. 105-132.

A. BORTOLOZZI, *Santi Ambrogio e Carlo al Corso. Identità, magnificenza e culto delle reliquie nella Roma del primo Seicento*, Campisano, Roma 2014.

A. BORTOLOZZI, *Santi Ambrogio e Carlo al Corso: una chiesa lombarda per un santo lombardo a Roma*, in *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650*, a cura di A. Koller, S. Kubersky-Piredda, Campisano, Roma 2015, pp. 407-428.

R. BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1985.

R. BÖSEL, *La chiesa dei Gesuiti a Venezia. Un'ipotesi di interpretazione tipologica*, in *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana*, atti del convegno di studi (Venezia, 2-4 ottobre 1990), pp. 689-704.

R. BÖSEL, *L'architettura dei nuovi ordini religiosi*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti, Electa, Milano 2003, pp. 48-69.

A. BRODINI, *San Pietro in Vaticano*, in *Michelangelo architetto a Roma*, a cura di M. Mussolin con la collaborazione di C. Altavista, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 170-179.

M. CAMPANELLI, *L'inchiesta di Innocenzo X sui Regolari in Italia. 1: I teatini*, a cura di M. Campanelli, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1987.

M. CAPPONI, *Architettura teatina a Venezia. La costruzione della chiesa e del monastero di San Nicolò da Tolentino in età moderna*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia, XXX ciclo [2019].

M. CAPPONI, *Architettura e fallimento: la chiesa teatina di San Nicolò da Tolentino a Venezia (1590-1602), con un disegno attribuito a Vincenzo Scamozzi*, in «Annali di architettura», XXXII, 2020, pp. 105-118.

M. CAPPONI, *I teatini e l'architettura. La chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia, XVI-XVIII secolo*, Campisano Editore, Roma 2024.

A. CARACCIOLO, *De vita Pauli Quarti Pont. Max. [...] Item Caietani Thienaei, Bonifacii a Colle, Pauli Consiliarii*, Kinckij, Coloniae Ubiorum 1612.

M. CAZZATO, *Fonti per la storia di una città barocca: i Teatini leccesi dalla fondazione (1586) all'inchiesta innocenziana (1649)*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LXIV, 134, 2008, pp. 5-68.

R. CIPRELLI, *I lavori in Sant'Andrea della Valle in un manoscritto del XVII secolo*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXIX, 109, 1983, pp. 201-258.

N. CLEOPAZZO, *L'arrivo dei Teatini a Lecce e un sodalizio artistico al servizio dell'ordine*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», LXIX/2, 2015, pp. 335-360.

A. COCCIOLI MASTROVITI, *La chiesa dei Teatini di San Vincenzo. Testimonianze inedite per il cantiere dell'architettura e della decorazione*, in *Premio «Piero Gazzola» 2010 per il Restauro dei Palazzi Piacentini Chiesa dei Teatini di San Vincenzo*, a cura di A. Coccioli Mastroviti, Ticom, Piacenza 2010, pp. 7-20.

C. COEN, P. BONSANTI, *Il convento e l'isola dei padri teatini di Sant'Andrea della Valle*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XLVIII, 118, 1992, pp. 105-194.

D. COFFIN, *Padre Guarino Guarini in Paris*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XV/2, 1956, pp. 3-11.

G. COGLITORE, *Un'ora poetica e storica*, Stamperia Orazio Pastore, Messina 1858.

G. COLMUTO, *Chiese liguri a colonne binate*, in «Quaderno dell'Università degli Studi di Genova, facoltà di architettura», III, 1970, 2, pp. 99-184.

V. CONSOLO, C. DE SETA, *Sicilia teatro del mondo*, Nuova Eri, Torino 1990.

S. COPPA, *Note d'archivio su Ingegneri-Architetti Collegiati di Milano dei secoli XVI-XVIII*, in «Arte Lombarda», n.s., 1977, pp. 145-158.

S. COPPA, *L'oratorio teatino dell'Immacolata a Milano*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXIV, 104, 1978, pp. 83-101.

S. COPPA, *La cappella di San Gaetano nella chiesa teatina di Sant'Antonio a Milano*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXVI, 106, 1980, pp. 3-30.

A. COSTAMAGNA, D. FERRARA, C. GRILLI (a cura di), *Sant'Andrea della Valle*, Skira, Milano 2003.

G. DARDANELLO, S. KLAIBER, H. MILLON (a cura di), *Guarino Guarini*, Umberto Allemandi & Co., Torino 2006.

D. DE CAPUA, *I teatini a Bitonto*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXV, 95, 1969, pp. 3-143.

R. DE GENNARO, *Un fiammingo a Messina: Abraham Casembrot*, «Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 189-199.

G.G DE ROSSI, *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque a celebrioribus architectis inventi*, Giovanni Giacomo de Rossi, Romae 1684.

S. DU RY, *Oeuvres d'architecture de Vincent Scamozzi vicentin ... [...]*, chez Pierre Vander Aa, marchand libraire, Leide 1713.

D. FERRARA, *La fabbrica di Sant'Andrea della Valle: problemi e interpretazioni*, in A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Skira, Milano 2003, pp. 17-68.

D. FRASCARELLI, L. TESTA, *Guarino Guarini e un cantiere barocco a Palermo: San Giuseppe dei Teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LVI, 126, 2000, pp. 381-425.

B. FURLOTTI, *Viani Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99, Roma 2020, ed. online: https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-viani_%28Dizionario-Biografico%29/

E. GAROFALO, *Il complesso dei teatini a Piazza Armerina*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LIX, 129, 2003, pp. 278-287.

G. GIRONDI, *Antonio Maria Viani architetto*, Il rio, Mantova, 2013.

G. GUARINI, *Dissegni di architettura civile et ecclesiastica*, Domenico Paulino, Torino 1686.

H. Hibbard, *The early history of Sant'Andrea della Valle,* in «The Art Bullettin», XLIII, 1961, pp. 289-318.
H. Hibbard, *Carlo Maderno,* [London 1971] ed. it. a cura di A. Scotti, Electa, Milano 2001.
S. Klaiber, *Guarino Guarini's Theatine Architecture*, PhD thesis, Columbia University, 1993.
S. Klaiber, *Guarini e Parigi; interscambi culturali e critici*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, pp. 15-36.
J. Koegel, *Geschichte der St.Kajetans-Hofkirche, der Theatiner und des königl.Hof- und Kollegiatstiftes in München*, Herder & C., München 1899.
M. Labò, *San Siro*, Stab. Grafico Buona Stampa, Genova 1943.
F. Lenzo, *Aggiornamento*, in A. Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, [London 1975], Electa, Milano 2006, pp. 270-329.
F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.
F. Lenzo, *Da Messina a Venezia. Domenico Paternò, Guarino Guarini e il battistero di Santa Maria del Giglio*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», XXVIII, 2019, pp. 41- 52.
F. Lenzo, *Il complesso architettonico dei gesuati a Venezia*, in *Le vestigia dei gesuati*, a cura di I. Gagliardi, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 251-266.
G. Llombart, *«S. Paolo maggiore» de Nàpoles una iglesia de la primera reforma catòlica,* in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XIX, 69, 1962, pp. 173-195.
S. Longhi, *I disegni di architettura dell'Archivio Generalizio di Sant'Andrea della Valle*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LV, 125, 1999, pp. 257-278.
A. Masciantonio, *Francesco Grimaldi e Alessandro Albertini nella genesi progettuale del complesso di Sant'Andrea della Valle a Roma (1589-1608). Il disegno 23 del Fondo Panciatichi 178 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Römische Historische Miteilungen», XLVII, 2005, pp. 123-169.
P. Massarenti, *Luca Danese e l'architettura ecclesiastica. Disegni inediti per la chiesa di Santa Maria della Pietà dei Teatini a Ferrara*, in *Ristrutturazione urbanistica e architettonica di Comacchio 1598-1659. L'età di Luca Danese*, Corbo editore, Ferrara 1994, pp. 123-147.
F. Molinari, *I Teatini a Piacenza*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXV, 105, 1979, pp. 171-203.
G. Molonia, *Guarino Guarini: un teatino a Messina*, in «Messenion d'oro», n.s. IX, 2006, pp. 17-32.
A. Morrogh, *Guarini and the Pursuit of Originality. The Church for Lisbon and Related Projects*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», LVII/1, 1998, pp. 6-29.
C. Nasoni, *Sant'Antonio Abate*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Electa, Milano 1985, pp. 240-244.
M. F. Nicoletti, *La chiesa sotto le due Torri: San Bartolomeo di Porta Ravegnana. Storia e progetti dell'Ordine Teatino a Bologna*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia, 2011.
M. R. Nobile, *Alcuni disegni per il complesso di Sant'Andrea dei Teatini a Siracusa*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LIX, 129, 2003, pp. 265-270.
G. Nuccio, *La relazione di viaggio dei Chierici regolari Gaetano Vigiustini, Arcangelo Alberti e Carlo Maria Danese: nuove acquisizioni sulla casa di Santa Maria della Divina Provvidenza a Lisbona*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 141, 2018, pp. 71-113.
G. Nuccio, *Guarino Guarino a Parigi e la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale: nuove acquisizioni documentarie*, in «Annali di architettura», XXXII, 2020, pp. 119-134.
R. Ongaretto, *L'architettura dei teatini nel secolo XVI e il contributo di Baldassarre Peruzzi*, tesi di dottorato in storia dell'architettura, Roma Università La Sapienza 2003.
N. Onida, *Il problema dei «luoghi per confessionali» nelle chiese dei barnabiti. Il contributo di Lorenzo Binago*, in «Arte Lombarda», 134/1, 2002, pp. 150-160.
E. Pallottino, *Sant'Andrea della Valle. Un cantiere in eredità: note di cronaca dalla fabbrica di Maderno (1608-1628)*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Franciolli, Skira, Milano 1999, pp. 329-347.
E. Pallottino, *Sant'Andrea della Valle. Cronaca del cantiere di Maderno (1608-1628)*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LVIII, 2001, pp. 255-283.
M. Paone, *I teatini in Lecce*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXI, 1965, pp. 148-172.
M. Paone, *Di due mal noti architetti teatini del Cinquecento: 1. P. Michele Coluccio; 2. P. Dionisio Volpone*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXV, 95, 1969, pp. 173-181.
L. Patetta, S. Della Torre, *Architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII secolo, Atti del Convegno internazionale di studi (Milano, 24-27 ottobre 1990)*, a cura di L. Patetta, S. Della Torre, Grafo, Genova 1992.
R. Patrone, *I Teatini in San Siro a Genova*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LXI, 131, 2005, pp. 85-173.
A. Peroni, *L'architetto della Theatinerkirche di Monaco Agostino Barrelli (1627-1687?) e la tradizione architettonica bolognese*, in «Palladio», VIII/1, 1958, pp. 23-38.
S. Piazza, *Le scelte architettoniche dei teatini a Palermo: il cantiere della chiesa di San Giuseppe*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LIX, 129, 2003, pp. 251-264.
G. Poggi, P. Barocchi, R. Ristori (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma, 5 voll., Sansoni Ed., Firenze 1965-1983.
A. Quattrone, *P. D. Francesco Grimaldi C. R. architetto*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», V, 1949, pp. 25-88.
R. Ravesi, *I Teatini a Milano: la Chiesa e la Casa a Sant'Antonio e la nuova sede al Carrobbio. Disegni e documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», n.s. 72/1, 2020, pp. 57-66.
A. Roca De Amicis, *Guarini e Roma*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. Millon, Allemandi, Torino 2006, pp. 462-469.
S. Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli,* Officina, Roma 1986.
R. Schofield, recensione a: *Giovanni Sale, Pauperismo architettonico e architettura gesuitica. Dalla chiesa ad aula al Gesù di Roma, con saggio introduttivo di Sandro Benedetti, Jaca Book, Milano, 2000*, in «Annali di Architettura», XXIII, 2002, pp. 299-301.
R. Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, in R. Schofield, F. Repishti, *Architettura e controriforma nei dibattiti per la facciata del Duomo di Milano*, Electa, Milano 2003, pp. 125-250.
S. Serlio, *Il terzo libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia,* Marcolini, Venezia 1540.
G. Silos, *Historiarum clericorum regularium a congregatione condita*, 3 voll., vol. 1, typis Vitalis Mascardi, Romae 1650; vol. 2, typis haeredum Corbelletti, Romae 1655; vol. 3, ex typographia Petri de Insula, Panormi 1666.
G. Sortino, *Antonio Maria Viani*, in *I segni dell'arte: il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico, 27 settembre 1997-11 gennaio 1998), a cura di G. Bora, M. Zlatohlávek, Leonardo Arte, Roma 1997, pp. 352-357.
A. Spiriti, *La fabbrica milanese di Sant'Antonio Abate: novità e proposte*, in

*L'architettura milanese e Federico Borromeo: dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana, atti delle giornate di studio (Milano, 23-24 novembre 2007)*, a cura di F. Repishti, A. Rovetta, Bulzoni, Roma 2008, pp. 283-301.

J. Stabenow, *Die Architektur der Barnabiten*, Deutscher Kunsverlag, Berlin-München 2011.

F. Strazzullo, *La chiesa dei Santi Apostoli a Napoli*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XIII, 49, 1957, pp. 97-154.

B. Torresi, *Interventi tardocinquecenteschi in S. Silvestro a Montecavallo*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621), Atti del XXIII congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 24-26 marzo 1988)*, 2 voll., Centro di studi per la storia dell'architettura, Roma 1989, vol. I, pp. 277-291; 526-528.

B. Torresi, *Un'architettura scomparsa del primo Cinquecento romano: la facciata di S. Silvestro al Quirinale*, in «Palladio», ns., XIV, 1994, pp. 167-180.

J. Vallery-Radot, *Le recueil de plans d'édifiées de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris*, Institutum Historicum S.I., Rome 1960.

C. Valone, *Paul IV, Guglielmo Della Porta and the Rebuilding of San Silvestro al Quirinale*, in «Master Drawings», XV, 1977, pp. 243-255.

P. Varela Gomes, *Guarini e il Portogallo*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. Millon, Allemandi, Torino 2006, pp. 514-523.

A. F. Vezzosi, *I scrittori de' cherici regolari detti Teatini*, Sacra congregazione di propaganda fide, Roma 1780.

L. Villari, *I teatini nella città di Piazza Armerina*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XL, 110, 1984, pp. 91-146.

L. Zangheri, *Il Granducato mediceo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti, Electa, Milano 2003, pp. 322-335.

# INSIDE OUT: SITUATING THE THEATINE INTERIOR

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-klaiber

*Susan Klaiber*
Independent scholar, Elsau (Zurich), Switzerland
sklaiber@bluewin.ch

**Abstract**
**Inside Out: Situating the Theatine Interior**
*This paper examines the views from the houses of the Theatine order available to members of the order looking to the world outside. In the process, it also considers the siting of the houses. The study draws primarily on a mid- eighteenth-century French guidebook to the Theatine establishments across Europe, written by a member of the order, Bernard Destutt de Tracy. The guidebook, the* Remarques sur l'établissement des Théatins en France *(1755), describes things like location of the houses, number of priests resident, and disposition or size of their major features.*
*Significantly, Tracy's text places unexpected emphasis on the most attractive view of the surrounding city or countryside that is available from within a house, and then describing it in more or less detail depending on its interest. These views situate the author and the Theatine order squarely in the middle of a bustling court, the commercial life of the city, or the seasonal cycles of a landscape.*
*The paper contextualizes Tracy's observations with reference to the Theatine order's prescriptions pertaining to their houses, as well as to examples of related practices from other orders or the secular world.*

**Keywords**
*Theatine order, religious house, view, window, cityscape, landscape.*

How did early modern religious use and experience their residential spaces? And what did they particularly appreciate about their accommodations? These questions stand at the heart of this paper, which explores a mid-eighteenth-century guide to the convents – or rather houses – of the Chierici Regolari Teatini (in English: Theatines). The order's official name derives from its structure consisting of priests – "clerics" – living together under the traditional vows of poverty, chastity, and obedience – "regular". Although they observe the canonical hours in their churches, they are not monks, so they technically do not live in monasteries or convents, but rather "houses"[1].

This paper focuses on a rare mid-eighteenth-century French guidebook to the houses of the Theatine order, which illuminates these spaces from the inside, giving some sense of how the spaces were used and perceived by those within the order. The guide, entitled «Description des Maisons de la Congrégation des Théatins», is contained as a separate fifty-page section starting at p. 87 within the book *Remarques sur l'établissement des Théatins en France et sur toutes les Maisons de la même Congrégation*, published in 1755[2]. The book in handy octavo format was written by Bernard Destutt de Tracy, a French Theatine priest, and addressed to his fellow members of the order. It thus provides unusual insights into how early modern Theatines experienced the architecture they used every day as they pursued their vocations: praying, dining, sleeping, studying, and celebrating mass. Unexpectedly, the guide reveals an exceptional interest in the views available to Theatines from their various houses, views enjoyed not only for their refreshing aspect, but also as visual reminders of the order's position within the city or countryside.

The Theatines lived a semi-cloistered life, with the residential spaces within the house generally subject to *clausura,* excluding anyone not belonging to the order, although exceptions could be made with the permission of the local chapter[3]. These visitors could range from the important, such as the dowager duchess of Braunschweig who visited the house in Modena in 1697, to the mundane, such as craftsmen carrying out maintenance or repairs[4]. An interior portal separating the entrance area from the cloistered portions of the house enforced this regulation. The priests themselves could leave the house on legitimate business but were required to be present in the church for the observation of the canonical hours throughout the day unless they received a dispensation. All returned to the house to sleep every night. The image of the Theatine priest from Adriaan Schoonebeek's illustrated handbook of seventeenth-century religious orders depicts him outside the house – identified by the Theatine insignia of a cross atop three monti over the gate – while two fellow priests walk along beyond him, and a third passes through the gate into the Theatine complex [fig. 1]. Here, members of the order are portrayed as actively circulating within the city, entering and exiting the house to pursue their ministry.

Founded in 1524, by the mid-eighteenth century the order had grown from its three earliest houses, all established before the Council of Trent (San Nicolò da Tolentino, Venice; San Paolo Maggiore, Naples; and San Silvestro al Quirinale, Rome), to a grand total of around seventy houses. These were primarily located in Italy, with particular concentrations in the north in the Po Valley, and the south, in Apulia, Sicily, and especially in and around Naples, where there were six houses within the city itself. Outside of Italy, the order had a

strong presence in Spain (five houses), Central Europe (Munich, Prague, Salzburg, Warsaw, Vienna), other European capitals (Paris and Lisbon), and maintained missions in Georgia, Armenia, and Goa[5]. The geography of this archipelago of Theatine establishments offered possibilities for priests to circulate through larger territorial spaces on a grand scale when they were assigned to a different house or dispatched on business.

Between the spatial scale of the individual house, and that of the extent of the entire order, an intermediate spatial scale for the order consisted of the position of the individual houses in their respective urban settings. More often than the journeys that took them out of town, Theatine priests would exit their house to circulate within the city, such as to meet with secular authorities or patrons. This active engagement with the world outside the walls of the order's residence is similar to what the historian of science Steven Harris has identified as an ideology of "apostolic spirituality" in the Jesuit order, expressed in its pursuit of active-empirical forms of early modern science exercised in its three major "apostolates" or fields of ministry in education, European courts, and foreign missions[6]. The Theatines' engagement in education and missions was modest, but they wholeheartedly embraced a ministry focusing on European courts.

*Fig. 1. Theatine priest, in A. Schoonebeek,* Nette afbeeldingen der eyge dragten..., *Schoonebeek, Amsterdam 1688, p. 21 (Getty Research Institute / Internet Archive / public domain).*

Documentation about how the order used the private space within their houses is rare, particularly in the form of comparative overviews of many different houses reflecting the range of the order's residential spaces as a whole[7]. The issues involved include basic questions of planning or architectural disposition (which spaces were adjacent, which were the grandest and most representative) and use (who was allowed access, and how the spaces were animated by the life of the order). Such questions have been explored in detail for prestigious secular palaces or villas of the period, which combine close readings of court ceremonial, diaries or travel journals, together with architectural plans and other documents in order to breathe life into the buildings, resuscitating their inner lives[8]. Yet the workings of the residential quarters for members of the various religious orders, congregations, and other groups of this period often remain opaque, a kind of black box into which priests or nuns disappeared from the secular world of city streets or village squares[9]. We also have relatively little information about how these spaces were perceived by their inhabitants.

The order issued minimal prescriptions describing the arrangement of individual cells[10]. Above all, these were to reflect poverty, holding only a bed, a cross, a chair, a priedieu, and a table. Lamps were to be of tin rather than brass. Devotional images were allowed on the walls, but with plain frames, and for novices only images on paper[11].

While there is no typical plan for a Theatine house – the buildings varied in size and were often pieced together from extant houses or older convents on their sites – the house in Padua offers a good example of a large, purpose-built residence for the order [fig. 2]. Vincenzo Scamozzi designed the house in Padua (1591-1594) about a decade after he built the church for the complex[12]. On his plan, the entrance marked «A» leads to a corridor «B» acting as a buffer between the street and the cloistered house. To the left of this are a few rooms, probably for a portiere and other functions that interfaced with the secular world; to the right, the cemetery courtyard is located toward the church and a series of windows illuminates the long passageway. At letter «E» the *clausura* barrier began to be enforced. This threshold gives onto the cloister surrounding garden parterres. A grand stairway «S» carefully centered along the left side of the cloister gives access to the upper story where the individual cells were located. At the top left, at letter «R», stands the refectory flanked by service courtyards. Smaller service stairways allow multiple paths of circulation throughout the building. The library was located on the piano nobile, above the refectory.

### *Bernard Destutt de Tracy, C.R., and his «Description des Maisons des Théatins»*

Before exploring some Theatine houses in more depth, let us consider the author of the «Description», Bernard Destutt de

Tracy. His family was of Scottish origin and had moved to the French court in the fifteenth century, rising to become the Marquis de Tracy. Bernard was born in 1720 at the family estate of Paray-le-Frésil in the Bourbonnais in central France. After receiving a Jesuit education in Paris, he first considered joining the Society of Jesus, but then decided on the Theatines. He made his vows to the order at their house of Sainte-Anne-la-Royale in Paris in April 1738[13].

The membership rolls of the Theatine order include many surnames familiar from European, particularly Italian nobility[14]. Generally, one assumes these were younger sons, perhaps of cadet branches of these families, who entered the order while their elder brothers inherited family titles and properties. What is extraordinary in the case of Tracy, however, is that he was the eldest son and that he relinquished his title to his younger brother, Claude-Louis, who pursued a military career. Claude, in turn, was the father of the prominent Enlightenment philosopher Antoine Destutt de Tracy, who among other things coined the word "ideology." Bernard, therefore, was the uncle of the philosopher[15].

Whether Bernard rejected his inheritance because of profound religious fervor, or whether other factors played a role, at any rate he spent his career based at Sainte-Anne-la-Royale in the center of Paris until his death in 1786. Theatine bibliographies list him as author of seven books: sermons and other religious tracts, but also our *Remarques sur l'établissement des Théatins en France* with its «Description des Maisons de la Congrégation des Théatins»[16].

In 1750, Tracy traveled to the order's triennial chapter general at San Silvestro al Quirinale as part of the delegation sent from Sainte-Anne. During his journey to Rome, he took notes on the Theatine churches and houses where he stayed; these notes formed the nucleus of his «Description». While in Rome, he asked the other assembled delegates to contribute information on the houses and churches he had not visited personally. Incorporating these additional reports with his own observations, Tracy produced a complete overview of the order's establishments[17]. The material must have taken some time to collect, since the book was not published until five years later, in 1755. Even then, a few entries on some of the smaller houses are so cursory that one suspects no more specific descriptions were available. Nonetheless, the «Description» is an impressive product of intra-institutional crowdsourcing springing from the widely dispersed establishments within the Theatine archipelago, utilizing the collective knowledge of individuals to tackle a geographic range stretching from Lisbon through the Italian peninsula to Goa.

Internal evidence confirms that the «Description» is clearly addressed to Tracy's fellow Theatines, particularly those in France, in speaking of "*notre* Maison" [emphasis mine] and describing features unlikely to be of interest to outsiders[18]. Furthermore, the concluding line of the entire book, at the end of the section on travel logistics, states, «J'ai cru que ces Remarques feroient plaisir a ceux de notre Maison qui iront en Italie»[19]. What at first glance might seem a disappointment for architectural historians – few comments on specific bricks-and-mortar aspects of the churches and houses – reveals itself instead as privileged access to the perception of these buildings by the members of the order themselves.

The entries on the individual houses vary enormously in their content and extent. Large complexes in major cities, such as Sant'Andrea della Valle in Rome and San Paolo Maggiore in Naples, receive several pages of attention, while tiny establishments with only two priests in places like Bari or Barletta in southern Italy are grouped together in a single sentence. Tracy's primary focus is on the houses of the order, with details of the adjoining churches mentioned only irregularly. Basic topics treated in most entries are functional descriptions, such as whether the house has a novitiate or offers a course of studies, the number of rooms, number of priests in residence (although not the number of lay brothers)[20], and location within the city. Other rooms typically mentioned in the houses include spaces for chapter meetings, a special room for the local *preposito* (in Prague), or apartments for visiting bishops (at Sant'Andrea della Valle)[21]. The crowd-sourced nature of portions of the information means that Tracy composed some descriptions on the basis of others' reports, and the text provides no indication of which sections are based on first-hand or second-hand evidence. We can

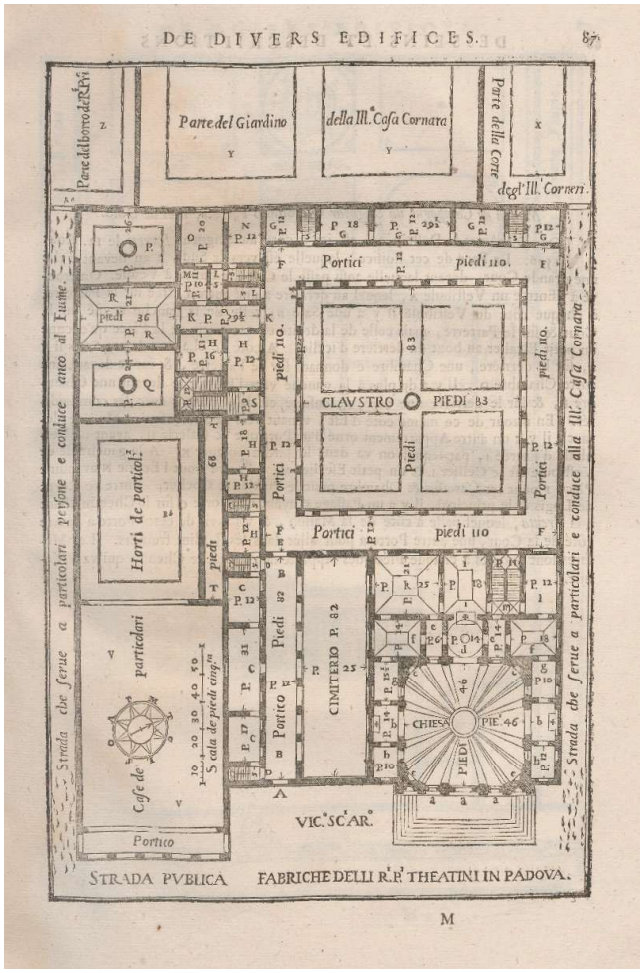



*Fig. 2. Vincenzo Scamozzi, Plan of church and casa of Santi Simone e Giuda (now San Gaetano), Padua, in S. Du Ry, 1713, p. 87 (ETH Zürich / e-rara / public domain).*

assume at a minimum, however, that Tracy personally explored the houses dotting the major routes between Paris and Rome, such as Nice, Genoa, Bologna, and Florence.
The «Description» examines the interiors of the houses more often than the exteriors: Tracy's concern is with how the buildings are experienced by those using them, rather than by those viewing them from outside. Here he typically mentions if the refectory is generous or cramped in size, bright or dark, whether the library is large or small, and if it is well-stocked, if the individual rooms are pleasant, and if there is a garden on the grounds. Sometimes he gives the size of certain features in paces, a corridor or facade, for instance, particularly when these have especially grand dimensions, such as a square cloister of 200 paces all around (Venice) or the room for the chapter general at San Silvestro al Quirinale measuring 50 paces long by 13 paces wide, capturing the extent of a space by moving through it himself[22]. Such characterizations emphasize the house not as a static architectural artifact, but instead as an active social space in constant flux as priests, aspiring priests, novices, and lay brothers move about their daily routines of study, meditation, worship, chores, and common meals. The measurement in paces also avoids confusing details of descriptions based on regional units of measure, a practical normative nod to the Theatines' international extent.
Another type of motion animates Tracy's descriptions as well, that of the eye wandering through a landscape or cityscape. Apart from essential facts, Tracy most frequently turns his attention to the view from the house, either from common spaces, individual cells, or in some cases a terrace or roof[23]. In the course of surveying a house, Tracy locates what for him is the most compelling view, then gravitates to it and lingers, giving a description of the surroundings. His treatment of the large house of San Siro in Genoa [fig. 3] gives a sense of this comparison or ranking of the views within a house, and the exploration necessary to find the optimal view:

«La Maison de Saint Cyr est très-grande, & une des plus belles de la Congrégation: elle est en forme de cloître; il y a quinze terrasses qui répondent aux chambres de quinze Religieux: chaque terrasse a une fontaine; mais ces terrasses sont très-petites, & n'ont vûe que sur le cloître: pour découvrir la mer, il faut monter aux terrasses communes, qui sont fort élevées; de-là on découvre toute la Ville & le port»[24].

A similar approach shapes his description of Santa Maria di Loreto in Naples, «la vûe donne sur la rue; il y a au-dessus de la Maison une belle terrasse, d'où on découvre la mer»[25].
Lest one think this concern with the views from Theatine houses simply reflects Tracy's personal interests, other evidence shows that his fellow members of the order also valued the visual delights of their surroundings. In 1650, the Theatines of San Siro noted for the *Inchiesta innocenziana* that their house «È posta nella città in bel sito»[26]. Similarly, at San Giuseppe, Palermo, the community's report for the same survey describes a recent enhancement of the amenities in the *casa*: «In uno de corridori vi è un fonte d'acqua corrente […] concessa ultimamente dal Senato per godersine la vista»[27].
A representative entry by Tracy reads like this one for the Santissima Annunziata in Messina:

«La Maison de l'Annonciation de Messine est assez grande, mais les chambres y sont étroites; la Bibliothéque n'est pas considérable, le

*Fig. 3. Fratelli Alinari, view of Genoa from the Castelletto, 1898, with the bell tower and the dome of San Siro at center. The Theatine casa was on the uphill side of the church, toward the photo foreground (Rijksmuseum / public domain).*

Réfectoire est petit & sombre, le portail de l'Eglise ressemble à celui de Saint André de la Valle à Rome, l'Eglise est très-belle; il y ordinairement Etude & Noviciat; la vûe des chambres donne sur la rue; il n'y a point de jardin. R[eligieux]. 25»[28].

Such a description results from inspecting the premises on foot, opening doors, turning corners, estimating size and assessing amenities in relation to one's own experience, and looking out the windows of at least a few individual cells. How long Tracy pauses to let his eyes wander through the view from the window and describe the surroundings provides a fair indication of how interesting a view might be for him.
In short, Tracy's «Description» is a vital source for anyone studying of the architecture of Theatine houses, although it leaves many questions about the inner workings of the Theatine houses unanswered – for instance, he passed effortlessly through the *clausura* barriers that existed only to regulate access for outsiders. Notably, Tracy's catalogue of the views from the Theatine houses reveals a neglected dimension of studies on religious residences. The remainder of this paper focuses on this most unusual and telling aspect of his compendium.

*Reviewing the Views from Theatine Houses*

The concept of the view from the cell window of a religious subject to *clausura* conjures mental images of meditative glances into a monastery cloister. At the residential courtyard of the Casa dei Filippini in Rome, Joseph Connors, quoting the *Opus architectonicum*, notes,

«The terraces offer delights and a view beautifully adapted to the needs of men who are so absorbed in endless study and wearying exercises that they lack the time to go out in search of open air and refreshment of the spirit»[29].

Certainly the appreciation of an attractive vista, of focusing one's eyes on the horizon and contemplating the world beyond one's own room are universal pleasures, enjoyed by religious and secular gazes alike. Tracy revels in all sorts of views, from wherever they are available. Here we classify them by type, in what seems to be the increasing order of Tracy's enthusiasm: a view of the street, of a garden or courtyard within the complex, of the countryside or the sea, or of a nearby palace or court. He expresses his preferences and enthusiasms by including words such as "fort belle" (Modena), "vaste" (Capua), "admirable" (Montenero), "des plus agréables" (Turin); or giving more detailed descriptions noting novel features such as boats landing at Naples or court figures passing by[30]. In contrast, the failure to mention certain views (almost all houses had some view of a street) seems to indicate they were of lesser interest in Tracy's hierarchy of preferences. We will also consider some of the issues – architectural, institutional, or sociological – connected with each type of view.

*View of Street*

As with the example in Messina presented above, many houses only offered views onto undistinguished streets, which held no particular attraction for most viewers. The street itself, however, could present its own temptations, as regulations for enclosure of female orders often reveal, requiring blocking sight lines in and out of their convents[31]. For the urban houses, the street view was the norm, as in Florence,

«Notre Maison est assez grande, elle forme un triangle; le Réfectoire est très-vaste, & pourroit contenir cent Religieux; le Cloître, par lequel on entre dans la Maison, est assez étroit; on a vûe sur une rue de la Ville; l'Eglise est Paroisse, le portail en est fort estimé, & ressemble à celui des Feuillans de Paris»[32] [figg. 4, 5].

*Internal Garden or Courtyard*

Understandably, Tracy preferred views of gardens to those of the street. Generally, these were inside or on the grounds of

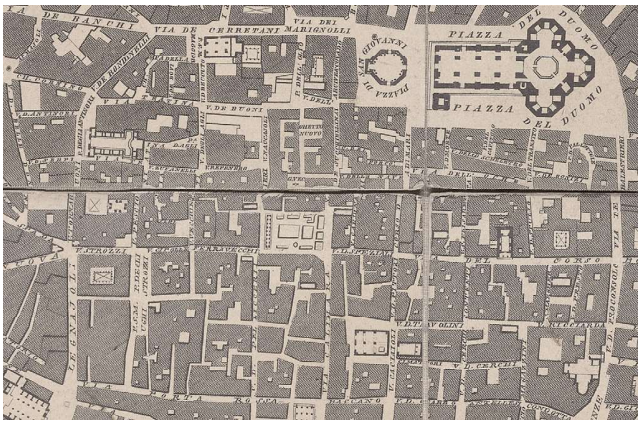



*Fig. 4. Santi Michele e Gaetano and its adjoining casa in the urban context of Florence. The Theatine complex is located on Piazza degli Antinori and Via Teatina at the upper left. Detail from F. Fantozzi, Pianta geometrica della città di Firenze, 1843 (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University / public domain).*

*Fig. 5. Florence. Santi Michele e Gaetano, view of church and casa (Benedikt Dobiess).*

the Theatine complex, most often in a courtyard or cloister. Novices could stroll through a garden during their recreation periods, in groups of at least three; in the *Inchiesta innocenziana*, the house in Cosenza expressly described their two gardens as «per ricreatione»[33]. For the same survey, the house in Ravenna proudly noted their «giardino di fiori […] di non puoco vaghezza»[34]. For Tracy a century later the now three or four Ravenna gardens made the house «fort gaye»[35].
Some other early modern religious groups framed an architectural identity within the confines of their cloister walls, addressed purely to the order itself, as Elisabeth Werdehausen has demonstrated for the Canons Regular of the Lateran[36]. Their houses manifested a great variety in design, but with one constant: the ground floor of the cloister, not generally accessible to outsiders, was always derived from that in their main Roman church, Santa Maria della Pace, designed by Bramante. Joseph Connors noted different design approaches at Borromini's Oratorio dei Filippini, depending on whether the spaces were reserved for the congregation itself or accessible to a broader public. In the first case, they drew on modest models such as bishops' palaces or servants' wings, while in the second they chose more prestigious models from the palaces of Roman nobility, like the Palazzo Farnese[37]. At the Theatine house in Padua [fig. 2], Tracy highlights views both within the cloister walls, and those beyond, reserved for the religious or common to all, respectively:

«Notre Maison de Padoue est très-grande & très-vaste, le dortoir a cent soixante & dix pas de long: il y a au milieu du dortoir une galerie qui a soixante pas de long; la Bibliothéque est divisée en deux parties, dans l'une desquelles sont tous les Livres dont nos Religieux sont Auteurs. [...] l'Eglise est petite, mais jolie & ornée de marbre [...] la vûe des chambres donne ou sur la campagne ou sur un petit parterre qui est au milieu du cloître»[38].

While the treatment of the views to the courtyard or to the countryside seems balanced here, at other houses Tracy clearly preferred to gaze beyond the walls of the Theatine residence.

*Fig. 6. Capua in* Il Regno Di Napoli In Prospettiva*, 1703 (Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla / Internet Archive / Public domain).*

*Landscape*

Views of the countryside have been a topos of architectural siting since antiquity: one need only think of Pliny. But in the «Description» these perhaps also recall the verdant landscapes of Tracy's family estate at Paray-le-Frésil and reflect attitudes of territorial dominance held by early modern aristocratic landowners perusing their property[39]. A rich literature exists on the territorial view from villas and country estates, for instance recently in the work of Gerd Blum[40].
Blum examines the idealized Renaissance view from a hilltop combined with specific architectural elements designed to frame such views, the *Fenestra prospectiva* of his title. Such framing implies a viewer who has actively brought himself into position to experience the framed image. Blum's and other similar studies focus on palaces, villas, and residences of elites, often built *ex novo*, or with wide powers to choose a site and reconfigure extant fabric. As such, the relevance of these studies to Theatine houses may seem less than convincing for buildings that frequently had to make do with previous construction, compromised sites, or modest budgets. However, the attitudes toward finding and enjoying views engendered in these elite circles could be carried over to those sons who entered religious orders, who continued habits learned in a family villa within the walls of a religious convent.
Two examples, both of which offered special viewpoints outside the individual cells, illustrate these issues: the first is San Vincenzo, Modena, with an exceptionally tall clerestory over the four main stories of the house that created an elevated viewing platform:

«Notre Maison de Modene est du dessein du célébre Pere Guarini, qui en étoit Profès: il y a des très-belles voutes, sous chacune desquelles regnent deux corridors qui ont soixante & dix pas de longueur, & douze de largeur. La Bibliothéque est petite, aussi-bien que le Réfectoire. Du haut de la Maison on découvre une fort belle campagne»[41].

The views of the surrounding streets or the courtyard that most rooms would have had were apparently not worth mentioning here.
Sant'Eligio, Capua, also offered a special viewing platform that offered views surpassing those from the cells. Tracy says,

«Notre Maison de Capoue est à quatre lieues de Naples: autrefois il y avoit Noviciat, mais à présent il n'y a plus que quatre Peres: la Maison est assez grande, le Réfectoire est fort vaste, l'Eglise a été nouvellement rebâtie, & est assez belle; il y a une terrasse qui joint deux corps de bâtimens; on découvre de-là une vaste campagne»[42].

Although the location of this specific terrace is difficult to identify, an early Settecento view of Capua documents the position of the Theatine complex near the city wall, well placed to survey the surrounding countryside [fig. 6, at letter «C»][43]. In both these cases, seeking out these special viewing platforms required extra effort based on the desire to contemplate a refreshing vista.

*Seascape*

Tracy apparently valued this subcategory of landscape even more highly than views of the countryside because of its relative rarity. The complex of Santi Apostoli in Naples provides a good example here, since although Tracy mentions a garden in the courtyard, the specific views that he cites are of the city and the sea, turned outward from the house:

«Notre seconde Maison de Naples, sous le titre des Saints Apôtres, est appellée la *Casa magnifica*; le principal corridor a cent soixante pas de long. Il y a deux aîles de bâtiment; d'un côté sont les chambres des Religieux, & de l'autre des grandes terrasses qui donnent sur toute la ville de Naples, & sur la mer. En entrant on trouve une très-belle cour, dans laquelle on a planté des orangers. [...] La Bibliothéque est assez belle. [...] l'Eglise répond à la magnificence de la Maison»[44].

Of the six Theatine houses in Naples, most enjoyed a view of the sea – but the view at Santa Maria della Vittoria, right along the coastline below Pizzofalcone, was particularly suited to observing the bustling activity at the waterfront. «La Maison de la Victoire à Naples est située sur le bord de la mer», wrote Tracy, «on voir du Réfectoire les vaisseaux qui abordent à Naples; chaque Religieux a une petite terrasse à sa chambre qui donne sur la mer. On a aussi un jardin commun; l'Eglise est assez jolie»[45].
A veduta by Giovanni Battista Lusieri brilliantly captures the situation at Santa Maria della Vittoria. The *View of the Bay of Naples, Looking Southwest from the Pizzofalcone towards Capo di Posilippo* dates to 1791, a few decades after Tracy, and depicts the Theatine church and house in the center to right foreground[46] [fig. 7]. Beginning in 1775, the house of Santa Maria della Vittoria had been converted to barracks for the armed forces of the Bourbon dynasty[47]. By the end of the century, the roof of the house and church apparently served as viewing platforms for secular visitors, and we see numerous groups of fashionably dressed people perambulating along the rooftops. Below and beyond the rooftop sightseers in Lusieri's veduta, a few Neapolitans enjoy their passeggiata in the Villa Reale gardens (now Villa Comunale)[48]. Pedestrians, horses, carriages, and perhaps donkeys pass on the road to the right, the Riviera di Chiaia. Out to sea, all manner of ships and boats go about their business, with an apparent docking area for larger vessels just underneath the windows of the Theatine house. Lusieri records the garden mentioned by Tracy, circumscribed by the walls of the house and church, a cool private oasis for members of the order to retreat amidst the activity of the city. We can easily imagine the Theatines enjoying the view after climbing to the rooftop of their own house a few decades earlier, as had been the case in Tracy's description of Santa Maria di Loreto in Naples, where the local Theatines also ascended to a rooftop terrace to catch a glimpse of the sea[49] [fig. 8].
Sir William Hamilton, the British Minister Plenipotent in Naples, commissioned Lusieri's veduta depicting the view across the Chiaia from his own apartment window in the Palazzo Sessa[50]. This confirms that the aristocracy held this view in high esteem, just as the people enjoying it from a slightly different perspective from the roof of Santa Maria della Vittoria, from the public garden, or from the Theatine house itself. The distinctions between secular and sacred lives blur when confronted with such a pleasant scene, and when one has reached one's own viewing point, the bustling Chiaia and bay reveal themselves to aristocracy, religious, and commoners alike.

*Court*

Finally, we come to the houses with views of and proximity to the court of a local sovereign, such as Turin and Paris. Tracy reserves his highest praise for these very privileged sites and views, reinforcing the order's perception of its preferred place in the urban fabric and society. While the views in Turin technically look onto the streets – Tracy's least favorite view – when those streets are animated by the life of the court, they immediately become far more interesting [fig. 9].
In Turin, he relates,

*Fig. 7. Giovanni Battista Lusieri,* A View of the Bay of Naples, Looking Southwest from the Pizzofalcone towards Capo di Posilippo*, 1791 (J. Paul Getty Museum / public domain).*

*Fig. 8. Detail of Giovanni Battista Lusieri,* A View of the Bay of Naples, Looking Southwest from the Pizzofalcone towards Capo di Posilippo, *1791 (J. Paul Getty Museum / public domain).*

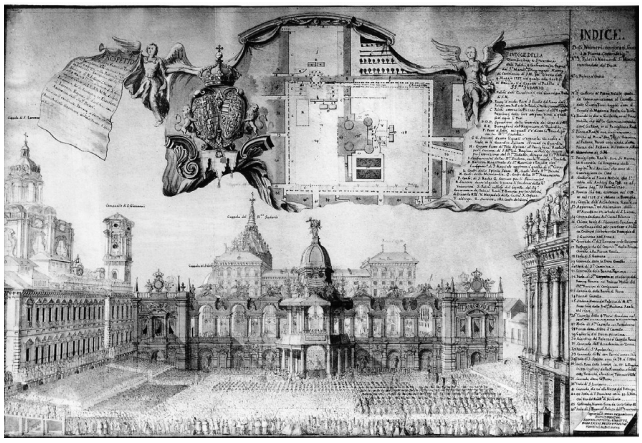



*Fig. 9. Giovanni Battista Gianotti, after Giuseppe Ludovico Nicolis di Robilant,* Ostension of 1737 in Piazza Castello with Disposition of the Audience, *1741 (Courtesy John Beldon Scott).*

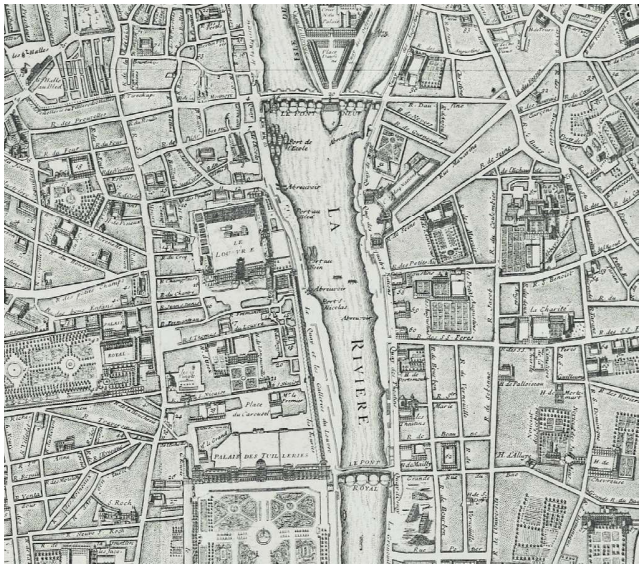



*Fig. 10. Theatine church of Sainte-Anne-la-Royale, Paris, opposite the Grande Galerie of the Louvre, detail of Jaillot plan of Paris, 1713 (Wikimedia Commons / public domain).*

«Notre Maison de Turin est assez grande, mais le bâtiment est antique; nous sommes situés auprès du Palais du Roi; la vûe qui donne sur la place du Château est des plus agréables. Tous les équipages qui entrent dans la cour du Palais, passent sous des fenêstres des Religieux qui ont vûe sur la place, & qui ont de petites terrasses à leur cellules»[51].

Piazza Castello was also the site of court festivals, such as weddings or ostensions of the Holy Shroud. Here, the views from the Theatine house functioned as private boxes at the theater, no longer looking on from the sidelines, but with a reserved seat in the court pageant. Even on quieter days, the priests enjoyed a view of two royal palaces, one directly across from them, and one to the left.
But Tracy saves his greatest praise for his own home within the order, the house of Sainte-Anne-la-Royale:

«Notre position à Paris est peut-être unique dans le monde; tout y est réuni pour l'agrément de la vûe: deux Palais du Roi, dont un a soixante croisées de face, forment le plus bel aspect, avec le magnifique Jardin des Thuilleries, & le cours public; ensorte qu'on est à la Ville & à la campagne. La riviere de Seine, divisée en deux bras au-dessus de nous, se réunit devant notre Maison, & forme un grand canal, qui ressemble à un port de mer [...] Le Quay [...] est un des plus larges de Paris; il forme le tableau le plus mouvant, où passent continuellement tous les Equipages de la Ville, & où il y a toujours un concours prodigieux de Peuple. Je n'ai rien vû en Italie qui approchât de cette vûe: il y a une terrasse qui donne sur la riviere [...] Notre Eglise [...] est une des plus fréquentées de la Ville par la Noblesse»[52].

In this passage, Tracy implies that a major objective for positioning a Theatine house is «pour l'agrément de la vûe». Another benefit is the convenient road that allows the priests' active circulation within the city or to the countryside in the exercise of their ministry. Even when at rest within the house, the view one contemplates from the window or terrace is animated by the busy life of the city[53].
A daguerreotype by Marie-Charles-Isidore Choiselat from 1849 – just a century after Tracy's «Description» – gives a good impression of the view he describes [figg. 11-12]. From the approximate position of a viewer standing at a window of the Theatine house, the image looks across the Seine to the Grande Galerie of the Louvre where it abutted the Pavillon de Flore of the Tuileries palace. The Pont Royal delimits the left foreground. The observer has a clear view of boats traveling up or down the river, and carriages, horses, or pedestrians passing along the quays or through the gardens. The priests could survey the comings and goings to the palaces, noble hôtels, and prestigious institutions lining the river. As in Turin, the Theatines have ringside seats for all manner of court pageantry and urban life.
Tracy's enthusiasm for this proximity to a court corresponds with Marcella Campanelli's observation about the reliance of the Theatines on the nobility and high-ranking prelates as founders, promotors, and patrons in northern Italy[54]. Similarly, regarding architecture, Jörg Stabenow has identified the Theatines' uncompromising aspiration to architec-

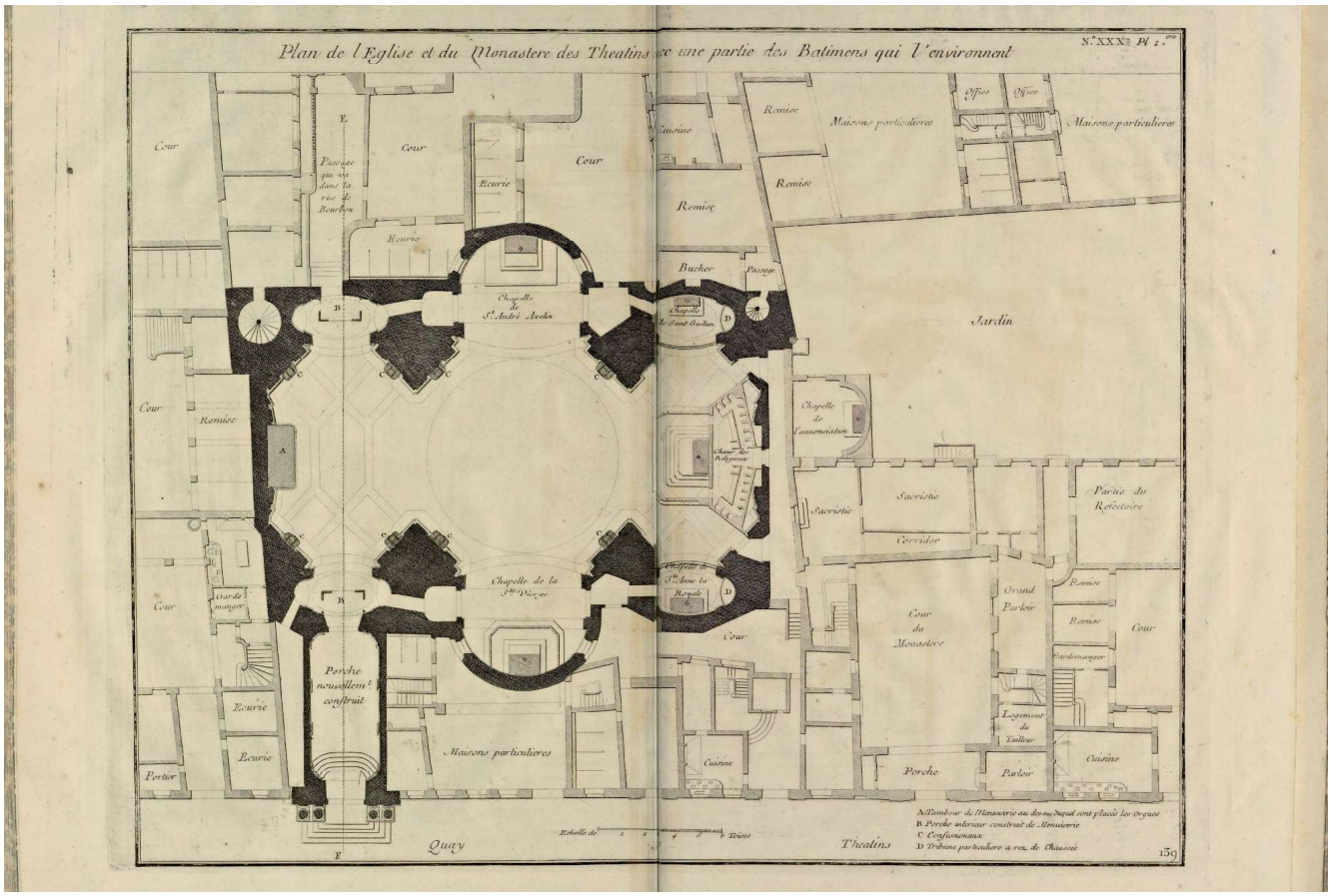



*Fig. 11. J.-F. Blondel, plan of Sainte-Anne-la-Royale, with Theatine house at lower right, in J.-F. Blondel,* Architecture Françoise*, vol. 1, chez Charles-Antoine Jombert, Paris, 1752 (Getty Research Institute / Internet Archive / public domain).*

tural magnificence, leading to a «distinctly aristocratic demeanor»[55]. For Tracy, and as studies like Campanelli's and Stabenow's show us in other contexts, early modern Theatines sought their place in the world near the heart of aristocratic society. A view of a royal palace or the carriages of court figures passing beneath one's windows confirmed the attainment of this place. These aspirations suggest reasons for the order's strong appeal to the sons of minor nobility, or indeed its attraction for an unusual figure like Tracy, who rejected his inheritance to become a Theatine priest.

But were there no contradictions inherent in taking vows of poverty, chastity, and obedience, and yet being positioned at the edge of a very worldly early modern absolutist court? Tracy's text captures this Theatine ambivalence about whether their proper place is inside the walls of their house, engaging in spiritual pursuits, or outside, actively participating in the world, where they seem to direct their view even while cloistered inside. Tracy highlights the practical features of the order's houses that concern his fellow priests, such as refectories, libraries, or gardens, yet lavishes particular attention on the views that situate the interior of a Theatine house, and the priests themselves, within a larger socio-geographic context. Tracy reveals an order that sought the best possible site in town – for patronage and for active ministry – and the optimal views from within each house to refresh body and soul, and to contemplate their position in the surrounding landscapes, cityscapes, and society.

*Fig. 12. Marie-Charles-Isidore Choiselat,* The Pavillon de Flore and the Tuileries Gardens*, 1849. The image approximately corresponds to the view one would have had from the house of Sainte-Anne-la-Royale (Metropolitan Museum of Art / public domain).*

**Note**

* *Earlier versions of this paper were presented at the conference* Perceptions of Architecture in Early Modern Europe *(Durham University, November 2016) and at the study day* I Tolentini da convento a università *(Iuav University of Venice, June 2017). Thanks to Kimberley Skelton, the organizer of the Durham conference, for helpful comments on earlier drafts of this essay, and to Fulvio Lenzo and Marco Capponi for stimulating discussions in Venice.*

[1] For the similar situation among the Filippini, see Connors, 1980, pp. 1-4, pp. 18-21, pp. 64-79. Colloquially, however, the order's residences are sometimes referred to as monasteries or convents.

[2] Destutt de Tracy, 1755, pp. 87-138. The book opens with a thorough history of the founding of the order in France. It also includes discussion of the female orders associated with the Theatines (pp. 139-159), the order's customs (pp. 160-162), and concludes with travel tips such as details of routes, distances, carriage costs, etc., for those traveling from France to Italy and within Italy (pp. 163-167).

[3] *Ordini de' Capitoli Generali*, 1676, p. 12.

[4] Archivio Generale dei Teatini, Roma (AGTR), Casa di Modena, «Avenimenti rimarcabili accaduti in S. Vincenzio di Modena dal 1655 sino á tutto il 1699»; *Ordini de' Capitoli Generali*, 1676, p. 12.

[5] This list compiled from those houses mentioned in Destutt de Tracy, 1755, pp. 87-138, and Campanelli, 1987, *passim*.

[6] Harris, 1989, p. 48.

[7] Unlike the Jesuits, the Theatines' central archive maintains no plan collection of the designs of their houses, and the available documentation is irregular.

[8] See for instance Girouard, 1978; Waddy, 1990; Klingensmith, 1993.

[9] Exceptions to this in the studies by Connors, 1980 and Hills, 2004, for instance.

[10] *Ordini de' Capitoli Generali,* 1676, p. 10 and Palma, 1658, p. 82.

[11] *Ordini de' Capitoli Generali,* p. 10. See also Palma, 1658, p. 82, which further mentions additional implements for novices.

[12] On Scamozzi's house for Padua, see: Conte, Tiso, 2003, pp. 229-231, and *Il restauro* on the site Centro Culturale Altinate/San Gaetano (Comune di Padova): https://www.altinatesangaetano.it/it/il-restauro (consulted 30 September 2022). See now in particular M. Capponi, S. Moretti and A. Tiso in Zampieri, 2023.

[13] Vezzosi, 1780, II, pp. 434-435; Picard, 1980.

[14] Tracy states this himself regarding the order's membership in Sicily: Destutt de Tracy, 1755, p. 125, «Les Théatins de Sicile sont ordinairement de Familles Nobles & très-riches».

[15] On the philosopher, see Staum, 2003.

[16] Vezzosi, 1780, II, pp. 435-444.

[17] On the genesis of Tracy's *Remarques*, see Destutt de Tracy, 1755, p. 88; Vezzosi, 1780, II, pp. 435-436.

[18] See for instance Destutt de Tracy, 1755, p. 133, with three examples of this (Vienna, Salzburg, and Prague).

[19] Destutt de Tracy, 1755, p. 167.

[20] *Ivi*, p. 88.

[21] *Ivi*, p. 136 (chapter room in Paris); p. 134 (Prague); p. 110 (Sant'Andrea della Valle).

[22] *Ivi*, pp. 98, 106. On the Venice house, see Gleria, Beltramini, 2003 and Capponi, 2024, pp. 133-166.

[23] On views from elevated roof-top terraces and belvederes at female convents in Naples and Rome, see Weddle, 2023, p. 724, citing the work of Hills, 2004, and Dunn, 2003.

[24] Destutt de Tracy, 1755, pp. 89-90.

[25] Destutt de Tracy, 1755, p. 124.

[26] Campanelli, 1987, p. 116.

[27] *Ivi*, p. 332.

[28] Destutt de Tracy, 1755, pp. 127-128. For a reconstruction of the Theatine house in Messina, see Vassallo, *infra*.

[29] Connors, 1980, p. 68, quoting Borromini, 1725, p. 20.

[30] Destutt de Tracy, 1755, pp. 94, 112, 91, 104, 123, 135, 104.

[31] Weddle, 2023, p. 723.

[32] Destutt de Tracy, 1755, p. 91. On Santi Michele e Gaetano, Florence, see Chini, 1984.

[33] Palma, 1658, p. 96; Campanelli, 1987, p. 366.

[34] Campanelli, 1987, p. 196.

[35] Destutt de Tracy, 1755, p. 93.

[36] Werdehausen, 1998, pp. 335-352.

[37] Connors, 1980, pp. 67, 74-79.

[38] Destutt de Tracy, 1755, pp. 99-100. Cfr. Conte, Tiso, 2003; and M. Capponi, S. Moretti and A. Tiso in Zampieri, 2023.

[39] Images of the Paray-le-Frésil estate may be consulted at the French heritage website *POP: la plateforme ouverte du patrimoine;* https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00093251 (consulted 7 September 2022).

[40] Blum, 2015. For loggias as a framing device for views, see Stierli, 2015.

[41] Destutt de Tracy, 1755, p. 94. On the Modena house, see Klaiber, 2006 and Piazza, *infra*.

[42] Destutt de Tracy, 1755, pp. 111-112.

[43] In earlier versions of this paper, I argued that this "terrace" is in fact a small loggia connecting the church to an adjacent building, atop the former seggio of the local city quarter. However, considering the low height of the loggia in comparison with the surrounding buildings, and its position facing the Piazza dei Giudici, this seems unlikely. There are rooms with windows above the arch behind the loggia that do, however, face out to the countryside, though these are not a "terrace" as in Destutt's text. Lenzo, 2015, pp. 156-158. I thank Fulvio Lenzo for an informative discussion on the *seggio di Sant'Eligio*.

[44] Destutt de Tracy, 1755, p. 122.

[45] *Ivi*, p. 123.
[46] On Lusieri's painting, see Williams, 1987.
[47] See the entry on the church and house on the Napoligrafia website: http://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/monumentali/mariaVittoria/mariaVittoria01.htm (consulted 30 September 2022).
[48] At the time of Tracy's «Description», the gardens were much more modest, with two rows of trees punctuated by fountains. The gardens achieved their current form in 1778-1780 under the direction of Carlo Vanvitelli, the son of the architect Luigi Vanvitelli.
[49] Destutt de Tracy, 1755, p. 124.
[50] Williams, 1987, p. 457.
[51] Destutt de Tracy, 1755, pp. 104-105.
[52] *Ivi*, pp. 135-136.
[53] Notes on the architecture of the Paris House in Cojannot, 2020.
[54] Campanelli, 1987, p. 69. I thank Alessandro Brodini for pointing out this passage.
[55] Cfr. Stabenow, *infra*.

## Bibliografia


G. Blum, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*, («Studien aus dem Warburg-Haus 15»), De Gruyter, Berlin 2015.

F. Borromini, *Opera del Cav. Francesco Boromini cavata da suoi originali cioè l'oratorio, e fabrica per l'abitazione de PP. dell'oratorio di S. Filippo Neri di Roma* [*Opus architectonicum*], a cura di S. Giannini, Roma 1725.

M. Campanelli (a cura di), *L'inchiesta di Innocenzo X sui Regolari in Italia*, vol. 1, *I Teatini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1987.

M. Capponi, *I teatini e l'architettura. La chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia (XVI-XVIII secolo)*, Campisano Editore, Roma 2024.

E. Chini, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Giunti Barbèra, Firenze 1984.

A. Cojannot, *Les hôtels de Housse et Bonamy, œuvres inédites de Louis Le Vau au faubourg Saint-Germain (1639-1642),* in «Documents d'histoire parisienne», XXII, 2020, pp. 55-71.

J. Connors, *Borromini and the Roman Oratory: Style and Society*, Architectural History Foundation, New York; MIT Press, Cambridge, Mass. 1980.

R. Conte, A. Tiso, *La chiesa di San Gaetano a Padova (1581)*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra (Vicenza, 7 settembre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Marsilio, Venezia 2003, pp. 221-231.

B. Destutt de Tracy, *Remarques sur l'établissement des Théatins en France*, s.l., 1755.

M. Dunn, *Spaces Shaped for Spiritual Perfection: Convent Architecture and Nuns in Early Modern Rome*, in *Architecture and the Politics of Gender in Early Modern Europe*, edited by H. Hills, Ashgate, Aldershot 2003, pp. 151-176.

S. Du Ry, *Oeuvres d'architecture de Vincent Scamozzi*, chez Pierre Vander, Leiden 1713.

M. Girouard, *Life in the English Country House: A Social and Architectural History*, Yale University Press, New Haven-London 1978.

G. B. Gleria, G. Beltramini, *La chiesa e convent di San Nicolò da Tolentino a Venezia (1590-1596)*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra (Vicenza, 7 settembre 2003 – 11 gennaio 2004), a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Marsilio, Venezia 2003, pp. 320-328.

S. J. Harris, *Transposing the Merton Thesis: Apostolic Spirituality and the Establishment of the Jesuit Scientific Tradition*, in «Science in Context», III, Spring 1989, 1, pp. 29-65.

H. Hills, *Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents*, Oxford University Press, Oxford 2004.

S. Klaiber, *I progetti per la casa dei Teatini di Modena*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Allemandi, Torino 2006, pp. 276-283.

S. J. Klingensmith, *The Utility of Splendor: Ceremony, Social Life and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800*, University of Chicago Press, Chicago-London 1993.

F. Lenzo, *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel regno di Napoli, XIII-XVIII secolo*, Campisano, Roma 2015.

*Ordini de' Capitoli Generali de' MM. RR. PP. Generali, e PP. Consultori de' Cherici Regolari*, Ignatio de' Lazari, Roma 1676.

C. Palma, *Istruttione per l'educatione de' nouitij nella religione de' cherici regolari*, Ignatio de' Lazari, Roma 1658.

E. Picard, *Les Théatins de Sainte-Anne-la-Royale (1644-1790): une acculturation manquée?*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXVI, 106, 1980, pp. 99-374.

A. Schoonebeek, *Nette afbeeldingen der eyge dragten van alle geestelyke orders: nevens een korte aantekening van haar begin, instelders, en bevestiging*, Schoonebeek, Amsterdam 1688.

M. S. Staum, *Antoine Destutt de Tracy (1754-1836), ad vocem*, in *Oxford Encyclopedia of the Enlightenment*, edited by A. C. Kors, 4 voll., Oxford University Press, Oxford 2003, I, pp. 348-349.

M. Stierli, *Die Visualität der Loggia: Überlegungen zu einer Ikonologie architektonischer Rahmung und Zurschaustellung*, in «NCCR Mediality. Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen: Historische Perspektiven. Newsletter», X, 2013, pp. 3-17.

A. F. Vezzosi, *I scrittori de' cherici regolari detti Teatini*, 2 voll., Sacra Congregazione di Propaganda Fide, Roma 1780.

P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, Architectural History Foundation, New York; MIT Press, Cambridge, Mass. 1990.

S. Weddle, *Convent Architecture in Early Modern Italy*, in *Cambridge Guide to the Architecture of Christianity*, edited by R. Etlin, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge 2023, II, pp. 721-728.

A. E. Werdehausen, *Ein Orden baut: die Klosteranlagen der Lateranskanoniker im 15. und 16. Jahrhundert*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXII, 1997-1998, pp. 321-366.

C. I. M. Williams, *Lusieri's Masterpiece?*, in «Burlington Magazine», CXXIX, 1012, 1987, pp. 457-59.

G. Zampieri (a cura di), *La chiesa di San Gaetano in Padova. Archeologia, Storia, Arte, Architettura e Restauri*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2023.


## Sitografia


*Château de Paray* on the site *POP: la plateforme ouverte du patrimoine* https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00093251 (consulted 7 September 2022).

*Chiesa di Santa Maria della Vittoria* on the site *Napoligrafia*: http://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/monumentali/mariaVittoria/mariaVittoria01.htm (consulted 30 September 2022).

*Il restauro* on the site *Centro Culturale Altinate/San Gaetano* (Comune di Padova): https://www.altinatesangaetano.it/it/il-restauro (consulted 30 September 2022).

# *La città e le fabbriche: politiche di espansione e strategie insediative*

# LE FONDAZIONI MILANESI DEI PADRI TEATINI

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-repishti

*Francesco Repishti*
Politecnico di Milano, DAStU
francesco.repishti@polimi.it

**Abstract**
**Theatines' religious houses in Milan**
*The Theatines came to Milan in 1570, thanks to the direct invitation of the archbishop Carlo Borromeo, and they remained in the city until the abolition of the order and the complete selling of the monastic and conventual properties in 1792. During their presence, they settled in three different already existent complexes, and aspired without success to build a new religious house. Starting from the church of Santa Maria near to San Calimero, once owned by the Humiliati, the fathers obtained the once Antonites' abbey of Sant'Antonio Abate in 1576, which at that time was administrated as a commenda. Then, in 1660, because of the lack of space and the impossibility to acquire the entire urban block, the Theatines requested to establish a new religious house near to the so called Carrobbio crossroad. The idea was hindered by other religious orders already present in the area of the city and, finally, the Theatines obtained in 1669 the old monastery of the Hermits of Saint Jerome and the church dedicated to saint Anna under the urban jurisdiction of Porta Comasina. In this way, for the third time, they took the place of an abolished religious order.*

**Keywords**
*Theatine Architecture, Milan, Dionigi Campazzo, Sant'Antonio Abate Church in Milan.*

I primi accenni alla presenza teatina a Milano sono editi nella *Historia della religione de' Padri Chierici Regolari*, redatta da Giovanni Battista del Tufo nel 1609[1], e nella *Vita di San Carlo Borromeo* di Giovan Pietro Giussano nel 1610[2]. I due autori riferiscono che alla fine del 1569 il cardinale Carlo Borromeo chiese al capitolo riunito in San Silvestro a Roma di inviare alcuni padri per fondare una nuova casa in Milano[3], promettendo di concedere loro la chiesa di Santa Maria presso San Calimero, fuori dalla Porta Romana, già appartenente agli umiliati[4]. Di questa prima fondazione accettata dai teatini nel 1570, oggi non più esistente, abbiamo poche informazioni: grazie alla *Pianta di Milano* di Giovan Battista Clarici (1576-84) [fig. 1] sappiamo che sorgeva appena fuori dalle mura medievali ed era a navata unica. I decreti relativi alla visita apostolica condotta da Gerolamo Regazzoni (1575-76) non accennano a lavori, mentre auspicano che i padri in futuro possano ottenere una sede più centrale e comoda[5]. Solamente pochi anni più tardi, nel 1576, i teatini cedono questa loro prima residenza[6] per acquisire dal commendatario Marsilio Landriani l'abbazia di Sant'Antonio[7], già dei padri antoniani[8].

*Sant'Antonio abate in Porta Romana*

L'attuale chiesa di Sant'Antonio sorge sul sito del preesistente edificio quattrocentesco, la cui costruzione fu avviata a tre navate nel 1438 su iniziativa di Filippo Provani, superiore dell'ordine monastico ospedaliero degli antoniani. Soppressa nel 1452, la precettoria di Sant'Antonio fu trasformata in commenda alla cui titolarità si avvicendarono membri delle famiglie dei Landriani e dei Trivulzio.

Per il primo studio monografico sulla chiesa occorre attendere il 1936 e Giorgio Nicodemi che pubblica sulla rivista «Italia Sacra» alcune note sulla storia, sull'architettura e sulla decorazione[9]; ma le prime novità sui lavori intrapresi dai teatini si trovano in una nota a piè di pagina del volume di Costantino Baroni, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini* (1941)[10]. Baroni avanza l'ipotesi di una possibile diversa lettura da parte di Latuada dell'epigrafe allora contenuta nella chiesa che datava la ricostruzione al 1632, proponendo di correggerla con il 1582 (MDLXXXII anziché MDCXXXII) e suggerendo,

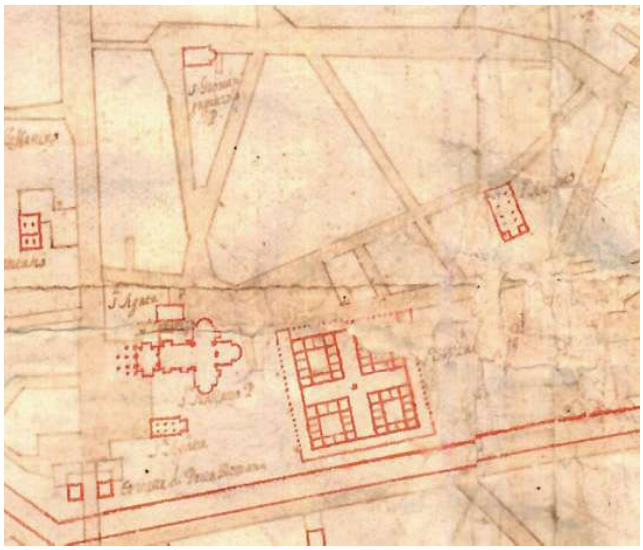


*Fig. 1. Giovan Battista Clarici, pianta di Milano, dettaglio con la chiesa di Sant'Antonio, 1576-1584 (© Accademia Nazionale di San Luca, Roma).*

sulla base di un inedito conservato nell'Archivio di Stato di Milano, il nome di Dionigi Campazzo quale architetto di questa ricostruzione[11], perché indicato come colui «che di continuo ha teso alla fabrica».
Completati i lavori di ricostruzione, il cui costo eccedeva la disponibilità finanziaria dell'ordine, i chierici, non possedendo alcuna scrittura che potesse costituire da giustificativo per le loro spese, avevano chiesto all'arcivescovo l'invio di un ingegnere, accompagnato da una persona "idonea", perché visitasse il complesso e stimasse le «reparationi meglioramenti, et accomodationi». La scelta di Borromeo ricadde su Giovanni Pietro Biumo, parroco di San Nazaro, e su Dionigi Campazzo, ai quali di fatto era chiesta solamente una stima delle opere eseguite, compilata il 16 gennaio 1584.
Da quando nel 1941 Costantino Baroni ha rivelato l'esistenza di questo documento, la storiografia ha ritenuto di assegnare a Campazzo il complesso progetto di riedificazione, anziché a Francesco Maria Richino[12], nonostante il fatto che nella relazione non vi siano elencate tutte le opere che trasformarono la chiesa quattrocentesca in uno spazio aggiornato a navata unica voltata a botte con unghie e sottarchi, cappelle laterali, transetto coperto da una volta a vela e presbiterio e coro voltati ancora a botte. Campazzo è documentato tra gli architetti milanesi solamente a partire dal biennio 1576-1577 e appare difficile che la scelta dei teatini possa essere ricaduta su di lui e che i padri non abbiano scelto di affidarsi ai più esperti, a Pellegrino Tibaldi o a Martino Bassi, a meno di pensare a un progetto inviato direttamente a Roma (però non documentato)[13] o, più probabile, di posticipare la ricostruzione della chiesa[14]. Appare infatti più verosimile ipotizzare di datare la ricostruzione a un arco temporale compreso nel primo decennio del Seicento, durante il quale avviene il prolungamento del coro e l'ampliamento del transetto, la trasformazione dalla struttura a tre navate a un'aula unica, la costruzione di quattro delle sei cappelle. Una parziale conferma può essere trovata nel fatto che nel 1609 i padri richiedono al Tribunale di Provvisione della città la possibilità di occupare una porzione di suolo pubblico per l'ampliamento della loro facciata[15] e che troviamo documentato, sempre nel 1609, Antonio Maria Corbetta, già architetto del Duomo, in riferimento ai lavori di completamento della cappella dell'Assunzione, la prima in ordine di tempo ceduta dai teatini a famiglie milanesi.
Negli anni Settanta, alle precisazioni di Baroni, si aggiungono gli studi di Simonetta Coppa che su «Regnum Dei»[16] e su «Arte Lombarda» pubblica una serie di articoli dedicati agli apparati decorativi delle cappelle della chiesa e all'oratorio dell'Immacolata. I contributi sulla rivista dell'ordine sono l'occasione per ripercorrere, attraverso i documenti conservati nel *Fondo di Religione* dell'Archivio di Stato di Milano e nell'Archivio di Sant'Andrea della Valle a Roma[17], le principali vicende che portarono, a partire dalla fine del primo decennio del Seicento, al compimento delle cappelle concesse in patronato[18]. In particolare, fra il 1630 e il 1632, ai fratelli Giovanni e Giovanni Battista Carlone fu commissionato il vasto ciclo di affreschi dedicato alle *Storie della Croce*, rivestendo con la formula dei quadri riportati l'intera volta della navata e del transetto, gli arconi e la parte alta della controfacciata[19]. La presenza dei padri teatini favorì, inoltre, la nascita di confraternite e in particolare quella dell'Immacolata Concezione, che, grazie ai fondi raccolti, nel 1685 avviò la costruzione dell'oratorio su progetto di Andrea Biffi, sul sito del cimitero[20].
Gli studi pubblicati da Coppa su «Arte Lombarda» nel 1977 si occupano solo tangenzialmente di Sant'Antonio, ma presentano per la prima volta fondamentali novità grazie alla consultazione dell'archivio romano della congregazione: il primo articolo[21] raccoglie alcune "note d'archivio" sugli architetti di Milano tra il Cinquecento e il Settecento, mentre il secondo è dedicato all'esame di due quadri di Ambrogio Figino, donati ai padri teatini da Ercole Bianchi[22]. Coppa pubblica per la prima volta alcuni disegni conservati all'Archivio di Stato e all'archivio della casa generalizia di Roma, recentemente riediti da Rossana Ravesi[23], oltre a numerosi documenti

*Fig. 2. Carlo Bellone, pianta del complesso di Sant'Antonio abate di Milano con l'indicazione delle proprietà, 1660 (Roma, Archivio della Curia Generalizia dei Teatini, R 093, Milano II, s.n.).*

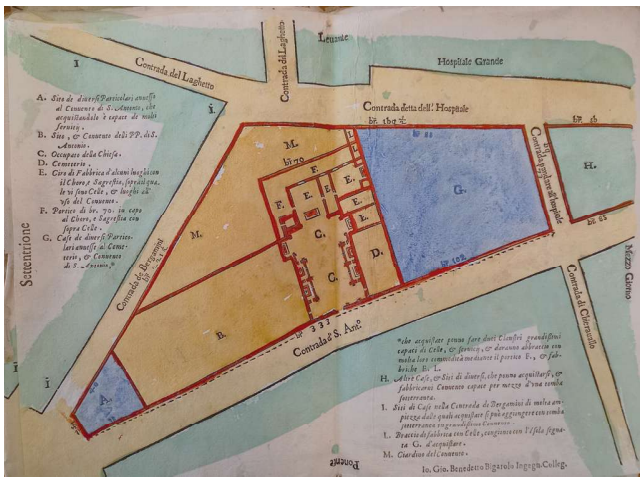



*Fig. 3. Giovanni Benedetto Bigarolo, pianta del complesso di Sant'Antonio abate di Milano con l'indicazione delle proprietà, 1660, a stampa (ASMi, Archivio generale del Fondo di Religione, 970; autorizzazione 3950/01.09.2022).*

relativi all'acquisizione dei lotti necessari all'ampliamento della casa. L'archivio della curia generalizia di Roma conserva, infatti, gli atti per una nuova casa al Carrobbio e la relazione compilata nel 1660 da Carlo Bellone con un rilievo acquerellato «per vedere se si potesse dilatare in qualche parte, stando la molteplicità de' padri milanesi che vogliono venir di stanza alla sua casa professa» [fig. 2][24] e, sempre nel fascicolo «Mediolanensis: Edificationis Novi Monasterii», la controproposta di Giovanni Benedetto Bigarolo[25] volta a opporsi al parere di Bellone [fig. 3][26].
La consistenza del complesso dopo la soppressione avvenuta nel 1798[27] e la destinazione a uffici giudiziari è invece documentata da una planimetria sottoscritta da Luigi Canonica che riflette questa situazione, presentando colorate in rosso le parti alienate [fig. 4][28]. Le ultime notizie relative ai lavori di completamento della chiesa riguardano il progetto della facciata elaborato da Giacomo Tazzini tra il 1830 e il 1832 quando la chiesa è aggregata alla parrocchia di San Nazaro[29].

*Il progetto di una fondazione al Carrobbio in contrada San Simone*

La stima di Carlo Bellone relativa a Sant'Antonio segue di pochi mesi quella compilata dallo stesso ingegnere con la misura delle distanze fra «la croce di Porta Ticinese detta al Carobbio e il convento e chiesa di S. Ambrogio de' Padri Cistercensi, come anco della detta croce sino alla chiesa e convento di S. Alessandro de' Padri Barnabiti quali sono li due conventi de' Regolari più prossimi alla detta croce» in occasione della causa nata dall'intenzione dei padri teatini di aprire una seconda casa milanese al Carrobbio. Le difficoltà nell'ottenere alcune proprietà confinanti con la casa professa di Sant'Antonio avevano infatti spinto i teatini a prendere concretamente in considerazione l'idea di una nuova sede da edificarsi *ex novo*, scelta ostacolata dagli altri ordini religiosi presenti nell'area del Carrobbio a Porta Ticinese. La richiesta presentata al Tribunale di Provvisione della città fu accolta il primo dicembre 1660, ma sottoposta e rinviata a Roma a Vitaliano Visconti Borromeo, auditore della Sacra ruota, nonostante il parere negativo espresso dai parroci di Porta Ticinese, dal capitolo di San Lorenzo, dai frati di Sant'Eustorgio e di San Francesco, dalle monache di San Bernardino e da quelli di Sant'Ambrogio[30]. La raccolta dei diversi pareri e delle risposte alle obiezioni è stata recentemente ricostruita in modo approfondito da Rossana Ravesi[31] sulla base della documentazione conservata a Roma nel fascicolo «Mediolanensis Aedificationi novi Monasterii».
Tuttavia occorre precisare che già Simonetta Coppa ne aveva dato notizia nel 1977 e che copie a stampa delle

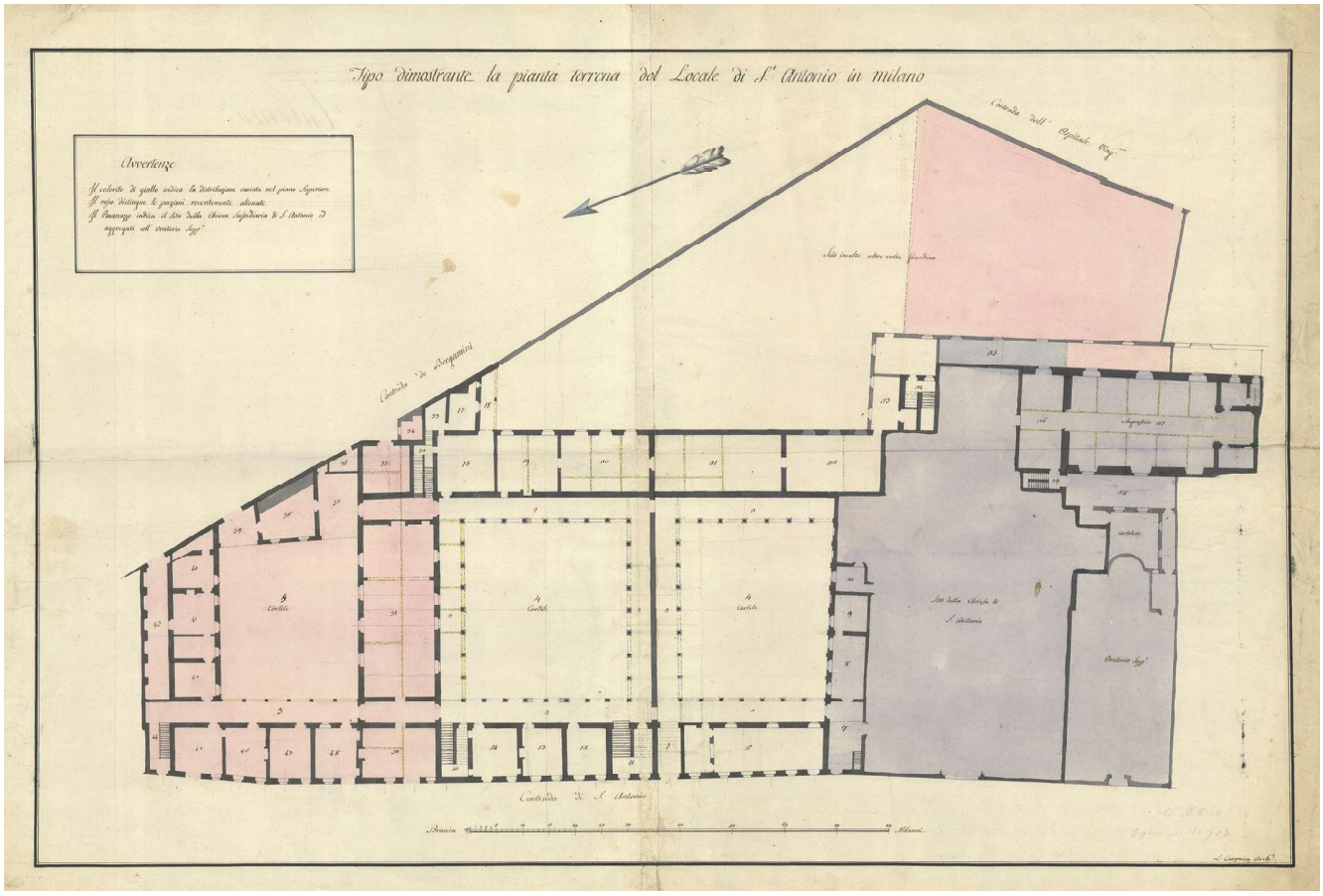



*Fig.4. Luigi Canonica,* Pianta terrena del locale di S. Antonio in Milano, *1804 (Balerna, Archivio del Moderno, Fondo Luigi Canonica, 11, D 102).*

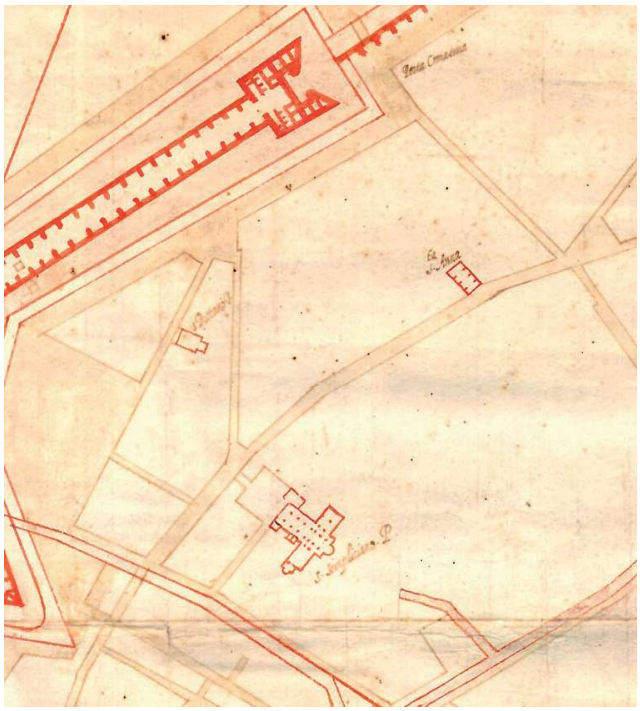


*Fig. 5. Giovan Battista Clarici, pianta di Milano, dettaglio con la chiesa di Sant'Anna, 1576-1584 (© Accademia Nazionale di San Luca, Roma).*

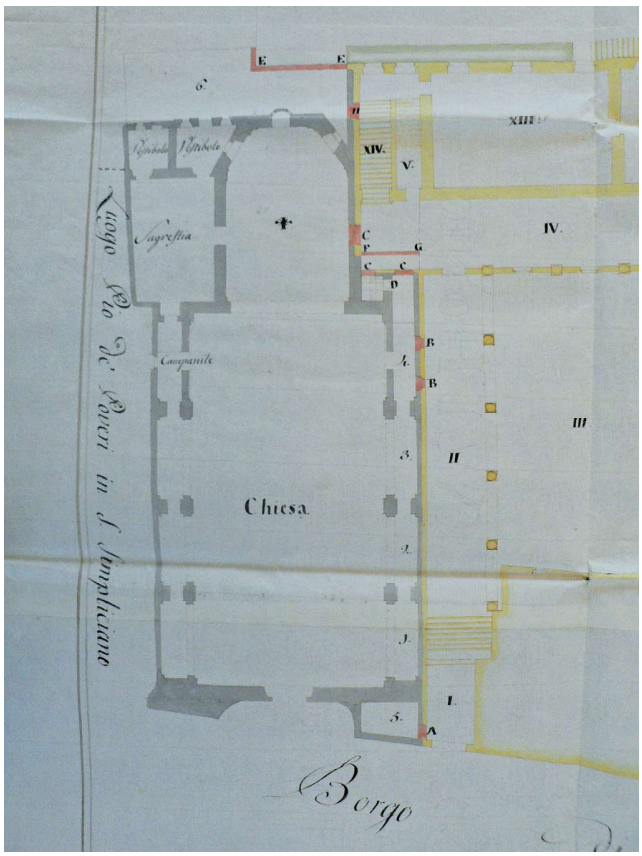



*Fig. 6. Giovanni Battista Lochis, pianta della chiesa e della casa di Sant'Anna di Milano, 1792 (ASMi, Archivio generale del Fondo di Religione, 969, autorizzazione 3950/01.09.2022).*

«Suppliche e risposte tra li due collegii di S. Ambrogio maggiore e li p.p. Theatini di S. Antonio di Milano, nella causa agitata n'anti monsignor illustrissimo e reverendissimo Alfonso Litta arcivescovo di Milano delegato apostolico, sopra la pretensione d'essi Thaetini d'ergere nuova chiesa e nuovo convento al Carrobio»

(3 giugno 1660) e degli altri ordini religiosi chiamati in causa sono conservate anche tra le cartelle dell'Archivio generale del Fondo di Religione dell'Archivio di Stato di Milano[32].

*Sant'Anna in Porta Comasina*

La crescente stima nei confronti dei padri teatini è testimoniata dalle fondazioni in Lombardia della casa di Sant'Agata a Bergamo (1599-1798), dei Santi Pietro e Paolo in Atrio a Como (1640) e di Sant'Anna a Milano (1669-1791), quest'ultima come conseguenza del fallimento delle trattative per l'apertura di una nuova sede al Carrobbio[33].
Prima del 1286 Sant'Anna fu sede di un monastero di agostiniane, e dal 1491 di un convento di eremiti di San Girolamo[34]. Il complesso fu poi demolito nel 1551 per far posto alle nuove fortificazioni promosse da Ferrante Gonzaga e ricostruito nel 1556, non molto distante dalla sua sede precedente, sempre nell'area di Porta Comasina, ma lungo l'attuale corso Garibaldi [fig. 5][35]. Soppressa la congregazione fiesolana nel 1668[36], l'anno successivo il complesso fu concesso ai teatini che lo occuparono sino al 1791[37]. I padri intrapresero subito lavori alla casa ricordati da Carlo Torre che, nel *Ritratto di Milano* pubblicato nel 1674, descrive la chiesa a navata unica, coperta da soffitto di legno a vista, e con cappelle «d'antica Architettura», auspicandone la ricostruzione[38]. Sempre Simonetta Coppa, nel 1977, pubblica il rilievo del complesso disegnato dall'ingegnere Giovanni Battista Lochis nel 1792 [fig. 6][39].

*Conclusioni*

Il primo dato che appare evidente è relativo al fatto che, come per gli altri ordini e congregazioni nate autonomamente nella prima metà del Cinquecento, come i barnabiti e i gesuiti, i padri teatini subentrano a Milano in fondazioni appartenenti a ordini religiosi soppressi: una prima volta agli umiliati (Santa Maria) e una seconda volta ai monaci di San Girolamo (Sant'Anna), mentre a Sant'Antonio occupano un importante complesso lasciato inutilizzato dopo gli antoniani. Questa particolare condizione spiega la difficoltà di riconoscere o meno l'esistenza di strategie insediative territoriali o urbane, se non per il costante desiderio che le loro sedi sorgessero in luoghi centrali e allo stesso tempo lontano dai luoghi di mercato: comunque, anche nel caso di una nuova fondazione nella contrada di San Simone al Carrobbio, non c'è alcuna traccia della volontà di imporre una presenza nel contesto urbano ed ecclesiastico e appare fuorviante interpretare la loro azione in questi termini o come un disegno di manifestazione della influenza (o della ricchezza) raggiunte[40].

Purtroppo, per nessuna delle fondazioni milanesi dei padri teatini è stata ritrovata documentazione delle fasi progettuali, se non per le parti affidate ai privati. Ma, come accade per molte delle architetture delle congregazioni dei chierici regolari, forse la ricostruzione della chiesa di Sant'Antonio abate non può essere ricondotta a una paternità certa, perché esito di un cantiere protrattosi nel tempo e frutto di una collegialità progettuale, che vede coinvolti in primo luogo l'ordine stesso, i padri teatini milanesi, gli architetti (Dionigi Campazzo e Antonio Maria Corbetta) e i maestri, ma anche esito di compromessi determinati dal sito e dalle preesistenze, dalla consistenza dei lasciti, dai desideri dei committenti, dalle relazioni con gli altri religiosi vicini o con la municipalità, e, infine, dalla sensibilità nei confronti delle chiese più significative della congregazione o dei modelli locali.

Questa supposta collegialità progettuale fa della chiesa di Sant'Antonio [fig. 7] uno degli esempi milanesi più interessanti e trascurati di primo Seicento, perché aggiornato su alcuni edifici della congregazione e nel contempo ricco di riferimenti alla tradizione e ai modelli locali: ad esempio, come in San Silvestro al Quirinale e in San Paolo Maggiore a Napoli, lo spazio tra la navata e l'altare (separato dal coro con terminazione rettangolare) è coperto da una volta ribassata (a schifo o a crociera) che si allarga trasversalmente. Questa sequenza di differenti sistemi voltati − navata, transetto, presbiterio/coro − è prossima a quella della chiesa barnabita di San Barnaba, priva di una soluzione a cupola, e lo è anche nell'articolazione della pianta a navata unica (a Sant'Antonio molto ampia) con tre cappelle laterali e transetto non sporgente, ottenute trasformando il precedente impianto a tre navate; schema che ritroviamo anche nell'altra fondazione di Sant'Anna.

Non a caso, in Sant'Antonio le difficoltà di conciliare i vincoli imposti dalle preesistenze con il partito architettonico della navata appaiono evidenti soprattutto nell'ordine che affianca le cappelle e nella definizione dei sostegni degli archi del transetto (non paralleli a quelli della volta) e del presbiterio.

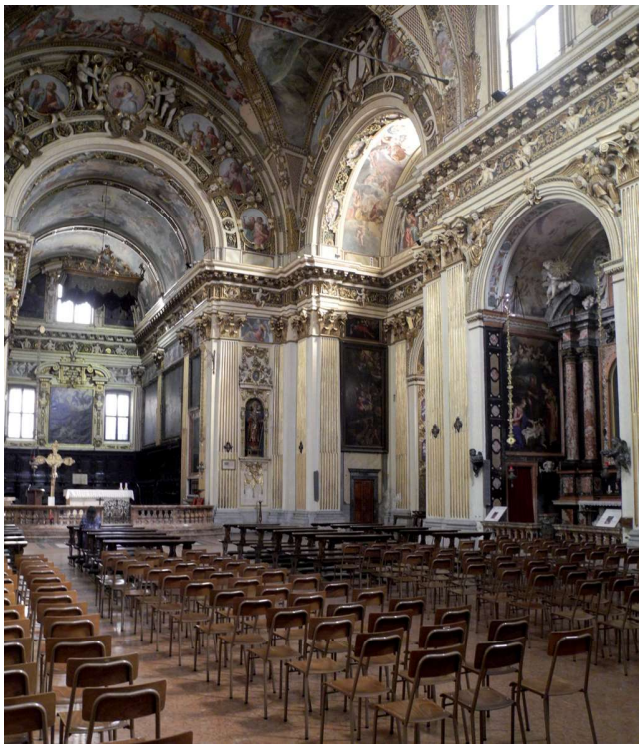


*Fig. 7. Milano. Chiesa di Sant'Antonio abate.*

**Note**

[1] Del Tufo, 1609, cap. XLIV.

[2] Giussano, 1610, pp. 156-157.

[3] Sulla richiesta di Carlo Borromeo si vedano in particolare le lettere di Carlo Borromeo a Cesare Speciano: 1° dicembre 1569; Biblioteca Ambrosiana di Milano (BAMi), cod. F 42 inf., cc. 593r-594v, 597r-598v. Al superiore di San Silvestro: 18 gennaio 1570; BAMi, cod. F 43 inf., c. 39. Una lettera di Speciano a Borromeo: 3 marzo 1570; BAMi, cod. F 43 inf., cc. 122r-123v.

[4] 1569, 18 dicembre: bolla di approvazione di papa Pio V che affida la chiesa di Santa Maria di San Calimero a Carlo Borromeo. In Archivio di Stato di Milano (ASMi), *Archivio generale del Fondo di Religione*, 970.

[5] Ghezzi, 2010, II, p. 773: «In regulari ecclesia Sancti Calimeri ordinis theatinorum: nihil autem in ecclesia aut in sacristia desideratum est. Optatum tamen patribus his monasterium commodius et in frequentiori parte civitatis cum modo in angulo sit. 19 patres simul habitant ex quibus septem celebrant, qui etiam omnes confessiones audiunt».

[6] 1576, 15 maggio: bolla di approvazione di papa Gregorio XIII che assegna l'abbazia di Sant'Antonio ai padri teatini con facoltà di vendere Santa Maria presso San Calimero. In ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 970. Ottenuto il permesso da papa Gregorio XIII, i chierici vendono la chiesa di San Calimero e quanto apparteneva a quella prepositura, ricavandone 20500 lire. Il 4 marzo 1577 gran parte di tale somma, 15000 lire, è pagata a Marsilio Landriani in cambio della rinuncia alla commenda di Sant'Antonio. Le 5500 lire rimaste ai teatini dopo quest'ultima operazione sarebbero state spese «in reparare et commodare le sodette case, et edificii di Sant'Antonio».

[7] 1577, 4 marzo: rinuncia di Marsilio Landriani all'abbazia di Sant'Antonio. In ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 970.

[8] Jean Vallery-Radot pubblica nel 1960 tre rilievi appartenenti al fondo disegni dei gesuiti, conservati alla Biblioteca nazionale di Francia, riferendoli al sito di Sant'Antonio di Milano e disegnati in occasione di una trattativa tra i gesuiti e Fabrizio Landriani per la cessione della commenda (1563-64). I tre disegni (Hd-4a, 200; Hd-4a, 201; Hd-4a, 209, nuovamente numerati come M134384, M134385, M134387) non sono però in nessun modo riferibili al sito milanese. Cfr. Vallery-Radot, 1960, nn. 200, 201, 209; Patetta, Parisi, 1995, p. 26.

[9] La prima guida milanese che descrive la chiesa di Sant'Antonio è il *Ritratto di Milano* di Carlo Torre (1674), che ricorda come la facciata fosse ancora incompiuta e la presenza ancora dell'apparato eretto nel 1671 per la santificazione di Gaetano da Thiene. Cfr. Torre, 1674, pp. 41-44; Nicodemi, 1936, pp. 1451-1518.

[10] Baroni, 1941, pp. 37-38 e 133.

[11] 16 gennaio 1584 [4 settembre 1584]; ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 970: Giovanni Pietro Biumo, parroco di San Nazaro, stima le spese fatte dai teatini in occasione della «nova redificatione della chiesa e monasterio de Santo Antonio», dove risulta che la somma eccede il valore di L. 5500 riscosso dalla vendita dei beni di Santa Maria. Dionigi Campazzo è attestato come autore della stima e come architetto «che di continuo ha teso alla sudetta fabrica» e sono elencati le modifiche apportate alla precedente chiesa: «In primis la facciata di fuori la chiesa. Le tre porte di ceppo con il fenestrone. Si è alzata la chiesa, et tutte le volte sotto tutta la chiesa. Se sono inquadrati li pilastri che prima erano colone di cotto. Se sono fatte tre ferrate inante l'altare. Si è solata tutta la chiesa de mattoni stillati. Si è fatto il solo di marmoro avante l'altare maggiore, et si è reportato avante ch'era nel muro. Si è fatto un tabernacolo sopra l'altare per il Santissimo Sacramento. Si è fatto un coro di noce lavorato. Se sono fatte le fenestre alla chiesa et tutte con le ferrate, et vitrate le quali prima non erano. Nel monasterio se sono voltati tutti li tetti et finiti di coppi et legnami ch'erano marci. Se sono fatte finestre in la sacrestia con ferrate et vidriate. Si è fatto un camerino a latto del refettorio per servicio di quello, et un pozzo alla cucina un altro nel claustro. Tre lavatorii due nel refettorio, et uno nella sacrestia. Un muro nella contrada di Bergammo, che riguarda nella cortaccia. Diverse altre porte finestre, stoppate, et fatte di nuovo conciare diversi lochi, et fatti diversi muri in diverse parti del monasterio». Regestato in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 1010. Parzialmente pubblicato per la prima volta in Baroni, 1941, pp. 37-38.

[12] Nella descrizione di Serviliano Lattuada si accenna per la prima volta all'opera di ricostruzione della precedente chiesa che «i padri la fecero demolire e rialzare dalle fondamenta sopra disegno di Francesco Richino, formata di una sola nave, che stende due braccia in somiglianza di Croce, girandole d'intorno una rilevata cornice di pietre cotte». Latuada, 1738, V, p. 52. Francesco Maria Richino e Giovanni Battista Guidabombarda sono documentati a Sant'Antonio in lavori di stima tra il 1641 e il 1642: BAMi, cod. S 133 sup., LXXV-LXXVIII; un rilievo del collegio con le proprietà annesse in BAMi, cod. S 156 sup., c. 56r.

[13] Per i barnabiti e i gesuiti operavano religiosi nel ruolo di "prefetti alle fabbriche", figure responsabili non solamente della conduzione del cantiere, ma a volte del progetto di ricostruzione o ampliamento delle abitazioni e delle chiese acquisite. Ciò poteva richiedere, ad esempio, l'invio di disegni e relazioni a Roma, dove questi venivano copiati e archiviati. Si tratta tuttavia di un ufficio mai istituito dai teatini; cfr. Lenzo, 2011, p. 17, pp. 132-134.

[14] Dopo la relazione del 1584 si apre una lacuna documentaria che ha termine solo nel 1609 con gli atti relativi alla richiesta di completamento della cappella dell'Annunciazione da parte di Ludovico Acerbi, il cui costo è stimato da Antonio Maria Corbetta (30 aprile 1609; ASMi, *Notarile*, 21881; copia in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 983. Regestato in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 1010. Pubblicato in Coppa, 1981, pp. 97-98) e alla richiesta di occupazione di suolo pubblico per la nuova facciata (cfr. nota 15). Del Tufo, 1609, pp. 177-178. Del Tufo si riferisce alle altre fondazioni teatine, sottolineando come queste siano state rifatte o costruite «da fondamenti»; al contrario, trattando di Sant'Antonio, si limita a scrivere che ai padri spettava di «metter in ordine la chiesa di Sant'Antonio, con qualche convenevole ornamento» e accennando a un «accrescimento di fabbrica», riferendosi probabilmente ai soli lavori di restauro di Campazzo. Anche nella *Pianta di Milano* di Giovan Battista Clarici (1576-1584) la chiesa presenta ancora tre navate.

[15] In relazione ai lavori per la facciata si veda il documento pubblicato da Coppa relativo alla stima compiuta dall'ingegnere Alessandro Bisnati (8 luglio 1609) per la concessione di sito pubblico accordata ai padri e conservato presso l'Archivio Storico del Comune Biblioteca Trivulziana di Milano (ASCBTMi, *Località Milanesi*, 319). Presso la Biblioteca Ambrosiana è conservata una copia della relazione (BAMi, cod. S 131 sup., c. 303r) con, allegato, un rilievo in cui è possibile definire la lunghezza della nuova facciata, pari a braccia 35 e once 9, con un allargamento di 2 braccia per lato rispetto al sito già occupato dalla fabbrica. Inoltre, ricordo che il f. 104 del codice dell'Ambrosiana F 251 inf., che presenta un progetto quotato forse per la facciata del Duomo di Milano, riporta a sinistra del foglio la scritta «per la facciata di Sant'Antonio di Milano».

[16] Coppa, 1978, pp. 83-84; S. Coppa, 1980b, pp. 6-30; Coppa, 1980c, pp. 52-82. Allo stesso tempo, Coppa si occupa di redigere le voci riguardanti "Dionigi Campazzo" sul *Dizionario Biografico degli Italiani* e dell'edificio ecclesiastico sul *Dizionario della Chiesa ambrosiana*.

[17] Si veda anche la cronaca della casa di Sant'Antonio dal 1626 al 1650 compilata da G. Ferrari, *Relatione delle cose più notabili della casa di Milano e sua fondatione*, ms., AGT, Milano, fasc. 11/689; cfr. Coppa, 1980c, p. 62.

[18] Si veda anche: Coppa, 1981, pp. 85-99; Coppa, 2009, pp. 65-75; Coppa, 2010, pp. 381-402.

[19] Coppa, 1980a, pp. 61-81; Marengo, 2011, pp. 78-85.

[20] Di questa fabbrica si conservano i progetti di Andrea Biffi: *Progetto per l'oratorio dell'Immacolata Concezione*, 1685c.; ASCBTMi, *Raccolta Bianconi*, tomo V, cc. 34-35. Pubblicati in Grassi, 1966, pp. 68-69. Un rilievo del sito a seguito della decisione dei teatini di acquistare una casa attigua alla loro proprietà, eseguito da Carlo Astolfi e datato 27 luglio 1756 è conservato in ASMi, *Culto*, p.a, 1816. Cfr. Coppa, 1977b, pp. 146 e 150.

[21] Coppa, 1977b.

[22] Coppa, 1977a, pp. 143-144.

[23] Ravesi, 2020, pp. 57-66. La notizia del fascicolo e di due planimetrie allegate al carteggio (Archivio della Curia Generalizia dei Teatini di Roma, d'ora in avanti AGTR, R 093, Milano II), redatte dall'ingegnere Carlo Bellone detto Bosso e da Giovanni Benedetto Bigarolo, sono state pubblicate per la prima volta da Simonetta Coppa (Coppa, 1977b, pp. 145, 148-149 e in seguito in Patetta, Parisi, 1995, pp. 27-29; Longhi, 1999, pp. 273-274).

[24] Pubblicata da Coppa, 1977b, pp. 145, 148 e ora da Ravesi, 2020, p. 59. Il 20 settembre 1660, Carlo Bellone detto Bosso ritiene impraticabile il progetto di ampliamento del sito di Sant'Antonio così da motivare la nuova fondazione al Carrobbio: «per esservi la chiesa d'una parte del detto monasterio resta impossibile il fabricarvi perché fabricandovi restarebbe detto convento diviso in due parti per la detta chiesa come dell'incluso dissegno chiaramente si vede».

[25] Su Giovanni Benedetto Bigarolo (1610-1666) si veda la voce biografica redatta da Jessica Gritti in www.dizionarioarchitettimilano.it.

[26] «Ragioni del clero secolare e regolare di porta Ticinese di Milano come parte più interessata ad'impedire il disegno de pp. Teatini accioché non le sia permesso di aprire nuova chiesa et convento al destinato luogo del Carobbio». Anche il disegno a stampa, prodotto da quello a penna allegato alla relazione e redatto da Giovanni Benedetto Bigarolo, volto a dimostrare la possibilità di ampliare la casa di Sant'Antonio attraverso l'annessione di case e terreni privati attigui, è conservato in più copie negli archivi milanesi. Il fascicolo a stampa è conservato con 12 copie del disegno, sempre a stampa, di Bigarolo in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 970 e presso la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli di Milano (CRSBMi, P.V. m. 3-57). Quest'ultima già citata in Arrigoni, Bertarelli, 1931, p. 84 n. 1010. Il successivo acquisto da parte dei teatini

della proprietà attigua all'oratorio dell'Immacolata Concezione in contrada Sant'Antonio è documentato dal disegno di Carlo Astolfi (27 luglio 1756) in ASMi, *Culto*, p.a., 1816, pubblicato sempre da Coppa, 1977b, pp. 146, 150.

[27] Cfr. Forcella, 1889, p. 652: «S. Antonio de Teatini soppressi e chiusa la chiesa nel 1798 e vi hanno messo la municipalità del circondario terzo. Di poi al principio di Genaro 1799 si riaprì la chiesa alla fine di maggio 1799 è statto messo il Regio officio di polizia con le rispetive prigione». L'inventario dei beni mobili esistenti in Sant'Antonio al momento della soppressione ( 14 luglio 1798) è conservata in Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana di Milano (ASCBTMi), *Località milanesi*, 319 e 320. Citato da Coppa, 1978, p. 91. Per le successive destinazioni a magazzino per la paglia, sede del Giudice di Pace e della Guardia nazionale e la riapertura al culto (17 gennaio 1799) si vedano le cartelle 319-320 sempre del fondo archivistico *Località milanesi.*

[28] Documentazione in ASMi, *Uffici Giudiziari,* p.a., 5 (Giuseppe Piermarini); ASMi, *Genio Civile*, 3155 e 3157 (perizia di Luigi Canonica del 13 marzo 1804 sui lavori di separazione tra la parte assegnata a privati e la parte rimasta di proprietà pubblica in ASMi, *Genio Civile*, 3155). Presso l'Archivio del Moderno a Balerna (AM) si conserva una pianta del piano terra dell'ex Convento di Sant'Antonio, sottoscritta da Canonica (AM, *Fondo Canonica*, 11, D 102 ex Fondo Banchini di Pregassona). Cfr. Patetta, Parisi, 1995, pp. 26-27; Repishti, 2011, pp. 31-32.

[29] Giacomo Tazzini, *Progetto per la facciata di Sant'Antonio*, 1830; ASCBTMi, *Ornato Fabbriche*, I, 0014-0038 e 0014-0039. Notizie di un disegno della «nuova facciata su strada del complesso di Sant'Antonio mandato dal sig. abbate segretario Bovara al Legnani» (1783) perché fosse sottoposto all'arciduca in ASMi, *Culto*, p.a., 1816.

[30] Copia manoscritta dei pareri è conservata in ASCBTMi, *Località milanesi*, 320.

[31] Ravesi, 2020, pp. 57-66; Ravesi, 2021, vol. I, pp. 311-316.

[32] Una copia segnalata da Coppa, 1977b, p. 149 è in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 970; un'altra copia in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 275 (San Lorenzo). Anche la proposta di una fondazione dei padri carmelitani a San Vito sarà ostacolata dagli altri ordini religiosi nel 1711.

[33] La documentazione relativa alla storia del complesso di Sant'Anna è conservata in ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 968, 969 e, in regesto, 970, 1010, 1011. Nella cartella 1010 si trova il repertorio d'archivio della casa di Sant'Antonio nel quale sono stati trascritti anche atti relativi a Sant'Anna come la «compra fatta da' detti Padri della nova chiesa di Sant'Anna in Porta Comasina» fra il 1669 ed il 1683. Altri documenti in ASMi, *Amministrazione del Fondo di Religione*, 1851-1852; ASMi, *Culto*, p.a., 1498, 1763, 1816; Archivio Storico Diocesano di Milano (ASDMi), sez. XII, *Ordini religiosi e Congregazioni*, 40. Si vedano anche: Torre, 1674, p. 217; Latuada, 1738, V, 52.

[34] 25 febbraio 1493; ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 968; Gian Galeazzo Maria Sforza concede ai monaci di San Girolamo dell'Osservanza di stabilirsi nel complesso di Sant'Anna di Milano e di costruire una nuova chiesa.

[35] Documenti relativi ai lavori al convento (1633) sono conservati tra le carte di Giovanni Battista Guidabombarda nel fondo Bernardino Ferrari della Biblioteca Ambrosiana (BAMi, cod. S 156 sup., c. 16).

[36] Riferimenti all'ampliamento del convento (1626) in ASCBTMi, *Località milanesi*, 318.

[37] 31 maggio 1670; patente regia per il possesso della casa in Sant'Anna; ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 969.

[38] Torre, 1674, p. 231; Forcella, 1889, p. 657.

[39] 31 dicembre 1792; ASMi, *Archivio generale del Fondo di Religione*, 969; Pianta della chiesa e della casa con annessa relazione descrittiva compilata da Giovanni Battista Lochis. Copie anche il ASMi, *Culto*, p.a., 1816 e ASMi, *Amministrazione Fondo di Religione*, 1852. Cfr. Coppa, 1977b, p. 146.

[40] Ravesi, 2021, vol. I, pp. 311-316.

## Bibliografia


P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni*, tipografia del popolo d'Italia, Milano 1931.

C. Baroni, *L'architettura lombarda dal Bramante al Richini: questioni di metodo*, Edizioni de L'Arte, Milano 1941.

S. Coppa, *Due opere di Ambrogio Figino in una donazione del 1637*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1977a, pp. 143-144.

S. Coppa, *Note d'archivio su Ingegneri – Architetti Collegiati di Milano dei secoli XVI-XVIII*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1977b, pp. 145-158.

S. Coppa, *L'oratorio teatino dell'Immacolata a Milano profilo storico e artistico,* in «Regnum Dei. Collectanea teatina», 104, 1978, pp. 83-91.

S. Coppa, *L'attività milanese dei fratelli Carloni di Genova: le Storie della Croce nella chiesa teatina di S. Antonio Abate*, in *Accademia di San Carlo. Inaugurazione del terzo Anno Accademico*, s.n., Milano 1980a, pp. 61-81.

S. Coppa, *La cappella di S. Gaetano nella chiesa teatina di S. Antonio a Milano*, in «Regnum Dei. Collectanea teatina», 106, 1980b, pp. 6-30.

S. Coppa, *I paramenti di S. Gaetano nella chiesa teatina di S. Antonio a Milano*, in «Regnum Dei. Collectanea teatina», 106, 1980c, pp. 52-82.

S. Coppa, *La cronologia della cappella Acerbi in S. Antonio abate a Milano*, in «Arte Lombarda», 58-59, 1981, pp. 85-99.

S. Coppa, *Sant'Antonio Abate a Milano*, in *Lombardia barocca*, a cura di S. Coppa, Jaca book, Milano 2009, pp. 65-75.

S. Coppa, *Un ciclo sconosciuto di quadri per la canonizzazione di Sant'Andrea Avellino (1712)*, in «Studia Borromaica», 24, 2010, pp. 381-402.

G. B. Del Tufo, *Historia della religione de' Padri Chierici Regolari*, appresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, Roma 1609.

V. Forcella, *Chiese e luoghi pii soppressi a Milano dal 1764 al 1808,* in «Archivio storico lombardo», 16, 1889, pp. 646-664.

A. G. Ghezzi (a cura di), *La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575-1576*), Biblioteca Ambrosiana, Milano; Bulzoni, Roma 2010.

G. P. Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo. Prete Cardinale di Santa Prassede. Arcivescovo di Milano*, nella stamperia della Camera Apostolica, Roma 1610.

L. Grassi, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Ceschina, Milano 1966.

S. Latuada, *Descrizione di Milano*, vol. V, nella regio-ducal corte a spese di Giuseppe Cairoli mercante di libri, Milano 1738.

F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2011.

S. Longhi, *I disegni di architettura dell'Archivio generalizio di Sant'Andrea della Valle*, in «Regnum Dei. Collectanea teatina», 125, 1999, pp. 257-278.

A. Marengo, *Gli affreschi dei Carlone in Sant'Antonio Abate a Milano. Ipotesi per una committenza genovese*, in «Arte Lombarda», 163, 2011, pp. 78-85.

G. Nicodemi, *La chiesa di Sant'Antonio Abate in Milano*, ("Italia Sacra", 2, fasc. IX), S.A.L.E., Torino 1936.

L. Patetta, G. Parisi (a cura di), *Milano nei disegni di architettura. Catalogo dei disegni conservati in archivi non milanesi*, Guerini, Milano 1995.

R. Ravesi, *I Teatini a Milano: la Chiesa e la Casa a Sant'Antonio e la nuova sede al Carrobbio. Disegni e documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 72, 2020, pp. 57-66.

R. Ravesi, *L'isolato milanese al Carrobbio nel progetto urbano dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini*, in *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, tomo I: *Memorie, storie, immagini*, a cura di F. Capuano e M. Visone, Federico II University Press, Napoli 2021, pp. 311-316.

F. Repishti, *Sant'Antonio, Milano*, in *Luigi Canonica (1764-1844) architetto di "utilità pubblica e privata". La cultura architettonica italiana e francese in epoca napoleonica*, a cura di F. Repishti e L. Tedeschi, Mendrisio Academy Press, Mendrisio; Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp. 31-32.

C. B. Torre, *Ritratto di Milano*, per Federico Agnelli, Milano 1674.

J. Vallery-Radot, *Le recueil de plan d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque nationale de Paris*, Institutum Historicum S. I., Roma 1960.

# «IL SANTO DELLA PODESTADESSA»: LA CHIESA DI SAN GAETANO E I TEATINI A BRESCIA

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-brodini

*Alessandro Brodini*
Università degli Studi di Firenze
alessandro.brodini@unifi.it

**Abstract**

**«Il Santo della Podestadessa»: the Church of St. Gaetano and the Theatines in Brescia**

*Even though the Brescians were eager for the Theatines to establish a house in their town already in 1587, the order did not settle there until one century later. During this period, various locations had been proposed for the house, however it was not until the 1680s that the Theatines decided to purchase the church and monastery of Santa Maria della Purificazione, a complex recently abandoned by the Oratorians. In 1691 the Venetian Theatine Bernardo Contarini, with the help of the podestà of Brescia Giovanni Corner and his wife Laura, managed to overcome numerous bureaucratic and financial problems, and finally the new Theatine house was founded. This paper analyzes the role of the patrons, as well as the transformation of the church in the first half of the 18th century. Under the guidance of the Theatin Gian Domenico Gradenigo, a prominent figure in the Republic of Letters and in the ecclesiastical hierarchy, the church underwent substantial restoration, such as the enlargement of the presbytery, the addition of a new choir, a penitenzieria, and a large sacristy. Furthermore two new side chapels flanking the pre-existing ones were opened in the nave and the interior reconfigured with stucco, marble, and frescoes.*

**Keywords**

*Bernardo Contarini, Gian Girolamo Gradenigo, Gianbattista Scarsella, 18th century, patronage, Laura and Giovanni Corner.*

«La fondazione di questa nostra casa di Brescia pare che dentro lo spazio di cento anni sia più volte stata in procinto di effettuarsi ma senza effetto»[1]: è così che un anonimo copista settecentesco di un inedito diario relativo alla fondazione della casa teatina bresciana ricorda come l'arrivo in città dei chierici regolari sia stato tutt'altro che lineare. Richiesti a Brescia sin dal 1587, i teatini infatti non approdano in città che oltre un secolo dopo, nel 1691, in seguito a un periodo di trattative particolarmente lungo. I primi contatti si collocano quindi in quel momento, tra gli anni Ottanta del Cinquecento e il primo decennio del nuovo secolo, in cui i teatini stanno attraversando la fase di massima espansione[2].

In realtà, già Gaetano Thiene, prima di fondare l'ordine insieme a Gian Pietro Carafa, Bonifacio de' Colli e Paolo Consiglieri, aveva stretto relazioni con alcuni bresciani, in particolare col sacerdote Bartolomeo Stella[3], conosciuto nel 1517 a Roma nell'ambito dell'Oratorio del Divino Amore: i due sarebbero stati così vicini che in un documento relativo all'ospedale degli Incurabili Gaetano viene addirittura definito «de Brixia»[4]. Stella imboccherà poi un'altra via, quella curiale e diplomatica, diventando infine segretario del cardinale Reginald Pole, ma in quei primi anni romani il sacerdote mette in contatto Gaetano con la bresciana Laura Mignani, una suora agostiniana del monastero di Santa Croce, considerata all'epoca una "santa viva" e molto ascoltata nelle corti dell'area padana (a lei si rivolgono, per esempio, Lucrezia Borgia ed Elisabetta Gonzaga)[5]. Gaetano, che se ne considera «indegno fiolo»[6], intesse con la monaca un significativo carteggio a partire dal 1517 e in una lettera del 1518 annuncia la sua venuta a Brescia, ma non è chiaro se la visita si sia effettivamente svolta[7].

Bisogna attendere il 1587 perché il capitolo generale dei teatini prenda in considerazione la prima proposta ricevuta da parte della città, autorizzando i padri visitatori a prendere visione «del luogo che ci viene offerto» e a valutarne l'adeguatezza[8]. Sfortunatamente non conosciamo di quale luogo si trattasse, né il motivo per cui l'offerta viene rifiutata. Già pochi anni dopo, però, nel 1595 il cardinale veneziano Gianfrancesco Morosini, vescovo di Brescia da un decennio, propone ai chierici di stabilirsi nella duecentesca chiesa degli umiliati di San Bartolomeo. Ma a un esame più approfondito, il complesso viene valutato non sufficientemente dignitoso e poco idoneo all'esercizio delle funzioni dei teatini, così le trattative per quella sede, che nel Seicento passerà ai somaschi, si interrompono[9]. Nuovamente nel 1601, nonostante i padri teatini avessero decretato che non si dovesse esitare a fondare un insediamento in città, l'offerta della prepositura di San Lorenzo non viene accolta[10]. E ancora nel 1614 è il vescovo Marino Zorzi, cugino e successore del cardinale Morosini, a caldeggiare l'arrivo dei teatini, sia scrivendo direttamente al padre generale, sia per il tramite del capitolo della casa veneziana[11]. L'anno seguente il consiglio cittadino delibera, con il consenso dogale, di assegnare ai teatini il tardo quattrocentesco santuario civico di Santa Maria dei Miracoli «con le sue case et mobili»[12]; viene così inviato a Brescia il padre Alessandro Memoli a esaminare il luogo ma, nonostante il capitolo generale dello stesso 1615 risponda alla città ringraziandola, anche in questa occasione non se ne fa nulla[13]. La stessa situazione si ripresenta a cinquant'anni di distanza, quando nel 1666 il padre veneziano Bernardino Benzi[14] riprende le trattative per l'insediamento nella chiesa dei Miracoli, la cui disponibilità viene deliberata nel consiglio

generale del comune l'anno seguente. Il rinnovato interesse per questa chiesa dalle forti valenze municipali – la sua costruzione è stata promossa dal comune, che ne detiene anche il giuspatronato – può forse sottendere una particolare attenzione, non nuova per i teatini, verso il potere civico, che in effetti a Brescia si rivelerà determinante, come vedremo. Tuttavia, l'offerta di Santa Maria dei Miracoli è accompagnata da una serie di condizioni giudicate dai chierici troppo restrittive, a partire dall'«angustia di quella casa, appena capace di tre padri e un laico»; ma soprattutto la possessione verrebbe concessa «precario nomine», quindi con «pericolo di espulsione per varij accidenti che mai potessero insorgere»[15]. In questo frangente, un segno di approvazione arriva anche dai gesuiti bresciani, che si adoperano presso i confratelli veneziani affinché non si attui alcuna forma di opposizione alla nuova fondazione, nonostante la chiesa dei Miracoli sia molto vicina alla loro sede[16]. Ciò che emerge da questa secolare negoziazione tra i chierici e la città è il fatto che, anche a Brescia, i teatini mettono in atto quella modalità ormai consolidata – e in linea con gli ideali di modestia e rigore dell'ordine – di scegliere complessi religiosi già esistenti in cui insediarsi[17]; inoltre, sin dai primi contatti bresciani, appare chiaro il forte legame con l'ambiente teatino veneziano, a cui appartengono personalità di spicco come i padri Benzi e Filippini[18].

Questo duplice aspetto è confermato anche nel momento in cui la fondazione si concretizza effettivamente e i teatini si rivolgono ai padri della Pace (dal 1619 confluiti nella congregazione dell'Oratorio) per comprare la loro sede di Santa Maria della Purificazione (o della Pace). I filippini, infatti, avendo acquistato una nuova proprietà più centrale in cui si trasferiscono nel 1686, mettono in vendita chiesa e casa che avevano costruito in una zona piuttosto periferica della città, ancora caratterizzata dalla presenza di campi e confinante con gli spalti dell'angolo sud-orientale della cerchia muraria[19] [fig. 1]. La disponibilità del complesso attrae diversi ordini religiosi ma, vista la sua contiguità al seminario, interessa soprattutto al vescovo Bartolomeo Gradenigo che vorrebbe ampliare

*Fig. 1. Donato Rascicotti,* La magnifica città di Brescia, *1599, nel cerchio l'area della chiesa di San Gaetano (©Archivio fotografico Civici Musei di Brescia - foto: Fotostudio Rapuzzi).*

l'istituzione diocesana e riesce così a coagulare attorno a sé il dissenso dei domenicani e di diversi altri ordini regolari che si oppongono all'ingresso dei teatini[20]. Inoltre, anche tra i nobili della zona serpeggia lo scontento per l'abbandono dei filippini; in particolare il conte Francesco Leopardo Martinengo da Barco, che proprio in quegli anni sta rinnovando il vicino palazzo di famiglia, teme di «avere buttata a perdere tutta la pompa esteriore del palazzo fatta con tanta spesa» a beneficio dei molti fedeli lì attirati dai filippini: il nobile si lamenta addirittura col capitano di Brescia perché si rende conto che la sua strategia di promozione sociale attraverso il rinnovamento del palazzo rischia di esser vanificata se più nessuno si recherà in quella zona[21].

È il teatino veneziano Bernardo Contarini a dover affrontare in prima persona tutte queste difficoltà. Nominato ufficialmente procuratore dell'ordine per trattare la questione dell'acquisto nel 1688[22], in realtà già l'anno precedente egli si reca a Brescia a visitare il complesso, che descrive costituito da

> «una chiesa non molto grande ma commoda [con] il volto arcuato, tre altari con la sua ancona, sei grandi quadri. Il choro […] di noce lavorato, le cantorie indorate […] et i balaustri dell'altar maggiore ne quali vi erano le imagini scolpite di S. Filippo Neri, et altri loro religiosi»;

mentre la casa risulta

> «numerosa di stanze […] 70 in circa, tutte o stuccato il volto, o dipinto il solaro. Con tutte le officine necessarie. I corritori veramente sono un poco stretti. Vi è un hortaglia […] il chiostro è bello con un giardino in mezzo et i corritori sono doppi sotto, e sopra, con le camere anco più grandi delle nostre ordinarie»[23].

La chiesa visitata da Contarini è quella realizzata a partire dal 1588 su progetto dell'architetto bresciano Giulio Todeschini, sotto la direzione del *marangone* Giovanni Antonio Avanzi, che risulta presente in cantiere fino al 1598[24], anno precedente la consacrazione dell'edificio (avvenuta in occasione della festa della Purificazione il 2 febbraio 1599[25]). Le descrizioni che si ricavano dalle guide antiche e le preziose notizie presenti in un libro della fabbrica consentono di immaginare un impianto a navata unica voltata a botte con una sola cappella al centro di ciascuno dei due lati maggiori e un presbiterio rettangolare leggermente più stretto della navata[26]. I lavori nella fase iniziale procedono con una certa velocità, se già nel 1589 si pagano i capitelli che dovevano decorare le pareti esterne del coro (poi distrutto) e si predispongono i ponti per gli arconi della volta. Nel 1593 l'altare maggiore deve essere a buon punto, poiché si versano acconti al pittore Pietro Marone, incaricato di dipingere la pala, e al tagliapietre che ne deve definire la cornice. Nel marzo 1594 la costruzione è già giunta alle coperture e in quello stesso anno iniziano i lavori di decorazione interna ad opera dello stuccatore ticinese Andrea Colomba, capostipite di una famiglia di artisti organizzata sotto forma di bottega itinerante[27]. Gli ultimi pagamenti, effettuati tra il 1595 e il 1597 riguardano le opere prestate dal pittore e architetto Pier Maria Bagnadore per le indorature del coro e dell'organo. Salvo qualche ulteriore modifica non chia-

ramente identificabile, eseguita dal pittore e architetto Agostino Avanzi nel 1663[28], la chiesa mantiene questa conformazione per tutto il periodo di permanenza dei filippini e oltre, almeno fino alle trasformazioni degli anni Quaranta del Settecento, quando ormai vi si sono insediati i teatini.
Ma tornando appunto alla missione di Contarini per l'acquisto di questa chiesa, il chierico veneziano riesce a guadagnarsi la fiducia sia dei filippini sia dei nobili con cui i padri erano in contrasto, giungendo, nel giugno del 1688, a siglare un primo accordo di acquisto della «chiesa case et horti con tutte le sue ragioni situati nella contrada di Breda compresi li altari, quadri di pittura esistenti in essa chiesa con li uscij, fenestre di legno, invetriate delli luoghi a piano terra e nel primo solaro»[29] per la notevole somma di 10000 ducati veneziani, a cui viene però applicato uno sconto di 4800 ducati a fronte dell'obbligazione, da parte di Contarini, a mantenere quattro confessori che assicurino il servizio religioso precedentemente prestato dai filippini stessi. Nonostante l'impegno assunto dalle altre case teatine della provincia veneta di contribuire al pagamento di parte della somma[30], il contratto – che deve essere approvato, oltre che dalla Santa Sede e dal vescovo, anche dalle autorità locali e dalla Serenissima – non viene per il momento stipulato. Solo nel dicembre 1690 Contarini ottiene dal consiglio del comune l'autorizzazione a proseguire con le trattative d'acquisto, immediatamente concretizzatesi con un nuovo contratto nel gennaio del 1691[31], che rischia però nuovamente di andare in fumo per ulteriori pastoie burocratiche: da un lato deve essere approvata la modifica dell'autorizzazione a insediarsi in Santa Maria della Purificazione, visto che già esisteva il permesso del 1667 per Santa Maria dei Miracoli[32]; d'altro canto, da Roma arriva un «fulmine che ha fatto quasi incenerire» le speranze di Contarini perché la Congregazione dei vescovi e regolari ordina ai teatini di esibire i requisiti necessari per poter acquistare la casa e chiesa dei filippini[33].
In un quadro di tale complessità burocratica, a cui si aggiungono anche eventi soprannaturali avversi (alcuni demoni «furono visti in Brescia a saltare e ballare, battendo le mani e gridando 'non verranno, non verranno più [i teatini]'»; inoltre il padre Contarini viene sbalzato da cavallo in un torrente, ma la Vergine lo salva[34]), un ruolo di primo piano nel risolvere la situazione è giocato dai rettori veneti in carica a Brescia nel biennio 1689-1691: il capitano Girolamo Ascanio Giustiniani e il podestà Giovanni Corner ma, soprattutto, sua moglie (e cugina) Laura. Il podestà – del ramo dei Corner di San Polo – che sarà poi doge col nome di Giovanni II dal 1709 al 1722, è nipote del doge Francesco, a sua volta figlio del doge Giovanni I[35]. La coppia appartiene dunque a un'importante famiglia in cui la devozione per Gaetano da Thiene risale almeno a inizio Seicento, quando i Corner si assicurano il giuspatronato della cappella del transetto destro nella chiesa teatina di San Nicola da Tolentino a Venezia, dove si trova il cenotafio che lo stesso Giovanni II farà realizzare per celebrare alcuni dei personaggi più in vista della famiglia[36].
Nel periodo della podestaria bresciana, Laura Corner si contraddistingue «per una tenerissima e fervente divozione»[37] a san Gaetano e si adopera per diffonderne il culto non solo in città ma in tutto il territorio. Si spende affinché i padri somaschi di San Bartolomeo accolgano una pala col santo, pagato grazie a una raccolta di elemosine, ne solennizzino la festa e ne celebrino la novena; inoltre commissiona diversi dipinti che raffigurano san Gaetano e li fa distribuire in varie parrocchie «sicché in pochi giorni altro non si udiva che chiamare S. Gaetano e chi non sapeva il nome, lo chiamava il Santo della Podestadessa»[38]. La Corner si fa quindi promotrice dell'introduzione dei teatini in città, scrivendo numerose lettere alla casa veneziana e offrendosi come intermediatrice. Questa mediazione si intensifica ulteriormente una volta entrata in contatto col padre Contarini, che può avvalersi del suo aiuto per risolvere alcune delle questioni burocratiche sopra accennate[39]. Tornati a Venezia, i Corner non interrompono la loro benevolenza verso i teatini e, mentre Giovanni si impegna affinché il senato approvi la supplica della fondazione, la moglie Laura invia ai chierici bresciani cento ducati tratti dalle sue sostanze personali e altro denaro raccolto tra i suoi familiari[40].
Per dimostrare la sua riconoscenza, il padre Contarini commissiona un dipinto con

> «S. Gaetano a pié della SS.ma Vergine col divin Bambino in braccio, ed a pié da una parte l'arma di casa Cornaro con sopra in aria vari geroglifici alludenti all'opera da detta casa Cornaro prestata alla nostra fondazione e varie insegne di Dignità, corno ducale, cappello cardinalizio e camauro»[41].

È curioso che il diarista settecentesco consideri questi attributi come un augurio e una premonizione: in effetti Giovanni sarà doge nel 1709, mentre suo fratello Giorgio era stato creato cardinale nel 1697.
Il trasferimento effettivo dei teatini nella sede finalmente acquistata avviene il 1° dicembre 1691 e dodici giorni dopo il vicario del vescovo celebra il possesso del luogo[42]. Tuttavia, l'ingresso solenne avviene soltanto il 27 aprile 1692, quando si organizza un'imponente processione con il dipinto del santo condotto, oltre che dai chierici, da

> «tutte le arti della città sotto i loro confaloni, e tutte le confraternite e l'accompagnamento de bombardieri [… e dei] primi cavalieri della città, seguiti dagli eccellentissimi rettori per le strade parate e tapezzate, con suono di pifferi, di trombe e di tamburi»[43].

Un rituale di tale rilievo si impone sulla scena urbana per la sua dimensione collettiva, verosimilmente orchestrata con l'accordo dei rettori, dimostrando così non solo il loro pubblico coinvolgimento in un evento di carattere religioso, ma soprattutto il significato civile della presenza teatina a Brescia e la vicinanza dei chierici ai rappresentanti del governo.
È comunque intorno alla metà del Settecento che la chiesa assume l'impianto definitivo: evidentemente i primi padri[44], troppo impegnati ad avviare la fondazione e a consolidare la "credibilità" dell'ordine in una nuova città, non hanno né le energie, né le finanze per intraprendere una trasformazione consistente dell'edificio [fig. 2], che viene consacrato sotto la nuova dedicazione a San Gaetano solo il 20 marzo 1717 dal vescovo Gianfrancesco Barbarigo[45].

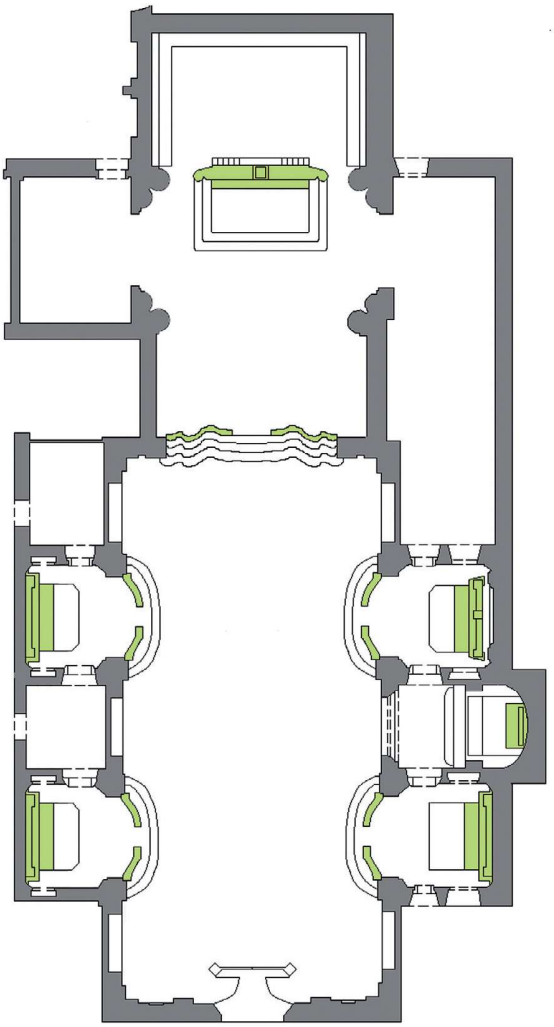


*Fig. 2. Brescia. Chiesa di San Gaetano, restituzione schematica della pianta dopo gli interventi settecenteschi (elaborazione fr. Paolo Dozio).*

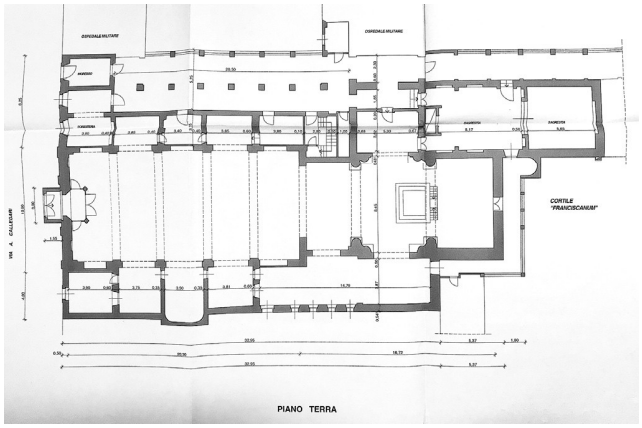



*Fig. 3. Brescia. Chiesa di San Gaetano, pianta dello stato attuale (su concessione del Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia, è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).*

*Fig. 4. Brescia. Chiesa di San Gaetano, cupola del presbiterio e volta del coro.*

*Fig. 5. Brescia. Chiesa di San Gaetano, altare maggiore (foto: Wolfgang Moroder).*

In linea con i dettami dell'ordine e come le altre case teatine[46], anche quella bresciana non ha grandi possedimenti, ma all'inizio degli anni Quaranta si riscontrano alcune vendite di beni, presumibilmente per far fronte al restauro della chiesa[47], che dovrebbe esser stato realizzato entro la metà del decennio, come indica l'iscrizione «AUCTA ET INNOVATA 1745» dipinta su una lesena, sebbene nel 1751 il nuovo coro non risulti ancora concluso[48]. I lavori di ampliamento vengono realizzati per meglio rispondere alle esigenze dell'ordine, in particolare alla fondamentale necessità di separazione tra lo spazio dei chierici e quello dei laici[49]. In questo senso sembrerebbe da interpretare l'aggiunta di un inusuale presbiterio straordinariamente profondo [fig. 3], articolato in una sequenza di tre spazi successivi: l'area del coro preesistente, che diventa ora l'"antipresbiterio" voltato a botte; il vano centrale, coperto da una cupola ellittica poggiante su pilastri a cui sono addossate coppie di colonne corinzie scanalate [fig. 4], dal quale si dipartono i due bracci di un "transetto" non aggettante rispetto al perimetro delle cappelle laterali; l'abside rettangolare, con copertura a botte, sulle cui pareti si appoggia il coro ligneo, ben separato dalla chiesa tramite due porticine ai lati dell'altare, così che, secondo il «solito uso» dei teatini[50], l'inaccessibilità ai laici sia garantita. L'altare sotto la cupola è traslato verso l'arcone dell'abside e risulta dunque particolarmente arretrato rispetto alla navata; di conseguenza la pala è spostata contro la parete del coro[51] e, con una soluzione del tutto atipica, integrata nella cornice dell'organo [fig. 5].

Gli ampliamenti nell'area presbiteriale riguardano anche l'aggiunta della penitenzieria e di una nuova ampia sagrestia, collegate da un corridoio che si sviluppa dietro l'abside e dal quale è anche possibile accedere al coro. La penitenzieria si apre a ovest del braccio destro del transetto [fig. 6], mantenendone larghezza e allineamento, così da configurarsi come un lungo corridoio che termina contro la cappella laterale dedicata a San Gaetano, alla quale si accede attraverso una piccola porta[52] [fig. 7]. Sul lato opposto del transetto [fig. 8] si trova la sagrestia, un ampio vano rettangolare diviso in due ambienti e confinante col chiostro.

Della navata principale è mantenuto l'impianto [figg. 9-10],

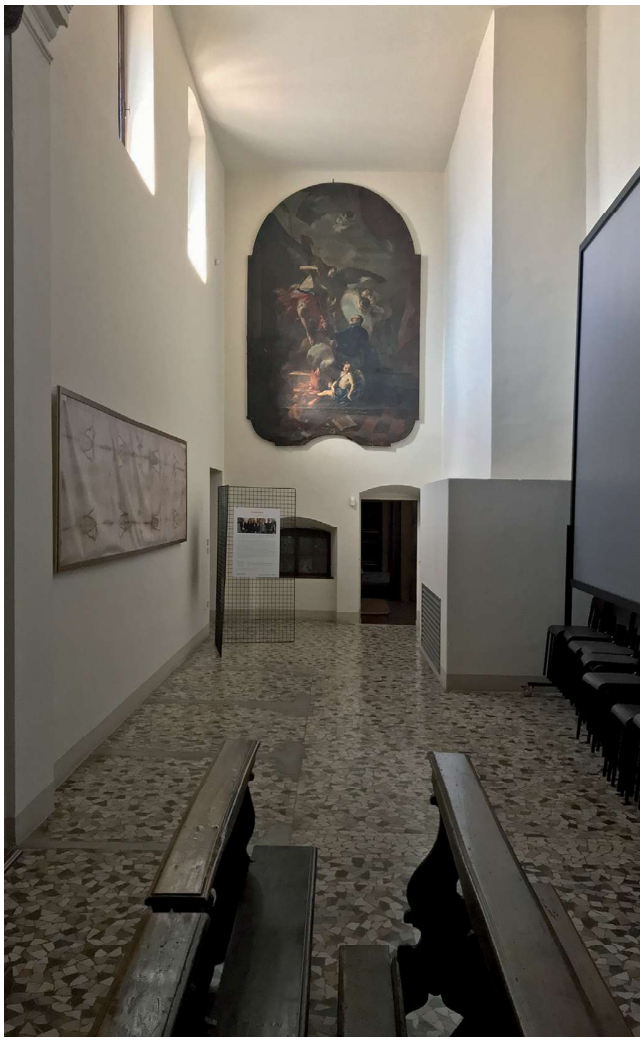


*Fig. 6. Brescia. Chiesa di San Gaetano, penitenzieria.*

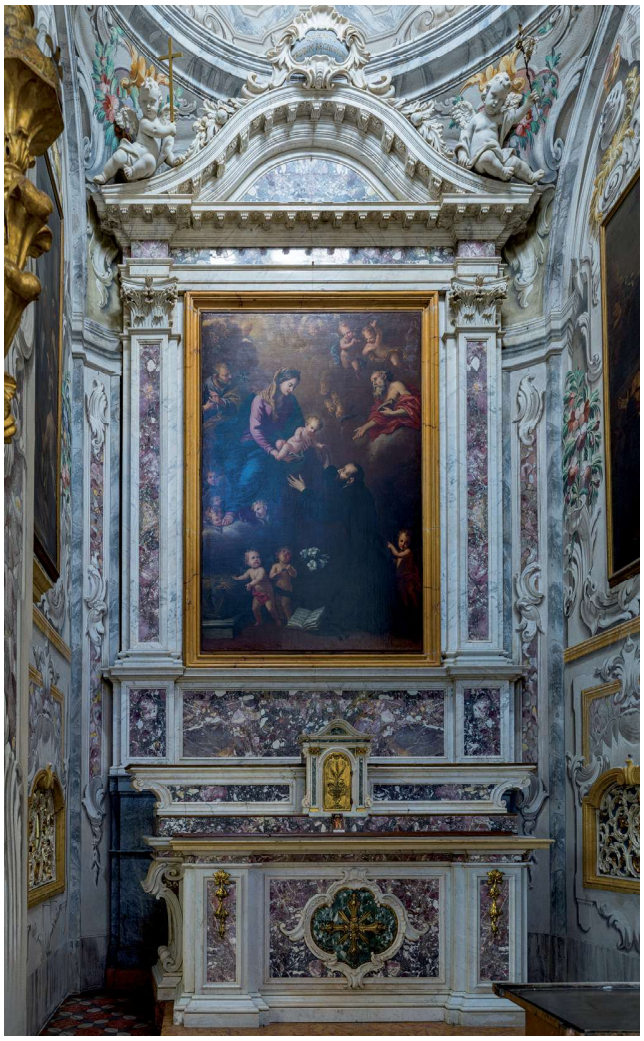


*Fig. 7. Brescia. Chiesa di San Gaetano, cappella di San Gaetano con la pala di F.M. Galletti (foto: Wolfgang Moroder).*

*Fig. 8. Brescia. Chiesa di San Gaetano, transetto settentrionale e passaggio alla sagrestia.*

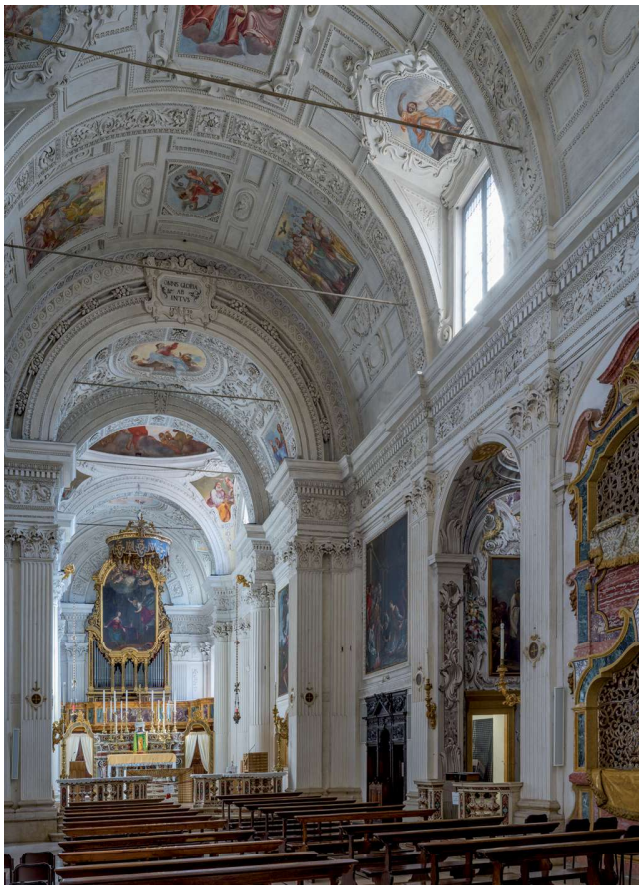


*Fig. 9. Brescia. Chiesa di San Gaetano, fianco meridionale della navata visto dall'ingresso (foto: Wolfgang Moroder).*

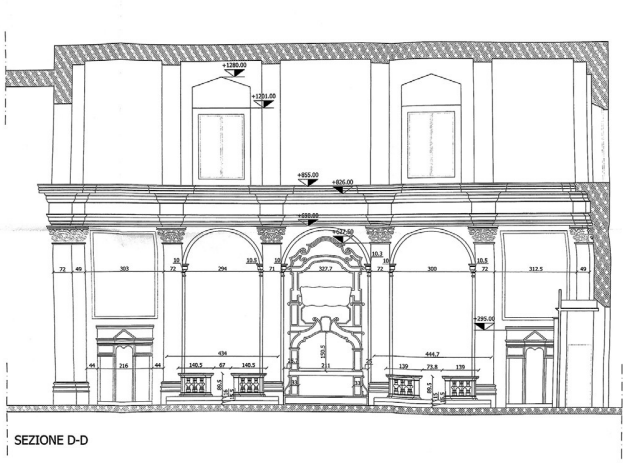



*Fig. 10. Brescia. Chiesa di San Gaetano, rilievo del fianco meridionale della navata (su concessione del Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia, è vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).*

*Fig. 11. Brescia. Chiesa di San Gaetano, pulpito nel fianco settentrionale della navata.*

ma si modifica l'organizzazione delle cappelle: le due esistenti vengono chiuse – quella a sinistra con un pulpito ligneo [fig. 11], quella a destra con una straordinaria "tribuna" su due livelli, decorata con una grata lignea dorata e drappi simulati nel marmo [fig. 12], vicini a quelli che si possono trovare nella chiesa veneziana degli Scalzi – e ai loro fianchi se ne aprono due nuove. Ciò che ne risulta è una scansione a ritmo alternato chiuso-aperto nelle cinque campate della navata, cadenzate da paraste corinzie che reggono una ricca trabeazione con fregio in stucco decorato a girali d'acanto e putti [fig. 13]. Tale ritmo viene sottolineato al centro proprio dall'asse trasversale chiuso da pulpito e tribuna, della quale non è al momento possibile stabilire la funzione originaria, sebbene, vista la magnificenza, si può supporre si trattasse senz'altro di uno spazio privilegiato[53]. Questa trasversalità è poi ribadita, per opposto, nella dilatazione dei bracci del transetto che si dipartono dalla crociera cupolata, che funge quasi da snodo dell'articolato sistema di spazi che vi si coagulano attorno. Durante i lavori settecenteschi, l'interno della chiesa è completamente riconfigurato grazie anche a stucchi e marmi e agli affreschi del pittore bresciano Pietro Scalvini[54].

Il periodo in cui ha luogo questa imponente campagna di lavori, sulla quale purtroppo i documenti tacciono, coincide con la fase in cui i teatini bresciani sono guidati dal padre veneziano Gian Girolamo Gradenigo, figura di spicco nella Repubblica delle Lettere, ma anche importante punto di riferimento nella gerarchia ecclesiastica[55]. Chiamato a Brescia nel 1734 dal vescovo, il cardinale Angelo Maria Querini, per insegnare teologia nel seminario vescovile, Gradenigo si ritrova qui con l'ex compagno di noviziato, il padre bresciano Gianbattista Scarsella, anch'egli lettore di filosofia nella stessa istituzione[56]. Pure Scarsella è un fine intellettuale, in contatto con diversi esponenti della cultura scientifica e letteraria bresciana del XVIII secolo, tra cui Gian Maria Mazzucchelli, Baldassarre Zamboni e Federico Sanvitale[57]. Nei suoi *Commentari duodecim de rebus ad scientiam naturalem pertinentibus* (Brescia 1766), Scarsella ricorda l'impegno profuso da Gradenigo – a cui peraltro è dedicata l'opera – per la casa bresciana: l'ampliamento della biblioteca, l'abbellimento della chiesa con un coro in noce, un nuovo organo, drappi e tessuti preziosi, vari ornamenti ricamati in oro per gli altari e paramenti sacerdotali[58].

Il padre Scarsella, inoltre, approfondisce il legame con quei Martinengo da Barco con cui era già entrato in contatto Bernardo Contarini a fine Seicento. La vicinanza del palazzo nobiliare con la casa teatina è certamente il più evidente motivo di unione tra la famiglia nobile e i chierici, ma è soprattutto la profondità dei rapporti spirituali a cementare il legame: in diverse occasione i teatini sono ospitati nella residenza dei Martinengo a Villanuova nella campagna bresciana, dove vengono invitati a villeggiare e a officiare la chiesa patronato della famiglia; inoltre proprio Scarsella è guida spirituale del giovane conte Francesco, della cui formazione si prende cura, così come della sua vocazione teatina, poi mancata[59].

Anche a Brescia, come in altre città, i teatini dimostrano quindi di saper tessere strette relazioni con famiglie nobiliari[60]. Un'altra casata a cui essi sono legati è quella dei Gambara. Ormai superata l'usanza originaria dei chierici di non concedere cappellanie o sepolture in chiesa per evitare ingerenze da parte dei laici nella vita dell'ordine[61], nel 1741 il conte Scipione Gambara viene sepolto in San Gaetano con una lapide terragna; si tratta di uno dei rari casi di sepoltura nella chiesa, che non era parrocchiale. Con la vicina parroc-

*Fig. 12. Brescia. Chiesa di San Gaetano, tribuna nel fianco meridionale della navata.*

*Fig. 13. Brescia. Chiesa di San Gaetano, fianco meridionale della navata visto dall'altare.*

*Fig. 14. Brescia. Chiesa di San Gaetano, cappella di Sant'Andrea Avellino con la pala di G.B. Pittoni (foto: Wolfgang Moroder).*

chia di Sant'Afra, in effetti, proprio intorno al 1750-51 si sviluppa un'aspra diatriba, finita davanti al vescovo e alle autorità veneziane, in merito a una questione di mancato rispetto, da parte dei canonici lateranensi di Sant'Afra, della complessa giurisdizione relativa all'aspersione dei cadaveri dei parrocchiani portati in San Gaetano per la celebrazione del funerale[62].

Ma l'importanza del rapporto con i Gambara si manifesta anche con il mecenatismo del conte Alessandro Gambara, che commissiona la decorazione della cappella di Sant'Andrea Avellino, la prima sulla destra della navata, la cui pala rappresenta lo svenimento del santo ed è realizzata dal veneziano Gianbattista Pittoni (1742)[63] [fig. 14]. Ad Alessandro Gambara i teatini bresciani dedicano la ristampa, nel 1739, della *Vita di S. Andrea Avellino* di Gaetano Maria Magenis (Venezia 1714), uno dei padri fondatori della casa bresciana nonché guida spirituale di Eleonora, madre dello stesso conte Alessandro[64].

A dispetto del grande credito di cui i teatini hanno goduto a Brescia per tutto il Settecento, la loro chiesa è rimasta curiosamente ai margini degli interessi degli studiosi, complice anche la quasi totale assenza di documentazione[65]. Sebbene i registi e patrocinatori delle consistenti modifiche della chiesa negli anni Quaranta rimangano tutt'ora in gran parte in ombra e i contributi di Gradenigo siano solo parzialmente valutabili, è ora più chiaro il ruolo di Bernardo Contarini e il suo rapporto con il potere, rappresentato dai Corner, nelle fasi di fondazione dell'insediamento teatino entro il già esistente complesso monastico. Inoltre, evidenziando lo stretto legame tra la casa di Brescia e l'ambiente teatino veneziano, è possibile valutare le strategie dell'ordine in una fase ormai avanzata della sua storia, quando le principali e più note imprese architettoniche teatine risultano già consolidate e in fase di completamento.

**Note**

* Ringrazio Marco Capponi, Susan Klaiber, Fulvio Lenzo e i due lettori anonimi per i preziosi suggerimenti. Un ringraziamento anche a padre Juan Roberto Orqueida Guaglianone, C.R., per avermi accolto nell'Archivio Generale dei Teatini a Sant'Andrea della Valle.

[1] Archivio Generale dei Teatini, Roma (AGT), *R 016 Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte dall'archivio di questa casa intorno la fondazione di essa*, c. 1.

[2] Campanelli, 1987, p. 7.

[3] Su Bartolomeo Stella cfr. *Memorie jstoriche*, 1704, pp. 118-122; Guerrini, 1918; Alonge, 2019.

[4] Cistellini, 1948b, p. 254.

[5] Su Laura Mignani cfr. *Memorie jstoriche*, 1704, pp. 80-117; Doneda, 1764, in particolare per le lettere pp. 114-120, 129-140; sulla Mignani e Stella, Cistellini, 1948a, pp. 56-103.

[6] Cistellini, 1948b, p. 254.

[7] Cistellini, 1948a, pp. 79-80. Magenis, 1726, pp. 91-93 descrive però la visita. Un dipinto, nel monastero di Santa Croce, del pittore bresciano Giuseppe Paglia raffigura l'incontro tra i due, ma si tratta di una più tarda opera settecentesca. Rimane altrettanto irrisolto il tentativo di Gaetano di aprire a Venezia una tipografia specializzata in libri per la riforma del clero con l'aiuto del famoso tipografo bresciano Paganino Paganini; Cistellini, 1948b, p. 256.

[8] AGT, *Acta Cap. Gen. 1524-1658*, mss. 004, cc. 124-124v; Magenis, 1726, p. 93.

[9] Silos, 1655, p. 61; AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 1. Secondo una lettera del vescovo Morosini pubblicata in Gradenigo, 1755, p. 381-383, la chiesa sarebbe invece quella di San Giorgio e l'autore sottolinea il presunto errore di Silos.

[10] Silos, 1655, p. 113, che dichiara di non aver accertato i motivi dell'insuccesso dell'iniziativa.

[11] AGT, *R 016, Brescia*, b. 1; lettera del 13 dicembre 1614 nella quale il vescovo sottolinea che il momento è favorevole per una fondazione teatina

perché i due rettori sono «molto pij e devoti di essa Religione» e consiglia l'invio di un predicatore teatino (Lorenzo Felino, come si specifica nella lettera dei teatini veneziani dello stesso giorno).

[12] Archivio di Stato di Brescia (ASBs), *Archivio Storico Civico (ASC)*, b. 572, c. 227; estratto copiato anche in AGT, *R 016, Brescia*, b. 1.

[13] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 1, il redattore del diario suppone che le condizioni di accettazione fossero troppo gravose per i teatini.

[14] Su Benzi (o Benci), autore tra l'altro di una vita di san Gaetano (1654) e nel 1659 preposito della casa veneziana, cfr. Vezzosi, 1780, I, pp. 116-118.

[15] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 2; ASBs, *ASC*, b. 593; cfr. anche ASBs, *Cancelleria prefettizia inferiore*, b. 34 con copia di un atto del 28 giugno 1691 in Pregadi che cita il decreto del 29 settembre 1667. Nella mediazione interviene anche il teatino veronese Giovanni Grisostomo Filippini, lettore di filosofia nella casa di Padova e successivamente consultore del Sant'Uffizio a Verona; Vezzosi, 1780, I, pp. 353-355. Si conservano sue lettere del 1681 sulla questione bresciana in AGT, *R 016, Brescia*, b. 1.

[16] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 3, viene citata una lettera del 14 luglio 1668 in cui il padre generale dei gesuiti ricorda al padre provinciale di Venezia la «propensione con la quale [i teatini] non solamente agevolarono il nostro ritorno in Venezia, ma contestualmente ci aprirono le lor case, offerendoci in esse l'ospizio nel primo arrivo».

[17] Campanelli, 1987, pp. 10-11, 26-27. Sui tempi lunghi della fondazione bolognese si legga Nicoletti, *infra*.

[18] Come mi suggerisce Susan Klaiber, la presenza di una casa "maggiore" che funzioni come base dalla quale dare avvio a una nuova fondazione in una città vicina non è una prassi inusuale per l'ordine, come tra gli altri evidenzia l'esempio di Monaco con le case-succursali di Praga e Salisburgo.

[19] Sui confini della proprietà in contrada della Breda cfr. ASBs, *Fondo di Religione,* b. 81, contratto del 9 gennaio 1691. Nel 1700 la chiesa è definita come «confinata nell'ultimo angolo della città», Averoldo, 1700, p. 164; e ancora successivamente la zona risulta poco attraente per la presenza di una polveriera che i teatini si offrono di far demolire e ricostruire in altra sede: ASBs, *Cancelleria prefettizia inferiore*, b. 34. Sulla vicenda cfr. Villari, 1993, pp. 352-354.

[20] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, cc. 4, 10-11. Per un breve resoconto sul colloquio tra il filippino Giovanni Battista Raineri e il vescovo in merito alla vendita della proprietà per ampliare il seminario cfr. Archivio della Congregazione di San Filippo Neri di Brescia (ACFBs), *F V/12*, 18 agosto 1690. Significativo notare che quella zona della città era anche nota come "canton del vescovo".

[21] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 5; per le lamentele cfr. la lettera del 28 aprile 1687 in AGT, *R 016, Brescia*, b. 1.

[22] Contarini si trova in quel momento a Vicenza e per la Quaresima del 1687 è chiamato a predicare a Salò; AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 5.

[23] AGT, *R 016, Brescia*, b. 4, lettera di Contarini del 16 aprile 1687.

[24] Dal libro della fabbrica si ricava che Giulio Todeschini il 12 luglio 1588 viene pagato uno scudo «per un modello fatto della chiesa», ACFBs, *F I a.*, c. 14v; Avanzi è presente da luglio 1588 ad agosto 1589, *passim*.

[25] La cronaca dell'evento è riportata da Giovan Battista Saraceno nella sua *Istoria della Congregazione della Pace*, ACFBs, G 67, c. 211.

[26] La più antica descrizione si trova in Faino, 1961, pp. 48-49; il libro della fabbrica, già noto, è il sopra citato ACFBs, *F I a*. Sulla chiesa vecchia cfr. Ruggeri, 1995; Fabjan, 1995; De Leonardis, 2015; per l'apparato pittorico alle diverse soglie storiche, realizzato tra gli altri dal pittore Guy Luis II Vernansal (che lavora anche per i teatini di Padova), cfr. Morassi, 1939, Passamani, 1986, pp. 215-216; Loda, 1996; Bartoletti, 2011.

[27] ACFBs, *F I a*, *passim*. Lo stuccatore Columba lavora per due anni e viene liquidato a fine 1596; per la sua opera cfr. Pedrini Stanga, 1994.

[28] Fenaroli, 1877, p. 13. Difficile dire di quali «disegni per opere […] che stavano eseguendo» i filippini si tratti; su Agostino Avanzi cfr. Piazza, 2008.

[29] Il contratto del 18 giugno 1688, già citato da Sevesi, 1920, pp. 85-87, si trova in copia in ASBs, *Fondo religione*, b. 80 e AGT, AGT, *R 016, Brescia*, b. 1.

[30] AGT, *R 016, Brescia*, b. 1.

[31] Sevesi 1920, p. 89, ASBs, *ASC*, b. 611, ff. 36-40 per le istanze al comune; per il contratto del 9 gennaio 1691 ASBs, *Notarile*, b. 7390, notaio Luca Campana, copia anche in ASBs, *Fondo di religione*, b. 81.

[32] ASBs, *Cancelleria prefettizia inferiore*, b. 34, 28 giugno 1691.

[33] AGT, *R 016, Brescia*, b. 1, lettera di Contarini del 25 agosto 1691; la richiesta della Congregazione dei vescovi e regolari risale al 17 agosto 1691, *ibidem*, e l'autorizzazione viene rilasciata il 5 ottobre 1691; ASBs, *Fondo di Religione*, b. 81.

[34] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 12.

[35] Su Giovanni II Corner cfr. Derosas, 1983, sulla moglie Laura cfr. Molmenti, 1884, pp. 344-346.

[36] Manno, 2012, pp. 35-41; per la storia della chiesa cfr. ora Capponi, 2020 e Capponi, 2024, pp. 83-132. Un disegno di Bernini con un progetto (irrealizzato) per un monumento funebre nella cappella Corner è pubblicato in Blunt, 1967.

[37] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, c. 7.

[38] *Ibidem*.

[39] Alla Corner il diarista attribuisce il merito, insieme al gentiluomo bresciano Gio. Antonio Conforti, di aver convinto i filippini a ridurre il prezzo della vendita, così come l'averli persuasi a pretendere garanzie solo sugli interessi e non sull'intera cifra; i filippini esigono anche l'assicurazione da parte del facoltoso mercante Giovanni Roselli; inoltre, il podestà e la moglie riescono a far superare le resistenze degli altri ordini che si oppongono all'insediamento dei teatini; *ivi*, c. 9-11.

[40] *Ivi*, cc. 15-16.

[41] *Ivi*, c. 18. L'opera è realizzata tra il 1691 (ingresso dei teatini) e il 1700 (anno in cui il preposito Bernardo Contarini abbandona la casa di Brescia) e dovrebbe coincidere con quella attribuita al pittore Pompeo Ghitti da Francesco Maccarinelli, il quale non fa riferimento agli stemmi Corner ma parla di «diversi angioletti che portano mitre, corone e capelli cardinalizij»; Maccarinelli, 1959, p. J06. Fino alle trasformazioni settecentesche, l'opera, per ora non rintracciata, era esposta nella vecchia sacrestia, oggi non più esistente. Tale dipinto non coincide con quello, di soggetto simile, oggi nella cappella di San Gaetano, dove si vedono la Sacra Famiglia con i santi Gaetano e Girolamo, ma nessuno degli attributi legati ai Corner

[fig. 7]. Quest'ultima pala fu realizzata dal teatino Filippo Maria Galletti nel 1692 e risulta già citata in Averoldo, 1700, p. 165. Per la sua datazione cfr. Guzzo, 1987, p. 79, nota 3. Ringrazio Angelo Loda e Filippo Piazza per le indicazioni relative a quest'ultimo dipinto e alle copie e derivazioni esistenti, per alcune delle quali, ma anche per la diffusione dell'iconografia del santo e di Sant'Andrea Avellino, cfr. Sabatti, 1998.

[42] AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 1, *Notizie estratte*, cc. 16-17.

[43] *Ivi*, fasc. 2, c. 1. Sulla processione con «l'effige dipinta» cfr. anche i *Diari dei Bianchi* in Guerrini, 1932, p. 47.

[44] I primi padri sono: Bernardo Contarini, Gaetano Maria Magenis, Pietro Parma e Andrea Magno, dei quali, nel secondo fascicolo delle *Notizie estratte*, si descrivono la devozione e sapienza. Di Contarini esisteva anche un ritratto pubblicato da Sevesi 1920, pp. 87, 122-123. Si ricordi che in quel periodo ben tre lettori del seminario bresciano sono teatini (AGT, *R 016, Brescia*, b. 2, fasc. 2, *Notizie* estratte, c. 4). Sull'importanza dello studio per l'ordine cfr. Campanelli, 1987, p. 75, nota 353.

[45] Archivio Storico Diocesano di Brescia (ASDBs), *Fondo Religiosi*, b. 6; la dedicazione è ricordata anche in un'iscrizione su una parasta della chiesa.

[46] Questo aspetto è chiaramente delineato in Campanelli, 1987.

[47] ASBs, *Notarile*, b. 10632, notaio Carlo Antonio Campana: il 29 maggio 1741 i teatini mettono in vendita una casa in contrada del Carmine; il 26 marzo 1745 vendono un capitale di seicento scudi; il 21 agosto 1745 vendono una pezza di terra sita in Ghedi. La vendita di beni per finanziare i lavori alle case è una prassi che si riscontra anche nella provincia romana nel Seicento; Campanelli, 1987, p. 20.

[48] «Il coro di questa chiesa non è per anche compiuto a norma di quella maestà, e magnificenza che dimostra l'ampiezza de suoi fondamenti piantati nuovamente circa l'anno del Signore 1749», Maccarinelli, 1959, p. 106. La decorazione della chiesa si è comunque protratta negli anni successivi, come suggerisce la data 1776 scoperta sulla volta della seconda cappella di destra durante gli ultimi restauri; Bartoletti, 2011, p. 14. Su tali restauri cfr. Bassani, 2011, oltre che la documentazione presente nell'Archivio della Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia; ringrazio Diana Vecchio per aver agevolato le mie ricerche.

[49] Osserva acutamente Lenzo che «la preoccupazione primaria dei teatini sembra essere quella di separare e distinguere: i chierici dai laici, gli uomini dalle donne, i vivi dai morti»; Lenzo, 2011, p. 79.

[50] *Ivi*, pp. 79, 84-85, dove si chiarisce che la preferenza dei teatini per il retrocoro posizionato nell'abside risale alla chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli.

[51] La pala è un'*Annunciazione* del vicentino Alessandro Maganza (prima del 1556-1632) inizialmente collocata nella cappella del lato sinistro (cappella della Madonna) e poi trasferita sul presbiterio durante le trasformazioni della metà del Settecento. Si noti che anche nella chiesa di San Lorenzo a Torino la pala dell'altare maggiore è collocata dietro l'altare stesso, sulla parete del coro retrostante.

[52] Non è chiaro se questo "corridoio" fosse adibito esclusivamente alle confessioni, che forse potevano svolgersi anche nei "camerini" collocati nei vani disposti lateralmente all'ingresso della chiesa e alla fine della navata e da questa non direttamente accessibili. Sulle modalità di confessione in ambito teatino cfr. *ivi*, pp. 87-89.

[53] Attualmente la cappella retrostante, che presenta decorazioni ad affresco novecentesche, è a tutta altezza e non è chiaro se in origine fosse presente un orizzontamento, come i due piani del prospetto suggeriscono. Non è nemmeno evidente a chi fosse destinata e se avesse un accesso privilegiato. Davanti alla tribuna, nella navata, si è conservata, nonostante i restauri novecenteschi della pavimentazione, la lastra tombale del presbitero Orazio Caroli, morto nel 1765. Ringrazio Renata Massa per aver discusso con me su questo aspetto. Susan Klaiber mi fa notare che questa tribuna richiama le due simili che si trovano ai lati dell'altare maggiore nel presbiterio della chiesa di San Lorenzo a Torino, che si ritiene fossero riservate ai membri della corte Savoia.

[54] Dai pochi documenti conservati presso la Biblioteca Queriniana di Brescia, Masetti Zannini ha potuto ricavare che nel 1774 si procurano le pietre per la bussola d'ingresso alla chiesa; Masetti Zannini, 1966, p. 127.

[55] Gradenigo, eletto preposito della casa bresciana nel 1750, è successivamente visitatore della provincia veneta, procuratore generale dell'ordine e infine arcivescovo di Udine; sulla sua figura cfr. D'Alençon, 1915; Vezzosi, 1780, I, p. 410-421 e in partic. p. 411-412; Della Stua, 1885; Guerrini, 1954; Grosso, 1983; Dal Borgo, 2002 e la voce, non datata, di C. Moro nel *Dizionario biografico dei friulani* on line: https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/gradenigo-gian-girolamo/ [ultimo accesso 14 settembre 2022].

[56] Su Scarsella cfr. Vezzosi, 1780, II, pp. 241-262; Brognoli, 1785, pp. 287-316; Masetti Zannini, 1967.

[57] Masetti Zannini, 1967, pp. 83-97.

[58] Vezzosi, 1780, I, p. 412: «tum in hoc Templo magnificentius ornando, quod nuceis in choro sedibus, novoque organo, ac praetiosis aulaeis, et peripetasmatibus, auroque intextis Altarium ornatibus ac Sacerdotalibus indumentis decorasti». Un inventario del padre Francesco Angeri ricorda che Gradenigo ordinò «un baldacchino per l'altare maggiore ornato d'argento, due aloni, due antiporti invece di portiere, due credensini, un paliotto tutto ricamato d'oro e argento», cit. in Sevesi, 1920, p. 108. Pur restaurato nel secondo Ottocento da Giovanni Tonoli (Pagani, 1971, p. 77), l'organo attuale – che probabilmente incorpora parti dello strumento precedente dovuto a Costanzo Antegnati (Mischiati, 1995, p. 144) – dovrebbe essere quello riferito a Gradenigo: la sua singolare conformazione con la pala integrata appare pertanto ancora più significativa. La cassa e la cantoria sono settecentesche; inoltre, l'impostazione strutturale dell'organo, con canne di prospetto ad ali divergenti nelle due ampie campate estreme, è estranea alla tradizione cinque-seicentesca italiana. Ringrazio Massimo Bisson per queste preziose osservazioni.

[59] Masetti Zannini, 1966, p. 107. Dall'epistolario, conservato nella Biblioteca Queriniana di Brescia e indagato da Masetti, si evince che nel 1773 il conte Leopardo Martinengo si impegna a Venezia per assicurare la sussistenza dei teatini minacciati dai decreti della Serenissima, *ivi*, pp. 108-109.

[60] Per i rapporti con l'aristocrazia o alte gerarchie ecclesiastiche nelle province teatine del nord cfr. Campanelli, 1987, p. 69.

[61] Per l'uso dei cimiteri esterni cfr. Lenzo, 2011, pp. 81-83.

[62] ASDBs, *Fondo Religiosi*, b. 6, fascicolo a stampa; Sevesi, 1920, p. 121.

[63] Maccarinelli, 1959, p. J05; Sevesi, 1920, p. 103.

[64] Magenis, 1739, lettera dedicatoria, senza paginazione.

[65] Lamenta la perdita di documentazione teatina già Masetti Zannini, 1966, p. 104. Si aggiunga che la casa è stata soppressa con le leggi napoleoniche, poi riaperta, e successivamente passata ai francescani, che la abitano tutt'oggi.

## Bibliografia


G. Alonge, *Stella, Bartolomeo, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2019, pp. 174-176.

G. A. Averoldo, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Gian-Maria Rizzardi, Brescia 1700.

R. Bartoletti, *Le fasi decorative in San Gaetano fino al XVIII secolo*, in *Le tele restaurate della chiesa di San Gaetano in Brescia. Nuove scoperte*, Provincia di Lombardia San Carlo Borromeo dei Frati Minori, Brescia 2011, pp. 11-17.

P. Bassani, *Il restauro della chiesa di San Gaetano*, in *Le tele restaurate della chiesa di San Gaetano in Brescia. Nuove scoperte*, Provincia di Lombardia San Carlo Borromeo dei Frati Minori, Brescia 2011, pp. 5-6.

A. Blunt, *Two Drawings for Sepulchral Monuments by Bernini*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, edited by D. Fraser, H. Hibbard, Phaidon Press, London 1967, pp. 230-232.

A. Brognoli, *Elogi di Bresciani per dottrina eccellenti del secolo XVIII*, Pietro Vescovi, Brescia 1785.

M. Campanelli (a cura di), *L'inchiesta di Innocenzo X sui Regolari in Italia*, vol. 1, *I Teatini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1987.

M. Capponi, *Architettura e fallimento: la chiesa teatina di San Nicolò da Tolentino a Venezia (1590-1602), con un disegno attribuito a Vincenzo Scamozzi*, in «Annali di architettura», 32, 2020, pp. 105-118.

M. Capponi, *I teatini e l'architettura. La chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia (XVI-XVIII secolo)*, Campisano Editore, Roma 2024.

A. Cistellini, *Figure della riforma pretridentina*, Morcelliana, Brescia 1948a.

A. Cistellini, *S. Gaetano Thiene cittadino bresciano*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», IV, 1948b, pp. 252-257.

M. Dal Borgo, *Gradenigo, Gian Girolamo, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 58, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 321-323.

E. D'Alençon, *Gian Girolamo Gradenigo*, in «Brixia Sacra», VI, 1915, 2, pp. 92-94.

F. De Leonardis, *La chiesa di S. Gaetano*, in *Intorno alle mura. Brescia rinascimentale*, a cura di I. Volta, V. Volta, UBI-Banco di Brescia, Brescia 2015, pp. 108-111.

G. P. Della Stua, *Vita di mons. Gian Girolamo Gradenigo, arcivescovo di Udine*, Patronato, Udine 1885.

R. Derosas, *Corner, Giovanni, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1983, pp. 234-236.

C. Doneda, *Notizie istoriche del monastero di Santa Croce di Brescia*, Giambattista Bossini, Brescia 1764.

B. Fabjan, *Arte e pietà in Brescia nella prima chiesa dei Padri della Pace*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), a cura di C. Strinati, Electa, Milano 1995, pp. 194-205.

B. Faino, *Catalogo delle chiese di Brescia (Manoscritti Querininiani E.VII.6 ed E.I.10)*, a cura di C. Boselli, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Fratelli Geroldi, Brescia 1961.

S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Stefano Malaguzzi, Brescia 1877.

G. Gradenigo, *Pontificum Brixianorum series*, Joannis Baptistae Bossini, Brescia 1755.

F. Grosso, *Gian Girolamo Gradenigo, arcivescovo di Udine (1766-1786) tra filogiansenismo e giurisdizionalismo*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXIX, 109, 1983, pp. 3-113.

P. Guerrini, *La parrocchia di S. Zeno al Foro*, in «Brixia Sacra», IX, 3-4, 1918, pp. 81-93.

P. Guerrini, *Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX*, vol. 5, Edizioni Del Moretto, Brescia 1932, pp. 1-148.

P. Guerrini, *Un breve diario inedito di mons. Giangirolamo Gradenigo C.R.*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», X, 38, aprile-giugno 1954, pp. 79-82.

E. M. Guzzo, *Osservazioni sul patrimonio artistico di Calcinato*, in «Brixia sacra», XXII, 1987, 1-4, pp. 78-82.

F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2011.

A. Loda, *Ritrovamenti nella chiesa di San Gaetano in Brescia*, in «Civiltà Bresciana», a. VI, 1996, 2, pp. 60-67.

F. Maccarinelli, *Le glorie di Brescia. 1747-1751*, a cura di C. Boselli, supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia», Fratelli Geroldi, Brescia 1959.

G. M. Magenis, *Nuova e più copiosa storia dell'ammirabile ed apostolica vita di s. Gaetano Tiene patriarca de' Chierici Regolari*, Giacomo Tommasini, Venezia 1726.

G. M. Magenis, *Vita di s. Andrea Avellino chierico regolare*, [1° ed. 1714] Marco Vendramino, Brescia 1739.

A. Manno, *Architettura, arte e fede. Un confronto fra teatini e patrizi veneziani*, in *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia. Storia, arte e devozioni*, a cura di A. Manno, Il Prato, Saonara 2012, pp. 17-70.

G. L. Masetti Zannini, *Una vocazione teatina nel secolo XVIII*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXII, 85-88, gennaio dicembre 1966, pp. 103-133.

G. L. Masetti Zannini, *I Teatini, la nuova scienza e la nuova filosofia in Italia, III. Giovanni Battista Scarsella e la filosofia newtoniana*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXIII, 91-92, 1967, pp. 83-153.

*Memorie jstoriche del principio del monastero di S. Croce di Brescia*, Gio. Maria Rizzardi, Brescia 1704.

O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, in *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Pàtron Editore, Bologna 1995, pp. 73-163.

P. G. Molmenti, *La Dogaressa di Venezia*, Roux e Favale, Torino 1884.

A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Brescia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1939.

G. Pagani, *Giovanni Tonoli fabbricatore d'organi*, in «Brixia Sacra», VI, 1971, 2-3, pp. 75-79.

B. Passamani, *Il manierismo bresciano*, in M. Gregori et al., *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Cariplo, Milano 1986, pp. 203-216.

L. Pedrini Stanga, *I Colomba di Arogno*, Fidia, Lugano 1994.

F. Piazza, *Alcune note su Agostino Avanzi e sulle quadrature di San Giorgio a Brescia*, in «Civiltà Bresciana», a. XVII, 2008, 4, pp. 65-79.

C. Ruggeri, *La presa di possesso del territorio*, in C. Ruggeri et al., *La chiesa di Santa Maria della Pace in Brescia*, Editrice La Scuola, Brescia 1995, pp. 13-40.

C. Sabatti (a cura di), *La pittura del '700 in Valtrompia*, catalogo della mostra (Villa Carcina, Brescia, 1998-99), Comunità montana della Valle Trompia, Brescia 1998.

P. M. Sevesi, *S. Gaetano di Brescia a traverso la sua storia*, Artigianelli, Pavia 1920.

G. Silos, *Historiarum clericorum regularium a congregatione condita*, vol. II, Corbelletti, Roma 1655.

A. F. Vezzosi, *I scrittori de chierici regolari detti teatini*, 2 voll., Sacra Congregazione di Propaganda Fide, Roma 1780.

G. Villari, *«Tezzoni» di salnitro e polveriere nella Brescia del Settecento*, in *La fabbrica, la critica, la storia. Scritti in onore di Carlo Perogalli*, a cura di G. Colmuto Zanella, F. Conti, V. Hybsch, Guerrini, Milano 1993, pp. 347-354.

# «DESTINATI AD ABITARE IL PIÙ NOBILE, IL PIÙ FREQUENTATO LUOGO DI BOLOGNA»: I TEATINI E LA CHIESA DI SAN BARTOLOMEO DI PORTA RAVEGNANA TRA L'ARDUO INSEDIAMENTO E LA RICOSTRUZIONE MANCATA (1608)*

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-nicoletti

*Maria Felicia Nicoletti*
Università degli Studi di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche - Architettura
mariafelicia.nicoletti@gmail.com

**Abstract**

**«Destinati ad abitare il più nobile, il più frequentato luogo di Bologna»: the Theatines and the church of San Bartolomeo di Porta Ravegnana between the difficult settlement and the failed reconstruction (1608)**

*This research focuses on the very first phases of the long history of the presence of the Theatine order in Bologna (1599-1798): when the fathers, now about half a century after the order's establishment (1524), decide to settle in the Emilian city and, once the goal has been reached, begins to question the possible reconstruction of their new church.*

*Unlike what happens in other centers of the peninsula, where the Theatines are often invited by the same communities, the Bolognese settlement takes the form of a long-lasting process, punctuated by numerous difficulties. Through the rich documentation that emerged, it was possible to reconstruct the troubled process that after about twenty years allowed the Theatines to take possession of the church of San Bartolomeo di Porta Ravegnana (1599), defining on the one hand the causes that prevented its allocation from another by identifying the main protagonists who favored it. The necessary reconstruction took shape as early as 1608 in a surprising new project, which, while fully reflecting the most up-to-date themes, found in some works by Ambrogio Mazenta, was condemned to remain unrealized not so much because of its opponents but because of an excessive ambition.*

**Keywords**

*Theatines, church of San Bartolomeo di Porta Ravegnana, Ambrogio Mazenta.*

## *L'arrivo dei teatini a Bologna: un lungo e difficile negoziato*

Il 27 novembre del 1598 faceva il suo ingresso trionfale a Bologna papa Clemente VIII, di ritorno dalla vittoriosa e rapida presa di Ferrara[1]. Per questa occasione era stato allestito un ricco apparato, composto da archi di trionfo, statue allegoriche e frasi celebrative che, partendo da porta Galliera, si snodava poi lungo la via omonima, per giungere infine in piazza Maggiore[2]. Inoltre, a testimonianza dell'evento era stata apposta sul prospetto del palazzo Comunale una lunga iscrizione commemorativa, in origine dorata e affiancata dagli affreschi di Guido Reni[3], celebrante l'impresa ferrarese [figg. 1-2]. Oltre al papa, vi campeggiano i nomi dei suoi più stretti collaboratori, associati agli stemmi lapidei posti lungo la cornice: *in primis* il cardinal nipote Pietro Aldobrandini e poi i rappresentanti papali a Bologna, il cardinale Alessandro Peretti Montalto, legato della città (dal 1587 al 1606), e il suo vice legato Orazio Spinola (dal 1597 al 1602).

È interessante notare che tutti i personaggi citati furono i principali fautori dello stabilirsi dell'ordine teatino a Bologna e proprio l'arrivo del pontefice nel 1598 rappresentò un momento cruciale per una trattativa che durava ormai da circa vent'anni. Infatti, nei tre giorni in cui il papa si trattenne in città, gli fu presentato dagli stessi teatini un memoriale, che manifestava una situazione ormai divenuta insostenibile:

«La congregazione de chierici regolari di San Silvestro di Roma – recita il memoriale – ha procurato da alcuni anni in qua d'havere un luogo in Bologna, mossa principalmente dal zelo di giovar a quest'anime secondo il suo istituto et anco dal bisogno ch'ella ha di questa posata per gli suoi, che spesso per le necessità occorrenti passano in qua et in là fra le sue case di Lombardia et quelle di Firenze, Roma et Regno di Napoli; e, se bene ell'ha trattato molto alle strette di diversi luoghi, nondimeno sin qui la non n'ha possuto concludere nissuno»[4].

La necessità dei teatini di stanziarsi a Bologna è facilmente comprensibile, essendo all'epoca tra le dieci città più popolose d'Italia e il principale centro produttivo e commerciale dello Stato Pontificio[5]. Inoltre, la sua posizione strategica, punto di passaggio obbligato fra Nord e Sud della penisola, la rendeva centrale anche dal punto di vista logistico, come sottolineato dal memoriale, per raggiungere le "case" teatine dislocate nelle varie province[6].

Negli anni Settanta del Cinquecento, infatti, si era verificato un vero e proprio boom di nuove fondazioni teatine, istituite a Piacenza, Genova, Padova, Milano, Cremona, Capua, Napoli e Vico. Anche per Bologna il momento sembrava propizio: nel 1572 era stato eletto papa il bolognese Gregorio XIII (1572-1585) che, come rileva lo storico teatino Del Tufo, era «amantissimo di questa religione», avendo tra l'altro donato 4.000 scudi per la costruzione della casa teatina di San Silvestro a Roma[7] e annoverando tra i suoi fidati collaboratori diversi teatini[8]. Così anche il cardinal nepote Filippo Boncompagni dotò la congregazione di numerosi benefici, desiderando «di arrichire con una nuova famiglia di uomini religiosi la sua patria»[9]. Ma, in realtà, durante il

lungo pontificato gregoriano non si prospettò nessuna concreta occasione.
Il papa successivo, Sisto V (1585-1590), avrebbe voluto assegnare loro la prestigiosa chiesa di Santo Stefano [fig. 3], felicemente posizionata su un'ampia piazza nel centro cittadino. Non esitò pertanto a maneggiare contro i celestini, che gestivano l'antica abbazia, suggerendo all'arcivescovo bolognese Gabriele Paleotti di «allegare alcun pretesto contro di detti

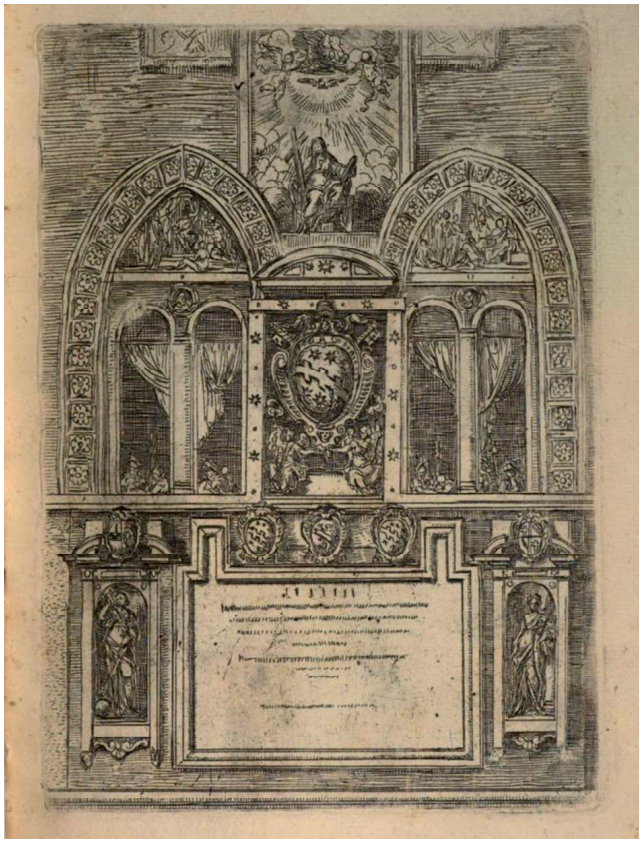


*Fig. 1. Particolare della facciata del palazzo Comunale di Bologna con l'apparato decorativo realizzato nel 1598 (da* Dissegni degl'apparati, *sec. XVII-XVIII, s.p., [tav. 2]).*

*Fig. 2. Bologna. Palazzo Comunale, particolare della facciata: stato attuale.*

padri, per il quale si potesse pigliar occasione di rimoverli»[10], senza tuttavia riuscire nell'intento[11].
Solo nel 1592 si presentò un'effettiva possibilità, quando l'arcivescovo Paleotti chiamò il teatino Paolo Tolosa, tra i predicatori più famosi del suo tempo, a recitare il quaresimale nella cattedrale[12]. Il successo dell'orazione fu tale, infatti, che l'arcivescovo offrì loro finalmente una sede: la chiesa della Madonna di Galliera [fig. 3], ma le trattative fallirono per l'opposizione dei rettori della chiesa. Tuttavia «li PP. [non] se ne curarono molto stante la propinquità del duomo»[13]: per quanto posta in una posizione piuttosto centrale, non lontano da piazza Maggiore, i teatini quindi non gradivano la sua eccessiva vicinanza alla cattedrale.
La spinosa questione passerà al successore di Gabriele, il cugino Alfonso Paleotti, che nel 1596 offrì al generale dell'ordine, Eliseo Nardini, in visita a Bologna, la chiesa di San Colombano [fig. 3], vacante per la morte del curato. Ma anche questa venne rifiutata dai teatini per la «soverchia strettezza del luogo» e «molto maggiormente per la soggettione e dipendenza d'una certa compagnia di persone secolari»[14]. Una sede esigua non poteva garantire l'adeguato numero di confratelli per lo svolgimento delle mansioni legate all'ordine e pertanto non poteva essere accettata. Anche nelle fonti teatine si sottolinea la saggezza della difficile scelta: «Con maturità ben grande, considerato il luogo e trovatolo molto angusto, […] restò disturbata la esecuzione del negozio»[15]. Traspare inoltre la difficoltà rappresentata dai protettori secolari, che sembrano costituire una sgradita interferenza esterna.
Anche il vice legato Spinola seguiva personalmente la faccenda e nel luglio del 1598 alla presenza del teatino Teodosio Apicelli, inviato dal generale dell'ordine Giovanni Scrocovillo, «fu fatto special trattato che la religione fosse nella città in tutti i modi introdotta»[16]. Spinola propose quindi la chiesa di San Donato [fig. 3], ma questa volta fu il parroco a ritirarsi dalle trattative.
Almeno fin dall'inizio dello stesso anno (1598) era entrato in gioco anche il cardinale Pietro Aldobrandini, che si era trasferito per alcuni giorni a Bologna dopo aver stipulato l'accordo con Lucrezia d'Este per la cessione di Ferrara[17]. Dietro suo suggerimento, come riporta il citato memoriale, da Roma si inviarono a Bologna due padri teatini in concomitanza con l'arrivo di Clemente VIII in novembre[18]: Silvio Bruni e Innocenzo Palescandolo. Il primo aveva grande fama di confessore e la sua «dolce e poderosa eloquenza» avrebbe potuto convincere i fedeli bolognesi[19]. Il secondo era fratello di Marco Palescandolo, confessore dello stesso cardinale Aldobrandini. I due fratelli rivestivano un ruolo di primo piano nell'ordine teatino, coinvolti nella fondazione di nuove case e in delicate questioni teologiche, oltre che essi stessi autori di progetti di alcune chiese[20].
Il generale Scrocovillo fornì loro specifiche *Instruttioni* per la conduzione delle trattative[21]. In esse, in particolare, si ingiunge di «non ammettere condizione contraria alle costitutionj: se negli sarà proposta alcuna, non sconcluda, ma pigli tempo et dia aviso», consigliando diplomaticamente di temporeggiare piuttosto che rifiutare subito. Inoltre, «se ci sarà obligo alcuno di messe», si suggerisce di ricondurre l'eventuale accordo a

esperienze già consolidate, come a Cremona[22], o nel caso di chiese parrocchiali «si cerchi levarsi. Se non si potrà, cerchi ridurla al modo di Genoa»[23]. Infine, si dispone che «se scoranno obligo di non lasciar mai il luogo, non l'accetti, se non con conditione se sarà capace et atto ad habitarsi secondo il nostro costume»: emerge chiaramente l'importanza che il luogo riveste nella scelta di una nuova fondazione, costituendo l'unica condizione che può condurre a un netto rifiuto delle trattative. I teatini sembrano consapevoli del fatto che la ricerca di una chiesa nel centro cittadino, di origine medievale e ad alta densità abitativa, quale era il centro bolognese, potesse comportare il rischio di una sede troppo angusta o peggio non ampliabile, «essendo cosa difficilissima lo stabilire una sede, la quale potesse poi dilatarsi nel cuore della città»[24].
Arrivati a Bologna, i due teatini furono accolti dai frati minori conventuali e da Luigi Zambeccari[25]. È interessante l'intervento di questa famiglia bolognese perché finora i personaggi citati sono tutti alti prelati legati al papa. Come rispose invece la città all'appello teatino?
Come visto, l'azione arcivescovile era stata piuttosto tiepida: Alfonso Paleotti era riuscito a sistemare in città i barnabiti (1593) e i camilliani (1597)[26], ma non i teatini. Forse perché questi ultimi erano troppo esigenti: ai barnabiti era stata assegnata la chiesetta di Sant'Andrea dei Piatesi[27], mentre i camilliani si accontentarono di San Colombano e gli oratoriani, qualche anno dopo (1621), della chiesa di Santa Maria di Galliera[28], già rifiutate dai teatini.
Ma le pretese teatine non erano l'unica causa delle loro difficoltà. Continuando nella lettura del *Memoriale* si rileva, innanzitutto, la forte pressione esercitata dal cardinale Aldobrandini sull'arcivescovo Paleotti «et in voce e con lettere e per mezzo di monsignor vice legato a fine di non differir più la loro introduzione», cui si aggiunge l'insistenza dei due teatini inviati a Bologna, che hanno avuto «lunghi discorsi passati sopra il negotio col detto arcivescovo». Inoltre, emerge la vera causa del differimento dovuto ad «alcuni cittadini, che reputano aggravio per questa città introdurvi in questa staggione, che chiamano penuriosa, detti chierici regolari». Il partito contrario all'arrivo teatino doveva essere piuttosto deciso, se l'arcivescovo è costretto a chiedere il diretto intervento del papa perché

«quanto a sé egli ha desiderato grandemente e desidera tutta via la loro venuta, che non mancherà modo di dar loro luogo conveniente, […] ogni volta ch'egli sappi et habbi modo di mostrare che con effetto Vostra Santità o monsignor illustrissimo Aldobrandino lo desidera».

Evidentemente, dopo venti anni di trattative, l'ingresso teatino nella città di Bologna appare realizzabile solo attraverso l'imposizione papale, dando «a monsignor arcivescovo l'ordine opportuno».
Il sospetto che Luigi Zambeccari facesse parte, in realtà, di una esigua minoranza favorevole ai teatini, viene confermato da alcune lettere inviate al Senato della città dall'ambasciatore bolognese a Roma:

«Ho esposto al generale dei teatini le miserie in che si trova codesta città et il buon numero de' luoghi pii, e particolarmente de' mendicanti, che si può dir quasi che si muoiono dalla fame per la scarsezza dell'elemosine, causata dalle carestie degli anni passati»[29].

È, quindi, proprio il Senato bolognese a osteggiare l'arrivo teatino in città, adducendo motivazioni di carattere economico, che però appaiono poco convincenti. Se è vero, infatti, che gli anni Novanta del Cinquecento erano stati contrassegnati da una grave crisi economica[30], non si comprende come mai il Senato bolognese non avesse impedito anche l'arrivo degli altri ordini religiosi (camilliani e barnabiti prima e oratoriani dopo). Ai teatini, comunque, doveva apparire una situazione inaccettabile e il loro stanziamento a Bologna, come si ricava dalle allarmate parole del memoriale consegnato al papa, era ormai diventato una vera e propria questione di principio, da cui dipendeva la reputazione stessa dell'ordine,

«essendo che di già, rispetto alle prattiche precedenti tentate invano, molti non informati dalle raggioni che le hanno attraversate, ne attribuiscono la causa a loro demeriti con detrimento della fama loro; la qual opinione tanto più pigliarebbe piede et crescerebbe, se ne anco hora, che il negotio è tirato tanto inanzi sotto l'authorità di detto illustrissimo Aldobrandino, egli non s'annodasse con la presenza di Vostra Santità […]»[31].

In effetti, il caso bolognese appare anomalo se confrontato alle vicende di gran parte delle fondazioni dell'ordine, spesso nate su invito delle stesse autorità cittadine[32]. Ma l'astioso atteggiamento del Senato bolognese appare piuttosto come l'espressione dei difficili rapporti tra potere locale e potere centrale[33] e l'opposizione all'arrivo teatino sembra rappresentare in realtà l'opposizione all'autorità papale, a cui l'ordine era particolarmente legato[34].
Tuttavia, dopo la partenza di Clemente VIII, e grazie alle sue sollecitazioni, le trattative ripresero alacremente su tre distinte chiese: San Michele dei Leprosetti, San Nicolò di San Felice e San Mamolo[35] [fig. 3]. L'accordo sulla prima fallì perché

*Fig. 3. Chiese offerte ai teatini e cause del fallimento delle trattative: 1. Santo Stefano: opposizione dei celestini; 2. Madonna di Galliera: troppo vicina al duomo e opposizione dei rettori; 3. San Colombano: sito angusto e dipendenza da secolari; 4. San Donato: opposizione del parroco; 5. San Michele dei Leprosetti: troppi compatroni; 6. San Nicolò di San Felice: sito troppo remoto; 7. San Mamolo: sito angusto, non ampliabile; 8. S. Bartolomeo di Porta Ravegnana: accordo raggiunto; D. duomo; P. piazza Maggiore (elaborazione da Google Maps).*

sarebbe stato necessario il «beneplacito di cento gentilhuomini in circa» e, come visto, i teatini non potevano contare sull'appoggio della cittadinanza; la seconda fu rifiutata perché, quantunque l'abitazione fosse «molto convenevole», la posizione era troppo remota; la terza, infine, non era assolutamente adeguata perché il sito era «angusto e stretto, ma anche poco commodo […] per potersi allargare». Nonostante tutte le difficoltà già incontrate, i teatini non accettarono compromessi e continuarono a rifiutare proposte come quella di San Nicolò perché, pur essendo la chiesa «molto capace e assai bella»[36], è lontana dal centro cittadino, condizione divenuta ormai irrinunciabile per i loro insediamenti.
Finalmente, all'inizio dell'anno successivo, la situazione si sbloccò grazie alle trattative avviate da Spinola con Ludovico Gozzadini, che aveva il beneficio della chiesa di San Bartolomeo di Porta Ravegnana[37]. La chiesa sembra corrispondere a tutte le esigenze dei teatini e i padri appaiono disposti a qualsiasi concessione pur di ottenerla[38]. E così, in breve tempo e mantenendo un assoluto riserbo sul negoziato, l'accordo fu raggiunto. Collocata nella piazza di Porta Ravegnana [fig. 3], la chiesa è posta, secondo gli stessi teatini, nel «più bel sito di Bologna»[39], vicino al centro politico, piazza Maggiore, ma non troppo vicino al polo religioso, la cattedrale, e in un'area estremamente vivace e trafficata grazie alla presenza del mercato e delle principali arterie che, dipartendosi a ventaglio dalla piazza di Porta, collegano Bologna alle città vicine [fig. 4]. Anche se la chiesa si presentava di piccole dimensioni, era comunque suscettibile d'ingrandirsi. I numerosi fallimenti precedenti vengono così giustificati in quanto destinati dalla divina Provvidenza «ad abitare il più nobile, il più frequentato luogo di Bologna»[40]. Non stupisce che ad accordarsi con i teatini fosse proprio la famiglia Gozzadini, che già all'inizio del Cinquecento aveva sostenuto, a scapito dei Bentivoglio, la conquista di Bologna da parte di Giulio II; appoggio in cambio del quale il pontefice le aveva concesso numerosi privilegi, tra cui proprio il priorato di San Bartolomeo, di fondazione medievale[41]. Oltre a effettuare il rifacimento della chiesa, i Gozzadini avevano anche intrapreso la costruzione del sontuoso palazzo adiacente con portico all'antica, rimasto però incompiuto[42] [fig. 5].
Finalmente, il 9 luglio 1599 Innocenzo Palescandolo prendeva ufficialmente possesso della chiesa e dell'abitazione annessa, destinata, secondo gli accordi, a ospitare dodici padri teatini[43]. Si chiude così una vicenda durata più di vent'anni che aveva visto coinvolti i massimi esponenti della gerarchia papale e, su tutti, Pietro Aldobrandini, il quale nelle sue lettere manifesta tutto l'impegno con cui aveva condotto la questione: «Questa è cosa che mi è premuta sempre straordinariamente, la raccomando a Vostra Signoria come mia propria»[44]. La lettura delle fonti ha così chiarito il ritardo della fondazione bolognese, giustificabile in definitiva da una parte con le rigorose condizioni teatine nella scelta della sede, dall'altra con la decisa opposizione del Senato bolognese.

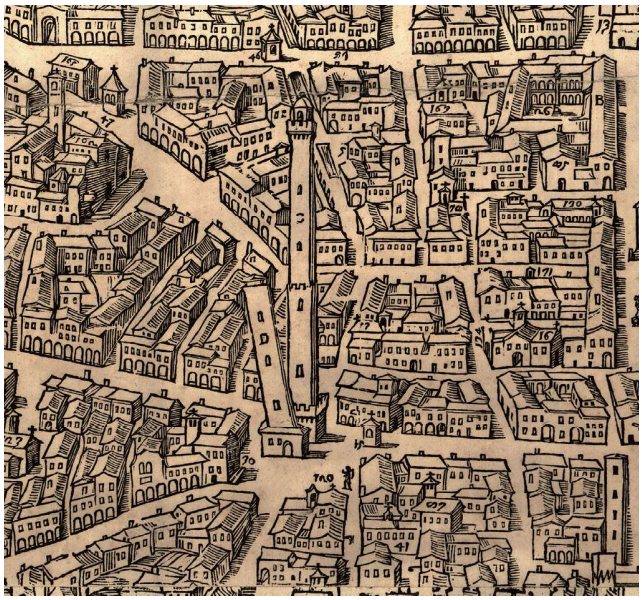


*Fig. 4. Matteo Borboni, pianta prospettica di Bologna (1638, nuova ed. rimodernata nel 1724), particolare con la piazza di Porta Ravegnana, le due Torri e la chiesa di San Bartolomeo, n. 30 (Dai documenti originali archiviati presso le conservatorie storiche dell'Istituto Geografico Militare; autorizzazione n. 7150 in data 16/01/2023).*

*Fig. 5. Bologna. Palazzo Gozzadini, inizi XVI sec. (incompiuto), particolare del portico (Fondo Poppi - Fotografia dell'Emilia, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, inv. 134 A).*

*La chiesa assegnata ai teatini*

Nella pianta prospettica di Bologna di Matteo Borboni (1638) [fig. 4], la chiesa di San Bartolomeo è raffigurata come un semplice edificio coperto da un tetto a doppia falda e dotato di campanile, replicando sostanzialmente con ciò l'immagine tramandata già nella pianta della città dipinta nella Sala Bologna dei Palazzi Vaticani (1575). Nella pianta è inoltre ben visibile il fitto tessuto edilizio in cui si inseriva, la cosiddetta *isola dei Gozzadini*, delimitata a sud da strada Maggiore, a nord da via San Vitale, a est da via Castel Tialto e a ovest dalla piazza di Porta Ravegnana.
Le raffigurazioni sembrano coincidere con quanto tramandato dalle memorie teatine, le quali sottolineano l'angustia e la povertà della chiesa ottenuta:

«La chiesa data alli padri era molto picola. Haveva l'altar maggiore et una sola capella del Santissimo Crocefisso, un solo confessionario, […] vi era anco una piccola sagristia, ma per andarvi si passava allo scoperto, con bagnarsi il sacerdote nel transitare alla chiesa. Haveva pure campanile con due campane»[45].

L'ingombro della vecchia chiesa di San Bartolomeo era in effetti piuttosto ridotto: come indica uno schizzo del teatino Gaetano Spinola (seconda metà del XVII secolo) [fig. 6], nel quale all'interno dell'area della nuova chiesa seicentesca, individuata dai pilastri e dal centro della cupola, viene riportato il perimetro tratteggiato della chiesa cinquecentesca, il vecchio luogo di culto corrispondeva soltanto a parte del transetto e della cupola odierni, dove era situato l'altare maggiore[46]. Inoltre, a differenza della chiesa attuale che ha l'ingresso su strada Maggiore, la chiesa cinquecentesca si affacciava sulla piazza, ma presentava soltanto due ingressi laterali: uno su strada San Vitale e l'altro, opposto, collocato sotto il portico[47]. Le sue caratteristiche non erano pertanto consone alle esigenze dei teatini, che infatti scrivono:

«La chiesa data alli padri non era con alcuna buona architettura e consisteva in una sola nave, longha ma non largha a proportione. Havea il suo capo ove sono li pillastri della cupola al corno dell'epistola, né era largha se non quanto dista l'un pilastro dall'altro; seguiva così eguale, sino alla piazza di Porta, ove terminava»[48],

caratteristiche riscontrabili anche in una pianta conservata nella documentazione teatina che sembra costituire la trasposizione dello schizzo di Spinola [fig. 7]. Non stupisce dunque che fin dall'inizio i teatini pensassero alla sua totale ricostruzione, come era del resto avvenuto con diverse fondazioni precedenti.

*Un ambizioso progetto: una grande chiesa teatina nel cuore di Bologna*

I teatini non avevano tuttavia previsto la strenua opposizione dei Gozzadini, poco propensi a cedere un'area molto remunerativa, occupata da case, botteghe, stalle e dai locali del Monte di Pietà, concessi tutti in affitto[49]. Le tensioni crebbero al punto che i Gozzadini, lamentandosi con il promotore dell'accordo, l'allora vice-legato Spinola, minacciarono di dichiarare nulla la cessione della chiesa: «[...] e si pur non lo vogliano osservare, si contentino si annulli et che noi Gozzadini non siamo più né di presente né per l'havenir tenuti a cosa alcuna contenuta in detto scritto»[50]. Un lungo braccio di ferro in cui i

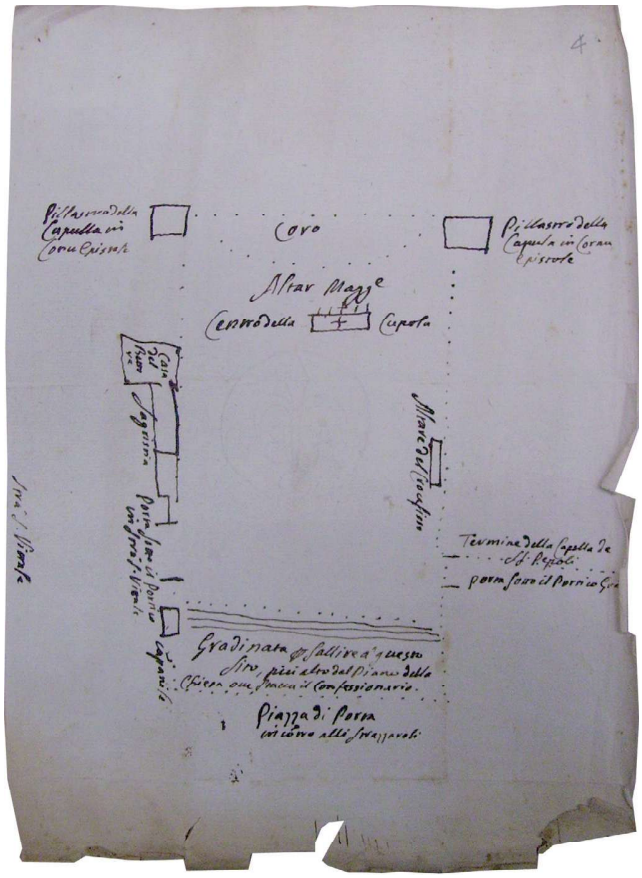



*Fig. 6. Gaetano Spinola,* Fondatione, variatione […], *ms. seconda metà del XVII sec.: schizzo della chiesa cinquecentesca di San Bartolomeo di Porta Ravegnana con l'indicazione di cupola e pilastri della chiesa attuale (ASBo, Demaniale, San Bartolomeo 21/1098, fasc. 1, c. 4).*

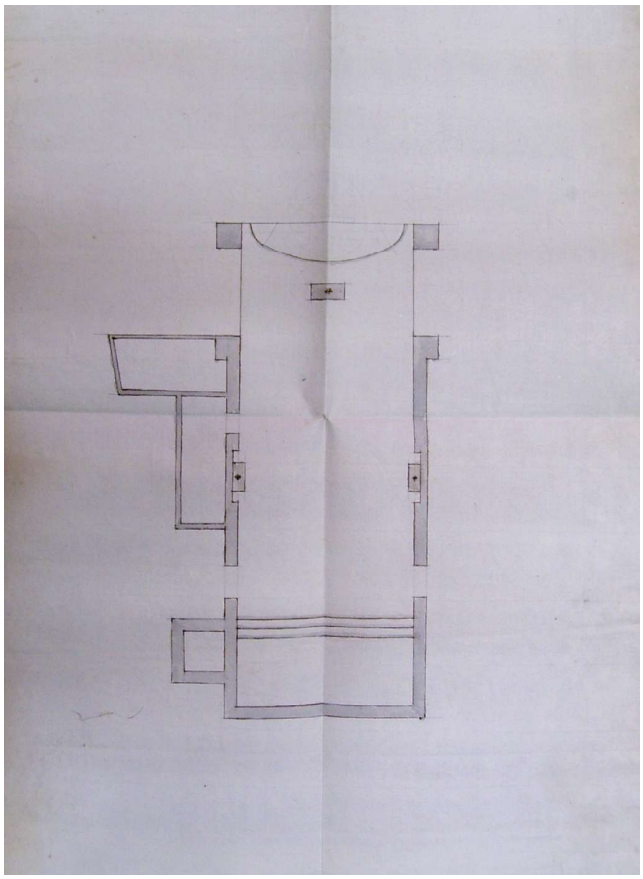


*Fig. 7. Chiesa di San Bartolomeo di Porta Ravegnana a Bologna, ricostruzione (da Gaetano Spinola?) della chiesa cinquecentesca ceduta ai teatini (ASBo, Demaniale, San Bartolomeo 16/1093).*

teatini, trovandosi «senza alcuna speranza humana di poter mai far acquisto di sito per dilatarsi»[51], cercarono ancora una volta il sostegno dei potenti prelati papali, fra cui il nuovo legato di Bologna, Benedetto Giustiniani (dal 1606 al 1611).
Nel 1608 in qualche modo la situazione si sbloccò e si avviarono nuove trattative. Accennando a un disegno già pronto, i teatini «desiderano» dai Gozzadini

«per poter far una chiesa, […] un'archata verso la parte del Monte [di Pietà] a dritto filo […] larga 15 piedi, cioè dalla chiesa andando verso strada Maggiore piedi 15 di larghezza et di longhezza, caminando dal portico sino al viazzolo, includendo il magnano a dritto filo conforme al disegno. Et di più tutte le botteghe verso strada San Vitale et quelle che guardano verso la piazzetta, cioè verso Porta, et l'altra verso strada Maggiore»[52].

Si fa quindi riferimento a un'area ben precisa, individuabile grazie al già citato schizzo di Guidicini [fig. 8], in cui si ritrovano

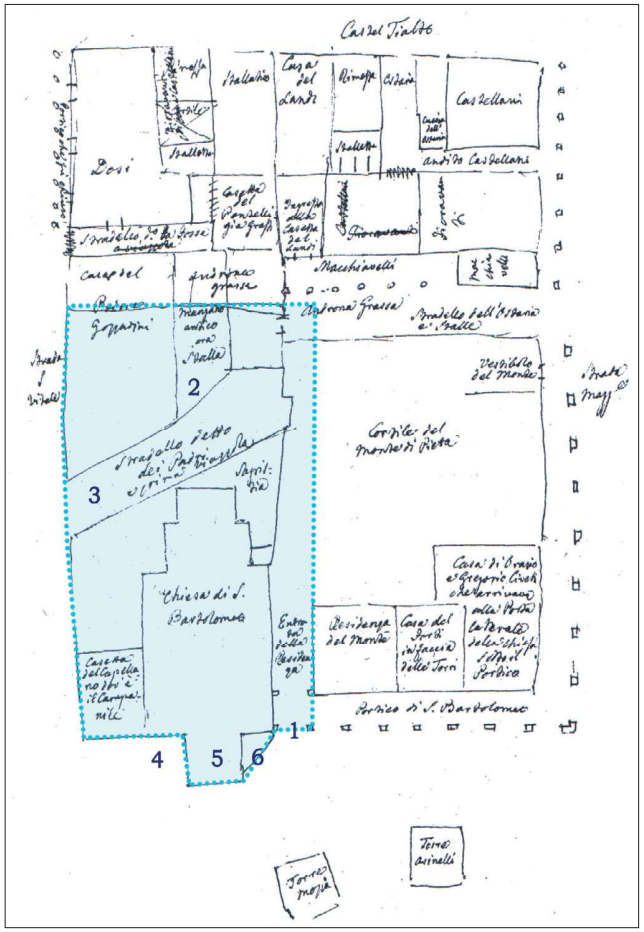



*Fig. 8. Giuseppe Guidicini, ricostruzione dell'isola Gozzadini precedente alla realizzazione della chiesa attuale (metà XVII secolo) e individuazione dell'area richiesta dai teatini nel 1608: (1) Arcata dalla chiesa verso il Monte di Pietà (15 piedi); (2) Magnano; (3) Viazzolo; (4) Botteghe verso strada San Vitale; (5) Bottega verso piazza di Porta Ravegnana; (6) Bottega verso strada Maggiore (Archivio Arcivescovile di Bologna, Raccolta Breventani, Manoscritti autografi di Giuseppe Guidicini, scansia A1, cart. II, fasc. V, lettera M, carte n.n., in corrispondenza del civico Strada Maggiore 5, XIX secolo; immagine tratta da Guidicini, 2000, p. 216).*

le proprietà e i toponimi indicati nel documento. A ciò si aggiunge un'ulteriore richiesta: «la commodità di prolungare il portico sino in strada San Vitale». In cambio i teatini si impegnano a «far fare a detti signori Gozzadini una capella da fondamenti greggia, con darli la tavola di San Bartolomeo ch'al presente si trova nel coro con l'ornamento che detta tavola ha»[53].
I Gozzadini, dal canto loro, accettano le richieste teatine alle seguenti condizioni: che il portico «lo debba fare con l'istessa architettura et ornamenti come l'altro, lasciando le nostre arme in detti ornamenti»[54]; che non si cominci «a gettare a terra cosa alcuna o fabbricare né mover niente, se prima non fanno il sborso di dinari in contanti», dovendosi accollare anche le spese derivanti dalla stipula dell'atto, e per

«ultimo che debbano capitularmente et in ogni meglior modo obligarsi di non mobilitare per l'avvenire detti signori Gozzadini padroni, né il rettore pro tempore in modo alcuno, né pretendere da quelli altri beni, ma si contentino per sempre di quelli che hora per la fabrica della chiesa se li concederanno».

Sembra quindi evidente che nell'autunno del 1608, cioè nove anni dopo il loro arrivo a Bologna, i teatini avessero pronto un progetto per la ricostruzione della loro chiesa[55]. Nei documenti citati non vi sono espliciti riferimenti a progettisti o all'articolazione che avrebbe assunto il nuovo edificio, e anche gli storici teatini tacciono a tale proposito.
Le precise richieste dei teatini rimandano tuttavia a un inedito progetto, non datato né firmato, ritrovato nel fondo teatino dell'Archivio di Stato di Bologna, le cui caratteristiche sembrano corrispondere esattamente alle condizioni stabilite nelle trattative[56] [fig. 9]. Si ritrova, infatti, la stessa localizzazione, confermata dalla linea obliqua di strada San Vitale, oltre che dalle scritte «stradello di San Vitale» e «stradello di strada Maggiore», i due passaggi che conducevano alle rispettive strade. Si riconosce, inoltre, il portico che in effetti, come richiesto dai teatini, prosegue fino a strada San Vitale, uniformandosi alla porzione preesistente nel rispetto della clausola dei Gozzadini; con la differenza, però, che in corrispondenza della facciata principale della chiesa quattro colonne si addossano ai pilastri del portico. Riprendendo l'orientamento della chiesa cinquecentesca, l'edificio si affaccia sulla piazza di Porta Ravegnana e fiancheggia da una parte strada San Vitale e dall'altra il cortile di palazzo Gozzadini.
La presenza della scala ha permesso di ricavare anche le misure generali: 204,4x117 piedi bolognesi, cioè 77,7x44,45 metri (rispettivamente lunghezza e larghezza in corrispondenza del transetto)[57]. Dimensioni imponenti che, sovrapponendo il progetto alla pianta catastale novecentesca, risultano addirittura eclatanti: la chiesa, infatti, non solo occupa l'intera isola Gozzadini, ma invade anche l'isolato adiacente [fig. 10].
Il progetto appare a dir poco grandioso, ma si inserisce perfettamente nel contesto urbano: oltre a rispettare fedelmente l'inclinazione di strada San Vitale, riprende con precisione anche i due stradelli laterali.
L'area richiesta dai teatini è decisamente inferiore a quella prevista dal progetto, anche se la sola navata vi sarebbe rientrata perfettamente. Si potrebbe quindi ipotizzare che i teatini

avessero pensato di suddividere il cantiere in due fasi, a partire dalla navata; e, solo in un secondo momento, avrebbero intrapreso una nuova campagna acquisti per ottenere i terreni necessari per costruire il transetto e il resto del presbiterio.
Nonostante l'accordo, il progetto non avrà seguito per l'irremovibile opposizione del priore Franzino Gozzadini, che non intendeva accettare la riduzione del cortile della sua abitazione e, soprattutto, non voleva compromettere definitivamente la costruzione dell'incompiuto palazzo cinquecentesco[58], e sarebbe rimasto sulla carta. Esso presenta un impianto longitudinale, in genere preferito dai teatini rispetto alla pianta centrale, e caratteristiche affini ad altre chiese dell'ordine, come l'ampia navata e il transetto, che si contraddistingue per due bracci molto sporgenti, la cupola e il profondo presbiterio, concluso con un'abside semicircolare. Ma, oltre a queste affinità, il progetto bolognese mostra significative peculiarità: si noti ad esempio l'ambigua conformazione dello spazio longitudinale, interpretabile sia come un'ampia navata centrale affiancata da due navate laterali molto strette, su cui si affacciano due cappelle; sia come un'unica ampia navata e due cappelle per lato intercomunicanti fra loro, che si affacciano sulla navata attraverso due serliane. La duplice valenza assegnata alle ali laterali è suggerita dallo stesso progettista che in corrispondenza della navata destra riporta la lettera *A*, tradotta nella legenda come «Andamenti per il tempo d'audienza piena», interpretabili quindi come percorsi fruibili durante le celebrazioni più affollate. Probabilmente questa particolare soluzione è dettata dal sito a disposizione: a nord confinante con una strada pubblica, a sud con i Gozzadini, restii ad ulteriori concessioni, per cui non sarebbe stato possibile realizzare delle cappelle più ampie[59].
Questa caratteristica richiama altri importanti progetti realizzati in quegli anni nella stessa Bologna: la chiesa di San Salvatore [fig. 11], tradizionalmente attribuita a Giovanni Ambrogio Mazenta e costruita all'inizio del Seicento, in cui compaiono anche le colonne libere come nella proposta teatina, e il progetto per il corpo longitudinale della cattedrale, elaborato dallo stesso Mazenta assieme a Floriano Ambrosini[60].
Un'altra opera bolognese, che vede ancora una volta l'intervento di Mazenta, in collaborazione con Lorenzo Binago e Francesco Maria Richino, è la chiesa barnabita di San Paolo Maggiore[61], che richiama il progetto teatino per la presenza

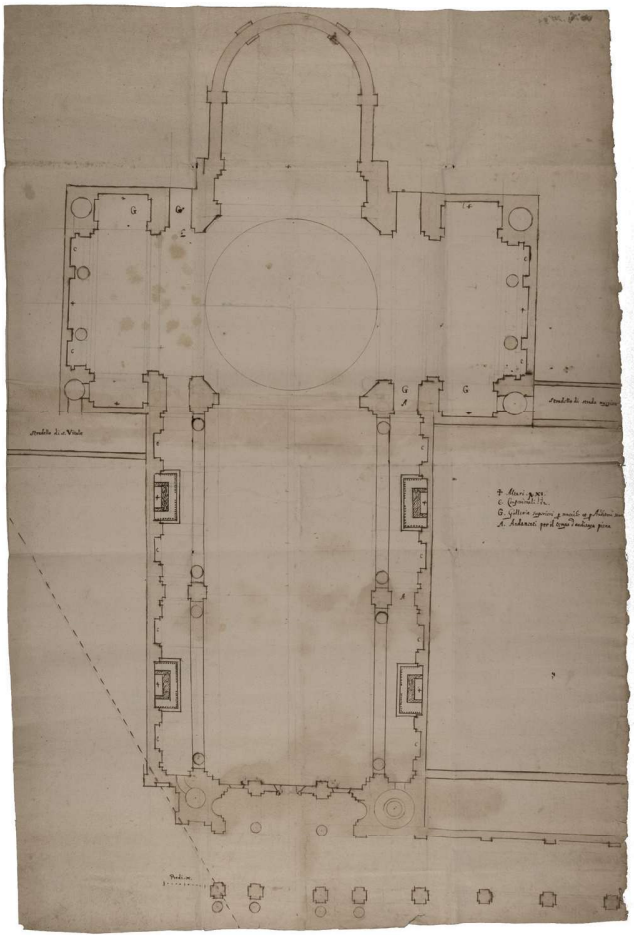


*Fig. 9. Progetto per la chiesa teatina di San Bartolomeo di Porta Ravegnana a Bologna, 1608, datazione attribuita (ASBo,* Demaniale*, San Bartolomeo 16/1093, n. 3).*

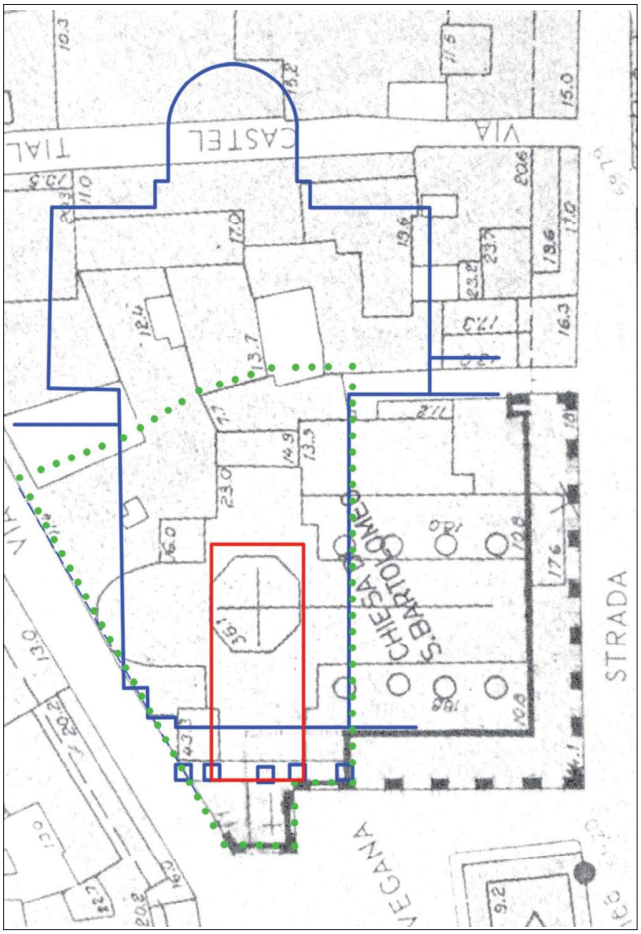



*Fig. 10. Bologna, pianta catastale (Archivio Parrocchiale di San Bartolomeo di Bologna, Restauro del porticato. Restauri anni '80 pratiche. Restauro del tetto) con l'individuazione del perimetro della chiesa cinquecentesca (in rosso), dell'area richiesta dai teatini nel 1608 (in verde) e dell'ingombro del progetto di San Bartolomeo datato al 1608 (in blu).*

dei coretti, non consueti fino a questo momento fra le chiese teatine: nell'esempio barnabita sono disposti lungo la navata [fig. 12], sovrapposti ai confessionali, mentre in quella teatina sono disposti nel transetto, indicati dalla lettera G: «Gallerie superiori per musiche et per auditori». Ma soprattutto le due chiese sono accomunate dalla sistematica collocazione dei confessionali, incassati nella muratura. Nel progetto teatino sono individuati con la lettera C e se ne contano ben dodici, otto nel braccio longitudinale e quattro nel transetto, appositamente predisposti nella struttura muraria, denotandone l'importanza per l'ordine in quegli anni. Pochi però sono gli esempi analoghi in ambito teatino, come nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze di fine Cinquecento[62], che si ispira a sua volta probabilmente alla chiesa fiorentina dei gesuiti realizzata alcuni anni prima da Bartolomeo Ammannati.

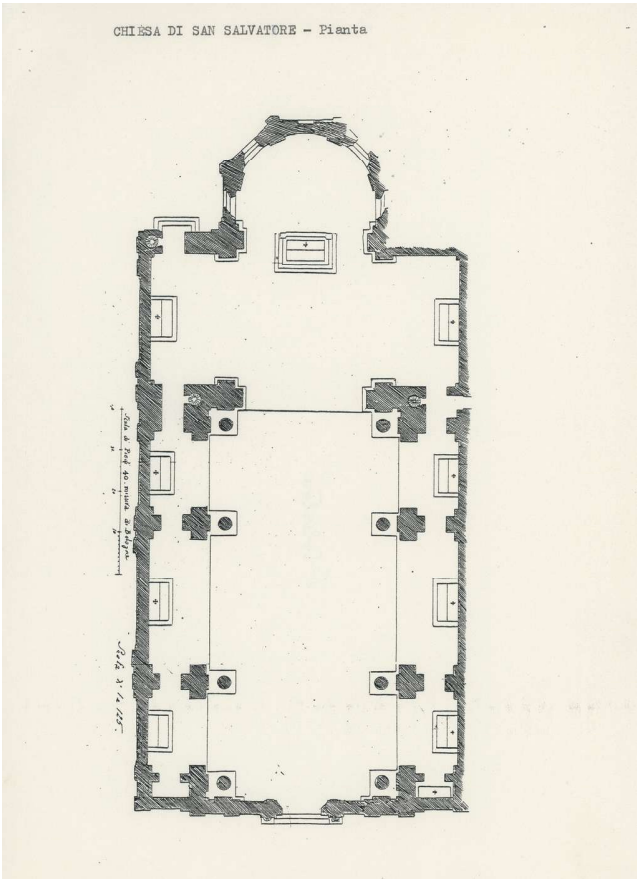



*Fig. 11. Pianta della chiesa di San Salvatore a Bologna (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Reggio Emilia e Ferrara,* Chiesa ed ex convento del Santissimo Salvatore a Bologna, BO M 63*, relazione storico-artistica di Angelo Calvani, 1970, da cui è tratta la pianta).*

Se l'articolazione binaria della navata trova un significativo precedente nel San Fedele di Pellegrino Tibaldi a Milano (1570 ca.), un esempio contemporaneo al progetto bolognese si ritrova in un'altra chiesa gesuita, San Bartolomeo a Modena[63], realizzata dall'architetto Giorgio Soldati (1607-1609). Pur con marcate differenze nel transetto e nel coro, si ritrova la navata suddivisa in due parti dalle serliane che inquadrano le cappelle laterali e anche i numerosi confessionali posti ai lati delle cappelle [fig. 13].

L'elemento che differenzia il progetto bolognese da tutte le chiese citate resta tuttavia l'ingresso, caratterizzato da una spiccata monumentalità: in corrispondenza dell'accesso alla chiesa il portico si trasforma in un arco di trionfo, i cui interassi sono leggermente variati per camuffare la lieve asimmetria del progetto, causata dal sito a disposizione. Se il portico è comune a Bologna, sia nell'architettura civile che in quella religiosa, e quindi numerosi sono gli esempi di facciate porticate[64], è anche vero che essi mostrano una veste ben più dimessa. La declinazione trionfalistica del progetto teatino sembra piuttosto richiamare il contemporaneo progetto di Carlo Maderno per la basilica di San Pietro in Vaticano[65] [fig. 14]. Vi si ritrova, infatti, non solo il portico con le quattro colonne dinanzi ai pilastri centrali, ma anche l'inconsueta associazione del portico al vestibolo retrostante, seppure con la disposizione invertita di pilastri e colonne, la cui articolazione riecheggia, inoltre, progetti di Bramante e Raffaello di primo Cinquecento[66].

In conclusione, il progetto approntato nel 1608, attraverso il linguaggio architettonico e una sapiente articolazione muraria, rielabora influenze locali allora in fase di sperimentazione e suggestioni di provenienza romana, proponendo un model-

*Fig. 12. Bologna. Chiesa di San Paolo Maggiore, navata.*

*Fig. 13. Modena. Chiesa di San Bartolomeo, interno.*

lo inedito per i teatini e aggiornato alle tematiche contemporanee. Appare improbabile, pertanto, che l'artefice sia da ricercare all'interno dell'ordine, quanto piuttosto nel vivace ambiente bolognese di inizio Seicento: si sono già rilevate le affinità con le opere di Mazenta e di Binago, a cui rimandano anche le modalità grafiche degli elaborati[67]. La loro presenza a Bologna negli stessi anni rende possibile un effettivo coinvolgimento dei due barnabiti[68], i cui progetti nascono e si sviluppano attraverso uno stretto confronto[69].
Grazie alle notevoli dimensioni l'edificio si sarebbe imposto sulla scena urbana, qualificando in senso monumentale e rappresentativo uno spazio che fino ad allora aveva avuto una funzione prettamente commerciale. Si sarebbe così costituito un nuovo polo religioso, in grado di competere per dimensioni e architettura, con i due massimi poli religiosi cittadini, la cattedrale e la basilica petroniana, da esso equidistanti. Un progetto eccessivamente ambizioso, condannato pertanto a restare sulla carta e a non lasciare nessuna traccia nella costruzione che sarebbe stata intrapresa circa mezzo secolo dopo.

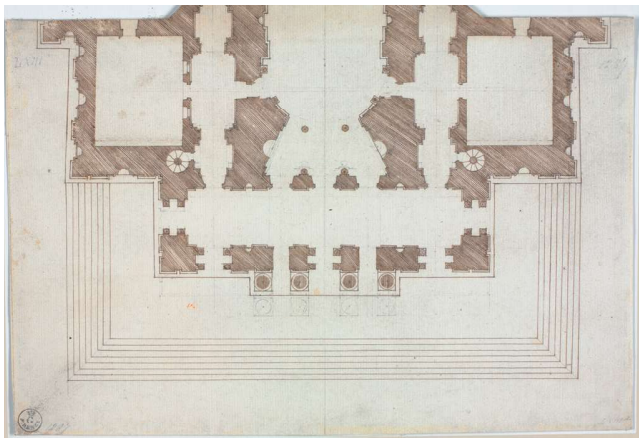


*Fig. 14. Carlo Maderno, progetto per San Pietro (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, inv. 100A; foto su concessione del MiBACT).*

**Note**

* Il presente saggio costituisce una sintesi di parte della tesi di dottorato di ricerca della scrivente: cfr. Nicoletti, 2011. A questo testo, quindi, e in particolare ai primi tre capitoli si rimanda per ulteriori approfondimenti e precisazioni. Si ringraziano gli organizzatori del convegno, in particolare Marco Capponi e Gaia Nuccio, oltre ad Alessandro Brodini, Fulvio Lenzo, Francesco Repishti per gli utili confronti e Andreas Sicklinger per il supporto nell'elaborazione della fig. 10.

[1] Betti, Calore, 2004.

[2] Cfr. la descrizione in Benacci, 1599, oltre a Emiliani, 1989, pp. 223-225 e Ricci, 2006, pp. 126-134.

[3] Reni aveva dipinto nelle finte nicchie ai lati dell'iscrizione le allegorie della Provvidenza e della Prudenza e al centro, fra le due finestre del palazzo Comunale, oltre alle scene nelle ogive, un enorme stemma degli Aldobrandini, omaggio al papa regnante, sorretto dalla Fama e dalla Vittoria. Cfr. Gottarelli, 1989.

[4] Archivio di Stato di Bologna (ASBo), *Demaniale*, San Bartolomeo 14/1091-15/1092, *Scritture spettanti alla venuta de PP. in Bologna […]* n. 1, *Copia del memoriale dato a Nostro Signore mentre passò per Bologna per lo luogo de chierici regolari*. D'ora in poi: *Copia del memoriale […]*. Nella trascrizione dei documenti antichi, per agevolarne la lettura, si sono sciolte le abbreviazioni e si sono modificati accenti, apostrofi, maiuscole, minuscole e punteggiatura secondo l'uso moderno.

[5] Carboni, 1995, p. 33.

[6] Sulla fondazione delle sedi teatine nelle diverse "province" della penisola: Campanelli, 1987, pp. 3-76.

[7] Cfr. Del Tufo, 1609, pp. 178, 211-212.

[8] Tra questi Antonio Agelli, famoso biblista, coinvolto nella correzione del *Martirologio romano*; Paolo Burali d'Arezzo e Bartolomeo Ferro, impegnati nell'attuazione della riforma tridentina: in merito, Andreu, 1973, col. 987.

[9] Archivio Parrocchiale di San Bartolomeo di Bologna (APSB), *Memorie istoriche concernenti la chiesa et annessa abitazione di San Bartolomeo in Porta Ravegnana delle quali ne sono padroni li chierici regolari*, ms. [XVIII secolo], c. 1 (d'ora in poi *Memorie istoriche […]*); Silos, 1655, pp. 91-92. Cfr. inoltre Zarri, 1992, che sintetizza l'arrivo teatino a Bologna sulla base delle *Memorie istoriche […]* e attraverso la corrispondenza degli ambasciatori bolognesi.

[10] Archivio Apostolico Vaticano (AAV), *Fondo Confalonieri*, 48, c. 38v, lettera del cardinale Alessandro Montalto all'arcivescovo Paleotti, 17 settembre 1586.

[11] Nel 1594 ci riproverà il cardinale Montalto (pronipote di Sisto V), a cui si opposero nuovamente i celestini: Del Tufo, 1609, pp. 299-300 e Zarri, 1992, p. 53.

[12] Sui cicli di predicazione svolti dal napoletano Tolosa: Tanturri, 2019. Sull'importanza assegnata dal Concilio di Trento alla predicazione, affidata spesso a predicatori di professione: Stabenow, 2006, pp. 246-248.

[13] Gaetano Spinola, *Fondatione, variatione, destrutione et reedificatione della chiesa di San Bartolomeo di Porta con li amministratori di quella sino all'anno 1686*, ms. seconda metà del XVII sec., in ASBo, *Demaniale*, San Bartolomeo 21/1098, *Pitture della chiesa di San Bartolomeo e memorie varie della stessa*, fasc. 1. D'ora in poi: *Fondatione, variatione […]*.

[14] Del Tufo, 1609, p. 300.

[15] *Memorie istoriche […]*, c. 3.

[16] Del Tufo, 1609, p. 300.

[17] Dopo la Convenzione di Faenza (12-13 gennaio 1598), Pietro Aldobrandini si fermò a Bologna in attesa del suo ingresso a Ferrara (29 gennaio 1598): Betti, Calore, 2004, p. 168.

[18] «Monsignor illustrissimo Aldobrandino […] ha ordinato che all'arrivo qui di Vostra Santità ci si dovesse trovare qualcuno di detti padri per trattare la perfetione del negotio. In esecutione di che il generale di detta congregazione c'ha mandato due de suoi padri humilissimi»: *Copia del Memoriale […]*.

[19] Cfr. *Memorie istoriche […]*, c. 323, in cui si aggiunge che in seguito sarà chiamato dall'arcivescovo Paleotti per tenere la teologale (predica del mercoledì) in cattedrale. Inoltre gli si affiderà nel 1608 il compito di fondare la «colonia di Mantova».

[20] Del Tufo, 1609, pp. 127-129: sottolinea l'abilità di Marco Palescandolo, che riesce ad assicurarsi la chiesa di San Siro a Genova. Ancora sui due fratelli: Del Tufo, 1616, p. 47; sul loro coinvolgimento nelle questioni architettoniche: Lenzo, 2011, pp. 101, nota 131; pp. 109, 115, 129, 146.

[21] ASBo, *Demaniale*, San Bartolomeo 14/1091-15/1092, *Instruttioni per il padre Innocentio.*

[22] La fondazione di Cremona risaliva al 1579: Campanelli, 1987, p. 413.

[23] La chiesa di San Siro a Genova era una parrocchia «e questi padri non hanno mai voluto la cura dell'anime personalmente amministrare: prendendo eglino il possesso di questa chiesa, la cura della parrocchia fu lasciata da doversi esercitare a un prete secolare, da rimoversi ad arbitrio del proposto, come insino al dì d'hoggi s'è sempre ottenuto»: Del Tufo, 1609, p. 129.

[24] *Memorie istoriche […]*, c. 3.

[25] *Ivi*, cc. 4-5.

[26] Come rilevato dagli stessi teatini in *Copia del Memoriale […]*: «oltre alli ministri dell'infermi già stabiliti et alli barnabiti da lui di già accettati». Sull'arrivo a Bologna dei nuovi ordini di chierici regolari: Giacomelli, 1997, pp. 510-516.

[27] Nel 1600 questa chiesa, essendo troppo piccola, sarà sostituita con quella di San Michele Arcangelo: Meluzzi, 1975, p. 414.

[28] Cfr. Giacomelli, 1997, p. 513.

[29] Lettera del 13 febbraio 1599, cit. in Zarri, 1992, p. 55, che rileva l'opposizione del Senato bolognese verso i teatini.

[30] Sull'aumento dei prezzi, sulla grave carestia e sulla difficoltà di approvvigionamento del sale di Cervia: Fanti, 1997, p. 171; Muzzi, 1840-46, vol. VII (1844), p. 498.

[31] *Copia del Memoriale […]*.

[32] In genere le fondazioni teatine derivarono da inviti, che giungevano da parte delle autorità ecclesiastiche o dai nobili. Oltre a Bologna, solo le sedi di Modena e Rimini nacquero su iniziativa dell'ordine teatino, dove trovarono comunque un immediato consenso: cfr. Campanelli, 1987, p. 12. Sull'arrivo a Rimini (1602), caldeggiato anche dal vescovo: Masetti-Zannini, 1965, in particolare p. 87; su quello modenese (1604), promosso dal cardinale Alessandro d'Este: Contri, 2001, p. 85. Pur avendo ricevuto diversi inviti, invece, a Brescia l'insediamento sarà piuttosto difficile: cfr. Brodini, *infra*.

[33] Sulla specificità della legazione di Bologna, nata all'inizio del Cinquecento con la cacciata dei Bentivoglio da parte di papa Giulio II: De Benedictis, 1995, in particolare pp. 13, 21. Sulle «resistenze al controllo centrale» da parte di Bologna: De Benedictis, 1997.

[34] Andreu, 1973, col. 979: il breve di Clemente VII (24 giugno 1524), che ne sancisce l'istituzione, concede all'ordine teatino l'immediata sottomissione e la protezione del papa.

[35] Del Tufo, 1609, pp. 300-301, da cui si ricavano le successive citazioni.

[36] *Memorie istoriche […]*, c. 5.

[37] Ludovico Gozzadini era compatrono del beneficio di San Bartolomeo assieme ai cinque figli del defunto fratello Tommaso: il cavaliere di Malta Francesco (25 anni), Marc'Antonio (24), Gozzadino (21), Giovanni e Alberto (14). Per concludere la trattativa era inoltre necessario il consenso di Franzino Gozzadini, priore della chiesa: Gaetano Spinola, *Delle storie de sucessi accaduti nella casa di San Bartolomeo di Bologna, seguitano gl'annali,* ms. seconda metà del XVII sec., in ASBo, *Demaniale*, San Bartolomeo 21/1098, *Pitture della chiesa di San Bartolomeo e memorie varie della stessa*, II fasc.

[38] A dimostrazione di quanto i teatini tenessero alla chiesa di San Bartolomeo, all'inizio le condizioni pattuite erano nettamente a favore dei Gozzadini, provocando l'intervento di Clemente VIII per il raggiungimento di un accordo più bilanciato: Zarri, 1992, pp. 55-56.

[39] *Fondatione, variatione […]*.

[40] *Memorie istoriche […]*, c. 10; cit. in Zarri, 1992, p. 52.

[41] Sulle origini del complesso: Fanti, 2007 e sull'area in cui si colloca: Foschi, 1990.

[42] Sul complesso commissionato dai Gozzadini: Ricci, 2002, pp. 70-75.

[43] *Memorie istoriche […]*, c. 36.

[44] ASBo, *Demaniale*, San Bartolomeo 14/1091-15/1092, copia di una lettera scritta dal cardinale Aldobrandini all'arcivescovo di Bologna (03.07.1599).

[45] *Fondatione, variatione […]*, s.c., in parte cit. in Ravaglia, 1909, p. 109.

[46] *Memorie istoriche […]*, c. 34; e *Fondatione, variatione […]*.

[47] Una testimonianza seicentesca riferisce della presenza di una *confessio* in corrispondenza dell'elemento sporgente sulla piazza: «anticamente vi era il *confessio* della chiesa pridetta et vi si andava o per dir meglio calava per dentro alla chiesa», Ravaglia, 1909, p. 112. Inizialmente questo ambiente non era stato ceduto ai teatini, essendo stato adibito a bottega.

[48] *Fondatione, variatione […]*, c. 5 e Ravaglia, 1909, p. 109.

[49] Come risulta da alcune perizie seicentesche e dallo schizzo di Giuseppe Guidicini che nel XIX secolo effettua la ricostruzione dell'isola Gozzadini, mostrando la chiesa cinquecentesca e le proprietà presenti prima delle trasformazioni seicentesche. Cfr. Guidicini, 2000, pp. 216-217. I disegni di Guidicini sono conservati nell'Archivio Arcivescovile di Bologna: cfr. fig. 8.

[50] Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (BCBo), *Archivio Gozzadini*, 246/2, Carte d'amministrazione secoli XVII-XVIII, *Lettera al cardinale Spinola.* Lo scritto non è datato, ma si può considerare come termine *post quem* il 1606, quando Spinola fu eletto cardinale.

[51] ASBo, *Demaniale*, San Bartolomeo 14/1091-15/1092, *Scritture spettanti alla badia di Santo Stefano quando dal 1608 fu maneggiato per li padri teatini,* n. 4, *Memoriale al patriarca Sangro per conto di Santo Stefano 1608*.

[52] BCBo, *Archivio Gozzadini*, 246/2, Atti giudiziari secoli XVI-XVII, *Preti quando volevano un arco dove abita il Monte.*

[53] «Et detti signori Gozzadini accomodaranno et finiranno detta capella a loro piacere»: *ibidem.*

[54] BCBo, *Archivio Gozzadini*, 246/2, Atti giudiziari secoli XVI-XVII, *Risposta data alli 5 di novembre 1608 alla scrittura di padri.* Da questo documento sono tratte anche le successive citazioni.
[55] Si tratta forse del primo dei progetti che precedono la ricostruzione definitiva del 1653: cfr. RAVAGLIA, 1909 e NICOLETTI, 2011, cap. 4.
[56] ASBo, *Demaniale*, San Bartolomeo 16/1093, *Disegni della chiesa padri teatini di San Bartolomeo*, n. 3.
[57] Un piede bolognese equivale a 38 cm.
[58] BCBo, *Archivio Gozzadini*, 246/2, Carte d'amministrazione secoli XVII-XVIII, *Proposti del signor Frangino*.
[59] Gli stessi teatini, per giustificare la richiesta di terreno fatta ai Gozzadini, si lamentavano che «[…] quella larghezza di piedi 14 che pigliano per fare una ghiesia bella, no la possono pigliare dalla banda di strada San Vitale, come da architetti è stato dimostrato col disegno in mano per la strettezza della via pubblica di strada San Vitale»: BCBo, *Archivio Gozzadini*, 246/2, Carte d'amministrazione secoli XVII-XVIII, *Risposta alla scrittura data dal signor Frangino Gozzadini*.
[60] Sui progetti secenteschi della cattedrale di San Pietro: THURBER, 1997. Successivamente Ambrosini criticherà la scelta di ampliare la navata centrale rispetto alle laterali, lasciando intendere che la paternità della soluzione spettasse in realtà al padre barnabita: RICCI, 2009, p. 22.
[61] Sugli interventi barnabiti a Bologna: STABENOW, 2011, pp. 169-308.
[62] Sul significato della confessione per l'ordine teatino e sulla collocazione dei confessionali: cfr. LENZO, *infra*.
[63] Sull'influenza della chiesa di San Fedele su diverse chiese successive: COSCARELLA, 1990, p. 12, nota 9.
[64] Cfr. MATTEUCCI, 1997, pp. 338-340.
[65] Il progetto (Uffizi 100A) è datato tra il 1604-1606: HIBBARD, [1971] 2001, pp. 211-21.
[66] Si fa riferimento al progetto di Bramante per la basilica di San Pietro in Vaticano (Uffizi 1A) e a quello di Raffaello per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, precedentemente associato, invece, alla chiesa di San Lorenzo a Firenze (Uffizi 2048A). Su quest'ultimo: NESSELRATH, 2023, pp. 28 e 45, nota 39.
[67] Spesso i loro disegni sono corredati da una legenda con l'identificazione dei vari elementi del progetto come quello teatino. Si ringrazia Francesco Repishti per la segnalazione.
[68] Mazenta è stabilmente a Bologna tra il 1602 e il 1612: PIGOZZI, 2002, p. 63.
[69] Cfr. REPISHTI, 2002, p. 142.

**Bibliografia**


F. ANDREU, *Chierici Regolari Teatini, ad vocem*, in *Dizionario degli Istituti di perfezione*, vol. II, Paoline, Roma 1975, coll. 978-999.

V. BENACCI, *Descrittione degli apparati fatti in Bologna per la venuta di N.S. papa Clemente VIII & insieme di essa venuta, & dimora di Sua Beatitudine in detta città. Co' disegni degli archi, statue et pitture. Dedicata a gli ill.mi sig.i del Reggimento di Bologna*, In Bologna, per Vittorio Benacci, 1599.

G. L. BETTI, M. CALORE, *Politica e accademia a Bologna tra il 1598 e il 1600: «apparati» per Clemente VIII e un torneo in onore degli Aldobrandini*, in «Il Carrobbio», XXX, 2004, pp. 165-188.

M. CAMPANELLI (a cura di), *L'inchiesta di Innocenzo X sui regolari in Italia*, vol. 1, *I Teatini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1987.

M. CARBONI, *Il debito della città. Mercato del credito, fisco e società a Bologna fra Cinque e Seicento*, Il mulino, Bologna 1995.

T. CONTRI, *Architettura e costruzione della fabbrica di San Vincenzo dei teatini a Modena*, in *La chiesa di San Vincenzo a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Fondazione Cassa di risparmio di Modena, Modena 2001, pp. 84-95.

C. COSCARELLA, *La tipologia della chiesa gesuitica*, in *L'architettura della compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVIII sec.*, catalogo e mostra a cura di L. Patetta et al., Grafo, Brescia 1990, pp. 11-14.

A. DE BENEDICTIS, *Le Legazioni alla fine dell'antico regime*, in *Stati Pontifici*, vol. IV, *Legazioni di Bologna, Ferrara e Romagna (1700-1860)*, F. M. Ricci, Milano 1995, pp. 13-37.

A. DE BENEDICTIS, *La "libertà prescritta". Le resistenze al controllo centrale nella Bologna del Cinque-Seicento*, in *Comunità e poteri centrali negli antichi Stati italiani. Alle origini dei controlli amministrativi*, atti del convegno organizzato dalla Società per gli Studi di Storia delle Istituzioni e dall'Istituto Suor Orsola Benincasa (Napoli, 28-29 giugno 1996), a cura di L. Mannori, CUEN, Napoli 1997, pp. 211-224.

G. B. DEL TUFO, *Historia della religione de' padri chierici regolari in cui si contiene la fondatione e progresso di lei infino a quest'anno 1609,* in Roma, appresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, 1609.

G. B. DEL TUFO, *Supplimento alla historia della religione de' padri chierici regolari raccolta e posta in luce da monsignor Gio. Battista del Tufo, vescovo dell'Acerra dell'istessa religione*, in Roma, appresso Jacomo Mascardi, 1616.

*Dissegni degl'apparati fatti in Bologna per la venuta di N.S. papa Clemente VIII l'anno MDXCVIII intagliati da Guido Reni*, in Bologna presso Gioseffo Longhi, sec. XVII-XVIII.

A. EMILIANI, *Guido Reni. Parte prima*, in *Storia illustrata di Bologna. 3. Bologna nell'età moderna. Fatti, luoghi, caratteri*, a cura di W. Tega, Nuova Editoriale Aiep, Milano 1989, pp. 221-240.

M. FANTI, *Carità e assistenza: istituzioni e iniziative ecclesiastiche e laicali nel Medioevo e nell'età moderna*, in *Storia della chiesa di Bologna*, a cura di P. Prodi e L. Paolini, vol. II, Bolis, Bergamo 1997, pp. 141-201.

M. FANTI, *San Bartolomeo di Porta Ravegnana. Una sede monastica bolognese fra XI e XV secolo*, Costa, Bologna 2007.

P. FOSCHI, *Il Liber Terminorum: Piazza Maggiore e Piazza di Porta Ravegnana*, in *I portici di Bologna e l'edilizia civile medievale*, a cura di F. Bocchi, Grafis, Casalecchio di Reno 1990, pp. 205-224.

A. GIACOMELLI, *Ordini religiosi in età moderna*, in *Storia della chiesa di Bologna*, a cura di P. Prodi e L. Paolini, Bolis, Bergamo 1997, vol. II, pp. 501-544.

E. GOTTARELLI, *1598: un affresco di Guido Reni sulla facciata del Comune*, in «Bologna: mensile dell'amministrazione comunale», 1/2, 1989, pp. 56-57.

G. GUIDICINI, *Gli schizzi topografici originali di Giuseppe Guidicini per le cose notabili della città di Bologna*, a cura di M. Fanti, A. Forni, Bologna 2000.

H. HIBBARD, *Carlo Maderno*, [London 1971] ed. it. a cura di A. Scotti Tosini, Electa, Milano 2001.

F. LENZO, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.

G. L. MASETTI-ZANNINI, *I teatini in Rimini*, in «Regnum Dei», XXI, 81-84, 1965, pp. 87-147.

A. M. MATTEUCCI, *Dalle chiese degli ordini mendicanti alle nuove chiese*

*della fascia suburbana*, in *Storia della chiesa di Bologna*, a cura di P. Prodi e L. Paolini, vol. II, Bolis, Bergamo 1997, pp. 331-371.

L. Meluzzi, *I vescovi e gli arcivescovi di Bologna*, La grafica emiliana, Bologna 1975.

S. Muzzi, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796 compilati da Salvatore Muzzi, pe' tipi di S. Tommaso D'Aquino*, 8 voll., Bologna 1840-1846.

A. Nesselrath, *Nato architetto*, in *Raffaello nato architetto*, catalogo della mostra (Vicenza, 7 aprile-9 luglio 2023), a cura di G. Beltramini, H. Burns, A. Nesselrath, Officina Libraria, Roma 2023, pp. 16-47.

M. F. Nicoletti, *La chiesa sotto le due Torri: S. Bartolomeo di Porta Ravegnana. Storia e progetti dell'ordine teatino a Bologna*, tesi di dottorato, Università IUAV di Venezia, scuola di dottorato in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica, a. 2011, relatore Richard Schofield.

M. Pigozzi, *Giovanni Ambrogio Mazenta architetto a Bologna*, in *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei barnabiti*, atti del convegno diretto da M. L. Gatti Perer e G. Mezzanotte, in «Arte lombarda», n.s., CXXXIV, 2002, 1, pp. 63-78.

E. Ravaglia, *Il portico e la chiesa di S. Bartolomeo in Bologna*, in «Bollettino d'Arte», a. III, 3, 1909, pp. 102-113.

F. Repishti, *Lorenzo Binago architetto. Le "altre chiese simili già fatte per modello" e "tutte quelle cose che potessero arechare dignità, grandeza, maestà et splendore"*, in *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei barnabiti*, atti del convegno diretto da M. L. Gatti Perer e G. Mezzanotte, in «Arte lombarda», n.s., CXXXIV, 2002, 1, pp. 142-149.

M. Ricci, *Influenze romane e tradizione autoctona nell'architettura civile bolognese del primo Cinquecento (1515-1530)*, in *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460-1550): centro o periferia?*, atti della giornata di studi (Bologna, 2 marzo 2001), a cura di M. Ricci, Minerva, San Giorgio di Piano 2002, pp. 69-96.

M. Ricci, *Fortuna di un tipo architettonico antico: l'arco onorario quadrifronte a Bologna (1529-1598)*, in *Colloqui d'Architettura*, vol. 1, a cura di A. Roca De Amicis, Nuova Argos, Roma 2006, pp. 86-134.

M. Ricci, *Floriano Ambrosini architetto e teorico nella Bologna post-tridentina*, in M. Ricci, P. Zampa, *Teoria e pratica dell'architettura a Bologna tra Cinquecento e Seicento. La* Nuova regola *di Floriano Ambrosini*, Campisano, Roma 2009, pp. 11-52.

G. Silos, *Historiarum clericorum regularium a congregatione condita*, vol. II, Romae, typis haeredum Corbelletti, 1655.

J. Stabenow, *Il duplice pulpito di Carlo Borromeo nel Duomo di Milano: tradizione e invenzione*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 27-28 marzo 2003) a cura di J. Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 227-280.

J. Stabenow, *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in den Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600 – 1630*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011.

A. Tanturri, *Tolosa, Paolo*, *ad vocem,* in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 96, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2019, cons. online (28.09.2022): https://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-tolosa_%28Dizionario-Biografico%29/

T. B. Thurber, *Tra "magnificentia" e "comodità": la ricostruzione della cattedrale di Bologna dal tardo Cinquecento all'inizio del Seicento*, in *La cattedrale di San Pietro in Bologna*, a cura di R. Terra, Silvana, Cinisello Balsamo 1997, pp. 56-65.

G. Zarri, *L'ingresso dei teatini in Bologna (1592-1599)*, in *La cupola fra le torri. Scritti per mons. Luciano Gherardi nel 50mo di ordinazione sacerdotale*, a cura di G. Matteuzzi e S. Ottani, EDB, Bologna 1992, pp. 51-57.

# GLI ISTITUTI RELIGIOSI NAPOLETANI NEGLI SCRITTI DI PADRE G.B. DEL TUFO, TEATINO (1606-16)

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-delpesco

*Daniela del Pesco*
Già Università de L'Aquila e Roma Tre
d.delpesco@gmail.com

**Abstract**

**The Neapolitan religious settlements in the writings of Father G.B. del Tufo, Theatine**

*The writings by G.B. del Tufo (1543ca-1621) allow us to know how the development of the Chierici Regolari settlements was experienced in Naples after the Council of Trent (1545-1563), at the time of the so-called "second" foundation of this Order. The initial activity of the Theatines, begun in Naples in 1533, aimed at preventing the access of Protestant ideas, and at carry out charitable activities, inspired by the Counter-reformed theory of salvation through good works.*

*The expansion of religious properties was supported by allocation to monastic life of widows, cadet children and female heirs of noble families, providing them a substantial dowry. Del Tufo's words confirm the membership of the Orders as an excellent opportunity to solve this kind of problems and reveals an extraordinary mobilization of wealth in viceregal Naples. From his writings it emerges how for noble women, often forced into marriages of convenience, monastic life was an important condition to acquire some autonomy.*

*Del Tufo tells us about the establishment of the Neapolitan Theatine institutes of San Paolo Maggiore, Santa Maria degli Angeli in Pizzofalcone and of Santi Apostoli, with attention to the strategic position in the urban context and to the landscape values as tools for a more effective pastoral activity. However, he doesn't give an overview on the architectural and artistic choices pursued in the construction of churches and monasteries. This is not his field of interest: the* Historia *and the* Supplimento *report the period 1570-1616, as a phase in which the acquisition of land and buildings is urgent and looks to satisfy the need to reveal the role and the influence of the new class of clergy that flocked to the city. Part of the essay is dedicated to del Tufo's surprising silence on the architectural activity of his Theatine confrere Francesco Grimaldi (1543-1613).*

**Keywords**

*Oratory of San Filippo Neri in Naples, Counter-Reformation, Grimaldi Francesco, Nobility in the Spanish Naples, noblewomen and nuns in the Spanish Naples.*

Gli scritti di Giovan Battista del Tufo (1543 ca.-1621) forniscono una testimonianza dettagliata e diretta sullo sviluppo degli istituti teatini napoletani[1].
Nel *Supplimento* all'*Historia della Religione de' padri chierici regolari*, del Tufo scrive di trattare

> «cose [delle quali] ho potuto havere più certa e sicura notizia, poiché da me in gran parte sono state vedute, o maneggiate o per fedelissima relazione conosciute [...] onde sono per me stesso informatissimo di quanto è occorso in Napoli che appartenga alla mia Religione, alla quale pretendo per mezzo della verità dimostrare tenero filiale amore, e apportar honore»[2].

Giovanni Luigi del Tufo è figlio cadetto di una antica famiglia di nobili campani. L'8 dicembre 1566 pronuncia i voti di chierico regolare in San Paolo Maggiore a Napoli, assumendo il nome di Giovan Battista[3]. Il 18 agosto 1587 è nominato, da Sisto V vescovo di Acerra, città alla quale è legata la sua famiglia, con il benestare del viceré Juan de Zúñiga y Avellaneda (1586-95), del quale diverrà il confessore[4]. Il 23 giugno 1603 si dimette dalla carica e non accetta quella di vescovo di Matera e Acerenza: «Mi sgravai dell'amministrazione del Vescovado dell'Acerra, non consentendo di trarmi addosso maggior peso, gravandomi del più grave e pericoloso carico dell'Arcivescovado di Matera»[5]. Si trasferisce, quindi, a Roma come vescovo assistente presso la Curia papale, e si dedica alla redazione dell'*Historia della religione de' padri chierici regolari*, pubblicata nel 1609[6] e, quindi, del *Supplimento* all'*Historia della Religione de' padri chierici regolari,* edito nel 1616[7]. I frontespizi dei due volumi includono i ritratti di papa Paolo IV, il napoletano Gian Pietro Carafa, di Gaetano Thiene, di Bonifacio de' Colli e di Paolo Consiglieri [fig. 1]. È un omaggio ai fondatori dei chierici regolari, accomunati dagli ideali morali e religiosi maturati in seno alla Compagnia dell'oratorio del Divino Amore, creata a Roma tra il 1514 e il 1515, e dedicata all'assistenza ai poveri, ai malati ed agli emarginati.

## *La Napoli di del Tufo*

Nel quadro di una sfavorevole congiuntura europea che si determina durante il regno di Filippo II di Spagna (1556-1598), la capitale vicereale esplica in maniera discontinua i rapporti con Madrid. L'esenzione dalle imposte dirette provoca un consistente fenomeno di immigrazione in città: i nobili lasciano i feudi extraurbani e i più poveri affluiscono a Napoli richiamati da maggiori opportunità di lavoro. Nel 1595 gli abitanti sono 226.301, nel 1609, sotto il regno di Filippo III (1598-1621), 267.973[8].

La capitale vive essenzialmente di rendita terziaria, conseguenza delle abitudini e delle esigenze di una classe nobiliare egemone che si configura sempre più come un'oligarchia chiusa a ogni dinamica sociale[9]. Condizioni diffuse di vita precaria e malsana fanno sì che terremoti e contagi producano effetti particolarmente devastanti in una città minacciata dal pericolo di incursioni turche che si verificano nel 1544 e nel 1558[10]. Dal 1560 al 1570 le carestie infieriscono con cadenza periodica: nel '60 «l'ospizio di San Gennaro *extra moenia* si trova a dover fornire di cibo a oltre 1000 mendicanti al giorno»[11]. Tra i terremoti, si ricordano quelli del 1561 e del 1582. Bulifon narra anche il pauroso diffondersi dell'epidemia "dei catarri" nel 1562-63[12], e nel 1580 di quella dei «castroni», una sorta di influenza che prende nome dai montoni, spesso colpiti da questo morbo.

Nel 1509 e nel 1547 si registrano tentativi di imporre l'Inquisizione "a modo di Spagna", che, visti come un'ingerenza del potere centrale, provocano violente insurrezioni. Nel 1564 in occasione di un terzo tentativo, il teatino Paolo Buriali d'Arezzo fu inviato come ambasciatore presso Filippo II per ottenere che l'Inquisizione non fosse istituita nel Viceregno. Del Tufo narra i dettagli di questo difficile incarico che Buriali condusse con successo, per volontà di papa Pio IV Medici e del viceré[13].

*Fig. 1. G. B. del Tufo,* Historia della Religione de' padri chierici regolari, *in Roma, appresso Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, 1609, frontespizio.*

In questa situazione si inserisce l'attività dei chierici regolari, presenti a Napoli dal 1533. Le testimonianze di Giovan Battista del Tufo attestano gli obiettivi della loro cosiddetta "seconda" fondazione[14], successiva al Concilio di Trento (1545-1563), che pone in primo piano l'impegno in attività caritative, ispirate dalla teoria controriformata della salvezza per opere di bene e non esclusivamente per fede. Inizialmente l'impegno dei chierici regolari era stato volto a «impedire l'ingresso [nel Regno] di alcune empie heresie e abominevoli superstititioni», in particolare delle idee di Juan de Valdès[15].

Le nuove norme liturgiche sancite dal Concilio producono un diverso rapporto tra clero e fedeli, che impone la riorganizzazione degli impianti ecclesiali e l'intensificarsi dell'attività di fondazione di chiese e istituti religiosi maschili e femminili. L'estendersi di questi insediamenti è favorito dall'uso di assegnare una cospicua dote a figli cadetti, vedove ed eredi femmine delle casate nobiliari, destinati alla vita monastica allo scopo di evitare la frammentazione dei patrimoni.

L'incremento dei beni ecclesiastici è sostenuto anche da provvedimenti vicereali di restituzione delle gabelle versate dai conventi[16]. L'edilizia religiosa prende il sopravvento dentro e fuori le mura della città[17]. Fra il 1590 e il 1595 a Napoli vi sono 92 monasteri (70 maschili e 22 femminili) con una popolazione di 3769 religiosi.

### *Del Tufo e gli istituti teatini napoletani*

Dall'*Historia* e dal *Supplimento* emergono le procedure che accompagnano la realizzazione degli istituti teatini napoletani. Nel 1587, «in uno degli estremi angoli della città», a Pizzofalcone, sorge Santa Maria degli Angeli, la "terza" fondazione teatina dopo quelle di San Paolo Maggiore, avviata nel 1538 nel cuore della città antica e dei Santi Apostoli, fondata nel 1575 a ridosso delle mura settentrionali[18].

La possibilità di creare l'istituto di Pizzofalcone fu offerta dalla donazione di un palazzo e di un giardino, già dei gesuiti, da parte di Donna Costanza del Carretto Doria, nobildonna genovese, nata da Vittoria Piccolomini e da Marcantonio del Carretto Doria, figlio dell'ammiraglio Andrea Doria[19]. Del Tufo è il suo confessore, un ruolo connesso all'istituzione dei sacramenti promossa dalla Controriforma: i religiosi divengono spesso gli interlocutori privilegiati di nobildonne che, entrate in convento, riescono in tal modo ad interagire ancora con il mondo esterno[20]. Del Tufo descrive donna Costanza come una

«Signora divotissima [la quale] […] accommodò [a Pizzofalcone] a Padri un luogo per lo servigio Divino molto comodo, con bellissimo giardino spatioso e dilettevole, al paragone di quanti ne siano nella Città di Napoli. Quanto al sito, [alla purità dell'aria] e […] alla prospettiva del mare, questa contrada [è nobilissima] non solamente essendovi vicino il superbissimo Palagio Reale ove habita il Viceré»,

ma anche per i «molti altri splendidi edificij che servono per habitatione di Signori della Natione Spagnuola e d'altri dell'istessa Napoli»[21] [fig. 2]. Da queste parole emerge quanto del Tufo fosse consapevole del valore strategico e paesaggistico della posizione dei luoghi sacri; un'attitudine che si manifesta anche in altre occasioni.

Nei pressi del monastero di Pizzofalcone, dal 1587 al '93, segue i lavori di restauro di un palazzo già di proprietà di Bartolo de Risi, «uno dei più eccellenti avvocati che mai fussero stati nei Regij tribunali di Napoli», membro di quella classe forense che acquisisce notevoli fortune politico-professionali nell'ambito di un ceto medio che, per il resto, gode di scarse prospettive[22]. Parte degli interventi nell'edificio furono possibili per un ulteriore lascito da parte di donna Costanza – 3.400 ducati annui – destinato personalmente a del Tufo. Il palazzo diviene la sua residenza. Dai libri delle spese del cantiere, risulta essere un'abitazione sontuosa, tale da provocare, nel 1601, un'accusa di "usurpazione" da parte dei confratelli: del Tufo dovette lasciare la casa, ma non prima di avere incassato 3.000 ducati per i miglioramenti apportati[23].

Nell'*Historia* si narra ancora che «[...] a Pizzofalcone, s'accommodò una Chiesa come meglio per allora fu possibile, fin à tanto che se ne facesse un'altra proporzionata e simile à quelle di San Paolo e de Santi Apostoli»[24]. Infatti, nel 1591, la morte di Costanza del Carretto rese disponibili altri 19.000 ducati che furono impegnati nell'acquisizione dei suoli necessari per la nuova chiesa[25]. Queste informazioni confermano la straordinaria mobilitazione di ricchezza nella Napoli vicereale.

Il 23 aprile 1600, del Tufo pone la prima pietra di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone con una cerimonia solenne alla presenza della moglie del viceré Ferdinando Ruiz de Castro[26]. La chiesa è officiabile dal 1610, ma la sua decorazione è ancora in corso nel 1627[27].

Come per Santa Maria degli Angeli, tempi lunghi di realizzazione riguardano anche la sede teatina di San Paolo Maggiore, strategicamente collocata al centro della antica città greco-romana[28]. I chierici regolari vi si erano stabiliti nel 1538 per volontà del viceré Pedro de Toledo. Del Tufo ne è il "preposto" nel 1575 e, nel 1603, consacra la chiesa[29] dove, tuttavia, «mancava allora quasi metà della presente e delle due navate laterali con le cappelle sfondate»[30]. Saranno compiute nel 1626-30 e la decorazione verrà ultimata intorno al 1635. Le discussioni sulla dislocazione dei Santi Apostoli, quasi un avamposto ai limiti settentrionali della città, continuarono fino al 1624 e i lavori fino al 1637, con la realizzazione del cimitero, aperto anche ai laici, presenza caratteristica degli istituti teatini [figg. 3-4].

Del Tufo scrive che:

«[nel 1574] Colantonio Caracciolo [1538 ca.-1577], marchese di Vico, e donna Maria Gesualdo, sua moglie [1541-1593], sorella del cardinale Alfonso, vescovo di Napoli (1596-1603), con molta liberalità donarono [l'antica chiesa] a' Padri Chierici Regolari»[31].

Nel 1566, Colantonio era stato assolto dall'accusa di maltrattamenti ai suoi vassalli per la quale era stato fatto prigioniero dal vicerè de Alcalá (1559-1571) e, quindi, detenuto a Roma in Castel Sant'Angelo; in seguito si trasferisce a Venezia dove, dal 1577, svolge azioni di pirateria al servizio della Repubblica. Del Tufo afferma che:

«la Signora Marchesa, la quale aveva procura generale e amplissima, offerse la chiesa [dei Santi Apostoli] a' Padri. Di poi, per potersi allargare, e farvi comoda habitatione si comperarono alcune case piccole vicine, per valuta di duemila e settecento ducati, accomodandovi alcune stanzette o celle per habitatione de' Padri, nella miglior maniera che fu possibile»[32].

Scrive del Tufo: «nelle compre di siti e dell'edificio molto nobile di questa casa [...], come nell'altra di San Paolo, si sono spesi molte migliaia di ducati [...]». I finanziamenti si ebbero

«à poco à poco per limosina da varie persone pie [...] di maniera che i nostri edifici di Napoli son riusciti nobili e degni, si per bellezza dell'istesse fabriche, come per l'ornamento e ricchezza dei paramenti delle chiese, e, quel che più importa alla salute dell'anime, per lo molto concorso e frequenza del Popolo e della Nobiltà»[33].

Anche in quest caso si era perseguito l'obiettivo, assai diffuso a Napoli, del "fare isola", cioè possedere un lotto completo del tessuto urbano, che avesse una visibilità nell'ambito del contesto e fosse adeguato per realizzarvi il chiostro, la chiesa, le residenze per i padri e alcuni locali da affittare, fonte cospicua di rendite.

Il concorso dei fedeli nelle acquisizioni è ricorrentemente sottolineato nella narrazione di del Tufo che si propone un dichiarato e insistito fine promozionale e d'incoraggiamento a contribuire all'espansione dei chierici regolari:

*Fig. 2. Giovanni Carafa, duca di Noja,* Mappa Topografica della città di Napoli e dei suoi contorni*, N. Carletti, 1775, particolare con la piazza del Regio Palazzo (n. 452) e Santa Maria di Pizzofalcone, con la piazza antistante al nn. 473/474( https://maps.biblhertz.it/map?name=noia&id=440&ww=0.0287&wh=0.0287&wx=0.5312&wy=0.1947).*

«Si è che questi edifici, se ben furon già cominciati con poche forze, tuttavia con l'istesse forze delle limosine, d'hora in hora sempre più cresciute e raddoppiate, si sono alla fine nobilmente compiuti. […] Ho fidanza che à ciascun cristiano e pio lettore il raccontare [questi eventi] recherà piacevole e spirituale allegrezza e contento, e che s'infervorerà, cercando d'aver parte in azioni tanto lodevoli e veramente Cristiane»[34].

*L'attività di Giovan Battista del Tufo all'esterno della comunità teatina*

Un altro aspetto dell'attività di del Tufo si esplica in favore di vari ordini, maschili e femminili, nell'ambito di una fitta rete di rapporti tra comunità e con confraternite[35]. Il tessuto connettivo di queste relazioni è una solidarietà che permette di estendere l'influenza dei religiosi sui fedeli e sul territorio e di ottenere proventi finanziari, utili a migliorare le condizioni degli insediamenti.

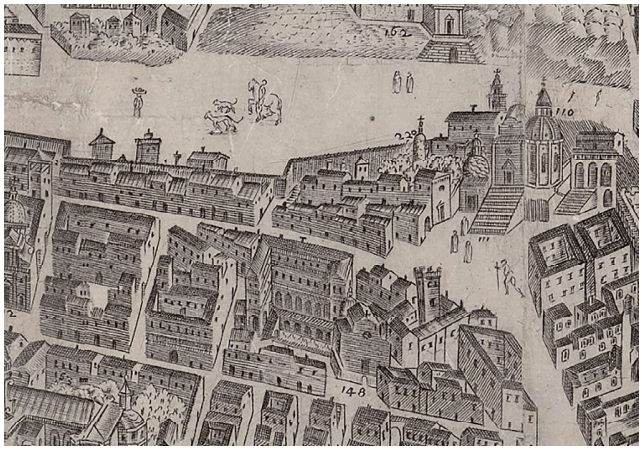


*Fig. 3. Alexander Baratta,* Fidelissimae Urbis Neapolitanae ... delineatio, *incisione, particolare dell'area del convento dei Santi Apostoli (n. 148), Giovanni Orlandi, lo stampa in Neapoli; inciso da Nicolò Perrey, 1627.*

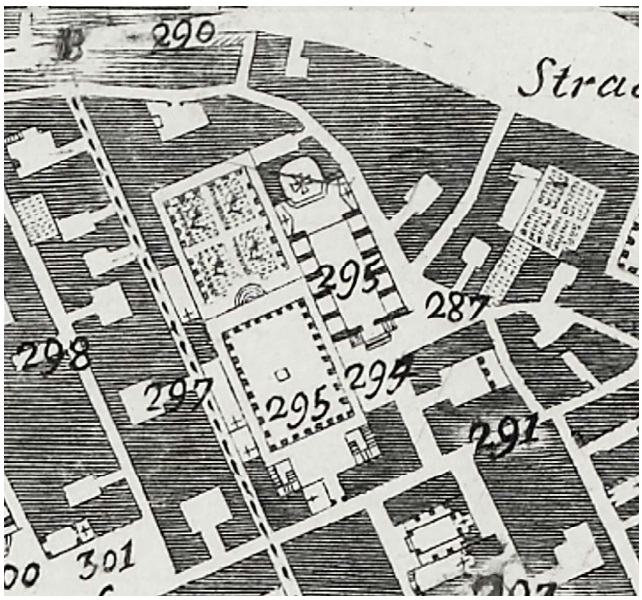



*Fig. 4. Giovanni Carafa, duca di Noja,* Mappa Topografica della città di Napoli e dei suoi contorni, *N. Carletti, 1775, incisione, particolare con il complesso dei Santi Apostoli (n. 295) (https://maps.biblhertz.it/map?name=noia&id=440&ww=0.0287&wh=0.0287&wx=0.5312&wy=0.1947).*

"La riforma delle Monache della Città", cioè una più soddisfacente e condivisa definizione delle regole dei monasteri femminili, fu uno degli obiettivi diffusamente perseguiti, introducendo la clausura e limitando i conventi *extra-moenia*[36]. Del Tufo scrive che:

«I tuoi generali figli hanno nella Città di Napoli prodotti, ò fondati, ò almeno in gran parte nutriti, e aiutati, i monasteri delle monache, come fu quello della Sapienza, che è stato come una prima, e feconda, semenza producente frutto di vera osservanza Regolare in tutti gli altri Monasteri di Monache della stessa Città di Napoli».

Nel *Supplimento* rivolge particolare attenzione a questo istituto, affidato alla guida spirituale dei teatini[37]: vi ricopre per tre volte la carica di "ordinario". «Fu l'anno 1530 autore il nostro primo capo Don Gio. Pietro Carafa[38], imperoché egli mosse la Sorella Maria, ad essere Fondatrice, con l'impiego di tutto l'aiuto, che di continuo le fu dalla Religione nostra somministrato»[39].

Destinata a sposare Camillo Pandone, Maria Carafa (1468-1552) si era rifugiata a Napoli nel monastero domenicano di San Sebastiano, e, nel 1530, si era trasferita nel convento di clarisse della Sapienza. Vi introduce una nuova regola, ispirata a quella di San Domenico, che prevede un rigoroso voto di povertà e una stretta clausura, in consonanza con le disposizioni formulate dal fratello e da Gaetano Thiene per i teatini. La sua vita e il suo ruolo nel convento della Sapienza sono narrati nell'opera di Francesco Maria Maggio, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa napoletana, Sorella del Santiss. Pontefice Paolo IV e Fondatrice del sacro monistero Di S. Maria della Sapienza di Suore Domenicane* (1670): il frontespizio la ritrae in atto di chiedere ai padri fondatori teatini di darle *assistricem Sapientiam* [fig. 5].

Giovan Pietro Carafa aveva fondato la comunità dei chierici regolari nel 1524, donando parte dei suoi beni. Ne era stato il superiore fino al 1527 e di nuovo nel 1530. Il forte legame con la sorella Maria si era tradotto in un comune impegno apostolico in anni che precedono l'investitura di Giovan Pietro come vescovo di Napoli (1549-1555) e la nomina a pontefice (1555-59). Spesso, all'interno delle comunità napoletane, la presenza di più membri di una famiglia determina la formazione di gruppi in grado di esercitare una notevole influenza sociale e territoriale, in modo analogo a quanto, nel mondo laico, era reso possibile dall'organizzazione di matrimoni tra consanguinei o appartenenti a casate legate da parentela[40].

Del Tufo descrive accuratamente gli eventi del ministero di Paolo V Carafa, evocando la sua radicale opera riformatrice della Chiesa che, spesso, per le posizioni filofrancesi, si esplicò in contrasto con la monarchia spagnola e con il viceré di Napoli d'Alcalà[41].

Le modalità dello sviluppo della Sapienza emergono dalle pagine di del Tufo:

«Essendo questo monastero con debil principio di sostanze tempora-

li, come molte opere d'Iddio in Napoli, cominciato, particolarmente senza rendita di sorte alcuna, ma solamente delle limosine loro donate, [e] vivendo, dopo la pubblicazione del sacro Concilio di Trento, facta l'anno 1563, dal qual è stato conceduto à tutti i Regolari huomini, e donne il possedere beni stabili, non solo hanno tanta rendita di poi acquistata, che per la loro Regolare e osservante vita è bastevole, ma hanno con notabilissima spesa, fatto un molto comodo, e spatioso edificio per la lor religiosa habitatione e Chiesa per lo culto Divino»[42].

Del Tufo ricorda anche che, dal 1585, in seguito alla separazione dal marito, Alessandro Piccolomini d'Aragona, vi risiede Costanza Piccolomini (1553-1610), figlia di Innico, duca di Amalfi, Gran Giustiziere del Regno e di Silvia Piccolomini, che appartiene alla famiglia senese la quale, nel 1461, aveva visto il matrimonio tra Andrea Piccolomini, nipote di papa Pio II e di Maria, figlia di Ferdinando I d'Aragona, re di Napoli [fig. 6].
Nel 1582, a Roma, con la donazione del palazzo di famiglia, Costanza aveva resa possibile la realizzazione della chiesa teatina di Sant'Andrea della Valle. A Napoli, destina cospicui fondi per la ristrutturazione dell'istituto della Sapienza ed anche per San Paolo Maggiore e per i Santi Apostoli. Una disponibilità incrementata nel 1595, con la conferma del divorzio che autorizzò Costanza al recupero della dote di nozze che ammontava a 40.000 ducati[43].
Del Tufo narra che queste iniziative facevano sì che Costanza vivesse

«con molto contento di se stessa [...] camminando felicemente per la via del Cielo, e sperimentando quella soddisfazione e piacere nel servigio di Dio sotto il soave giogo della religione, ch'ella non trovò mai nella libertà del secolo, dove in effetto altro non si trova dentro che apparenza, amaritudine, dispiacere e disgusto, com'ella particolarmente sperimentò»[44].

Per volontà del viceré Giovanni Zunica de Miranda (1579-82), del Tufo accetta l'incarico di organizzare lo spostamento dell'istituto di Santa Maria del Popolo degli Incurabili sull'ariosa collina di Sant'Aniello a Caponapoli, a ridosso delle mura angioine. L'ospedale degli Incurabili era stato inaugurato il 23 marzo 1522[45] grazie al sostegno della nobildonna catalana Maria Longo (1493-1639), vedova di Joan Lloncc (Mossen Lonc), vicereggente della cancelleria durante il drammatico regno di Ferdinando II d'Aragona (1495-1496). Del Tufo narra dettagliatamente come, nel 1533, la Longo avesse accolto i teatini appena giunti a Napoli e, nel 1535, offerto 1.800 ducati per

*Fig. 5. Benoit Thiboust,* Vita della venerabil madre D. Maria Carafa napoletana, Sorella del Santiss. Pontefice Paolo IV. e Fondatrice del sacro monistero Di S. Maria della Sapienza di Suore Domenicane…, *in Napoli, per Novello de Bonis Stampatore Arciuescovale, 1670, frontespizio (da Maggio, 1670).*

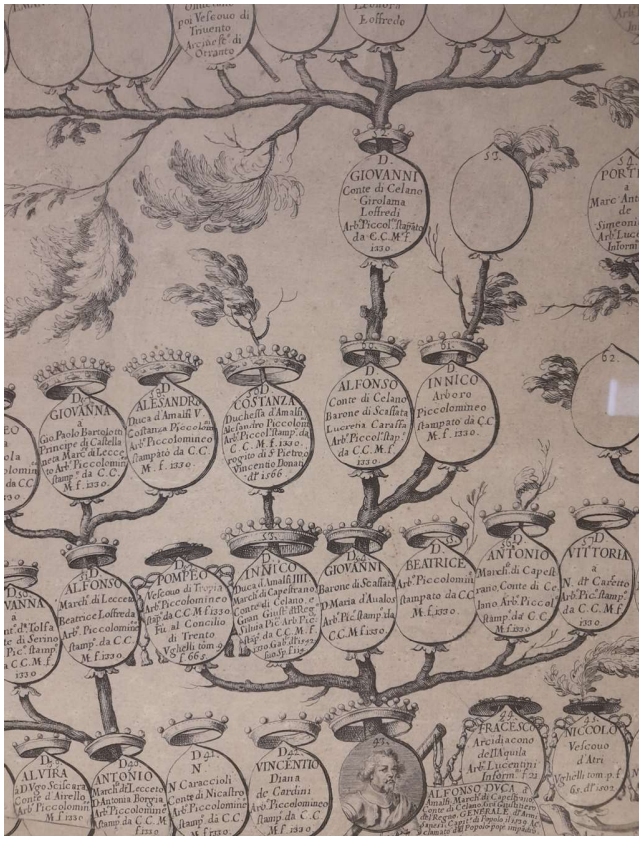



*Fig. 6. Costanza Piccolomini e Alessandro Piccolomini d'Aragona, particolare dell'incisione dell'albero genealogico della famiglia Piccolomini, formata da 16 rami a bulino, incollati su tela, su disegno di Antonio Ruggeri (attivo 1642-1685); Arnold van Westerhout (Anversa 1651-Roma 1725), bulino; Georg Vidmann (attivo 1666-1685), intaglio delle scritte (1685). Nella parte inferiore della stampa, la sintesi della storia della famiglia (Trieste, Civico Museo petrarchesco e piccolomineo).*

l'acquisto di una casa nei pressi degli Incurabili, destinata a fornire loro un migliore alloggio[46]. Ci informa, inoltre, che nel 1537 viene fondato il monastero "delle Pentite", allo scopo di accogliere prostitute guarite dalla sifilide che intendevano redimersi.
Gli Incurabili si vennero configurando sempre più come un organismo polifunzionale, inclusivo di un ospedale – destinato alla cura e allo studio di una vasta gamma di malattie – di istituti monastici e assistenziali, quale la confraternita dei Bianchi, gestita dai teatini. Del Tufo racconta di aver ottenuto 12.000 ducati anche da Donna Costanza del Carretto Doria, al fine di realizzare un ospizio dedicato alle donne «cadute nel peccato»[47]. Un ulteriore lascito di 8.000 ducati annuali fu da lei stabilito per il mantenimento del noviziato, un istituto distinto da quello delle professe[48].
Anche l'istituto agostiniano femminile di Sant'Andrea delle Dame viene creato da quattro sorelle, figlie del notaio Leonardo Andrea Palescandolo (29 settembre 1580) [fig. 7][49]. Del Tufo, impegnato nella fondazione, affida la realizzazione del convento a Marco Palescandolo, con l'assistenza del fratello Innocenzo e di Valerio Pagano, tutti chierici regolari. Tra gli scritti di padre Pagano (1533-1631), la *Breve relatione del principio e progressi de la Religione de Chierici Regolari e delle attioni d'alcuni di essi padri* permette un confronto con le informazioni di del Tufo[50]. Quest'ultimo scrive che le sorelle Palescandolo «in successo di pochi anni hanno fatto notabilissime spese, edificando da' fondamenti una pulita chiesa e per loro molto religiosa commoda habitatione, un assai commodo e spatioso monastero, in un buon sito e d'aria perfetta»[51]. L'insediamento fu inaugurato il 7 marzo del 1587, ma la costruzione si concluse circa trent'anni dopo[52].
Tra le altre iniziative, del Tufo ricorda come negli anni '80 i teatini avessero sostenuto l'arrivo a Napoli dei somaschi, dediti all'assistenza agli orfani, ospitandoli in San Paolo, prima del loro trasferimento in Santa Maria di Loreto[53]. Informa che i chierici regolari ottennero anche la chiesa di Santa Maria Portanova per i barnabiti[54].
L'impegno di del Tufo negli anni '80 del XVI secolo è instancabile. Nel 1583 persuade Giovanni d'Avalos «a trovare e dotare un "Refugio" per i Camaldolesi»[55]. D'Avalos, nato nel 1536, era membro di una delle più illustri famiglie nobili napoletane, figlio di Alfonso III d'Avalos d'Aquino, governatore di Milano nel 1521, "grande di Spagna", collezionista d'arte e committente di Tiziano[56].

*Fig. 7. Napoli. Chiostro di Sant'Andrea delle Dame.*

Un'altra iniziativa di del Tufo concerne i domenicani d'Abruzzo, dei quali, nel 1586, organizza il rientro a Napoli[57], reso possibile acquistando il quattrocentesco palazzo Como, destinato a convento a fianco alla chiesa di San Severo al Pendino, nei pressi del Duomo. Tra il 1599 e il 1620 la chiesa venne ricostruita su progetto di Giovan Giacomo Conforto. Nel 1597, egli ottiene lo spostamento da Capua nella stessa zona di Napoli, in via Costantinopoli, del monastero di San Giovanni Battista delle Monache, filiazione dell'istituto domenicano della Sapienza[58]. Del Tufo descrive anche la fondazione, promossa dai chierici regolari, dei conventi femminili della "Scortiata", che prende nome dalla benefattrice Giovanna Scortiata[59], al quale si unì il gruppo francescano delle "Papare", fondato da Suor Agata Paparo, figlia di Aurelio Paparo, uno dei fondatori del Monte di Pietà[60].
Le attività di del Tufo dimostrano quanto egli fosse dotato di capacità organizzative; dagli scritti emerge come il filo conduttore fondamentale delle sue azioni fosse il rapporto tra spiritualità e capacità di gestione finanziaria, una gestione condotta con modalità talvolta forse troppo spregiudicate per un membro del clero.
Egli narra puntualmente come i teatini avrebbero avuto parte nella fondazione del Monte di Pietà (1539)[61] e del Monte della Misericordia (1601) in collaborazione con i gesuiti[62]. La prosperità di questo e degli altri sei istituti di credito pubblici aperti a Napoli provocò il fallimento dei banchi privati. Lo sviluppo dei nuovi Monti[63] fu sostenuto dal trasferimento dei capitali del ceto nobiliare, concesso con dispensa speciale di Carlo V di Spagna e della Chiesa, a condizione che rimanesse invariato il fine assistenziale. Ciò non impedì la mobilità dei capitali e il loro rinvestimento mediante l'emissione di assegni circolari, di cambiali, di libretti di risparmio, operazioni che del Tufo si dimostra in grado di esplicare con abilità. Ad Acerra fonda un *Monte delli poveri,* fornendo di persona e ripetutamente sostegno economico[64].
Il Monte di Pietà di Napoli viene istituito con il fine dichiarato di prestare denaro su pegno senza interesse ai cittadini più disagiati e di combattere l'usura praticata dagli ebrei, che vengono espulsi dalla città. Del Tufo scrive che:

> «Il Monte, cominciato […] con debolissimo principio, possiede hoggidì una gran entrata e ha fatto un edificio molto nobile[65], con una spesa di circa ottantamila ducati, ove si tien Banco, il quale non è inferiore a nessuno degli altri di Napoli, e similmente vi si conservano i pegni nei quali egli tiene impegnati di continuo più di centomila scudi in aiuto del prossimo»[66].

Infatti, dalla sede iniziale in palazzo Carafa d'Andria, l'istituto si trasferì in un più ampio edificio in via dei Tribunali già di proprietà di Girolamo Carafa dove, tra il 1597 e il 1603, l'architetto Giovan Battista Cavagna, con la collaborazione di Giovan Giacomo Conforto e di Giovanni Cola di Franco, realizzò una nuova sede, specificamente adeguata alle attività finanziarie [fig. 8].

Un'esperienza esemplare del rapporto tra spiritualità e finanza si verifica nel 1583-85, quando del Tufo si adopera «con [molto] consiglio e fatica» per la venuta degli oratoriani a Napoli[67], recandosi a Roma per superare le loro esitazioni[68]. Egli, inoltre, registra l'ottenimento di 5.600 ducati per l'acquisto di palazzo Seripando[69]: anche in questo caso, rileva i vantaggi della posizione dell'edificio, posto «in mezzo alle due nostre Chiese di S. Paolo, e de' SS. Apostoli, dirimpetto alla facciata maggiore della Cattedrale»[70]. Ottiene che il viceré consenta che la città doni 2.000 ducati ai padri dell'oratorio e annota che se ne raccolgono ben quattromila. Dal 1588 al 1700, furono acquistate o donate proprietà per un valore complessivo di 94.660 ducati. Dal 1594 al 1600 del Tufo sostiene finanziariamente parte delle spese per i materiali e per i lavori[71]. «Aiuta per far compra d'alcune case e botteghe per metterle in terra e farne una piazza» e, a tale scopo, si impegna «affinchè s'ottenga la Chiesa di S. Georgitello e [la cappella] di San Simeone» nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, da demolirsi allo scopo di creare il largo dei Girolamini, progetto approvato nel 1602 in base a una stima di Domenico Fontana[72] [figg. 9-10].

Ricavare uno spazio libero da costruzioni nel cuore della Napoli antica era un obiettivo eccezionale che solo un ordine importante poteva perseguire[73]. Era il caso della piazza dei

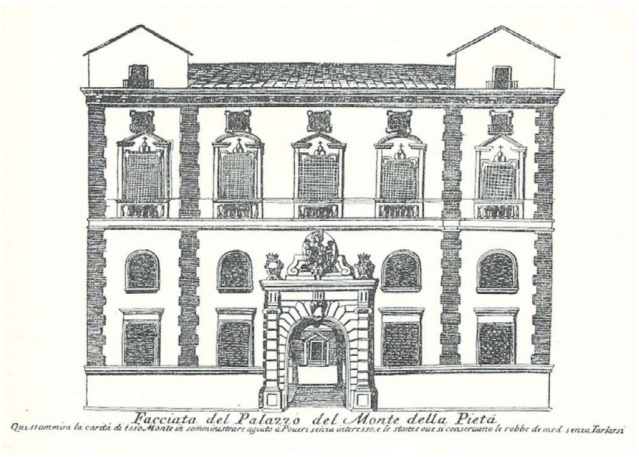



*Fig. 8. Facciata del palazzo del Monte della Pietà, incisione (da Petrini, 1718).*

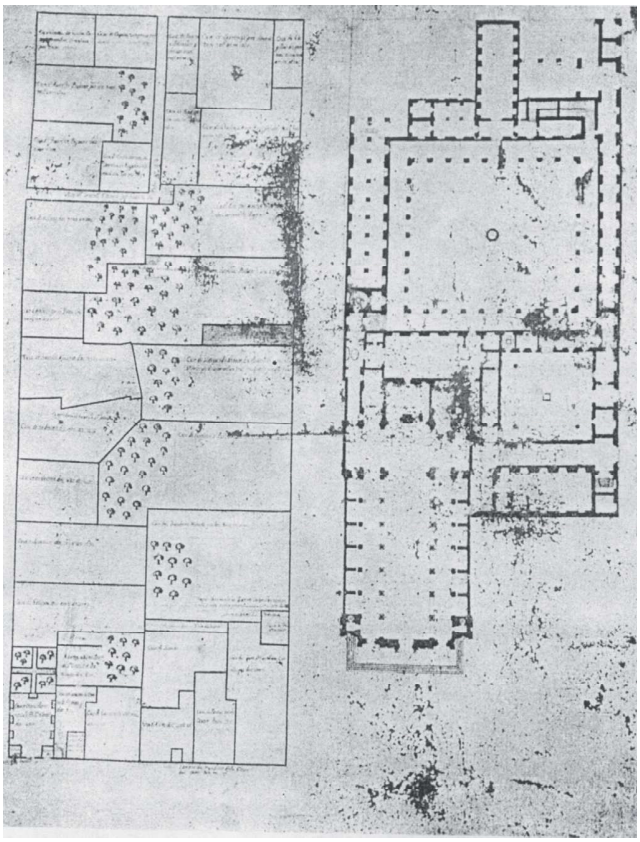


*Fig. 9. Pianta del comprensorio degli edifici dell'oratorio napoletano e delle proprietà preesistenti, già Napoli, Casa dei Gerolamini ante 1796 (da Borrelli, 1962).*

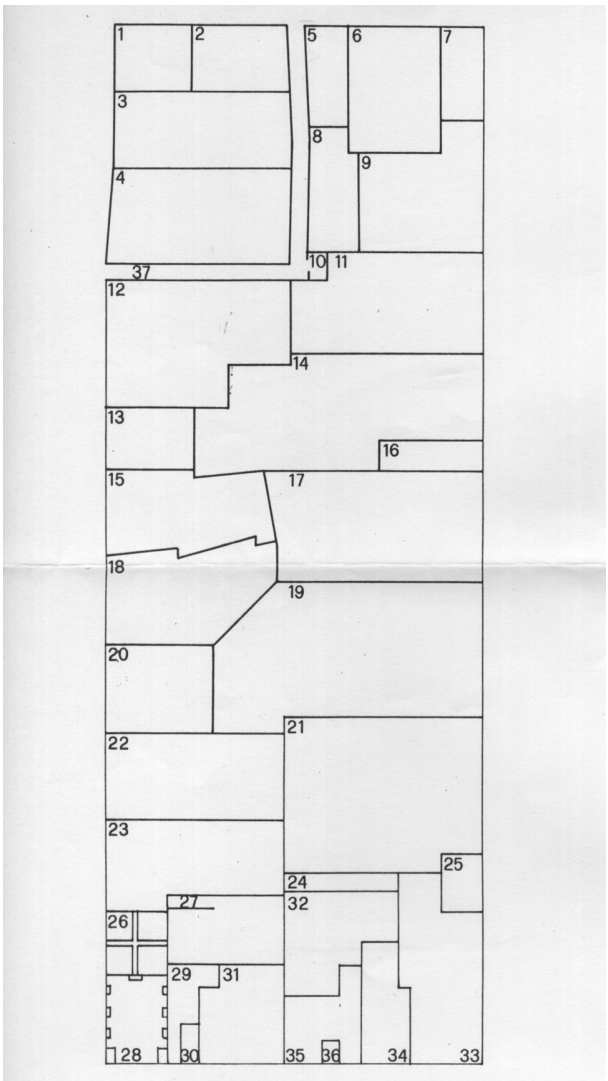



*Fig. 10. Trascrizione della pianta del comprensorio dei gerolamini con le indicazioni dei proprietari dei lotti preesistenti e le date di acquisizione da parte degli oratoriani (da del Pesco, 1992): chiese di San Georgitello e dei Santi Cosma e Damiano (nn. 27-28), giardino degli Scorziati (n. 26); case di Marcello Caracciolo (n. 30) e di Decio Caracciolo (n. 31).*

gesuiti davanti alla Casa Professa del Gesù Nuovo[74]. I teatini godevano di uno spazio di misura ridotta sul fronte di San Paolo Maggiore, dislocato nel sito dell'antico foro della città [fig. 11]. La volontà di usufruire di un "largo", dove potessero «stare comodamente infinite carrozze», come scrive Valerio Pagano, è perseguita dai teatini anche a Pizzofalcone, dove i confratelli escogitano una serie di provvedimenti che permettono di venire

«in accordo con il detto Don Luige [Luigi de Castelletto]. Li furono pagati da nostri Padri cinquecento ducati e, ad un altro vicino, il quale havria patito magior danno, mille e duecento ducati; et esso si obligò con publica cautela di mai haver d'impedire in nullo modo quella piazza»[75].

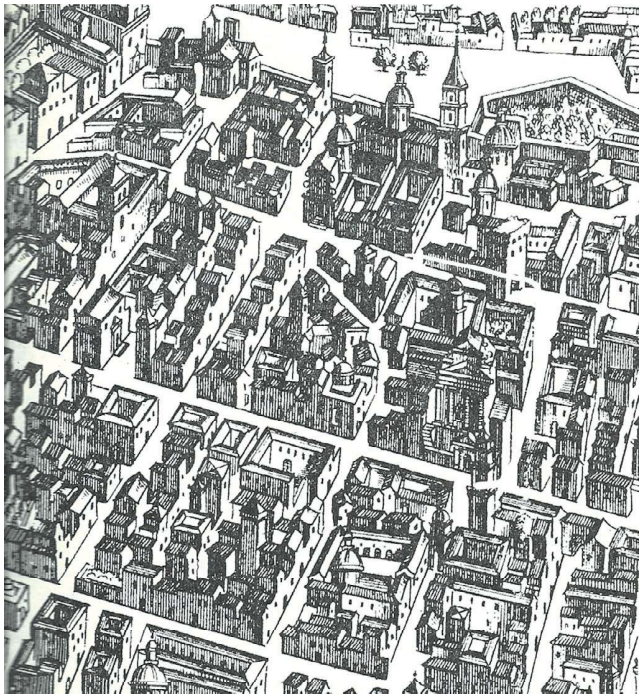


*Fig. 11. Bastiaen Stopendael, veduta di Napoli, incisione, 1653, particolare con la chiesa di San Paolo Maggiore sul decumano maggiore, con il portico antistante.*

Del Tufo s'interessa anche della fondazione del convento femminile francescano della Santissima Trinità delle Monache[76] e, nel 1606-08, del suo trasferimento dalla zona di via Costantinopoli, nello splendido sito panoramico sulla collina di San Martino [fig. 12]. La fondatrice e benefattrice è suor Eufrosina de Silva, al secolo Vittoria, figlia di Vittoria del Tufo dei marchesi di Lavello e di Cesare de Silva, revisore generale dei castelli e delle fortezze del Regno di Napoli sotto Carlo V. Nel 1600 Vittoria volle annullare le sue nozze con Emilio Caracciolo, conte di Biccari, figlio di Ferrante, duca di Airola, ed entrare nel convento francescano di San Gerolamo degli Spagnoli, «per mettersi meglio in sicuro»[77].
Del Tufo ci porta ancora una volta nel vivo dell'esistenza di una donna dell'epoca: narra anche che Vittoria de Silva «con molto fervor si monacò […] tagliatasi con le proprie mani le già tanto coltivate e chiare chiome»[78]: una testimonianza di una difficile ricerca di autonomia e delle possibilità che si attribuivano alla vita religiosa.

*Una fede "visibile", ma senza architettura*

Un altro aspetto messo in luce da del Tufo concerne la "visibilità" di conventi e chiese come esibizione materiale e persuasiva della sacralità. A proposito della sua opera per la cattedrale di Acerra, dove è vescovo dal 1587 al 1603, del Tufo scrive:

«Mi preoccupai di dover render conto a Dio, così dell'anime alla mia cura commesse, come di quelle poche rendite, sapendo molto bene che i Prelati delle chiese non sono dell'entrate padroni, ma, solamente dispensatori. […] La chiesa [di Acerra] mi stimolò forte, richiedendo d'esser sposa de' frutti della sua dote rivestita; mediante il lume divino la nobilitai di maniera che non si vergogna al presente [al confronto con] nessun altra cattedrale [del] Regno»[79].

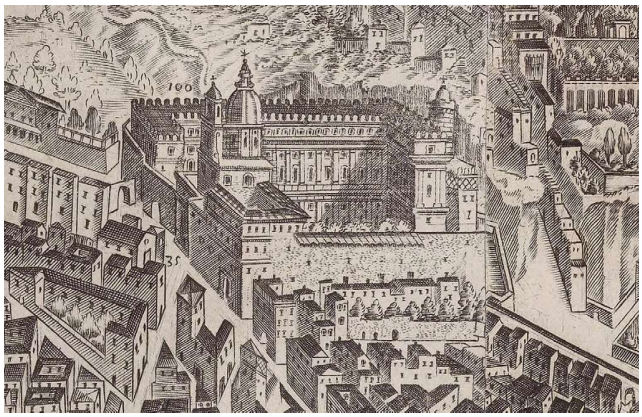


*Fig. 12. Alexander Baratta,* Fidelissimae Urbis Neapolitanae ... delineatio*, incisione , particolare con il convento della Santissima Trinità delle Monache sulla collina di San Martino (Giovanni Orlandi, lo stampa in Neapoli; inciso da Nicolò Perrey, 1627).*

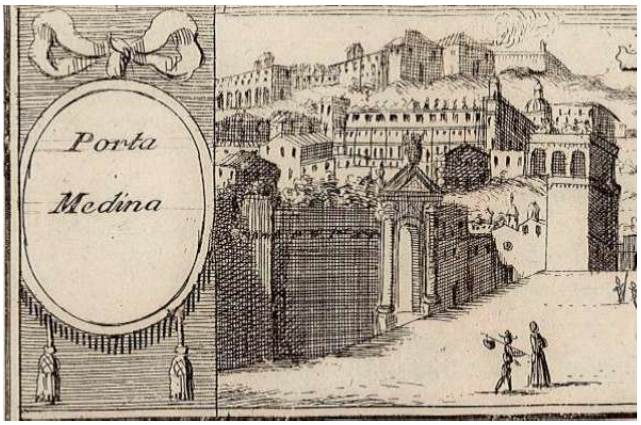



*Fig. 13. Vincenzo Maria Coronelli, veduta di Porta Medina. Il convento della Santissima Trinità delle Monache emerge sul colle dominato dal forte Sant'Elmo e dalla certosa di San Martino (da* Teatro della Guerra... - Regno di Napoli, *Venezia, 1707-1708).*

In più occasioni la visibilità fu perseguita con modalità diverse e di vario impegno, curando anche i dettagli. Scrive del Tufo:

«non è maraviglia se molto largamente e liberalmente [i Padri] spendono ne' paramenti e cortine che s'usano per parar le mura, e per tener le chiese e gli altari pulitissimi e ricchi […] quelli specialmente di San Paolo e de' Santi Apostoli non hanno à cedere di ricchezza à quanti ne sono in Italia»[80].

Infine, va sottolineato come nelle sue pagine sia totalmente assente un resoconto sulle scelte architettoniche, nonché artistiche, perseguite nella realizzazione delle sedi. Egli si sofferma sulle dimensioni e sulla progressiva crescita degli insediamenti, sui loro requisiti di abitabilità e di accoglienza, ignorando le scelte formali operate.
Non è questo il suo campo d'interesse: le testimonianze dell'*Historia* e del *Supplimento* si collocano nel periodo 1570-1616, fase nella quale urge l'acquisizione dei suoli e degli immobili da destinare a chiese e conventi e si vuole soddisfare l'esigenza di palesare con efficacia il ruolo del nuovo clero, affluito numeroso in città.
Sorprende che non vengano citate presenze di architetti come Domenico Fontana, a Napoli dal 1592 per volontà del viceré Zuniga de Miranda, al quale del Tufo è legato anche come confessore, o Giovan Antonio Dosio, invitato a Napoli nel 1591 per progettare la chiesa degli oratoriani. Entrambi sono impegnati sia in cantieri di edifici religiosi che come architetti regi[81].
Stupisce anche il silenzio nell'*Historia* e nel *Supplimento* sull'attività del confratello Francesco Grimaldi (1543-1613). Eppure, Grimaldi era originario di Oppido, feudo del benefattore dei teatini, il conte Giuseppe Antonio Caracciolo, che nel 1528 aveva sostenuto il primo insediamento dei chierici regolari a Napoli[82]. Dal 1574 Grimaldi è novizio nella casa teatina di Sant'Eligio a Capua, appena istituita, collocata in un palazzo ereditato da Costanza Doria del Carretto. Di questo istituto del Tufo racconta dettagliatamente la storia, dalle origini fino alla consacrazione del cimitero nel 1578[83].
Dagli anni '80 in poi del secolo scorso, gli studi hanno limitato le attribuzioni di edifici teatini a Grimaldi, formulate in precedenza applicando metodologie che miravano soprattutto alla ricostruzione di personalità di architetti, con scarso interesse a ricomporre il variegato profilo professionale dei costruttori dell'epoca. Tranne che per il caso di Dosio, autore del "progetto e modello" della chiesa dei girolamini, la Napoli di del Tufo non vede attiva la figura che opera elaborando progetti preliminari alla realizzazione, caratteristica nell'ambiente tosco-romano al quale Dosio appartiene. Nella capitale vicereale, l'assetto corporativo dell'attività edilizia, la lunga durata dei cantieri, l'interazione tra religiosi, benefattori e costruttori rendono difficile definire la paternità degli aspetti distributivi e formali di edifici, che, tra l'altro, quando del Tufo scrive, sono in larga parte incompiuti. Tutto questo ha portato gli studi più recenti a ridimensionare l'opera di Grimaldi sebbene, nei quarant'anni raccontati da del Tufo, gli insediamenti teatini napoletani siano appannaggio soprattutto di uomini interni all'ordine, quale lui era. Le fonti registrano il suo nome, così come quelli dei padri Pietro Caracciolo, Marco e Innocenzo Palescandolo, Valerio Pagano, Francesco Bolvito, Giovan Battista Brancaccio, che, in San Paolo Maggiore, intorno al 1626, «seppe unire così bene il nuovo con il vecchio»[84]. Negli anni '90 i chierici regolari napoletani si rivolgono, tra i laici, unicamente a Francesco Cavagna, attestato a San Paolo Maggiore (1589) e al Monte di Pietà (1597-1603)[85].
La scelta diffusa di servirsi di confratelli permetteva un risparmio sulle spese ed era favorita dalla loro conoscenza delle norme sui requisiti degli edifici sacri e degli arredi, sancite dalla Controriforma. L'attività dei padri si svolgeva abitualmente in sedi diverse, circostanza che consentiva l'aggiornamento sulle tendenze architettoniche e sugli impianti planimetrici di chiese e conventi producendo, nella prima fase dopo il Concilio di Trento, una cultura architettonica sovraregionale.
Tuttavia, sappiamo che la realizzazione di Sant'Andrea della Valle a Roma, che si sviluppa in un serrato confronto con i cantieri napoletani del Gesù e della Chiesa Nuova oratoriana, fu un'occasione di addestramento per Grimaldi, documentato nel cantiere romano dal 1586 al 1598, momento chiave per l'elaborazione della tipologia delle chiese adeguate alle norme conciliari. Grimaldi cominciò a interessarsi di Sant'Andrea nel 1584, e, nel 1588, presentò un progetto che prevedeva un impianto a croce greca con cinque cupole, definitivamente respinto nel 1608[86].
Il silenzio di del Tufo su Grimaldi è clamoroso, visto il suo ruolo nell'ordine e nella progettazione di Sant'Andrea della Valle, ed è probabilmente legato a vicende personali. Nel 1589-93, al momento dell'avvio dei lavori e della fondazione di questa chiesa, il protettore della comunità teatina romana è il cardinale Alfonso Gesualdo, futuro arcivescovo di Napoli (1596-1603), fratello di Maria Gesualdo, benefattrice dei Santi Apostoli nel 1575. Gesualdo osteggia il progetto di Grimaldi, approvato ufficialmente dai confratelli, a favore di quello di Giacomo della Porta.
Tornato definitivamente a Napoli nel 1598, Grimaldi ha responsabilità documentate nell'ideazione della chiesa di Pizzofalcone[87], mentre per San Paolo Maggiore, Santa Maria della Sapienza e i Santi Apostoli, fonti diverse citano suoi progetti; tuttavia, dai documenti, queste chiese risultano realizzate da Gian Giacomo Conforto, in gran parte dopo la morte del teatino (1613). Anche alla Trinità delle Monache, ascritta a Grimaldi da Carlo Celano, la presenza di Conforto è registrata dal 1610 al 1625[88].
Negli anni '20 del XVII secolo si verifica, quindi, una svolta nella scelta degli artefici degli edifici religiosi napoletani, essendo Gian Giacomo Conforto, che egemonizza i cantieri del periodo, un laico.
Infine, tra il 1650 e il 1666, ha luogo la pubblicazione della monumentale *Historiarum clericorum regularium a congregatione condita* di padre Giuseppe Silos, opera in tre volumi, redatta sotto la supervisione dei confratelli. La sua realizzazione fu provocata da un giudizio dei superiori dell'ordine che avevano dichiarato che i teatini non erano «contenti […] della

Storia di del Tufo [per] non trovarvi tutto quello che desideravano»[89].

Le sue pagine, tuttavia, rimangono una fonte diretta sulle priorità che i chierici regolari perseguirono a Napoli con l'obiettivo di promuovere le sedi per svolgere la loro opera pastorale e di assistenza e permettono di conoscere una vasta rete di rapporti tra laici e religiosi impegnati nella trasformazione delle condizioni morali e materiali della città alle soglie dell'età moderna.

Più in generale, gli scritti di del Tufo, sebbene orientati e volti a fornire un'immagine positiva dell'autore[90], permettono di arricchire le acquisizioni della storiografia, restituendo la dimensione economica e sociale della vita religiosa nella capitale vicereale al passaggio tra XVI e XVII secolo.

**Note**

[1] G. B. del Tufo nacque ad Aversa intorno al 1543 (D'Iorio, 2002, pp. 72-73). La data della sua morte, 23 giugno 1621, è registrata in Napoli, Biblioteca Nazionale (BNN), *fondo San Martino*, cod. 501, fol. 163 r. riportata in Criscuolo, 2007, p. 131 e in Abietti, 2011, I, p. 6 dell'estratto. In Vezzosi, 1780, vol. II, pp. 448-449 si legge 13 giugno. D'iorio (2002, p. 71) riferisce questa stessa data.

[2] del Tufo, 1616, *Al lettore,* s.p. In queste pagine del Tufo afferma di non possedere «quell'intera cognitione e certezza che richiede la verità dell'Historia»; nella *Dedica ai padri Chierici regolari*, dice «di aver voluto seguire lo stile degli scrittori domenicani, autori di storie del loro Ordine». Secondo un necrologio presente in Santa Maria Novella a Firenze, il domenicano Girolamo Pollini (1544-1611), autore dell'*Historia Ecclesiastica della Rivoluzione d'Inghilterra […] Raccolta da diversi e gravissimi Scrittori, non meno di quella Nazione, che dell'altre*…(Bologna, 1591) «fu chiamato da Giovanni Battista del Tufo, vescovo di Acerra, a collaborare alla stesura della sua *Historia* dei chierici regolari, ordine al quale egli stesso apparteneva» (Ricozzi, 1980, p. 278). «Pollini potrebbe aver contribuito alla redazione dell'opera attraverso la sua esperienza e capacità di storico» (Crosignani, 2015b).

[3] del Tufo, 1609, pp. 227-228 in part., narra di aver seguito il consiglio di Padre Francesco Maria Tarugi, oratoriano: «Mi delberai di metter il collo sotto il giogo dell'obbedienza». Nei documenti e nei suoi scritti è indicato con il titolo di vescovo di Acerra anche in anni successivi alla fine di questo incarico ricoperto dal 1587 al 1603. Dal 1606, il vescovado di Acerra è attribuito al confratello Vincenzo Pagano, che lo mantenne fino alla morte nel 1641.

[4] Del tufo, 1609, p. 209.

[5] *Ivi*, cap. LVIII, p. 229.

[6] *Ibidem*.

[7] Del tufo, 1616.

[8] Petraccone, 1974, p. 55.

[9] Sellitto, 1977, p. 21.

[10] Nel giugno 1558 una flotta saracena, composta di 166 triremi, penetrò nel golfo di Napoli, devastando Sorrento; un'altra incursione era avvenuta nel 1544.

[11] Doria, I ed. 1934; ed. 1963, p. 157.

[12] Bulifon, ed. Cortese, I, p. 49.

[13] La missione è documentata da un copioso carteggio: Del tufo, 1609, cap. XXII, pp. 88-94; cap. XXIII, pp. 94-98. Dopo mesi di trattative, Buriali si mise in viaggio nel luglio 1564 (*ivi*, p. 96), rientrando a Napoli nel maggio successivo, dopo un incontro a Roma con papa Pio IV e con Carlo Borromeo, nipote del pontefice (*ivi*, p. 98 ; cfr. anche, *ivi*, pp. 161-163). D'Agostino, 1998, p. 33. Il 23 luglio 1568, Buriali fu nominato vescovo di Piacenza (Del tufo, 1609, pp. 112-14); elevato alla porpora cardinalizia nel 1570 (*ivi*, p. 111), nel 1576-78, divenne arcivescovo di Napoli (*ivi*, capp. XLI, pp. 150-153; XLII, pp. 154-156; XLIII, pp. 157-174).

[14] Del tufo, 1609, cap. IV, pp. 20-25.

[15] *Ivi*, cap. LIII, pp. 207-208; Vanni, 2010.

[16] Spagnoletti, 2005, pp. 329-334.

[17] Strazzullo, 1969; nonostante le "prammatiche sanzioni" proibiscano di costruire fuori dalle mura di Napoli, si sviluppano quartieri spesso più ariosi e salubri di quelli del congestionato centro urbano.

[18] Del tufo, 1609, cap. LXIX, pp. 234-236.

[19] Costanza del Carretto Doria, nata a Genova, giunse a Napoli nel 1578. Sposa del principe Carlo de Lannoy, divenne principessa di Sulmona. Morì nel 1591. Caldera, Murialdo, Tassinari, 2021; Amato, 2013; Crosignani, 2015a, pp. 234-235.

[20] Mancino, 1997; Romeo 1997.

[21] del Tufo, 1609, cap. LIX pp. 234-235. Sullo sviluppo del quartiere durante il viceregno: Amirante, 2015, pp. 30-35.

[22] Sulla famiglia De Risi e la biografia di Bartolo De Risi: De Lellis, 1701, in part. pp. L-LIII.

[23] Documenti relativi ai lavori e alla complessa contabilità dell'acquisizione del palazzo sono in D'iorio, 2002, pp. 77-85. Gli interventi nel palazzo, che si configurò con pianta quadrangolare con cortile centrale, furono coordinati da Giovanni Pietro Grimaldo.

[24] del Tufo, 1609, cap. LIX, p. 234.

[25] Savarese, 1986, p. 108. del Tufo (1609, cap. LIX, pp. 234-236) ricorda anche che donna Costanza del Carretto Doria donò per l'insediamento di Pizzofalcone anche «mobili e masserizie necessarie per l'uso della casa e delle persone» e «nobili e puliti paramenti per servigio della Chiesa».

[26] *Ivi*, p. 235.

[27] Savarese, 1986, p. 109.

[28] Lenzo, 2011.

[29] L'elenco dei prepositi di San Paolo Maggiore è in DEL TUFO, 1609, capp. XVIII e XIX.
[30] SAVARESE, 1986, p. 89, nota 247, cita queste affermazioni contenute nel manoscritto di L. GUARINI (BNN, *fondo San Martino*, ms. 215, seconda metà del XIX secolo).
[31] DEL TUFO, 1609, cap. XXXV, p. 125. Colantonio Caracciolo, marchese di Vico, è figlio di Vittoria Carafa e di Galeazzo Caracciolo, che aveva aderito attivamente al protestantesimo. Su Colantonio: Anonimo, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1976.
[32] DEL TUFO, 1609, cap. XXXV, p. 125.
[33] *Ivi*, p. 127. Nel 1586, la chiesa diviene parrocchia (*Ivi*, p. 126). Le affermazioni di del Tufo possono essere confrontate e integrate con quelle contenute nel *Diarium* di BOLVITO, 1615-1650.
[34] DEL TUFO, 1609, cap. XXXV, p. 126.
[35] CAMPANELLI, 2006, pp. 385-410. Vedi anche i saggi in D'ALESSANDRO, 2011-2012.
[36] RUSSO, 1970; NOVI CHAVARRIA, 2001; NOVI CHAVARRIA, 2005; HILLS, 2004.
[37] DEL TUFO, 1609, cap. XLIX, p.193.
[38] Del Tufo illustra diffusamente gli eventi della vita di Giovan Paolo Carafa (*Ivi*, cap. I, pp. 7-8; cap. V, pp. 25-26; cap. VIII, pp. 30-31; cap. XI, pp. 41-42; capp. XII, XIII, XIV, *passim*).
[39] DEL TUFO, 1616, cap. XCV, p. 1; pp. 31-35. Le vicende della vita di Maria Carafa e della fondazione dell'istituto della Sapienza sono dettagliatamente narrate in MAGGIO, 1670 (cfr. fig. 5 in questo saggio). Cfr. una sintesi in CRUCIANI TRONCANELLI, 1976.
[40] Su questo aspetto, cfr. DEL TUFO, 1609, p. 194.
[41] DEL TUFO, 1616, pp. 10-31.
[42] *Ivi*, p. 8. Dalla possibilità di possedere beni "stabili" furono esclusi i «frati Capuccini e […] gli altri Frati Minori di San Francesco dell'osservanza».
[43] Nel 1585 il cardinale Giacomo Savelli avallò lo scioglimento del matrimonio di Costanza Piccolomini con Alessandro Piccolomini, divorzio confermato nel 1595, autorizzando Costanza al recupero della dote di 40.000 ducati e di alcuni titoli feudali. In precedenza, secondo una norma in vigore nel Regno napoletano, il capitale della dote era stato assegnato al marito; Costanza, tuttavia, conservò la disponibilità di alcuni beni feudali. Nel 1596 ella prese i voti nel monastero di Santa Maria della Sapienza di Napoli, occupandosi della destinazione dei suoi beni a sostegno di opere pie e della gestione delle risorse provenienti dalla vendita della contea di Celano: la «Donazione, fatta dalla signora donna Costanza Piccolomini d'Aragona, duchessa d'Amalfi, nel 1596, al monastero della Sapienza, desiderando fare in esso la sua solenne professione», è in Archivio di Stato di Napoli (ASN), *Monasteri soppressi,* vol. 3196, fol. 1. Inizialmente consisté in 2.000 ducati più una rendita annuale di 150 ducati; Cfr. NOVI CHIAVARRIA, 2015. Costanza finanziò anche opere dei Gesuiti a Siena.
[44] DEL TUFO, 1609, cap. LVI, pp. 216-218.
[45] CELANO, 1692, ed. 1974, p. 245; BOCCADAMO, 1999, pp. 37-170.
[46] Nel 1533 la prima residenza dei teatini a Napoli fu la casa di Santa Maria della Misericordia, fuori dalla porta San Gennaro; nel 1534 si trasferirono presso l'ospedale degli Incurabili, nei locali procurati da Maria Longo, una grande casa dotata di stalla, che prese il nome di Santa Maria della Stalletta. Nel 1538 i teatini si spostarono a San Paolo Maggiore e le cappuccine - nuovo ordine fondato da Maria Longo - si insediarono in Santa Maria della Stalletta, che venne intitolata Santa Maria di Gerusalemme. Del Tufo specifica che questo monastero non fu fondato nel 1533, ma solo nel 1538 quando i teatini si trasferirono a San Paolo Maggiore (DEL TUFO, 1616, cap. XCIX, pp. 31-35; sui rapporti con l'ordine cappuccino: CRISCUOLO, 2007, p. 122). Sottoposta alla regola di Santa Chiara, l'istituzione delle cappuccine era stata approvata il 19 febbraio 1535 da Paolo III. Nel 1536, con la bolla *Alias nos*, lo stesso papa concesse di elevare il numero delle monache a trentatré, in omaggio agli anni di vita terrena di Gesù: il convento assunse il nome "delle Trentatré". Nel 1589 presso gli Incurabili venne aperto un istituto di credito, il Banco di Santa Maria del Popolo. Del Tufo afferma che questo Banco aveva un capitale di «circa ventiquattromila [ducati] e ne spende intorno à quarantamila» (DEL TUFO, 1609, p. 126). Sulla variegata composizione sociale del gruppo dirigente degli Incurabili: CAPACCIO, 1882, p. 97.
[47] DEL TUFO, 1616, cap. CXIV, pp. 72-74; 77. I locali furono donati da Maria d'Ajerbo, duchessa di Termoli, che prese il posto di Maria Longo nella cura spirituale dell'istituto.
[48] *Ivi*, p. 74.
[49] DEL TUFO, 1609, pp. 364-365.
[50] BNN, *fondo San Martino*, ms. 564; vedi anche i codici 483 e 502 dello stesso fondo. Il ms. 564 del padre Pagano è edito parzialmente in CRISCUOLO, 2007, pp. 113-161
[51] DEL TUFO, 1616, pp. 45-48. Le sorelle Palescandolo fanno "solenne professione" nelle mani dell'arcivescovo Annibale di Capua nel 1579 (*ivi*, p. 46). Per la realizzazione del convento di Sant'Andrea entrano in lite con il confinante monastero di San Gaudioso, come ci narra del Tufo nel *Supplimento*. Sul finire del secolo si rende, quindi, necessaria la costruzione della nuova struttura. Marco Palescandolo era stato molto attivo nella comunità di Genova; sulla sua attività: DEL TUFO, 1609, pp. 97; 128; 209. Notizie su Innocenzo Palescandolo sono *ivi,* pp. 149-301.
[52] *Ivi,* pp. 364-365. Innocenzo Palescandolo si fece carico di sovrintendere ai lavori di costruzione. Il convento, oggi sede della facoltà di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, si articolava intorno a un chiostro, con un porticato con pilastri e arcate in piperno a sorreggere il corpo di fabbrica superiore adibito a dormitorio, decorato con finte arcate sul lato esterno. Il terzo lato del chiostro fu terminato nel 1607 e, subito dopo, fu avviata la realizzazione del quarto.
[53] DEL TUFO, 1616, cap. CII, pp. 41-42.
[54] I teatini della casa napoletana dei Santi Apostoli incoraggiarono i padri barnabiti, Maletta e Marchesi, ospitandoli in occasione del viaggio di andata (1582) e di ritorno (1584) della missione nell'isola di Malta, come attestato *ivi*, pp. 66-67; PREMOLI, 1913, pp. 312-313. L'insediamento stabile dei barnabiti a Napoli avvenne con la creazione di un collegio nella parrocchia di Santa Maria in Cosmedin, detta di Portanova.
[55] DEL TUFO, 1616, cap. CVI, pp. 60-62.
[56] Alfonso III d'Avalos d'Aquino era figlio di Innico II d'Avalos e di Laura Sanseverino. La madre di Giovanni D'Avalos, che sposò Maria Orsini, era Maria d'Aragona, figlia del duca Ferdinando d'Aragona e della duchessa Caterina Castellana de Cardona.
[57] DEL TUFO, 1616, cap. CVII, pp. 62-65.

[58] *Ivi*, pp. 78-81.
[59] *Ivi*, cap. CIII, pp. 43-45. Giovanna Scortiata ereditò dal figlio Fabrizio Brancaccio, avvocato, 30.000 ducati e, per rendergli onore e per consolare il suo dolore, promosse la fondazione dell'istituto destinato all'educazione di giovani donne.
[60] *Ibidem*; nel 1585, Lucia Paparo, sorella di Agata, abbandonò la comunità e fondò l'istituto di Santa Maria della Stella alle Paparelle (Boccadamo, 2004, pp. 145-166).
[61] del Tufo, 1616, cap. C, pp. 35-37; Sodano (2011, p. 261) afferma che la partecipazione dei teatini alla fondazione del Monte di Pietà non ha riscontri documentari esterni alle fonti dell'ordine; del Tufo (1609, p. 124; suppl. cap. C, pp. 35-38) scrive che il Monte fu fondato: «con l'indirizzo e aiuto d'Aurelio Paparo e di Gio. Domenico di Lega, persone di gran bontà». L'Istituto era governato da tre membri dalle nobiltà e da tre cittadini della piazza del Popolo.
[62] del Tufo, 1616, cap. CXV, pp. 90-91.
[63] del Tufo, 1609, cap. XXXV, p. 125.
[64] D'Iorio, 2002, p. 89.
[65] del Tufo, 1609, cap. XXXV, p. 127.
[66] *Ivi*, p. 126.
[67] del Tufo, 1616, cap. CV, pp. 49-60. D'Iorio (2002, p. 90), cita versamenti di denaro da parte di del Tufo in favore degli oratoriani registrati nei conti del Banco di Napoli.
[68] del Tufo, 1616, cap. CV, p. 51.
[69] *Ivi*, p. 52. Il palazzo di C. e M. Seripando poi G.F. d'Aponte fu acquistato il 29 ottobre del 1585 (Borrelli, 1962, p. 9). In *Delle notizie del bello: dell'antico, e del curioso della città,* IV ed. 1792, vol. II, p. 61, Carlo Celano afferma che il palazzo fu acquistato per 5.500 ducati. Sulla donazione agli oratoriani di 5.000 ducati per la Chiesa e di 6.500 per il loro sostentamento da parte di Costanza del Carretto, ottenuta da del Tufo, cfr. *Supplimento*, cap. CV, p. 55.
[70] del Tufo, 1616, cap. XL.
[71] D'iorio, 2002, p. 90.
[72] La difficoltà di aprire un largo antistante la chiesa è provata dal lungo processo di acquisizione di proprietà, indicate nella pianta, custodita ai Girolamini, redatta prima del 1796, pubblicata in Borrelli, 1962 pp. 9-11 (qui figg. 9, 10). In particolare, la nostra elaborazione grafica (fig. 10) evidenzia i lotti relativi alle chiese di San Georgitello e a quella dei Santi Cosma e Damiano con il giardino (n. 27, acquistato il 16/9/1592), al giardino degli Scorziati (n. 26) acquisito il 10/12/1611; la "casetta" di Marcello Caracciolo (n. 30, prima del 1600) e di Decio Caracciolo (n. 31, 21/4/1603).
[73] del Pesco, 1992, pp. 20-21.
[74] D'Iorio, 2002, p. 89. Del Tufo si interessa anche della sistemazione di Sant'Eligio a Capua, avvenuta dopo un sopralluogo del viceré de Granvelle e del Gran Conestabile, Marc'Antonio Colonna (del Tufo, 1609, cap. XXXIV, p. 123). Nel 1578 vi fu creato anche il tradizionale cimitero (*ivi*, p. 124).
[75] Pagano, fol. 154 cit. in Savarese, 1986, p. 113.
[76] del Tufo, 1616, p. 82-84
[77] *Ivi*, cap. CXIII, p. 82.
[78] *Ibidem*.
[79] del Tufo, 1609, p. 228. Del Tufo si preoccupò della sistemazione del palazzo vescovile e della cattedrale medievale, ricostruita, tuttavia, dal 1791.
[80] *Ivi*, cap. XLIX, p. 236.
[81] del Pesco, 2016, pp. 261-272.
[82] del Tufo, 1616, p. 88. G. A. Caracciolo era anche un influente esponente della compagnia dei Bianchi della Giustizia che, sotto la tutela dei teatini, si dedicava all'assistenza dei condannati a morte.
[83] del Tufo, 1609, cap. XXXIV, pp. 121-124.
[84] Giovan Battista Brancaccio nel 1624 presenta un progetto per i Santi Apostoli e nel 1636 vi esegue la vasta cripta. Pietro Caracciolo è attivo a San Paolo Maggiore (1589) e ideatore di Santa Maria della Vittoria a Chiaia (1628); Marco Palescandolo nel 1587 è preposito di Sant'Andrea della Valle e, con suo fratello Innocenzo, opera in San Paolo Maggiore e in Sant'Andrea delle Dame, dove è registrato anche Valerio Pagano, impegnato ai Santi Apostoli nel 1575. Francesco Bolvito opera in Sant'Eligio a Capua, e, nel suo *Diarium Domus Neapolitanae SS. Apostolor(um), ab anno 1615 usque ad anno 1650,* testimonia le vicende dei Santi Apostoli.
[85] Su Cavagna: Blunt, Lenzo, 2006, pp. 64-68; 281. Di Liello, 2012.
[86] Savarese, 1986, pp. 93-104; 138. Nel registro intitolato *Erezione di Sant'Andrea* (AGT, ms. 110), Grimaldi non è registrato tra i confratelli residenti a Roma nel 1594, nel 1596 e nel 1597, mentre lo è nuovamente nel 1598. La cerimonia della posa della prima pietra di Sant'Andrea della Valle avvenne il 12 febbraio 1591.
[87] Ciò è documentato dalla pianta e dalla sezione della chiesa, corredate da appunti (ASN, *Raccolta piante e Disegni,* CXIV, n. 17) e da una *pianta delli archi e lamie sono sottoterra per le fondamenta della chiesa*, cioè uno schema delle fondazioni, conservato in Archivio di Stato di Napoli e pubblicato in Savarese, 1986, pp. 109, 142, fig. 48 e 49; cfr. Cantone, 2002.
[88] Sulla ricostruzione dell'attività G.G. Conforto: Blunt, Lenzo 2006, pp. 68; 281-282; del Pesco, 2001, p. 344.
[89] Criscuolo, 2007, p. 131.
[90] del Tufo contribuisce alla costruzione di un'immagine positiva della sua attività inserendo, a conclusione del suo *Supplimento*, l'elenco delle reliquie conservate «in un gran reliquiario d'argento» da lui stesso procurate per San Paolo Maggiore (del Tufo, 1616, cap. CXVI, p. 117).

## Fonti manoscritte

F. Bolvito, *Diarium Domus Neapolitanae SS. Apostolor(um), ab anno 1615 usque ad anno 1650. Primum a P(adre) D(on) Franc(esco) B(olvi)to*, Biblioteca Nazionale di Napoli, *fondo San Martino*, ms. 520.

V. Pagano, *Breve relatione del principio e progressi de la Religione de Chierici Regolari e delle attioni d'alcuni di essi padri*, Biblioteca Nazionale di Napoli, *fondo San Martino*, ms. 564.

### Bibliografia

Anonimo, *Colantonio Caracciolo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, 1976.

L. Abietti, *Ex voto e donazioni al sepolcro del "beato" Andrea Avellino (1612-1622)*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D. A. D'Alessandro, 2 voll., M. D'Auria Editore, Napoli 2011, vol. I, pp. 47-130.

R. Amato, *Costanza del Carretto Doria. Un'aristocratica napoletana dall'intraprendenza economica genovese*, Impressioni grafiche, Acqui Terme 2013.

G. Amirante, *La città degli Spagnoli, La città dei Napoletani,* in *Tra Napoli e Spagna. Città storica architetti e architettura tra XVI e XVIII secolo,* a cura di G. Amirante, G. M. Pezone, Grimaldi & C., Napoli 2015, pp. 9-38.

A. Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli* (I ed. Zwemmer, London 1975), ed. it. a cura di F. Lenzo, Electa, Milano 2006.

G. Boccadamo, *Maria Longo, l'Ospedale degli Incurabili e la sua insula*, in «Campania Sacra», XXX, 1999, 1-2, pp. 37-170.

G. Boccadamo, «*Ordinationi et Regole» del Sacro Tempio della Scorziata*, in *Archivio per la storia delle donne*, a cura di A. Valerio, vol. I, M. D'Auria («Fondazione Pasquale Valerio per la storia delle donne»), Napoli 2004, pp. 145-166.

F. Bologna, *Mostra didattica di Carlo Sellitto. Primo Caravaggesco Napoletano*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 1977) Macchiaroli, Napoli 1977.

M. Borrelli, *Il Largo dei Girolamini,* Tipografia Gennaro D'Agostino, Napoli 1962.

A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di N. Cortese, vol. I, MDXLVII-MDCXCI, Società napoletana di Storia patria, Napoli 1932.

M. Caldera, G. Murialdo, M. Tassinari, *Del Carretto. Potere e committenza artistica di una dinastia signorile tra Liguria e Piemonte (XIV-XVI secolo*), Ed. Scalpendi, Milano 2021.

M. Campanelli (a cura di), *I Teatini,* Ediz. di Storia e Letteratura, Roma 1987.

M. Campanelli, *San Paolo Maggiore e l'ambiente teatino napoletano fra Cinque e Seicento*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXIV, 2006, pp. 385-410.

G. Cantone, *Grimaldi, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 59, 2002.

G.C. Capaccio, attr., *Napoli descritta nei principii del sec. XVII da G. C. C.,* in «Archivio storico per la provincie napoletane», VIII (1882), pp. 68-103, 531-534, 776-804; opuscolo autonomo, *Descrizione*…, Napoli 1882.

V. Criscuolo, *Maria Lorenza Longo e il monastero delle cappuccine di Napoli nell'annalistica teatina tra Cinque e Seicento,* in «Laurentianum», XLVIII, 2007, fasc. 1-2, pp. 113-161.

G. Crosignani, *Del Carretto Doria, Costanza,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015a, pp. 234-235.

G. Crosignani, *Pollini, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015b.

M.G. Cruciani Troncanelli, *Carafa, Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, 1976.

G. D'Agostino, *Napoli al tempo di Filippo II*, in *Napoli e Filippo II: la nascita della società moderna nel secondo Cinquecento*, catalogo della mostra, Macchiaroli, Napoli 1998.

D.A. D'Alessandro (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo. Arte religione società*, «Fonti Teatine - Studi», I, Chierici Regolari Teatini - Le Colonne del Decumano, 2 voll., M. D'Auria editore, Napoli 2011-2012.

C. De Lellis, *Discorsi postumi del Signor Lellis di alcune poche nobili famiglie: con l'annotazioni in esse e supplimento in esse di altri discorsi genealogici di famiglie nobili della città e Regno di Napoli,* Antonio Gramignani, Napoli 1701.

D. del Pesco, *Alla ricerca di Giovanni Antonio Dosio: gli anni napoletani (1590-1610),* in «Bollettino d'arte», 71, 1992, pp. 15-66.

D. del Pesco, *Napoli, l'architettura*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R. Tuttle, Electa, Milano 2001, pp. 318-347.

D. del Pesco, *Giovan Antonio Dosio e Domenico Fontana a Napoli: decorazioni polimateriche e in marmo colorato* in *Marmi Colorati*, atti del convegno (Roma, settembre 2012), a cura di A. Varela Braga e G. Exermann, De Luca ed., Roma 2016, pp. 261-272.

G.B. del Tufo, *Historia della religione de' padri chierici regolari in cui si contiene la fondazione ed il progresso di lei fino a quest'anno 1609*…, Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, Roma 1609.

G.B. del Tufo, *Supplimento* all'*Historia della Religione de' padri chierici regolari,* Iacomo Mascardi, Roma 1616.

S. Di Liello, *Giovan Battista Cavagna. Un architetto pittore fra classicismo e sintetismo tridentino*, Fridericiana editrice universitaria, Napoli 2012.

A. D'iorio, *Un Vescovo di età moderna nei conti degli antichi banchi napoletani: Giovanni Battista del Tufo,* in «Quaderni dell'Archivio Storico», 2001, Istituto Banco di Napoli - Fondazione, Napoli 2002, pp. 71-91.

A. D'iorio, *Vescovo di città in una diocesi di campagna. Giovanni Battista del Tufo ad Acerra*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», 2007-2008, Istituto Banco di Napoli - Fondazione, Napoli 2009, pp. 253-273.

G. Doria, *Storia di una Capitale. Napoli dalle origini al 1860,* I ed. Guida 1934, ed. Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1963.

H. Hibbard, *The early history of S. Andrea della Valle,* in «The Art Bulletin», XLIII, 1961, 4, pp. 289-318.

H. Hills, *Invisible City: The Architecture of Devotion in Seventeenth-Century Neapolitan Convents*, Oxford University Press, Oxford 2004.

F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore,* L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.

F.M. Maggio, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa napoletana, Sorella del Santiss. Pontefice Paolo IV e Fondatrice del sacro monistero Di S. Maria della Sapienza di Suore Domenicane*…, In Napoli, Per Nouello de Bonis Stampatore Arcivescovale, Napoli 1670.

M. Mancino, *Il reclutamento dei confessori a Napoli tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento*, in *Ricerche sulla confessione dei peccati a Napoli tra '500 e '600*, a cura di B. Ulianich, La Città del Sole, Napoli 1997, pp. 65-129.

E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne. Un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani secoli XVI-XVII*, Franco Angeli, Milano 2001.

E. Novi Chavarria (a cura di), *La città e il monastero. Comunità femminili cittadine nel Mezzogiorno moderno*, atti del Convegno (Campobasso, 11-12 novembre 2003), Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 2005.

E. Novi Chavarria, *I Teatini e "il governo delle anime" (secoli XVI-XVII)*, in *Sant'Andrea Avellino e i Teatini nella Napoli del viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D.A. D'Alessandro, 2 voll., M. D'Auria Editore, Napoli 2012, vol. II, pp. 273-286.

E. Novi Chavarria, *Piccolomini, Costanza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015.

C. Petraccone, *Napoli dal '500 all'800, Problemi di storia demografica e sociale,* Guida, Napoli 1974.
P. Petrini, *Facciate delle chiese, e palazzi più cospicui, e delle principali vedute della città di Napoli...*, Paolo Petrini, Napoli 1718.
O. Premoli, *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento,* Desclee & C. editori, Roma 1913.
I. Puglia, *I Piccolomini d'Aragona duchi d'Amalfi 1461-1610. Storia di un patrimonio immobiliare,* Editoriale scientifica, Napoli 2005.
P. Ricozzi, *Necrologio di Santa Maria Novella (1505-1665)*, in «Memorie Domenicane», XI, 1980, pp. 219-324.
R. Ruotolo, *Documenti sulla chiesa di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in «Napoli nobilissima», VII, 1968, pp. 219-223.
C. Russo, *I monasteri femminili di clausura a Napoli nel secolo XVII*, Università di Napoli-Istituto di Storia Medioevale e Moderna, Napoli 1970.
G. Romeo, *Ricerche su confessione dei peccati e inquisizione nell'Italia del Cinquecento*, La Città del Sole, Napoli 1997.
G. Romeo, *Esorcisti, confessori e sessualità femminile nell'Italia della Controriforma*, Le Lettere, Firenze 1998.
S. Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli,* Officina, Roma 1986.
G. Sodano, *Donne e pratiche religiose nella Napoli del Cinque e Seicento*, in *Donne e religione a Napoli. Secoli XVI-XVIII,* a cura di G. Galasso e A.Valerio, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 266-283.
A. Spagnoletti, Tavola rotonda - *Comunità femminili cittadine nel Mezzogiorno moderno*, in *La città e il monastero. Comunità femminili cittadine nel Mezzogiorno moderno*, atti del convegno (Campobasso, 11-12 novembre 2003), a cura di E. Novi Chavarria, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 2005, pp. 329-334.
F. Strazzullo, *Architetti e ingegneri Napoletani dal '500 al '700*, ed. G. e M. Benincasa, Napoli 1969.
F. Strazzullo, *La fondazione di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 85-93.
A. Valerio (a cura di), *L'Ospedale del Reame: gli Incurabili di Napoli*, vol. I, Storia e Arte, Il Torchio della Regina, Napoli 2010.
A. Vanni, «*Fare diligente inquisitione», Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Viella, Roma 2010.
A. F. Vezzosi, *Gli scrittori de' chierici regolari detti Teatini,* nella stamperia della Sagra Congregatione di Propaganda Fede (IS), De Propaganda Fide, Roma 1780, vol. II.

# UNA CITTADELLA DI DONNE. STRATEGIE DI ESPANSIONE DEI CHIERICI REGOLARI NELLA CAPITALE DEL REGNO DI NAPOLI TRA CINQUE E SEICENTO

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-fiorelli

*Vittoria Fiorelli*
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli
vittoria.fiorelli@unisob.na.it

**Abstract**
**A "citadel" of women. Strategies for the expansion of Regular Clerics in the capital of the Kingdom of Naples in the XVIth and XVIIth centuries**
*The citadel of the Immaculate Conception in Naples is an architectural space in which two women's communities have coexisted for centuries: a Congregation and a strictly cloistered Hermitage.*
*Rising between the end of the 16th century and the first half of the following one around the charism of the "bizzoca" Orsola Benincasa, supported by an active family network and guaranteed by the spiritual patronage of a newly founded order, this devotional hub was transformed into a long-lived city presence by the Regular Clerics who were rooting their houses in the capital in the same years.*

**Keywords**
*Architecture and Devotions, Women's religious communities, Early Modern History, Kingdom of Naples.*

*Premessa*

Et primeramente io voglio e dichiaro che la sudetta mia Congregazione nelle cose spirituali sia governata e protetta dalla Religione di PP. Chierici Regolari detti Teatini, o vero Paolini li quali prego per le viscere di Gesù Cristo che nelle cose dello spirito e salute dell'Anima vogliano contentarsi di protegerla e darle quelli ordini e documenti che loro pareranno espedienti e mutare secondo il tempo e l'occasione quello che li parerà acciò il tutto sia ad edificazione e conservazione di questa Congregazione di Vergini e Donne radunate al servizio di Dio e perciò voglio che detta Congregazione nelle cose appartenenti allo Spirito e salute dell'anima habbiano da obbedire a detti Padri in quanto essi comanderanno e stabiliranno [...][1].

Queste parole, tratte dal testamento redatto nel 1618 da Orsola Benincasa, ci portano in modo chiaro e diretto al cuore della storia della mistica napoletana e al suo legame strettissimo con i teatini: affidamento e direzione spirituale per lei e per le sue compagne, ma soprattutto affiancamento costante nel complesso percorso di trasformazione e di riconoscimento, da parte delle gerarchie ecclesiastiche, della comunità raccolta attorno al suo carisma.
Questa parabola religiosa e istituzionale si snoda dagli anni Ottanta del Cinquecento, quando iniziò a prendere forma una comunità spirituale laica di matrice familiare, fino agli anni Trenta del secolo successivo, molto tempo dopo la scomparsa della Benincasa, con la posa della prima pietra dell'Eremo di clausura. Essa traccia un itinerario tra la Chiesa locale e la Curia, tra il governo della città e i rappresentanti della *Monarquía Hispanica* attraverso quella che, con una definizione oramai superata dalla storiografia contemporanea, si sarebbe detta una dinamica tra centro e periferia.
I passaggi fondamentali di questa storia si dipanano lungo linee diverse che hanno composto il profilo autentico della lunga vicenda della cittadella dell'Immacolata Concezione, uno spazio architettonico mai veramente sottratto allo sviluppo urbano al quale lo legavano solide correnti devozionali trasferitesi, nel tempo, dalla fondatrice ai culti cresciuti tra le mura di quei luoghi.
Le pagine che seguono proveranno a raccontare la vicenda della comunità religiosa del monte Sant'Elmo, della Congregazione e dell'Eremo nati dal magistero di una bizzoca sostenuta da un'attiva rete familiare e garantita dal patronato spirituale di un ordine di nuova fondazione, trasformata in una longeva presenza cittadina dai chierici regolari che, negli stessi anni, radicavano le loro case nella capitale.
In primo luogo, non si può che prendere le mosse dalla vita della mistica Orsola, con uno sguardo attento a quello che abbiamo definito un progetto familiare nel quale non poco ha influito la cifra spirituale condivisa da tutti i membri della piccola comunità domestica animata dalla più giovane delle sorelle Benincasa.
Un secondo tracciato è quello legato alla costruzione dell'Eremo, unico disegno architettonico coerente riconducibile alla comunità stretta attorno al carisma di Orsola, molto lontano dalla disordinata edificazione della prima sede della Congregazione nata dall'urgenza degli eventi, più che da un vero e proprio programma fondativo.
Infine, entrambi questi percorsi non possono che confluire nella riflessione sui meccanismi di un riuso che ha attraversato l'eredità spirituale della Benincasa e il patrimonio, materiale e immateriale, che attorno a lei si era sedimentato, collegando il ruolo della famiglia a quello dei chierici regolari. I vertici delle case napoletane si fecero infatti carico della transizione di una iniziativa di privata devozione, passata poi nelle mani degli oratoriani per lascito testamentario e approdata, infine, alla sfera di influenza teatina attraverso l'adozione della direzione spirituale di Orsola e delle sue compagne, per poi promuovere, attraverso di lei, la costola femminile dell'ordine.

*Bizzoca e carismatica*

Ultima dei figli di un esperto di costruzioni militari trasferitosi a Napoli nel secondo quarto del secolo XVI per lavorare all'ampliamento degli acquartieramenti spagnoli, fin dai primi anni di vita Orsola apparve segnata dalla proiezione mistica condivisa da altri componenti del suo nucleo familiare. La discendenza da Caterina da Siena, suggerita dagli agiografi ai Benincasa di Napoli, si traduceva in uno stile domestico distinto dal rigore e dal devozionismo esasperato, interpretato, per le sorelle più giovani, con un ritmo monastico quotidiano guidato dal fratello sacerdote[2].
Il desiderio, costante fino alla fine dei suoi giorni, di sottrarsi all'attenzione popolare richiamata dai fenomeni estatici che ne accompagnavano le pratiche religiose convinse i familiari ad accogliere la richiesta della non più giovane Orsola di ritirarsi nelle zone non urbanizzate alle pendici del monte Sant'Elmo[3]. Ma il «luogo vecchio», la casa rustica presa in fitto dai parenti all'inizio degli anni Ottanta del Cinquecento, dove, con lei, si erano trasferite le donne di famiglia e i parenti più stretti, continuò ad attirare numerosi devoti che andarono a costituire il primo nucleo della futura Congregazione.
Sorelle e nipoti entrarono nella comunità religiosa con tempi e modi diversi per poi ricoprirne tutte ruoli apicali, mentre i cognati e i nipoti affiancarono il piccolo cenobio garantendo la sostenibilità finanziaria e organizzativa di quella che già si percepiva come una stabile associazione devota[4]. Di questo impegno comunitario si trova ampia traccia nei *Protocolli Cautelari* e nelle *Platee* conservate nel fondo Archivio Antico dell'Archivio Storico dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, ma il testamento che citavamo in apertura ne costituisce la più completa testimonianza. Continui sono infatti i richiami a un vincolo, condiviso e non personale, che si traducevano nella precisa volontà di attribuire ai parenti il controllo esclusivo del patrimonio, ma anche dell'aderenza al dettato originario della vita spirituale della comunità, lasciando ai prepositi *pro tempore* delle case teatine di San Paolo, dei Santi Apostoli e di Santa Maria degli Angeli la responsabilità della direzione religiosa.
Se il desiderio di isolamento di Orsola fu realizzato grazie alla dedizione familiare, specialmente all'attivismo dei nipoti Palmieri e Fasano, il consolidamento di lunga durata della sua esperienza estatica fu, dunque, il compimento di uno sforzo corale al quale, nella fase iniziale, diede un contributo fondamentale l'abate spagnolo Gregorio Navarro, garante del legame con gli apparati ecclesiastici e con gli oratoriani, indispensabili garanti dell'osservanza dell'ordinario svolgimento della vita del piccolo gruppo raccolto attorno a Orsola[5].
Oltre a sostenere economicamente la carismatica e la sua congregazione, a ristrutturare la piccola cappella casalinga traducendo in un linguaggio religioso accettabile le estasi della donna, il ricco prelato le garantì i contatti necessari per recarsi a Roma a consegnare al papa l'esortazione, di chiara matrice cateriniana, per una più radicale riforma della Chiesa.
Come è noto, l'estasi alla presenza del pontefice valse alla mistica un lungo periodo di osservazione affidato a una commissione inquisitoriale guidata dal cardinale di Santa Severina e alla *discretio spirituum* di Filippo Neri. Rientrata a Napoli senza una definitiva approvazione della sua spiritualità, la Benincasa dovette inizialmente soggiornare presso il Tempio detto della Scorziata, il collegio per fanciulle affidato ai teatini i quali intrattenevano in città forti legami con i padri dell'Oratorio[6]. Fu questo, verosimilmente, l'inizio del sodalizio spirituale che avrebbe portato i chierici regolari a sostituire gli oratoriani i quali, nonostante la consuetudine attivata a Roma, non vollero affiancare stabilmente Orsola e le sue compagne nel loro percorso di istituzionalizzazione, preferendo piuttosto vendere la proprietà sul monte Sant'Elmo e dedicarsi alla costruzione della loro casa al centro della città.
Eppure, Francesco Maria Tarugi e Antonio Talpa, giunti a Napoli nel 1584, due anni dopo furono accolti proprio da Navarro nella sua casa accanto alla Congregazione alla quale egli aveva dato regole e servizio religioso[7]. E all'ordine di san Filippo egli lasciò la proprietà di quella e dei terreni sui quali aveva preso forma il primo adattamento della chiesa dell'Immacolata, nella quale, fino ad allora, dominava la traccia della cappella privata. Un lascito arricchito dai proventi dell'abbazia di San Giovanni in Venere che il facoltoso prelato spagnolo aveva ricevuto in commenda[8].

*Filiazione spirituale e protezione cittadina*

La rete devota che si era stretta intorno a Orsola, alimentata dal suo carisma e da un'accorta politica di promozione dei suoi direttori spirituali, aveva conquistato una vasta eco in città, tanto che fu necessario ampliare la strada di accesso alla cittadella pur di accogliere la folla di fedeli che si inerpicava alle pendici del monte Sant'Elmo per impetrarne la protezione. Parallelamente, gli spazi occupati dall'embrione della futura cittadella monastica si ampliavano inglobando progressivamente le proprietà limitrofe acquisite grazie al crescente numero di lasciti ed elemosine[9].
Nel 1597, per esempio, la donazione della duchessa di Sant'Agata Cornelia Pignatelli consentiva di rilevare il lascito della casa e della cappella disposto da Navarro a favore degli oratoriani, mentre nel 1612 i Benincasa potevano acquistare i terreni confinanti che erano appartenuti al vescovo dell'Isola, Annibale Caracciolo, grazie alla elargizione dell'oblata Zenobia Francone[10].
Morto l'abate spagnolo nel 1593, la direzione spirituale della congregazione era stata affidata all'oratoriano Stefano Motta. I chierici regolari, pur intensificando la consuetudine con la mistica, subentrarono solo alla morte di quello nel 1616, quando il teatino Lorenzo Santacroce divenne confessore di Orsola rimanendo accanto a lei fino alla morte[11] [fig. 1].
In questi anni, l'espansione architettonica della cittadella fu guidata da Luc'Antonio Palmieri, il più attivo dei nipoti di Orsola nel campo economico-finanziario e gestionale come dimostra il suo testamento, nel quale sono registrate le numerose proprietà trasferite alla Congregazione[12]. Nessuna progettazione architettonica d'insieme, come si diceva, ma un mero ampliamento successivo guidato dai bisogni e affidato a un parente si affiancava alla decorazione della chiesa che manteneva uno stile caratterizzato dall'uso di materiali pove-

ri. Nel 1589, la visita pastorale del cardinale Gesualdo descriveva una chiesa che non esiste più, con un altare ligneo alle cui spalle tre nicchie ospitavano le statue dell'Immacolata, dell'apostolo Pietro e di Gregorio Magno affiancate da quelle delle sante Caterina e Orsola[13].
Il programma decorativo di chiara matrice iberica e la povertà dei materiali utilizzati riconducibili a una piccola comunità religiosa non ancora istituzionalizzata ruotava attorno a queste immagini commissionate da Navarro a Giovanni Bernardino Azzolino, un artista allora impegnato nella confinante certosa di San Martino. Le sculture partecipavano del vasto programma di costruzione identitaria transnazionale della *Monarquía Hispanica* e di potenziamento del ruolo ecclesiastico di indirizzo e di controllo. La madonna era rappresentata seguendo l'iconografia spagnola, in piedi su una falce di luna mentre schiaccia il serpente tenendo in braccio Gesù bambino. I due santi che la affiancavano, avvolti in un lucente manto dorato, richiamavano invece l'adesione al progetto controriformato della Chiesa trionfante. Delle due sante legate alla devozione familiare non ne è rimasta traccia nella chiesa rinnovata nel Settecento, quando la testimonianza delle devozioni familiari era stata sostituita dal programma iconografico indicato dai teatini.
Dopo il lungo periodo in cui, dopo la morte della Madre, il progetto di costruzione dell'Eremo subì continue battute d'arresto dovute alla resistenza dei chierici regolari ad assumerne la direzione spirituale prima e alle tensioni con gli arcivescovi che intendevano sottoporre le due comunità al controllo del governo diocesano poi, una nuova fase della storia della cittadella, nobilitata dalla presenza della clausura, si sarebbe aperta nel secolo XVIII, quando fu disposta la ristrutturazione nella quale, molto più evidente, sarebbe risultato l'indirizzo dei chierici regolari. Dopo l'aggiunta, nel 1711, dell'atrio a tre arcate che sosteneva il nuovo coro per le monache disegnato dal regio ingegnere Giovanni Battista Nauclerio, l'apparato decorativo fu arricchito dall'uso di marmi mischi e completato dagli affreschi realizzati nel 1739 da Michele Foschini, allievo di Francesco Solimena e amico di Rocco Doyno, architetto e matematico responsabile della direzione dei lavori. Proprio a lui, progettista e curioso uomo di scienza, i teatini avevano allora affidato il compito di innalzare la colonna per la statua di san Gaetano nello slargo prospiciente la chiesa di San Paolo[14].

*Identità regolari e committenza*

Le origini di un più ampio e coerente progetto architettonico per il libero ritiro dei Benincasa vanno però ricondotte all'ambizioso obiettivo di far nascere una costola femminile dell'ordine teatino perseguito da alcuni dei religiosi, i quali, consapevoli del carisma di Orsola, iniziarono a fare pressione perché alla comunità di oblate si affiancasse un monastero di clausura. L'iniziativa era coerente con la politica teatina di inserirsi nel tessuto sociale urbano utilizzando soprattutto il canale della direzione spirituale di esponenti importanti delle élite cittadine e, attraverso i loro donativi, di controllare la nascita dei nuovi insediamenti monastici che stavano ridisegnando la struttura urbana della capitale, occupando spazi sempre più ampi del centro o delle nuove zone guadagnate allo sviluppo urbano. Un obiettivo per il quale l'esperienza di Orsola si rivelava strategica, non solo per il controllo diretto sulla nuova cittadella conventuale, ma anche per l'incisività conquistata dalla sua esperienza religiosa sulle correnti devozionali cittadine negli stessi anni in cui la forza carismatica di Giulia De Marco aveva aggregato un cenacolo spirituale assiduamente frequentato dai ceti dominanti della capitale e dagli stessi esponenti della corte vicereale.
Non a caso, le due donne finirono per incarnare i prototipi contrapposti della santa illetterata e annichilata prescelta dai teatini e quello della profetessa, poi condannata dallo stigma dei crimini sessuali, per la quale nulla poterono il sostegno del confessore camilliano e dei gesuiti napoletani, ma neanche l'impegno secolare del viceré[15]. Nel drammatico scontro tra i devoti di suor Giulia e i suoi accusatori, consumatosi tra la capitale del Regno e il Sant'Uffizio romano, si intrecciavano infatti le opposte tendenze diffuse nelle strategie divergenti di molti ordini di nuova fondazione, sospesi tra l'impegno caritativo, nella sua più ampia accezione della distinzione di ceto, e la direzione spirituale. Un orientamento, quest'ultimo, che, esercitato sulle numerose comunità femminili laiche influenzate dal persistere delle correnti spirituali prosperate all'ombra della *devotio moderna*, nonostante la nuova temperie religiosa, ora si affiancavano al molinismo e all'alubrandismo, con il rischio di intercettare quei fenomeni mistici, tipici delle donne, sempre sospesi tra santità viva e affettata[16].
Furono questi i motivi che resero lunga e complessa la formale acquisizione della direzione spirituale della congregazione di Orsola da parte dei teatini, fortemente voluta da Matteo Santomango, preposito della casa di San Paolo, e rifiutata a Roma per ben tre volte[17].
Tra i quadri di rozza manifattura pittorica che raccontano con grande realismo la storia tutta familiare della comunità di Sant'Elmo c'è quello che ritrae i teatini Clemente Alonso e Francesco Olimpo a colloquio con la Madre davanti alla grata. È la rappresentazione plastica, nei luoghi abitati da

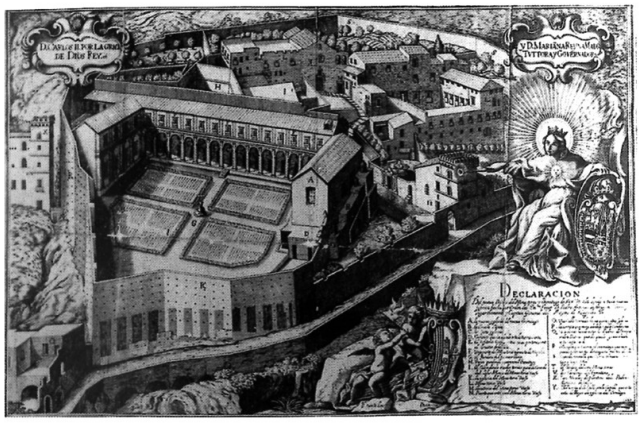



*Fig. 1. Federico Pesca, veduta dell'eremo e della congregazione dell'Immacolata Concezione, incisione, 1668 (Archivio Storico Diocesano di Napoli).*

Orsola, del ruolo avuto dai chierici regolari nella riconversione dell'esperienza di religiosità laica, coltivata in una dimensione privata dai Benincasa, in un progetto monastico istituzionale al quale affidare la nascita del ramo femminile dell'ordine. Un trasferimento che doveva necessariamente investire piani diversi di una realtà oramai accreditata nel tessuto napoletano.

La mistica, protetta e promossa dai parenti, doveva infatti assumere il profilo della santità eroica adatto al ruolo di fondatrice per il quale la connotazione carismatica doveva lasciare il posto all'osservanza e alla direzione spirituale dei chierici regolari.

E la cittadella rustica nella quale Orsola e le compagne avevano vissuto, progettata e realizzata seguendo le logiche di un mero aggiustamento architettonico ai bisogni, doveva fare spazio a un progetto poderoso, adatto a proiettare sulla città il lustro di un luogo dal quale la santità di vita della fondatrice poteva stendere il suo manto tutelare sulla capitale che la aveva scelta come protettrice e intermediaria presso Dio.

Negli ultimi anni della sua vita, infatti, quando la direzione spirituale dei teatini aveva rafforzato il progetto dell'Eremo, i chierici regolari avevano mediato un rapporto privilegiato di Orsola con Isabella Caracciolo duchessa di Aquara, devota finanziatrice, e gli Eletti della città, entrambi, come si è detto, nominati esecutori testamentari e dunque futuri garanti della realizzazione del progetto del monastero di clausura. Nel mese di settembre del 1618, pochi giorni prima della morte della mistica, i rappresentanti delle Piazze napoletane si recarono al suo capezzale per firmare un *istrumento* di affidamento della capitale alla sua protezione con la promessa di un cospicuo finanziamento per la costruzione dell'Eremo, inaugurando una consuetudine anche rituale e processionale di lunga durata[18].

Dopo la scomparsa della Madre, il 20 ottobre 1618, ebbe però inizio la battaglia per il controllo della sua eredità spirituale e materiale. Come si è detto, il testamento e il suo codicillo avevano chiaramente indicato la Congregazione e l'Eremo eredi universali del suo patrimonio, ma avevano anche stabilito che l'amministrazione dei beni e la vigilanza sulla cittadella spettassero ai nipoti Palmieri, figli di Cristina Benincasa che aveva affiancato fin dai primi tempi la sorella nel ruolo di prima preposita della piccola comunità.

Con loro, la testatrice condivideva la fondazione della congregazione e a loro affidava il compito di continuare la sua futura sostenibilità:

> [...] prego detti miei sudetti nipoti cioè Luca Antonio, Arcangelo, Tomaso e Fabrizio, Marzia, Olimpia e Caterina che vogliono continuare in dette fatiche per mantenimento di quell'opera da loro stessi formata e protetta e perciò io infondo nelli detti miei nipoti tutta la mia autorità e jus che ò in detta Congregazione volendo che tutto il governo temporale et administrazione de beni e ragioni temporali

*Fig. 2. Napoli. Università Suor Orsola Benincasa, sala degli Angeli (Università Suor Orsola Benincasa, Archivio fotografico).*

appartenentino a detti luoghi tanto della Congregazione che dell'Eremitaggio sia di detti miei nipoti ai quali anco io do il governo di detto luogo in qualsivoglia appartenente al suo mantenimento e provvedimento temporale [...][19].

Ai familiari erano poi affiancati i prepositi delle case teatine di Napoli ai quali la Madre affidava la scelta dei confessori, la revisione delle regole compilate da Navarro e la tutela spirituale delle due comunità, sempre tracciando una chiara divisione tra gestione e direzione, tra patrimonio materiale e immateriale della sua eredità religiosa.
La formalizzazione del governo spirituale dei teatini si concretizzò solamente nel 1633, quando Matteo Santomango, passato da Napoli a Roma per guidare l'ordine, ottenne la ratifica della direzione della Congregazione e dell'Eremo in costruzione da parte del Capitolo Generale[20].

*Un Eremo in cima al monte*

Nel frattempo, dopo la morte di Orsola, l'arcivescovo di Napoli aveva attivato le procedure per acquisire il controllo della vita religiosa della Congregazione trasformandola in un luogo di clausura, ma si era trovato di fronte alla salda resistenza delle oblate e degli eredi spalleggiati dagli esecutori testamentari. La supplica per ottenere il *regio exequatur* presentata al Cappellano Maggiore in data 19 aprile 1623 segnava il trasferimento a Roma della procedura affidata al canonico Montanari, ma testimoniava anche lo stato di avanzamento dei lavori necessari per dotare il «monasterio di conveniente fabrica et clausura con far questo claustro, refettorio, dormitorio et ogni altra cosa necessaria»[21].
Trascorsi sette anni dall'interdetto lanciato da Decio Carafa nel 1621 e consumatisi i reiterati tentativi di sostituire la direzione dei chierici regolari con il ritorno degli oratoriani nominando confessore padre Donato Antonio Mattucci, l'arrivo a Napoli del cardinale Boncompagni stemperò le tensioni tra governo diocesano e cittadella. Si riapriva così il percorso di affiliazione teatina ancorato alla realizzazione del monastero di clausura, ora favorito anche dall'approvazione, con il Breve del 23 giugno 1623, delle *Regole* riviste per Gregorio XV da una commissione cardinalizia[22].
I lavori per l'Eremo, però, stentavano a proseguire per la carenza di liquidità che la documentazione dell'Archivio Antico permette di ricostruire con dovizia di particolari. Quel che interessa qui notare è che passarono molti anni tra il 9 giugno 1632, giorno della cerimonia di posa della prima pietra alla presenza della coppia vicereale dei Monterrey, e il primo febbraio 1669, quando il viceré Pedro Antonio de Aragón, successore del fratello Pascual che molto si era speso per questo, diede a Corte una festa dedicata, secondo la descrizione di Fuidoro, all'ingresso delle prime 13 monache in quello che indicava come il «monasterio fondato da suor Ursola Benincasa monaca teatina»[23].
Tra queste due date non si distese soltanto lo sforzo dei chierici regolari per reperire le donazioni necessarie nella comunità devota della Benincasa, che cresceva anche oltre i confini urbani, con una traiettoria sostenuta dalla costruzione agiografica affidata a Francesco Maria Maggio, uno dei principali esponenti dell'impegno dell'ordine su questo fronte. Questi, mentre trasferiva presso la casa di Palermo il fulcro del progetto di disseminazione della memoria di quella che doveva diventare la fondatrice delle monache teatine, lasciava a Napoli lo spazio per il lavoro del confratello Serafino Filangieri, attento artefice della sostenibilità economica del progetto architettonico la cui più ampia e antica descrizione si legge nel *Compendioso ragguaglio della vita, morte e monisteri della Ven. Madre D. Orsola Benincasa napoletana* pubblicato proprio da Maggio nel 1669[24].
Nel sostegno di lunga durata a questo complesso programma architettonico e istituzionale, un ruolo fondamentale ebbero certamente i legami con i rappresentanti spagnoli della Corona in città, ma anche la narrazione di una forza spirituale progressivamente trasferita dalla fondatrice al potere miracoloso della statua dell'Immacolata commissionata dall'abate Navarro nel lontano 1592, mettendo in secondo piano la potenza carismatica di Orsola, prima, e la visionaria nipote Caterina, la priora della Congregazione che ricalcava la proiezione profetica della zia. Un profilo così difficile da accreditare nel percorso di riconoscimento della santità eroica sostenuto dall'istituzione dei processi di canonizzazione di Urbano VIII e dalla contemporanea azione di controllo affidata al Sant'Uffizio[25] [fig. 2].
Anche per questa connotazione originaria, gli snodi della nuova storia sono ancorati alle catastrofi napoletane della prima metà del Seicento.
In primo luogo, il 16 dicembre 1631, quando il Vesuvio ricordò al mondo la sua natura vulcanica e la popolazione della capitale e del Regno cercò nella protezione celeste l'argine al pericolo naturale. Sappiamo bene che il culto e l'iconografia del patrono san Gennaro che ferma la lava sono nati in quel frangente, meno si rammenta che tra le statue miracolose e le reliquie portate in processione sulla strada che conduceva ai paesi vesuviani un ruolo di primo piano era stato attribuito all'Immacolata della chiesa di suor Orsola che Giulio Cesare Capaccio ricordava tra le quattro che fermarono la furia del vulcano[26].
Una nuova fase di stallo fu poi superata in occasione della peste del 1656, quando il timore di una punizione divina facilitò l'impegno del teatino Serafino Filangieri per ottenere i 12.000 ducati promessi dagli Eletti per la fabbrica dell'Eremo, in un contesto oltremodo complicato dall'impegno del cardinale Ascanio Filomarino per incrementare il controllo giurisdizionale dell'arcidiocesi sulle comunità femminili[27].
Da non sottovalutare, poi, quanto avvenne nel 1647, quando gli Eletti furono costretti dai disordini urbani prodotti dalla rivolta di Masaniello ad annullare l'annuale visita alla Congregazione per onorare Orsola protettrice della città nell'anniversario della sua morte. Una cesura nella devozione aggregata attorno alla cittadella che avrebbe facilitato la transizione dalla forza carismatica della Benincasa alla potenza miracolosa dell'Immacolata della chiesa superiore della cittadella.
In conclusione, seguendo la prima fase della storia di lunghis-

sima durata di Orsola e della sua cittadella, possiamo dire che la dinamica del riuso, quella accezione insieme superficiale e complessa che abbiamo voluto dare a questa pratica non certo rara nella storia degli ordini regolari, va collocata su due piani molto diversi.

Da un lato, quello della matrice fondativa del ramo femminile delle religiose teatine, ispirate a una spiritualità mistica che la stessa Orsola aveva tenacemente ancorate alla rete laica necessaria per la sostenibilità di ogni scelta contemplativa indicando nel testamento l'originale assetto patrimoniale, fatto che avrebbe garantito il patrimonio e la cittadella dall'esproprio disposto dalle leggi postunitarie italiane[28].

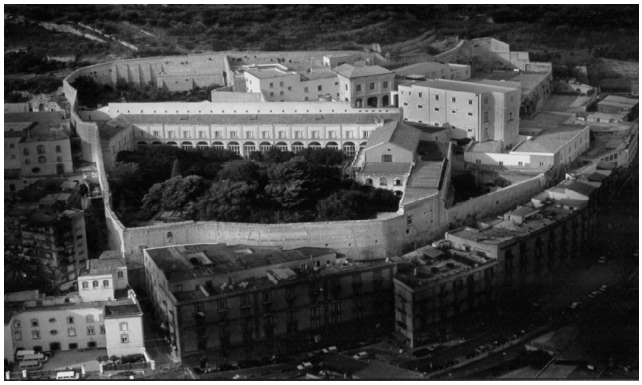


*Fig. 3. Napoli. Università Suor Orsola Benincasa, già Cittadella dell'Immacolata Concezione. Vista dall'alto (Università Suor Orsola Benincasa, Archivio fotografico).*

Dall'altro, quello dei 33.000 mq sui quali sono stati innalzati otto corpi di fabbrica, due chiese, chiostri e giardini racchiusi da un possente muro di cinta, quel luogo chiuso, ma mai separato dalla città alla quale lo legavano molteplici correnti devozionali. Una cittadella di grande bellezza, non solo per l'impianto architettonico dell'Eremo, per il disegno organico della pianta e dell'apparato decorativo, ma per la continuità con cui il riuso degli spazi ha accompagnato quello delle istituzioni progressivamente adeguate alla cultura religiosa dei tempi [fig. 3].

Nel Settecento, la ristrutturazione così radicale della chiesa dell'Immacolata aveva inglobato nell'edificio della nuova sacrestia la casa di campagna abitata da Orsola fin dal suo trasferimento «alla montagna», parte necessaria dell'identità dei luoghi.

La chiesa inferiore, quella che oggi viene chiamata Sala degli Angeli, manteneva invece la forma semplice dell'aula di predicazione. L'altare di marmo bardiglio richiamava gli stendardi processionali che accompagnavano la statua dell'Immacolata nelle sue regolari discese processionali in città e si abbinava alle grandi tele legate alle devozioni del secondo Seicento.

Il riuso contemporaneo, quello di una università che, dalla fine dell'Ottocento, occupa questi spazi, lo ha trasformato nella Sala degli Angeli, luogo di incontro e di rappresentanza, esempio di tutela e di conservazione della memoria e del patrimonio artistico, architettonico, ma anche librario e archivistico, sedimentatosi tra le mura di quella che è stata una cittadella monastica.

**Note**

[1] Una copia notarile del testamento di Orsola si trova in Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli – Archivio Storico (ISOB–AS), Archivio Antico.1.4, cc. 724-733. Il documento e il suo codicillo, rispettivamente datati 29 settembre e 15 ottobre 1618, furono rogati dal notaio Giovanni Battista de Franco. Sull'Archivio Antico conservato nella sede della cittadella monastica si veda Fiorelli, 2021.

[2] L'unica trattazione monografica della vicenda resta a oggi Fiorelli, 2001. Le principali agiografie sopravvissute a una controversa approvazione ecclesiastica sono Maggio, 1669 e Bagatta, 1671. Per una visione di contesto si vedano i saggi raccolti in Galasso, Valerio, 2001.

[3] Le due più giovani sorelle Benincasa disponevano di piccole proprietà «presso lo fundo de li cavaioli» dove vissero fino alla morte di Antonia nel 1574. La rendita di quelle proprietà è documentata in ISOB–AS, Archivio Antico.1.1, c. 500. Per la prima fase di vita della comunità si vedano i riferimenti archivistici in Buonanno, 1997-1998.

[4] La prima *Platea* della Congregazione, datata 1650, registra la successione familiare nei ruoli di gestione fino al 1636. ISOB–AS, Archivio Antico.2.11, c. 4v.

[5] Benedettino spagnolo originario di Tarragona, nel 1574 l'abate Gregorio Navarro aveva avuto in commenda da Gregorio XIII l'abbazia di San Giovanni in Venere. Egli venne in contatto con Orsola attraverso il fratello della mistica che aveva lavorato al suo servizio prima di morire nel 1575. Silos, 1655, p. 400; Maggio, 1669, pp. 19-26; Bagatta, 1671, pp. 51-57. Per il legame di Navarro con gli oratoriani e i cospicui lasciti a loro favore disposti dal prelato spagnolo cfr. Di Nicola, 2005, pp. 217-232 e, più in generale, Cistellini, 1989.

[6] Per l'educandato della Presentazione di Maria al Tempio detto Scorziata si veda Boccadamo, 2004 e la scheda in Valerio, 2006, vol. 1, pp. 327-331.

[7] Del Tufo, 1609, p. 29. Navarro, insieme ai fratelli Desiato e Venturello Fasano, sottoscrisse l'enfiteusi perpetua del suolo alle pendici di Sant'Elmo, poi acquistato nel 1584 per iniziare l'ampliamento della casa e la costruzione della cappella. Per le prime fasi di storia della Congregazione si vedano i documenti diocesani trascritti in appendice a Dovere, 1995.

[8] Cistellini, 1989, pp. 356 e 389n, istrumento del 29 dicembre 1584; Di Nicola, 2005.

[9] La convenzione del 12 luglio 1586 tra Girolamo Tagliaferro, Ascanio e Luc'Antonio Palmieri, Navarro e Scipione Caracciolo per l'ampliamento della strada si trova in ISOB–AS, ArchivioAntico.1.2, c. 139.

[10] La duchessa acquistò la proprietà dagli oratoriani per poi trasferirla alla Congregazione come risulta dalla copia dell'atto rogato dal notaio Loise Giordano: *Donatione de una casa giardino e cappella & uno vacuo avanti fatto dalla Duchessa di Santa Agata alla Congregatione et da detta Duchessa comprata dalli PP. dell'Oratorio fatta a di 23 aprile 1597*, in ISOB–AS, Archivio Antico.1.1, c. 23. Per l'eredità Francone *ivi*, ArchivioAntico.6.303, c. 30r.

[11] Nel 1606 Isabella Caracciolo, duchessa d'Aquara e madre del teatino Nicola Antonio Alessano, era stata scelta come protettrice della Congregazione e sarebbe diventata esecutrice testamentaria della Benincasa insieme agli Eletti della città di Napoli. Figure fondamentali per l'avvicinamento dei chierici regolari alla libera congregazione furono in quegli anni Marco Parascandolo, visitatore apostolico delle comunità femminili legato agli oratoriani e al Navarro, Clemente Alonso e Francesco Olimpo di cui si dirà più avanti. Un fascio documentale proveniente dalle case teatine riguardante la Benincasa è oggi nella Sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli, *fondo San Martino*, 529. Cfr. Silos, 1685; Carrara, 1762; Campanelli, 1987; Giannini, 2013 e i saggi raccolti in D'Alessandro, 2011. Santacroce fu l'estensore della *Vita* composta delle testimonianze delle compagne di Orsola per imbastire il processo diocesano. Copia del manoscritto è in ISOB–AS, Archivio Antico.6.298/E.

[12] Una copia del testamento del nipote è *ivi*, Archivio Antico.1.1, c. 95.

[13] «Altare maius […] est hucusque ligneum ex tabulis sectilibus sed dixerunt de proximo extruensum ex fabrica», citato in Dovere, 1995, p. 76. Cfr. Voltan, 2004.

[14] Doyno, post 1738. Sulla storia architettonica della cittadella, Como, 2016.

[15] L'episodio è ben noto fin da Amabile, 1892. La più recente trattazione in Gotor, 2021 con ampio rinvio alla bibliografia precedente.

[16] Una lunga stagione storiografica si era occupata delle sante vive dopo Zarri, 1990, poi ripresa da Malena, 2003.

[17] Per la documentazione relativa ai rigetti del 5 maggio 1624, 2 maggio 1627, 6 maggio 1630, si veda Archivio Generale Teatini di Roma (AGTR), ms. 5, cc. 268, 278, 283v.

[18] Nel corso di una visita alla Benincasa oramai morente il 24 settembre 1618, gli Eletti la nominarono protettrice della città di Napoli assumendo la tutela delle sue fondazioni. Una copia della nomina con un estratto del testamento è in ISOB–AS, Archivio Antico.6.351.

[19] ISOB–AS, Archivio Antico.1.4, cc. 724-733.

[20] La ratifica in ISOB–AS, ArchivioAntico.1.3, c. 64r.

[21] Archivio di Stato di Napoli (ASNa), *Cappellano Maggiore*, b. 35, cc. 394r-395r.

[22] Il regolamento della Congregazione fu presentato a Roma dagli esecutori testamentari, Isabella Caracciolo duchessa d'Aquara e gli Eletti della città di Napoli, attraverso il canonico Giovanni Battista Montanari. Esaminate da una commissione cardinalizia, le *Regole* furono approvate da Gregorio XV col breve del 7 aprile 1623 e ottennero il *regio exequatur* il 22 ottobre di quell'anno. La prima edizione a stampa conteneva le regole per la Congregazione e per l'Eremo; si legga *Regole*, 1645.

[23] Fuidoro, 1938, p. 106 e Parrino, III, pp. 40 e pp. 214-215. Un manoscritto celebrativo dell'ingresso il primo febbraio 1669, insieme a dodici romite, della priora Maddalena Orsini proveniente dal monastero della Trinità delle monache è conservato in ISOB–AS, Archivio Antico.6.447: *Ingresso della prima Romita e si da notizia che sia la persona Eletta à dare la norma del vivere Romitico come prescrive la Regola della Venerabile Madre Orsola Benincasa.*

[24] Per una ricognizione delle agiografie della Benincasa: Rossell, 1996; Rossell, 1997, pp. 16-19; Fiorelli, 2001, pp. 179-220.

[25] Gotor, 2002; Fiorelli, 2009.

[26] Capaccio, 1634, p. 724. Cfr. Fiorelli, 2006.

[27] La documentazione relativa al recupero dai debitori di quanto la città aveva promesso è in ISOB–AS, ArchivioAntico.1.6, cc. 6-17.

[28] Sulla vicenda si veda Fiorelli, 2021, pp. 15-31.

**Bibliografia**


L. Amabile, *Il santo Officio della Inquisizione in Napoli*, S. Lapi, Città di Castello 1892.

G. B. Bagatta *Vita della ven. serva di Dio Orsola Benincasa napoletana dell'Ordine dei Chier. Regolari Fondatrice delle Vergini Teatine della Congregatione ed Eremo del'Immacolata Concettione di Maria Vergine,* Catani, Venezia 1671.

G. Boccadamo, *Ordinazioni et Regole del Sacro Tempio della Scorziata di Napoli*, in *Archivio per la Storia delle Donne*, a cura di A. Valerio, vol. 1, M. D'Auria, Napoli 2004, pp. 145-166.

G. Buonanno *Le comunità monastiche di Orsola Benincasa dal 1583 al 1669,* in «Istituto Suor Orsola Benincasa. Annali», 1997-1998, pp. 67-108.

M. Campanelli (a cura di), *L'inchiesta di Innocenzo X sui Regolari in Italia*, vol. 1, *I Teatini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1987.

G. C. Capaccio, *Incendio di Vesuvio. Dialogo* in *Il forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso*, [Napoli 1634] Luca Torre Editore, Napoli, 1989, pp. 679-732.

B. Carrara, *Nomi, e cognomi de' padri, e fratelli professi della Congregazione de' Chierici regolari*, stamperia del Chracas, Roma 1762.

A. Cistellini, *San Filippo Neri, l'oratorio e la congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Morcelliana, Brescia 1989.

M. T. Como, *La Sala degli Angeli nel complesso conventuale di Suor Orsola Benincasa: per una storia della costruzione*, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli 2016.

G. B. Del Tufo, *Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari in cui si contiene la fondatione e progresso di lei insino a quest'anno MDCIX*, Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, Roma 1609.

G. Di Nicola, *L'abbazia di San Giovanni in Venere: ricerche bibliografiche per il millennio 1004-2004*, Deputazione abruzzese di storia patria, L'Aquila 2005.

D. A. D'Alessandro (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, 2 voll., M. D'Auria, Napoli 2011.

U. Dovere, *La 'voluntaria congregatione di donne vergini' di Suor Orsola Benincasa tra chiostro e laicità. Per la storia di una cittadella monastica nella Napoli moderna* in *L'Istituto Suor Orsola Benincas. Un secolo di cultura a Napoli, 1895-1995*, Fiorentino, Napoli 1995, pp. 55-96.

R. Doyno, *Esame di sette pareri dati in occasione dell'innalzamento d'una colonna, che pensano di far eseguire i RR. PP. Teatini di S. Paolo Maggiore e presentati in giudizio dal signor D. Agostino Pisani*, s.l., Napoli [?] dopo 1783.

V. Fiorelli, *Una santa della città. Suor Orsola Benincasa e la devozione napoletana tra Cinquecento e Seicento,* Editoriale Scientifica, Napoli 2001.

V. Fiorelli, *I santi del Vesuvio,* in *Alla scoperta del Vesuvio*, Electa, Napoli 2006, pp. 72-77.

V. Fiorelli, *I sentieri dell'inquisitore. Sant'Uffizio, periferie ecclesiastiche e disciplinamento devozionale (1615-1678)*, Guida, Napoli 2009.

V. Fiorelli (a cura di), *Patrimoni di carta. Libri e documenti nelle collezioni dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, Suor Orsola Benincasa Università Editrice, Napoli 2021.

I. Fuidoro, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, («Cronache e

documenti per la storia dell'Italia meridionale dei secoli XVI e XVII») vol. VI, a cura di A. Padula, Società napoletana di storia patria, Napoli 1938.

G. GALASSO, A. VALERIO (a cura di), *Donne e religione a Napoli in età moderna. Secoli XVI-XVIII*, Franco Angeli, Milano 2001.

M. C. GIANNINI, *Parascandolo Marco*, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2014, pp. 290-293.

M. GOTOR, *I beati del papa. Santità, Inquisizione e obbedienza in età moderna*, L. S. Olschki, Firenze 2002.

M. GOTOR, '*Sia seppellito in terra mixta con gli altri cadaveri'. Tensioni, autocensure e censure nella vita di san Camillo de Lellis di Sanzio Cicatelli tra carità e misticismo*, in *I demoni di Napoli: naturale, preternaturale, sovrannaturale a Napoli e nell'Europa di età moderna*, a cura di F. P. De Ceglia, P. Scaramella, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2021, pp. 79-101.

F. M. MAGGIO, *Compendioso ragguaglio della vita, morte e monisteri della Ven. Madre D. Orsola Benincasa napoletana fondatrice della Congregazione teatina di sessantatrè Vergini, dell'Eremo teatino di trentatrè Monache e di sette Converse, e del Ritiramento di dodici Sacerdoti de' Padri Chierici Regolari sotto titolo della Immaculata Concezione*, Gio. Francesco Paci, Napoli 1669.

A. MALENA, *L'eresia dei perfetti: inquisizione romana ed esperienze mistiche nel Seicento italiano,* Edizioni di storia e letteratura, Roma 2003.

D. A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' vicerè del Regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fin'all'anno 1683...*, tomo III, Francesco Ricciardo, Napoli 1730.

*Regole lasciate dalla ven. madre Orsola Benincasa fondatrice della Congregazione delle reverende monache teatine e Romitaggio ambidue luoghi sotto il titolo della SS. Concezione di Nostra Signora,* Roberto Mollo, Napoli 1645.

C. ROSSELL, *Manuscritos teatinos en la Biblioteca comunal de Palermo*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LII, 1996, 122, pp. 195-288.

C. ROSSELL, *Biografos y biografias de la venerable Ursula Benincasa en el siglo XVIII*, D. F. México 1997.

G. SILOS, *Historiarum Clericorum Regularium a congregatione condita*, vol. 2, typis haeredum Corbelletti, Romae 1655.

G. SILOS, *Vita del venerabile servo di Dio d. Francesco Olimpo dell'Ordine de' Chierici Regolari*, Paolo Bonacotta, Messina; Salvatore Castaldo, Napoli 1685.

A. VALERIO (a cura di), *I luoghi della memoria*, 2 voll., Voyage Pittoresque, Napoli 2006.

A. VOLTAN, *La chiesa dell'Immacolata Concezione: origine e trasformazioni*, in *Istituto Suor Orsola Benincasa. Museo storico universitario*, a cura di M. A. Fusco, Palombi, Roma 2004, pp. 71-90.

G. ZARRI, *Le sante vive: cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990.

# SANT'ANDREA AVELLINO, SECONDA CASA DEI PADRI TEATINI A MESSINA (1727-1908)

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-passalacqua

*Francesca Passalacqua*
Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Ingegneria
francesca.passalacqua@unime.it

**Abstract**

**Sant'Andrea Avellino, second house of Theatine fathers in Messina (1727-1908)**

*The Regular Theatines Clerics settled in Messina at the beginning of the 17th century, founding the first house of the Santissima Annunziata. In 1727, after more than a hundred years, the foundation of the second house was authorized. Sant'Andrea Avellino was built on the plain of San Giovanni, overlooked by the church of the Sovereign Military Hospitaller of San Giovanni and the Jesuit College of Jesus and Mary.*
*The Theatine houses, similar to most of the city, were destroyed in the 1908 earthquake. Although no trace remains of both foundations, the first house enjoys undisputed fame due to the presence of the young Guarino Guarini who contributed to the completion of the building site. Construction of Sant'Avellino had gone on for over a century and its history now can only be told through the surviving printed sources and archival documents. The reading of the surviving archive documents kept at the Generalate of Sant'Andrea della Valle in Rome and further sources can help recompose the complex events of an important city building site to contribute to the knowledge of a further fragment of the great puzzle of an "invisible" city.*

**Keywords**

*Regular Theatines Clerics, Messina, Sant'Andrea Avellino, 18th-20th centuries.*

*Introduzione*

I Chierici Regolari teatini si stabilirono a Messina nel XVII secolo, fondando la prima casa della Santissima Annunziata nel centro della città. Dopo più di cento anni, il 5 settembre 1727, fu autorizzata la fondazione della seconda casa, dedicata a Sant'Andrea Avellino[1]. Questa fu costruita sul piano di San Giovanni, un importante spazio urbano a settentrione della città, su cui insistevano la chiesa del Sovrano Militare Ordine Ospedaliero di San Giovanni e il Collegio dei Gesuiti di Gesù e Maria. La casa teatina, come gran parte della città, fu distrutta dal terremoto del 1908. Malgrado non resti alcuna traccia di entrambe le fondazioni, la prima casa gode di una fama indiscussa per il contributo del giovane architetto teatino Guarino Guarini al completamento del cantiere.
La costruzione del Sant'Andrea Avellino si protrasse per più di un secolo con complesse vicende, e il coinvolgimento di molti artisti avvicendatisi nel cantiere.
Il complesso conventuale è noto per le incisioni tardo-settecentesche, che però lo ritraggono "virtualmente", come largamente definito in ogni sua parte. Era invece ancora in costruzione, e si ritiene che gli artisti abbiano utilizzato i disegni e il modello ligneo giunto da Roma per poter mostrarne un aspetto eloquente sull'invaso in cui insistevano gli altri importanti monumenti della città.
Obiettivo della ricerca è l'approfondimento del lungo iter del cantiere di costruzione del grande complesso teatino, avviato agli inizi del Settecento e su cui non esistono specifici studi storiografici.
L'analisi delle fonti iconografiche – spesso unico riferimento per l'indagine di una città completamente devastata dal susseguirsi dei terremoti – e dei testi a stampa, che talvolta forniscono notizie dissonanti, e della documentazione d'archivio, in parte inedita, ha consentito di chiarire importanti passaggi dell'edificazione del complesso cantiere. Il saggio intende ricomporre la storia, con la maggior fedeltà possibile alle vicende del cantiere teatino, per contribuire alla conoscenza di un frammento del grande *puzzle* di una città "invisibile".

*I teatini a Messina*

I chierici teatini si erano stanziati a Messina nel primo decennio del XVII secolo e fondarono la prima casa nel centro della città, sulla strada Maestra (attraversamento normanno nord-sud) prossimo alla piazza della chiesa Madre[2].
La prima casa dell'ordine, insieme alle fondazioni di Palermo, Siracusa e Piazza Armerina, era tra i primi cinque insediamenti dei regolari in Sicilia e venne costruita per volontà del conte di Naso, Piero Maria Cibo e della moglie, la nobildonna Giovanna La Rocca. Il cantiere pare ebbe inizio all'indomani della sua fondazione, ma fu l'arcivescovo di Messina, il teatino Simone Carafa, giunto in città nel 1647, a dare un importante contributo all'edificazione della chiesa in cui si celebrò la prima messa il 7 agosto 1653, giorno della festa di Gaetano Thiene[3].
Poco è noto del progetto e della costruzione del complesso; al contrario la facciata della chiesa, che portava la firma di Guarino Guarini, è databile agli inizi degli anni Sessanta. L'architetto e matematico teatino, in città dalla fine degli anni Cinquanta, nel breve periodo a Messina, aveva probabilmente contribuito anche alla decorazione di due cappelle e alla

realizzazione della casa. È plausibile ipotizzare che il padre modenese fosse stato chiamato dallo stesso confratello Simone Carafa per rafforzare la presenza dell'ordine regolare in città, dominata dai gesuiti da oltre un secolo[4] [fig. 1].
Il 5 settembre 1727, dopo più di cent'anni dalla fondazione della prima casa, con un «Decreto del Vescovo» (conservato presso l'Archivio della Casa Generalizia dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle di Roma) il cardinale Francesco Barbarino decretava «la fondazione della seconda casa in Messina colla facoltà di possedere»[5].
La realizzazione della seconda casa muoveva innanzitutto da quanto era stato disposto dalla famiglia Cibo, già promotrice della Santissima Annunziata, per mano di Carlo Filippo Cottone, principe di Castelnuovo, detentore dell'ingente patrimonio di Pietro Maria Cibo. Il conte aveva disposto fin dal 1615 che «nel caso di totale mancanza di posteri – di vendersi tutto il suo asse – onde col prezzo fondarvi un locale religioso di monaci e monache»[6]. Nel 1712 alla morte dell'ultima discendente della famiglia, Girolama Cottone, seguì una lunga contesa tra gli esecutori testamentari (l'arcivescovo Giuseppe Migliaccio, l'archimandrita Ascanio Conzaga, il preposto dei padri teatini Giuseppe Minganti e il gesuita Giovanbattista Sollima)[7] che fece ritardare a lungo la costruzione della seconda casa, principalmente a causa dei dissidi tra i teatini e i gesuiti, che furono i più accaniti oppositori della costruzione[8], conclusasi con l'assegnazione del lascito ai regolari grazie alla determinazione del preposto Minganti. Quest'ultimo, incaricato dalla commissione romana di risolvere l'annosa vicenda, era confermato nel ruolo di procuratore degli esecutori testamentari con la definitiva autorizzazione alla fondazione della casa, affiancato però da altro religioso nominato dai suoi superiori, affinché potesse essere supportato nell'amministrazione delle proprietà[9].
Allo stesso tempo la casa doveva realizzarsi in un luogo "diverso" dalla Santissima Annunziata e, completata la sua costruzione, il preposto avrebbe dovuto distribuire i beni ereditati dal conte Cibo secondo le opportunità e necessità dei religiosi[10]. Infine, il decreto si concludeva determinando che quanto rimasto della stessa eredità venisse destinato per le elemosine, disposte equamente dagli esecutori testamentari.
La sua costruzione si avviava soltanto a partire dal 1731[11].

*Fig. 1. Messina. Chiesa della Santissima Annunziata, prospetto, XX secolo (collezione privata).*

*Le case teatine e la città*

Entrambe le fondazioni occupavano posizioni preminenti in rapporto al contesto urbano. La Santissima Annunziata ricadeva nel cuore della città, prossima ai limitrofi insediamenti dei gesuiti e dei domenicani in posizione centrale sull'antica strada Maestra [fig. 2].
La casa di Sant'Andrea Avellino si insediava all'interno della grande area urbana che durante il XVI secolo acquisiva connotati più definiti, diventando una tra le aree più rilevanti della città. Il progetto costituiva pertanto un'importante occasione per i teatini per occupare una delle aree di espansione cittadine, contrastando ancora una volta i gesuiti che si erano già insediati nei pressi della piazza. L'edificio avrebbe occupato un vasto lotto trapezoidale di circa cinquemila metri quadrati composto da due isole di fondazione medievale, appena retrostanti la Palazzata, tra la strada Maestra a occidente e la via delle Conciarie a oriente[12]. L'area prospettava sul piano di San Giovanni – importante e ampio spazio urbano a nord della città di circa quattordicimila metri quadrati – all'interno delle mura cinquecentesche[13]. Il suo prospetto principale avrebbe così costituito una delle quinte architettoniche della *magna platea,* chiusa dalla chiesa del Gran Priorato di Malta e, a occidente, dal prospetto del collegio della chiesa di Gesù e Maria di San Giovanni appartenente ai gesuiti[14]. La facciata principale della chiesa in tal modo si sarebbe contrapposta all'eloquente edificio seicentesco dei Cavalieri mentre il convento avrebbe costituito la quinta architettonica della piazza di Santa Maria la Porta a conclusione della strada Maestra [figg. 3-4]. Dopo il terremoto del 1908 si decise che quanto era ancora in piedi dell'imponente edificio dovesse essere abbattuto per dare spazio al piano urbano che prevedeva un nuovo disegno della città[15].

*Per una plausibile storia della fabbrica*

Le fonti a stampa, talvolta, costituiscono l'unico veicolo delle notizie riguardanti la storia dei monumenti e delle loro vicende storico-artistiche cittadine, tuttavia, spesso esse riferiscono

quanto già affermato da altri senza ricorrere ai documenti superstiti. E così la storia del complesso teatino – parte della città invisibile – si basa su notizie dissonanti di un cantiere prolungato nel tempo, senza chiarire tempi e fasi della sua realizzazione[16].

Nei primi decenni dell'Ottocento i cronisti dell'epoca riportavano brevi note sull'edificio. Gli annali di Caio Domenico Gallo, monumentale cronaca per la storia della città, riferiscono che nel 1755 la costruzione del complesso stentava a partire e segnalano: «La fabbrica di questa Chiesa è de' tempi a noi molto vicini, e l'erezione della nuova casa dei padri teatini principiò mentre da noi si scrivono le cose presenti»[17]. Aggiungevano, inoltre, che soltanto nel 1766 si gettava la prima pietra della chiesa mentre i festeggiamenti per la sua inaugurazione erano riferibili alla metà dell'Ottocento[18].

Nel 1840 Giuseppe La Farina, esaltandone le caratteristiche

*Fig. 2. Gianfrancesco Arena,* Pianta della città di Messina rilevata dopo le rovine di Terremoti di Febrajo 1783…, *Messina, 31 gennaio 1784 (BNN, ba 6-42). In evidenza: 1. Chiesa e casa della Santissima Annunziata 2. Chiesa e casa di Sant'Andrea Avellino.*

*Fig. 3. Andrea Calamecca, Messina, lastra bronzea, 1572, particolare del piano di San Giovanni.*

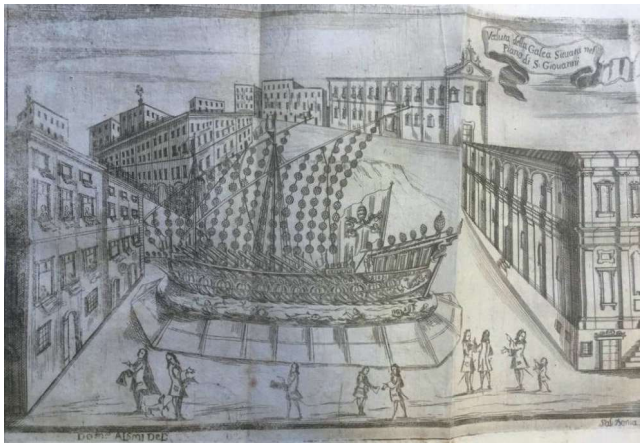


*Fig. 4. Domenico Anselmi, Salvatore Donia, veduta della galea situata nel piano di San Giovanni in occasione della festa della Madonna delle Lettera, 1728 (da Ortolano, 1728).*

architettoniche, auspicava il tempestivo completamento dell'edificio e scriveva:

«La Casa è uno dei più belli edifici, che adornano la città nostra. Grande, solida e maestosa è la massa; ben disposte le aperture, stupenda la scala. […]. Incompleta è tuttora una buona parte dell'interno dell'edificio. L'attuale chiesetta è ricca di lodate pitture»[19].

Negli stessi anni era però il Grosso Cacopardo, per primo, a fornire notizie riguardo la provenienza del disegno, evidenziandone le particolari caratteristiche e lo stato dei luoghi:

«[…] la casa merita di essere visitata, per la sua vastità, e regolarità di disegno, architettata sul modello fatto venire da Roma: la scala è veramente magnifica tutta di marmo bianchissimo di Carrara. Imperfetta resta tuttavia la Chiesa, che sarebbe riuscita una delle più belle, potendosi veder le colonne tutte d'un pezzo, che stanno a giacere sul suolo […]»[20].

Giuseppe Coglitore nel 1858 dava, infine, conto della presenza dell'ordine regolare in città, celebrando le fondazioni delle due case e fornendo, per la prima volta, nuove e più dettagliate notizie sulla costruzione della seconda sede dell'ordine. Nelle prime pagine si soffermava a raccontare quanto il cantiere stentasse ad avviarsi e che avrebbe visto la sua conclusione soltanto nel 1851[21]. Nelle pagine successive, egli approfondiva la descrizione della chiesa appena completata, dopo più di un secolo dalla sua fondazione. Deluso della realizzazione del prospetto principale, Coglitore era invece entusiasta del suo interno: un impianto longitudinale, a tre navate, caratterizzato da una cupola poggiante su un cornicione, sostenuta da quattro pilastri e otto colonne che occupavano le navate laterali[22].

Gli scritti successivi accennavano con sintetiche considerazioni quanto era già stato affermato[23] sino agli anni Sessanta del Novecento, periodo in cui gli scritti di Maria Accascina[24] e Francesco Basile[25], raccontando la città perduta a seguito del terremoto novecentesco, confermarono, ancora una volta, quanto già noto sulla storia della fabbrica, reiterando gli autori del progetto noti: Domenico Martinelli (1650-1718), quale autore del progetto e, più avanti, l'abate Antonio Basile (XVIII secolo) e Antonio Tardì (1780-1860) per il suo completamento.

Ma se la presenza di Antonio Basile e Antonio Tardì nel cantiere trova riscontro documentario nell'Ottocento, il riferimento a Domenico Martinelli, citato per la prima volta dal Coglitore, non ha alcuna verifica documentaria. Potrebbe essere plausibile l'associazione del disegno "venuto da Roma" con l'eminente architetto lucchese, in virtù della sua attività romana e presso l'Accademia di San Luca. Tuttavia, i tempi non avrebbero coinciso poiché il Martinelli aveva lasciato Roma già nel 1716 per tornare nella sua città, dove morì nel 1718[26].

Il fascicolo conservato presso la Curia Generalizia, incrociato con i documenti custoditi negli archivi cittadini, ha fornito nuovi dati per la ricostruzione della storia della fabbrica, avviata a seguito dell'autorizzazione del 1727.

In particolare, attraverso alcuni registri della casa è possibile seguire gran parte della costruzione della fabbrica. Tali documenti, malgrado discontinui, testimoniano le attività della fabbrica dal febbraio 1731 e per tutto il secolo successivo, dando conto dei passaggi che portavano i padri a determinare le scelte riguardanti la storia del cantiere[27].

Vennero avviate immediatamente, protraendosi per più di un decennio, le acquisizioni delle case, che ricadevano nei due blocchi preesistenti. I documenti riferiscono di una intensa e costante attività di "compra di case" sino al 1750[28]. Era necessario acquisire la proprietà dell'intera area per poter avviare il progetto definitivo, ma, allo stesso tempo, gli immobili acquisiti venivano trasformati e utilizzati secondo le nuove destinazioni d'uso[29]. Non si spiegherebbero altrimenti i lavori che, contemporaneamente, si eseguivano per la cosiddetta «Fabrica della nuova casa e chiesa»[30]. Sembra plausibile che sia stato avviato il progetto di una chiesa che necessitava però, quasi immediatamente di lavori di modifica per la sua «ampliazione»[31]; pertanto, parallelamente si pensava a «rifare la pianta della nostra casa»[32]. Alle attività di acquisizione delle aree e costruzione dell'edificio si affiancavano le continue commissioni per i «guarnimenti alla chiesa e sacrestia», tra cui molte commesse agli argentieri Gaetano e Antonio Martinez[33], appartenenti a una nota famiglia cittadina di tale magistero[34], e l'acquisto di quadri «per le cappelle della detta chiesa»[35].

I rimandi tra le spese di attività di «ampliazione della chiesa» inducono, però, a pensare che nei primi anni Trenta del Settecento sia stato avviato un progetto ritenuto immediatamente insufficiente.

Da scritture del 1742 si evince che il padre consultore don Giuseppe Maria Minganti era a Roma già dal 1740 per sciogliere alcuni nodi riguardanti la Casa di Messina. Si era fatto appello a Roma per la licenza del Padre Generale a un nuovo progetto. A conferma di tale richiesta si evincono in quegli anni i pagamenti al pittore Sebastiano Conca per il completamento del quadro del «Glorioso Sant'Andrea» e a Giuseppe Doria «architetto che fece il disegno della nostra Casa e Chiesa»[36].

Il coinvolgimento dei due artisti romani sancisce l'avvio del nuovo progetto. Appare plausibile che padre Minganti, insoddisfatto del primo, ritenuto insufficiente alle esigenze dei padri, avesse deciso di ottenere da Roma nuovi disegni, probabilmente anche a seguito dell'acquisizione delle aree necessarie per la definizione del lotto su cui edificare il complesso.

In quegli anni sembra una pratica abbastanza usuale per gli insediamenti siciliani: i padri teatini di Palermo avevano fatto ricorso a Roma per la costruzione del coro e della cupola del San Giuseppe dei Teatini[37]; è altresì interessante, negli stessi anni Venti del Settecento, il caso dei disegni per la chiesa di Sant'Andrea a Siracusa, attribuibili all'architetto romano Nicola Michetti (1677-1758)[38].

Il padre Minganti moriva nel 1744 e il pittore Salvatore Monosilio (1715-1776)[39], allievo del Conca, ne realizzava immediatamente due ritratti in memoria[40].

Contemporaneamente, tale Giuseppe Palmos era pagato per realizzare il modello ligneo del nuovo progetto[41], che avrebbe

sostituito quello che negli stessi anni era stato redatto a Messina dal mastro Domenico Biondo[42]. Il modello giunse a Messina nel 1746, e lo stesso Monosilio venne incaricato di recuperare a Roma anche «i disegni in carta di questa Casa e Chiesa», dopo la morte del Doria nel 1749[43]. Erano anni difficili: la peste nel 1743 travolgeva la città e il cantiere si arrestò in attesa del nuovo progetto. L'arrivo dei disegni e del modello[44], suggellati dalla visita dell'arcivescovo[45], poteva dare finalmente l'avvio al nuovo cantiere, i cui lavori però iniziarono negli anni Settanta[46].

*Giuseppe Doria Messinese, architetto della fabbrica*

I nomi di Sebastiano Conca e Giuseppe Doria rimandano ad artisti romani di rilievo nel panorama coevo: Sebastiano Conca (1680-1764), pittore napoletano di fama, era stato principe dell'Accademia di San Luca (1729-1739) e aveva formato generazioni di artisti. Il quadro realizzato per la chiesa di Sant'Andrea Avellino, proveniente dalla chiesa distrutta, è oggi conservato nel Museo Interdisciplinare Regionale di Messina[47] [fig. 5].
Giuseppe Doria (1704-1749), menzionato nei documenti, era nato a Roma nel 1704, primogenito di nove figli (Giuseppe, Antonio, Silvestro, Anna, Francesca, Licretia, Gaspare, Rossana e Agnese) di Alessandro, argentiere, e di Antonia Condello[48]. I Donia, che avevano modificato il cognome nel più illustre "Doria", appartenevano a una nota famiglia di argentieri messinesi, trasferitasi nella capitale già nel XVII secolo, e gravitante nella cerchia di Filippo Juvarra. Giuseppe entrò presto tra i giovani frequentatori della casa romana dell'artista messinese, e, formatosi all'Accademia di San Luca, mostrava abili doti di disegnatore, ottenendo prestigiosi riconoscimenti nei concorsi clementini del 1725, 1728 e 1732[49]. Svolgendo l'attività di architetto a Roma, negli anni Quaranta era al servizio dell'ambasciata portoghese e contribuiva ai lavori per il San Pietro in Vaticano[50]. Fu altresì autore di un disegno per la prima macchina della Chinea di piazza Farnese dedicata alla *Fondazione del Regno delle due Sicilie da parte di Ruggero d'Altavilla*, pubblicata da Giuseppe Vasi nel 1745[51].
Lontana dalla floridezza economica e dalla febbrile attività costruttiva del Seicento, il secolo dei lumi vedeva Messina confrontarsi con un difficile assestamento governativo. La cultura architettonica cinque-seicentesca, che aveva vissuto un periodo di alta espressività, attraversava un momento di stasi. Soltanto pochi echi della importante innovazione culturale che coinvolgeva gran parte del territorio peninsulare giungevano a Messina, in concomitanza con la presenza di Filippo Juvarra (1678-1736), che, tornando nella città natale, nei brevi soggiorni messinesi dei primi decenni del Settecento, vi lasciava cospicua traccia del suo operato con alcune opere ma, soprattutto, con molte idee progettuali testimoniate magistralmente dai suoi "schizzi" di vedute della città[52].
Un sottile filo rosso, però, legava proprio la cultura accademica diffusa da Juvarra ad alcuni artisti messinesi che gravitano tra Roma e Messina, contribuendo a completare alcuni dei cantieri cittadini più rilevanti di questo periodo. Nel 1743 si concludeva la costruzione della chiesa di San Gregorio, di fondazione cinquecentesca, in cui è documentata la presenza di Juvarra tra il 1703 e il 1705 per la definizione degli interni; dei fratelli Antonio e Paolo Filocamo, autori della decorazione interna nel 1723 e del campanile spiraliforme firmato da Paolo Filocamo, vicini a Juvarra e formatisi anch'essi all'Accademia di San Luca[53]. Nei primi anni del Settecento la casa romana di Juvarra era infatti un cenacolo di artisti: i messinesi Pietro Passalacqua (1680-1764) e Simone Martinez (1689-1768), lo stesso Sebastiano Conca (1680-1764), Luigi Vanvitelli (1700-1773) sono solo alcuni dei nomi che frequentavano la casa – condivisa con Francesco, il fratello argentiere – come se fosse un'accademia artistica privata[54]. Negli anni Trenta Juvarra si divideva tra Torino e Roma, ma la sua casa continuò a essere frequentata da molti giovani artisti, quali Bernardo Antonio Vittone (1704-1770) e il nostro Giuseppe Doria.
Non si ha notizia delle modalità dell'incarico ricevuto da quest'ultimo per i teatini di Messina, ma sembra plausibile

*Fig. 5. Salvatore Conca,* Morte di Sant'Andrea Avellino*, pala d'altare, olio su tela, cm 486 x 269 (Museo interdisciplinare Regionale di Messina).*

*Fig. 6. Francesco Sicuro,* Piazza di San Giovanni in Messina*, acquaforte, particolare della chiesa di Sant'Andrea Avellino (da* Vedute e prospetti della città di Messina*, 1768).*

immaginare che i rapporti con l'entourage juvarriana e l'Accademia possano essere stati il tramite con la Curia Generalizia romana.

Sono state le pagine del volume di Francesco Basile a indicarmi la strada sulla possibile relazione del progetto della seconda casa teatina con Giuseppe Doria: lo studioso mette a confronto un disegno, senza alcun commento, (parte di una incisione di Francesco Sicuro, rappresentante la *Piazza di San Giovanni*[55]), evidenziando esclusivamente il prospetto della chiesa di Sant'Andrea Avellino, con uno dei disegni dell'architetto messinese Giuseppe Doria conservato presso l'Accademia di San Luca. L'autore non chiarisce quanto pubblicato; non è noto se abbia potuto visionare i registri della casa ed evincere il nome di "Giuseppe Donia o Doria" oppure se, da una ricerca sugli artisti del periodo, abbia potuto scorgere, forse causalmente, la similitudine tra il disegno accademico e l'incisione del Sicuro. Associa infatti nelle stesse pagine altri esempi di architetture coeve quali la chiesa di Santa Maria Maddalena di Josafat, progettata nel 1765 dall'architetto romano Carlo Marchionni[56] e il Monte di Pietà, cantiere seicentesco, definito soltanto nella metà del Settecento da Placido Campolo (1693-1743)[57] e Antonio Basile, coinvolto nel cantiere teatino a partire dal 1762.

Il disegno firmato da "Giuseppe Doria messinese" era parte degli elaborati realizzati per il concorso clementino di I classe del 1732 dal titolo: «Si delineerà la topografia di una città in mezzo al mare di figura ad arbitrio fortificata nel suo circuito alla moderna, secondo le regole insegnate da più anni nella nostra Accademia di S. Luca a Roma»[58]. Da tale confronto sembra emergere abbastanza evidente una certa corrispondenza tra i prospetti dei due edifici chiesastici rappresentati [figg. 6-7]. La commissione assegnava il primo premio a Bernardo Antonio Vittone, il secondo *ex aequo* agli allievi Carlo Sala e Giuseppe Doria, e il terzo premio a Gioacchino

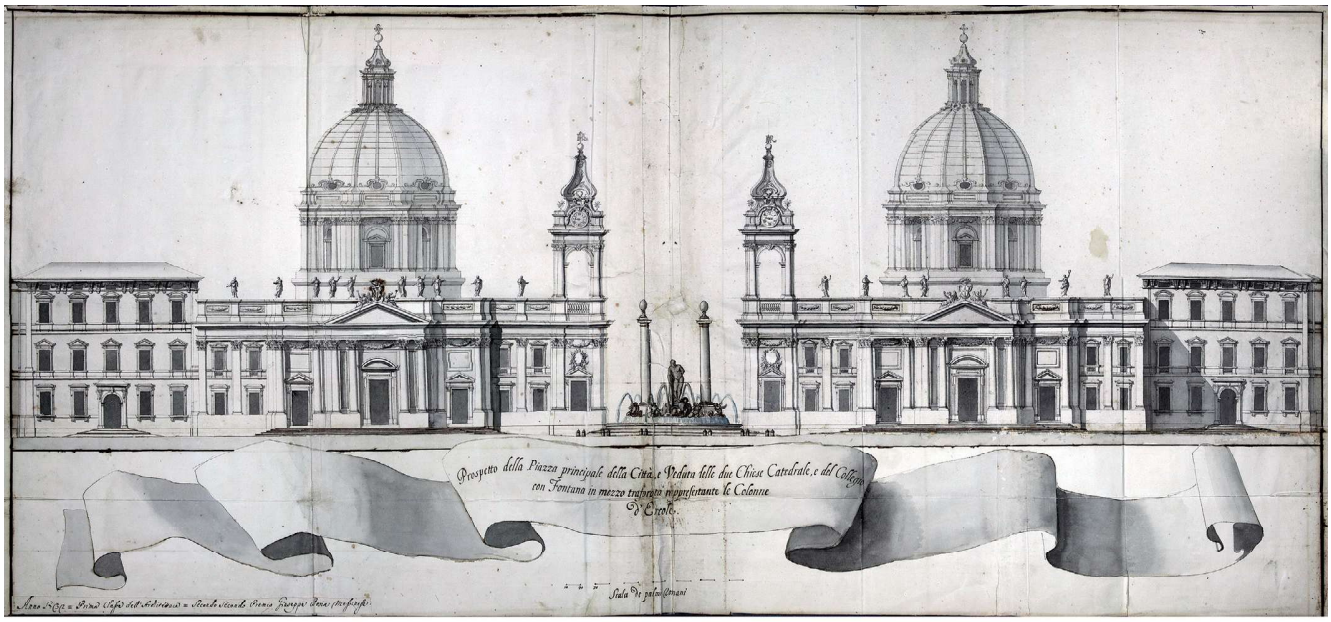



*Fig. 7. Giuseppe Doria,* Prospetto della piazza centrale. Veduta delle due chiese Cattedrali e del collegio con Fontana in mezzo traforata rappresentante le colonne d'Ercole *(Roma, Archivio Storico Accademia di San Luca, inv. n. 402).*

Guiotti. I progetti di Vittone, Sala e Guiotti mostrano lo spazio urbano secondo un asse su cui incardinare il sistema borgo-città-porto-isola, visione molto attinente alle richieste del bando, in cui la forma urbana è protagonista principale. La città è interamente circondata dal mare e composta geometricamente, diversamente dal progetto del Doria. La città di quest'ultimo non è «in mezzo al mare» ma, come egli stesso titola nella traccia, «in riva al mare», e diversamente rispetto alle altre proposte vincitrici, l'impianto urbano non è immaginato contornato dalle acque, ma è incastonato in un territorio, una sorta di promontorio che abbraccia l'abitato[59].
Giuseppe Doria identificava la sua idea di città con un segno che si oppone alla assialità "verticale" e che, con un profilo semiellittico, si protende verso la "città orizzontale". Sembra plausibile che l'intento del Doria fosse quello di seguire le linee d'indirizzo del tema ma, al contempo, mostrare la specificità insediativa della sua città d'origine, esaltando la straordinarietà del suo territorio terracqueo. Ma sono i disegni della piazza principale del prospetto di città, spazio rettangolare attraversato dall'asse principale dell'insediamento, composto da quattro edifici religiosi a pianta centrica e il prospetto longitudinale, a rimandare a quel disegno che Francesco Basile inseriva nel suo testo, ponendolo a confronto con quanto rappresentato dalla incisione del Sicuro[60] [figg. 8-9].
I disegni di Giuseppe Doria e il modello realizzato a Roma, giunti a Messina alla fine degli anni Quaranta, fornivano gli strumenti per l'avvio del cantiere di cui narrano le cronache.

*La «nuova fabbrica» (1762-1785)*

Il secondo Libro – la «nuova fabbrica» (1762-1785) – conferma l'avvio dei lavori della casa nel 1762[61], mentre la "posa della prima pietra" della chiesa era del 1766[62]. Il volume riporta largamente le notizie riguardanti i lavori di costruzione dell'edificio chiesastico, elencando le spese per i mastri e i manovali, quantificando i materiali da costruzione utilizzati e, contemporaneamente, indica l'avvicendarsi dei responsabili del cantiere[63].
Gli artisti, di conclamata esperienza, che si sono avvicendati nella fabbrica a vario titolo da questo momento, appartenevano all'ambito cittadino: «Ingegnero della Fabbrica» era il citato Antonio Basile[64], pagato con scadenza mensile «per l'assistenza che fa a questa nuova fabbrica» dall'aprile 1762 sino al maggio 1776[65]. Non si hanno molte notizie sulla sua attività, ma è noto che in città aveva lavorato negli anni Quaranta del Settecento al progetto della scalinata del Monte di Pietà con il pittore messinese Placido Campolo (1693-1743), anch'egli accademico di San Luca, formatosi alla scuola di Sebastiano Conca[66].
La quantità dei lavori documentati fa immaginare che il cantiere procedesse alacremente, supportato dai disegni e dal modello romano. Antonio Basile, senza alcun motivo documentato, verrà sostituito nel 1778 dal più noto Francesco [Saverio] Basile (XVIII secolo) sino al 1785, impegnato in quegli anni in molti cantieri cittadini[67].

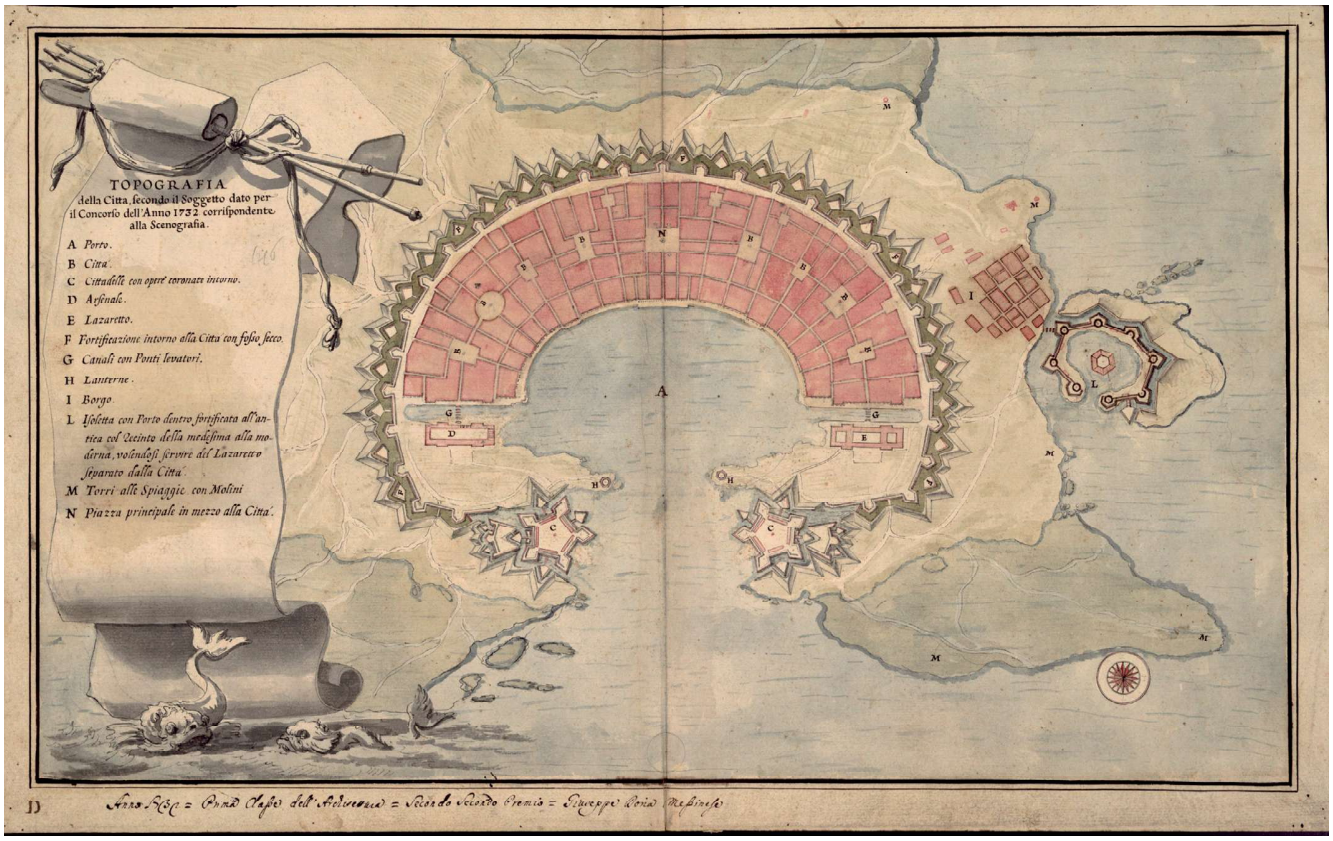



*Fig. 8. Giuseppe Doria,* Topografia della città secondo il soggetto dato per il concorso dell'anno 1732 corrispondente alla scenografia *(Roma, Archivio Storico Accademia di San Luca, inv. n. 398).*

Ma è anche probabile che una certa insoddisfazione muovesse i padri regolari a richiedere una ennesima soluzione al progetto. Nel 1778 si dava incarico «Al sig. D. Giovanni Arena architetto per aver fatto il disegno della chiesa e per esso avere fatto pianta nuova, profilo e spaccato, quale sebbene non sia piaciuto, si è però fatto una regalia al medesimo per le sue fatighe di onze 16 contanti»[68]. Giovanni Francesco Arena era altresì tra i più attivi protagonisti dell'attività edilizia cittadina e nel 1779 ricopriva la carica di architetto del Senato. Ma fu il terremoto del 1783 a conferirgli, a posteriori, una fama inaspettata. Incaricato di rilevare la città all'indomani del sisma, lasciava la testimonianza più attendibile del volto urbano che, da lì a poco più di un secolo, avrebbe perso definitivamente la sua identità profondamente stratificata[69].

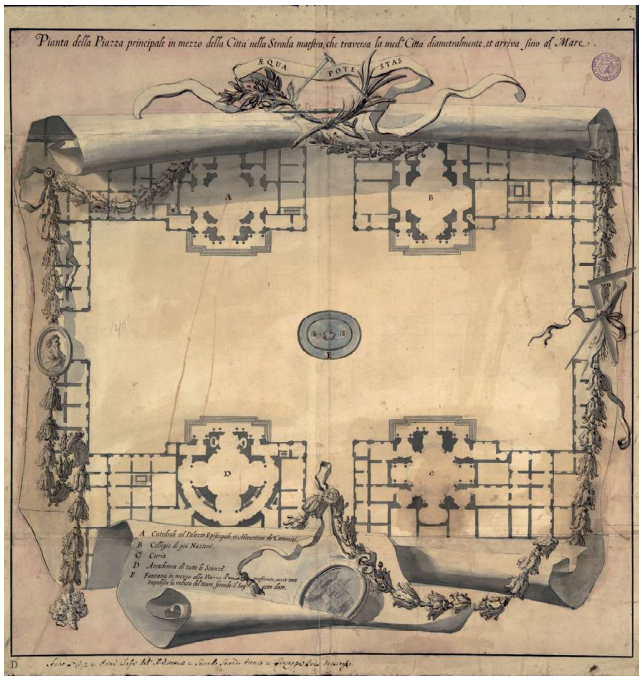



*Fig. 9. Giuseppe Doria,* Pianta della piazza principale a mezzo della città nella Strada madre che attraversa diametralmente la città e arriva sino al mare *(Roma, Archivio Storico Accademia di San Luca, inv. n. 400).*

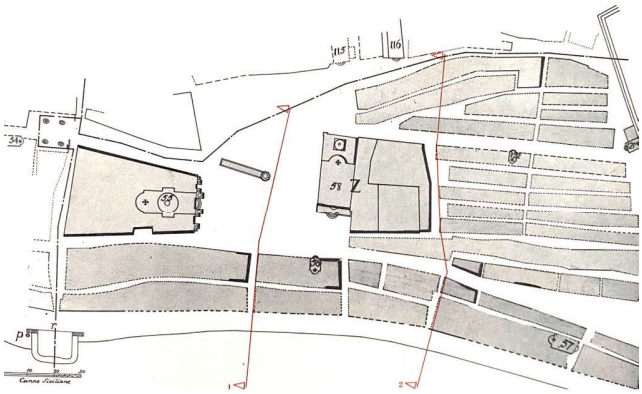


*Fig. 10. Messina, piazza di San Giovanni; Gianfrancesco Arena,* Pianta della città di Messina rilevata dopo le rovine dei terremoti di Febbraio 1783..., *Messina, 31 gennaio 1784, (BNN ba 6-42), particolare, (elaborato da* Cartografia di un terremoto, *1988, p. 117).*

La pianta-rilievo della città del 31 gennaio 1784 è testimone dello stato dei luoghi all'indomani del terremoto, mostrando gli edifici storici, attraverso una legenda in calce e ritraendo, minuziosamente, ogni edificio chiesastico cittadino con un tratto preciso. Arena rappresentava le linee essenziali della casa teatina, evidenziandone con una linea più marcata le parti danneggiate dei prospetti laterali; disegnava dettagliatamente, malgrado la piccola scala, l'appena avviata costruzione della chiesa di Sant'Andrea Avellino, attraverso una pianta longitudinale segnata da una cupola e conclusa da un'abside semicircolare[70]. Il dettagliato disegno della facciata principale fa immaginare che si tratti di un disegno di progetto, definito da coppie di colonne libere che chiudono gli angoli e incorniciano l'ipotetico portone centrale preceduto da una breve scalinata. Arena però confonde il lettore ritraendo nel profilo XVI, che attraversa la piazza di San Giovanni, la facciata della chiesa priva delle colonne rappresentate in pianta ma disegna, con dovizia di particolari, i dettagli della cupola, che all'epoca poteva solo immaginare. Non sembra chiaro se quanto è rappresentato sia il suo progetto, che aveva subito il diniego dei padri teatini, oppure il rilievo di quanto era stato costruito dell'originario disegno [figg. 10-11].

Bisognava giungere alla metà dell'Ottocento per vedere completato il lungo cantiere, a firma di Antonio Tardì[71]. Non è noto se quest'ultimo sia intervenuto all'interno dell'edificio chiesastico ma si ha contezza esclusivamente del prospetto principale attraverso delle fotografie superstiti. Da queste emerge il suo intento di evidenziare, come aveva descritto il Coglitore, linee semplici: il portone centrale era affiancato da lesene corinzie e l'intera superficie era sovrastata da un timpano continuo, proponendo i canoni di un «neo-classicismo precettistico»[72] del suo tempo, diversamente dalla probabile conformazione della facciata originaria, legata a influssi del barocco romano settecentesco [fig. 12].

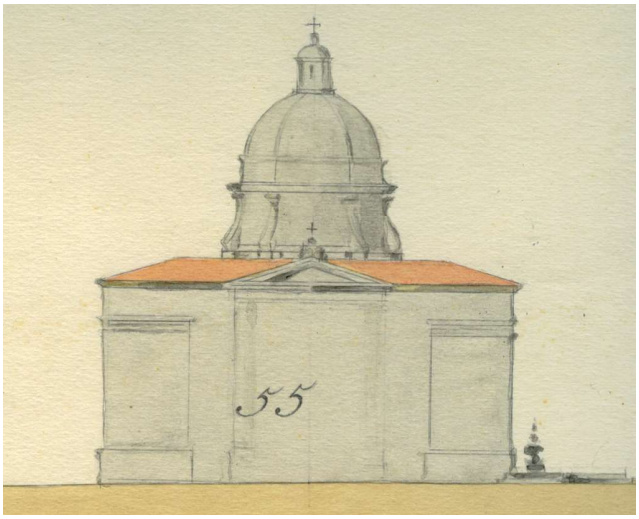



*Fig. 11. Messina, chiesa di Sant'Andrea Avellino; prospetto, Gianfrancesco Arena,* Profili delle strade principali prolungate sino a Mare, *Messina, 31 gennaio 1784 (BNN, ba 28-60 II), particolare profilo XVI.*

*Una storia di carta*

La chiesa deve la sua notorietà alle incisioni che rappresentano Messina alla fine del Settecento. Francesco Sicuro (1746-1827), artista messinese, come accennato, rappresentava l'intera città attraverso i luoghi più significativi[73]. Tra il 1767 e il 1768 Sicuro disegnava parte del complesso teatino in due incisioni: la casa era la quinta architettonica nella veduta di «Piazza Santa Maria la Porta», e il prospetto principale della chiesa chiudeva la «piazza di San Giovanni». L'artista, così, "immaginava" l'edificio, essendo a conoscenza, probabilmente, del progetto definitivo o avendo potuto visionare il modello romano [fig. 13-14]. Le incisioni, solo di qualche anno successive all'inizio effettivo dei lavori, rappresentano l'edificio "quasi" completo, ma certamente non potevano essere veritiere: il prospetto della chiesa è assimilabile al disegno del Doria per il concorso clementino e il Sicuro lo rappresenta, privo del portone d'ingresso, così come rappresentato dai rilievi dell'Arena[74]. La casa, invece, gode di maggiore dettaglio: i prospetti sono definiti meticolosamente. Il disegno mostra grande autorevolezza architettonica rispetto agli edifici che fronteggia, sia per dimensioni che per segno grafico. L'ingresso principale, incorniciato da un sistema trabeato su colonne, comprende i due livelli inferiori, mentre un importante marcapiano segna la base dei due piani superiori[75].

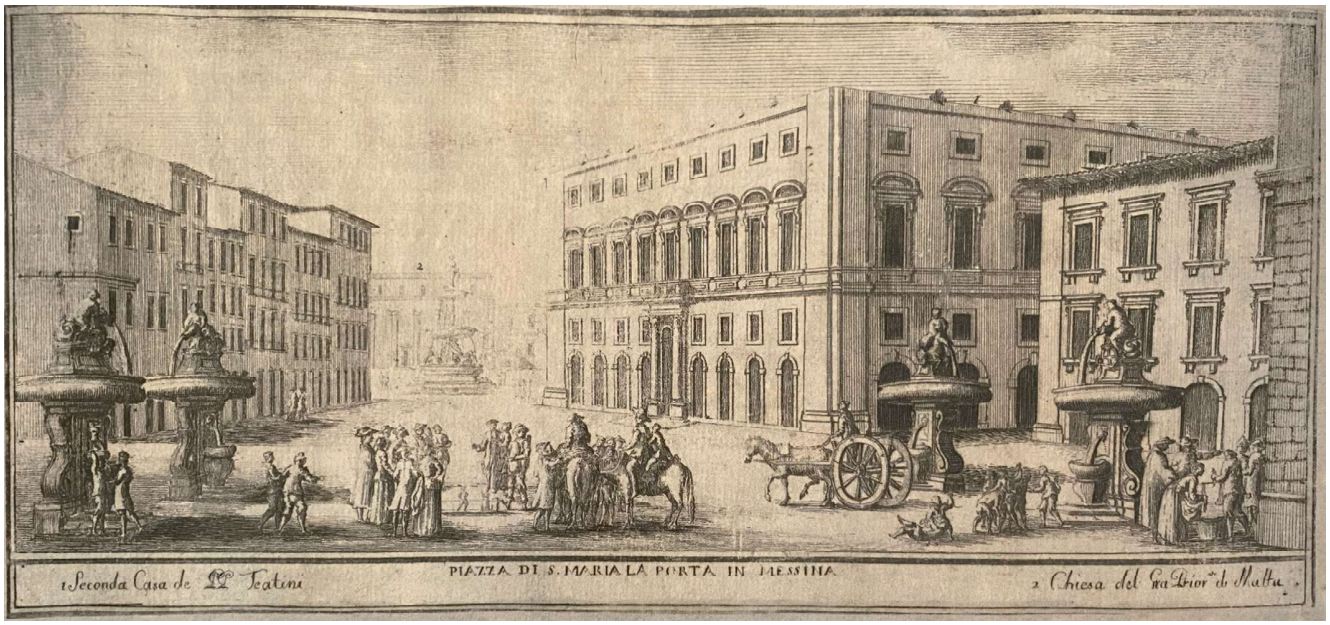



*Fig. 12. Francesco Sicuro,* Piazza di S. Maria la Porta in Messina, *acquaforte (da* Vedute e prospetti della città di Messina, *Messina 1768).*

*Fig. 13. Francesco Sicuro,* Piazza di S. Giovanni in Messina, *acquaforte (da* Vedute e prospetti della città di Messina, *Messina 1768).*

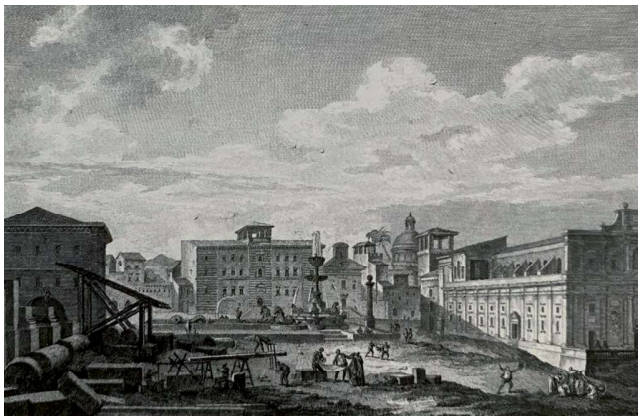


*Fig. 14. Louis-Jean Desprez,* Vuë de la Place et de l'ancienne Eglise de Saint Jean de Malte à Messine, *incisione di Pierre-Gabriel Berthault (da Saint-Non 1781-1786, IV.I, 1785, n. 7).*

Nel 1778, sotto la guida di Dominique Vivant Denon, la spedizione dell'abate Saint-Non approdava in Sicilia e si fermava a Messina per soli cinque giorni; l'anno successivo giungeva in Sicilia anche Jean-Pierre-Laurent Houel. Certamente assistiti dallo stesso Francesco Sicuro e dall'erudito Andrea Gallo (1734-1814)[76], entrambi rappresentavano le medesime vedute del Sicuro. Ma se Houel sceglieva di adeguarsi a quanto aveva già fatto il Sicuro e ridisegnava "virtualmente" la chiesa e la casa di Sant'Andrea ancora in costruzione[77], Louis Jean Desprez[78] confermava la medesima veduta del convento sulla piazza di Santa Maria la Porta, ma rappresentava in modo, probabilmente, veritiero il prospetto della chiesa sulla piazza di San Giovanni, disegnando lo stato dei luoghi con maestranze operose, impalcature e cospicue porzioni di colonne in primo piano sulla piazza[79] [fig. 15].

Un disegno inedito del 1879, redatto per l'adeguamento del convento a sede dei Tribunali a seguito dei provvedimenti sulle corporazioni religiose soppresse, svela la consistenza dell'edificio. Gli ingegneri Leone Savoja, Giuseppe

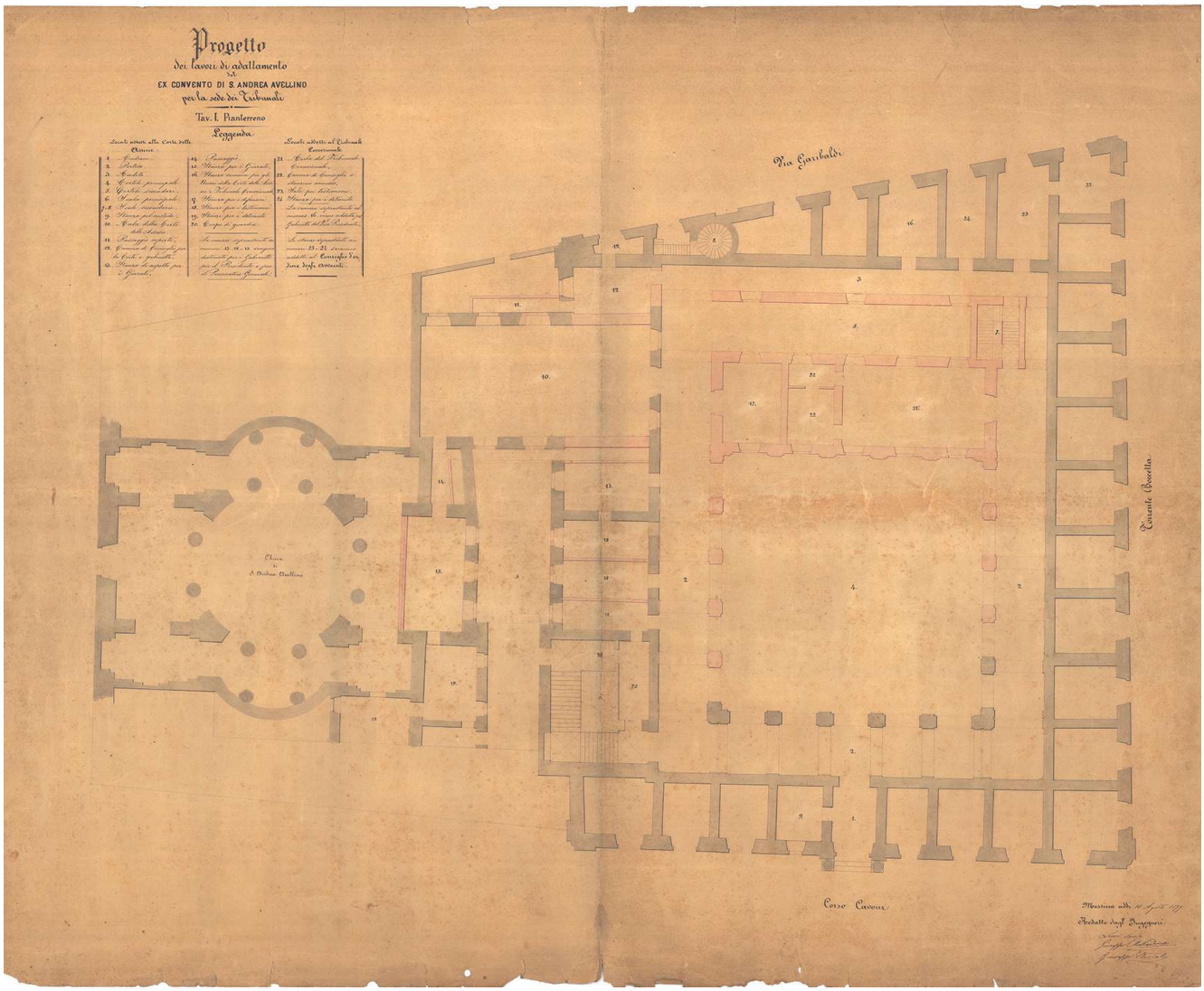



*Fig. 15. Leone Savoja, Giuseppe Mallandrino, Giuseppe Sturiale, progetto dei lavori di adattamento del ex convento di Sant'Andrea Avellino per la sede dei Tribunali, 1879 (Archivio Mallandrino, Messina).*

Mallandrino e Giuseppe Sturiale ridisegnarono i locali del convento e della chiesa. Il disegno, come prima accennato, appare assimilabile ai disegni accademici per il concorso del 1732 di Giuseppe Doria, confermando gli accenti spiccati della sua formazione tardo-barocca romana [fig. 16].

*Conclusioni*

Le notizie tratte dalle fonti a stampa ottocentesche, quando il cantiere era ancora aperto, erano concordi nel considerare l'edificio regolare nel disegno, «solido e maestoso»[80], aderente al modello giunto da Roma, che anticipava il suo definitivo completamento[81]. Negli anni Cinquanta del XIX secolo il Coglitore aveva potuto invece vedere il tempio appena concluso e ne lodava le soluzioni architettoniche[82], che venivano confermate anche dalla storiografia successiva[83].
Lo studio incrociato delle fonti documentarie – conservate presso l'archivio romano di Sant'Andrea della Valle e gli archivi locali – ha contribuito a chiarire però alcuni passaggi fondamentali sui tempi della fondazione e l'iter della fabbrica, evidenziando la presenza e il ruolo degli artisti coinvolti: Giuseppe Doria, con il Conca e il Monosolio avrebbero inviato il progetto, il modello ligneo e i dipinti negli anni Quaranta del Settecento. Nei decenni successivi il cantiere fu affidato a maestranze locali che, a parte le necessarie modifiche dettate dalle vicissitudini, sembra che portassero avanti il progetto romano.
Il tempio, ritenuto pericolante già dopo il terremoto del 1894, paradossalmente, resistette a quello novecentesco. Poche immagini superstiti - prima della definitiva demolizione nel 1913, per consentire l'attuazione del nuovo piano urbanistico «col piccone e la dinamite»[84], sono le uniche testimonianze dell'edificio della seconda casa teatina. Quanto rimane sono invece solo alcune delle opere pittoriche di cui dava conto il sovrintendente Antonio Salinas nella sua relazione sulle opere d'arte recuperate e conservate presso il Museo di Messina, che oggi restituisce gran parte della storia della città svanita[85] [fig. 17].

*Fig. 16. Messina. Chiesa di Sant'Andrea Avellino, prospetto sulla piazza di San Giovanni, XIX secolo (collezione privata).*

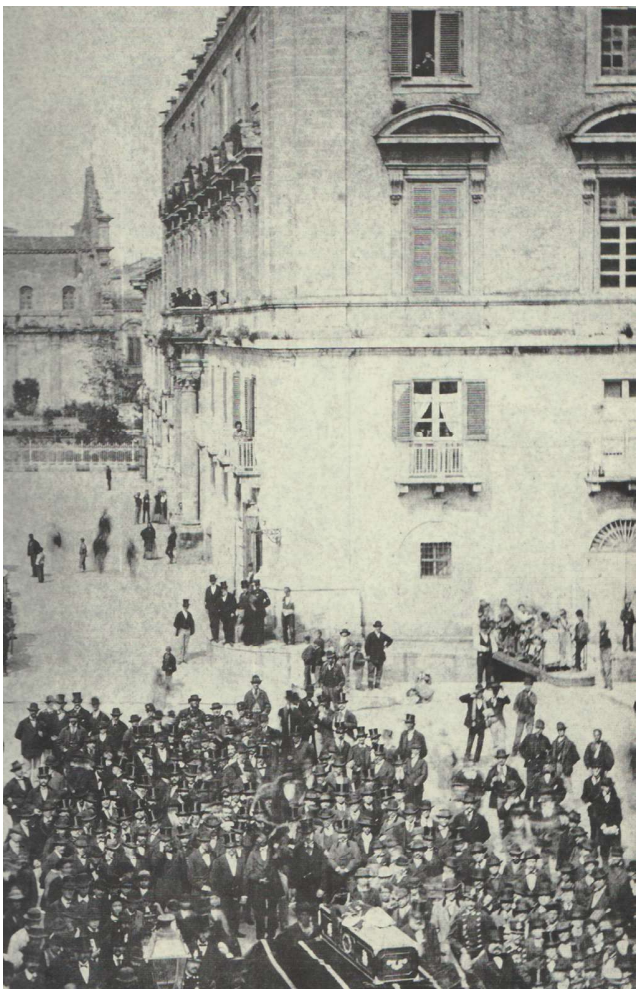


*Fig. 17. Messina. Convento di Sant'Andrea Avellino, prospetto su piazza Santa Maria La Porta, XIX secolo (collezione privata).*

**Note**

[1] Precedenti contributi sul tema sono: Zanghì, 1995, pp. 343-348.

[2] Sulla presenza dell'ordine teatino a Messina si veda: Samperi, 1644, pp. 195-196; Coglitore, 1858; Gallo – Oliva (1877-1893) 1980, vol. I-II, pp. 159-160.

[3] Sulla fondazione della prima casa dei padri teatini a Messina veda da ultimo: Campanelli, 2003, pp. 29-60; Ciaramitaro, 2003, pp. 271-277; Ciaramitaro, 2004; Klaiber, 1993; Klaiber, 2006; Di Fede, 2009, pp. 70-71; Nobile 2010, pp. 95-97; pp. 271-275; Piazza, 2016, pp. 40-49.

[4] Aricò, 2013, p. 135.

[5] Archivio della Casa Generalizia dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini, Sant'Andrea della Valle, Roma (AGT), Fondazione di Sant'Andrea di Messina (Sicilia) *Decreto del vescovo sulla fondazione della seconda Casa in Messina* […] Antica segnatura: Cassettina 46, fascio 2, n. 4.

[6] AGT, *Memoria per riguardo alla fondazione della casa di Sant' Andrea Avellino di Messina e alla provenienza della rendita di essa casa annualmente esige dagli eredi del Principe di Castelnuovo in Oz. 875 di lordo alla ragione del 4.6.11.4 per cento, pel capitale di Oz 20736.21.8.3*, 1831, s. p.; Biblioteca Regionale Universitaria di Messina (BRUM), *Giuliana generale di tutte e scritture della Venerabile Casa di S. Andrea Avellino della Città di Messina. Fatta nel governo del Rev. Giò D'Angelo M. Peretti preposto di suddetta Casa, 1837-1838, Stato Generale,* Manoscritto F.N. 243, f. 2v.

[7] Coglitore, 1858, p. 73.

[8] Biblioteca Comunale di Palermo (BCP) *Sentimento ingenuo sopra lo scritto intitolato: "Apologia per la nuova fondazione d'un'altra casa de' padri Teatini in Messina sotto il titolo di S. Andrea Avellino, contro la difesa del voto del rev. Preposito della casa professa dei pp. Gesuiti della città di Messina, come fidecommissiario del fu d. Pietro M. Cibo, conte di Naso*, Qq G 64, f. 578. G.Ansotta, *Osservazione sulla causa del proposito della Casa professa di Messina, contro i tre esecutori testamentari del conte di Naso, Pietro M. Cibo;* 2 Qq H 91, f. 254; A. Denti, *Discorso in difesa del rev. Proposito della casa professa della Compagnia di Gesù di Messina, esecutore dell'ultima volontà del Conte di Naso, Pietro Cibo, contro gli altri tre esecutori del med. Conte Cibo;* 2 Qq H 91, f. 244. Idem, *Allegazioni pei padri Gesuiti della città di Messina, contro i Teatini di quella città* 2 Qq 93, f. 616. *Discursus pro rev. P. praeposito ven. domus professa Societatis Jesu irbis Messanaem uti una ex executoris testamentariis piae dispositionis comitis Nasi, Petri M. Cibo* Qq 64, f. 587. Sull'argomento di veda: Molonia, 1987, pp. 157-191; Aricò, 2013, pp. 17-20.

[9] AGT, Fondazione di Sant'Andrea di Messina (Sicilia) *Decreto del vescovo sulla fondazione della seconda Casa in Messina* […] Antica segnatura: Cassettina 46, fascio 2 n. 4, cc. 1-2. «Quod videatur particulariter an Religio Theatinorum sit capax possidendi! Et quatenus affermative? Costructio eccelsiae et domus fieri debeat in loco separato ad alio domo eiudem Religionis sub invocatione Sanctissimae Annunciatae et benviso executoribus testamentaris ac superioribus Religionis».

[10] *Ivi*, «Quod, perfectam constructionem Ecclesiae et Domus, de redditibus bonorum hereditatorium Comitis Petri Mariae Cibbo, fiat congrua assignatio pro manutentione hereditatorium COmitis Petri Mariae Cibbo, fiat congrua assignatio pro manutentione Religiosorum destinandorum in numero iuxio opportunitatem et necessitatem nec non ecclesiae, domus, mobilium eiudem domus et sacrarum suppellectilium».

[11] BRUM, *Giuliana generale di tutte e scritture della Venerabile Casa di S. Andrea Avellino della Città di Messina. Fatta nel governo del Rev. Giò D'Angelo M. Peretti preposto di suddetta Casa, 1837-1838, Stato Generale,* manoscritto F.N. 243, f. 2v.

[12] Aricò, 2013, pp. 17-20.

[13] Aricò, 1993, pp. 63-78; p. 72.

[14] Aricò, 2013, pp. 138-139; pp. 142-143.

[15] Salinas, Columba, 1998, p. 114; Campagna, Molonia, 1998, pp. 111-158.

[16] Le principali notizie riguardanti la storia della città del XIX secolo e, in particolare, sulla seconda casa dei teatini sono in alcuni studi di analisti locali: Gallo, Oliva, I-II, p. 99; V-VI, p. 61; VIII, p. 5. La Farina, 1985, p. 128; Grosso Cacopardo, 1980, pp. 76-77; Coglitore, 1858.

[17] Gallo, Oliva, I-II, p. 99; V-VI, p. 61.

[18] Gallo, Oliva, VIII, p. 5.

[19] La Farina, 1985, p. 128.

[20] Grosso Cacopardo, 1980, pp. 76-77.

[21] Coglitore, 1858, p. 73, (in appendice).

[22] *Ivi*, pp. 79-80, (in appendice).

[23] *Messina e dintorni*, [1902], 1981, p. 296.

[24] Accascina, 1964, p. 158.

[25] Basile, 1960, pp. 16-17.

[26] Sull'opera di Domenico Martinelli si veda Doti, 2008, Vignato, 2010; e da ultimo: Pettiti, 2020.

[27] Archivio di Stato di Messina (ASM), *Corporazioni religiose soppresse* (CC.RR.SS.), vol. 84, *Libro Maggiore della Venerabile Casa S. Andrea Avellino (1731-1749);* vol. 85, *Libro della nuova Fabbrica della Casa di S. Andrea Avellino (1762-1776);* vol. 86, *Libro secondo di Cassa (dal gennaio 1817 fino al 1832).*

[28] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse, Libro Maggiore della Venerabile Casa S. Andrea Avellino,* vol. 84, Introito, c 1-c-14 08.02.1731; c. 34v, 25.07.1731- 21.01.1750.

[29] Aricò, 2013, p. 139.

[30] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse, Libro Maggiore della Venerabile Casa S. Andrea Avellino,* vol. 84, Esito, c. 1 – 8 febbraio 1731. 22/41 Libri e scritture, (in appendice).

[31] *Ivi*, 28 ottobre 1731, c. 8. Fabbrica della nuova casa e chiesa, (in appendice).

[32] *Ivi,* 7 novembre1731, c. 9. Fabbrica della nuova casa e chiesa, (in appendice).

[33] *Ivi*, 23 febbraio 1731, c. 2. Guarnimenti ed altro per la chiesa e sacrestia, (in appendice).

[34] Molonia, 1987, p. 161.

[35] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse, Libro Maggiore della Venerabile Casa S. Andrea Avellino,* vol. 84, Esito, 25 luglio 1731, c. 5, Sacrestia. Sulle opere superstiti appartenuti alla chiesa di Sant'Andrea Avellino si veda: Salinas-Columba, 1998, p. 22; Campagna, Molonia, 1998, pp. 111-158; pp. 114-115.

[36] *Ivi,* c.104, 31 maggio 1742, Liti e scritture.

[37] Guccione, Piazza, 2008; Nobile, Piazza, 2009.
[38] Nobile, 2003, pp. 265-270; Nobile, 2009, pp. 89-91.
[39] Sulla vita e opere del pittore Salvatore Monosilio si veda da ultimo: S. Pierguidi, 2011, *ad vocem.*
[40] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse,* vol. 84, *Libro Maggiore della Venerabile Casa S. Andrea Avellino,* 30 novembre 1744, c. 136. Il Minganti alloggiava a Roma a Sant'Andrea della Valle in San Silvestro. Il pittore Monosilio fa due copie del ritratto del Minganti.
[41] *Ivi,* Esito, 31 ottobre 1744, c.135. Spese diverse, (in appendice).
[42] *Ivi*, 30 novembre 1742, c. 115. Spese diverse, (in appendice); e *Ivi*, 30 giugno 1743, c. 124. «Onze 1.8.9 pagati a Mastro Domenico Biondo per complimento del modello fatto di nostra Casa».
[43] *Ivi*, 31 agosto 1749, c.192, Spese diverse, (in appendice).
[44] *Ivi,* Esito, 30 maggio 1746, c. 150, Spese diverse, (in appendice).
[45] *Ivi,* Esito, 31 ottobre 1749, c. 181.
Spese diverse. Onze 1.16 per due piatti di dolci per l'Arcivescovo che volse salire sopra per vedere il modello di nostra chiesa.
[46] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse,* vol. 85, *Libro della nuova Fabbrica della Casa di S. Andrea Avellino (1762-1785);* Esito, 12 luglio 1762. «In questo giorno si è dato principio alla nuova fabbrica sotto il Padre Prevosto Don Antonio Patti»; Molonia, 1987, p. 183. ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse,* vol. 85, *Libro della nuova Fabbrica della Casa di S. Andrea Avellino (1762-1785),* Esito, maggio 1766, «In questo giorno si è dato principio alla nuova fabbrica della nuova chiesa a dì 15 di sotto del Padre Don Flaminio Stagno»; Gallo, Oliva, vol. VIII, p. 5; Molonia, 1987, pp. 183-184.
[47] Salinas, Columba, 1998, p. 22; Campagna, Molonia 1998, 114-115. Molonia, 2012, pp. 75-79.
[48] Archivio Storico Vicariato di Roma. Stato delle Anime. Santo Stefano in Piscinula 1726. Ringrazio Tommaso Manfredi per questa segnalazione.
[49] Marconi, Cipriani, Valeriani, 1974, pp. 12-17; tavole 306-437.
[50] Manfredi, 1991, p. 362.
[51] Antinori, 2015, pp. 63-89.
[52] Sulla presenza e l'operato a Messina di Filippo Juvarra si veda da ultimo: Lenzo, 2003, pp. 195-214. Lenzo, 2005, pp. 31-40. Manfredi 2001, pp. 177-196; Manfredi, 2010, pp. 13-80.
[53] Lenzo, 2005, pp. 31-40.
[54] Manfredi, 2001, pp. 177-196.
[55] Basile, 1960, pp. 39-48; Accascina, 1964, pp. 126-127. Molonia, 2007, pp. 17-32; Aricò, 2013.
[56] Ceccarelli, De Benedetti, 2007.
[57] Cordaro, 1974; Aricò, 2013, pp. 150-151.
[58] Archivio Storico Accademia di San Luca Roma, (AASL), *Verbali delle Congregazioni, vol. 49, cong.ni del 6 maggio, 3 giugno, 1 luglio, 5 agosto, 2 settembre 1731 e del 6 luglio 1732 e memoria relativa alla cerimoni di premiazione concorso 1732;* Garms, 1969, pp. 194-200; Marconi, Cipriani, Valeriani, 1974, pp. 15-17; Micalizzi, 1978, pp. 33-48; Portoghesi, 2019, pp. 13-15; Passalacqua, 2023, pp. 519-532.
[59] AASL, Giuseppe Doria, «Topografia della città secondo il Soggetto dato per il concorso dell'anno 1732 corrispondente alla Scenografia» Disegno n. 398; «Topografia d'una città in riva al mare fortificata alla moderna secondo il soggetto dato dall'Accademia di S. Luca per il concorso dell'anno 1732» Disegno n. 399. «Scenografia di una città in Riva al Mare fortificata alla moderna con Porto secondo il soggetto dato dall'Accademia di S. Luca per il concorso del 1732». Disegno n. 406.
[60] AASL, Giuseppe Doria, «Pianta della Piazza principale a mezzo della Città nella Strada madre che attraverso diametralmente la città e arriva fino al mare» n. 400; «Pianta Chiesa Cattedrale nella piazza principale della Città. Prospetto della piazza principale della Città. n.401; «Veduta delle due Chiese Cattedrali e del Collegio con Fontana in mezzo traforata rappresentante le Colonne d'Ercole». n. 402;
«Profilo della chiesa Cattedrale 403; Pianta e prospetto della Chiesa con Monastero nobile di monache situato in una delle piazze della città segnate con la lettera X, n. 404; «Prospetto d'un Palazzo Reale posto in una delle Piazze della Città data per Soggetto», n. 405.
[61] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse,* vol. 85, 12 luglio 1762.
[62] *Ivi*, 15 maggio 1766.
[63] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse,* vol. 85, *Libro della nuova Fabbrica della Casa di S. Andrea Avellino (1762-1785), Esiti, a) Maestri e manovali (1762-1777); b) Lavoratori di Pietra di Siracusa (1762-1802); c) Calce, gesso e arena 1762; d) Pietra di Siracusa, viva leggiera e marmi (1762-1773/1775-1776); e) Legname (1762-1764; 1766-1768; 1770-1773; 1776-1777; 1780; 1801-1802) f) Tegole e mattoni (1762-1766; 1768; 1770-1771); g) Ferro (1762-1764; 1766-1768; 1770-1777); h) Cose diverse.*
[64] Sulla figura e le opere di Antonio Basile si veda Hittorff, Zanth [1835], 1983, planche 13; Sarullo, 1993, p. 38; Aricò, 2013, pp. 150-151.
[65] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse,* vol. 85, *Libro della nuova Fabbrica della Casa di S. Andrea Avellino (1762-1785), Esiti, h) cose diverse,*
[66] Cordaro, vol. 17, 1974, *ad vocem*.
[67] Sulla figura e le opere di Francesco Saverio Basile si veda: Basile, 1960, p. 40; Accascina, 1964, pp. 148-154; Lenzo, 2008, pp. 33-42; Neil, 2009, pp. 124-126.
[68] ASM, *Corporazioni Religiose Soppresse,* vol. 85, gennaio 1778, Esiti.
[69] Accascina, 1964, pp. 154-162; Basile, 1960, pp. 89-93; Sarullo, 1993, pp. 26-27; Aricò, 1988, pp. 7-53.
[70] Aricò, 1988, pp. 7-53.
[71] Sulla figura e le opere di Antonio Tardì si veda: Accascina, 1964, p. 158; Basile, 1960, pp. 15-17 e p. 91.
[72] Basile, 1960, p. 91.
[73] Aricò, 2013.
[74] *Ivi,* pp. 137-143.
[75] Coglitore, 1858, pp. 79-81.
[76] Sulla biografia e le opere di Andrea Gallo si veda da ultimo: Giacobbe, 2010.
[77] Saint-Non, 1781-86: IV, 1785; Houel, 1782-87.
[78] Aricò 2018, pp. 516-567.

[79] BRUM, *Giuliana generale di tutte e scritture della Venerabile Casa di S. Andrea Avellino della Città di Messina. Fatta nel governo del Rev. Giò D'Angelo M. Peretti preposto di suddetta Casa, 1837-1838, Stato Generale,* manoscritto F.N. 243, f. 9r, 3 agosto 1774, «si pagano onze 600 per il prezzo delle colonne per l'erezione della nuova chiesa».
[80] GALLO, OLIVA, 1954, VIII, p. 5.
[81] GROSSO CACOPARDO, [1826], 1980, pp. 76-77.
[82] COGLITORE, 1858, p. 73.
[83] ACCASCINA, 1964, p. 158; BASILE, 1960, pp. 16-17.
[84] CAMPAGNA, MOLONIA, 1998, p. 114.
[85] *Terremoto di Messina*, 1915.

## Bibliografia


M. ACCASCINA, *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964.

A. ANTINORI, *Sulla contrastata fortuna del primo Piranesi. Louis-Joseph Le Lorrain, Gabriel-Martin Dumont e tre apparati effimeri riesaminati (Roma 1744-1746)*, in «Studi sul Settecento Romano», a cura di E. Debenedetti, 31, 2015, pp. 63-89.

N. ARICÒ, *Cartografia di un terremoto: Messina 1783*, in «Storia della città», XIII, 1998, 45, pp. 7-53.

A. ARICÒ, E. BELLANTONE, G. MOLONIA, G. SALEMI, *I Quindici Comparti* in *Cartografia di un terremoto: Messina 1783*, in «Storia della città», XIII, 1998, 45, pp. 54-121.

N. ARICÒ, *L'idea di piazza a Messina tra Rinascimento e Maniera,* in *Le piazze. Lo spazio pubblico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di A. Marino, Elemond, Milano 1993, pp. 63-78.

N. ARICÒ, *Una città in architettura. Le incisioni di Francesco Sicuro per Messina*, Caracol, Palermo 2013.

N. ARICÒ, *Elogio a Louis Jean Desprez, interprete delle architetture messinesi,* in «Archistor-Extra», *Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della Spedizione Saint-Non*, a cura di T. Manfredi, 3/18, 2018, pp. 516-567.

F. BASILE, *Lineamenti della storia artistica di Messina. La città dell'Ottocento,* Edizioni Leonardo, Messina 1960.

F. CAMPAGNA, G. MOLONIA, *Note al Salinas-Columba*, in *Terremoto di Messina. Opere d'arte recuperate*, Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina, 8, a cura di F. Campagna, G. Molonia, Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I. Museo Regionale di Messina, 1998, pp. 111-158.

M. CAMPANELLI, *La presenza teatina in Sicilia nel XVII secolo*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 129, 2003, pp. 29-60.

S. CECCARELLI, E. DE BENEDETTI, *Carlo Marchionni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, 2007, *ad vocem*.

F. CIARAMITARO, *La chiesa della SS. Annunziata e il convento dei padri teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 129, 2003, pp. 271-277.

F. CIARAMITARO, *Architettura e committenza a Messina nel XVII secolo. La chiesa della SS. Annunziata di Teatini e il ruolo di Simone Carafa e Guarino Guarini*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo, Palermo 2004.

G. COGLITORE, *Case Teatine a Messina*, in *Un'ora poetica e storica*, Stamperia Orazio Pastore, Messina 1858.

M. CORDARO, *Placido Campolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, 1974, *ad vocem*.

F. D'AVENIA, *Nobiltà allo specchio. Ordine di Malta e mobilità sociale nella Sicilia moderna,* Mediterranea ricerche storiche, Palermo 2009.

M. S. DI FEDE, *I prospetti delle chiese di S. Matteo a Palermo e della SS. Annunziata a Messina*, in *Ecclesia Triumphans* a cura di M.R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Caracol, Palermo 2009, pp. 70-71.

G. DOTI, *Domenico Martinelli*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 71, 2008, *ad vocem*.

C. D. GALLO, G. OLIVA, *Apparato degli Annali della città di Messina*, [I ed. Messina, tip. Filomena, 1877-1893], vol. I-II, Sala Bolognese, Forni 1980.

C. D. GALLO, G. OLIVA, *Annali della città di Messina*, VIII, Società Messinese di Storia Patria, Messina 1954.

G. G. CACOPARDO, *Guida per la città di Messina scritta dall'autore delle Memorie de' Pittori Messinesi*, [Messina da Giuseppe Pappalardo, 1826], Esperiences, Messina 2008.

J. GARMS, *Die architekturthemen des Concorso Clementino der Accademia di San Luca von 1732*, in «Wiener Jahrbuch fur Kunstgeschichte», 1969, pp. 194-200.

L. GIACOBBE, *L'Antiquario al tavolino. Andrea Gallo e la formazione di una wunderkammer nella Sicilia del Settecento*, Magika, Messina 2010.

I. GUCCIONE, S. PIAZZA, *San Giuseppe dei Teatini,* Caracol, Palermo 2008.

J.J. HITTORFF, L. ZANTH, *Architecture moderne de la Sicile, ou recueil des plus beaux monuments religieux edd des edifices publics et particuliers les plus remerquables de la Sicile,* [P. Renouard, Paris, 1835] a cura di L. Foderà, Flaccovio, Palermo 1983.

J.P.L. HOUEL, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore, des principaux Phénomènes qui la naturey offre, du Costume des Habitants et de quelques usages*, 4 voll., Impr. de Monsieur, Parigi 1782-87.

S. KLAIBER, *Guarino Guarini's Theatine Architecture,* PhD Dissertation, Columbia University, New York 1993.

S. KLAIBER, *Messina, Santissima Annunziata: facciata della chiesa e casa dei Teatini*, in *Guarino Guarini,* a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H.A. Millon, Umberto Allemandi, Torino 2006, pp. 271-275.

G. LA FARINA, *Messina e i suoi monumenti*, [Messina, Stamperia di G. Fiumara, 1840], GBM, Messina 1985.

F. LENZO, *Filippo Juvarra a Messina: La chiesa di San Gregorio*, in «Annali di architettura», 15, 2003, pp. 195-214.

F. LENZO, *Il campanile di San Gregorio e Paolo Filocamo*, «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 1, 2005, pp. 31-40.

F. LENZO, *Disegni di Letterio Costa e Francesco Saverio Basile per il palazzo Magliarditi a Messina (1790-1803)*, in «Messenion d'oro», 2008, pp. 33-42.

T. MANFREDI, *Doria Giuseppe*, in *In Urbe architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto. Roma, 1680-1750,* a cura di B. Contardi, G. Curcio, Argos, Roma 1991, p. 362.

T. MANFREDI, *Juvarra a Roma (1714-1732): la diplomazia dell'architettura* in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone. Arte in Piemonte,* Fondazione CRT, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 2001, pp. 177-196.

T. MANFREDI, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili,* Argos, Roma 2010, pp. 13-80.

P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di architettura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca,* voll. 2, De Luca, Roma, 1974.

*Messina e dintorni. Guida a cura del Municipio*, [Prem. Stab. Giuseppe Crupi, Messina, 1902], Libreria Bonazinga di Messina 1981.

P. MICALIZZI, *Arte, Scienza e Città nei temi del concorso clementino del 1732 dell'Accademia di San Luca*, in «Storia della città», 8, 1978, pp. 33-48.

G. MOLONIA, *La chiesa di Sant'Andrea Avellino e la "seconda casa" dei tea-*

*tini a Messina*, in «Archivio Storico Messinese», 50, III serie, XLI, Messina, 1987, pp. 157-191.
G. Molonia, *Una pala d'altare di Sebastiano a Messina*, in *Per Citti Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia,* a cura di G. Barbera, Magika, Messina 2012, pp. 75-79.
E. H. Neil, *Francesco Basile. Disegni per il convento di S. Maria di Gala dei Padri Basiliani*, in *Ecclesia Triumphans*, a cura di M.R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Caracol, Palermo 2009, pp. 124-126.
M.R. Nobile, *Alcuni disegni per il complesso di Sant'Andrea dei Teatini a Siracusa*, in «Regnum Dei, Collectanea Theatina», 129, 2003, pp. 265-270.
M.R. Nobile, *Nicola Michetti. Disegni per la chiesa e il convento dei Padri Teatini a Siracusa*, in *Ecclesia Triumphans* a cura di M.R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Caracol, Palermo 2009, pp. 89-91.
M.R. Nobile, S. Piazza, *L'architettura del Settecento in Sicilia. Storia e protagonisti del tardobarocco*, Piccola biblioteca d'arte, Kalos, 10, Palermo, 2009.
M.R. Nobile, *Alcune ipotesi sui capitelli della chiesa dell'Annunziata di Messina*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 10-11, 2010, pp. 95-97.
F. Passalacqua, *Una città in mezzo al mare. Messina nei disegni di Giuseppe Doria per il concorso clementino dell'Accademia di San Luca del 1732*, in *Estetiche e poetiche tra antico e moderno. Studî in onore di Giovanni Lombardo*, a cura di N. Aricò, S. Barberi, F. P. Campione, E. Di Stefano, S. Tedesco, Mucchi Editore, Modena 2023, pp. 519-532.
S. Pettiti (a cura di), *L'Architetto lucchese don Domenico Martinelli (1650-1718),* Atti del Convegno Internazionale, (Lucca, 11-12 settembre 2018), FTS, Pisa 2020.
S. Piazza, *Il progetto di Guarino Guarini per la chiesa dei Somaschi a Messina,* Caracol, Palermo 2016.
S. Pierguidi, *Salvatore Monosolio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, 2011, *ad vocem.*
P. Portoghesi, *Introduzione*, in *Per commodo della città. L'immagine architettonica nei disegni dell'Accademia Nazionale di San Luca XVII-XIX secolo,* Accademia di San Luca, Roma 2019, pp. 13-15.
J.C.R. (de) Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile,* 5 voll., vol. V, Clousier, Paris 1785.
A. Salinas, G. M. Columba, *Terremoto di Messina. Opere d'arte recuperate*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I. Museo Regionale di Messina, 8, 1998.
P. Samperi, *Iconologia della Beata Vergine, Messina*, Giacomo Mattei, Messina 1644.
L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. I, Novecento, Palermo 1995.
*Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate dalla RR. Soprintendenze dei monumenti dei musei e delle gallerie di Palermo,* Fasc. I, Stabilimento tipografico Virzi, Palermo 1915.
G. Scavizzi, *Sebastiano Conca*, in *Dizionario Biografico degli italiani,* vol. 27, 1982, *ad vocem.*
F. Vignato, *Nicola Michetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, 2010, *ad vocem*.
D. Zanghì, *Sant'Andrea Avellino – Messina,* in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», I.I, 121, 1995, pp. 343-348.

## Appendice

**G. Coglitore, *Case Teatine a Messina*, in *Un'ora poetica e storica*, Stamperia Orazio Pastore, Messina 1858.**

p. 73
«Diessi opera […] sul disegno qui venuto da Roma per la mente architettonica dello insigne Domenico Martinelli, e ne fu commessa l'esecuzione al nostro egregio Antonio Basile il cui modello in piccole dimensioni conservasi nella Biblioteca della Casa […] Quest'opera come emerge dal modello, non è tuttavia completa avendo a costruirsi altri due piani superiori (per compiersene al tutto cinque) ebbe principio verso il 1700: davasi mezzo quindi ad abitare i religiosi ma non poteasi sopportare la spesa per la formazione della Chiesa: fu pensiero questo che balenò ardentemente in tutti i religiosi ma le vicissitudini ne impedirono l'attuazione[…].»
pp. 79-81
«Il suo prospetto sulla discesa della villa potea essere meno depresso, e schiacciato, mentre larghe ale lo fiancheggiano, ed accogliamo buona speranza, che nel volger degli anni, con nobile finimento si compiano i fianchi della gradinata! Il di dentro a vero dire invaghise e fa confessare di essere uno di què monumenti che fan bella Messina per le decorazioni e le singolarità, e per una non ordinaria forma ed ordine; ergendosi su un cerchio di colonne e quattro pilastroni con alta cupola di squisito gusto e con degli stucchi precisi e ben condotti. Sta in fondo della cupola il maggior altare in S. Andrea intitolato.
A' fianchi del colonnato si distendono due navi, in fondo alle quale stanno, alla destra l'altare di Maria della Provvidenza, a sinistra il Crocifisso. Nella nave sulla dritta avvi altro altare all'Assunzione di Maria dedicato, a cui ricontro sta quello di S. Gaetano.
pp.80-81 […] «Sobria scende giù la luce dalla cupola, il che desta la venerazione dovuta al luogo di contemplazione e di preghiera. – L'artista poi osserverà la cupola eretta su a quattro piloni ed otto colonne corintie ben proporzionate e disposte circolarmente, e lo studio che durar dovette l'architetto nel calcolare le azioni di tutte le potenze per contrapporvi le convenevoli resistenze: né sfuggirà l'arditezza di quell'architrave circolare fatto di diversi pezzi di pietra di Siracusa, che con ingegnoso arifizio van collocati nell'intervallo dell'una all'altra colonna, sostenendosi a vicenda senza cedere al proprio peso, e sotto quello del soprastante cornicione e della cupola insieme. – Vuolsi notare altresì come degna di attenzione è quella parte circolare del cornicione, che nell'atto non cede sotto al suo peso, serve a frenare la spinta della gran volta laterale sull'abside di pianta rettangolare qui invero dee sorprendere l'ingegnosità della costruzione, perché trattavasi d'impostare un lato retto della volta laterale sovra un arco circolare che presentava la sua convessità: costruire dunque la volta in parola, appoggiandola all'arco convesso, senza che i pezzi se ne spostassero cedendo all'azione delle svariate forze cui soggiacevano, era grave difficoltà che pienamente fu vinta.
Solo alcuni vanno all'avviso, che le colonne disposte a cerchio portino un qualche ingombro alle navi laterali, per le quali non appariscano gli altari in tutta la loro maestà; però fosse anche questo un difetto, certo lo sarebbe in proporzioni più gigantesche nel famoso tempio di S. Francesco di Paola in Napoli, ove le colonne non ingombrano, ma chiudono quasi i quattro altari delle celebrazioni. Qui cade in acconcio quel saggio proverbio: Il est bien aisè de reprendre mais mal aieè de faire ieux.»

**Archivio di Stato di Messina (ASM), Corporazioni religiose soppresse (CC.RR.SS.), vol. 84, Libro Maggiore della Venerabile Casa S. Andrea Avellino (1731-1749)**

Esito, c.1 – 8 febbraio 1731. 22/41 Libri e scritture

«Al Pg. Pre Don Ferdinando Patti «onze 1.29.15. Cioè onze 1.15 pagati allo R. Don Filippo Alberti, attuario dell'Arcivescovato per sue ragioni e fatiga straordinaria per la Licenza e sua copia per aprirsi la chiesa della nuova casa e tarì 12.15 per altre spese minute notate in manuale.»

Esito, c. 1 – 28 ottobre 1731, c. 8. Fabbrica della nuova casa e chiesa

«Al detto (Benedetto Laganà) onze 54.17.14 cioè onze 28.4.14 pagateli conti a Mastro Angelo Lentini in cinque partite sin oggi per comprare detti opere di Mastro d'ascia nell'ampliazione della chiesa onze 26.14 pagati a Mastro Antonino Di Maria in cinque partite sin oggi a buon conto dell'opera di altro muratore nell'ampliazione suddetta […]»

Esito, c.1 – 7 novembre1731, c.9. Fabbrica della nuova casa e chiesa

«Al detto […] Onze 6.66 cioè 4.22.6 pagati a mastri Mazzoni per loro opera nel lavoro della pietra per la porta della chiesa ingrandita onze 1.14 pagati a Don Francesco Lucà per rifare la pianta della nostra casa. 20 dicembre 1731, c.10. Fabrica della nuova casa e chiesa. Al detto […] onze 36 pagati a Mastro Antonino Di Maria in conto dell'ampliazione della chiesa».

Esito, c.1 – 23 febbraio 1731, c.2. Guarnimenti ed altro per la chiesa e sacrestia.

«Al Pg. Prete Don Giuseppe Minganti – onze 32.2; Cioè onze 32 pagate a Gaetano Martinez Argentiere in conto di manifatture e prezzo d'argento per un calice, pisside, Crocifisso e Croce per l'esposizione del Santo Legno e onze 2 per numero sei figure di carta per porte alli confessionari. 7 novembre 1731, c.9. Sagrestia […] Al detto […] onze 56.14.12 pagati per conto di Gaetano ed

Antonio Martinez in due partite onze 15 e onze 41.14.12 ed a completamento di onze 88.17 prezzo di due reliquari, un piede d'argento incenziero e […] peso […] 13.11.15 compresa la manifattura».

Esito, c.1 –25 luglio 1731, c.5, Sacrestia.

«Al ps. Pr. Don Giuseppe Minganti onze 375 prezzo di quattro quadri per le cappelle della detta chiesa uno della Sacra Famiglia da Annibali Carracci di palmi 75, altro della Circoncisione del Caravaggio di palmi 10,8 altro La Pentecoste di Diodato Guinnaccia di palmi 12, 7 ½ e l'altro di San Gaetano di Antonio Barbalonga.»

Esito, c.104, 31 maggio 1742, Liti e scritture.

«Alla detta onze 10.12.10 spese in questo mese, anzi del Rev. Padre Consultore don Giuseppe Maria Minganti in Roma dall'anno 1740 sin all'anno 1742, cioè:
Al Sig. Gioacchino Consalvi, Procuratore in Roma per più sessioni e consulte come per di lui nota scudi romani 13.25;
Per compra di cioccolatta per darsi al medesimo ed all'architetto citato di Roma scudi 1.90;
Per una sedia [volante] per andare a parlare con il Padre Generale in Frascati per ottenere da Lui la licenza di far progetto d'accordo per la lite di questa devota casa scudi 2.5;
Per più copie d'allegazioni per la celebrazione dei Padri del Seminario a favore della Casa dell'Annunciata, scudi 1.5;
Per manca alla Corte dell'Eminente Sig. Cardinale in più volte, scudi 4.4;
Per copiare la licenza del Concistoro a favore della Casa con tutti li difetti per presentarle al Sig. Cardinale, scudi 1-5;
Chiesa e Sagrestia
Alla detta onze 38.24 spesi cioè:
Onze 8 al pittore che fece il quadro del Glorioso Sant'Andrea a complimento di tutto l'importo di esso – onze 17.10;
All'architetto che fece il disegno della nostra Casa e Chiesa – onze 12.14
La libreria – per l'opera del Guarini».

Esito, 31 ottobre 1744, c.135. Spese diverse.

«Giuseppe Palmos esegue plastico a Roma. Onze 147.28.15 rimessi in Roma al fu rev. Padre Minganti per valuta dei scudi romani 330,50. Li medesimi da Lui pagati a Giuseppe Palmos per fattura del modello di legname della nuova casa e chiesa nostra come per ricevo di esso di Palmos in dato 17 settembre 1743. Onze 44.5 all'architetto Giuseppe Donia per disegno di detto modello valuta di scudi 100. Onze 44.5 valuta di scudi romani 100 pagati al Sig. Cavaliere Conca a Roma in conto delli scudi romani 500 intiero prezzo del quadro che si sta facendo del nostro glorioso Sant'Andrea per la nuova Chiesa come per ricevo di esso Sig. Conca in data di 24 aprile 1744».

Esito, 30 novembre 1742, c.115. Spese diverse

«Domenico Biondo esegue plastico a ME. Onze 98 a mastro Domenico Biondo, le stesse pagateli nell'anno passato per legname a maestria del modello che fece della nuova casa, che si fatigò con più Maestri da circa un anno e mezzo».

Esito, 31 agosto 1749, c.192, Spese diverse

«onze 6.15.4 spese di n. 16 fazzoletti rimessi in Roma regalati al Sig. Salvatore Monosilio per le fatiche in ritrovare i disegni in carta di questa nostra Casa e Chiesa nella casa del fu architetto Giuseppe Donia».

Esito, 31 agosto 1749, c.192, Spese diverse

«per trasporto via mare da Roma delle cose appartenenti al Minganti onze 14.25.10 prezzo del ritratto di esso fu P. Minganti valuta di scudi 33.11.16 per bastasi, regalo a Guardiani e Dogana in Messina. Onze 13.10.3 valuta di scudi 30.20, comp. di scudi 360.70 spesi cioè sc 330 per il modello in Roma, scudi 10 per il piede, scudi 30 pella pittura e scudi 207 per regalo al maestro del modello».

# *Culto e spiritualità: l'architettura dello spazio sacro*

# IDENTITÀ ARCHITETTONICHE A CONFRONTO. ORDINI DI CHIERICI REGOLARI TRA CINQUE E SEICENTO

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-stabenow

*Jörg Stabenow*
Philipps-Universität Marburg
joerg.stabenow@staff.uni-marburg.de

**Abstract**
**Comparing Architectural Identities. Orders of Clerics Regular around 1600**
*If the architecture of a religious order stands for a collective identity, we may expect that the buildings of one order can be distinguished from those of another. In order to verify how such differences take form, we have to compare the architectural performances of different orders with each other. This contribution aims at confronting the building practice of the Theatine order with the architectural performances of other orders of Clerics Regular, first and foremost Jesuits and Barnabites. Subject of discussion shall be the habits of use, as expressed in the liturgical organisation of spaces; the typological preferences of the orders; their strategies of self-representation by means of heraldic or figurative devices; and the degrees of aspiration associated with the orders' buildings, as manifested by their relative magnificence or simplicity. Considering programmatic statements as well as executed buildings, the respective attitudes of the orders are confronted with each other. On all levels of analysis, moments of convergence between the orders coincide with marked differences and demonstrations of cultural autonomy.*

**Keywords**
*Theatines, Clerics regular, collective Identity, self-representation, level of aspiration.*

*Introduzione*

Gli ordini religiosi vanno intesi come entità collettive, ciascun ordine si concepisce come gruppo, agisce come gruppo, e così si presenta. A ognuno di questi gruppi può essere attribuita un'identità specifica, e la domanda al centro delle seguenti riflessioni è in che misura e attraverso quali elementi quest'identità possa manifestarsi nella prassi architettonica di un ordine[1].
Se l'architettura degli ordini religiosi rispecchia delle identità collettive, gli edifici di un ordine dovrebbero essere distinguibili da quelli di un altro. Per verificare se esistano tali differenze, conviene mettere a confronto tra di loro le prestazioni architettoniche di ordini diversi. In questo contributo si propone di adottare una prospettiva comparativa e di esaminare le differenze e le affinità nelle politiche architettoniche dei più importanti ordini di chierici regolari fondati nel Cinquecento, prendendo in considerazione, oltre ai teatini, gesuiti e barnabiti[2]. Un breve sguardo sarà inoltre riservato a un ordine mendicante, i cappuccini, fondati anch'essi durante la prima metà del Cinquecento partendo da simili impulsi di riforma.
In questo modo, l'architettura teatina sarà collocata in una cornice più ampia, confrontandola con la produzione architettonica di altre comunità religiose, già più studiate dalla storiografia. Per ovvie ragioni, un tale confronto può essere qui illustrato solo a grandi linee, approfondendo alcuni aspetti e trattandone altri solo sommariamente. Il quadro topografico dell'indagine sarà dunque quello della penisola italiana, mentre la cornice cronologica si limiterà al periodo compreso tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento.

*Liturgia e spazio*

A un primo sguardo, l'architettura ecclesiastica dei vari ordini di chierici regolari dopo il Concilio di Trento sembra presentarsi sotto forme piuttosto omogenee. A un'osservazione più ravvicinata, tuttavia, è possibile identificare tratti individuali nella produzione architettonica di ciascuno di essi. Un campo sul quale è possibile riscontrare tali tratti distintivi è quello dell'organizzazione liturgica dello spazio. Ogni ordine è contraddistinto da particolari disposizioni o preferenze liturgiche

*Fig. 1. Milano. Chiesa di Sant'Antonio Abate, veduta dell'interno.*

*Fig. 2. Modena. Chiesa di San Bartolomeo, veduta dell'interno.*

*Fig. 3. Casale Monferrato. Chiesa di San Paolo, veduta dell'interno.*

che si esprimono nella struttura spaziale delle proprie chiese. Si può qui considerare solo l'elemento più prominente riguardante le aree destinate al coro. Come tutti gli ordini medievali, anche la maggior parte dei nuovi ordini di chierici regolari erano tenuti alla recita comune della liturgia delle ore, il che significa che dovevano riunirsi più volte al giorno per pregare insieme. Questo vale tanto per i teatini, quanto per i barnabiti. Le loro chiese necessitavano dunque di uno spazio riservato al coro, solitamente disposto dietro all'altare maggiore. Come esempio teatino si consideri qui la chiesa di Sant'Antonio Abate a Milano, compiuta secondo le ricerche più recenti nei primi anni del Seicento[3], dove all'espansione longitudinale della navata si aggiungono un corto presbiterio con l'altare e un più profondo coro [fig. 1]. In questa disposizione è l'altare stesso che funge da elemento divisorio tra il presbiterio aperto verso la navata e l'area riservata del coro. Ad aumentare tale riservatezza, in molte chiese teatine il coro veniva addirittura tramezzato per l'intera larghezza, lasciando aperte solo due porte simmetriche ai fianchi dell'altare[4]. Ne risultava una chiusura quasi completa che sottraeva i padri alla vista dei fedeli presenti nella navata e viceversa.
Diversamente da barnabiti e teatini, alcuni ordini come gesuiti e oratoriani erano esenti dall'obbligo della liturgia delle ore. Per questo, nella chiesa del Gesù a Roma, è il presbiterio a chiudere la sequenza spaziale della navata, e l'altare maggiore si trova direttamente addossato al muro dell'abside. Anziché di un coro, molte chiese dei gesuiti, com'è ben noto, erano dotate di un altro dispositivo liturgico, quello di gallerie nascoste, poste al di sopra delle cappelle laterali e utili ai padri per seguire le funzioni religiose senza essere visti[5]. Tali gallerie divennero poi un segno distintivo per molte chiese gesuitiche, ma sarebbero state imitate anche da altri ordini.

*Preferenze tipologiche*

Un secondo aspetto da indagare per far emergere le peculiarità degli ordini come committenti di architettura, è quello della definizione tipologica delle loro chiese. Certamente nessuno degli ordini di chierici regolari si affida esclusivamente a una singola tipologia edilizia; al contrario, tutti manifestano una deliberata flessibilità tipologica. Nella prassi architettonica di queste comunità, si trovano chiese con impianto longitudinale a navata unica – che era generalmente la configurazione planimetrica preferita – così come edifici a tre navate, oppure a pianta centrale. Ciò che fa la differenza, però, è la relativa quota di ciascuno di questi impianti in rapporto alla produzione architettonica complessiva di un determinato ordine. Tra i gesuiti, si osserva una forte prevalenza degli edifici a navata unica – il Gesù romano è solo uno dei tanti esempi possibili –, ma ci sono anche casi importanti di chiese costruite *ex novo* a tre navate – come per esempio la chiesa di San Bartolomeo a Modena, iniziata nel 1606 [fig. 2][6]. Le chiese gesuitiche a pianta centrale, invece, sono molto poche, almeno prima della metà del Seicento[7].
Per quanto riguarda i teatini, i casi di edifici a tre navate sono

più frequenti – un esempio rilevante è la chiesa di Santa Maria a Pizzofalcone a Napoli, costruita dal 1600[8]. Sembra però che ci sia soltanto una chiesa a pianta centrale realizzata dai teatini prima di metà Seicento, quella cioè di San Gaetano a Padova, già dei Santi Simone e Giuda, iniziata nel 1582[9].
Nell'attività architettonica dei barnabiti non troviamo chiese a tre navate, mentre si nota, al contrario, un marcato interesse per edifici a pianta centrale. L'ordine realizzò tre importanti chiese a croce inscritta o a *quincunx* e considerava una grande varietà di modelli a pianta centrale come possibili alternative per altre imprese architettoniche. La prima chiesa a croce inscritta effettivamente costruita fu quella di San Paolo a Casale Monferrato, iniziata nel 1585 [fig. 3][10].
Essenzialmente, tutti e tre gli ordini attingono allo stesso repertorio tipologico, ma ogni ordine coltiva preferenze diverse e compie, infine, scelte differenti.

*Connotazione semantica*

Un terzo campo di indagine, utile a cogliere l'auto-rappresentazione architettonica degli ordini religiosi, è quello relativo all'uso di elementi araldici o figurativi. Questi non appartengono alla sfera dell'architettura vera e propria, ma sono ugualmente importanti per la caratterizzazione e la percezione degli edifici. Tutti e tre gli ordini possedevano uno stemma ovvero emblema che poteva essere impiegato per denotare l'affiliazione delle loro chiese. I gesuiti in particolare facevano ampio uso del loro stemma basato su una variante del cristogramma. Forse l'esempio più spettacolare è l'emblema scultoreo che sovrasta l'ingresso principale della chiesa del Gesù a Roma, concepito *ad hoc* da Bartolomeo Ammannati [fig. 4][11].
Lo stemma poteva essere usato anche per la connotazione dell'interno della chiesa. Nella chiesa teatina dei Santi Michele e Gaetano a Firenze, fondata nel 1604, l'insegna dell'ordine, la croce su tre monti, posta sull'arco del presbiterio, fa da contrappeso allo stemma del donatore, il cardinale Carlo de' Medici, posizionato nella volta della crociera [fig. 5][12].
A confronto con gesuiti e teatini, i barnabiti erano più discreti nell'uso del loro stemma, anche per loro composto da una croce su tre monti, connotata però dalle lettere «P» e «A» per l'apostolo Paolo, primo patrono dell'ordine. Essi collocavano l'insegna solo nei punti dedicati all'azione liturgica dei padri, come pulpiti, confessionali o stalli del coro[13]. Il fatto che lo stemma posto sul parapetto del pulpito di San Carlo ai Catinari a Roma sia appena riconoscibile, è indicativo della parsimonia con la quale i barnabiti impiegavano il loro emblema [fig. 6][14]. Tanto più sorprendente è dunque l'ostentata autorappresentazione dell'ordine nell'altare maggiore di San Paolo Maggiore a Bologna, consacrato nel 1647 [fig. 7]. Qui, la colossale raffigurazione della *Decapitazione* di San Paolo di Alessandro Algardi sta per il nome completo dell'ordine quale Chierici Regolari di San Paolo Decollato[15]. Ma per i barnabiti un'asserzione simbolica così vigorosa era piuttosto un'eccezione alla regola.

*Fig. 4. Roma. Chiesa del Gesù, stemma dell'ordine sopra l'ingresso principale.*

*Fig. 5. Firenze. Chiesa dei Santi Michele e Gaetano, stemma del donatore Carlo de' Medici e insegna dell'ordine.*

*Livelli di aspirazione*

Proviamo ora a dare uno sguardo ravvicinato a un ulteriore campo di auto-rappresentazione architettonica. Si può definire questo campo con il termine tedesco *Anspruchsniveau*, che significa il livello di aspirazione da associare a un edificio – quanto semplice o quanto costoso doveva essere, quanto austero o quanto fastoso doveva apparire[16]. Tali graduazioni erano da stabilire in rapporto alle risorse economiche che l'ordine poteva o intendeva investire e ovviamente in funzione dell'espressione architettonica che voleva conferire ai propri edifici. L'espressione, rispettivamente, di austerità o magnificenza coinvolgeva la forma di un edificio, ma anche la sua esecuzione materiale, la sua decorazione e il suo arredo. Nel periodo dopo il Concilio di Trento, come risulta tra l'altro dagli studi di Richard Schofield, la tendenza dominante verso un'accresciuta magnificenza nell'architettura ecclesiastica voleva essere in deliberato contrasto con l'opinione dei protestanti, secondo i quali grandi spese per gli edifici di culto non erano appropriate[17].

Ad ogni modo, non tutti gli ordini presero parte a quella tendenza. In proposito, si dovrebbe ricordare l'esempio dei cappuccini, che continuavano a seguire, o addirittura radicalizzavano, la vocazione alla povertà che era stata fondativa per gli ordini mendicanti del medioevo. Nelle loro costituzioni del 1536 dichiararono esplicitamente che le loro chiese dovevano essere «piccole, povere e oneste»[18]. Un proposito seguito, si direbbe, in maniera abbastanza efficace. Le case cappuccine venivano solitamente fondate in città piccole, o addirittura in luoghi isolati, e le chiese, di norma, erano strutture modeste a navata unica con poche cappelle e senza transetto. Erano spesso disadorne, sia fuori che dentro. Di conseguenza, esse hanno raramente suscitato l'interesse degli storici di architettura. Tra i tanti esempi possibili, si illustra qui la chiesa di San Barnaba a Subiaco in una ripresa storica già pubblicata da Richard Bösel [fig. 8][19].

Meno univoco era l'atteggiamento dei gesuiti nei confronti della magnificenza architettonica. Durante il capitolo generale del 1558, la Compagnia di Gesù decise che le sue case dovevano essere «utilia, sana et fortia», ma anche manifestare la vocazione dell'ordine a una vita povera e perciò evitare sfarzo e stravaganze. Rispetto alle chiese, invece, il capitolo rinunciò esplicitamente a qualsiasi definizione[20]. Da ciò risulta che i gesuiti facevano una netta distinzione tra i loro edifici conventuali e le loro chiese. Ai primi veniva assegnato un livello medio, non dovevano essere né troppo semplici né troppo elaborati; per le seconde, invece, non era previsto nessun limite di spesa.

L'assenza di qualsiasi prescrizione apriva dunque a un'ampia varietà di scelte. Durante i primi decenni della loro storia, sembra che i gesuiti preferissero chiese di media grandezza e relativamente modeste, perfino in città importanti come Ferrara o Perugia. La chiesa dei gesuiti a Como, iniziata nel 1576, ha una navata unica di tre campate con cappelle laterali e un presbiterio rettangolare[21]. Muri esterni e interni sono articolati da para-

*Fig. 6. Roma. Chiesa di San Carlo ai Catinari, pulpito.*

*Fig. 7. Bologna. Chiesa di San Paolo Maggiore, altare maggiore.*

ste, la trabeazione interna non è completa, tutte le superfici sono intonacate, solo pochi elementi sono eseguiti in pietra. In questo edificio, i gesuiti si avvicinano a ciò che potremmo aspettarci da una chiesa cappuccina. Nei centri minori l'ordine avrebbe continuato a costruire edifici relativamente modesti come questo. In generale, però, dagli anni sessanta in poi, le chiese gesuitiche divennero più grandi e ambiziose. L'interno della chiesa del Gesù a Genova, eseguito dal 1589, ha un impianto a croce inscritta con l'asse longitudinale leggermente prolungato[22]. Ciò che sorprende è lo splendore materiale dell'involucro. Basi, capitelli e trabeazione sono eseguiti in marmo, le facce delle paraste mostrano un rivestimento marmoreo bicromo, l'altare maggiore viene incorniciato da colonne nere monolitiche, senza contare la ricca decorazione scultorea e pittorica. È vero che alcuni di questi elementi sono stati introdotti successivamente, ma molti sono così strettamente connessi all'articolazione architettonica da poter concludere che appartenessero già alla concezione iniziale dell'edificio[23]. In un interno come questo, i gesuiti chiaramente puntano al livello più alto di magnificenza architettonica: sostanzialmente, dove i fondi erano disponibili e dove il prestigio del luogo lo richiedeva, essi arredavano le loro chiese nel modo più ricco possibile; dove invece le circostanze non lo permettevano, lo sforzo architettonico poteva essere moderato.

Per i padri teatini pare non sussista una dichiarazione programmatica circa la questione della magnificenza architettonica. Per valutare la loro attitudine bisogna quindi affidarsi all'evidenza degli stessi edifici. I teatini erano un ordine meno numeroso dei gesuiti e si stabilivano prevalentemente nelle città maggiori. Per tale ragione, essi erano in grado di mantenere un livello di aspirazione più uniforme rispetto ai gesuiti. Molte delle loro chiese esprimono uno standard di esecuzione materiale molto alto. In Santi Michele e Gaetano a Firenze, per esempio, lo spazio interno è completamente rivestito di pietra serena [figg. 9, 10]. Non solo paraste e trabeazione, ma tutte le superfici murarie si uniscono in un monocromo rilievo in pietra. Tra le arcate delle cappelle, profonde nicchie accomodano statue in marmo bianco che interrompono con forza la continuità cromatica del paramento. Un grado di raffinatezza che ci si aspetterebbe solo da una cappella privata è stato qui esteso allo spazio ecclesiale nella sua interezza. E la chiesa fiorentina non è un'eccezione – uno standard simile contraddistingue la maggior parte delle chiese costruite dai teatini nei principali centri urbani d'Italia. Nel complesso sembra che i teatini, nella loro aspirazione a un'architettura sontuosa, si concedano meno variazioni dei gesuiti.

I barnabiti affrontano il tema del costruire semplice o costoso in alcune dichiarazioni programmatiche, che non consentono tuttavia di cogliere un atteggiamento pienamente coerente. Nei primi decenni successivi alla loro fondazione, avvenuta negli anni trenta del Cinquecento, l'ordine seguiva l'ideale di una povertà assoluta e, in modo non dissimile dai cappuccini, richiedeva che le sue chiese fossero «humili et vili»[24]. Ma dalla metà del Cinquecento i chierici regolari di San Paolo si allineano progressivamente alla tendenza dominante negli altri ordini della controriforma. Dapprima, nel capitolo del 1564, si delibera che l'arredo delle chiese barnabitiche «non dovrebbe essere dispendioso, ma decente»[25]. Più tardi, nelle Costituzioni del 1579, si stabilisce che per gli edifici conventuali sia necessario evitare ogni manifestazione di sfarzo, mentre niente viene indicato per le chiese[26], esattamente come nel caso dei gesuiti. Due ulteriori commenti sul tema si trovano in un'istruzione sulla prassi architettonica dell'ordine, scritta probabilmente intorno al 1600[27]. Da un lato, l'autore afferma che il marmo di Carrara poteva essere impiegato negli interni delle chiese con l'esplicito obiettivo di confondere gli eretici, cioè i protestanti (che, come detto, erano tendenzialmente contrari a spese esagerate in edifici di culto)[28], rendendo manifesto quanto un modo di costruire costoso potesse sottintendere una presa di posizione confessionale[29]. D'altra parte, però, l'autore mette in guardia dal costruire «castelli in aria»[30]. Nell'interesse di una sana gestione economica egli sostiene che tutte le imprese architettoniche dell'ordine dovrebbero essere guidate dal criterio della modestia ecclesiastica – criterio dal quale le chiese non erano escluse. Tutto sommato, sembra che i barnabiti fossero in accordo con gli altri ordini sul fatto che lo spazio sacro richiedesse il più alto standard architettonico, si preoccupavano però di non incorrere in spese di costruzione troppo elevate.

I barnabiti erano una comunità piuttosto piccola e si stabilivano sia nei centri minori che in città più grandi, e la maggior parte delle chiese che costruivano nelle città piccole possono ben essere caratterizzate dalla formula "non dispendioso, ma decente". Nelle città maggiori, comunque, si sforzavano di stare al passo con gesuiti e teatini. In questo senso, la seconda chiesa dei barnabiti a Milano, Sant'Alessandro, iniziata nel 1602, può ben essere intesa come risposta alla chiesa dei gesuiti, San Fedele, progettata dal 1567 [figg. 11, 12][31]. Anche se basati su differenti schemi tipologici, i due edifici hanno in comune l'impiego di colonne monolitiche come spettacolari oggetti d'attrazione. Colonne a parte, però, i barnabiti si arrestano a un grado inferiore di raffinatezza rispetto ai gesuiti. Se infatti a San Fedele tutte le membrature architettoniche sono in pietra a vista, a Sant'Alessandro le facce delle paraste sono solo intonacate. I capitelli in stucco della chiesa barnabitica non possono in nessun modo competere con gli splendidi capitelli in pietra dei gesuiti.

Simili sfumature distinguono le due chiese anche all'esterno.

*Fig. 8. Subiaco. Chiesa dei cappuccini (da Bösel, 2003, p. 54).*

*Fig. 9. Firenze. Chiesa dei Santi Michele e Gaetano, veduta dell'interno.*

*Fig. 10. Firenze. Chiesa dei Santi Michele e Gaetano, veduta dell'interno.*

*Fig. 11. Milano. Chiesa di San Fedele, veduta dell'interno (Roma, Istituto per il Catalogo e la Documentazione, Fototeca Nazionale).*

*Fig. 12. Milano. Chiesa di Sant'Alessandro, veduta dell'interno (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

A San Fedele, non solo le mezze colonne e le trabeazioni, ma l'intera facciata è rivestita in pietra, e il muro di fianco espone la stessa monumentale articolazione con mezze colonne distribuite su due piani. A Sant'Alessandro, invece, soltanto le principali membrature architettoniche sono in pietra a vista – per di più realizzate con un materiale meno pregiato – e l'articolazione dei fianchi è sostanzialmente ridotta rispetto alla facciata principale.

Quali conclusioni si possono trarre? Da un lato, è evidente che i gesuiti disponevano di un finanziamento più robusto, e dunque erano più efficaci nel reclutamento di donatori. Dall'altro lato, i barnabiti erano più prudenti nelle loro decisioni economiche. In nessun modo volevano costruire «castelli in aria» e quindi fin dall'inizio optavano per soluzioni meno onerose.

In sintesi, le aspirazioni architettoniche di tutti gli ordini erano orientate da due criteri basilari. In primo luogo, nei territori cattolici era opinione comune che la chiesa come casa del Signore meritasse il massimo standard di esecuzione. In secondo luogo, tutti gli ordini erano vincolati dalla regola della povertà, sia che si trattasse di povertà collettiva, come nel caso dei cappuccini, o di povertà individuale, come professata dai chierici regolari.

Tra questi due criteri, gli ordini perseguivano approcci diversi. I cappuccini davano assoluta precedenza alla nozione della povertà. Al contrario, tutti gli ordini di chierici regolari attribuivano grande importanza alla magnificenza dello spazio sacro. I gesuiti generalmente miravano allo standard più alto, ma, qualora le circostanze lo richiedessero, potevano attestarsi su un livello medio. I teatini si mostravano meno flessibili riguardo all'alto grado di esecuzione delle loro chiese. Le ambizioni architettoniche dei barnabiti, infine, venivano temperate da prudenza economica. Persino nei loro edifici più pretenziosi si avverte una sorta di magnificenza frenata.

*Per concludere*

È dunque possibile riconoscere un ordine dai tratti particolari di un singolo edificio? Ciò che potrebbe funzionare nel caso di una chiesa cappuccina, non vale certamente per gli ordini di chierici regolari: la pura osservazione di un edificio non permette di identificare l'ordine che l'ha commissionato, così come le caratteristiche particolari manifestate da un'opera architettonica non si potrebbero mai ascrivere con certezza a una singola congregazione religiosa. Per citare un solo esempio, le gallerie nascoste nelle navate di molte chiese gesuitiche si trovano anche in alcune chiese dei barnabiti[32]. Soltanto un elemento non-architettonico come lo stemma può fornire un'indicazione inequivocabile sull'identità dell'ordine che ha costruito la chiesa.

La diagnosi cambia quando prendiamo in considerazione segmenti più larghi della produzione architettonica di un ordine. Una visione d'insieme di un numero rilevante di casi ci permette di delineare un profilo dell'ordine nel suo ruolo di committente. Tale profilo è il risultato di una varietà di fattori. È espressione di abitudini dell'uso liturgico, di preferenze tipologiche, di strategie di auto-rappresentazione e di gradi di aspirazione. Parimenti è la conseguenza di processi decisionali, di pratiche finanziarie e, non ultimo, dello *status* sociale dei destinatari, cioè del pubblico al quale gli edifici dovevano rivolgersi. Il profilo architettonico di un ordine non dipende da un determinato repertorio di forme, ma da una molteplicità di scelte entro una pluralità di opzioni.

Nelle loro prassi architettoniche, gesuiti, teatini e barnabiti adoperano modelli simili e adottano criteri analoghi. Allo stesso tempo, definiscono priorità differenti e seguono diverse linee d'interesse. Se proviamo a qualificare in poche parole la specifica performance di ciascun ordine, potremmo forse associare i gesuiti a un approccio consapevolmente flessibile, i teatini a un contegno marcatamente aristocratico e i barnabiti alla compresenza di modestia e ambizione.

**Note**

[1] Il contributo prende lo spunto da una tematica da me discussa nella sezione *Not the Jesuits: Other' Counter-Reformational Architecture* alla 65° conferenza annuale della Society of Architectural Historians (Detroit, 18-22 aprile 2012) su invito di Susan Klaiber e Denise Tamborrino. Ringrazio i curatori di questo volume per l'opportunità di sviluppare ulteriormente questo filone argomentativo.

[2] Per studi precedenti con un simile approccio comparativo, si rimanda a Bösel, 1989; Bösel, 2003.

[3] In merito si rimanda a Repishti, *infra*.

[4] Per una simile soluzione, elaborata da Carlo Maderno per Sant'Andrea della Valle a Roma, si veda Gambuti, *infra*. Esempi tuttora conservati, realizzati successivamente alla metà del Seicento, si trovano nelle chiese di San Vincenzo a Modena e San Nicolò all'Arena a Verona (con un tabernacolo sull'altare maggiore compiuto nel 1683). Sul valore fondamentale e persino identitario che tale allestimento assumeva all'interno dell'ordine, cfr. Frascarelli, 2003; Lenzo, 2011, pp. 83-85; Huber, 2019, p. 300; nonché Frascarelli, *infra*.

[5] Sulla funzione delle gallerie, cfr. Moore, 1991, vol. 1, pp. 183-185, pp. 318-319; Barry, 1999, p. 201.

[6] Altri esempi sono il Gesù a Palermo (iniziato nel 1564), San Bartolomeo a Modena (iniziato nel 1606) e la chiesa del Collegio a Trapani (in costruzione nel 1616).

[7] Chiese ad impianto centrale realizzate in questo periodo sono il Gesù Nuovo a Napoli (iniziato nel 1584), il Gesù di Genova (iniziato nel 1589) e Sant'Ignazio a Bormio (iniziato nel 1638).

[8] Altri casi sono San Siro a Genova (iniziata nel 1586), San Giuseppe dei Teatini a Palermo (iniziata nel 1612), San Paolo Maggiore a Napoli (dove le navate laterali sono state aggiunte dal 1626) e San Bartolomeo a Bologna (iniziata nel 1627).

[9] Per il progetto a pianta centrale proposto nel 1588 da Francesco Grimaldi per Sant'Andrea della Valle a Roma, si veda Hibbard, 1961, p. 291; mentre sulla chiesa padovana si leggano ora, in particolare, i contributi di M. Capponi, E. Molteni e A. Tiso in Zampieri, 2023.
[10] Gli altri edifici a pianta centrale realizzati dai barnabiti sono Sant'Alessandro a Milano (iniziato nel 1602) e San Carlo ai Catinari a Roma (iniziato nel 1612); in merito cfr. Stabenow, 2002.
[11] L'emblema fu eseguito tra il 1574 e il 1576; cfr. Bösel, 2004, p. 90, n. 11.
[12] Chini, 1984, pp. 53-54, pp. 56-57.
[13] Stabenow, 2011, p. 401.
[14] Nella sua guida manoscritta di Roma, redatta negli anni 1660-1663, l'architetto Giovanni Battista Mola si dichiara autore del pulpito di San Carlo ai Catinari; Mola, 1966, p. 103. Cfr. Stabenow, 2011, p. 387.
[15] Stabenow, 2011, pp. 306-307, 403.
[16] Il termine fu introdotto in ambito storico-architettonico da Warnke, 1976, p. 13; per quanto segue, cfr. Stabenow, 2011, pp. 403-408.
[17] Vedi il fondamentale contributo di Schofield, 2004, pp. 125-155.
[18] Cargnoni, 1988, p. 349. Per l'architettura dell'ordine cappuccino, si vedano Bösel, 2003, p. 54; Fortunato, 2012, pp. 18-26.
[19] Bösel, 2003, p. 54. Per la chiesa di San Barnaba, oggi purtroppo in rovina, cfr. Fortunato, 2012, p. 150.
[20] *Institutum Societatis Iesu*, 1893, pp. 182-183. Cfr. Terhalle, 1997, p. 87; Schofield, 2004, p. 190.
[21] Bösel, Karner, 2007, pp. 97-106.
[22] Bozzo, 2004; Bösel, Karner, 2007, pp. 160-177.
[23] Cfr. Dagnino, 2004.
[24] Cagni, 2004, pp. 286-287.
[25] *Le Costituzioni*, 1976, p. 36.
[26] *Le Costituzioni*, 1976, p. 100.
[27] Il testo è stato pubblicato e commentato da Repishti, 1994, pp. 97-118. Per la datazione del testo, cfr. Stabenow, 2011, pp. 32-34.
[28] Repishti, 1994, p. 110. Cfr. Stabenow, 2011, p. 405.
[29] Cfr. ancora Schofield, 2004, pp. 125-155.
[30] Repishti, 1994, p. 103.
[31] Per San Fedele, cfr. Della Torre, Schofield, 1994; per Sant'Alessandro Stabenow, 2011, pp. 63-124.
[32] Stabenow, 2011, pp. 389-390.

**Bibliografia**

F. Barry, "*Pray to Thy Father which is in Secret*". *The Tradition of Coretti, Romitorii and Lanfranco's Hermit Cycle at the Palazzo Farnese*, in *Barocke Inszenierung*, herausgegeben von J. Imorde, F. Neumeyer, T. Weddingen, Emsdetten, Zürich 1999, pp. 190-221.

R. Bösel, *Typus und Tradition in der Baukultur gegenreformatorischer Orden*, in «Römische historische Mitteilungen», 31, 1989, pp. 239-253.

R. Bösel, *L'architettura dei nuovi ordini religiosi*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Electa, Milano 2003, pp. 48-69.

R. Bösel, *Orazio Grassi architetto e matematico gesuita. Un'album conservato nell'archivio della Pontificia Università Gregoriana a Roma*, Argos, Roma 2004.

R. Bösel, H. Karner, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*, Teil 2: *Die Baudenkmäler der mailändischen Ordensprovinz*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2007.

G. Bozzo, *L'architettura del Gesù di Genova. L'autore, la chiesa, il linguaggio formale, le vicende e la decorazione*, in *La Chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea a Genova. Vicende arte e restauri*, a cura di G. Bozzo, Sagep, Genova (Relazioni di restauro e tutela, 12) 2004, pp. 56-106.

G. M. Cagni, *Le Costituzioni di S. Antonio M. Zaccaria*, in «Barnabiti studi», 21, 2004, pp. 185-374.

C. Cargnoni (a cura di), *I frati cappuccini. Documenti e testimonianze del primo secolo*, vol. 1, *Ispirazione e istituzione*, EFI, Perugia 1988.

E. Chini, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Cassa di Risparmio, Firenze 1984.

*Le Costituzioni dei Barnabiti*, s.n., Firenze 1976.

A. Dagnino, *Per una storia della decorazione marmorea. Altari e giuspatroni*, in *La Chiesa del Gesù e dei Santi Ambrogio e Andrea a Genova. Vicende arte e restauri*, a cura di G. Bozzo, Sagep, Genova (Relazioni di restauro e tutela, 12) 2004, pp. 108-124.

S. Della Torre, R. Schofield, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Nodo Libri, Como; San Fedele Edizioni, Milano 1994.

G. Fortunato, *L'architettura dei frati cappuccini nella provincia romana, tra il XVI e il XVII secolo, e il complesso conventuale dell'Immacolata Concezione a Roma*, Carsa, Pescara 2012.

D. Frascarelli, *Arte barocca e spazio liturgico nei luoghi di culto teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 129, 2003, pp. 235-249.

H. Hibbard, *The Early History of Sant'Andrea della Valle*, in «The Art Bulletin», 43, 1961, pp. 289-318.

F. P. Huber, "*Mut zu prächtigen Dingen*". *Die Theatinerkirche in München*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg im Allgäu 2019.

*Institutum Societatis Iesu*, vol. 2, *Examen et constitutiones: decreta congregationum generalium formulae congregationum*, ex typographia a Ss. Conceptione, Firenze 1893.

F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo: le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2011.

G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, herausgegeben von K. Noehles, Bruno Hessling, Berlin 1966.

D. Moore, *Pellegrino Tibaldi's Church of S. Fedele in Milan: the Jesuits, Carlo Boromeo and Religious Architecture in the late Sixteenth Century*, 2 voll., [1988] UMI, Ann Arbor 1991.

F. Repishti, *Lorenzo Binago architetto e la «Formula del offitio del Prefetto delle fabriche apresso delli Chierici Regolari della congregatione di S. Paolo»*, in «Barnabiti studi», 11, 1994, pp. 75-118.

R. Schofield, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, in *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano*, a cura di F. Repishti, R. Schofield, Electa, Milano 2004, pp. 125-249.

J. Stabenow, *La pianta centrale nell'architettura di un Ordine religioso: i Barnabiti tra Cinquecento e Seicento*, in *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di Sant'Alessandro in Milano (1602)*, a cura di F. Repishti, G. M. Cagni, atti del convegno (Milano, 6-7 giugno 2002), in «Barnabiti studi», 19, 2002, pp. 133-155.

J. Stabenow, *Die Architektur der Barnabiten. Raumkonzept und Identität in den Kirchenbauten eines Ordens der Gegenreformation 1600-1630*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011.

J. Terhalle, *"[…] ha della Grandezza de padri Gesuiti". Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München*, in *Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, herausgegeben von R. Baumstark, Hirmer Verlag: Bayerisches National Museum, München 1997, pp. 83-146.

M. Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Syndicat, Frankfurt am Main, 1976.

G. Zampieri (a cura di), *La chiesa di San Gaetano in Padova. Archeologia, Storia, Arte, Architettura e Restauri*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2023.

# SPIRITUALITÀ TEATINA E SPAZIO LITURGICO: CIBORI E ALTARI MAGGIORI NELLE CHIESE DELL'ORDINE

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-frascarelli

*Dalma Frascarelli*
Accademia di Belle Arti di Roma
d.frascarelli@abaroma.it

**Abstract**

**Theatine spirituality and liturgical space: ciboria and high altars in the churches of the Order**

*The process of refounding opened by the chapter of 1560 preceded the start of the intense architectural activity of the clerics regular, in some ways constituting its organizational premise. If the architectural solutions seem to have been the result of continuous experimentation and contamination with local traditions, it is the arrangement of the presbytery area that seems to have catalyzed the identity interests of the Theatine fathers. The placement of the ciborium on the high altar and the relocation of the choir behind the high altar constituted two recurring elements in the order's churches. There are earlier uses for both this elements, but it was through their constant adoption that the Theatines aimed to achieve their own architectural and cultic recognizability. It is only in the light of the specific spiritual identity of the clerics regular that we can understand the choices they made in buildings of worship, in favor of devotion to the Blessed Sacrament, central to the religious experience of St. Gaetano and his collaborators such as Lorenzo Scupoli author of* Il combattimento spirituale*, the text in which Theatine spirituality found a coherent systematization.*

**Keywords**

*Ciborium, choir, high altar, Theatine spirituality.*

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, numerosi studi hanno contribuito in modo significativo a far luce sulle prassi architettoniche e decorative messe in atto dai chierici teatini nei loro luoghi di culto. Le ricerche, che negli ultimi venti anni si sono avvalse del rinvenimento di documenti inediti, cronache e fonti letterarie, si sono concentrate sia sull'esame di alcune delle principali fabbriche teatine, sia sulla loro contestualizzazione nell'ambito della cultura che ha accompagnato la nascita e lo sviluppo della compagnia[1]. Inoltre, particolare attenzione è stata dedicata anche alla disamina storica delle peculiarità religiose, politiche e spirituali dell'istituto fondato nel 1524 da Gian Pietro Carafa e Gaetano da Thiene insieme a Bonifacio de' Colli e Paolo Consiglieri[2].

I risultati prodotti da tali indagini consentono oggi di esaminare più in profondità alcuni nodi tematici emersi dalle ricerche ancora pioneristiche degli anni Novanta, tra i quali quello dell'esistenza di eventuali scelte connotative dell'ordine in fatto di costruzione, ristrutturazione e allestimento degli edifici ecclesiastici. Grazie alla conoscenza più ampia di alcuni importanti cantieri e, congiuntamente, della vita organizzativa e spirituale dell'ordine, si può tornare a riflettere sul significato specifico da attribuire in ambito teatino alla nota espressione "nostro solito uso"[3] impiegata da Valerio Pagano tra il 1615 e il 1616 in riferimento ai primi interventi messi in opera dai chierici regolari al momento del loro insediamento nella chiesa napoletana dei Santi Apostoli e precedentemente in quella di San Paolo Maggiore[4].

La fondazione e la vita del nuovo ordine furono fortemente improntate dalla personalità di Gian Pietro Carafa che, divenuto pontefice nel 1555, mantenne sempre la funzione di leader, anche quando cessò di rivestire la carica di preposito. Significativa risulta, in tal senso, la sospensione della celebrazione dei capitoli generali durante il suo pontificato. Furono i padri riuniti nel capitolo del 1560, il primo immediatamente successivo alla morte del Carafa, avvenuta nel 1559, a individuare un nuovo assetto normativo finalizzato a limitare il ruolo esercitato dai prepositi e ad affidare maggior potere decisionale ai rappresentanti delle sedi periferiche, in contrasto con i principi accentratori imposti dal governo di Carafa[5]. Tale processo di rifondazione, che terminò nei primi anni del Seicento, fu immediatamente precedente all'avvio dell'intensa attività architettonica che caratterizzò la vita dell'istituto, costituendone in qualche modo la premessa organizzativa. Ed è verosimilmente proprio alla volontà di evitare irrigidimenti gerarchici che va ricondotta la decisione presa dai teatini di non dotarsi di figure simili a quella del *consiliarius aedificiorum*, presente nella Compagnia di Gesù[6] o a quella del prefetto delle fabbriche regolamentata tra i Barnabiti[7], e di demandare alle singole case le scelte da operare in ambito architettonico, anche dal punto di vista metodologico e funzionale, sia in presenza di ristrutturazioni, che di costruzioni *ex novo*.

Da questa impostazione derivarono conseguenze rilevanti: non solo la mancanza di caratteri architettonici costanti, l'importante assimilazione delle tradizioni locali e l'assenza di disegni nell'Archivio generalizio, ma anche la presenza di un numero altissimo di religiosi che tra il XVI e il XVIII secolo si dedicarono in diversa misura ad attività progettuali e costruttive, anche in collaborazione con alcuni dei maggiori architetti del tempo[8].

Se, dunque, le scelte propriamente architettoniche paiono essere state frutto di continue sperimentazioni, pur in presenza di alcuni modelli che ebbero particolare successo, come

*Fig. 1. San Gaetano distribuisce la Comunione ai fedeli, incisione (da G.B. Castaldo, 1619, p. 20).*

quelli costituiti dalle fabbriche partenopee, è sull'allestimento dell'area presbiteriale che l'ordine sembra aver concentrato la ricerca di una cifra identitaria. Questa potrebbe essere individuata non tanto nella scelta di soluzioni formali inedite, quanto piuttosto nella volontà di assumere caratteri riconoscibili nella devozione del Santissimo Sacramento e conseguentemente nella cura dedicata allo spazio della liturgia eucaristica. Solo così possono trovare una motivazione le numerose campagne di lavori promosse dai padri teatini a distanza di pochi anni per rendere adeguata e arricchire l'area presbiteriale. A titolo esemplificativo si citano due casi piuttosto emblematici: la chiesa napoletana di San Paolo Maggiore, nella quale si susseguirono diversi interventi concentrati nella zona presbiteriale fin dal momento dell'insediamento teatino, in età preconciliare e poi nel corso della prima metà del Seicento[9], e la chiesa di San Giuseppe dei Teatini a Palermo dove, tra il 1645, anno di consacrazione dell'edificio, e la fine del secolo successivo, ebbero luogo ben tre rifacimenti dell'altare maggiore, con la ricostruzione dell'annesso ciborio e la sistemazione del coro[10]. Del resto, la netta volontà espressa da Pagano di rivendicare – come si dirà più avanti – il primato teatino circa lo spostamento del coro dietro l'altare nelle chiese napoletane risponde evidentemente alle intenzioni di costruire una riconoscibilità dell'ordine proprio nell'allestimento dell'area presbiteriale.

Il posizionamento del coro dietro la mensa eucaristica, nettamente separato dall'aula attraverso cortine marmoree munite di porte laterali [fig. 1], e la collocazione del ciborio monumentale sull'altare maggiore costituirono due elementi ricorrenti in numerosissime chiese teatine. Per entrambi si possono annoverare usi precedenti[11], ma la loro adozione negli edifici di culto dei chierici regolari contribuì in modo significativo alla loro affermazione e diffusione[12]. Lo studio delle fabbriche – in particolare di quelle napoletane – e la lettura delle cronache e della letteratura religiosa dell'ordine consentono di ipotizzare che fu proprio attraverso il consueto uso di un simile allestimento, avvertito come identitario, che i teatini puntarono a ottenere una propria riconoscibilità architettonica e cultuale.

Quando Gaetano da Thiene e Giovanni Marinoni si insediarono nella chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli, assegnata ai chierici regolari nel 1538, si procedette ad alcuni semplici lavori di ristrutturazione sui quali ci informa Valerio Pagano, sottolineando come il particolare allestimento del coro finì in breve per costituire un modello seguito nella città:

«Accomodorno anco li padri il choro piccolo, e polito dietro l'altare magiore con cortine acciò stessero segregati anco da la vista ai secolari quando recitavano li divini officii. E questo fu di tanta devotione, e piacque tanto al ritiramento, e ritirato modo di officiare che in San Pietro Martire chiesa principale di padri di san Domenico ove era priore il padre maestro Ambrosio di Bagnoli, huomo molto zelante, con buona, e santa emulatione fece levar il choro che in quella chiesa stava nel mezzo, e lo fece ponere dietro l'altare conforme a' nostri padri, e così poi anco con il tempo furno levati tutti li chori da le chiese di Napoli, che stavano in mezzo, e perciò occupati nel tempo de li divini officii bona parte di essi da secolari con poco decoro, e con molta distractione»[13].

Non è del tutto chiaro se in San Paolo i padri fecero spostare il coro dietro l'altare[14]. Certamente essi lo chiusero completamente alla vista dell'aula attraverso delle cortine, al fine di separare in modo netto lo spazio dei fedeli da quello degli ecclesiastici. Il fatto che Pagano citi la chiesa di San Pietro Martire come la prima a Napoli a fare riferimento al modello di San Paolo, con coro posto dietro l'altare maggiore, è fortemente indicativo dell'intenzione di ricondurre ai padri teatini tale soluzione architettonica, poiché proprio la chiesa domenicana di San Pietro era stata indicata nelle guide della città come prototipo di un simile allestimento[15]. I chierici regolari, dunque, scelsero di appropriarsi di questa soluzione e renderla distintiva dei propri luoghi di culto, reiterandola tra il Seicento e il Settecento nelle chiese napoletane e in territori posti sotto l'influenza partenopea, come, ad esempio, in area calabrese[16].

Il posizionamento del coro negli anni successivi al concilio tridentino divenne oggetto di dibattito nell'ambito della trattatistica e costituì un'importante occasione per numerosi lavori come accadde, ad esempio, a Firenze, dove Cosimo I ordinò la rimozione di cori, ponti e transenne che ostacolavano la vista dell'altare maggiore a partire dall'adeguamento di Santa Maria Novella nel 1565[17]. Tuttavia, lo smantellamento dei cori antistanti agli altari non trovava pareri concordi. Lo stesso Carlo Borromeo che fece spostare il coro dietro l'altare maggiore nella chiesa romana di Santa Prassede, sua chiesa titolare dal 1664[18], nelle sue *Instructiones* prospettava una libertà di scelta, evocando la possibilità di sistemare il coro non solo dietro, ma anche davanti alla mensa eucaristica, «secondo il costume antico»[19]. Un giudizio negativo sul coro retrostante all'altare venne invece formulato da Federico Borromeo che nel *De Pictura sacra*, pubblicato nel 1624, scrisse:

«Io so che poco fa si è introdotta l'usanza di stare dietro all'altare maggiore il chiericato, e gl'altari essere esposti alla veduta liberamente di tutto il popolo, il quale suole ancora dimorare molto vicino a esso altare. I nostri maggiori padri ciò non fecero, poiché essi vollero che le cose sante e sacrosante stassero più lontane e rimote dalla veduta comune, e quasi nascoste e chiuse. E oltre a ciò destinarono al coro, e al presbiterio, e alla parte detta sancta sanctorum, quel luogo che era vicino al mezzo della chiesa, e per conseguente il più nobil sito e signorile […]»[20].

I teatini si erano comunque mossi nella direzione della chiusura del coro dietro l'altare maggiore già in età preconciliare, come abbiamo visto, in occasione del loro insediamento a San Paolo Maggiore. A Paolo IV Carafa, inoltre, si deve un precoce esempio romano di spostamento del coro, predisposto dal pontefice e poi avviato nel 1561 dal suo successore Pio IV[21].

La necessità prioritaria per i chierici regolari sembra essere stata quella di chiudere completamente lo spazio del clero e di separarlo, anche alla vista, da quello dei fedeli. Tale esigenza, scontrandosi con l'impellenza tutta tridentina di rendere l'altare maggiore e il ciborio fulcro dello spazio ecclesiale, impose la scelta obbligata di posizionare il coro alle spalle dell'altare.

Molto probabilmente la decisione teatina di isolare i chierici

durante la liturgia era legata al compito di moralizzazione del clero che fu il principale scopo della fondazione dell'ordine su impulso di Gian Pietro Carafa, il quale, solo un mese prima della nascita della nuova compagnia, era stato chiamato a riformare le ordinazioni sacerdotali[22]. Tale incarico rispondeva alla necessità di porre mano, già in sede di ordinazione sacerdotale, a quella riforma dei costumi dei prelati che ormai era avvertita come improcrastinabile. Impedire che durante le funzioni sacre la comunità religiosa venisse a contatto anche solo visivo con i fedeli costituiva una garanzia a salvaguardia dell'orazione e del decoro dei sacerdoti.

Nei lavori di riadattamento e ristrutturazione delle chiese loro assegnate, i teatini, con la completa chiusura dei retrocori, si allontanarono parzialmente dalla soluzione voluta da Gian Matteo Giberti per l'allestimento dell'area presbiteriale nel duomo di Verona, essenziale, invece, per la scelta di collocare il ciborio monumentale sull'altare maggiore fatta dal Giberti nel duomo della città già entro il 1541, un anno prima di normarla nelle sue *Constitutiones*[23]. D'altro canto, molto forti furono i legami che unirono Giberti a Gian Pietro Carafa e a Gaetano da Thiene con i quali il futuro vescovo di Verona aveva condiviso l'esperienza spirituale incentrata sulla devozione del Santissimo Sacramento, maturata a Roma nell'ambito del *Sodalitium Divini Amoris*, presente nell'Urbe dal 1517[24]. Come per l'ubicazione del coro, anche la tipologia del tabernacolo architettonico e il suo posizionamento sulla mensa eucaristica non sono certamente invenzioni teatine, né dello stesso Giberti, vantando importanti antecedenti[25]. Tuttavia, l'adozione di simili modelli negli edifici di culto dell'ordine acquisì un ruolo rilevante. Significativa risulta in tal senso la presenza, già prima del 1542, anno di pubblicazione delle *Constitutiones* di Giberti, di una custodia eucaristica sull'altare maggiore della chiesa napoletana di San Paolo Maggiore[26], dove un nuovo tabernacolo monumentale in pietre dure [figg. 2-3], come prescritto dalle *Instructiones* borromaiche, venne realizzato tra il 1604 e il 1608[27]. Questo costituì il primo esempio del genere a Napoli, modello per quello della chiesa dei Santi Apostoli[28] [fig. 4], ma anche per opere simili in diversi altri edifici religiosi partenopei non officiati dai teatini. Si ricorda a tal proposito la certosa di San Martino, dove nel 1608 venne avviata la costruzione di un ciborio, mentre tra il 1621 e il 1625, proprio nel laboratorio dei Santi Apostoli, fu realizzata una perduta custodia per la chiesa della Santissima Trinità delle Monache, celebrata come «la più preziosa che sia in Europa»[29]. E fu sicuramente proprio la fama del monumentale tabernacolo di San Paolo che, tra il 1612 e il 1613, spinse le monache di San Gregorio Armeno a coinvolgere nella costruzione di un ciborio il padre Valerio Pagano che aveva appena terminato di seguire la realizzazione di quello per San Paolo[30]. È importante osservare che la celebrazione delle

*Fig. 2. Napoli. Basilica di San Paolo Maggiore, altare maggiore (foto di P. Setaro).*

custodie monumentali costruite nelle chiese teatine è ricorrente nelle diverse cronache e fonti dell'ordine. Tale insistenza sembra indicare piuttosto chiaramente che i chierici regolari avvertirono come fortemente identitaria la presenza di tali preziose e magnifiche opere. La *Relatione della Casa di S.ta Irene di Lecce et suoi progressi*, redatta dal padre leccese Giovanni Maria Minioti intorno al 1649, che loda la costruzione della «custodia dell'altare maggiore», avviata prima del 1598 e terminata entro il 1602, «su disegno […] del Padre D. Pietro Caracciolo, et l'intendenti dicono che non ce n'è altro più bello in Italia e vi si spesero circa mille ducati con l'indoratura»[31], può essere considerata un caso paradigmatico di tale prassi. Alto poco meno di cinque metri e articolato su più piani, il perduto ciborio ligneo fu realizzato grazie alla collaborazione di numerosi artigiani sotto la guida dei noti «mastri d'ascia» Marcantonio Ferraro e Giovanni Antonio Guerra, già attivi nella chiesa napoletana di San Paolo[32].

I febbrili lavori concentrati nell'allestimento degli altari maggiori non rispondono alla sola volontà di ammodernamento degli edifici. Né la motivazione di interventi così impegnativi, in termini sia economici, che esecutivi, si può spiegare unicamente all'interno dell'animato dibattito teologico sviluppatosi nell'età della Controriforma sul dogma della transustanziazione. In altre sedi ho avuto modo di evidenziare il rapporto e il reciproco scambio che legò i padri teatini, Giberti e Carlo Borromeo, il quale nelle sue *Instructiones*, seguendo il modello delle *Constitutiones* del vescovo di Verona, fissò alcune soluzioni che la compagnia aveva adottato nelle proprie chiese[33], tra le quali proprio l'uso del ciborio monumentale. È opportuno qui ricordare che il Borromeo aveva favorito l'espansione dei «piissimi teatini» in Lombardia come validi collaboratori nell'opera di riforma della sua diocesi[34], soprattutto per la loro attività di comunicazione volta a promuovere la pietà e la devozione popolare nella quale si erano particolarmente distinti[35]. Nel 1570, proprio negli anni immediatamente antecedenti alla pubblicazione delle *Institutiones*, era giunto a Milano, dalla casa napoletana di San Paolo Maggiore, Andrea Avellino, chiamato a svolgere il ruolo di vicario di Santa Maria presso San Calimero, luogo assegnato ai teatini dal cardinale lombardo[36] che, d'altro canto, aveva frequentato assiduamente i chierici regolari fin dal suo soggiorno romano. Lo stesso Pio IV dimostrò una certa disapprovazione verso «la stretta pratica che il Borromeo ha con questi theatini»[37], mentre a Roma si ironizzava sulle «teatinerie» del giovane nipote del pontefice[38]. Del resto, alcuni dei più importanti collaboratori del cardinale lombardo provenivano dall'entourage teatino, tra i quali quel Nicolò Ormaneto che si era formato presso il Giberti e che suggerì al Borromeo di collocare il tabernacolo del duomo milanese su quattro colonne, affinché fosse maggiormente visibile[39]. Particolarmente importante per il Borromeo fu, poi, il legame che lo unì al teatino Paolo Burali d'Arezzo, suo agente, nominato cardinale grazie all'interessamento del vescovo di Milano, che nel conclave del 1572 ne sostenne anche la candidatura papale. Burali divenne arcivescovo di Napoli nel 1576, due anni prima di morire, e, stando alla testimonianza resa nel 22 agosto 1624 da don Francesco de Bellis durante il processo di beatificazione, «per opera sua [del Burali] si cominciò a conservare et ministrare con maggior comodità delli habitatori delli castelli il Santissimo Sacramento dell'Eucarestia in questa città di Napoli»[40]. La dichiarazione del de Bellis costituisce un'ulteriore conferma di quanto i chierici regolari intesero distinguersi proprio nella prassi eucaristica ed è solo tenendo presenti le vicende che portarono l'ordine a elaborare la propria specifica identità spirituale[41] che possiamo comprendere fino in fondo le scelte adottate nell'allestimento dell'altare maggiore.

Morto il Carafa e chiuso il concilio tridentino, le funzioni di controllo a garanzia di una moralizzazione del clero andarono gradualmente perdendo importanza. Scemando la principale finalità che era stata alla base della costituzione della compagnia, i teatini si trovarono a dover costruire una propria spiritualità che ne consentisse una identificazione nel quadro della riorganizzazione ecclesiale postridentina[42].

In questo importante processo la figura di San Gaetano assunse un ruolo di primo piano grazie ai suoi più stretti collaboratori, come Bonifacio de' Colli e Giovanni Marinoni i quali, dopo la morte del padre fondatore avvenuta nel 1547, ne avevano mantenuto viva l'esperienza spirituale, successivamente raccolta dai confratelli più giovani come Andrea Avellino e Lorenzo Scupoli. Ed è proprio a quest'ultimo, discepolo dell'Avellino, che si deve il testo in cui la spiritualità teatina trovò la sua coerente sistematizzazione: *Il combattimento spirituale*, pubblicato per la prima volta in forma anonima a Venezia nel 1589[43].

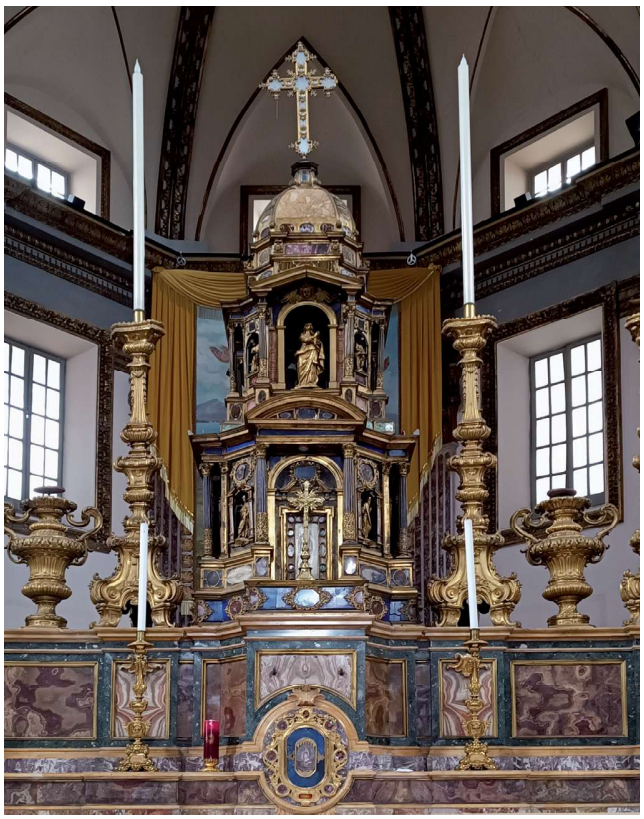


*Fig. 3. Napoli. Basilica di San Paolo Maggiore, ciborio, 1606-1659? (foto di P. Setaro).*

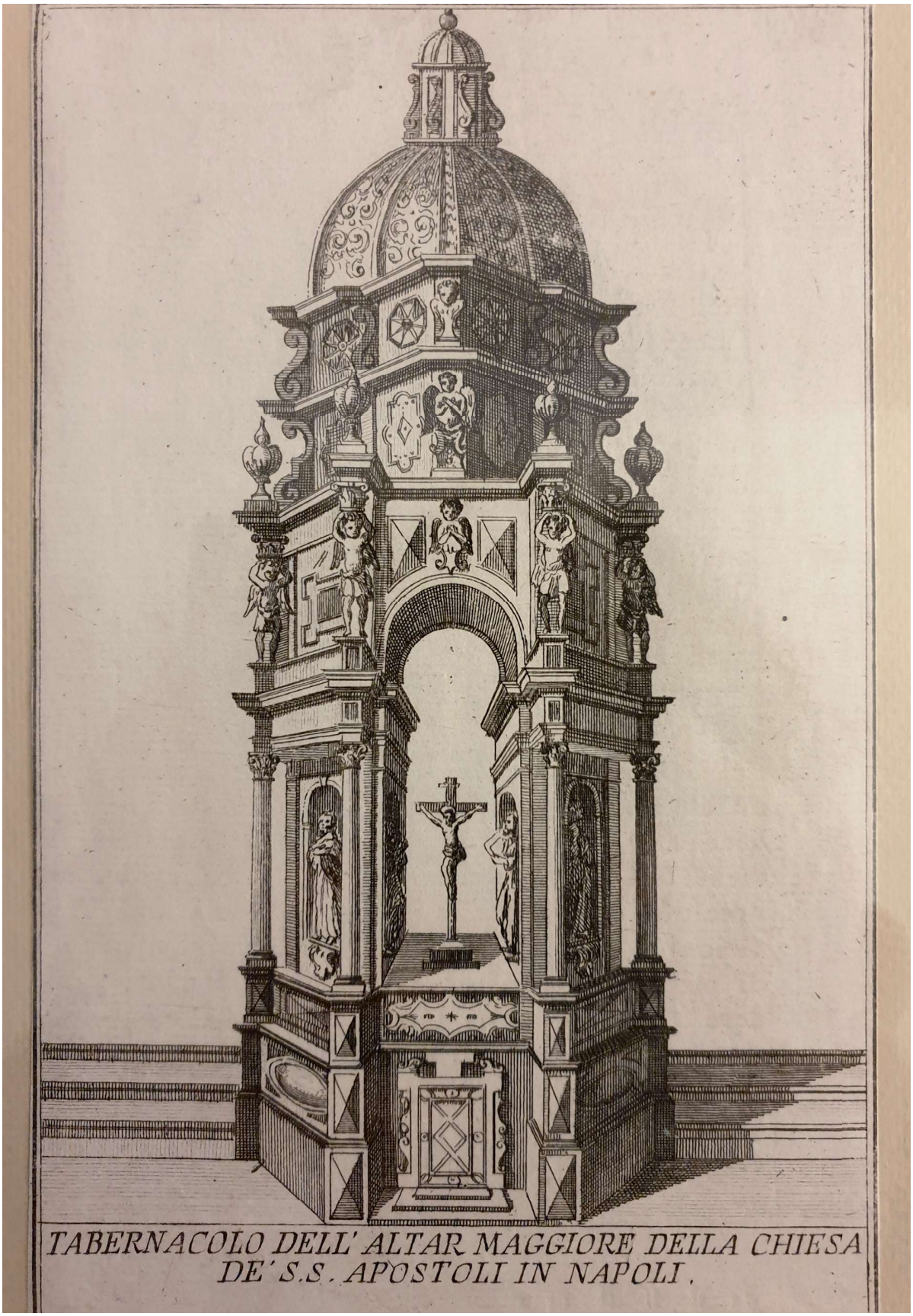



*Fig. 4. Tabernacolo dell'altare maggiore della chiesa dei SS. Apostoli, incisione (da T. Salmon, 1737-1766).*

Il volume, di straordinaria importanza nella vita religiosa del clero teatino, riprende molti elementi della dottrina di Battista da Crema, primo maestro spirituale di Gaetano da Thiene, emendata, però, da quegli aspetti fortemente anomici per i quali gli scritti del frate domenicano erano stati messi all'Indice[44]. In particolare, lo Scupoli riprese proprio da Battista da Crema quel misticismo eucaristico assimilato da Gaetano anche nell'ambito delle confraternite del Divino Amore e distintivo de *Il combattimento*. Nel testo, infatti, il sacramento eucaristico è definito come l'«arma soprana à tutte l'altre» per conseguire la perfezione cristiana, ed è indicato come «il punto più alto dell'orazione con il quale si combatte la battaglia spirituale in compagnia di Cristo»[45]. La frequenza del Santissimo Sacramento è raccomandata secondo due modalità: «sacramentalmente una volta al giorno e spiritualmente ogni ora e ogni momento»[46]. Ed è significativo che lo Scupoli per distinguere l'eucarestia sacramentale dalla «communione spirituale» usi la definizione «Santissimo Sacramento dell'Altare», indicando un eloquente collegamento dell'ostia consacrata con l'altare sul quale essa è custodita ed esposta attraverso i cibori. La stessa tipologia del tabernacolo monumentale usato dai teatini con la doppia funzione di custodia e di ostensione del Santissimo Sacramento, presente nelle chiese napoletane di San Paolo Maggiore e dei Santi Apostoli, trova una stretta corrispondenza nello specifico culto eucaristico che, come è attestato dall'opera dello Scupoli, assume nell'ambito dell'ordine teatino una valenza spirituale fortemente identitaria. D'altro canto, non si può trascurare il fatto che, come messo in evidenza, la custodia di San Paolo risulti la prima eseguita a Napoli con pietre dure tra il 1604 e il 1608. Inoltre, occorre considerare che presso i Santi Apostoli venne istituito un atelier specializzato nella produzione di simili straordinari prodotti, destinati anche a luoghi di culto non officiati dall'ordine e, infine, che proprio alcuni padri teatini, come Anselmo Cangiano, si distinsero nell'ideazione di cibori monumentali[47].

Meta finale del combattimento spirituale è la «Contemplatione di Dio […] sommo bene, pura luce, et bellezza infinita» che «non può non odiare, et abominare infinitamente il peccato, che altro non è che tenebre, difetto e macchia intolerabile, dell'anima nostra»[48]. La metafisica della luce di impronta agostiniana a cui si ispira il testo dello Scupoli[49] sostanzia la scelta teatina di porre come punto focale dello spazio ecclesiale la sfolgorante bellezza dei cibori monumentali. Nella sua *Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari*, pubblicata a Roma nei primi mesi del 1609, il vescovo Giovan Battista del Tufo ricordava con enfasi come i padri di San Paolo Maggiore, dopo aver costruito un

> «nobile Altar Maggiore […] vi posero un Tabernacolo, per custodia del santissimo e Divin Sagramento, tutto composto di dure e finissime pietre di gran pregio, come Amatiste, Agate, Plasma, di Smeraldo, Zaffiri, Lapislazari, Corniole, altre simiglianti pietre di valore, e con artificioso ornamento […]»[50].

L'ampio uso dell'oro e delle lucenti pietre dure e preziose contribuiva a raggiungere, attraverso l'orazione rivolta al Santissimo Sacramento, l'«elevatione di mente a Dio» e l'annullamento della propria volontà in quella divina, premio ultimo per «li virili combattenti»[51].

**Note**

[1] Tra gli studi pubblicati negli ultimi venti anni dedicati a cantieri teatini si segnalano: D'Alessandro, 2011; Lenzo, 2011; Manno, 2011; Zangarini, 2015; Cleopazzo, 2015; Huber, 2019; Capponi, 2024.

[2] Si veda in particolare Vanni, 2010a; Vanni, 2010b; Sodano, 2011.

[3] Espressioni analoghe sono state usate presso diversi ordini religiosi e in riferimento anche ad altri contesti cronologici. In ambito gesuitico, ad esempio, testi e documenti fanno registrare la ricorrenza della locuzione «noster modus» sulla quale si è aperto un dibattito critico molto ampio all'interno del quale si è andata rafforzando l'idea che l'espressione vada intesa in termini di *ratio aedificiorum* e di *modus procedendi*, come ha proposto Bösel, richiamando quanto sostenuto da Bailey. Per gli aspetti più significativi del dibattito si veda Benedetti, 1984, pp. 67-104; Patetta, 1989, pp. 159-201; Bösel, 1985-1986; Perretta, Della Torre, 1992; Bailey, 1999; Bösel, 2012 (con bibliografia precedente).

[4] Sull'espressione del padre Pagano ha richiamato l'attenzione Mariella Basile Bonsante (Basile Bonsante, 1994) e si è soffermato Fulvio Lenzo che ha rilevato nella chiusura del coro, nella separazione degli uomini dalle donne attraverso transenne poste in navata e nella costruzione di un cimitero esterno, gli aspetti più caratterizzanti ricompresi nella locuzione "solito uso" impiegata dai teatini (Lenzo, 2011, p. 79 e p. 83).

[5] Sull'argomento si veda Vanni, 2010b, pp. 86-87.

[6] L'assenza del *consiliarius aedificiorum* in ambito teatino è stata rilevata da Lenzo, 2011, p. 17. Su tale figura si veda la bibliografia citata in nota 3.

[7] Funzioni e ruoli del prefetto delle fabbriche nell'ambito dell'ordine dei barnabiti sono indicati nella *Formula del offitio del Prefetto delle fabriche apresso delli Chierici Regolari della Congregatione di San Paolo* redatta da Lorenzo Binago che così definisce tale figura: «Padre professo, sacerdote de Capitolo, architetto, o almeno di architettura infarinato» *(Formula del offitio del Prefetto delle fabriche apresso delli Chierici Regolari della Congregatione di San Paolo*, Archivio di San Barnaba, Milano, A, cartella 6, fascicolo 5, n. 7, c. 2), citato da Repishti , 1991, p. 138. Si veda anche Repishti, 1994.

[8] Stefano Longhi ha individuato oltre trenta padri attivi nelle case teatine tra il XVI e il XVIII secolo. Cfr. Longhi, 1999.

[9] Borrelli, 2011, pp. 79 e sgg.

[10] Frascarelli, Testa, 2000. Sulle campagne dei lavori che nel corso del Settecento riguardarono il presbiterio della chiesa palermitana si veda anche Piazza, 2003; Piazza, 2007, pp. 90-92.

[11] Per i precedenti del coro posto dietro l'altare maggiore si veda almeno Cooper, 2001; De Blaauw, 2006; Guidarelli, 2021. Per i precedenti del ciborio monumentale posto sull'altare maggiore si veda Frascarelli, Testa, 2000 (con relativa bibliografia); per i precedenti quattrocenteschi si veda: Caglioti, 2006, mentre per quelli cinquecenteschi si veda: Jobst, 2006; Cresti, 1995; Cresti, 1997; Roselli, Varagnoli, 2021.

[12] Sull'importanza dell'ordine teatino per l'affermazione e la diffusione dell'uso del ciborio monumentale si veda: Frascarelli, 2001.

[13] Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN), *Fondo San Martino,* ms. 564, Pagano, *Breve relatione del principio e progressi della religione dei chierici regolari e delle attioni d'alcuni d'essi Padri*, (ms. del 1616), f. 35v. Citato da Lenzo, 2011, p. 83.

[14] Silvana Savarese sostiene che i padri fecero spostare il coro dietro l'altare (cfr. Savarese, 1986, p. 52), mentre Lenzo nega che ciò sia avvenuto, rileggendo il testo di Valerio Pagano e considerando la notizia dello spostamento un'aggiunta successiva di Luigi Guarini posta in indice (cfr. Lenzo, 2011, p. 83). Tuttavia, la frase scritta dal Pagano, secondo la quale nella chiesa di San Pietro martire il domenicano Ambrogio di Bagnoli «lo [il coro] fece ponere dietro l'altare conforme a' nostri padri», sembra lasciare un margine di dubbio circa l'operazione compiuta in San Paolo. Una conferma dello spostamento del coro dietro l'altare maggiore proviene dagli studi di Borrelli che, sulla base di rinvenimenti documentari, considera l'allestimento della zona absidale e dell'altare maggiore nella chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili, avvenuta tra il 1610 e il 1611, come una prima ripetizione fedele del prototipo di San Paolo Maggiore realizzato tra il 1604 e il 1608. Cfr. Borrelli, 2011, pp. 66-68.

[15] Summonte, 1675, tomo IV, lib. IX, p. 259: «Maestro Ambrogio da Bagnuoli […] ritrovandosi nell'anno 1551 priore del convento di San Pietro Martire, inventò il modo di abbellire, et illustrare le chiese, perciò, che havendo fatto rimover il coro da mezzo quella chiesa, che la teneva quasi tutta occupata con gran contraditione de frati, e di laici ancora, lo trasferì dietro l'altare maggiore, al cui esempio tutte l'altre chiese di questa città il simile ferno […]».

[16] Tale soluzione venne proposta da Cosimo Fanzago a Serra San Bruno dove l'artista progettò un rifacimento dell'area presbiteriale della certosa che prevedeva un coro chiuso e un ciborio monumentale, smontato e attualmente ricostruito nella chiesa dell'Addolorata. Cfr. Panarello, 2012, pp. 197-312. Sulla diffusione del coro chiuso dietro all'altare maggiore a Napoli si veda Lenzo, 2011, pp. 82-83; Borrelli, 2011, pp. 66-68 e Leardi, 2012, particolarmente pp. 506 e sgg.

[17] Nel 1568 fu rimosso il «choro di mezzo» della chiesa del Carmine e nell'anno successivo quello della chiesa di Santa Trinita. Cfr. Cresti, 1997, pp. 9-74; Cresti, 1995, pp. 7-74.

[18] Sui lavori commissionati dal Borromeo in Santa Prassede ed eseguiti tra il 1564 e il 1584 si veda: Caperna, 1993.

[19] Cfr. De Blaauw, 2006, pp. 25-26.

[20] Borromeo, 1994, p. 70.

[21] Lenzo, 2011, p. 84 e p. 101, nota 130.

[22] Con il breve del 2 maggio 1524, infatti, Clemente VII aveva designato Gian Pietro Carafa «ad sacrorum ordinum collationes et promotiones nec non quorumcumque ordinandorum diligentes examinationes faciendas cum plena authoritate et potestate ordinandi eos qui promovendi essent ac examinatores et scriptores ad id necessarios deputandi aliaque tunc expressa faciendi» (cit. da Pelliccia, 1946, p. 462). Sull'argomento si veda Vanni, 2010b, pp. 82-85; Vanni, 2010a.

[23] La collocazione del tabernacolo sull'altare maggiore trovò una sua prima normalizzazione nel 1542, anno in cui Gian Matteo Giberti pubblicò le *Constitutiones,* nelle quali si legge: «Perciò abbiamo comandato e così comandiamo di nuovo con la presente costituzione di fare in qualsiasi chiesa parrocchiale, in cui l'Eucarestia non era finora conservata in un posto conveniente, un bel tabernacolo di legno (o di altro materiale), con la sua chiave, e di porlo sopra l'altare maggiore e di fissarlo così bene e così saldamente» (citato da Giberti, 2000, p. 302). Sul tabernacolo fatto costruire da Giberti a Verona si veda Baldissin Molli, 2012 e Agostini, 2012.

[24] Agostini, 2012, p. 150. La confraternita del Divino Amore, fondata a Genova nel 1497 da E. Vernazza, fu introdotta a Roma da San Gaetano che, dopo il sacco del 1527, si trasferì a Venezia favorendo nella città lagunare la devozione eucaristica e l'espansione delle confraternite del Santissimo Sacramento messe in relazione con la diffusione dei cibori nelle chiese veneziane nel corso del Cinquecento (Mason Rinaldi, 1987). Sulla confraternita del Divino Amore, nucleo ideologico dell'ordine teatino, si veda Tramontin, 1973, mentre sui rapporti tra Giberti, Gian Pietro

Carafa e Gaetano da Thiene si veda CERVATO, 2012.

[25] Per i rimandi bibliografici si veda la nota 11.

[26] Dal testo relativo alla visita pastorale del 1542 nella chiesa napoletana di San Paolo si apprende che l'arcivescovo Francesco Carafa «in dicta ecclesia accessit ad locum in quo reconditur sacratissimum sacramentum Eucharistie, existens supra altare mayus dicte ecclesie». Citato da LENZO, 2011, p. 86.

[27] Cfr. RUOTOLO, 2007, pp. 105-108; BORRELLI, 2011, pp. 54-60.

[28] Il ciborio della chiesa dei Santi Apostoli, avviato nel 1618 fu consacrato solo molti anni dopo, nel 1642. Successivamente venne smontato e nuovamente allocato nella cappella del Sacramento della Cattedrale di Capua dove oggi si può ammirare. Cfr. RUOTOLO, 2007, pp. 108-112.

[29] CELANO, 1692 (ed. cons. a cura di G.B. Chiarini, Napoli 1858, IV, p. 664). Cfr. RUOTOLO, 2007, p. 111.

[30] Cfr. BORRELLI, 2011, pp. 75-78.

[31] Archivio Generale dei Padri Teatini (AGPT), fasc. 684/1, 1649 c., MINIOTI, *Relatione della Casa di S.ta Irene di Lecce et suoi progressi,* citato da CAZZATO, 1992, p. 28.

[32] Sul ciborio della chiesa leccese si veda CLEOPAZZO, 2015, pp. 339-344.

[33] In particolare, si veda FRASCARELLI, 2001.

[34] Il rapporto tra Avellino e Borromeo è documentato dalle lettere che i due si scambiarono dalle quali si apprendono le motivazioni dell'espansione dei teatini a Milano. Sul carteggio si veda PELLEGRINI, 1910.

[35] Sull'attività dei teatini in favore della pietà e devozione popolare si veda NOVI CHAVARRIA, 2011.

[36] VANNI, 2020, p. 182.

[37] La notizia è comunicata in una lettera del 29 aprile 1564 scritta da Francesco Tonina, agente del duca di Mantova citata in VON PASTOR, 1928, VII, p. 685.

[38] Ad ironizzare sulle «teatinerie» del Borromeo è l'inviato spagnolo Requesens, cfr. VON PASTOR, 1928, VII, p. 146.

[39] La notizia risulta dalla lettera di risposta scritta dal Borromeo all'Ormaneto il 2 settembre 1564 e pubblicata in ROCCO, 1939, p. 207. Sulla sistemazione del tabernacolo bronzeo nel duomo di Milano voluta dal Borromeo ed eseguita da Pellegrino Tibaldi si veda: BENEDETTI, 1978; SCHOFIELD, 2011; REPISHTI, 2020.

[40] BNN, *Fondo San Martino*, ms. 671, c. 82v. Citato in SODANO, 2011, p. 293.

[41] Sul processo di costruzione dell'identità teatina si veda SOLFAROLI CAMILLOCCI, 2002; VANNI, 2010a; VANNI, 2010b.

[42] Cfr. VANNI, 2010b, p. 85.

[43] *Il combattimento spirituale* ebbe una grandissima diffusione attestata dalla pubblicazione di ben quarantacinque versioni italiane, sette latine e diciotto in lingue europee nel periodo compreso tra la prima edizione del 1589 e quella del 1610, l'ultima vivente lo Scupoli. Il testo è stato considerato come il manifesto della spiritualità teatina. Infatti, come ha scritto Bartolomeo Mas, «i teatini non solo hanno riconosciuto *Il Combattimento spirituale* come la migliore sintesi dell'ascesi della prima generazione del loro istituto e ne hanno rivendicato l'autore, ma anche se ne sono costantemente serviti come libro fondamentale per la loro formazione interiore» (SCUPOLI, 1992, p. 49). Su Lorenzo Scupoli e il suo testo si veda: MAS, 1951; MAS, 1952; MAS, 1964; MAS, 1990; VANNI, 2010b; VANNI, 2016.

[44] Su Battista Carioni da Crema si veda: FIRPO, 1992, pp. 11-67; BONORA, 1998; CARAVALE, 2003, pp. 109-110; 134-137; PAGANO, 1997.

[45] SCUPOLI, 1610, cap. LIII, pp. 176-177.

[46] SCUPOLI, 1599, cap. XXIX, p. 110; cap. XXXI, pp. 122-123.

[47] RUOTOLO, 2008. I lavori per la costruzione del ciborio monumentale dei Santi Apostoli sono minutamente descritti nei documenti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, BNN, *Fondo San Martino,* ms. 524, cc. 36 e ss. Informazioni sulla vicenda biografica del Cangiano si possono leggere in un regesto manoscritto conservato presso l'Archivio Generale Teatino di Roma, ms. 148, DEL MONACO, *Elenchus Professorum Congragationis Cler. Regul*., c. 58.

[48] SCUPOLI, 1610, p. 172.

[49] Sant'Agostino rimase sempre una figura di riferimento per i teatini che assunsero a modello per la propria regola quella agostiniana. Cfr. ANDREU, 1946.

[50] DEL TUFO, 1609, p. 311.

[51] SCUPOLI, 1610, p. 103.

**Fonti manoscritte**

V. Pagano, *Breve relatione del principio e progressi della religione dei chierici regolari e delle attioni d'alcuni d'essi Padri*, 1616, Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN), ms. *San Martino* 564.

**Bibliografia**

M. Agostini, *L'altare e il tabernacolo del vescovo Giberti nella Cappella Grande del Duomo di Verona*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno (Verona, 2-3 dicembre 2009), a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Biblos, Cittadella 2012, pp. 147-153.

F. Andreu, *La Regola dei Chierici Regolari nella Lettera di Bonifacio de' Colli a Gian matteo Giberti*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 2, 1946, pp. 38-53.

G.A. Bailey, 1999, "Le style jésuit n'existe pas". *Jesuit corporate culture and the visual arts*, in *The Jesuits. Cultures, Sciences and the Arts*, a cura di J.W. O'Malley, G.A. Bailey, S.J. Harris, T.F. Kennedy, University of Toronto Press, Toronto 1999, pp. 38-89.

G. Baldissin Molli, *Ipotesi per un tabernacolo*, in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno (Verona, 2-3 dicembre 2009), a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Biblos, Cittadella 2012, pp. 155-162.

M. Basile Bonsante, *La Chiesa di San Gaetano a Bitonto: dinamiche, contenuti e modelli della committenza dei teatini in età postridentina*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 120, 1994, pp. 106-132.

S. Benedetti, *Un'aggiunta a Pirro Ligorio: il tabernacolo di Pio IV nel duomo di Milano*, in «Palladio», 27, 1978, pp. 45-64.

S. Benedetti, *Fuori dal classicismo*, Bonsignori, Roma 1984.

E. Bonora, *I conflitti della controriforma. Santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Le Lettere, Firenze 1998.

G. G. Borrelli, *Sulla presenza di Camillo Mariani a Napoli e la decorazione marmorea di San Paolo Maggiore*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D.A. D'Alessandro, M. D'Auria Editore, Napoli 2011, II, pp. 47-180.

F. Borromeo, *Della pittura sacra libri due*, a cura di B. Agosti, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1994.

R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen ordensprovinz*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna 1985-1986.

R. Bösel, *La ratio aedificiorum di un'istituzione globale tra autorità centrale e infinità del territorio*, in *La arquitectura jesuítica*, atti del convegno internazionale (Zarogoza 9-11 dicembre 2010), a cura di A. Zamora et al., Institucion Fernando el Catolico, Zaragoza 2012, pp. 39-69.

F. Caglioti, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento. Qualche caso maggiore*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 53-89.

M. Capponi, *I teatini e l'architettura. La chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia (XVI-XVIII sec.)*, Campisano Editore, Roma 2024.

M. Caperna, *San Carlo Borromeo, cardinale di Santa Prassede, e il rinnovamento della sua chiesa titolare a Roma*, in «Palladio», 12, 1993, pp. 43-58.

G. Caravale, *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2003.

M. Cazzato, *Fonti per la storia di una città barocca: i Teatini leccesi dalla fondazione (1586) all'inchiesta innocenziana (1649)*, in «Bollettino storico di Terra d'Otranto», 2, 1992, pp. 5-50.

C. Celano, *Notizie del bello dell'antico del curioso della città di Napoli*, Giacomo Raillard, Napoli 1692.

N. Cleopazzo, *L'arrivo dei Teatini a lecce e un sodalizio artistico al servizio dell'Ordine*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», 2, 2015, pp. 335-360.

D. Cervato, *Funiculus triplex difficile rumpitur. Giberti, il circolo spirituale di Gian Pietro Carafa (Paolo IV) e san Gaetano Thiene e altri circoli italiani* in *Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, atti del convegno (Verona, 2-3 dicembre 2009), a cura di M. Agostini, G. Baldissin Molli, Biblos, Cittadella 2012, pp. 39-45.

D. Cooper, *Franciscan Choir Enclosures and the function of double-sided altarpieces in pre-Tridentine Umbria*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 64, 2001, pp. 1-54.

C. Cresti, *Architettura della Controriforma a Firenze,* in *Architetture di altari e spazio ecclesiale. Episodi a Firenze, Prato e Ferrara nell'età della Controriforma*, a cura di C. Cresti, Pontecorboli, Firenze 1995, pp. 7-74.

C. Cresti, *Altari fiorentini controriformati: lineamenti di fortuna e sfortuna critica*, in *Altari controriformati in Toscana. Architettura e arredi*, a cura di C. Cresti, Pontecorboli, Firenze, 1997, pp. 9-74.

D.A. D'Alessandro (a cura di), *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, M. D'Auria Editore, Napoli 2011.

S. de Blaauw, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso medioevo e Cinquecento. La perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, 2006, pp. 25-51.

G.B. Del Tufo, *Historia della Religione de' Padri Chierici Regolari, In cui si contiene la fondatione e progresso di lei infino à quest'anno MDCIX* […], Roma, Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, 1609.

M. Firpo, *Nel labirinto del mondo. Lorenzo Davidico tra santi, eretici e inquisitori*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1992.

D. Frascarelli, L. Testa, *Guarino Guarini e un cantiere barocco a Palermo: San Giuseppe dei Teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 126, 2000, pp. 381-425.

D. Frascarelli, *Arte e Controriforma: l'altare maggiore nelle* Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae *di Carlo Borromeo*, in *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, a cura di M. Gallo, Shakespeare & Company, Roma 2001, pp. 24-33.

G. M. Giberti, *Le Costituzioni per il Clero (1542) di Gian Matteo Giberti Vescovo di Verona*, a cura di R. Pasquali, Istituto per le Ricerche di Storia Sociale e di Storia Religiosa, Vicenza 2000.

G. Guidarelli, *Gli altari nel Rinascimento prima del Concilio di Trento. Recenti acquisizioni storiografiche e prospettive di ricerca*, in *L'altare. Recenti acquisizioni, nuove problematiche*, atti del convegno internazionale (Bose, 30 maggio-1 giugno 2019), a cura di B. Daelemans, Edizioni Qiqajon, Magnano 2021, pp. 119-137.

F. P. Huber, *"Mut zu prächtigen Dingen". Die Theatinerkirche in München*, Fink Kunstverlag Josef, Lindenberg 2019.

C. Jobst, *Liturgia e culto dell'eucarestia nel programma spaziale della chiesa: i tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell'epoca intorno al Concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Firenze, 27-28 marzo 2003), a cura di J. Stabenow, Marsilio, Venezia 2006, pp. 91-126.

C.R. Leardi, *Riflessioni sul ciborio nella Napoli del Seicento tra tradizione e innovazione. Una custodia "ritrovata" di Francesco Balsimelli Florentinus*, in *Fanzago e fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, a cura di M. Panarello, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 502-527.

F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.

S. Longhi, *I disegni di architettura dell'Archivio Generalizio di Sant'Andrea della Valle*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 125, 1999, pp. 257-276.

A. Manno, *La chiesa di San Nicola da Tolentino. Teatini, controriforma e mentalità veneziane in epoca barocca*, in «Studi Veneziani», 64, 2011, pp. 135-245.

B. Mas, *La spiritualità teatina*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 1, 1951, pp. 64-74.
B. Mas, *Fondamenti teologici del Combattimento spirituale*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 8, 1952, pp. 21-40.
B. Mas, *Le edizioni del «Combattimento spirituale» dal 1589 al 1610, vivente il suo autore,* in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro De Marinis*, a cura di R. De Maio, Stamperia Valdonega, Verona 1964, III, pp. 149-175 (riedito in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 52, 1996, pp. 159-194).
B. Mas, *Lorenzo Scupoli e il "Combattimento spirituale"*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 46, 1990, pp. 3-30.
S. Mason Rinaldi, «*Hora di nuovo vedesi (…)*». *Immagini della devozione eucaristica a Venezia alla fine del Cinquecento*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Electa, Milano 1987, pp. 171-196.
E. Novi Chavarria, *I teatini e il "governo delle anime" (secoli XVI-XVIII)*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D.A. D'Alessandro, M. D'Auria Editore, Napoli 2011, I, pp. 273-286.
S. Pagano, *La condanna delle opere di fra' Battista da Crema. Tre inedite censure del Sant'Offizio e della Congregazione dell'Indice*, in «Barnabiti Studi», 14, 1997, pp. 259-280.
L. von Pastor, *Storia dei Papi*, VII, Desclée & C.i Editori Pontifici, Roma 1928.
M. Panarello (a cura di), *Fanzago e fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, a cura di M. Panarello, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 197-312.
L. Patetta, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato*, Clup, Milano 1989.
G. Pelliccia, *La preparazione e ammissione dei chierici ai santi ordini nella Roma del XVI secolo*, Pia Società San Paolo, Roma 1946.
L. Perretta, S. Della Torre (a cura di), *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia XVI-XVIII secolo*, atti del convegno (Milano, 24-27 ottobre 1990), Marietti, Genova 1992.
S. Piazza, *Le scelte architettoniche dei teatini: il cantiere della chiesa di San Giuseppe*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 49, 2003, pp. 251-264.
S. Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio, Palermo 2007.
F. Repishti, *Formula del offitio del Prefetto delle fabriche apresso delli Chierici Regolari della Congregatione di San Paolo secondo Lorenzo Binago*, in «Arte Lombarda», 96/97, 1991, pp. 137-140.
F. Repishti, *Lorenzo Binago architetto e la* Formula del offitio del Prefetto delle fabriche apresso delli Chierici Regolari della Congregatione di San Paolo, in «Barnabiti Studi», 11, 1994, pp. 75-118.
F. Repishti, *Pellegrino Tibaldi e i tabernacoli a tempietto,* in *Scultura lignea nella diocesi di Novara*, atti del convegno (Novara, 8-9 giugno 2018), a cura di M. Dell'Omo, S. Borlandelli, R. Casciaro, A. Rovetta, Impremix edizioni, Torino 2020, pp. 22-30.
G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini l'architetto di San Carlo e le sue opere nel duomo di Milano*, Hoepli, Milano 1939.
L. Roselli, C. Varagnoli, *L'altare della chiesa cattolica. Architettura e decorazione tra XVI e XVII secolo*, in *L'altare. Recenti acquisizioni, nuove problematiche*, atti del convegno internazionale (Bose, 30 maggio-1 giugno 2019), a cura di B. Daelemans, Edizioni Qiqajon, Magnano 2021, pp. 101-117.
R. Ruotolo, *Alle origini della lavorazione delle pietre dure a Napoli: i cibori teatini*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2007, pp. 105-113.
S. Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Officina Edizioni, Roma 1986.
R. V. Schofield, *Pellegrino Tibaldi e tre cori borromaici,* in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, a cura di F. Ceccarelli, D. Lenzi, Marsilio, Venezia 2011, pp. 143-163.
L. Scupoli, *Il Combattimento Spirituale*, Bordoni-Locarno, Milano 1599.
L. Scupoli, *Il Combattimento Spirituale*, Bartolomeo Cocchi, Bologna 1610.
L. Scupoli, *Il Combattimento Spirituale*, Venezia 1710.
L. Scupoli, *Il Combattimento Spirituale*, a cura di B. Mas, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1992.
G. Sodano, *Modelli di santità teatina: Andrea Avellino e i padri di San Paolo Maggiore a Napoli tra XVI e XVII secolo*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo. Arte, religione, società*, a cura di D.A. D'Alessandro, M. D'Auria Editore, Napoli 2011, I, pp. 287-304.
D. Solfaroli Camillocci, *I devoti della carità. Le confraternite del Divino Amore nell'Italia del primo Cinquecento*, La Città del Sole, Napoli 2002.
G.A. Summonte, *Dell'Historia della Città, e Regno di Napoli*, (I ed. 1601), Antonio Bulifon, Napoli 1675.
S. Tramontin, *I teatini e l'Oratorio del Divino Amore a Venezia*, in «Regnum Dei. Collectanea theatina», 1973, pp. 53-76.
A. Vanni, "*Fare diligente inquisitione*". *Gian Pietro Carafa e le origini dei chierici regolari teatini*, Viella, Roma 2010a.
A.Vanni «*Una continua battaglia acciò siano coronati li virili combattenti*». *Le radici della spiritualità teatina da Battista da Crema a Lorenzo Scupoli*, in *Teologia e teologi nella Roma dei papi (XVI-XVII secolo)*, «Roma moderna e contemporanea», 18, 2010b, pp. 79-102.
A. Vanni, *Gaetano Thiene. Spiritualità, politica, santità*, Viella, Roma 2016.
A. Vanni, *Andrea Avellino e la "seconda" fondazione dell'ordine dei chierici regolari*, in *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano*, a cura di F. Quiles García, J.J. García Bernal, P. Broggio, M. Fagiolo Dell'Arco, Roma Tre-Press, Sevilla 2020.
N. Zangarini (a cura di), *San Nicolò all'Arena in Verona*, Scripta Edizioni, Verona 2015.

# IL DISEGNO DI CARLO MADERNO PER L'ALTARE DI SANT'ANDREA DELLA VALLE: UNITÀ E SEPARAZIONE DELLO SPAZIO LITURGICO TEATINO*

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-gambuti

*Emanuele Gambuti*
Università di Roma Sapienza, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura
emanuele.gambuti@uniroma1.it

**Abstract**

**Carlo Maderno's design for the main altar of St. Andrea della Valle: unity and separation of the liturgical space**

*This paper aims to investigate the layout of the liturgical space in the Roman church of Sant'Andrea della Valle. A drawing related to Carlo Maderno (ASR, Drawings and Maps, I, 84, no. 480) shows an arrangement, represented in two variants, with a central altar and two side doors leading to the choir. While the highly-defined doors represented a monumental shape, the block altar had been located relatively low. This must be interpreted as part of a larger composition that visually takes into account the iconographic apparatus planned for the apse, where the painting probably already planned for the backdrop is integrated with the altar in a scheme that, from the nave, appears canonical.*

*The shape of the barrier separating the choir from the presbytery and the nave reflects the importance that the Chierici Regolari Teatini gave to the liturgy of the hours, as well as the desire to not clearly separate the space of the chancel, which is defined and screened, but perceptible.*

**Keywords**

*Architecture and liturgy, Carlo Maderno, Sant'Andrea della Valle, altar, choir schreen.*

La definizione dello spazio liturgico di un edificio ecclesiastico, sia esso di nuova costruzione o frutto della trasformazione di una preesistenza, segue necessariamente alcuni dettami che scaturiscono da un lato dalla forma che la liturgia assume in una data epoca, in parte rintracciabile attraverso lo studio diretto delle fonti liturgiche tra XVI e XVII secolo, *in primis* le diverse edizioni dei libri liturgici che a partire dal pontificato di Pio V si vanno riformando[1], dall'altro dal *modus celebrandi* proprio del luogo ed eventualmente della comunità religiosa che custodisce ed officia l'edificio.

La basilica di Sant'Andrea della Valle offre alcuni spunti di riflessione in merito a questo tema. Il *corpus* degli studi che riguardano questo edificio è già di per sé ampio, e importanti aggiunte vengono apportate anche in questo stesso volume. L'intento di questo contributo è semplicemente quello di proporre delle ipotesi puntuali su alcune questioni relative all'altare della basilica e alla definizione del suo spazio della celebrazione.

Per ripercorrere le vicende dell'altare maggiore di Sant'Andrea della Valle occorre prendere nuovamente in esame un noto disegno conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, *Collezione Disegni e Mappe*, I, 84, n. 480 [fig. 1]. Pubblicato prima parzialmente da Nina Caflisch[2] nel 1934, che accoglie l'attribuzione a Carlo Maderno riportata sul disegno stesso, è stato poi ripubblicato per intero da Howard Hibbard e da lui datato al 1622[3]. Il disegno si inserirebbe così in un momento della costruzione di Sant'Andrea in cui il corpo longitudinale della fabbrica risultava ormai completo da un punto di vista strutturale e in cui si lavorava alla realizzazione della cupola: la conformazione architettonica dell'interno era già quella definitiva.

È dunque verosimile individuare in questo intervallo di tempo, tra gli ultimi lavori alla volta del coro, all'inizio del 1621[4], e la morte del cardinale Alessandro Montalto, grande promotore della fabbrica, il 2 giugno del 1623, il periodo in cui si iniziò la riflessione sull'assetto liturgico dell'area presbiteriale. La questione del posizionamento della mensa dell'altare è essenziale in quanto questo elemento, da solo, è sufficiente a conformare lo spazio dell'azione liturgica. Non occorre qui richiamare gli aspetti relativi alle trasformazioni dello spazio celebrativo nel corso del XVI e XVII secolo, ma è noto come la liturgia tridentina accentri completamente l'azione liturgica alla zona dell'altare, assorbendo in essa anche le funzioni degli altri luoghi liturgici[5].

È utile analizzare nel dettaglio il disegno, per comprenderne appieno la portata. La parte inferiore [fig. 1] riporta la sistemazione proposta a livello planimetrico, ed è d'immediata leggibilità: l'altare è collocato a chiusura della campata oltre la crociera, allineato all'altezza delle paraste che delimitano la curva absidale. Davanti ad esso una balaustra definisce con andamento mistilineo l'area del presbiterio: rettilinea nella parte centrale, si piega in diagonale e poi prosegue longitudinalmente, fino a girare nuovamente e toccare la parete al termine dell'arcata laterale. Gli ingressi all'area presbiteriale, così ideata, sarebbero quindi, oltre a quello in asse con l'altare, altri due allineati con le due cappelle laterali della Madonna della Purità (all'epoca della Sacra Famiglia) e del Crocifisso[6]. Si nota sulla sinistra l'abbozzo di una soluzione alternativa, in cui la balaustrata avanza ulteriormente, appoggiandosi alle paraste ribattute del pilone della crociera, garantendo probabilmente un maggior agio in termini di spazio ma richiedendo al contempo l'allargamento della piattaforma alle due arcate che separano la nave dalle cappelle laterali, che infatti verrebbero a loro volta chiuse con balaustra verso il presbiterio.

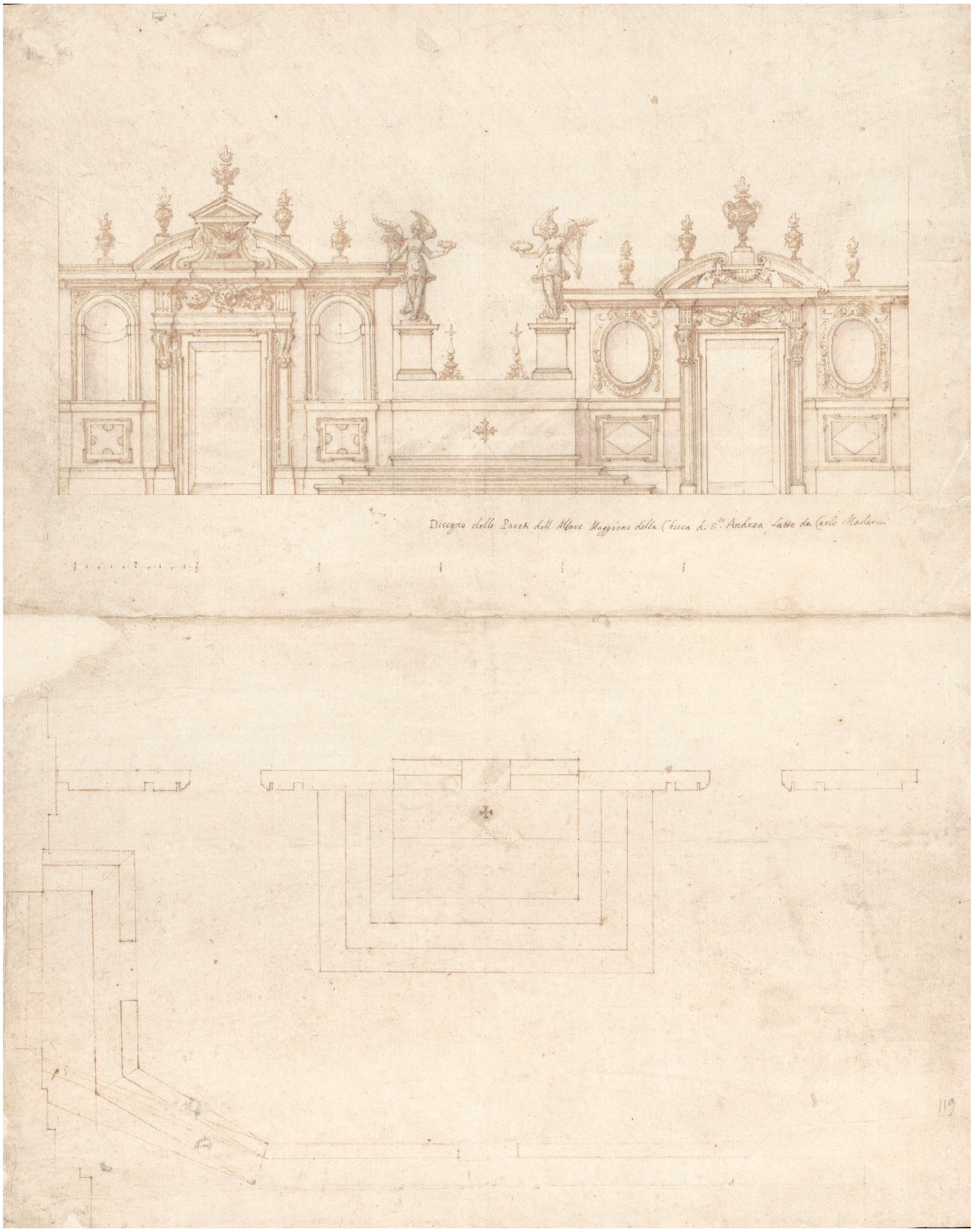



*Fig. 1. Carlo Maderno, disegno per l'altare della basilica di Sant' Andrea della Valle (ASR, Collezione Disegni e Mappe, I, 84, n. 480).*

Si potrebbe pensare a una variante mossa dalla necessità di una maggiore ampiezza rispetto all'area presbiteriale, delineata più nettamente nel disegno, ma non è da escludere che si sia tentata una simile soluzione anche per lasciare maggior respiro alle due porte di accesso al coro, che verranno analizzate a breve.
La sistemazione planimetrica sin qui descritta e riportata nel progetto maderniano è in effetti confrontabile con un altro disegno, un progetto per l'intero complesso di Sant'Andrea della Valle, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, *Fondo Panciatichi*, 178, f. 23, attribuito ad Alessandro Albertini[7]. Questo mostra una fase progettuale precedente, verosimilmente riconducibile ai primissimi anni del secolo se non agli anni '90 del Cinquecento[8]: osservando la porzione di pianta relativa all'altare e al coro è riscontrabile, dal punto di vista della distribuzione, una collocazione dell'altare piuttosto avanzata, analoga al disegno dell'Archivio di Stato di Roma, come similare è anche l'andamento della balaustra e lo spazio, forse poco più ridotto, che essa delimita davanti alla mensa. Ma soprattutto immediatamente riscontrabile è la medesima separazione dello spazio del coro, data dalla barriera a cui l'altare è addossato: l'accesso al coro avviene attraverso due strette porte ai lati dell'altare, a cui si allineano aperture corrispondenti nella balaustrata. La presenza di una simile definizione in una fase ben più precoce della fabbrica permette di rintracciare, in questi caratteri, una volontà direttamente ascrivibile alla committenza.

Che il coro sia un elemento imprescindibile dell'architettura teatina, come elemento che la differenzia nettamente dai modelli architettonici, ad esempio, gesuitici, appare subito evidente. L'uso di celebrare la liturgia delle ore *in choro* è già sancito nelle costituzioni dell'ordine pubblicate nel 1604[9], e anzi la sezione iniziale delle *Constitutiones*, appunto *De Horis Canonicis*, si apre sottolineandone la necessità tanto per i chierici quanto per i sacerdoti[10]. Il fatto, dunque, che in seno all'ordine emerga la necessità di uno spazio *ad hoc* all'interno della nuova grande chiesa non sorprende.
L'importanza attribuita all'ufficio liturgico, e soprattutto alla celebrazione comunitaria delle ore canoniche, emerge, ad esempio, da una disputa che ha visto nel 1604 il teatino Antonio Caracciolo rispondere aspramente con la sua *De scopo institutae psalmodiae Apologiae*[11] alle tesi del gesuita Gregorio de Valencia che vedeva nella preghiera corale un ripiego per coloro che non erano adatti ad altri ministeri spirituali[12]. Rifacendosi a San Tommaso d'Aquino, che riconosceva una preminenza agli ordini che si dedicavano all'insegnamento rispetto a quelli puramente contemplativi, de Valencia afferma che l'eccellenza di un ordine non è né nella vita ascetica né nella pratica del canto o della salmodia, bensì nel poter smuovere gli uomini attraverso la predicazione, suggerendo un implicito riferimento all'operato della Compagnia di Gesù, che come noto prevedeva la possibilità di tralasciare l'ufficio liturgico se necessario per potersi pienamente dedicare alle opere di apostolato[13]. Nell'*Apologia* Caracciolo prende le difese della pratica dell'ufficio divino, rimandando agli scritti dei padri della Chiesa e alla lunga tradizione prima monastica e poi degli ordini conventuali, tra cui quello dei Domenicani, cui lo stesso Tommaso apparteneva[14].
Tornando al disegno di Maderno, è utile a questo punto esaminare lo sviluppo in alzato della barriera che a livello planimetrico fiancheggia l'altare e separa in maniera netta il fondamentale spazio del coro, a uso della comunità teatina, dal presbiterio.
Come già osservato e analizzato da Caflisch[15], le due porte di accesso all'area absidale sono rappresentate in due possibili varianti. Quella di sinistra, di maggiori dimensioni, affianca infatti al portale, con architrave e fregio e coronamento mistilineo, due nicchie, risultando evidentemente più elaborata rispetto a quella di destra. Questa presenta due ovali al posto delle nicchie ad arco, e una contrazione in altezza dovuta essenzialmente all'eliminazione dell'architrave, e dunque con il fregio e la cornice che poggiano direttamente sulle mensole. Semplificata e meno tradizionale nell'impaginato architettonico, la seconda variante è però maggiormente ricca sotto il profilo della decorazione[16].
In entrambe le soluzioni il prodotto è costituito da un fronte di altezza relativamente ridotta composto da due portali timpanati che affiancano una mensa, delineata con estrema semplicità: collocato su tre gradini, a cui sommiamo l'ultimo su cui sosta il celebrante (e che potremmo supporre di legno), l'altare è privo di ancona o tabernacolo eucaristico e sormontato solamente da due sculture di angeli in piedi su basamenti, con palme e corone, che però, disponendosi ai lati, non costituiscono il fulcro visivo dell'insieme.
Ma quale sia il portato più innovativo del progetto maderniano è ravvisabile se si inserisce idealmente la struttura disegnata nel contesto della fabbrica allora in fase di realizzazione: sebbene la decorazione pittorica delle pareti dell'abside sia ascrivibile solo all'intervento di Mattia Preti del 1652, appare verosimile supporne una ideazione già in fase di definizione architettonica dell'edificio. Manca, come evidente, qualsiasi tipo di ancona ma osservando la struttura maderniana si può notare che l'apparato decorativo del coro va a colmare esattamente questa lacuna. Un sistema come quello nel disegno dell'Archivio di Stato di Roma costituisce una porzione di un insieme più grande, una sorta di scomposizione della struttura tipica dell'altare a dossale o con pala, giustificabile però in virtù di un'unità che si ricompone visivamente, tenendo conto dell'altare stesso nel contesto dell'abside e alla luce della decorazione pittorica[17].

L'altezza dell'altare nel disegno è estremamente ridotta: se la quota a cui si colloca la mensa marmorea è naturalmente abbastanza costante e non ha grande variabilità per motivi funzionali, mancano su di essa eventuali altri rialzi. Rimanendo quindi idealmente nella crociera, sarebbe stata garantita la piena visibilità delle pareti del coro e la presenza esclusivamente di una bassa predella sul piano, per il posizionamento dei candelabri, avrebbe probabilmente permesso il traguardo visivo della struttura anche in direzione opposta, dunque dal coro alla navata.
È stato evidenziato, attraverso l'esempio di San Paolo Maggiore a Napoli[18], come l'intento principale dei teatini, a

livello di disposizione interna delle chiese, fosse quello di definire e delimitare con precisione gli spazi riservati alle singole funzioni. Come è stato già messo in luce, nel "nostro solito uso", come viene definito nel 1575 dal cronista teatino Valerio Pagano relativamente alla chiesa dei Santi Apostoli a Napoli, rientravano la chiara separazione del coro, dietro l'altare dall'assemblea dei fedeli laici, la divisione tra uomini e donne all'interno di essa e la collocazione del cimitero all'esterno alla chiesa. La relazione relativa alla chiusura del coro nella chiesa napoletana di San Paolo, dello stesso Pagano e datata al 1616, ma riferita a un'operazione di ottanta anni prima, esprime chiaramente la volontà di chiusura di uno spazio, in modo da impedirne la visione e dunque evitare possibili distrazioni[19].

Ma accanto al punto di vista eminentemente pratico, che scaturisce dalla suddetta relazione, è necessario tenere a mente la spiccata sensibilità liturgica che caratterizza l'ordine e, in particolare, alcuni suoi membri, e che permette di fare ulteriori considerazioni[20]. Emblematica è, in questo senso, la figura di un cardinale teatino: Giuseppe Maria Tomasi (1649-1713). Il Tomasi si forma in quel clima culturale che caratterizza parte dell'ambiente cattolico del secondo Seicento, che vedeva una riscoperta delle fonti e delle tradizioni liturgiche e che affondava le proprie radici nell'operato di singoli studiosi che avevano aperto queste linee di indagine, come il cardinale Francesco Berberini senior (1597-1679). Questi, ad esempio, nel 1640 oltre a far sostituire, su disegno di Gian Lorenzo Bernini, la terminazione piana della basilica di San Lorenzo in Damaso con un'ampia abside, che nelle sue intenzioni doveva essere un immediato richiamo alla grande tradizione paleocristiana, faceva spostare l'altare maggiore, staccandolo dalla parete di fondo, avanzandolo e invertendone l'orientamento per potervi celebrare *versus orientem*, come da antichissimo uso[21]. È lo stesso Barberini a ottenere per il Tomasi, che riconosce particolarmente versato negli studi liturgici, la possibilità di tenere presso di sé e trascrivere alcuni manoscritti liturgici della Biblioteca Apostolica Vaticana[22]. Considerato il "re dei liturgisti romani", il teatino pubblicherà un grandissimo numero di opere di patristica, sacra scrittura, liturgia tra le quali le trascrizioni del Sacramentario Gelasiano, nel 1680[23].

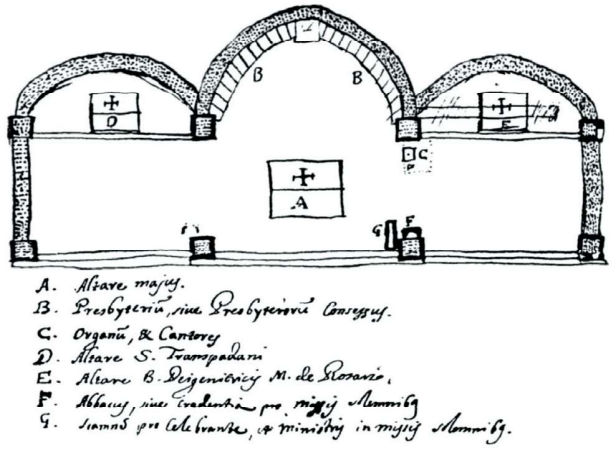



*Fig. 2. Giuseppe Maria Tomasi, schizzo per il duomo di Palma di Montechiaro (da Andreu, 1986).*

Un aspetto interessante della spiritualità liturgica di Tomasi è la visione della liturgia delle ore e della preghiera dei Salmi come celebrazione propria sì dei chierici, ma a cui non è estraneo il popolo dei laici[24]. Lo stesso Tomasi, nell'inviare indicazioni per la costruzione di una nuova chiesa nel feudo di famiglia di Palma di Montechiaro, accompagna una lettera dell'agosto 1675 all'arciprete Felice Focolaro con uno schizzo di suo pugno [fig. 2], dove prescrive che l'altare sia basso, privo di tabernacolo eucaristico e senza gradino o predella al di sopra del piano della mensa, in modo da non impedire la visuale del coro alle sue spalle[25]: pur collocandosi in questo caso nel coro gli stalli per i presbiteri, non necessariamente per gli appartenenti ad un ordine religioso, la visione teologica della liturgia terrestre, che deve collegarsi alla liturgia celeste, concorde e unitaria, richiede uno spazio che garantisca una completa visibilità. Tomasi non si distacca dalla spiritualità dell'ordine, ma piuttosto ne esprime pienamente alcune istanze, verosimilmente chiarite attraverso la propria formazione.

Accanto alla necessità pratica di separazione netta delle varie aree funzionali, sembra sorgere la coscienza di una sostanziale unità della celebrazione, sia essa eucaristica o delle ore canoniche, pur nel mantenimento delle differenze di chi vi prende parte.

Tornando al disegno maderniano, l'apertura visiva che un altare così conformato comporta doveva permettere di percepire come unitario lo spazio della nave e del coro e forse di garantire una parziale visibilità degli stalli e viceversa, senza però perdere la chiara delimitazione degli spazi funzionali e la separazione necessaria al raccoglimento della comunità teatina riunita per la preghiera corale.

Questo singolare rapporto di unità e separazione, che coniuga la necessità (e la tradizione) di due spazi chiaramente distinti, con l'innovativo tentativo di rendere unitario e concorde il corpo della chiesa sotto il profilo visuale, è qualcosa che parte da un lato dalle esigenze liturgiche sopra accennate, dall'altro da sperimentazioni di carattere più spiccatamente architettonico e compositivo, che a quelle cercano di dare risposta. Già Hibbard aveva intravisto nei progetti, articolati e variegati, per il coro della basilica vaticana un possibile riferimento per l'idea maderniana riportata nel disegno in analisi[26]. Un altro disegno attribuito a Maderno, conservato a Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe A 265 [fig. 3], datato agli anni 1616-1620[27], riporta la *confessio* come poi realizzata, con in superficie un coro rettangolare connesso alla mensa monolitica eretta sulla tomba dell'apostolo da Giacomo Della Porta nel 1594[28], che sembra rispondere direttamente alla necessità di allestire lo spazio per il collegio cardinalizio, i cantori e la corte per le cerimonie solenni presso l'altare della crociera. Ma di maggior interesse per il confronto possibile con il disegno per la chiesa teatina è la parte absidale, anch'essa allestita come un coro, con gli stalli e la sede per il pontefice, separata dalla crociera e dal resto del braccio occidentale della basilica mediante una schermatura colonnata che si allinea con l'altare. La barriera, in questo caso totalmente permeabile a livello visivo, mostra al centro la mensa e termina alle estremità con

gli accessi al coro retrostante, stavolta non semplici portali bensì quasi piccoli anditi[29]. Questa struttura avrebbe dovuto sostituire il ciborio ottagono con annessa *pergula*, comunque maderniani e già istallati nel 1606, noti grazie ai disegni conservati all'Albertina di Vienna, AZRom 766 [fig. 4] e 767[30]: in entrambe queste opere, tanto l'ultima, realizzata, quanto il coro rimasto ineseguito, la tematica della permeabilità visiva è centrale, come centrale diventa il ruolo dell'altare che funge da snodo tra i due spazi, uno visivamente esposto, il secondo invece parzialmente schermato.

Il disegno di Maderno per l'altare di Sant'Andrea della Valle ebbe seguito, ma solamente più tardi e in forma parziale. Forse la portata piuttosto innovativa, forse questioni legate invece al finanziamento conducono a una messa in opera parziale: lo scalpellino Sante Ghetti ricevette dei pagamenti per quest'opera sino al 20 settembre 1624, ma sembra che sia stata effettivamente compiuta solamente la mensa dell'altare e parte della balaustrata[31]. La documentazione restituisce però diversi riferimenti a un altare che ancora non è integralmente lapideo e sulle cui forme non si hanno indicazioni chiare[32]. Sebbene sia possibile rintracciare una serie abbastanza consistente di indicazioni circa interventi, sostituzioni, modifiche, non è infatti possibile ricostruire con esattezza la conformazione di quanto realizzato: un ulteriore rinnovamento dell'altare avviene in occasione del giubileo del 1650, quando viene istallata una nuova lastra marmorea come mensa e posto su di essa un tabernacolo[33].

L'altare oggi visibile è una realizzazione più tarda, che Titi ci informa essere stata compiuta su disegno di Francesco Fontana[34]: stando al *Libro de Capitoli della Casa di S. Andrea della Valle (1698-1710),* contestualmente all'intento di rinnovare la custodia eucaristica, che versava in cattive condizioni, si decise di porre mano, nel febbraio 1702, all'altare maggiore per rinnovarlo «conforme al disegno del Cavalier Fontana»[35]. Data l'ingente somma necessaria alla buona riuscita dell'opera, il capitolo di Sant'Andrea delibera in più occasioni nel corso dello stesso anno la vendita di vari materiali e oggetti per sopperire alla spesa: l'indicazione di vendere il legno buono tolto dal vecchio altare conferma che ancora la versione del 1650 non era completamente marmorea[36]. La collocazione della nuova mensa rimane però quella pensata da Maderno, a chiusura dell'area absidale e a delimitare dunque il coro. Questa volta tanto l'altare marmoreo, quanto due portali laterali e la balaustra di chiusura del presbiterio (ad andamento rettilineo, tra i due piloni della crociera) vennero realizzati, com'è osservabile anche nella planimetria della chiesa pubblicata da Paul Letarouilly[37] [fig. 5].

La documentazione presso l'Archivio Generale dei Teatini permette di ricostruire con esattezza le vicende recenti del presbiterio, che hanno portato alla configurazione oggi esistente. Il padre generale Francesco Ragonesi (1850-1931), al

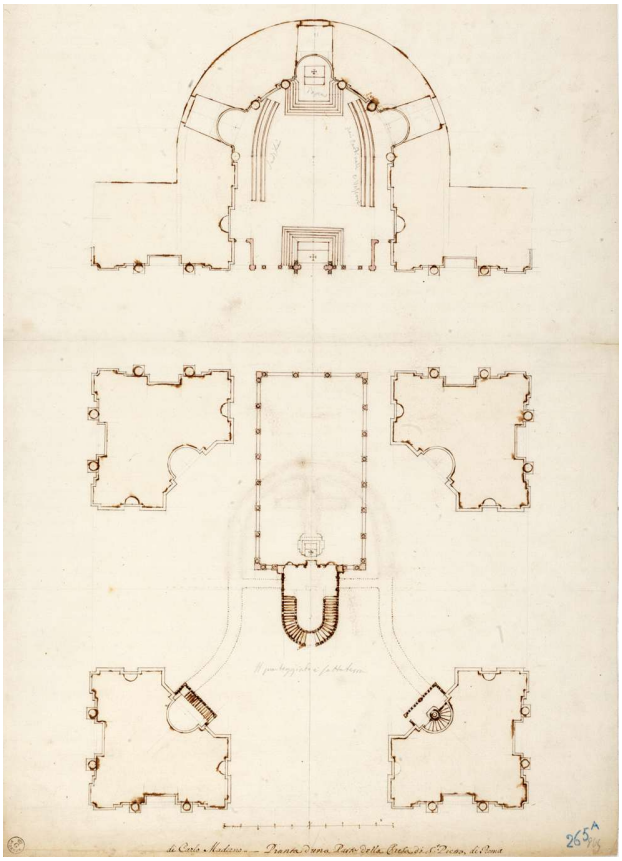


*Fig. 3. Carlo Maderno, disegno per la sistemazione del coro della basilica di San Pietro (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, A 265).*

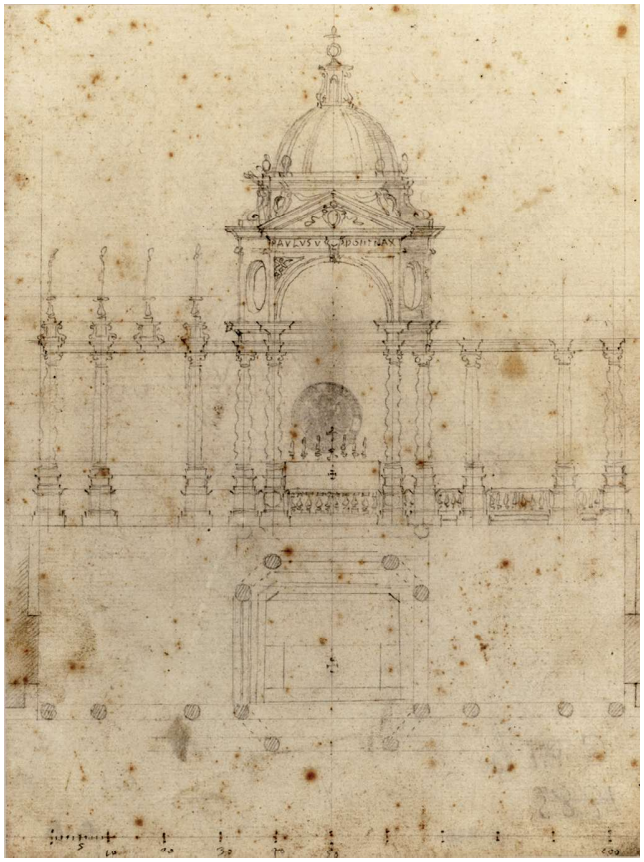


*Fig. 4. Francesco Borromini, disegno della pergula e del ciborio nel coro della basilica di San Pietro (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, AZRom 766).*

termine di un'ampia campagna di lavori di restauro, nel 1904 avanza la richiesta al Fondo per il Culto, e per approvazione alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, per il rinnovo della pavimentazione della chiesa e per l'arretramento dell'altare settecentesco e della relativa balaustrata di «sette o otto metri»[38]. Lo scopo è eminentemente estetico: si intende rendere più apprezzabili gli affreschi di Mattia Preti, si può supporre nell'ottica di permettere anche una vista ravvicinata delle opere (da questo forse la richiesta di muovere anche la balaustra). Il rifacimento del pavimento, affidato al marmoraro Paolo Medici, a cui viene chiesto un progetto dettagliato, è approvato ma senza stanziamento di fondi, a cui deve provvedere il solo padre rettore. Lo spostamento viene invece accordato, sempre a spese del Ragonesi, per il solo altare [fig. 6], con il vincolo che le «parti laterali», la cui natura non viene meglio specificata, ma identificabili con i due portali, vengano sì rimosse ma che ne sia garantita la conservazione in altro luogo, al fine di evitarne la dispersione[39].

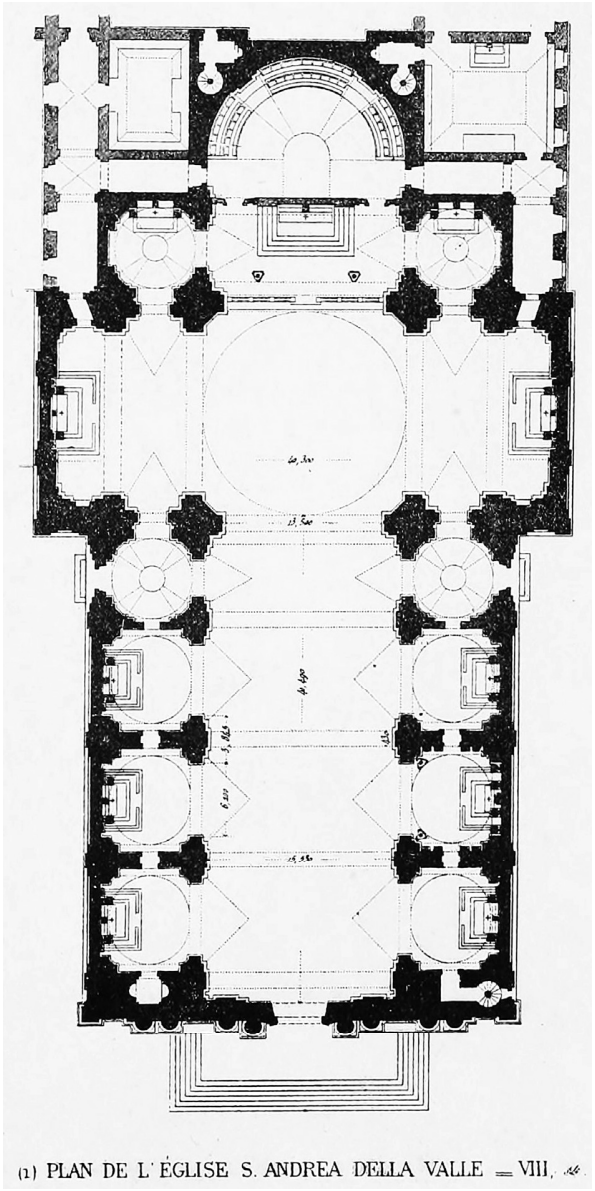



*Fig. 5. Paul Letarouilly, pianta della basilica di Sant'Andrea della Valle (da Letarouilly, 1840, tav. 278).*

Un ultimo accenno merita la struttura del coro ligneo: il degrado degli stalli esistenti dietro l'altare settecentesco spinge il padre Ragonesi a chiederne una sostituzione, prima ancora dell'avvio dell'opera di rinnovamento del pavimento e di spostamento dell'altare. In particolare, egli avanza l'inconsueta richiesta di spostare nell'abside di Sant'Andrea degli stalli collocati nella chiesa di Sant'Eusebio, che a detta del padre teatino rischiano danneggiamenti nella loro attuale collocazione, e sarebbero inoltre meglio apprezzati dai visitatori nell'ampio spazio di Sant'Andrea[40]. La richiesta, dapprima approvata, viene poi bloccata e respinta, essendo riconosciuto preferibile mantenere ogni opera nel contesto originale[41]: sarà poi il Fondo per il Culto a provvedere alla realizzazione di nuovi stalli lignei *ad hoc* per lo spazio del nuovo presbiterio[42].

*Fig. 6. Roma. Basilica di Sant'Andrea della Valle, abside con altare e stalli nella sistemazione attuale (foto dell'Autore).*

**Note**

***** Il presente contributo è stato presentato al convegno *«Circa vestimenta»: i Teatini e l'architettura (XVI-XVIII secolo)* tenutosi a Roma, nella basilica di Sant'Andrea della Valle, il 22-23 marzo 2022, di cui si ringraziano gli organizzatori Marco Capponi e Gaia Nuccio. Si ringrazia inoltre P. Juan Roberto Orqueida CR, prefetto dell'Archivio Generale dei Teatini, per il prezioso aiuto fornito durante la ricerca e per lo stimolante confronto su questi temi.

[1] La riforma dei testi da utilizzare durante le sacre liturgie era stata discussa quasi incidentalmente durante varie sessioni del Concilio di Trento ma nella frettolosa chiusura dei lavori era stata demandata direttamente all'autorità del pontefice allora regnante, Pio IV, con il decreto *Super indice librorum, catechismo, breviario et missali* della *Sessio XXV*. Ad applicarvisi con solerzia furono però soprattutto Pio V, con il *Breviarium romanum* (1568) e il *Missale romanum* (1570). Il Messale venne ulteriormente rivisto da Clemente VIII nel 1604 e poi da Urbano VIII nel 1634. In merito si vedano Righetti, 2005, I, pp. 342-345; Marsili et al., 1978, p. 239, Gambuti, 2019, pp. 31-33.

[2] Caflisch, 1934, p. 48, f. 24.

[3] Hibbard, 2001, p. 198, f. 21. Sebbene Hibbard sottolinei come il disegno sia più simile a quelli eseguiti da Francesco Borromini in quel periodo, condivide l'attribuzione dell'idea progettuale a Maderno. Cfr. *ivi*, pp. 194-195.

[4] Hibbard, 2001, p. 198.

[5] Gambuti, 2019, pp. 38-47. Anche le funzioni dell'ambone e dunque quelle relative alla proclamazione delle letture erano state completamente accorpate all'altare. Cfr. *Missale Romanum,* 1604, *Ritus servandus in celebratione Missae*, VI – *De Epistola, Graduali, et alijs usque ad Offertorium*, 1-2: «Dictis Orationibus, Celebrans positis super librum, vel super Altare manibus, ita ut palmae librum tangant, vel (ut placuerit) librum tenens, legit Epistolam intellegibili voce, et respondetur a ministro, Deo Gratias. Et similiter stans eodem modo, prosequitur Graduale, Alleluia et Tractum, ac Sequentiam, si dicenda sint. Quibus dictis, Celebrans, si privatis celebret, ipsemet, seu minister portat librum Missalis ad alteram partem Altaris in cornu Evangelij […]». Lo spostamento del messale da un lato all'altro della mensa d'altare per la proclamazione delle letture è retaggio dell'uso dei doppi amboni nella tradizione romana, uno *a cornu Epistolae* e uno *a cornu Evangelij*.

[6] Grilli, 2003, pp. 108-112; 126-130. Sulla cappella del Crocifisso si rimanda a Strozzieri, 2013.

[7] È stato pubblicato per la prima volta in Masciantonio, 2005. Il disegno in questione è stato portato alla mia attenzione da Antonio Russo, che ringrazio.

[8] Masciantonio, 2005, pp. 166-167: Masciantonio data il disegno attorno al 1596, ma sarebbe copia di un progetto del 1593. Sulla paternità di detto progetto si rimanda al contributo di Antonio Russo al convegno *«Circa vestimenta»: i teatini e l'architettura (XVI-XVIII secolo),* i cui atti sono in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LXXV, 145, 2022.

[9] La prima edizione delle costituzioni dell'ordine dei Chierici Regolari Teatini è quella del 1604 (*Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium*, Ex Typographia Stephani Paulini, Roma 1604) e già del 1610 è l'edizione riccamente annotata ad opera di Antonio Caracciolo (*Constitutiones Clericorum Regularium Et ad eas ab antiquitate firmandas, Antonii Caraccioli clerici regularis notae, hoc est, religiosarum prisci aeui legum rituumque compendium*, Apud Bartholomaeum Zannettum, Roma 1610).

[10] *Constitutiones,* 1604, p. 7: «De Horis Canonicis Cap. I. Divini preces Officij, nocturnas quidem horis matutinis, diuturnas vero interdiu, statis horis, tum Sacerdotes, tum Clericis omnes, ex praescripto, rituque Romani Breviarij, in Choro devote alacriterque persolvant. Integrum tamen nobis erit, pro consuetudine locorum, Patroni tantum, vel praecipui alicuius Sancti illius Civitatis diem festum Officiumque celebrare».

[11] Caracciolo, 1604.

[12] Sulla disputa si rimanda a Bertolini, 2014.

[13] *Ivi,* p. 191.

[14] *Ibidem*.

[15] Caflisch, 1934, p. 50.

[16] *Ibidem*. Nina Caflisch riconosce nel disegno una esuberanza decorativa che quasi anticipa esiti settecenteschi.

[17] Una simile lettura viene fatta da Caflisch per quanto riguarda poi l'altare realizzato, che essendo realizzato molto basso rispetto alle proporzioni della chiesa non impatta sui grandi affreschi di Mattia Preti. Cfr. *ibidem*.

[18] Lenzo, 2011, p. 79.

[19] *Ivi*, pp. 83-85.

[20] Moroni, 1855, p. 124. Gaetano Moroni, nella voce del suo *Dizionario* dedicata ai teatini insiste in più punti sulla loro particolare cura per ciò che concerne la liturgia e i riti, sin dalla fondazione e dagli intenti dei fondatori. Cfr. anche Moroni, 1855, p. 137: «Tra i vantaggi che l'ordine teatino ha recato alla Chiesa […] i lumi sparsi e le ricerche laboriose fatte dai teatini sulle antichità cristiane e sopra i sagri riti, perché gli autori classici in materia di riti sono quasi tutti teatini».

[21] Gambuti, 2019, pp. 212-220. Sull'abside di San Lorenzo in Damaso, in cui Bernini segue il modello tripartito della vicina Sant'Andrea della Valle, si rimanda a Teubner, 1983. Descrivendo l'altare maggiore, nel *De basilica S. Laurentii in Damaso libri tres*, il cronista della basilica Antonio Fonseca riporta esplicitamente che il cardinale Barberini, rinnovando il presbiterio, ripristinò l'uso antico della celebrazione rivolta verso oriente. Cfr. Fonseca, 1745, pp. 195-196.

[22] Andreu, 1986, pp. 228-229.

[23] Tomasi, 1680.

[24] Andreu, 1986, pp. 417-419. Per diffondere la preghiera dei salmi anche presso i laici il cardinale Tomasi pubblica diversi opuscoli, come il Breve ristretto dei Salmi, del 1699. Cfr. in merito Scicolone, 1982, pp. 112-118.

[25] Scicolone, 1982, pp. 157-160.

[26] Hibbard, 2001, pp. 194-195.

[27] *Ivi,* p. 244. Irving Lavin lo ritiene certamente successivo al completamento dei lavori per la *confessio* vaticana, nel 1617, e non databile ad una fase intermedia della costruzione. Cfr. Lavin, 1968 p. 43.

[28] L'altare dellaportiano non è rappresentato forse perché sarebbe stato graficamente sovrapposto al livello inferiore, invece visibile. Sull'altare si veda Lanziani, 1999, pp. 38-39.

[29] In merito al disegno si rimanda a Lavin, 1968, p. 71.
[30] È interessante osservare che anche la pergula di Maderno, come rappresentata nel disegno di Borromini, AZRom 766, apparentemente non si appoggi alle estremità direttamente ai pilastri, bensì ai setti che costituiscono i due anditi di cui si è già detto in merito al disegno degli Uffizi. Osservando quest'ultimo si deduce quindi che Maderno avesse in mente di conservare il più possibile della struttura già innalzata, mantenendo sia i diaframmi colonnati che gli accessi alle estremità. Per inciso, la *pergula* in questione doveva essere solo visivamente permeabile, ma non percorribile, poiché la balaustrata disegnata da Borromini tra le colonne tortili era verosimilmente estesa a tutto il fronte.
[31] Grilli, 2003, p. 113.
[32] Archivio di Stato di Roma (ASR), *Congregazioni Religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2140/102, fasc. b37: decreti della Visita Apostolica del 7 dicembre 1629: *Mensa altarorum Maioris, et S.mi Crucifixi, et S. Joseph, et S.ti Caroli, et Deiparae Virginis necnon et Beati Andreae Avellini cum primum facultas se obtulerit, fiant saltem ex lapide apto consecrari, et donec fiant, lapides sacrati inserantur mensis ligneis*.
[33] ASR, *Congregazioni Religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant'Andrea della Valle*, b. 2161/160: alla data del 7 settembre 1650 si riporta il pagamento «Per la metitura della tavola di marmo portata dalla porta della Chiesa e poi levata sopra l'altare maggiore». Cfr. anche la documentazione riportata in Grilli, 2003, p. 113 e n. 160.
[34] Titi, 1763, p. 141. Su Fontana si rimanda a Finocchi Ghersi, 1991, pp. 372-374.
[35] Archivio Generale dei Teatini (AGT), Mss. 113, *Libro de Capitoli della Casa di S. Andrea della Valle, cominciato nel principio del governo del Padre Don Niccolò Barbi, dal 1698 al 1710*: «A dì 12 febbraio 1702 Il Rev. Padre Preposito propose la necessità di rimediare all'Altar maggiore che ha la custodia vecchia, con irriverenza del Smo Sacramento […] onde propose di far l'Altar maggiore di marmo, o altra pietra migliore, conforme al disegno del Cavalier Fontana […]».
[36] *Ivi*, annotazioni del 28 aprile 1702, 2 e 24 luglio.
[37] Letarouilly, 1840, tav. 278.
[38] AGT, R 136-8: Lettera di risposta a P. Ragonesi da parte della direzione generale del Fondo per il Culto, 30 giugno 1904: «Circa la domanda della S. V. Reverendissima per ottenere che sia provveduto alla nuova costruzione in marmo del pavimento della chiesa di Sant'Andrea della Valle, il Consiglio […] non ha deliberato che per ora non può assumere impegni tanto più che non si conosce l'ammontare della spesa. Stante una proposta dell'assuntore marmista Paolo Medici […] il Consiglio ha disposto che da parte della S. V. Reverendissima si faccia invito al Medici di presentare il progetto concreto per il nuovo pavimento […]. Per lo spostamento dell'Altar maggiore che la S. V. Reverendissima farebbe a sue spese questa direzione Generale non è in grado di manifestare le proprie determinazioni ed in proposito si è chiesto il parere al Ministero della Istruzione pubblica, il quale non ha ancora risposto».
[39] AGT, R 136-8: Lettera di risposta a P. Ragonesi da parte della direzione generale per le Antichità e Belle Arti, 2 agosto 1904: «in ordine alla domanda della S. V. per la rimozione dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Andrea della Valle, il Ministero della Istruzione Pubblica, con nota del 23 Luglio 1904 n. 11562, mi partecipa che tenuto conto del parere espresso al riguardo da questo Ufficio, […] ha deliberato di consentire alla domanda, permettendo l'arretramento dell'altare per circa 7 o 8 metri, con la rimozione pure delle parti laterali. Non ha però riconosciuto la necessità del proposto spostamento della balaustrata, che recinge l'altare. […] nell'atto poi di intraprenderlo [detto lavoro] dovranno pure prendersi gli opportuni accordi con l'architetto direttore del lavoro per collocamento altrove, al fine di evitarne la dispersione, dei materiali e marmi costituenti le parti laterali dell'altare, che dovranno essere conservati».
[40] AGT, R 136-9: Lettera di p. Ragonesi a papa Leone XIII, 3 settembre 1898: «Beatissimo Padre. Il p. Ragonesi Generale dei Teatini espone che mancando la chiesa di Sant' Andrea della Valle di un coro decente, dapperoché quello che vi è cade a pezzi per l'antichità, molti intendenti di belle arti lo hanno incoraggiato a domandare il coro di Sant' Eusebio, sia per metterlo in maggior evidenza a poter essere ammirato dai forestieri, sia per salvarlo dagli spregi dei ragazzini della dottrina cristiana i quali essendo ora la chiesa di Sant' Eusebio divenuta parrocchia, vi hanno liberissimo accesso. Supplica pertanto la Santità Vostra a voler presentare il suo sovrano beneplacito per il detto trasferimento».
[41] AGT, R 136-9: risposta a p. Ragonesi dall'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti delle provincie di Aquila, Roma, Chieti, 30 luglio 1898: «Il superiore Ministero con sua nota del 28 corr. N. 9126 si incarica di far conoscere alla S. V. R. che in ossequio alle vigenti disposizioni, non può permettere il chiesto trasporto del coro di Sant'Eusebio. Ogni opera d'arte è intrinsecamente legata all'edificio nel quale e per il quale fu costruita». Il trasporto viene bloccato con lettera del 27 agosto 1899.
[42] Gli stalli attuali sarebbero dunque quelli realizzati seguendo le linee seicentesche delle porte e degli altri arredi lignei su disegno dell'ingegnere Galileo Mazzolini e inaugurati il 7 agosto del 1900 e non, come supposto in Grilli, 2003, p. 113, quelli della fine del XVII secolo. Cfr. AGT, R 141, *S. Andrea della Valle*, dattiloscritto di Francesco Ragonesi, p. 24.

**Bibliografia**

*Constitutiones* 1604

*Constitutiones Congregationis Clericorum Regularium*, Ex Typographia Stephani Paulini, Roma 1604.

*Constitutiones* 1610

*Constitutiones Clericorum Regularium Et ad eas ab antiquitate firmandas, Antonii Caraccioli clerici regularis notae, hoc est, religiosarum prisci aeui legum rituumque compendium*, Apud Bartholomaeum Zannettum, Roma 1610.

*Missale Romanum* 1604

*Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini Pii Quinti Pontifici Maximi iussu editum et Clementis VIII auctoritate recognitum*, ex Typographia Vaticana, Roma 1604.

F. Andreu, *Pellegrino alle sorgenti: San Giuseppe Maria Tomasi: la vita, il pensiero, le opere*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XLII, 112, 1986.

M. Bertolini, *La salmodia controversa. Notre preliminari su un testo di Antonio Caracciolo*, in «Bruniana & Campanelliana», 20, 1, 2014, pp. 189-198.

N. Caflisch, *Carlo Maderno. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, F. Bruckmann AG., München 1934.

A. Caracciolo, *Patris Antonii Caracioli, ordinis Clericorum Regularium, qui vulgo in Italia Theatini nuncupantur, de scopo institutae psalmodiae Apologiae*, En casa de Pedro Madrigal, Madrid 1604.

L. Finocchi Ghersi, *Francesco Fontana*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione* dell'Architetto Roma 1680-1750, a cura di B. Contardi, G. Curcio, Argos, Roma 1991, pp. 372-374.

A. Fonseca, *De Basilica S. Laurentii in Damaso libri tres*, Ex Typographia Caetani Fanelli, Fano 1745.

E. Gambuti, *Trasformazioni delle aree presbiteriali delle chiese antiche nel Seicento romano. Aspetti liturgici e funzionali,* tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, Roma 2019.

C. Grilli, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in *Sant'Andrea della Valle*, a cura di A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, Skira, Milano 2003, pp. 69-193.

H. Hibbard, *Carlo Maderno*, Electa, Milano 2001.

V. Lanziani, *"Gloriosa confessio". Lo splendore del sepolcro di Pietro da Costantino al Rinascimento*, in *La Confessione nella basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pergolizzi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 1999, pp. 11-41.

I. Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York University Press, New York 1968.

F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2011.

P. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, vol. III, Typographie de Firmin Didot Frères, Parigi 1840

S. Marsili et al., *La Liturgia. Panorama storico generale*, Marietti, Genova 1978.

A. Masciantonio, *Francesco Grimaldi e Alessandro Albertini nella genesi progettuale del complesso di Sant' Andrea della Valle a Roma (1589-1608). Il disegno 23 del fondo Panciatichi 178 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Römische Historische Mitteilungen» 47, 2005, pp. 123-169.

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, da San Pietro sino ai giorni nostri*, vol. 73, Tipografia Emiliana, Venezia 1855.

M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll, [Milano 1950-1959], Ancora, Milano 2005.

I. Scicolone, *Il cardinale Giuseppe Tomasi di Lampedusa e gli inizi della scienza liturgica*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXVIII, 108, 1982.

Y. Strozzieri, *Il progetto di Orazio Torriani per la cappella del Santo Crocifisso in S. Andrea della Valle*, in «Palladio», 52, 2013, pp. 59-76.

H. Teubner, *L'abside di San Lorenzo in Damaso a Roma: il coro del cardinale Riario e i progetti di Domenico Castelli e Gian Lorenzo Bernini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXVII, 3, 1983, pp. 385-390.

F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Marco Pagliarini, Roma 1763.

G. Tomasi, *Codices Sacramentorum nongentis annis vetustiores. Nimirum Libb. III. Sacramentorum Rom. Ecclesiae; Missale Gothicum, sive Gallicanum Vetus; Missale Francorum; Missale Gallicanum Vetus. Primum prodeunt*, Ex Typographia Angeli Bernabò, Roma 1680.

# *Fra tradizione e sperimentazione: committenti, soprastanti e architetti teatini*

# LA CATTEDRALE DI UN VESCOVO TEATINO: IL NUOVO DUOMO DI ROVIGO (1695-1721)

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-segradin

*Riccardo Segradin*
Università Iuav di Venezia
rsegradin@iuav.it

**Abstract**
**A church for a Theatine Bishop: the cathedral of Rovigo (1695-1721)**
*This paper focuses on the events that led to the construction of the new cathedral of Rovigo starting in 1696. Archival evidence calls into question the attribution of this building to Girolamo Frigimelica Roberti and shows instead its close relationship with the Theatine church of Ferrara. The connection needs to be fully understood by re-examining the fundamental role of the theatine main financier, Carlo Labia, who was the bishop at the time of the construction. His death, ten years before the church was completed, caused the rejection of the initial Theatine model. The only evidence of the early cathedral's project today stands in the drawings and in the stone.*

**Keywords**
*Theatine Order, Rovigo, Carlo Labia, Girolamo Frigimelica, Ferrara.*

*Introduzione*

La letteratura riguardante il duomo di Rovigo, titolato a Santo Stefano papa e martire, il cui cantiere è databile tra il 1696 e la fine del XVIII secolo, conta pochi interventi, basati su fonti pubblicate meno di un secolo dopo la posa della prima pietra[1]. Infausta e ragionevolmente comprensibile questa sfortuna critica, dal momento che già a fine Settecento gravi cedimenti strutturali resero necessaria la demolizione della cupola in muratura, portando alla sua sostituzione con una falsa e al rifacimento dell'intero sistema delle coperture[2]. Per tale ragione le considerazioni necessarie alla nostra analisi si limiteranno al confronto tra i pochi disegni ad oggi rimasti e attribuiti univocamente al progetto del duomo e le fonti documentarie che ne descrivono il cantiere, trattando così delle parti della chiesa che hanno subìto i rimaneggiamenti minori. Il riscontro di questi elementi permette non solo di aggiungere tasselli importanti per la comprensione dell'edificio, ma anche di ampliare gli studi condotti sulla chiesa della casa teatina di Santa Maria della Pietà di Ferrara: il tempio teatino ferrarese, infatti, oltre a essere menzionato nei libri di conti del cantiere rodigino, assurge a esplicito modello di riferimento proprio nei disegni di progetto relativi alla fabbrica del duomo.
La diretta citazione della chiesa teatina ferrarese risulta convincente solo a uno stadio progettuale, poiché le vicende storiche della maggiore chiesa di Rovigo ne hanno progressivamente mutato la forma costruita. Ciononostante, questa dichiarata operazione di adattamento di un modello di chiesa conventuale a cattedrale urbana consente di riconsiderare l'attribuzione del progetto – ad oggi unanime – all'architetto Girolamo Frigimelica Roberti e restituire un ruolo centrale al vescovo teatino Carlo Labia, principale finanziatore dell'edificio, nonché di far emergere alcune caratteristiche ricorrenti, e forse peculiari, nei progetti di chiese teatine[3].

*La vecchia chiesa e il duomo nuovo*

Il tintinnio della campanella della seduta del Reverendissimo capitolo del 12 aprile 1695 segna l'inizio della storia della nuova cattedrale di Rovigo[4]. Il verbale, conservato presso l'archivio parrocchiale, registra la delibera di provvedere alla costruzione di una nuova chiesa in sostituzione di quella vecchia, ormai in rovina.
Del vecchio edificio, fondato nel 1461, rimangono poche testimonianze nelle carte delle visite pastorali, che si soffermano sulla descrizione di arredi e paramenti sacri e, molto raramente, arrivano a considerare l'involucro architettonico[5]. Fa eccezione la visita del 1603 condotta da Flavio Peroto, canonico delegato dal vescovo Girolamo Porcia[6], che abbozza un'analisi delle condizioni strutturali della chiesa e, pur non fornendo informazioni particolareggiate, la giudica in buono stato di conservazione[7]. Il duomo si trova nuovamente citato nel 1636 nei resoconti della visita del vescovo Germanico Mantica: l'edificio ha tre porte a occidente, una a settentrione e una più piccola a meridione, su una cappella «fatta nuova»[8]. A questa descrizione corrisponde la veduta incisa da Mortier poco meno di quarant'anni più tardi[9]: la copertura dell'edificio e la sua facciata principale fanno supporre un'aula a navata unica, con una serie di absidi addossate al fianco occidentale, e una torre campanaria [fig. 1]. La facciata, rivolta a settentrione, è caratterizzata da un rosone circolare e conferma l'esistenza dell'unica porta presente in quella stessa direzione.
Si può notare, invece, come l'edifico si trovi in posizione centrale e isolata, al limite di un'*insula* abitativa. All'ombra dei volumi a occidente, un recinto murario definisce il vecchio spazio destinato al sagrato, mentre l'uscita del portale settentrionale è prospiciente alla strada che conduceva al ponte di Mezzo del fiume Adigetto[10]. Sulla riva opposta si accedeva al sistema di piazze dove si collocavano i palazzi delle famiglie più influenti della città, come i Casalini e i Silvestri, cognomi

che ricorrono frequentemente negli appelli delle sedute del Capitolo della cattedrale. Sempre riferendoci all'incisione del Mortier vediamo infine rappresentato un secondo e più piccolo edificio di fronte alla facciata principale, chiamato *dometto*, di antica fondazione e utilizzato come battistero[11].
Se le condizioni della chiesa a inizio secolo appaiono quindi complessivamente soddisfacenti, a partire dagli anni Sessanta del Seicento i documenti registrano notizie che fanno intuire la necessità di rinnovare la struttura. Ancora il Capitolo, il 12 aprile 1667, indica di prelevare ottomila lire dal Santo Monte[12] per il restauro del duomo[13]: da questa data la situazione strutturale descritta nelle riunioni andrà via via peggiorando, anche se i puntuali interventi di manutenzione ritarderanno la demolizione della vecchia chiesa, consegnandola quasi al nuovo secolo[14]. Nel 1691 è però ormai evidente l'irrecuperabile condizione in cui versa l'edificio e, come riportano le *Notizie della Collegiata di S. Stefano*, datate 13 ottobre:

«Essendosi ridotta la Chiesa Maggiore di questa città in Stato rovinoso, et inabile alla celebrazione dè Divini Officij, ed essendo questa la Casa propria dell'Altissimo destinata ad unione di tutta la Città medesima (per) implorare la Divina Misericordia delle quali è sommariamente ne' correnti e calamitosi tempi bisognosa, e (per) assistere all'esercizio delle ecclesiastiche Funzioni […] deve questo consiglio usare ogni opera, (per) ridurla nella forma più decorosa, e degna, che alle sue forze sia possibile, e (per) ritrovare i mezzi tutti, che à così laudabile, e necessario fine condurre la possa»[15].

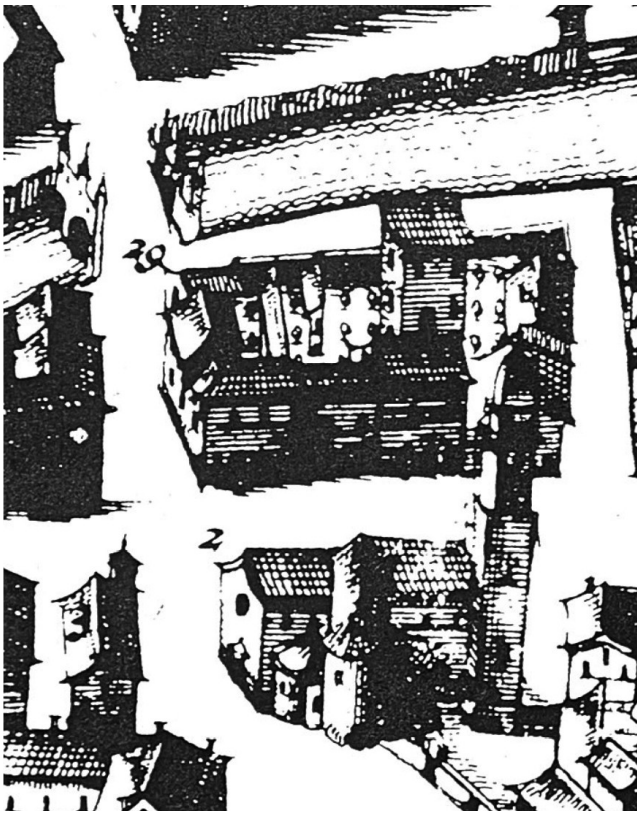



*Fig. 1. Rappresentazione di fine Seicento del vecchio duomo di Rovigo, indicato dal numero 2 e del battistero o dometto, segnato dal numero 3 (dettaglio da Mortier, 1704).*

I «correnti e calamitosi tempi» che il documento descrive corrispondono probabilmente all'attività sismica registrata nei centri limitrofi di Ferrara ed Este attorno agli anni Ottanta del Seicento. Ancora non sono state segnalate notizie relative alla condizione degli immobili rodigini, ma va ricordato che questi stessi eventi sismici furono la motivazione principale della ricostruzione del duomo di Este[16].
A partire dal 1691, quindi, a Rovigo si intraprende l'ultima grande campagna di finanziamento per un totale restauro del duomo, in vista del quale i nobiluomini Niccolò Casalini e Camillo Silvestri vengono incaricati della gestione economica delle donazioni. Quattro anni dopo, il 12 aprile 1695, il Capitolo sancisce l'impraticabilità di un'opera di solo ripristino, avanzando invece l'ipotesi di demolire l'edificio fatiscente:

«Prevedendo questo Rev.mo Capitolo l'eminente rovina del Duomo et desiderandone con tutto lo spirito la construzione d'una Nuova Chiesa nella quale si possa con maggior decenza e minor pericolo essercitare l'antico ordinario uso de Divini Ufficij à maggior Gloria di S.D.M. e di Santo Stefano Papa e Martire Istutore della Chiesa medesima et Duomo di questa Città»[17].

È a tale proposito che, a fine luglio 1695, il Capitolo dei canonici accetta la donazione testamentaria del cittadino Marco Casalini[18], con lo scopo esplicito di avviare il nuovo cantiere. Dal 12 aprile 1696, inoltre, i nobili incaricati della gestione delle spese propongono di destinare alla fabbrica del duomo i denari ricavati dalle *casse*, cioè il patrimonio depositato dalle famiglie per l'ammissione al Consiglio, di due nuove aggregazioni[19]. Questa concatenazione di fatti e opportunità economiche rivela come l'intenzione di costruire una nuova chiesa maturi alternandosi all'ipotesi di un più modesto restauro e dipenda, almeno in questi anni, dalla capacità del Capitolo di gestire il denaro. Si deve quindi supporre un cantiere in potenza ambizioso, ma ancora lontano da una concezione unitaria, proprio per l'evidente mancanza di un solido finanziamento.

### *Carlo Labia o Girolamo Frigimelica Roberti: la necessità di un protagonista*

Alcuni decenni dopo il termine del cantiere, nella *Guida alle opere artistiche ed architettoniche della città di Rovigo* di Francesco Bartoli, pubblicata nel 1793, viene data alle stampe la prima narrazione ad oggi nota relativa al nuovo duomo[20]:

«Nel 1696 fu poi incominciata la presente (chiesa), e vi fu posta la prima Pietra in detto anno da Monsignor vescovo Carlo Labia, e perciò grati i canonici al loro prelato, ch'ebbe per principiare questa fabbrica Due Mille Ducati dalla Città, fecero battere in tale occasione una medaglia in nome suo. S'eresse su modello uscito dall'Accademia del Conte Girolamo Frigimelica Padovano; e già ridotta a buon segno da vari Maestri, fu finalmente perfezionata da Vincenzo Bellettato Frattegiano. Essa è lunga piedi 187, cioè piedi 121 dalla porta maggiore sino alla Tribuna, e piedi 66 da esso arco sino in fondo al Coro. La larghezza della tribuna è di piedi 41 e quella della Crociera di piedi

72. La sua Cupola erasi già eretta circa il 1770 da Gio[van] Battista Padrin dal Tresto; ma per esser essa di mattoni, e riparata soltanto da un semplice intonaco di calce soffrì in meno di quattordici anni tale detrimento, che temendosi rovina fu providamente demolita nel 1785, e quindi chiamato Giuseppe Sabbadini Padovano, perché di nuovo altra n'erigesse, dopo aver dati gli ordini opportuni perché fossero rinforzati due archi e attraversati da catena di ferro, locché in seguito venne prontemente eseguito, morì egli in questa città sul principio di ottobre del 1791. Ha lasciato però un buon disegno, il qual sarà eseguito con qualche mutazione, non però notabile, fattavi da Giacomo Quaglia anch'esso dal Tresto luogo del Padovano»[21].

Una posizione di rilievo nelle vicende è occupata dal vescovo Carlo Labia, la cui donazione, datata 19 agosto 1696, permette di superare definitivamente la situazione di stasi del cantiere. Il secondo personaggio che il testo cita è il conte Girolamo Frigimelica Roberti[22], che fornirebbe il primo modello della nuova cattedrale. La prosa di Bartoli tesse una più complicata rete di rapporti, dal proto Giuseppe Sabbadini, sino al "perfezionamento" del Bellettato. Entrambi intervengono sia nella stesura del progetto, portandolo «a buon segno» e poi sull'edificio costruito, quando subentrano i problemi strutturali alla cupola.
La sequenza paratattica di personaggi coinvolti fornita fin qui dalla letteratura, tuttavia, muta a metà Novecento, in una narrazione ipotattica che attribuisce al solo Frigimelica la paternità del progetto. Nella sua guida di Rovigo del 1966, ad esempio, Camillo Semenzato è consapevole delle lunghe e complesse vicende costruttive che hanno interessato la fabbrica del duomo, ma intraprende comunque un'esasperante ricerca di caratteri stilistici a supporto di un'attribuzione esclusiva al Frigimelica che, a suo avviso, è motivata dalla matura sensibilità dello stesso nel caratterizzare le sue architetture principalmente attraverso il movimento della luce:

«[…] Il Duomo di Rovigo è una delle sue [di Frigimelica] creazioni più importanti e certo una delle più belle costruzioni venete di questo tempo. Una particolare interpretazione della luce è visibile ad esempio, all'esterno, nella limpida ed armoniosa volumetria dell'abside, nel succedersi, ancora palladiano e longhenesco, degli alti contrafforti sui due lati, nella stesura semplicissima della facciata incompiuta. Misura metri 60 di lunghezza, 23 di larghezza alla crociera e 13 nella tribuna»[23].

In accordo con gli studi biografici sulla figura di Frigimelica, però, se il restauro del palazzo di famiglia di Padova nel 1667 risulta essere il primo cantiere civile che ne vede un personale coinvolgimento, la chiesa di Rovigo costituirebbe il suo primo progetto di architettura religiosa. Un progetto, quest'ultimo, dunque lontano dal *corpus* di opere settecentesche, dalla consapevole ricerca compositiva che traspare dalle parole di Semenzato e formalmente distante dalle soluzioni padovane e vicentine. Ciononostante, a partire da questo studio, il nome di Girolamo Frigimelica si aggiudica l'esclusiva sul progetto, in una catena di citazioni che non ne ha più rimesso in dubbio la paternità[24].
Nonostante sia complesso inquadrare un progetto rodigino di Frigimelica negli anni di passaggio tra il XVII e il XVIII secolo, è noto come questo dilettante di architettura sia stato capace di creare attorno a sé una vera e propria bottega[25], nella quale i personaggi coinvolti nella vicenda rodigina avrebbero potuto formarsi. Ma è al committente, Carlo Labia, che dobbiamo rivolgere maggiore attenzione per comprendere le dinamiche che condussero alla costruzione del duomo di Rovigo.
Arcivescovo delle chiese di Adria e Rovigo dal 1677, egli era figlio del celebre Giovan Francesco Labia che, primo tra i "nuovi ricchi" desiderosi di diventare "nuovi nobili"[26], nel 1646 aveva assicurato ai suoi discendenti l'appartenenza alla nobiltà veneziana[27]. Professo teatino dal 5 maggio 1641 dopo essersi formato a Roma presso San Silvestro a Monte Cavallo[28], la sua adesione a quest'ordine garantisce alla famiglia la prestigiosa cappella dedicata a san Gaetano nel transetto sinistro della chiesa teatina di San Nicola da Tolentino di Venezia[29]. Da questo momento, il fondatore dei teatini diventa il santo di casa Labia e tra gli indiscussi protagonisti delle commissioni pittoriche settecentesche della famiglia[30].
Un rapporto molto più concreto lega invece l'arcivescovo ai territori da questi amministrati, perché nel 1648 il padre Giovan Francesco si era assicurato per diciottomila ducati dalla Procuratia *de Citra* l'acquisto del feudo della Frattesina: un lotto comprendente 1487 campi situati nei territori tra Fratta Polesine e Villamarzana, a pochi chilometri da Rovigo[31]. L'incarico, ricevuto per l'episcopato da esercitare su feudi di giurisdizione della sua stessa famiglia, equivale quindi a una riconferma, anche sul lato spirituale, delle mosse compiute dai Labia, desiderosi di riscattare il proprio cognome agli occhi della nobiltà di sangue veneziana. Mentre Giovan Francesco si gioca la partita per l'affermazione del potere temporale del casato tra Venezia e Fratta, il figlio prelato vi affianca un pari esercizio di potere spirituale. Nel 1685, infatti, compare la grande opera delle *Imprese Pastorali*, una raccolta di discorsi dedicata a papa Innocenzo XI con cento comportamenti morali da osservare – una sorta di vademecum – da parte del vescovo "perfetto". Tra il 1692 e il 1696, inoltre, vengono dati alle stampe anche i due volumi dei *Simboli Predicabili*, nei quali l'arcivescovo si appella direttamente ai padri predicatori a lui sottoposti per fornire una lettura commentata utile alla formazione pastorale e, contestualmente, alla predicazione[32]. Le due opere, profondamente connesse nelle loro intenzionalità sono pubblicate a ridosso della data di inizio del cantiere della nuova cattedrale rodigina e del finanziamento continuativo dei lavori[33].
Come già ribadito da Bartoli, sono duemila i ducati, versati dal vescovo nelle casse della parrocchia di Santo Stefano, che permettono di avviare il cantiere del nuovo duomo e il Capitolo trova questa donazione generosa a tal punto da coniare una medaglia di fondazione in segno di riconoscenza[34] [fig. 2]. Se fino a questo momento non esistono evidenze con le quali poter delineare, anche sommariamente, il progetto del duomo, la medaglia fissa non solo l'inizio del cantiere, ma ne costituisce il primo documento grafico, mostrando proprio ciò che del progetto rimane tuttora irrisolto, il prospetto principale[35].
Sul *recto* appare la facciata, tripartita verticalmente da quat-

tro semicolonne (o paraste) di ordine gigante su basi alte quanto i portali laterali. Al di sopra della cornice, il prospetto si risolve con un timpano a quattro volute disposte con le concavità verso l'alto. Ai tre accessi, dei quali il maggiore è concluso da una cornice triangolare, corrispondono altrettante aperture: un rosone circolare al centro, due fori rettangolari ai lati. Più in alto, le quattro semicolonne supportano una cornice continua aggettante, alla cui mezzeria è collocato un riquadro per la titolazione. Sul *verso*, invece, si trova impresso il nome del vescovo e la data 1696, quando, sappiamo, ne vengono distribuite centocinquanta in «decente maniera negli fondamenti della Chiesa»[36]. Quanto questo prospetto possa costituire rappresentazione del primo modello uscito dell'accademia padovana del Frigimelica non può dirsi; tuttavia si riconosce una certa similitudine della soluzione di coronamento con quella del duomo di Vicenza[37]. Alla luce di ciò, la questione sulla quale è lecito interrogarsi è quindi quanto la volontà del committente, unico a rendere possibile l'avvio dell'intera operazione edilizia, abbia potuto pesare rispetto all'apporto di un architetto.

Documento cardine sulle vicende costruttive della chiesa, già messo in luce dalla prima ricerca organica sull'edificio condotta da Valeria Tomasi, è il tomo A dei registri di spesa[38], conservato presso l'Accademia dei Concordi di Rovigo. Il volume, studiato da Tomasi, riporta tutte le ricevute delle spese affrontate durante la costruzione della chiesa, permettendo di ripercorrerne le fasi delle lavorazioni e l'avanzamento delle opere. Compilatore del registro è il cassiere Amadio di Mori, che firma sia i pagamenti delle maestranze, che le parcelle dei fornitori, riportando anche le ricevute delle donazioni[39]. Alla sua morte, nel 1729, verrà sostituito da Giovanni Antonio Renesini. *Proto* della fabbrica è invece Francesco Brunello, appaltatore dei lavori assieme al cugino Antonio dal 12 Agosto 1696[40], pagato per la prima volta il 28 settembre dello stesso anno. La sua costante presenza in cantiere è documentata dalle periodiche ricevute che il cassiere registra in suo favore fino al 1711, anno della sua scomparsa dal libro[41]. Il nome di Frigimelica non emerge mai dai registri contabili, dai quali, invece, risulta chiaro che il progetto e il modello sono di mano del *proto*. Il registro, invece, documenta il continuativo apporto del vescovo Labia, che solo nel 1696 contribuì alla cassa dei lavori per circa il 35% della somma complessivamente raccolta in quell'anno[42].

*Fig. 2. Medaglia di fondazione del nuovo duomo. Sul recto: TEMPLUM S.STEPHANI P.M. RHODIGII RENOVATUR AN 1696; Verso: CAROLI ARCHIEP. LABIA EPISC. ADRIEN: PIE LARGITATI CANONICI RHODIGINI (Firenze, Studio numismatico Antico Presidio).*

*Una chiesa teatina come duomo: i disegni*

Il 18 ottobre 1696, il cassiere di Mori registra il pagamento di 52 lire e 8 soldi in favore del *proto* per «haver fatto il modello della chiesa de Teatini di Ferrara et esser stato più volte a Rovigo e Ferrara per acconoscenza della fabbrica»[43].

In un'altra nota spese, senza data esatta ma risalente probabilmente al 1697, tale Michiel Fanan, il cui ruolo in cantiere non è specificato, viene retribuito «per essersi recato a Ferrara ad effettuare misurazioni della chiesa dei Teatini nel settembre passato»[44].

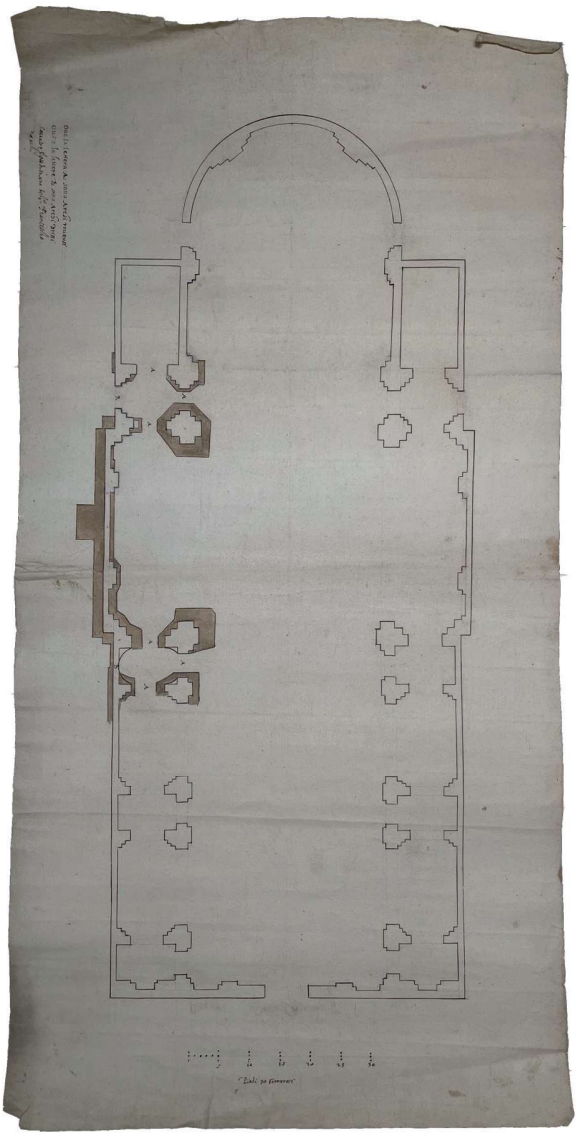


*Fig. 3. Planimetria della chiesa di Santa Maria della Pietà dei teatini a Ferrara, con rilievo delle fondazioni della cappella Ricci, 1638 ca. (Archivio storico diocesano di Ferrara, fondo Teatini, cassetto 6, privo di segnatura moderna, autorizzazione n. 54/2025 ).*

Le due ricevute, in anni così prossimi alla fase embrionale del progetto, sono ancora una volta riconducibili al ruolo chiave avuto dal vescovo Labia, teatino, nella vicenda: è possibile che abbia suggerito di adottare un riferimento adeguato per l'edificio destinato ad accogliere i fedeli rodigini, riprendendo i modelli più vicini e aggiornati dell'ordine religioso cui egli stesso apparteneva[45].

Il complesso monastico dei padri teatini di Ferrara è già stato oggetto di studio e il *corpus* di disegni sopravvissuto è molto più sostanzioso di quello rodigino. Nell'archivio dei Chierici Regolari ferraresi, infatti, si sono conservati 47 disegni che testimoniano più fasi del progetto. Di questi, quattro in particolare mostrano la sola pianta della chiesa, che ritorna anche in elaborati di natura più generale, nei quali la chiesa è rappresentata in relazione con le planimetrie della casa annessa[46].

Lo studio più approfondito condotto finora è quello di Laura Graziani Secchieri, che ha ripercorso in parte la storia fondiaria della casa teatina ferrarese mettendo in luce anche la strategia adottata nel corso dell'insediamento della comunità religiosa a partire dal 1610, anno in cui il vescovo di Ferrara, Giovanbattista Leni, consentì l'ingresso in città ai chierici regolari teatini[47].

Il primo progetto per una chiesa teatina a Ferrara risale al 1616. Esso consisteva in un modello ligneo commissionato all'architetto Giovanni Battista Aleotti, che, secondo Secchieri, trovò compiutezza nell'edificio consacrato l'8 settembre 1618. Nonostante questa prima chiesa fosse stata da poco costruita, già tra gli anni Venti e Trenta del Seicento si diede inizio a un'intensiva raccolta fondiaria per acquistare nuovi terreni ad essa confinanti ed ampliare la struttura[48].

Il 24 ottobre 1627, nel pieno della prima fase di acquisizioni che terminerà nel 1630, i teatini ferraresi stipulano un contratto con l'architetto ravennate Luca Danese in qualità di progettista e responsabile dei lavori per la nuova chiesa. Dieci giorni più tardi, l'architetto consegna ai padri una relazione nella quale egli espone in dettaglio le soluzioni tecnologiche scelte per la costruzione delle fondamenta[49], proponendo un sistema a suo tempo studiato anche da Leon Battista Alberti[50], a plinti collegati da archi rovesci[51]. Il documento è significativo perché, pochi anni dopo il completamento del transetto e a seguito di un cedimento strutturale, nel corso di un processo a Danese sarebbe stato chiesto di motivare adeguatamente proprio la scelta relativa alle fondazioni e di assumersene la responsabilità. Il perito che esegue il rilievo indica le tipologie di fondazioni in corrispondenza della cappella che ha riportato i maggiori danni. E con ragionevolezza possiamo datare al 1638, anno del processo, una delle planimetrie conservate nel fondo di disegni[52] [fig. 3], che sembra costituire un credibile rilievo a quel momento dell'edificio in costruzione.

Altri disegni del fondo teatino, nello specifico le cinque planimetrie generali con la chiesa e la casa, compaiono prima in uno studio di Patrizia Massarenti e sono stati successivamente ripresi da Laura Graziani Secchieri[53]. Nel primo caso, i disegni vengono riferiti a progetti differenti, mentre la Secchieri li interpreta come planimetrie relative allo stesso progetto ma poste a quote diverse. Questa ipotesi non appare del tutto convincente[54], anche se le discordanze riguardano principalmente le soluzioni planimetriche relative alla casa e, in particolare, la collocazione dell'oratorio [figg. 4-5]. L'edificio rappresentato in queste tavole appartiene tuttavia a una fase progettuale precedente al processo intentato all'architetto, in quanto in esse il coro presenta una serie di doppie paraste assenti nell'edificio realizzato. Si confrontino, in merito, le piante finora discusse [figg. 3-5][55].

Alla luce di quanto detto finora, i pochi elaborati grafici giunti sino a noi, conservati presso l'Accademia dei Concordi e da sempre attribuiti al duomo rodigino, possono essere ora analizzati sotto una nuova prospettiva: nelle principali scelte architettoniche e distributive, infatti, essi mostrano somiglianze significative con la chiesa di Santa Maria della Pietà di Ferrara.

I disegni, catalogati dal numero 113 al numero 128, riguardano per la maggior parte lo studio di dettagli relativi alle balaustre, alla pavimentazione, alle vetrate e alle lapidi per iscrizioni[56]. Le dimensioni diverse e i supporti cartacei di grammature variabili non consentono di associarli a un *corpus* organico. Nessuno di essi è datato o firmato, ma nei disegni di carattere più generale appare l'iscrizione «Disegni del

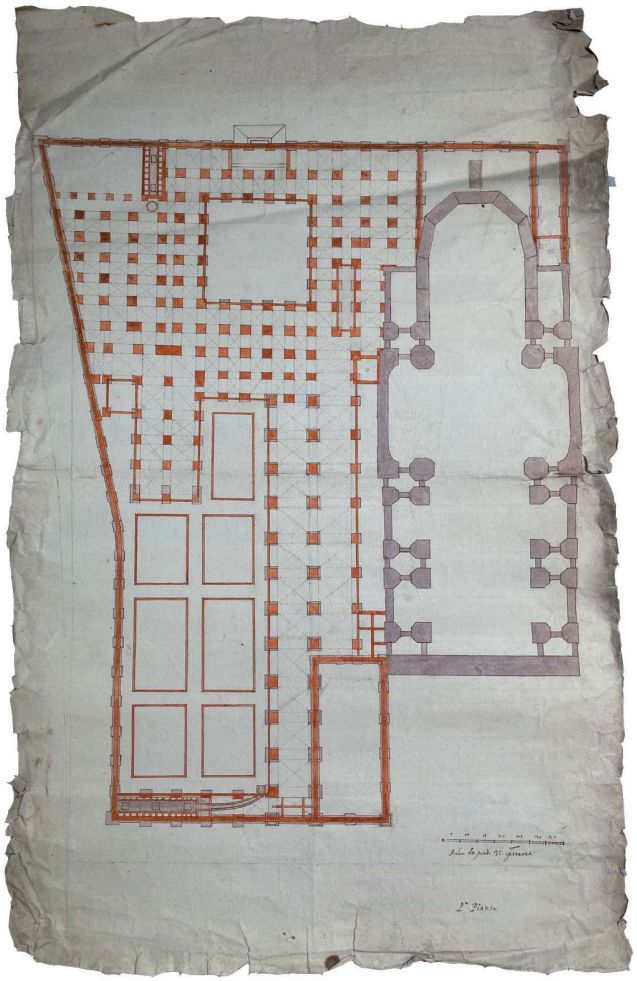


*Fig. 4. Pianta delle fondazioni del progetto per il complesso dei teatini di Ferrara. Attribuito a Luca Danese, ca. 1630 (Archivio storico diocesano di Ferrara, fondo Teatini, cassetto 6, privo di segnatura moderna, autorizzazione n. 54/2025 ).*

Duomo». Tra questi, notevole interesse va riservato ai disegni 125, 126 e 128, due piante e una sezione [figg. 6, 7, 8], già attribuiti in passato al primo progetto della chiesa[57], per la quale, in realtà, propongono soluzioni differenti e non concordi tra loro.

Il disegno 126[58] [fig. 6] mostra l'impianto planimetrico che più richiama quello della chiesa-modello ferrarese del 1638, e potrebbe essere il disegno di penna del *proto* Brunello, o forse del Fanan citato nelle ricevute. La chiesa qui presentata è caratterizzata da un impianto longitudinale a tre navate con tre accessi in facciata e, come nel disegno ferrarese, dall'alternanza di campate brevi e lunghe secondo uno schema ritmico di tipo *a-b-a-b-a* – intendendo con *a* le campate brevi e con *b* quelle lunghe, ospitanti, queste ultime, le cappelle – e da un transetto non sporgente. L'elemento che più ricorda il modello ferrarese è tuttavia costituito dai due accessi laterali posti tra il transetto e l'area destinata alla cappella maggiore[59]. Nel complesso, il sistema distributivo raffigurato richiama la pianta del duomo costruito, differenziandosi però per proporzioni: il coro è infatti molto più contratto e rialzato rispetto all'aula da quattro gradini. Un'ulteriore analogia potrebbe infine risiedere nell'apparato decorativo interno delle due cappelle maggiori, in entrambi i casi realizzato con paraste singole e due semiparaste ribattute ai lati.

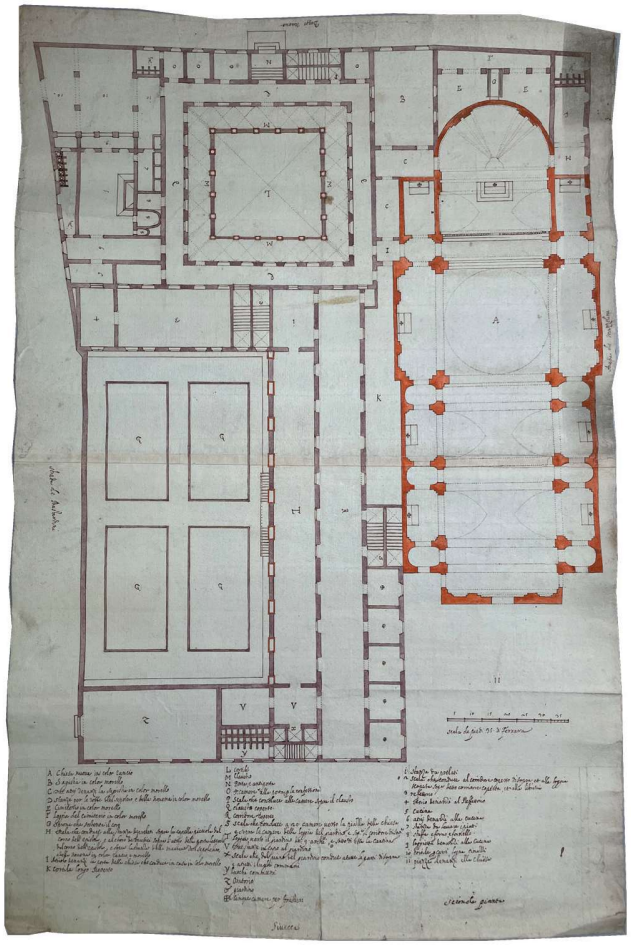


*Fig. 5. Pianta del piano terreno (rialzato) del progetto per il complesso dei teatini di Ferrara. Attribuito a Luca Danese, ca. 1630 (Archivio storico diocesano di Ferrara, fondo Teatini, cassetto 6, privo di segnatura moderna, autorizzazione n. 54/2025).*

Il disegno 126 riporta inoltre tracce a matita che scandiscono ritmi dimensionali differenti sulla lunghezza dell'aula, rendendo il disegno a tutti gli effetti un documento di lavoro e non un elaborato di presentazione. Questo elaborato è anche il solo a riportare una doppia scala metrica, in piedi padovani e polesani: la trasposizione in metri degli elaborati [fig. 9] rivela come il progetto rodigino sia nel complesso leggermente più contratto di quello della chiesa teatina ferrarese, facciata compresa[60]. Forse le ricevute al Brunello per ulteriori verifiche della chiesa teatina sono da mettere in relazione con le correzioni apportate a queste misurazioni iniziali.

Il disegno 125[61] [fig. 7], sul cui verso è appuntata la parola «Duomo», propone un'evoluzione della soluzione precedente. La cappella maggiore e il coro vengono qui notevolmente allungati, predisponendo due ulteriori ambienti laterali affiancati all'altare, in relazione con esso tramite doppie aperture che citano le bifore delle cantorie nella chiesa di Ferrara[62]. Nel disegno, inoltre, compaiono linee che stimano gli ingombri di due balaustre nella zona del presbiterio (forse cantorie) e del pulpito affacciato sull'aula. Nel complesso, l'edificio risulta dimensionalmente più coerente col modello ferrarese, ma, al contempo, ne modifica anche uno degli aspetti più significativi. La gradonata che introduce alla cappella maggiore viene infatti spostata in corrispondenza del sottarco della crociera, sancendo così un aumento dello spazio riservato ai celebranti e interrompendo la permeabilità trasversale dello spazio garantita dagli accessi laterali. Questa intenzione appare innanzitutto confermata dalla chiusura del portale laterale sul fianco sud-ovest, ma si tratta di un'operazione che nel disegno porta a una serie di incongruenze di quote tra aula e spazi annessi[63] che, nella soluzione costruita [Fig. 10], per essere del tutto recepita si conclude con la completa chiusura dei passaggi laterali. Va sottolineato che un'identica incongruenza di quote tra l'aula e gli spazi ai lati della cappella maggiore è presente anche nella planimetria della chiesa ferrarese [fig. 5].

Il disegno 128[64], ultimo della serie analizzata [fig. 8], rappresenta infine una sezione generale dell'edificio. Il grafico è riferibile al duomo rodigino per le partiture del prospetto interno dell'aula e del transetto, ma l'edificio rappresentato non concorda con nessuna delle piante conservate. In questa sezione, infatti, lo spazio è scandito seguendo l'alternanza delle due campate *a-b* come entrambe le piante sembrano dare per assodato, mentre è assente la prima campata breve del presbiterio che invece è riportata in entrambe le planimetrie 125-126 [figg. 6-7]. L'intero edificio, inoltre, si imposta su un'unica linea di terra, elemento che non si concilia con la volontà di variare la quota del presbiterio.

Anche se la difficoltà interpretativa degli elaborati progettuali dipende molto dal fatto che il duomo costruito è diverso da quello rappresentato, queste carte, unitamente a quelle della chiesa conventuale, confermano alcune soluzioni progettuali ricorrenti per quanto riguarda le chiese dell'ordine teatino, permettendo di sviluppare un ragionamento più articolato

sulla *Theatinerarchitektur*[65] e, allo stesso tempo, di identificarne alcuni frammenti nel costruito rodigino. Frammenti e poco altro, perché non solo la chiesa di Rovigo non nasce come chiesa conventuale, ma soprattutto perché nel 1701, alla morte del vescovo Labia, il cantiere lentamente si arresta, per concludersi solamente diciannove anni dopo[66]. I successori di Labia della prima metà del Settecento[67], non più teatini, non parteciperanno attivamente al finanziamento dei lavori e dimostreranno un dichiarato disinteresse per l'opera, non curandosi affatto della fedeltà al modello ferrarese. Le campate brevi, che a Ferrara vengono utilizzate come anditi di accesso alle stanze dei confessionali[68], a Rovigo persistono solamente come bussole di accesso in controfacciata e nei quattro piloni della cupola. Le aperture all'altezza del transetto e del coro, invece, che a Ferrara consentono un diretto collegamento con la casa, a Rovigo avrebbero probabilmente costituito un impedimento tra la cappella maggiore e l'aula, e rimangono quindi come semplici accessi laterali. Il coro, che a Ferrara in fase di progettazione viene ampliato, rimane anche a Rovigo molto profondo, al punto da poter ospitare due cantorie affacciate sul presbiterio, che in entrambi gli edifici risulteranno essere spazi ottimali per il più tardo posizionamento dell'organo [figg. 11-12].

*La chiesa costruita*

Bisogna attendere il 1767 per la prima rappresentazione nota e fedele del duomo costruito, ossia la pianta rilevata dal canonico Marco Antonio Campagnella per la raccolta delle chiese e degli

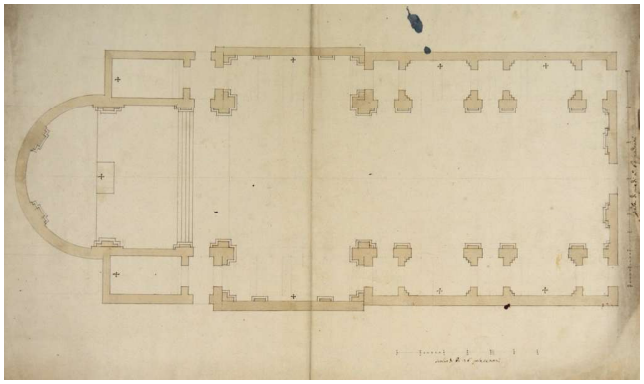


*Fig. 6. Disegno 126. Prima pianta di progetto per il nuovo duomo, ca. 1696. Il disegno è il più coerente con la pianta della chiesa teatina ferrarese (Rovigo, Accademia dei Concordi, Pianta del Duomo di Rovigo, disegno 126).*

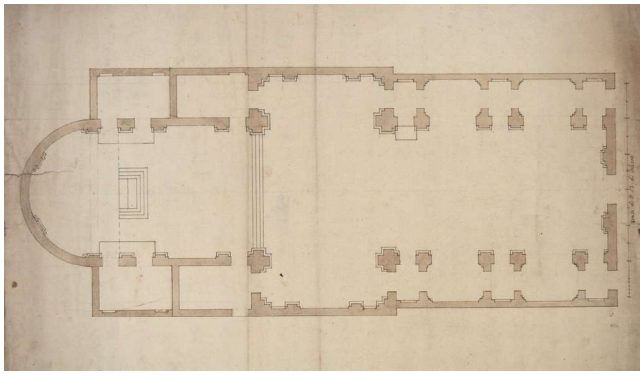


*Fig. 7. Disegno 125. Pianta di progetto per il nuovo duomo, ca. 1696. Il progetto rappresenta una prima variante nell'organizzazione degli ambienti annessi alla chiesa rispetto al primo disegno (Rovigo, Accademia dei Concordi, Pianta del Duomo di Rovigo, disegno 125).*

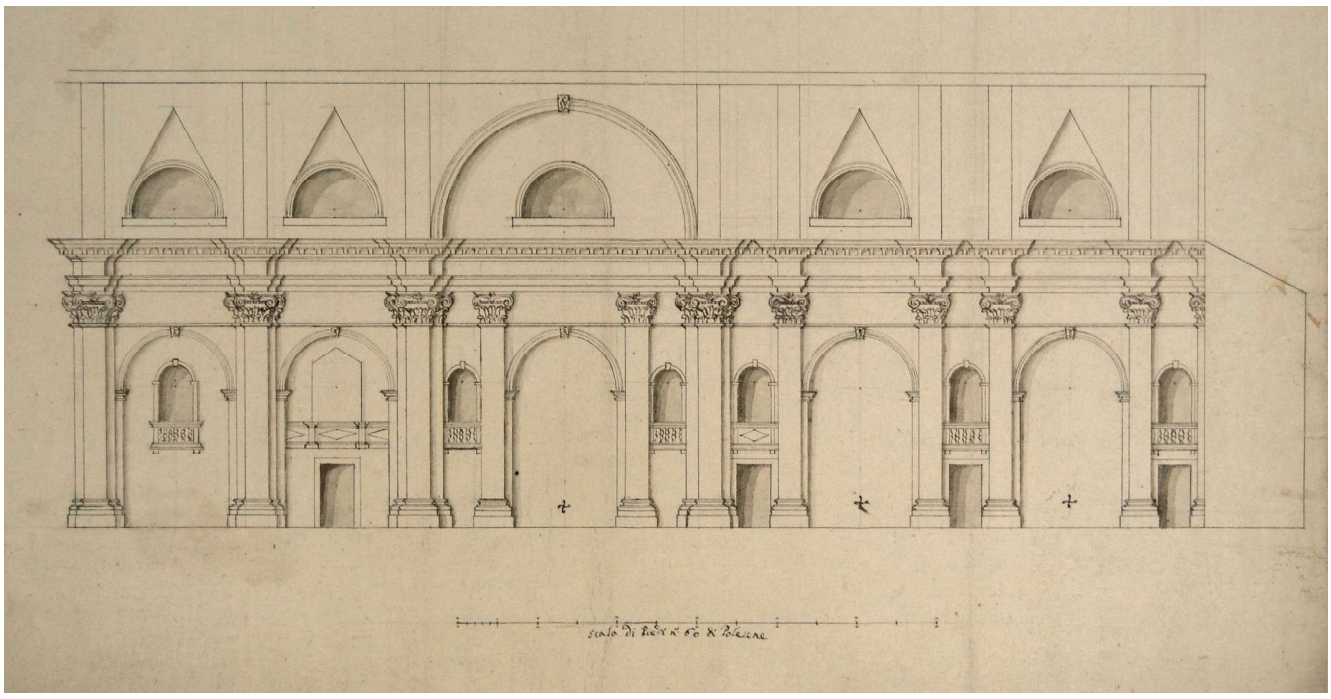


*Fig. 8. Sezione di progetto per il nuovo duomo, ca. 1626 (Rovigo, Accademia dei Concordi, particolare architettonico di chiesa, disegno 128).*

oratori della città e delle zone limitrofe [fig. 10][69]. Questo disegno, redatto allo scopo di censire gli altari, mostra l'impianto della maggior chiesa rodigina nella sua interezza: la navata centrale è affiancata da due navate laterali, ciascuna con un accesso in facciata e tre cappelle poco profonde. Ciò determina la soluzione finale con tre campate ampie lungo la navata, comprese tra le due brevi in controfacciata e all'incrocio con il transetto. Quest'ultimo è poco sporgente e precede una profonda cappella maggiore con abside semicircolare, paragonabile, per dimensioni, alla lunghezza dell'aula. Quattro gradini, posti in linea col transetto, separano lo spazio dei fedeli da quello dei celebranti. Ai lati del presbiterio si trovano altri tre ambienti: da una parte un solo grande vano, utilizzato come sagrestia, dall'altro due stanze concatenate, la prima delle quali utilizzata come piccola cappella nella quale era stato traslato dal duomo quattrocentesco il vecchio altare della famiglia Bonifacio. Da questa si accedeva a una seconda e più piccola sagrestia, fatta edificare nel 1752 dai canonici[70]. L'accesso a questi ambienti poteva avvenire anche dall'esterno, senza necessariamente attraversare la chiesa, passando per due piccoli anditi che, assieme ad altri quattro, corrispondono alle campate più strette del partito architettonico interno della chiesa. Dal sagrato si accedeva alla sagrestia maggiore, mentre l'accesso opposto, da cui si poteva raggiungere la cappella con l'altare Bonifacio, si apriva direttamente sulla strada parallela al corso del fiume Adigetto, che portava all'abitazione del vescovo[71]. La scansione delle campate strette è dichiarata anche esternamente da massicci contrafforti in laterizio che ritmano la volumetria della chiesa. Nell'involucro architettonico questi elementi creano inoltre degli ambienti molto stretti e allungati, al punto da essere definiti *torrette* in un documento datato 1780[72].

Dei primi progetti e, di conseguenza, della chiesa conventuale ferrarese, permane l'impianto generale, con la differenza che la successione di campate lunghe e brevi in navata è stata interrotta per ottenere due cappelle in più [figg. 13-14]. Questa modifica, decisa con grande probabilità successivamente alla morte del vescovo Labia, sarà all'origine della vicenda legata alla costruzione della facciata e alla conseguente distruzione del battistero medievale. Le cappelle aggiunte, inizialmente non preventivate, avvicinarono troppo la facciata del nuovo edificio al vecchio *dometto*, che venne sacrificato nel 1737 per non ingombrare troppo la strada antistante la chiesa. La cupola edificata all'incrocio tra il transetto, di poco sporgente come nella chiesa teatina, e la navata, costituita da

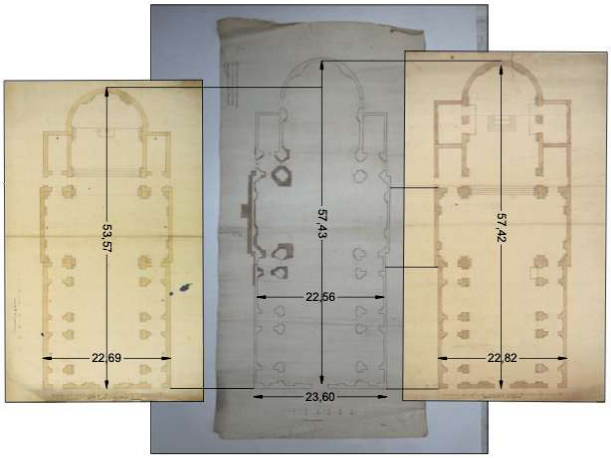



*Fig. 9. Trasposizione grafica delle due piante del duomo di Rovigo (Fig. 6 a sinistra; Fig. 7 a destra) a confronto con la planimetria del 1638 della chiesa dei teatini di Ferrara al centro (Fig. 3).*

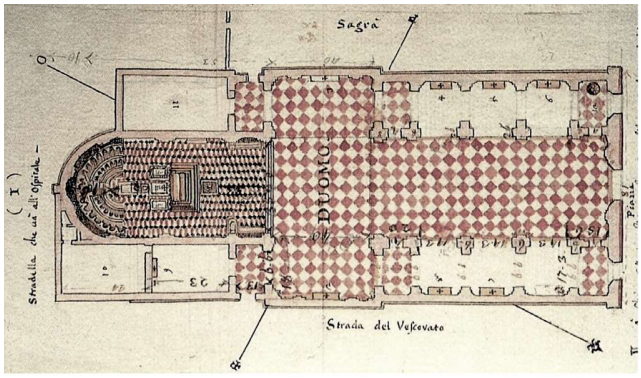



*Fig. 10. Pianta del duomo di Rovigo, 1767 (Rovigo, Archivio Storico Parrocchia di Santo Stefano papa e martire, pianta del duomo di Campagnella).*

*Fig. 11. Ferrara. Transetto e coro della chiesa teatina (Catalogo Generale dei Beni Culturali e archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Bologna e per le provincie di Modena, Reggio Emilia e Ferrara).*

otto vele senza costoloni e ben identificabile nella veduta della città di Rovigo, posta in apertura al volume del Bartoli [fig. 15][73], è stata invece demolita alla fine del Settecento per problemi strutturali. Già la veduta di Annibale Torelli del 1810 [fig. 16][74] ritrae il tamburo ottagonale del duomo, riedificato senza aperture e con la caratteristica copertura a falde che ancora oggi contraddistingue il profilo della città. Diversa la questione riguardante la facciata, rimasta incompleta, e che avevamo lasciato alla sua prima ipotesi trattando della medaglia di fondazione. In seguito all'aggiunta delle cappelle ai lati dell'aula venne richiesto l'intervento del *proto* del duomo di Ferrara, Vincenzo Santini, che la progettò nel 1721 senza vederla mai conclusa[75].

Con il rifacimento delle coperture, tra fine Settecento e inizio Ottocento, si concludono le "complesse vicende costruttive" del duomo di Rovigo narrate da Bartoli, rispetto alle quali l'attenzione posta da questo contributo sul ruolo del vescovo Carlo Labia, teatino e principale finanziatore dell'opera, ha forse aggiunto un ulteriore livello di lettura, ma con l'intento di renderne più comprensibile la storia costruttiva.

*Fig. 12. Rovigo. Duomo, transetto e coro, a destra e sinistra si possono vedere le aperture tamponate dei piloni della cupola, stato attuale.*

*Fig. 13. Ferrara. Veduta interna del transetto della chiesa teatina. Si nota al centro l'espediente della campata più breve utilizzata per portare all'interno della navata una luce radente la cappella del transetto (Catalogo Generale dei Beni Culturali e archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio della città metropolitana di Bologna e per le provincie di Modena, Reggio Emilia e Ferrara).*

*Fig. 14. Rovigo. Duomo, veduta interna con evidenziate le tre cappelle lungo l'aula e il pilone della cupola con le aperture del livello superiore tamponate, stato attuale.*

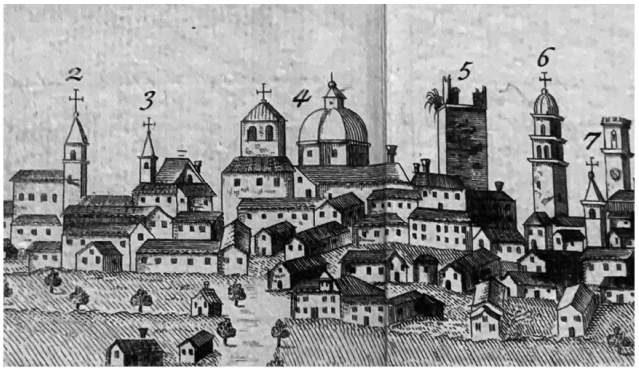



*Fig. 15. Dettaglio della cupola in muratura del duomo di Rovigo, poi demolita per problemi strutturali (da Bartoli 1793, illustrazione in apertura al volume).*

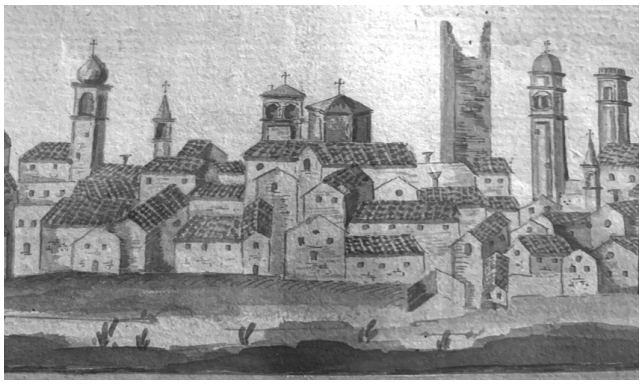


*Fig. 16. Dettaglio del tamburo ottagonale e del nuovo sistema di coperture del duomo, da una veduta di Annibale Torelli, 1810 (Rovigo, Accademia dei concordi, Coll. stampe e disegni, Torelli 1810).*

**Note**

[1] Con ciò ci riferiamo in maniera particolare ai testi che trattano l'aspetto architettonico della chiesa. Il testo più datato, ma tuttora tra i più utili per la ricostruzione della chiesa seicentesca, è Bartoli, 1793, mentre la prima fedele rappresentazione dell'edificio si trova in Campagnella, 1767. Gli interventi critici più recenti si trovano in Semenzato, 1966; Sgarbi, 1988; Traniello, 1988. Lo studio più approfondito riguardante il cantiere dell'edificio è invece quello condotto da Valeria Tomasi per la sua tesi di laurea, Tomasi, 2001.

[2] La vicenda è documentata in Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Stato di Fabbrica del Duomo*, Cassetto 85, n. 795.

[3] L'ipotesi di una "architettura teatina" è stata in passato suggerita da Susan Klaiber in Klaiber, 1993, introducendo il termine *Theatinerarchitektur*. Sull'argomento, dai contorni ancora da definire, si sofferma nuovamente anche Fulvio Lenzo in Lenzo, *infra*.

[4] Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Registro riunioni del Capitolo*, Armadio I, n. 12, c. 203r.

[5] Ne parla Bartoli, 1793 e lo riportano Semenzato, 1966 e Sgarbi, 1988 nei paragrafi relativi al duomo.

[6] Girolamo o Gerolamo Porcia fu vescovo dal 1598 al 1612.

[7] Dalla relazione della visita pastorale, al paragrafo relativo alla chiesa di S. Stefano si legge «[…] tecti est bonum, Parietes boni et dealbanis, Pavimenti in parte reficiendi»; in Archivio Diocesano di Adria-Rovigo, *Visite pastorali*, Vicario Peroto, a. 1603, c. 2r.

[8] Archivio Diocesano di Adria-Rovigo, *Visite pastorali*, Vescovo Mantica, a. 1636, c. 3v.

[9] «ROVIGO Ville de l'Etat de Venise/Capitale de la Polesine de Rovigo», in Mortier, 1704. Nonostante la pubblicazione del Mortier esca ad inizio Settecento, la descrizione dell'edificio coincide con quella del vecchio duomo, segno che lo stesso Mortier aveva rappresentato la chiesa prima del 1696, anno di posa della prima pietra della nuova chiesa.

[10] Meglio noto come ponte del Sale poiché vicino ad esso veniva venduto il sale ogni giovedì; cfr. Semenzato, 1966, p. 175. Il ponte di Mezzo attraversava il fiume Adigetto, interrato alla fine degli anni Trenta del Novecento.

[11] Le notizie in merito al restauro del *dometto* risalgono al 1361, fatto che sta a indicare che la sua fondazione è antecedente a quella data, probabilmente assieme alla primissima chiesa; cfr. Tomasi, 2001, vol. 1, pp. 13-14.

[12] Ossia il Monte di Pietà, istituito nel 1508; cfr. Tomasi, 2001, vol. 1, p. 19, nota 54.

[13] Accademia dei Concordi Rovigo (ACRo), *Dalla Compilazione de' decreti dell'ecc.mo Senato e delle parti del Magnifico Consiglio della Città di Rovigo spettanti al governo economico e politico della stessa formata da pubblici registri da Gaspare Locatelli MDCCLXII*, Fondo Concordiano, ms. 37-38, c. 480; anche in Tomasi, 2001, vol. 2 (appendice), C, p. 272.

[14] Le ricevute e i fondi impiegati progressivamente per i restauri fino agli anni Novanta del Seicento sono conservate in Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Giornale et Quaderno della spesa per la restauracione del Duomo di Rovigo, MDCLXVII 1/b*, Tomo B, Armadio V, n. 12.

[15] Archivio Diocesano di Adria-Rovigo, *Collegiata di Santo Stefano*, 1691, n.n.

[16] Bortolami, 2003; Favilla, Rugolo, 2007; Roca De Amicis, 2008.

[17] Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Registro riunioni del Capitolo*, Armadio I, n. 12, c. 203r.

[18] *Ivi*, Armadio I, n. 12, c. 205v.

[19] ACRo, *Dalla Compilazione de' decreti dell'ecc.mo Senato e delle parti del Magnifico Consiglio della Città di Rovigo spettanti al governo economico e politico della stessa formata da pubblici registri da Gaspare Locatelli MDCCLXII*, Fondo Concordiano, ms. 37-38, c. 480; anche in Tomasi, 2001, vol. 2 (appendice), C, p. 272.

[20] Di poco successivo alla sua prima rappresentazione nota, pubblicata da Marco Antonio Campagnella. ACRo, *Fondo Concordiano*, ms. 122. Copia del documento è anche in Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Pianta Campagnella*.

[21] Bartoli, 1793, parte prima, pp. 148-149.

[22] Girolamo Frigimelica (Padova 1653-1732) viene avviato agli studi dall'omonimo zio nel Collegio dei Nobili di Parma. Come si legge in Tognolo, 1979 la formazione del giovane in questo istituto oscilla tra le discipline umanistiche e scientifiche; in seguito è attivo fra Padova e Venezia, fino al prestigioso incarico come bibliotecario della Biblioteca Pubblica di Padova, posizione che gli consente di tessere una solida rete di rapporti con studiosi e docenti universitari. Quarantenne, comincia a interessarsi all'architettura lavorando ai progetti per la nuova Biblioteca Pubblica (dal 1717) e la chiesa del Torresino (1710-1726), entrambi a Padova, e per quella di San Gaetano dei Teatini a Vicenza (1721-1730). Per approfondire la sua figura si veda Zaccaria, 1943; Tognolo, 1979; Bresciani Alvarez, 1962 (per il Torresino); Barbieri, 2012, (per San Gaetano). Si leggano inoltre Bulgarelli, 1999; Rallo, 2001; Marcellan, 2016.

[23] Semenzato, 1988, pp. 180-182.

[24] Va preso atto che dopo Semenzato nessun contributo ha più esaminato l'edificio dal punto di vista architettonico-costruttivo, privilegiandone piuttosto lo studio dei beni mobili. Si veda, per questo, Sgarbi, 1988; Trainello, 1988. Semenzato è parafrasato anche nelle guide più recenti della città: «Per il progetto ci si rivolse all'architetto e umanista padovano Frigimelica, che, nei richiami a Palladio e a Longhena e nello svolgersi di una razionalità nutrita di classicismo, seppe stemperare l'esuberanza barocca nel gioco dei volumi e della luce che trovano armoniosa compostezza», in Garbato et al., 1991, p. 198.

[25] Bulgarelli, 1999.

[26] Pedrocco, 1982, p. 10.

[27] *Ibidem*. La lettera di richiesta indirizzata al doge di Giovan Francesco per l'accettazione del suo casato tra i nobili veneziani si trova presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia, *Codice Cicogna* 920, cc. 1-2.

[28] Per diciotto anni rimase in Italia, assegnato a varie chiese, tra cui Sant'Andrea della Valle a Roma. Promosso a vescovo di Corfù nel 1658, vi rimase fino al trasferimento ad Adria nel 1677; cfr. Vezzosi, 1780, vol. 1, p. 440.

[29] Capponi, 2024, pp. 111.

[30] Pavanello, 2020, p. 85.

[31] Pedrocco 1982, p. 12.

[32] Labia, 1685; Labia, 1692; Labia, 1696.

[33] La coincidenza di queste date con le ricerche ad ora condotte riguardo la costruzione del palazzo di famiglia a Venezia può essere intesa come ulteriore segnale. Nel 1696, infatti, sono ormai terminati i lavori del palazzo dopo la decennale vicenda descritta da Pedrocco relativa agli acquisti

fondiari nella parrocchia di San Geremia da destinare al futuro palazzo Labia; cfr. Pedrocco 1982, p. 18.

[34] La decisione di coniare le medaglie in segno di riconoscimento è documentata in Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Registro riunioni del Capitolo*, Armadio I, n. 12, c. 209v. Il saldo per il pagamento delle stesse è datato 18 ottobre 1696 e si ritrova in ACRo, *Fondo Silvestriano*, ms. 442, c. 6.

[35] Sulla questione del prospetto principale della chiesa non ci è giunta documentazione. Tutti i progetti di facciata conservati in Archivio parrocchiale sono tardo settecenteschi, relativi alla fase degli interventi strutturali alle coperture. La facciata attuale, a sua volta incompiuta, seguirebbe invece un progetto del proto del duomo di Ferrara Vincenzo Santini, commissionato nel 1919, ma anche questo progetto ad oggi non ha lasciato tracce documentali; si consulti ACRo, *Fondo concordiano,* ms. 442, cc. 95-109.

[36] Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Registro riunioni del* capitolo, Armadio I, n. 12, c. 210r.

[37] Il confronto non va inteso con la facciata attuale ma con la rappresentazione che di questo edificio si può riscontrare nella pianta Angelica della città di Vicenza, in merito alla quale si rimanda a Barbieri, 1973.

[38] Il volume titola *Conto delle Spese Fatte per la fabrica del Duomo di Rovigo principiata adì 3 Maggio 1696* ed è collocata in ACRo, *Fondo Silvestriano*, ms. 442. Il manoscritto originale, trascritto in Tomasi, 2001, vol. 2 (appendice), A, pp. 1-265, ad oggi rimane escluso dalla consultazione. Diversa la sorte del Tomo B, riportante le spese degli interventi sul vecchio duomo prima della decisione di edificarne uno nuovo. Questo secondo registro rimane tuttora conservato in Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Giornale et Quaderno della spesa per la restauracione del Duomo di Rovigo, MDCLXVII 1/b*, *Tomo B*, Armadio V, n. 12.

[39] Anche di Mori contribuirà donando 187 lire al finanziamento della chiesa in occasione del suo matrimonio con Costanza Venturini il 14 aprile 1706; si legga ACRo, *Fondo Silvestriano*, ms. 442, c. 58.

[40] ACRo, *Fondo Silvestriano*, ms. 442, c. 5.

[41] L'ultimo pagamento in suo favore è di Lire 24; in ACRo, *Fondo Silvestriano*, ms.442, c. 88.

[42] Tomasi, 2001, vol. 1, p. 36.

[43] ACRo, *Fondo Silvestriano*, ms. 442, c. 6.

[44] ACRo, *Fondo silvestriano*, ms. 442, c. 9. Il pagamento è databile al 1697 e destinato a una campagna di rilievi del settembre 1696. La datazione del foglio non è chiara ma, sul *verso* della pagina, il registro continua ripartendo dall'anno 1697. Di certo, quindi, la campagna di rilievi preliminari che porta alla stesura del primo modello di progetto, avviene nel biennio 1696-1697.

[45] Va considerato anche che la vicinanza geografica tra i centri di Ferrara e Rovigo fa registrare, nonostante la separazione naturale data dal Po, similitudini culturali e di gestione del territorio; data la comune natura del suolo, anche le tecniche costruttive sono assimilabili.

[46] Archivio Storico Arcidiocesi di Ferrara e Comacchio, *fondo Padri Teatini*, cassetto 6. I riferimenti archivistici si fermano al momento a questa collocazione di massima, perché il fondo segue l'inventario Ottocentesco dell'archivio, mentre oggi i disegni si trovano scorporati dalle buste alle quali appartenevano. Per meglio comprenderne la struttura e le serie omogenee di disegni si rimanda all'appendice a questo volume, in cui si propone un regesto e una prima analisi critica del fondo.

[47] Graziani Secchieri, 2012. La ricerca ripercorre la storia delle progressive acquisizioni fondiarie e l'analisi delle planimetrie generali del complesso conventuale nella sua interezza, occupandosi quindi dei disegni che riguardano chiesa e casa.

[48] Tracce delle acquisizioni sono presenti anche nei disegni del fondo teatino; i più significativi sono quelli raccolti nel Gruppo 1 del regesto in appendice a questo volume.

[49] La relazione è citata in Graziani Secchieri, 2012, p. 107.

[50] In particolare, il riferimento viene dal Libro 3, cap.5: «Per la costruzione di colonnati, […], converrà invece limitarsi da principio a costruire dei solidi sostegni ove far poggiare le colonne; poi dall'uno all'altro di questi si condurranno degli archi con la convessità rivolta verso il basso, in maniera che il piano dell'area funga loro da corda»; cfr. Graziani Secchieri, 2012, nota 81, p. 142.

[51] Si direbbe si tratti della medesima soluzione adottata anche da Vincenzo Scamozzi nella costruzione delle chiese teatine di San Nicolò da Tolentino di Venezia e di San Gaetano, già Santi Simone e Giuda, di Padova. In merito si rimanda a Capponi, 2018; Capponi, 2024, pp. 97-103.

[52] Per maggior completezza si legga la scheda n. 23 del regesto in appendice a questo volume.

[53] Massarenti, 2002; Graziani Secchieri, 2012, pp. 108-111.

[54] Questa lettura viene esposta in maniera più dettagliata nel regesto in appendice a questo volume.

[55] I disegni della chiesa sono stati raccolti nel gruppo 3 del regesto in appendice, mentre le planimetrie generali del complesso sono presentate nel gruppo 2.

[56] ACRo, *Coll. stampe e disegni*, cc. 113-128, lacunoso.

[57] Trainello, 1988, figg. 250-251, pp.172-173; Sgarbi, 1988, pp. 3-4.

[58]ACRo, *Coll. stampe e disegni,* Pianta del Duomo, c. 126.

[59] Nel caso della chiesa di Santa Maria della Pietà le aperture erano utili anche per accedere dalla casa. Su queste aperture laterali si legga anche Lenzo, *infra*.

[60] Il confronto delle planimetrie è possibile grazie alle scale metriche riportate a margine dei fogli, assumendo la misura del piede ferrarese pari a 0,403854 metri e quella del piede polesano da fabbrica pari a 0,347735 metri.

[61] ACRo, *Coll. stampe e disegni,* Pianta del Duomo, c. 125.

[62] Sull'uso di questo motivo architettonico nella cappella maggiore della chiesa teatina ferrarese, del quale non è stato possibile pubblicare una foto adeguata, si rimanda alle schede 24 e 25 del quarto gruppo tematico nel regesto in appendice a questo volume.

[63] Salvo che, come nelle varie planimetrie della chiesa ferrarese, il disegno 125 non vada inteso come una pianta a una quota superiore, ma non sussistono elementi sufficienti per confermare quest'ipotesi.

[64] ACRo, *Coll. stampe e disegni,* Particolare di chiesa, c. 128.

[65] Klaiber, 1993; Lenzo, 2011; Lenzo, *infra*.

[66] Anche la già citata scomparsa del proto dal registro dei conti è da imputare come causa di rallentamenti nel cantiere.

[67] Filippo Della Torre (1702-1717) e Antonio Vaira (1717-1732).

[68] Posizionati esternamente la chiesa, affacciati su un lungo corridoio parallelo all'aula.
[69] Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Pianta del Duomo di Campagnella.*
[70] In merito si rimanda a CAMPAGNELLA, 1767, p. 2, più in dettaglio al punto n. 10 della legenda degli ambienti dell'edificio.
[71] In pianta segnata come *Strada del Vescovato*.
[72] Archivio Parrocchiale S. Stefano Papa e Martire, Rovigo, *Stato di fatto del duomo*, Cassetto 85, n. 795; *Rifabbrica cupola,* Cassetto 100, n. 1075; *Varie relative alla fabbrica,* Cassetto 100, n. 1076. Si tratta di una perizia strutturale che espone come siano necessari lavori di sistemazione della cupola, definita «infelice», e il consolidamento dei paramenti superiori dei muri della navata, dai quali cadono pietre sui tetti delle cappelle laterali. La vicenda del consolidamento delle coperture vedrà poi impegnati, a partire dal 1794 e in due proposte distinte, gli architetti Sante Baseggio e Giannantonio Selva.
[73] BARTOLI, 1793.
[74] ACRo, *Coll. stampe e disegni,* Torelli 1810.
[75] Accademia dei Concordi, *Fondo Silvestriano*, ms. 442, c. 46, 1721, ricevuta di 42 lire a favore di Vincenzo Santini per aver disegnato la facciata. Si sono conservati invece alcuni progetti ottocenteschi di proposte per il completamento della facciata, conservati in Archivio Parrocchiale; cfr. in merito nota 35. Per approfondire la bottega dei Santini, si legga SORAGNI, 2002.

**Bibliografia**


F. BARBIERI (a cura di), *La pianta prospettica di Vicenza del 1580*, Neri Pozza, Vicenza 1973.

F. BARBIERI, *Vicenza*, in *Storia dell'architettura nel Veneto: il Settecento*, a cura di E. Kieven, S. Pasquali, Marsilio-Regione Veneto, Venezia 2012, pp. 242-257.

F. BARTOLI, *Le Pitture, Sculture ed Architetture della città di Rovigo*, Pietro Savioni, Venezia 1793.

M. BORTOLAMI, *Il duomo di Santa Tecla di Este (1688-1705) e il suo architetto Antonio Gaspari (1656-1723). Architettura obliqua ed elementi liturgici*, tesi di laurea, Università Iuav di Venezia, corso di laurea in architettura, a.a. 2002-2003 [2003].

G. BRESCIANI ALVAREZ, *Girolamo Frigimelica e la Chiesa del Torresino in Padova*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», III, 1961/62, n. 74, pp. 245-260.

M. BULGARELLI, *Girolamo Frigimelica Roberti: architettura per diletto*, in *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, a cura di M. Bulgarelli, C. Conforti, G. Curcio, Electa, Milano 1999, pp. 239-267.

M. A. CAMPAGNELLA, *Piani delle chiese ed oratori di Rovigo co' la loro rispettiva fondazione, giurisdizione e descrizione degl'altari, che in quelli ora sussistono presi in pianta a piedi andanti del canonico Marco Antonio Campagnella in quest'anno, 1767,* Rovigo 1767.

M. CAPPONI, *A dispute on Venetian Techniques of Foundation: Vincenzo Scamozzi in San Nicolò da Tolentino (1591-95)*, in *Building Knowledge, Constructing Histories*, edited by I. Woulters et al., Proceedings of the 6th International Congress on Construction History – 6ICCH (Belgium, Brussels, July 9-13th 2018), vol. I, Taylor and Francis Group, London 2018, pp. 425-432.

M. CAPPONI, *I teatini e l'architettura. La chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia (XVI-XVIII secolo)*, Campisano Editore, Roma 2024.

M. FAVILLA, R. RUGOLO, *Progetti di Antonio Gaspari, architetto della Venezia barocca*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CLXV, 2007, 1/2, p. 139-191.

S. GARBATO ET AL., *Rovigo e la sua provincia. Guida turistica e culturale*, Amministrazione provinciale di Rovigo, Assessorato al turismo, Rovigo 1991.

L. GRAZIANI SECCHIERI, *Una chiesa incompiuta e una casa irriconoscibile: le vicende infauste del complesso dei teatini di Ferrara*, in *Atti dell'Accademia delle scienze di Ferrara*, vol. 90, 2012-2013, pp. 93-147.

S. KLAIBER, *Guarino Guarini's Theatine architecture*, PhD dissertation, Columbia University, UMI Dissertation Service, Ann Arbor 1993.

C. LABIA, *Dell'imprese pastorali di Monsignor Arcivescovo Carlo Labia vescovo d'Adria*, appresso Nicolò Pezzana, Venetia 1685.

C. LABIA, *Simboli predicabili estratti da sacri Evangeli che corrono nella quadragesima, delineati con morali, & eruditi discorsi da monsignor Carlo Labia...*, appresso Bernardin Barbieri, Ferrara 1692.

C. LABIA, *Simboli predicabili estratti da sacri Evangeli che corrono nelle domeniche di tutto l'anno, delineati con morali, & eruditi discorsi da monsignor Carlo Labia...*, appresso Nicolò Pezzana, Venetia 1696.

F. LENZO, *Architettura e Antichità a Napoli dal XV al XIII secolo: le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore,* L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.

F. MARCELLAN, *L'esilio volontario da Padova di Girolamo Frigimelica Roberti*, in «Padova e il suo territorio», a. XXXI, vol. 181, giugno 2016, pp. 24-28.

P. MASSARENTI, *Luca Danese e l'architettura ecclesiastica. Disegni inediti per la chiesa di Santa Maria della Pietà dei teatini a Ferrara*, in *Ristrutturazione urbanistica ed architettonica di Comacchio 1598-1659. L'età di Luca Danese*, atti del convegno di studi (Comacchio, 25 settembre 1992), Accademia delle Scienze di Ferrara, Ferrara 1994, pp. 123-148.

P. MORTIER, *Les villes de Venetie*, Amsterdam 1704.

G. PAVANELLO, *Palazzo Labia: la cappella di san Gaetano da Thiene*, in «Ricche Minere», VII, 14, 2020, pp. 82-88.

F. PEDROCCO, *I Labia di San Geremia*, in T. Pignatti, F. Pedrocco, E. Martinelli Pedrocco, *Palazzo Labia a Venezia*, Eri editore, Torino 1982, pp. 7-54.

G. RALLO, *Girolamo Frigimelica e i Pisani: architetture per una strategia familiare veneziana,* in «Arte Lombarda», n.s., vol. 142, 2004, 3, pp. 5-13.

A. ROCA DE AMICIS, *Antonio Gaspari e un dialogo con il barocco romano*, in *Storia dell'architettura nel Veneto: Il Seicento*, a cura di A. Roca De Amicis, Marsilio-Regione Veneto, Venezia 2008, pp. 206-221.

C. SEMENZATO, *Guida alla città di Rovigo*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1966.

V. SGARBI, *Rovigo: le chiese. Catalogo dei beni storici ed artistici*, Giunta regionale del Veneto-Marsilio Editore, Venezia 1988.

U. SORAGNI (a cura di), *Architetture e magisteri murari nel '700 padano: l'attività dei «maestri» Santini tra Ferrarese e Polesine*, Minelliana, Rovigo 2002.

B. M. TOGNOLO, *Nuovi contributi sulla formazione e sulle esperienze romane di Girolamo Frigimelica*, in «Bollettino del museo civico di Padova», LXVIII, 1979, pp. 69-92.

V. TOMASI, *Il duomo di Rovigo: la storia, il progetto per la ricostruzione, il cantiere*, tesi di laurea, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, corso di laurea in storia e conservazione dei beni architettonici e ambientali, a.a 1999-2000 [2001].

L. TRANIELLO (a cura di), *Rovigo, ritratto di una città*, Minelliana, Rovigo 1988.

F. VEZZOSI, *I scrittori de' Chierici Regolari detti Teatini,* Parte I, Stamperia della Sacra Congregazione di Propaganda Fide, Roma 1780.

M. ZACCARIA, *L'Architetto Girolamo Frigimelica e il suo progetto della biblioteca universitaria*, Società cooperativa Tipografica, Padova 1943.

# VALERIO POGGI, THE BARBERINI, & THE ANONYMITY OF ARCHITECTURE

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-upart

*Anatole Upart*
State University of New York at Binghamton
aupart@binghamton.edu

**Abstract**
**Valerio Poggi, the Barberini, & the anonymity of architecture**
*This essay reconsiders the role of "Padre" Valerio Poggi, a Theatine professed brother, an architect, a construction manager, and generally a right-hand man in the service of the Barberini family in the context of the projects spearheaded by the Barberini family locally and internationally. Poggi's involvement in a variety of projects of the Barberini placed him at the intersections of architectural networks in Rome (with such figures as Bernini, Borromini, Rainaldi, and Cortona), but also networks of his own Theatine Order (e.g., Guarini, etc.) within Italy and beyond. The Theatine architect's part in the construction of Global Catholicism of the Barberini papacy starts to make more sense if we consider at the same time that Order's crucial role in that transnational project: their missions in the East and specifically their paramount role in the establishment of the educational infrastructure for the Armenian and Ruthenian Christians in union with Rome in the Polish-Lithuanian Commonwealth. Poggi's reconstruction of the Ruthenian national church in Rome, SS. Sergio e Bacco dei Ruteni, as per the 1646 will of Cardinal Antonio Marcello Barberini, should be viewed as yet another brick in the newly (re)built fabric of the early modern Catholic Church in general and the expansion of the necessary infrastructures for the liturgical diversity of Rome in particular.*

**Keywords**
*Poggi, Ruthenians, national churches, Armenians, Barberini.*

«[…] *dopo la mia morte, e nel termine di due mesi prossimi dal giorno di essa, si finisca di tutto punto la fabbrica già cominciata della Chiesa de' SS. Sergio, e Bacco nel Rione de' Monti, nella piazza della Madonna de' Monti, con la Casa unita ad essa Chiesa per abitazione de' Monaci Ruteni, conforme al disegno fatto dal Padre Valerio Teatino, da me à quest'effetto deputato, quale però intendo, e voglio che debba assistere fino alla perfettione di detta Chiesa, e Casa contigua, come sopra».*

Cardinal Antonio Marcello Barberini, *Testamento*, 24 August 1646[1].

*Introduction*

In his 1646 will, Cardinal Antonio Marcello Barberini [fig. 1] allocated large sums to several projects around the city, including the funds necessary for the completion, within two months of his death, of renovations to the church of Santi Sergio e Bacco and its adjacent hospice [fig. 2] – both run by the «Monaci Ruteni» – Ruthenian Greek-Catholic monks, known as Basilians. The project, as the dying cardinal specified, was to be done according to the design of «Padre Valerio Teatino» – the Theatine cleric Valerio Poggi, known to have been involved, often as the *soprintendente alla fabbrica*, in a variety of Barberini architectural projects: Palazzo Barberini, Sant'Andrea della Valle, and Palazzo di Propaganda Fide, to name just a few. This fact makes Poggi a co-worker and a collaborator with an impressive array of Baroque geniuses: Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi, and others. Although mentioned in a variety

*Fig. 1. Unknown artist, Cardinal Antonio Marcello Barberini, OFM Cap., France, 17th century (Upart-Dauscha Collection, Greenville, SC.).*

of documents that span decades, Poggi, like many other similar people in the shadows of their acclaimed contemporaries, remained largely unknown. Despite our lack of knowledge, Poggi's case sheds some light on the very process of creating architecture that was largely anonymous, typologically ubiquitous, yet one that proliferated in Roman neighbourhoods as a result of the rebuilding of the city under the papacy of Urban VIII Barberini, largely sponsored and spearheaded by the Pope's brothers and nephews, and overseen on the ground by their agents, such as Padre Valerio Teatino.

In this context, the figure of Valerio Poggi, a lesser-known architect, comes with numerous layers of connections to overlapping networks of artistic, architectural, and educational patronage exercised by the Barberini family and the Theatine Order. The Theatines were intimately involved in the eastward missionary efforts of the Post-Tridentine papacy, with specific expertise in Armenia and Georgia[2]. The Armenian connection brought them also into close contact with the Armenians of the Polish-Lithuanian Commonwealth, where, in Lviv (Leopolis), the Theatines oversaw formation of the new Armenian clergy in union with Rome at the *Collegio Armeno* that also included numbers of Ruthenian Uniate seminarians. This paper also looks briefly at the reports from Lviv to Rome by the Theatine Fr. Trombetti, reports that include his sketches of the newly expanded college building[3].

Because of their involvement in missions, Theatines were often members of the Propaganda Fide, and it comes as no surprise that the two Theatine architects were involved in the project for the Congregation's new home, sponsored by the Barberini papacy. The leadership of the actual project by celebrated figures obscures the fact that the architects, patronized by the Barberini family and its extension, the papacy, were aided by architects with a pedigree of particular institutional patronage. Unlike the later architects that worked on Santi Sergio e Bacco during the course of late 1600s and early 1700s who tended to be connected first and foremost to the neighbourhoods, the city, and then to the papacy, the involvement of the Theatine Valerio Poggi signals that the project for the 1640s rebuilding of the national Ruthenian church of Santi Sergio e Bacco had been spearheaded primarily by the Propaganda Fide and the Barberini family, under the direction of the Theatine architect.

*Fig. 2. Giovanni Battista Falda,* Chiesa consagrata alla Madonna de Monti…, *etching. Santi Sergio e Bacco is behind the Fontana dei Neofiti (from G. B. Falda, 1665).*

*Fig. 3. Rome. Santi Sergio e Bacco, inscription on the facade, commemorating the renovation, funded by the Pope Urban VIII's younger brother, the Capuchin Cardinal Antonio Marcello Barberini seniore (1569-1646).*

*The Barberini & Valerio Poggi*

The beginnings of the church's reconstruction are concurrent with its transfer to Ruthenian hands (1630s – 1646) and are also marked by the intense involvement of the Barberini family in this project. The project was funded directly by Pope Urban VIII Barberini's younger brother, the Capuchin Cardinal Antonio Marcello Barberini the Elder (1569 – 1646), the Librarian of the Holy Roman Church in 1633-1646[4]. The inscription on the façade [fig. 3] – FECIT ANTONIUS BARBERINI CARDINALIS SANCTI ONOPHRII IN HONOREM SS. SERGII ET BACCHI – acknowledges the latter Barberini's efforts and refers to him as Cardinal of Sant'Onofrio. The cardinal was deeply involved in the affairs of the Ruthenians in particular and the renovation of churches and monasteries in Rome in general during the Barberini pontificate. Since 1610, beginning with Cardinal Maffeo[5], the Barberini family held the cardinalate title of the Roman church dedicated to one of

*Fig. 4. Rome. Church and Monastery of Sant'Onofrio.*

the most esteemed saints of Eastern monasticism – St. Onuphrius [fig. 4]. Prior to Antonio Marcello, his nephew, Francesco Barberini, was the Cardinal of Sant'Onofrio in 1623-24. Although Antonio Marcello held the cardinalate title of Sant'Onofrio only in the years 1624-1637, he continued to be referred to as "cardinale di sant'Onofrio" for the rest of his life, dying in 1646.

In his will, quoted at the start of this essay, Antonio Marcello Barberini, the Cardinal of Sant'Onofrio, clearly specified that he left money for the completion (two months from his death) of the renovations to the church of Santi Sergio e Bacco according to the designs of «Padre Valerio Teatino». Barberini refers here to the architect and the member of the Theatine Order – Valerio Poggi – who, along with another fellow Theatine – Pietro Paolo Gandolfi – had been employed on the projects internal to the Barberini family and Barberini-controlled Catholic institutions in Rome – such as Sacred Congregation of the Propaganda Fide. Both men were involved in the construction of the Palazzo Barberini [fig. 5] and the Palazzo di Propaganda Fide [fig. 6], and both are mentioned one after another in the list of the Theatine *laici professi* resident at the Order's house of San Silvestro al Quirinale in Rome already in 1627 [fig. 7][6]. While, in this *relatione*, Gandolfi is mentioned with an adjective «genovese», Poggi's origin is described as «da' Pintremoli»[7]. It is likely that «Pintremoli» refers to Pontremoli[8], a small town in Tuscany, close to the border with Liguria and directly east of Genoa – the hometown, evidently, of his colleague Gandolfi. Born in 1575, Poggi was noted as a carpenter – *faber lignarius* – (as was his own father, Domenico), prior to his religious profession as a member of the Theatine Order on 29 June 1597[9]. Poggi had entered Theatines as a lay brother and had remained one, without priestly ordination, despite references in documents as *Padre Valerio* – an honorary title used by his secular patrons.

As was the case with the Jesuits, the Theatines often employed their own Order's architects, and so Poggi and Gandolfi worked on a number of important commissions for the Theatine Order in and outside Rome. For instance, «fr(ate)llo Valerio» would be later mentioned along with Carlo Rainaldi, working on the largest Theatine project in Rome[10] – Carlo Maderno's Sant'Andrea della Valle [fig. 8] – for which Rainaldi was completing the façade in 1655-1663, and which had one of the early Barberini chapels [fig. 9], sponsored in 1616 by then-Cardinal Maffeo Barberini prior to his elevation to papacy as Urban VIII.

While mentioning Poggi, Cardinal d'Onofrio's will specifically

*Fig. 5. Alessandro Specchi,* Facciata principale del Palazzo Barberino dell'Ecc.mo Sig.r Prencipe di Pellestrina…, *etching (from A. Specchi, 1699).*

*Fig. 6. Alessandro Specchi,* Altra veduta del Palazzo e Collegio di Propaganda Fide…, *etching (from A. Specchi, 1699).*

*Fig. 7. Giuseppe Vasi,* Chiesa di S. Silvestro, e Noviziato dei P.P. Teatini…, *etching (from G. Vasi, 1747).*

*Fig. 8. Giovanni Battista Falda,* Piazza e Chiesa di S. Andrea della Valle…, *1665, etching (from G. B. Falda, 1665).*

states that the intended renovations of Santi Sergio e Bacco should be «conforme al disegno fatto dal Padre Valerio Teatino, da me a questo effetto deputato, quale però intendo, e voglio che debba assistere fino alla perfezione di detta Chiesa»[11]. This particular expression «da me a questo effetto deputato» – «to this effect, I… assign him» – of the dying Cardinal Barberini suggests a particular trust in the Theatine architect.

*Fig. 9. Rome. Barberini Family Chapel at the Church of Sant'Andrea della Valle.*

*Fig. 10. Rome. San Lorenzo fuori le mura.*

Despite a relative lack of sources concerning him, documents in the Barberini Archives mention Valerio Poggi's name with some regularity, and further confirm the fact that he had worked for that family from early on in his career[12]. He was intimately involved in the construction of the Palazzo Barberini also known as the Palazzo alle Quattro Fontane [fig. 5]. Documents from the archives of Prince Taddeo Barberini on 23 January 1631, say that P. Valerio Poggi was paid (the funds ultimately destined for Borromini) by M. Sacchetti and signed by Prince Taddeo[13].

The same year, on 6 September, the documents continue to mention «Sig(no)re Valerio Poggio di Chierici Reg(ola)ri» alongside Bernini[14]. A little earlier, in the book of Bartolomeo Passerini, *Mastro di Casa* of Cardinal Francesco Barberini, in September of 1630, Valerio Poggi is referred to as «Soprent(enden)te alla fabb(ri)ca»[15] and «sop.to» on 20 December 1630 in the *Alfabeto di entrarte et uscite della guardarobba,* also of the said cardinal[16]. Thus, during building of the Palazzo Barberini, Valerio Poggi exercised duties of the *architetto soprastante* or *soprintendente alla fabbrica* or the superintendent of the construction. Lavin also mentioned that one of Poggi's jobs seems to have been as an agent of the Barberini, procuring and receiving works of art for his patrons, which he would pass on to Marcello Sacchetti, the Barberini banker, for payments[17]. Patricia Waddy pointed out that Poggi, during the construction of the Palazzo Barberini, had a room in the palace – a rather strong indication of how important the Theatine was to the Barberini family[18]. A few years later, in 1637, in the *Libro Mastro* of another family member, Cardinal Antonio *juniore* Barberini, Valerio Poggi and Bartolomeo Breccioli are mentioned as «architetti» in the context, again, of the Palazzo Barberini construction[19].

In addition to Palazzo Barberini's construction, Poggi seems to have been involved in at least two more sites: San Lorenzo fuori le mura [fig. 10][20] and the Capuchin convent in Albano[21]. In April 1630, Cardinal Francesco *seniore* paid «Simone Castelli Scarpellino, intagliato e ripullito 2 epitaffi nell deposito In S. Lorenzo fuori delle Mura come p(er) conto tassato dal P. Valerio – 12», placing the Theatine directly in the midst of the cardinal's commission for the tombs of Gerolamo Aleandri and Bernardo Guglielmi, done by François Duquesnoy according to the design of Pietro da Cortona, and placed on both sides of the entrance to the basilica [fig. 11][22]. On 22 August 1633, a document from Cardinal Francesco's archives mentions a chapel «detta Monte Tabor nel luogo de Cappuccini di Albano», and bears signatures of the architects Valerio Poggi and Domenico Castelli [fig. 12][23]. This connection to a Capuchin project outside of Rome might also indicate personal interests of Cardinal Francesco's uncle, Cardinal Antonio Marcello, who was a member of that Order. All of these regular references to Poggi, as a superintendent, a designer, an art agent, and an architect, paint a picture of a man with a set of skills both creative and managerial, and one who enjoyed the great trust of a variety of members of the Barberini family, both the ecclesiastics, somewhat like himself (Cardinals Antonio Marcello *seniore*, Francesco *seniore*, Antonio *juniore*) as well as the lay people (Prince Taddeo).

The renovations, mentioned in the 1646 *Testamento* of Antonio Marcello Barberini, had certainly been proceeding for some time. Their design was by Poggi and the rebuilding campaign involved the structures both of the church and of the adjacent house, which were all for the benefit of the Ruthenian Basilian monks[24]. The Propaganda Fide's institutional oversight of the *Ospizio dei Ruteni* and the church of Santi Sergio e Bacco meant complete control over who would remodel the buildings and how. Poggi, in this context, appears as an architect trusted equally by the Barberini family and by the Propaganda Fide[25]. The process of rebuilding the church also fits the pattern of donations of new churches with pledges to renovate them for the new owners as previously seen with the donation of the church of San Giorgio in Velabro [fig. 13] that was renovated under the patronage of Antonio Marcello Barberini even though it did not end up in the hands of Basilians. Tellingly, this pattern puts into perspective the overall situation of the ecclesiastical buildings in Rome in the seventeenth century and sheds some light on the circumstances that led to so many of the neighbourhood churches, even the smallest ones, acquiring new façades and interiors during the papacy of Urban VIII.
Eight months after the death of Cardinal Antonio Barberini *seniore* (1 September 1646), a meeting of Propaganda Fide, held in Rome on 3 June 1647, discussed issues pertaining to *de restaurationibus in ecclesia SS. Sergii et Bacchi:*

«The meeting of the Collegium of Propaganda Fide, at which were present five cardinals, namely: Capponi, Corneille, Mattaeius, Caraffa, and Sforza, and R. P. D. Lanuvio. The Sacred Congregation, having considered the account of and reasons for the costs of construction of Santi Sergio e Bacco to Fr. Valerio Poggio and to Philip the Uniate Ruthenian, assigns as an accountant, R. P. D. Lavinio»[26].

The following year, another meeting (23 March 1648) rejected the Ruthenian petition on the continuations of the works to renovate the church of Santi Sergio e Bacco:

«By the report from the same Most Eminent lord, Cardinal Sabello, the Congregation rejects the request of the Uniate Ruthenians of SS. Sergius and Bacchus, who insisted that the aforementioned church of the Holy Martyrs be completed according to the will of the blessed memory Cardinal of S. Onofrio, because, as Father Valerius, commissioned by the said lord Cardinal to take care of that church's construction, has testified that the church is in fact finished, and if there were anything else to be completed in the church, it would be matters related to the apparel of the church and not the completion of the structure»[27].

*Fig. 11. Rome. Tombs of Gerolamo Aleandri and Bernardo Guglielmi, done by François Duquesnoy according to the design of Pietro da Cortona inside San Lorenzo fuori le mura.*

*Fig. 12. Rome. One of the Barberini-funded chapels in the Capuchin convent of Monte Albano, that of the Orazione dell'Orto, paid for by Pope Urban VIII (Edoardo Scialis, CC BY-SA 4.0).*

*Fig. 13. Rome. Church of San Giorgio in Velabro.*

This document gives an approximate time of the year when the works may have been completed on the church's façade and the interior. By the 1648, that phase of the renovation must have stopped.

*Theatines and the Polish-Neapolitan Diplomatic Networks in the Early Modern Period*

The Barberini family's importance in the creation of the first Ruthenian national church in Rome and Poggi's direct involvement in the rebuilding of Santi Sergio e Bacco raise questions about the full extent of the Theatine Order's role in the construction of the newly Global Catholicism within and outside of Italy. The project of the Ruthenian church in Rome, using the Greek rite in the Church Slavonic language, overlapped with other papal projects in the Ruthenian lands – the projects for which Theatines were called upon by the Holy See. When considered together, these seemingly diverse geographical points of the Theatine involvement start to make more sense as part of the greater, coherent papal policy and Theatines' focus on strengthening educational infrastructure of the newly Uniate communities of Eastern Christianity.

*Fig. 14. Johann Martin Bernigeroth, Cardinal Francesco Pignatelli, 1734, engraving (Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1909-5950).*

In the first decades of Settecento, Cardinal Francesco Pignatelli (1652-1734) [fig. 14] acted as one of the important links between the Polish-Lithuanian Commonwealth and Italy, and more specifically between the two centres of Byzantine-Rite presence in Italy – Rome and Naples – also centres of Theatine activity in the peninsula. After two decades as the Metropolitan Archbishop of Taranto (1683-1703) in Puglia[28], he was sent as the Apostolic Nuncio to Poland (1700-1703)[29], and named the Archbishop of Naples (1703-1734)[30]. It is consistent with and indicative of the relationship between the Holy See and Ruthenian Greek Catholicism that the diplomatic and theological discussions would be handled by the person personally connected to the papacy and a member of a religious order involved in education of Eastern Rite Catholics: Cardinal Pignatelli was a nephew of Pope Innocent XII Pignatelli (r. 1691-1700)[31], was promoted to cardinalate by his successor – Pope Clement XI Albani (r. 1700-1721)[32] – and had been a member of the Theatine Order[33] since his teenage years[34].

The Theatine Pignatelli was also a scion of the ancient noble house of Pignatelli that dominated the political landscape in the Italian South: in Naples, Sicily, Puglia, and Calabria as well as Spain. Naming one of the Pignatelli to the See of Naples had solidified that family's control over the regions that were characterized precisely by a great proliferation of the Basilian monasteries and Byzantine-Rite parishes. The timing, in my opinion, of Pignatelli's transfer to the Neapolitan Archbishopric is also not coincidental. He spent his previous three years mediating a conflict between the Polish Roman Catholics and Ruthenian Uniates (Basilians included) in the Polish-Lithuanian Commonwealth, and facilitating the establishment of a seminary for the Ruthenian and Armenian Uniates in Lviv, Ukraine – Collegio Armeno Ruteno in Leopolis – run by Theatines [fig. 15][35]. Although Pignatelli's return to Italy in 1703 took him out of the immediate involvement with Ruthenian Uniates, he did continue to be involved with Italo-Albanian Greek Catholics in his new Archbishopric, this time "Italo-Greek" or "Italo-Albanian," and was known to have paid a visit to the Greek church of

*Fig. 15. Buildings of the former Theatine College in Lviv, 6 Kryvonos Street (Aeou, CC BY-SA 4.0).*

Santi Pietro e Paolo in Naples [fig. 16][36]. Thus, Cardinal Pignatelli's advocacy for the Greek-rite subjects in the Ruthenian lands at the time of his tenure as nuncio in Poland retained its efficacy in his new tenure as the archbishop of Naples both for Slavs and Greeks of that city.

*Theatines, Ruthenians, and Armenians*

The Ruthenians in Rome have often been alumni of the Collegio Greco, and therefore educated by Jesuits[37]. Thus, they were classmates with other Slavs, as well as students from the Eastern Mediterranean, Middle East, Caucasus, and Africa, such as Armenians, Greeks, Maronites, and Albanians. These "easterners" had lived in the Eternal City alongside their Ruthenian classmates and would eventually collaborate with them later in their ecclesiastical careers, often as members of the Congregation of Propaganda Fide. Their shared origin – in the *antemurale Christianitatis* – made them a natural resource for the Congregation's prime activity – missions.

The Ruthenians' direct connection to the Armenians was, of course, also due to the presence of a large Armenian (mostly merchant) diaspora within the Polish-Lithuanian Commonwealth, centred in the Ruthenian city of Lviv (Leopolis). Represented by Mikołaj Torosowicz (1605-1681), Bishop of Leopolis for the Armenian Apostolic Church since 1627, that community had signed a union with Rome, establishing the *Archieparchia Leopolitana Armenorum* (Armenian Archeparchy of Lviv) under the aegis of the Holy See, precisely at the time when Ruthenians themselves were advocating for their own church in Rome. The Armenians of Lviv had further invited the Theatine order to Ukraine to oversee the education of both Armenian and Ruthenian Uniate seminarians in Pontificio Collegio Armeno *et Ruteno* in Leopolis, a development that was first facilitated by the Papal Nuncio in Poland in 1660-1668, Antonio Pignatelli (1615-1700) – future Pope Innocent XII – and then actually realized by his nephew and successor as Nuncio in 1700-1703, Francesco Pignatelli; not only did the Nuncio arrange for the purchase of the building for the seminary[38], he also wrote its first constitution[39]. Having been recalled to Rome in 1703 to assume the See of Naples, Pignatelli continued to be involved in resolving the issues of the Collegio Armeno *et Ruteno* in Leopolis.

In the wake of Pignatelli's departure, in the 1720s, the correspondence of the Rector of the Collegio Armeno *et Ruteno*, the Theatine Fr. Stefano Trombetti, contains a drawing of the college that captures its appearance prior to 1740 [fig. 17][40]. The drawing, done in pen and ink on the same paper used for writing letters between Lviv and Rome, shows an expanded view of the building, its courtyard and garden, marking in Latin the orientation of the view: with «Meridies» (South) in the front top, above the building; «Oriens» (East) to the left, above the wing, and «Hortus» (garden), under the diagonally drawn garden wall marked by extensive latticework. The drawing is hurried yet to the point when it comes to communicating the information. If it is indeed by the hand of the college's rector, Fr. Trombetti, it was drawn only two years before his death in 1723. In fact, the positioning of the building in the image focuses the attention on the south wing of the building that Fr. Trombetti had controversially expanded upward, adding an additional set of rooms[41]. The additional floor had upset the fragile peace between Ruthenian and Ukrainian seminarians and clergy, leading to calls for Fr. Trombetti's ouster as the rector. The drawing is a visual testimony of the spatial separation between the two communities – an ample number of rooms, numerous entrances, etc. – and, thus, no reasons for conflict.

These two connections to the Armenians in Italy (Rome) and the Polish-Lithuanian Commonwealth (Leopolis), should be considered in relation to each other. On one hand, the Roman church for the Armenians had, by more than half a century, predated (1567) the ecclesiastical union of Leopolis, the latter being undertaken by a particular community of Armenians in a specific geographic area (Western Ukraine or Galicia

*Fig. 16. Naples. Santi Pietro e Paolo dei Greci, exterior.*

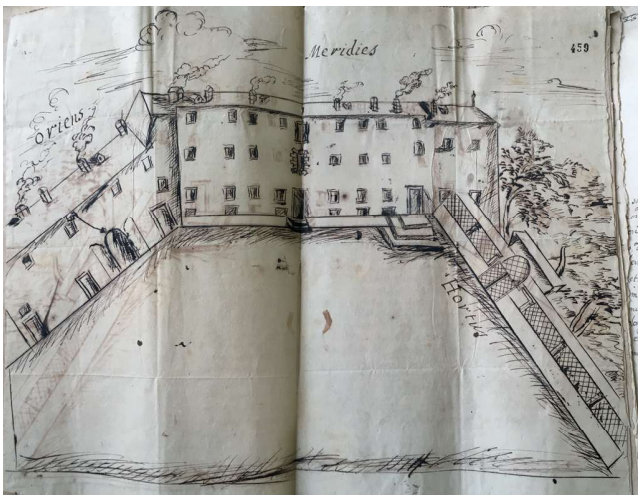



*Fig. 17. The Theatine Fr. Stefano Trombetti (?), Collegio Teatino, Leopolis, ink drawing, 1721 (APF, CP, vol. 64, c. 458v-459r).*

[Halych], known in Latin as *Ruthenia Rubra*, Red Ruś) in 1630. On the other hand, the Armenian national church in Rome also predated by seventy years the establishment of the Ruthenian national church there. In this succession of events and methodologies for ecclesiastical union, Santa Maria Egiziaca degli Armeni [fig. 18] and its *ospizio* or *ospedale* present us with a model (and a concrete space) that had seemingly been successfully explored on site in Rome more than a century prior to Ruthenians' own experiments in establishing an ecclesial and liturgical foothold in Rome.

*Fig. 18. Giovanni Battista Piranesi,* Veduta del Tempio della Fortuna virile […] oggi S. Maria Egizziaca degli Armeni…*, etching (from G. B. Piranesi, [1747-1766?]).*

An inventory of 1743 from the Ruthenian church in Rome – Madonna del Pascolo (another name for Santi Sergio e Bacco) – contains an additional document, an inventory of the items that belonged to an Armenian lecturer at the Collegio di Propaganda Fide, Suchias Khaxavat[42], titular bishop of Aleppo who died at the Ospizio dei Ruteni, adjacent to the said church[43]. Interestingly, he chose not to stay at the Ospizio della Nazione Armena located by Santa Maria Egiziaca. Khaxavat's association with Santi Sergio e Bacco is proof that Armenian-Ruthenian relations and cooperation had remained close throughout those centuries in Rome and had continued with full vigour even in the middle of the eighteenth century. For years, these relations were very much facilitated – educationally, spiritually, and spatially – by the direct involvement of the Theatine Order and its teachers, clergy, and architects.

The anonymity of the architecture that I mentioned at the beginning was also maintained across numerous projects which involved Theatine architects, projects in Rome, in her vicinity, and well beyond the Apennines. Unlike Palazzo Barberini or the Propaganda Fide, these were often projects of rebuilding, reuse, restructuring, and expansion (like the Collegio in Leopolis) – with aesthetic decisions made on the ground by Theatine clergy/architects without the involvement of prominent figures "with names". This short article seeks to give back that creative agency to the likes of Valerio Poggi, often seen as no more than a *soprastante.*

**Note**

[1] Congregatio de Propaganda Fide, 1839, p. 349. The will was published as Barberini, 1646, and then republished in Congregatio de Propaganda Fide, 1839, pp. 339-350.

[2] See Ferro, 1704.

[3] The Theatine Fr. Stefano Trombetti (?), *Collegio Teatino, Leopolis*, ink drawing, 1721; Archivio Storico "de Propaganda Fide" [APF], CP, vol. 64, cc. 458v-459r.

[4] Cardinal Antonio Marcello Barberini held the position of the Secretary of the Congregation of the Doctrine of Faith (commonly known as that of the Grand Inquisitor), in 1629-1633.

[5] Elected to the papacy in 1623 as Urban VIII.

[6] Campanelli, 1987, p. 104.

[7] *Ibidem*.

[8] Pontremoli is a commune of the Province of Massa-Carrara. In the early modern period, it was successively controlled by the Duchy of Milan, Republic of Genoa, and the Grand Duchy of Tuscany.

[9] Antonazzi, 2005, p. 50 and notes.

[10] Benedetti, 2012, p. 293.

[11] Congregatio de Propaganda Fide, 1839, p. 349 (translated into: «conforming to the plan made by Father Valerio the Theatine, and to this effect, I intend and want to assign him the task of seeing the project of perfecting this church through to the end»; all unattributed translations are due to the author).

[12] Aronberg Lavin, 1975, pp. 6, 7, 10, 45, 48, 49, 56, 125.

[13] *Ivi*, pp. 5-6. Document mentioned is V. Contromand. 31. n.n.

[14] *Ivi*, p. 7.

[15] *Ivi*, p. 48. Document mentioned is III. AEU. 32-35. 58r. Waddy mentions Poggi as being «soprastante». See Waddy, 1990, p. 269.

[16] Aronberg Lavin, 1975, p. 55.

[17] Private conversation with Prof. Aronberg Lavin, 15 February 2018.

[18] Waddy, 1990, p. 239. Waddy cites archival sources for that statement, which are referenced in the footnote 238 of her book.

[19] Aronberg Lavin, 1975, p. 48. Document mentioned is IV. LMC. 36-44. 150.

[20] *Ivi*, p. 10.
[21] *Ivi*, p. 45.
[22] *Ivi*, p. 10: III. MC. 26-31. 115v. See also, NOEHLES, 1964; and also, CRETI, 2006.
[23] ARONBERG LAVIN, 1975, p. 45. Document mentioned is III. Gius. 2001-2250. 2082.
[24] CONGREGATIO DE PROPAGANDA FIDE, 1839, pp. 349-350 («Terzo Codicillo»).
[25] Waddy discussed the exact nature and scope of Poggi's responsibilities. See, WADDY, 1990, p. 242, p. 269. In principle, Poggi's fluctuating responsibilities cover the whole spectrum of the roles of the designer, architect, supervisor of the construction, etc., well covered by Patricia Waddy, in her article on design and designers of the palace. See, WADDY, 1976.
[26] APF, *Acta S. C. de Prop. Fide,* vol. 17, c. 419v, nr. 39; see also in WELYKYJ, 1953, p. 229: «Fuit Congregatio in Collegio de Propaganda Fide, cui interfuerunt quinque Cardinales, videlicet: Capponius, Cornelius, Matthaeius, Caraffa, et Sfortia et R. P. D. Lanuvius. Sacra Congregatio ad examinanda computa, et rationes impensarum factarum in fabricis SS. Sergii, et Bacchi a Patre Valerio Poggio, et Philippo, Rutheno unito, deputavit cum computista R. P. D. Lanuvium».
[27] APF, *Acta S. C. de Prop. Fide,* vol. 18, c. 50v, nr. 10; see in WELYKYJ, 1953, p. 236: «Referente eodem Emin.mo D. Card. Sabello, Sacra Congregatio reiecit petitionem Ruthenorum unitorum Sanctorum Sergii, et Bacchi instantium perfici ecclesiam praedictorum SS. Martyrum iuxta codicillum b.m. D. Cardinalis Sanctii Honuphrii, quia, ut Pater Valerius, cui cura fabricate dictae ecclesiae a dicto D. Card. fuit commissa, testatusest, illam esse perfectam, et si quae sunt facienda pertinent ad ornatum ecclesiae, et non ad illius perfectionem».
[28] Puglia and the Archdiocese of Taranto were already important centers of older Basilian monastic presence since the Byzantine period of that region's history.
[29] See SHMURLO, 1903 for Pignatelli's correspondence with Rome as the nuncio in Poland.
[30] Pignatelli's other ecclesiastical duties and titles included: cardinal-priest with the title of Santi Marcellino e Pietro al Laterano (11 February 1704-26 April 1719), Bishop of Sabina (26 April 1719-12 June 1724), Bishop of Frascati (12 June 1724-19 November 1725) and Bishop of Porto e Santa Rufina (from 19 November 1725 until his death), Subdeacon of the College of Cardinals (1725-1734).
[31] Pope Innocent XII Pignatelli himself occupied the See of Naples in 1686-1691, immediately prior his election to the Papacy. Thus, after an intermission of two other Archbishops, Francesco Pignatelli succeeded to his uncle's position in Naples.
[32] Pope Clement XI Albani, of course, was known as a big supporter of the Slavs in the Adriatic region, in the Balkans, and beyond, himself being a member of the Albani family that traced its origin (real or constructed) to Albania. To this effect, Pope Clement XI claimed a connection both to ancient Byzantine Orthodoxy of the Albanian lands and to the attachment of the Italo-Albanian community in the South of Italy to the Byzantine Rite liturgy.
[33] The Theatine Order had a strong presence both in Rome and Naples, but also in the Ruthenian lands, in part thanks to the efforts of Nuncio Pignatelli.
[34] He joined Theatines at the age of thirteen.
[35] See SPARANO, 1768, p. 262.
[36] Interestingly, as Cardinal Bishop of Frascati, Pignatelli would have also been a commendatory abbot of the Byzantine-Rite Abbey of Grottaferrata, the center of Italo-Greek liturgical life outside of Rome.
[37] BLAŽEJOVSKYJ, 1984, pp. 34–35. Also see KRAJCAR, a detailed account of the Jesuits first tenure running the Collegio Greco in Rome.
[38] See BLAŽEJOVSKYJ, 1975, p. 168.
[39] *Ivi*, p. 169.
[40] APF, CP, vol. 64, cc. 458v-459r. The image was previously published, black-and-white, in BLAŽEJOVSKYJ, 1975, ill. between 112 and 113. On 12 September 1740, the Collegio caught fire and burned completely. See *Ivi*, p. 212.
[41] BLAŽEJOVSKYJ, 1975, p. 191.
[42] Suchias Khaxavat, born in Constantinople, son of Minas. Titular bishop of Aleppo. Lector at the Collegio di Propaganda Fide in the Armenian language (1735-1743).
[43] APF, Ospizio dei Ruteni (Pascolo), Chiesa dei SS. Sergio e Bacco, vol. 1, cc. 38r-62v. Also transcribed in ŠEPTYCKYJ, 1968, pp. 51-54.

**Bibliography**


G. ANTONAZZI, *Il Palazzo Di Propaganda*, De Luca, Roma 2005.

A. M. BARBERINI, *Testamento, e codicilli della pia M. dell'eminentiss. e reuerendiss. Sig. F. Antonio Barberino prete cardinale della S.R. chiesa del titolo di S. Maria in Trasteuere, detto di Sant'Onofrio*, nella Stamperia della Sacra Congregatione de Propaganda Fide, Roma 1646.

S. BENEDETTI (a cura di), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascità*, Gangemi, Roma 2012.

D. BLAŽEJOVSKYJ, *Ukrainian and Armenian pontifical seminaries of Lviv (1665-1784),* (Analecta OSBM, Series 2, sectio 1, Opera v. 29), PP. Basiliani, Roma 1975.

D. BLAŽEJOVSKYJ, *Byzantine Kyivan rite students in pontifical colleges, and in seminaries, universities, and institutes of Central and Western Europe (1576-1983)*, (Analecta OSBM, Series 2, sectio 1, Opera v. 43) PP. Basiliani, Roma 1984.

M. CAMPANELLI (a cura di), *L'inchiesta di Innocenzo X sui Regolari in Italia*, vol. 1, *I Teatini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1987.

CONGREGATIO DE PROPAGANDA FIDE, *Bullarium Pontificium Sacrae Congregationis de Propaganda Fide,* vol. 1, Typis Collegii Urbani, Romae 1839.

L. CRETI, *Monumenti gemelli di Girolamo Aleandro e Bernardo Guglielmi in San Lorenzo fuori le mura*, in *Pietro Da Cortona. Piccole e grandi architetture: modelli, rilievi, celebrazioni,* a cura di S. Benedetti e A. Roca De Amicis, Gangemi, Roma 2006, pp. 45-55.

*G. B. FALDA, Vedute delle Fabriche, Piazze et Strade fatte fare nuovam.te. in Roma…*, vol. 1, Giovanni Giacomo Rossi, Roma, 1665.

B. FERRO, *Istoria delle missioni de' chierici regolari, teatini: con la descrizione de' regni, provincie, città, luoghi, fede, riti, e costumi delle genti, ove andarono, e passarono li missionarii: con li viaggi pericolosi, fatiche fattevi, e frutto raccoltovi per la cattolica religione*, per Gio. Francesco Buagni, Roma 1704.

J. KRAJCAR, *The Greek College under the Jesuits for the First Time (1591-1604)*, in «Orientalia Christiana Periodica», XXXI, 1965, pp. 85-118.
M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975.
K. NOEHLES, *Francesco Duquesnoy: Un busto ignoto e la cronologia delle sue opera*, in «Arte antica e moderna», VII, 25, 1964, pp. 86-96.
G. B. PIRANESI, *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano,* presso l'Autore a Strada Felice nel Palazzo Tomati vicino alla Trinità de' monti, Roma [1747-1766?].
A. ŠEPTYCKYJ, *Monumenta Ucrainae Historica*, vol. VI, s.n., Roma 1968.
E. SHMURLO, *Recueil de documents relatifs au règne de l'empereur Pierre le Grand,* Impr. de K. Mattiesen, Yuriev (Dorpat) 1903.
G. SPARANO, *Memorie istoriche per illustrare gli atti della s. napoletana chiesa e gli atti della Congregazione delle appostoliche missioni eretta nel duomo della medesima,* parte 2, Giuseppe Raimondi, Napoli 1768.
A. SPECCHI, *Il quarto libro del nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna…*, Domenico De Rossi, Roma 1699.
G. VASI, *Delle Magnificenze Di Roma Antica E Moderna*, vol. 1, *Libro primo che contiene le porte e mura di Roma…,* nella stamperia del Chracas presso S. Marco al Corso, Roma 1747.
P. WADDY, *The Design and Designers of Palazzo Barberini*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXV, 3, 1976, pp. 151–85.
P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, The Architectural History Foundation, New York 1990.
A. G. WELYKYJ (a cura di), *Acta S. C. de Propaganda Fide Ecclesiam Catholicam Ucrainae et Bielarusjae Spectantia*, vol. I (1622-1667), PP. Basiliani, Roma 1953.

# GUARINI E I MODELLI ROMANI: UN RAPPORTO DA RICONSIDERARE

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-piazza

*Stefano Piazza*
Università degli Studi di Palermo
stefano.piazza@unipa.it

**Abstract**
**Guarini and Roman Models: A Relationship to Reassess**
*This study offers a fresh perspective on the potential connections between the Theatine architect Guarino Guarini and Borromini's design for the chapel of the "Re Magi" at the Propaganda Fide college in Rome. Frequently cited in historiography as a potential influence on the dome of Sainte-Anne-la-Royale in Paris and the Teatini house of Saint Vincent in Modena, this connection is critically reexamined.*
*The research thoroughly reviews the chronologies of Borromini's construction timeline, Guarini's travel routes, and the possible intersections of their biographies, ultimately concluding that it is highly improbable - if not impossible - that Guarini was directly aware of Borromini's project. Furthermore, the study highlights that Guarini's architectural choices are more plausibly linked to other Italian models that the Modenese architect would have certainly encountered.*

**Keywords**
*Guarino Guarini, Francesco Borromini, Baroque architecture, Theatine architecture, Modena.*

*Introduzione*

La straordinaria originalità dell'opera di Guarino Guarini, come è noto, continua ad alimentare un ampio dibattito sulla possibilità di individuare modelli e fonti di ispirazione.
Ma il quesito sempre presente nell'approccio storiografico su dove e come nascono le idee, nel caso dell'architetto modenese, si scontra costantemente con un apparato di informazioni lacunoso, associato a una vita itinerante caratterizzata da ampie zone d'ombra. Ciò ha determinato l'accumularsi di ipotesi su ipotesi in alcuni casi non suscettibili di verifiche scientifiche. Un filone di ricerca in qualche modo a parte, apparentemente più fortunato, si è rivolto ai possibili gradi di influenza che le opere dei maestri romani, e in particolare di Francesco Borromini, poterono esercitare sull'architetto modenese[1].
In questo ambito, saldamente sostenuto dai documentati soggiorni nell'Urbe di Guarini, sono stati tracciati, a partire dal secondo Novecento, un numero considerevole di ipotetici fili rossi tra alcune scelte progettuali guariniane e romane, che risultano tuttavia ancora suscettibili di approfondite verifiche.
Per quanto lo studio in corso si stia concentrando sul primo quindicennio di attività di Guarini, compreso tra il primo progetto modenese del 1653 e il soggiorno a Parigi[2], in questa sede mi limiterò a esporre alcune riflessioni sui possibili contatti dell'architetto teatino con il progetto borrominiano per la chiesa dei Re Magi del collegio di Propaganda Fide, ricorrentemente chiamato in causa come possibile modello di riferimento per le volte e la cupola della chiesa di Sainte-Anne-la-Royale[3] e per la casa teatina di San Vincenzo a Modena[4].

*Le coordinate cronologiche*

Innanzi tutto, è necessario porre delle coordinate cronologiche il più possibile precise. Sappiamo ovviamente che Guarini trascorse, a partire dal novembre 1639, il periodo del noviziato a Roma. Sappiamo anche che nel 1655 soggiornò nuovamente nella capitale pontificia[5] ma in realtà, considerando le parallele cronologie dei cantieri borrominiani, quello che più interessa è la data ultima in cui Guarini poté prendere contatto con i progetti romani prima di ritornare a Modena nella primavera del 1662 e da lì partire per Parigi. Questo è un dato cruciale e nel lacunoso repertorio di informazioni documentarie abbiamo un punto fermo a cui fare riferimento. Sappiamo infatti per certo che il 3 giugno 1662 egli era a Modena[6] e chiedeva il permesso al superiore della casa teatina? per andare a trovare la madre moribonda. Quindi prendendo per valida l'ipotesi che alla data del documento fosse appena arrivato in città, andando a ritroso diamo per assodato che nel suo viaggio dalla Sicilia passò da Roma, fatto in realtà non del tutto scontato. Il diario di un più tardo itinerario da sud a nord di padri teatini registra infatti che i viaggiatori evitarono Roma per ridurre il tragitto, pernottando nella casa teatina di Frascati e poi a Monterosi[7]. È lecito inoltre ipotizzare che Guarini dovesse avere una certa fretta per riuscire a vedere la madre ancora in vita. In un'ottica per così dire "garantista" possiamo comunque sostenere che Guarini, invece, in quella circostanza volle passare da Roma e che quindi visitò la città al più tardi nel maggio 1662.
Va quindi ricordato quale fosse lo stato del cantiere della cappella dei Re Magi in quel momento.
Seguendo l'iter progettuale e realizzativo, sappiamo che i lavori di demolizione della chiesa di Bernini e di edificazione

di quella di Borromini erano iniziati nell'autunno del 1660, ma questo è un dato poco rilevante. Per capire lo stato della costruzione nel 1662 ci vengono in aiuto soprattutto i disegni rimasti e alcuni documenti archivistici degli anni successivi[8].
Il disegno Az. Rom 916 dell'Albertina, datato proprio 1662, raffigura uno studio quasi definitivo della finestra centrale della facciata e ancora una fase non definitiva della soluzione decorativa delle paraste. A questa fase progettuale va di certo associato, come è noto, anche il disegno della stessa collezione Az. Rom 913 (da considerare anteriore al citato 916) che riporta una nota di spese fatte il 26 marzo 1662. Anche questo disegno documenta una fase non definitiva della elaborazione del prospetto contenente la cappella, in cui Borromini sta ancora disegnando le finestre, ne ha già fissato l'alternanza (come riportato negli appunti sul foglio «di queste due, di queste quattro») ma non la forma definitiva. Quindi verso la fine di marzo, appena due mesi prima del possibile passaggio di Guarini a Roma, le finestre del secondo livello e il cornicione di chiusura non erano state ancora realizzate e neppure progettate nella loro forma definitiva. A questa stessa fase, circoscrivibile tra marzo e aprile del 1662, va con sicurezza ricondotto il disegno Az. Rom 906, dove vediamo analoga incertezza decisionale sul fronte interno, ossia quello della cappella [fig. 1], in cui le finestre, i loro decori, l'altezza e la definizione decorativa delle paraste non hanno ancora assunto la forma finale. È evidente dal disegno stesso che la forma delle finestre e delle paraste vincola il progetto della decorazione della volta, qui sinteticamente tracciato, sul lato sinistro, seguendo il disegno dell'oratorio dei Filippini. Sullo stato del cantiere nel maggio 1662 ci vengono del resto in aiuto i documenti d'archivio. Sappiamo infatti che, ancora nel febbraio del 1664, gli stucchi interni non erano stati realizzati, ossia la muratura era ancora al grezzo, tanto che la cappella non poteva essere usata per le messe a causa di una controversia scaturita tra committenti e maestranze, in merito al preventivo di spesa, scontro che si protrasse fino al dicembre del 1664[9]. Ma altri documenti successivi risultano ancora più significativi. Da un documento del 23 novembre 1665 sappiamo infatti che, a quella data, la volta non era stata ancora protetta dalle intemperie in modo adeguato, avendo sulla superficie esterna «un semplice mattonato a taglio» e subiva costanti infiltrazioni d'acqua a causa delle piogge[10]. Borromini propose allora due soluzioni: il rivestimento con lastre di piombo o un attico con un tetto ligneo, opzione poi adottata. Ovviamente non è possibile stuccare una superficie in presenza di umidità da infiltrazioni acquifere.
Possiamo quindi essere certi che Guarino Guarini nel maggio 1662 non ebbe modo di osservare l'interno della chiesa e, anche se fosse riuscito a entrare nel cantiere, avrebbe osservato una struttura al grezzo e semi occultata dalle impalcature. L'unico elemento di novità dell'ossatura strutturale poteva essere la soluzione d'angolo, che Guarini non adottò nei suoi successivi progetti.
Resta l'ipotesi che il progetto definitivo della volta fosse stato già predisposto. Tuttavia, questa possibilità confligge con la prassi ideativa. La progettazione di finiture e dettagli procedeva di regola in itinere, con l'avanzare del cantiere, anche perché architetti del calibro di Borromini avevano la necessità di definire i dettagli man mano che l'organismo prendeva forma nella sua concretezza dimensionale e i disegni delle finestre che abbiamo citato ne sono una piena testimonianza: Borromini le progettò solo quando i muri erano già stati alzati. Lo stesso attico, che oggi viene considerato parte integrante del progetto, fu ideato e disegnato non prima del 1665 in alternativa a un'altra soluzione. Nel caso della volta, abbiamo osservato che nel marzo 1662 non vi era ancora nulla di definito. Come avrebbe potuto l'architetto tracciare entro il maggio del 1662 il disegno definitivo della volta quando le stesse pareti era ancora in fase di definizione e al grezzo?
Ma ipotizziamo, sempre nello spirito garantista che ci siamo prefissati, che il disegno fosse stato tracciato. Resta da capire come l'architetto teatino di passaggio ebbe modo di vederlo e di prendere appunti sull'idea prima di ripartire.

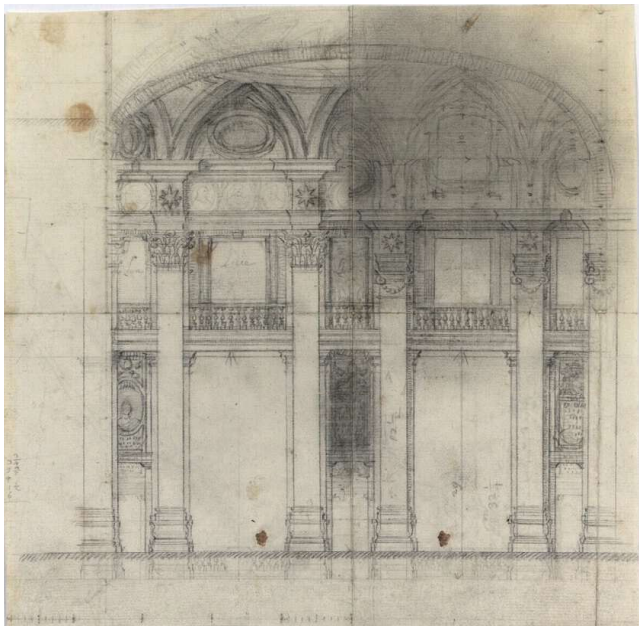


*Fig. 1. Francesco Borromini, sezione longitudinale della cappella dei Re Magi del Collegio di Propaganda Fide, studio preliminare (Vienna, Albertina Graphische Sammlung, Az. Rom 906).*

*L'intreccio biografico*

A questo punto resta da verificare solo un'ultima ipotesi, che Guarini e Borromini fossero in rapporti amichevoli a tal punto che il secondo, in quel maggio del 1662, mostrò all'architetto modenese il progetto definitivo della volta, elaborato con grande anticipo rispetto alla sua effettiva realizzazione[11].
Tuttavia, è noto come tutte le fonti letterarie del Seicento, trattato guariniano compreso, tacciano in merito a rapporti diretti tra i due architetti. È altrettanto noto come la storiografia abbia individuato in una sorta di "angoscia dell'influenza"[12] il motivo per cui Guarini tese a cancellare ogni traccia dichiarata di riferimento diretto ad altri celebri architetti. Ma questa visione interpretativa, per quanto argomentata, non può essere ovviamente usata come prova delle influenze effettivamen-

te confluite nell'opera dell'architetto modenese, non è quindi applicabile la formula "non cita Borromini quindi lo conosceva". L'unico testo che accosta i due architetti (e non i due nomi) è un breve brano di Francois Blondel riportato nel suo *Cours d'Architecture*:

«Sur tout je ne voudrois pas comme le Borromine à Rome renverser des bases, tourner des volutes à l'envers, & introduire mille autres bigearreries qui corrompent la beauté des édifices qu'il a construits, lesquels à cela prés font pour la pluspart d'une invention & d'une disposition admirable ; ny faire comme l'Architecte qui a commencé l'Eglise des PP. Theatins à Paris, qui voulant suivre l'exemple du Borromine a choisi ce qu'il avoit de plus extravagant dans ses pratiques»[13].

È chiaro che non si tratta di una informazione biografica ma di considerazioni linguistiche, in più Blondel sembra non conoscere neppure Guarini, tanto che lo cita come «l'architetto che ha cominciato la chiesa dei padri teatini» (che, a rigor di logica, poteva anche essere Valperga).
Ovviamente non possiamo escludere che i due architetti si fossero incontrati durante i soggiorni romani di Guarini, anzi è probabile. Possiamo addirittura individuare anche un'occasione di incontro: le solenni esequie in Sant'Andrea della Valle del cardinale di Sant'Onofrio Antonio Barberini[14], morto fra il 10 e l'11 settembre 1646. Come è risaputo, era stato proprio il cardinale, fratello di papa Urbano VIII, a porre sotto il controllo dei teatini l'insegnamento del collegio di Propagada Fide e la stessa carica di rettore[15], e Guarini, anche considerando il suo possibile soggiorno veneziano[16], a quelle date poteva essere ancora a Roma. D'altro canto, Borromini, sebbene nominato ufficialmente architetto della fabbrica nell'ottobre di quell'anno, è possibile che già qualche tempo prima fosse in contatto con la dirigenza della congregazione.
In ultima ipotesi si può pensare a un amico comune che abbia fatto da collante tra i due architetti. Il candidato più probabile, allo stato attuale degli studi, è di certo il fratello teatino Valerio Poggi.
Nato a Pontremoli nel 1575[17], Poggi è stato ricorrentemente indicato come personaggio vicino a Guarini nel corso del suo soggiorno romano come novizio, e si può giungere a ipotizzare che, attraverso la sua frequentazione[18], il giovane modenese si possa essere accostato all'architettura. L'attività di Poggi nell'ambito di importanti cantieri romani è concentrata tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del Seicento. Negli anni 1628-1638 è impegnato, in qualità di soprastante e misuratore, nel cantiere di Palazzo Barberini, al fianco di Bernini, dal 1629 architetto dell'opera[19]. Poggi risulta poi attivo, negli anni 1640-46, nel cantiere del complesso di Propaganda Fide, periodo in cui è impegnato anche nei restauri del monastero dei SS. Sergio e Bacco (1645-46)[20]. Nel 1644 il suo nome affiora inoltre nell'ambito delle vicende costruttive del complesso di San Carlino alle quattro Fontane in qualità di esecutore testamentario del mastro Tommaso Damino, impegnato nel cantiere negli anni 1636-37[21]. Dopo il 1646, le notizie diventano frammentarie. Il teatino è di certo ancora vivo nel 1657, quando viene citato in un documento riferito a San Silvestro al Quirinale[22], e forse ancora nel 1659, se quel «fratello Valerio» citato nei documenti riferiti alla scala della facciata di Sant'Andrea della Valle, risultasse effettivamente lui[23]. Sorgono inevitabilmente due domande: Poggi era ancora vivo nel 1662, considerando che avrebbe avuto ben 87 anni e che le ultime notizie a lui riconducibili risalgono al 1659? E ancora, era in buoni rapporti con Borromini? Si potrebbe essere indotti a pensare il contrario. Poggi era stato al fianco di Bernini, in qualità di unico responsabile insieme a questi del cantiere di palazzo Barberini, dove si era consumata la frattura definitiva tra i due maestri[24]. Per San Carlino i rapporti tra il teatino e Borromini furono di tipo legale, mentre nell'ambito del complesso di Propaganda Fide, Poggi risultava impegnato con una certa continuità a partire dal 1640 e lo ritroviamo a seguire i lavori dettati da Bernini nel 1644. Borromini doveva quindi identificare Poggi come fedele collaboratore di Bernini e, di conseguenza, una persona con cui non condividere cantieri e idee.
Risulta interessante, da questo punto di vista, il fatto che, in base alle fonti fin oggi note, l'ultimo documento che cita Poggi attivo nel cantiere è del 25 settembre 1646, dieci giorni prima della nomina di Borromini ad architetto della Congregazione (5 ottobre 1646)[25]. Va inoltre ricordato che proprio nel 1646 ebbe fine il controllo dei Teatini sul collegio, con l'allontanamento del rettore, Marco Romano, voluto dal cardinale di Sant'Onofrio, e la nomina al suo posto di Cosimo Riccardo Accolti[26]. Infine, il «fratello Valerio» citato nel 1658-59, per i lavori della facciata di Sant'Andrea della Valle, risulta comunque impegnato a seguire i lavori di Carlo Rainaldi, un altro grande antagonista di Borromini, in un cantiere, in più, sottratto a quest'ultimo nonostante il suo iniziale impegno progettuale. Non abbiamo risposte ai due quesiti, ma un doppio "si", allo stato attuale delle conoscenze, risulterebbe basato su appigli tutt'altro che solidi.
Eppure, ipotizziamo che un anzianissimo e più che arzillo Poggi abbia in effetti in quella primavera del 1662 accompagnato Guarini da Borromini, suo amico di vecchia data. Questa evenienza entra comunque in stridente conflitto con le connotazioni caratteriali di Borromini che fonti, biografi e storici hanno costantemente sottolineato. I tratti biografici di Borromini sembrano infatti escludere del tutto la possibilità di un volontario passaggio di idee da lui a Guarini o a chiunque altro.
Filippo Baldinucci[27] si sofferma a lungo sugli antefatti che lo condussero al suicidio il primo agosto del 1667, descrivendo un chiaro quadro di una forte depressione che aveva portato l'architetto all'isolamento e al deperimento fisico e sottolineando come in realtà si trattasse di uno stato ricorrente. Come è noto, inoltre, l'elezione nel 1655 al soglio pontificio di Alessandro VII Chigi, aveva segnato la fine del suo periodo fortunato e l'inizio di un periodo nero[28].
Baldinucci aggiunge altri dettagli biografici riferiti al suo rapporto passionale e possessivo con i propri progetti: il cavaliere non solo non partecipava mai ai concorsi in concorrenza di altri per paura che le sue idee non venissero apprezzate, ma considerava i suoi disegni «i suoi propri figliuoli», specificando inoltre che, poco prima di morire diede alle fiamme i progetti non realizzati, per paura che i suoi disegni cadessero in mano di altri «i quali o li dessero fuori per loro propri o li mutassero»[29]. Del resto, l'architetto lamentava già frustranti esperienze di questo tipo. Secondo il nipote Bernardo Castelli

Borromini (1685) ciò che aveva irritato di più lo zio nel corso del suo impegno in palazzo Barberini era il fatto che Bernini si attribuisse il merito dei lavori[30].
Borromini è noto, insomma, che fosse molto geloso delle sue idee, e in modo particolare di quelle non realizzate, che temeva gli venissero rubate da altri prima della loro concreta realizzazione. Risulta pertanto del tutto inverosimile l'ipotesi che Borromini mostrasse a un architetto ormai in piena attività, forestiero e di passaggio, quale era Guarini nel 1662, un suo progetto, contenente una delle sue creazioni più originali, che lo stesso Borromini non poteva prevedere quando e se sarebbe stata posta in opera – viste le ricorrenti interruzioni del cantiere – consentendogli anche di prendere qualche appunto. Riassumendo, si può affermare che:
1-non è affatto detto che Guarini si fermò a Roma nel 1662, considerando che stava rientrando a Modena per visitare la madre morente;
2-qualora si fosse fermato, avrebbe trovato un cantiere ampiamente incompiuto e di certo senza gli stucchi delle pareti e della volta;
3-è improbabile che nel maggio 1662 Borromini avesse già definito tutto almeno progettualmente, considerando che ancora a marzo stava definendo le altezze e le forme delle membrature principali.

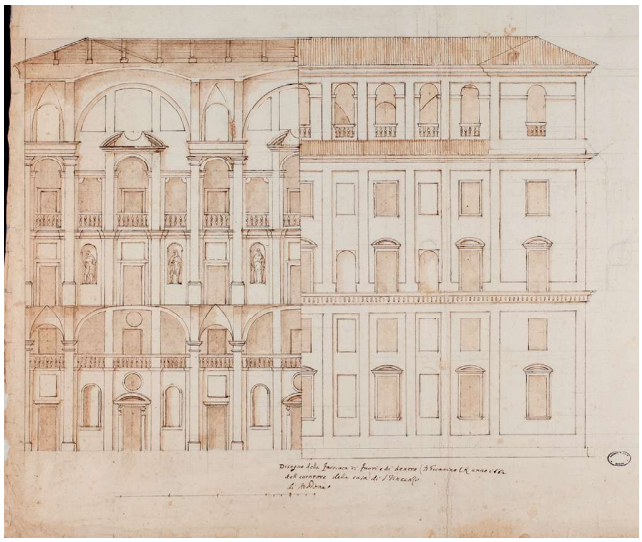


*Fig. 2. Guarino Guarini,* Disegno della facciata di fuori e di dentro dell corritore della casa di S. Vincenzo di Modena/ D Guarino Guarini CR anno 1662 *(Modena, Archivio di Stato, ECA, Cart. 1890, Mappe 83/1).*

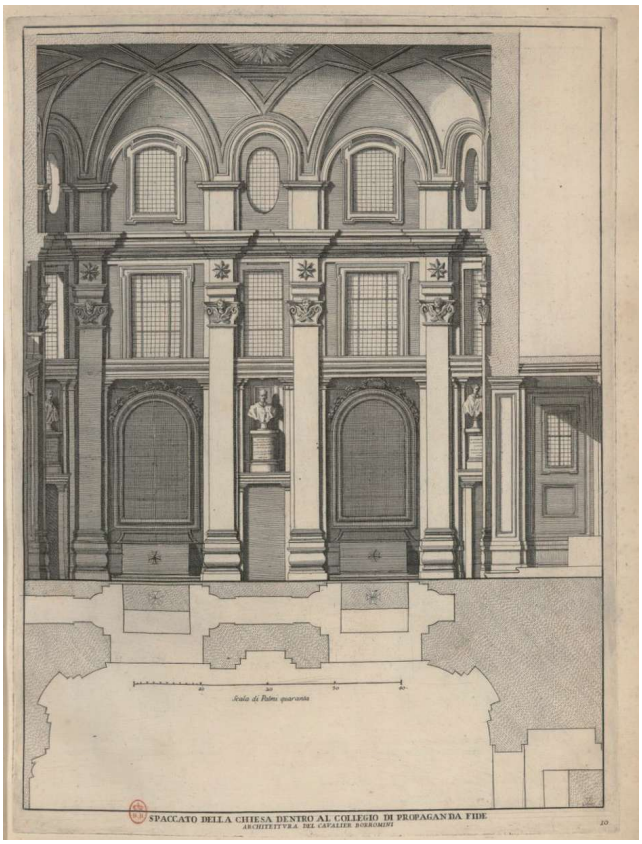



*Fig. 3.* Spaccato della chiesa dentro al Collegio di Propaganda Fide/ architettura del Cavalier Borromini *(D. de Rossi, Parte seconda, libro primo, Roma 1711, tav. 10.)*

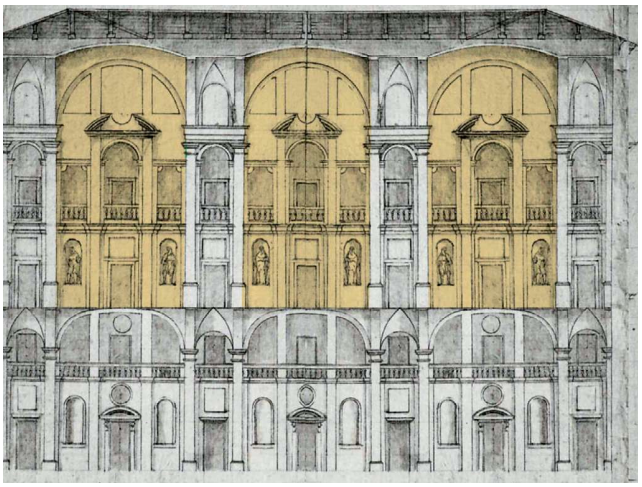


*Fig. 4. Sezione longitudinale intera del corridoio centrale della casa di San Vincenzo. Rielaborazione grafica della fig. 2 con evidenziato il modulo a campata larga (a cura dell'autore).*

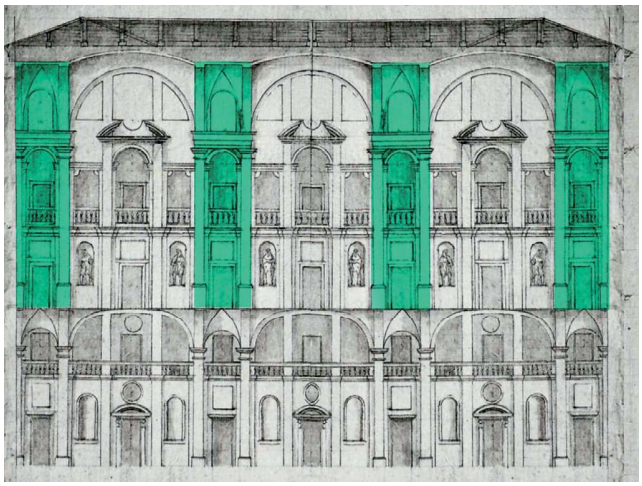


*Fig. 5. Sezione longitudinale intera del corridoio centrale della casa di San Vincenzo. Rielaborazione grafica della fig.2 con evidenziato il modulo a campata stretta (a cura dell'autore).*

4-Anche se avesse già disegnato la decorazione della volta, sarebbe stato poco credibile che la mostrasse volontariamente a un architetto di passaggio, nel timore di vedersi rubata e realizzata altrove una delle sue idee più originali.
In definitiva, è molto più probabile che Guarini non ebbe modo di vedere il progetto definitivo di Borromini per la volta e le pareti della cappella dei Re Magi. Ogni affermazione contraria dovrebbe basarsi su nuove acquisizioni documentarie, valendo, in quadri così fortemente congetturali, la regola secondo la quale l'onere della prova spetta a chi fa l'affermazione e non a chi la deve smentire. Del resto, gli studi più attenti sui possibili rapporti tra Guarini e Borromini sono stati svolti all'insegna della cautela e hanno condotto inevitabilmente a sottolineare più le differenze che le assonanze[31].
Ma vi è anche un altro è più significativo fronte di verifica: le volte e la cupola di Sainte-Anne-la-Royale e il progetto per la casa teatina di San Vincenzo a Modena sono in effetti inspiegabili senza l'antefatto di Propaganda Fide?
Essendo già state svolte in altri ambiti alcune riflessioni sull'opera parigina[32], in questa sede ci si soffermerà solo sul progetto per la casa teatina di San Vincenzo a Modena, delineato da Guarini a partire dal suo breve soggiorno modenese nell'estate del 1662, proprio all'indomani del presunto soggiorno romano, anche se posto in atto solo nel 1675, con la cerimonia di posa della prima pietra[33]. Ricordiamo innanzitutto che il progetto guariniano, noto attraverso un *corpus* di disegni conservati presso l'archivio di Stato di Modena, fu in parte vincolato da un precedente progetto di Bernardo Castagnini risalente al 1646, del quale dovette rispettare l'impostazione generale[34]. Di tutto il plesso, la parte architettonicamente più significativa e originale è di certo la struttura pensata per il grande corridoio superiore: un ampio ambiente a doppia altezza disimpegnante le due ali di celle, la cui impostazione, illustrata nel disegno 83/1 [fig. 2][35], è stata ricondotta proprio all'influenza del progetto borrominiano per l'involucro murario interno della cappella dei Re Magi, e della quale si propone qui una lettura alternativa.
Innanzi tutto, a differenza del progetto borrominiano che fascia l'involucro interno con un unico e fluido intreccio di paraste giganti e architravi [fig. 3], Guarino Guarini usa l'alternanza di due moduli indipendenti: una campata larga a due ordini con edicola centrale sormontata da una grande finestra termale [fig. 4] e una campata stretta inquadrata da due paraste giganti [fig. 5]. Questa indipendenza è sottolineata nel sistema di copertura con la netta alternanza tra una volta a vela e una lunetta inquadrata da due archi risaltati. Non è da escludere che tale ritmo fosse dettato dal progetto precedente, almeno nella volta del corridoio inferiore, illustrata nel disegno 83/15, collocabile in una fase di studio preliminare compresa tra il progetto del 1662 e l'avvio della costruzione nel 1675, e di certo non riconducibile alla mano di Guarini [fig. 6][36]. In quest'ultimo grafico il sistema di copertura è caratterizzato da volte a crociera, divenendo direttamente accostabile, per proporzioni e numero di moduli, a quello di Sebastiano Serlio di un tratto della «loggia fatta a bel-

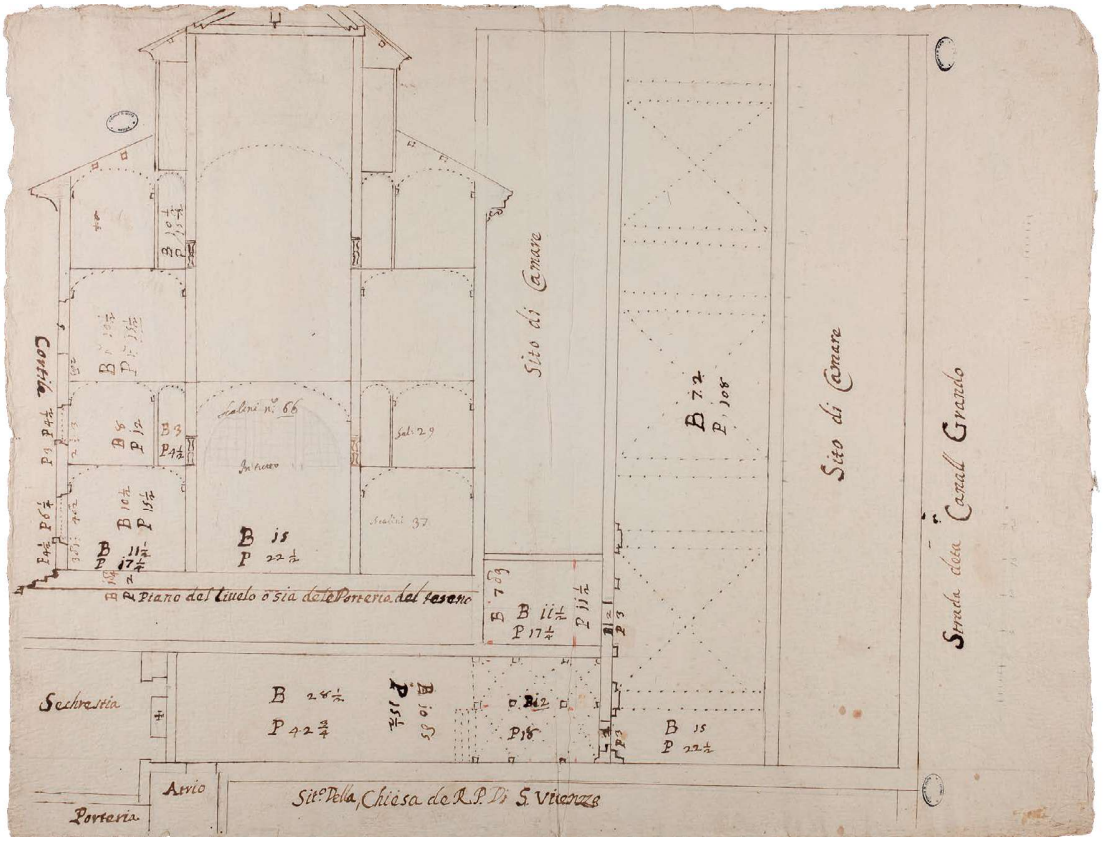



*Fig. 6. Pianta e sezione schematica del braccio sulla «strada deta Canal Grande» del complesso della casa teatina di San Vincenzo a Modena, datazione incerta, (Modena, Archivio di Stato, ECA, Cart. 1890, Mappe 83/15).*

vedere nei Giardini del Papa [Giulio II]»[37] [figg. 7-8].
In un sottile gioco compositivo, Guarini, secondo un criterio che ricorrerà nel suo *modus operandi*, se da una parte divide e conferisce autonomia ai due moduli, dall'altra delinea elementi di connessione complessiva, individuabili soprattutto nei tratti di balaustra che sembrano suggerire un elemento continuo accostato dietro gli elementi verticali, e nei sopraporta quadrangolari comuni ai due moduli. Va inoltre precisato che la soluzione della balaustrata interagente con l'ordine gigante, presente nel citato disegno borrominiano Az. Rom 906 dell'Albertina ma non nella realizzazione, era un tema cinquecentesco consolidato, accennato nel palazzo dei Conservatori dove le balaustre si interrompono, e già in ampia circolazione, come attesta il disegno degli anni Ottanta del Cinquecento di Pompeo Pedemonte (1515-92) per la canonica di Santa Barbara

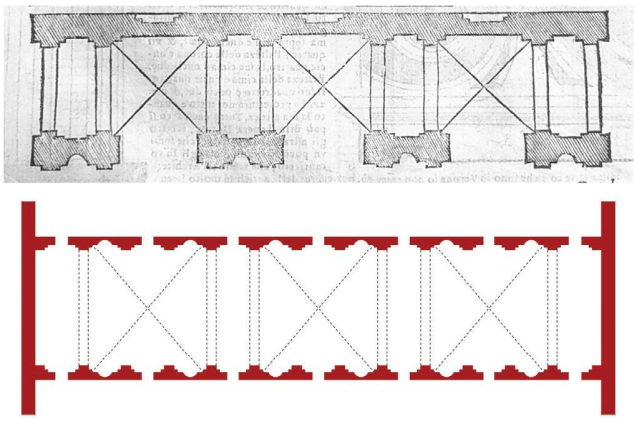


*Fig. 7. Sopra:* loggia fatta a belvedere nei Giardini del Papa *(S. Serlio,* Il Terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma *…, I ed. Venezia 1540, Venezia 1600, p. 117 retro). Sotto: ridisegno della pianta delle coperture del corridoio della casa di San Vincenzo a Modena, desunta dal disegno in fig. 6 (disegno di Claudia Patuzzo).*

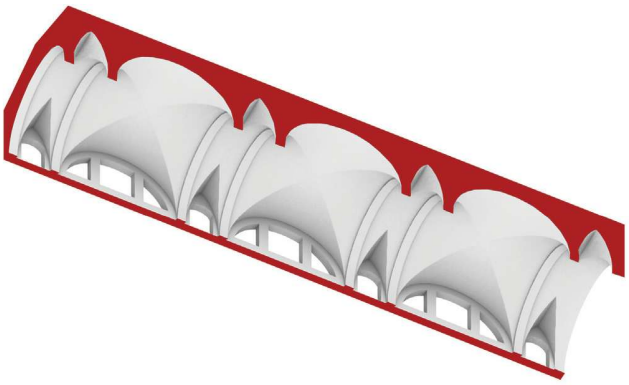


*Fig. 8. Assonometria del sistema di copertura del corridoio della casa di San Vincenzo a Modena (elaborazione digitale di Claudia Patuzzo).*

a Mantova[38] (città a 30 chilometri da Guastalla, dove è attestata la presenza di Guarini nel dicembre 1656), e la ritroviamo rappresentata ben 9 volte nel libro II di Andrea Palladio [figg. 9-10]. Va sottolineato che proprio i progetti palladiani, e specificamente quello per palazzo Valmarana, sono stati indicati come modelli di riferimento per l'impaginato murario della cappella del Re Magi[39].
Inoltre, il modulo largo – al di là dell'uso della finestra termale che potrebbe avere innumerevoli richiami, compreso il plausibile intervento progettuale di Guarini per la casa teatina di Messina [fig. 11] – risulta del tutto singolare, mentre il modulo stretto (estrapolabile da una travata ritmica) è un sintagma diffuso e caratterizzante molte altre opere che di certo, e non ipoteticamente, Guarini aveva osservato prima del 1662: l'Annunziata di Parma (dove aveva soggiornato nel 1656), San Paolo Maggiore a Napoli – questa sì tappa obbligata negli itinerari di viaggio per e dalla Sicilia (1658 c. e 1662) – e forse anche la chiesa teatina di San Gaetano a Padova [fig. 12], se si dovesse confermare il suo presunto soggiorno veneziano nel febbraio 1645[40], solo per citare le opere più facilmente individuabili tra le innumerevoli che Guarini ebbe modo di osservare durante i ripetuti viaggi in Italia compiuti entro il 1662. La capacità di esercitare significative influenze da parte di altre opere romane, come la chiesa di San Giovanni in Laterano[41], va quindi in ogni caso "diluita" in un panorama molto più ampio di conoscenze dell'architetto modenese.
In questo vortice di ipotesi un'unica considerazione resta certa: per spiegare le scelte progettuali di Guarini a Modena non è affatto necessario ricorrere al progetto borrominiano per la cappella dei Re Magi.
In conclusione, scopo di tali riflessioni non è certo quello di sostituire ipotetici modelli di riferimento con altri, che potrebbero apparire altrettanto ipotetici ma di sottolineare, piuttosto, che alcune somiglianze in quel contesto storico poterono semplicemente dipendere da una comune cultura architettonica o da fonti terze per entrambi i progetti. Nel caso di Guarini, inoltre, il tentativo di individuare ciò che catturò i suoi interessi, condizionandone le scelte progettuali, non deve mai perdere di vista due aspetti fondamentali:
– la sua formazione itinerante, per la quale Roma fu solo una delle sue tappe e neppure quella principale, come del resto ha efficacemente sottolineato Augusto Roca De Amicis, ponendo lo sguardo di Guarini verso l'Urbe in «una posizione si sostanziale alterità»[42];
– la sua capacità di trarre ispirazione dalle fonti più disparate associata a una irrinunciabile autonomia di rielaborazione, orientata sempre su personali percorsi di sperimentazione.
Forse, il suo silenzio sui grandi maestri del Seicento romano non fu il riflesso, come è stato supposto, di una "angoscia dell'influenza"[43], ma il modo più chiaro per affermare la sua autonomia di pensiero.

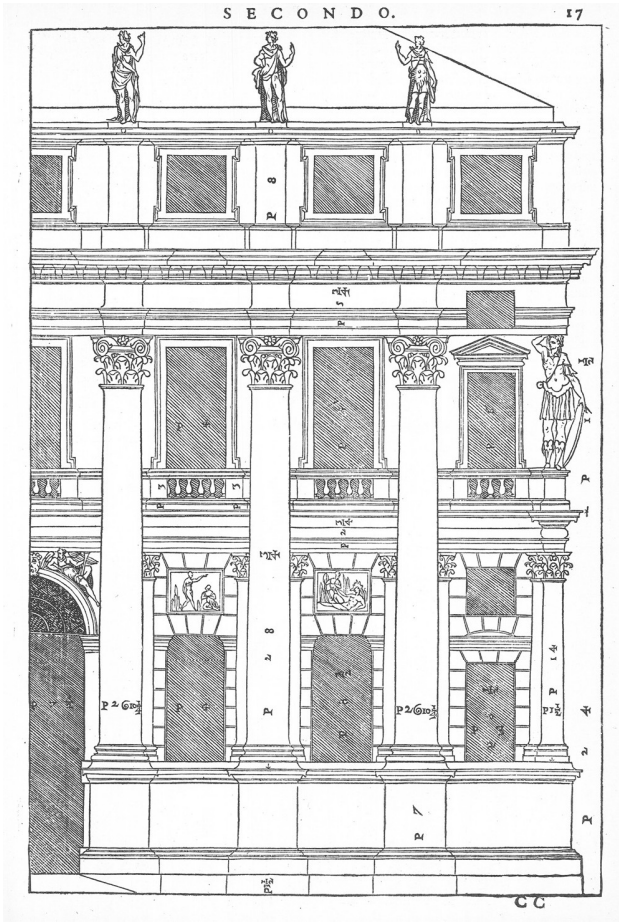



*Fig. 9. Prospetto parziale di palazzo Valmarana a Vicenza (A. Palladio,* Libro Secondo, *Venezia 1570, p. 17).*

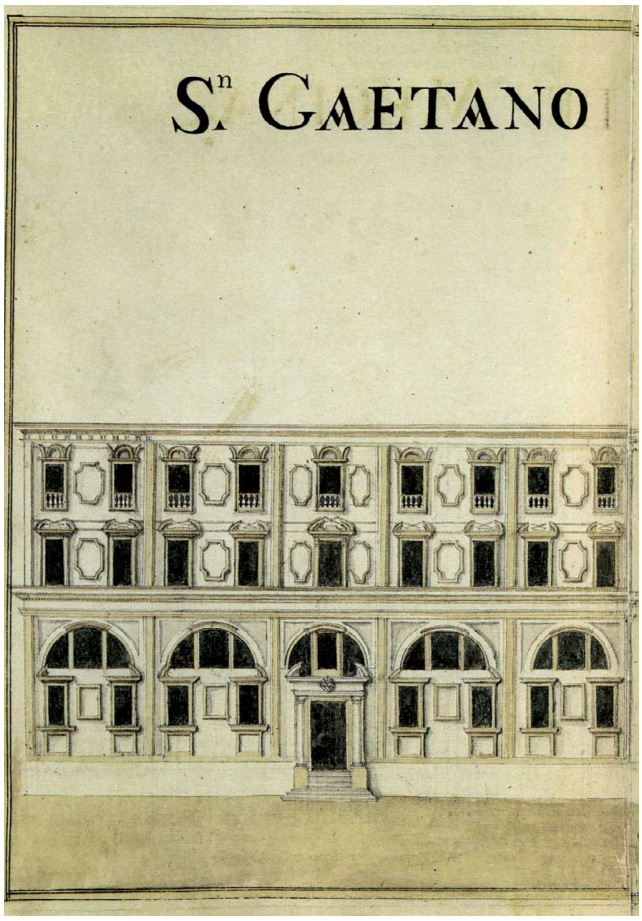



*Fig. 11.* S.n Gaetano de Micina, *dettaglio del prospetto della casa teatina (da* Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, *1686, Madrid, Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Corporación, ms. 3).*

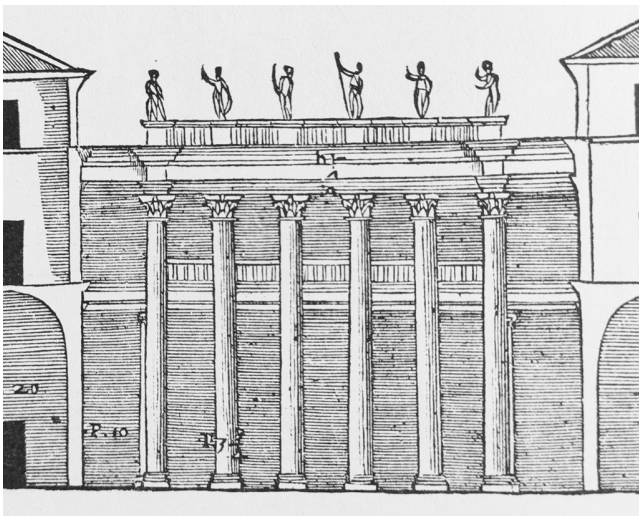


*Fig. 10.* Casa del Conte Iseppo de' Porti a Vicenza, *dettaglio del cortile interno (A. Palladio,* Libro Secondo, *Venezia 1570, p. 8).*

*Fig. 12. Da sinistra: Parma. Chiesa della SS. Annunziata, dettaglio dell'interno; Napoli. Chiesa di San Paolo Maggiore, dettaglio della navata; Padova. Chiesa di San Gaetano, dettaglio dell'interno (elaborazione grafica a cura dell'autore).*

**Note**

[1] Il rapporto tra Roma e Guarini, che coinvolge anche gli anni cruciali della sua formazione, è da ritenersi una sorta di costante negli approcci storiografici all'architetto anche nell'ambito di studi sintetici. Ci si limita pertanto in questa sede a segnalare gli apporti più significativi e specificamente orientati sul tema: Benedetti, 1970; Roca De Amicis, 2000.

[2] In collaborazione con Gaia Nuccio, anche in qualità di relatore della tesi di dottorato. Parte dei risultati sono in Piazza 2016; Nuccio, 2019.

[3] Ricordiamo in particolare Portoghesi, 1956, p. 8; Pommer, 1967, p. 10; Klaiber, 2001, p. 19; Marconi, 2003.

[4] Cfr. in particolare Pacciani, 1988; Roca De Amicis, 2000; Roca De Amicis, 2006, p. 465.

[5] Roca De Amicis, 1994, p. 72.

[6] Sandonnini, 1890, p. 498.

[7] Il resoconto è trascritto in Morana, Nobile, 2004.

[8] Documenti e disegni (quest'ultimi conservati presso l'Albertina, Graphische Sammlung, di Vienna) citati di seguito sono più che noti e pubblicati numerose volte. A titolo puramente indicativo cfr. Antonazzi (1979), 2005; Connors, 2000, con schede sui disegni Az. Rom 906 e Az. Rom 913 rispettivamente dello stesso autore e di Augusto Roca De Amicis.

[9] Nella congregazione del 16 dicembre 1664 il segretario espose ai cardinali i termini della transazione. Tra le condizioni per il pagamento della somma pattuita si legge: «che si vedano li modelli, e secondo quelli si facci, senza che alcuno habbia arbitrio di fare, aggiustare o guastare, mentre il lavoro sia ben fatto» Cfr. Antonazzi (1979), 2005, pp. 99-100, nota 99.

[10] Riferimento documentario per la citazione.

[11] Perplessità in merito sono state già manifestate in Benedetti, 1970, p. 722; Morrogh, 2006, p. 52.

[12] Cfr. Roca De Amicis, 2000, p. 451.

[13] Blondel, troisième partie, p. 250. Sul commento di Blondel cfr. anche Klaiber, 2001, pp. 30-31.

[14] Antonazzi (1979), 2005, pp. 39-40.

[15] Formalizzato con Breve Apostolico del 23 maggio 1641. Cfr. De Rosa, 1948, in particolare p. 285; Pizzorusso, 2004, pp. 471-498.

[16] Nel febbraio 1645, ipotizzato in Klaiber, 1993, p. 17, ma messo in discussione in Roca De Amicis, 1994, p. 70; Roca De Amicis, 2000, p. 451.

[17] Cfr. Antonazzi (1979) 2005, p. 50, n. 5. La data è riportata anche in Klaiber, 1993, p. 34, ma è tratta da Millon, 1964, p. 360.

[18] Insieme a quella di Pietro Paolo Gandolfi e, in ambito modenese, di Bernardo Castagnini. Cfr. Sandonnini, 1890, pp. 490-491; Klaiber, 1993, pp. 33-37, Klaiber, 1999, p. 221, Klaiber, 2006a, p. 24.

[19] Cfr. Waddy, 1990, pp. 239-242; 393, n. 238-239; 269; p. 402, n. 435-436; Upart *infra*.

[20] Antonazzi, (1979), 2005, pp. 46; Zuccaro, 2018.

[21] Del Piazzo, 1968, pp. 208-209.

[22] Klaiber, 1993, p. 64, n. 55.

[23] Cfr. Manfredi, 2012, in particolare p. 293, n. 31. Ringrazio Maria Grazia D'Amelio per la segnalazione e il proficuo scambio di idee. In merito va precisato che Poggi, per quanto fratello laico, veniva sempre nominato "padre". Cfr. Antonazzi (1979), 2005, p. 46; Zuccaro, 2018, n. 47.

[24] In merito ci limitiamo a segnalare l'efficace Connors, 2000, in particolare pp. 10-11.

[25] Antonazzi (1979), 2005, p. 53.

[26] La richiesta da parte dei cardinali di Propaganda Fide di allontanare dalla carica Marco Romano risale già al maggio 1645, ma il teatino sarà trasferito in Puglia per ricoprire la carica vescovile di Ruvo solo nel novembre 1646. Cfr. De Rosa, 1948, p. 288; Pizzorusso, 2004, p. 481.

[27] Baldinucci, 1681-1728, in particolare p. 373.

[28] Joseph Connors lo individua soprattutto negli anni 1656-57. Connors, 2000, p. 18.

[29] Baldinucci, 1681-1728, p. 374.

[30] Ci si limita a segnalare Connors, 2000, p. 10. Nella stessa pubblicazione la citazione letterale è riportata in Manfredi, Wolfe, 2000, p. 89, a cui si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche.

[31] Cfr. in particolare, Roca De Amicis, 2006, p. 463; Benedetti, 1970.

[32] Cfr. Piazza, 2016; Nuccio, 2020.

[33] Per un efficace resoconto sulle fasi del cantiere si rimanda a Klaiber, 1993, pp.435-440; Klaiber, 1999; Klaiber, 2006b.

[34] Dopo le prime segnalazioni in Soli, 1975 e Fossi, 1984, i disegni sono stati attribuiti ed esaminati con più attenzione per la prima volta in Pacciani, 1988. Cfr. anche Patetta, 1992. Ulteriori considerazioni sono formulate da Susan Klaiber. Cfr. Klaiber, 1999, in particolare p. 229; Klaiber, 2006b.

[35] Archivio di Stato di Modena, ECA, Cart.1890, Mappe 83/I. La stessa struttura architettonica è rappresentata in dettaglio nel disegno 83/6 della stessa serie, risalente probabilmente alla fase esecutiva avviata nel 1675.

[36] Per una diversa interpretazione cfr. Klaiber, 1999, p. 229.

[37] Serlio, 1540, consultato nell'edizione veneziana del 1600, p. 117 retro.

[38] Pubblicato in Thurber, 1994.

[39] Basti ricordare quanto sostenuto da Connors, 1989, p. 153, n. 32.

[40] Si rimanda alla nota 15.

[41] Si veda in merito Pacciani, 1988.

[42] Roca De Amicis, 2006, p. 463. Si veda anche Benedetti, 1970, p. 736.

[43] Comunque ben argomentata in Roca De Amicis, 2000, p. 451, Roca De Amicis, 2006, p. 468.

**Bibliografia**


G. Antonazzi, *Il Palazzo di Propaganda* (I ed. De Luca Editori d'Arte, Roma 1979), De Luca Editori d'Arte, Roma 2005.

S. Benedetti, *Guarini ed il barocco romano*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Atti del convegno internazionale (Torino 30 sett. - 5 ott. 1968), Accademia delle Scienze, Torino 1970, pp. 705-750.

J. Connors, *Borromini e l'oratorio romano. Stile e società* (I ed. *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society*, 1980) Einaudi, Torino 1989.

J. Connors, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, in R. Bösel, C. L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, 2 voll., vol. I, Electa, Milano 2000, pp.7-21, *Propaganda Fide*, vol. II, pp. 297-315.

J. Connors, *Propaganda Fide*, in R. Bösel, C. L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, 2 voll., vol. II, Electa, Milano 2000, pp. 297-315.

M. Del Piazzo (a cura di), *Ragguagli borrominiani, mostra documentaria*, Archivio di Stato di Roma, Roma 1968.

C. De Rosa, *I Teatini e le origini del Collegio Urbano di Propaganda Fide*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», a. IV, 16, 1948, pp. 277-304.

M. Fossi, *Guarino Guarini e il convento teatino di S. Vincenzo di Modena*, in AA.VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni Ed., Firenze 1984, pp. 505-509.

S. Klaiber, *Guarino Guarini's Theatine architecture*, Ph. D. diss., Columbia Univ, 1993.

S. Klaiber, *Guarino Guarini, honestis parentibus mutinensis*, in M. Bulgarelli, C. Conforti, G. Curcio (a cura di), *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, Electa, Milano 1999, pp. 219-237.

S. Klaiber, *Guarini e Parigi: interscambi culturali e critici*, in G. Dardanello (a cura di), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, pp. 15-36.

S. Klaiber, *La formazione di Guarini*, in G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon (a cura di), *Guarino Guarini*, Umberto Allemandi & Co., Torino 2006 a, pp. 23-27.

S. Klaiber, *I progetti per la casa dei Teatini di Modena*, in G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon (a cura di), *Guarino Guarini*, Umberto Allemando & Co., Torino 2006 b, pp. 277-283.

T. Manfredi, "*Si può vedere col paragone*". *Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Gian Lorenzo Bernini e la facciata di S. Andrea della Valle*, in Simona Benedetti (a cura di), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, Gangemi Editore, Roma 2012, pp. 279-294.

T. Manfredi, K. Wolfe, *Gli esordi: tra Maderno e Bernini*, in R. Bösel, C. L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, 2 voll., vol. I, Electa, Milano 2000, pp. 87-89.

H. A. Millon, *Guarino Guarini and the Palazzo Carignano in Turin*, Ph.D diss., Harvard Univ., 1964.

N. Marconi, voce "Guarini, Guarino", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, 2003, ad vocem.

G. Morana, M. R. Nobile, *Il Giornale di viaggio dei padri Teatini Giovanni e Giuseppe Maria Naselli (1723-1725)*, in «Lexicon. Storia dell'architettura in Sicilia», n.s., 0, pp. 125-158.

A. Morrogh, *Alcune fonti per le cupole di Guarini*, in G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon (a cura di), *Guarino Guarini*, Umberto Allemandi & Co., Torino 2006, pp. 51-57.

G. Nuccio, *Guarino Guarini in Francia e la casa teatina di Sainte-Anne-la-Royale*, tesi di dottorato, Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo, 2019.

R. Pacciani, *Un progetto riferibile a Guarino Guarini per il convento dei Teatini di Modena*, in «Palladio», n.s., 1, 1988, pp. 83-94.

L. Patetta, *Disegni (alcuni guariniani?) per S. Vincenzo a Modena*, in «Il disegno di architettura», 6, 1992, pp. 55-64.

S. Piazza, *Guarino Guarini e la chiesa dei padri Somaschi a Messina*, Edizioni Caracol, Palermo 2016.

G. Pizzorusso, *I satelliti di Propaganda Fide: Il Collegio Urbano e la Tipografia poliglotta. Note di ricerca su due istituzioni culturali romane nel XVII secolo*, in «Mélange de l'Ecole francais de Rome. Italie e Mediterranée», tome 116, 2, 2004, pp. 471-498.

R. Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont: The Open Structures of Juvarra, Alfieri and Vittone*, New York University Press, New York-London 1967.

P. Portoghesi, *Guarino Guarini 1624-1683*, Electa, Milano 1956.

A. Roca De Amicis, *Notizie su Guarino Guarini nell'Archivio Generale dei Teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», L, 120, 1994, pp. 69-103.

A. Roca De Amicis, *Il primo Guarini e Borromini: nuove considerazioni*, in *Francesco Borromini*, atti del convegno internazionale (Roma 13-15 gennaio 2000) a cura di C. L. Frommel e E. Sladek, Electa, Milano, 2000, pp. 451-463.

A. Roca De Amicis, *Guarini a Roma*, in G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon (a cura di), *Guarino Guarini*, Umberto Allemandi & Co., Torino 2006, pp. 463-469.

T. Sandonnini, *Il Padre Guarino Guarini modenese*, in «Atti e memorie delle regie deputazioni di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi», ser. 3, vol. 2, n. 5, 1890, pp. 488-534.

G. Soli, *Chiese di Modena*, vol. III, Aedes Muratoriana, Modena 1974.

T.B. Thurber, *I disegni di Pompeo Pedemonte nel Civic Gabinetto dei disegni di Milano*, in «Il disegno di Architettura», 9, 1994, pp. 48-54.

P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, The Architectural History Foundation-The MIT Press, New York-Cambridge, Massechusetts, London, 1990.

M. Zuccaro, *Il collegio di Propaganda Fide e Gaspare De Vecchi. La costruzione dell'ala orientale e il rifacimento del palazzo Ferratini*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 69, 2018, pp. 63-78.

# «LAONDE SI VEDRÀ UNA GROSSISSIMA GUGLIA DI UN CAMPANILE APPOGGIATA STABILMENTE SOPRA FORTISSIME COLONNE». IL PROGETTO DI GUARINO GUARINI PER I CAMPANILI DELLA CHIESA TEATINA DI PARIGI

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-nuccio

*Gaia Nuccio*
Università degli Studi "Kore" di Enna
gaia.nuccio@unikore.it

**Abstract**
**"Laonde si vedrà una grossissima Guglia di un Campanile appoggiata stabilmente sopra fortissime Colonne". The project by Guarino Guarini for the bell towers of the Theatine church in Paris**
*The perspective section drawn by the Parisian carpenter Guillaume Feuillet in 1675 has given scholars the unpublished representation of one of the two bell towers designed by Guarino Guarini for the church of Sainte-Anne-la-Royale in Paris. The paper is an in-depth study of this project for the bell towers of the Theatine church in Paris starting from the documentary sources on the construction site and the iconographic sources. The identification of the architectural themes addressed by Guarini has allowed to investigate possible sources in the geographical and architectural contexts in which he found himself working. In this sense, the first training in Rome in the 1640s takes on particular importance for the architectural episodes of significant relevance that occurred, such as the construction and demolition of the bell tower of St. Peter's Basilica, designed by Gian Lorenzo Bernini, an event in which the main professionals active in Rome at the time took part. At the same time, it is possible to shed new light on the design line of Guarini's bell towers, which has so far been little explored by scholars due to a lack of sources.*

**Keywords**
*Guarino Guarini, bell towers, Sainte-Anne-la-Royale, Paris, 17th century architecture.*

La sezione prospettica disegnata dal carpentiere parigino Guillaume Feuillet nel 1675 ca. ha consegnato agli studiosi l'inedita rappresentazione di uno dei due campanili progettati da Guarino Guarini per la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale a Parigi [fig. 1]. Nel foglio, la torre slanciata si eleva al di sopra delle coperture del coro su tre livelli d'impianto rettangolare con angoli smussati e secondo un andamento telescopico dato dalla progressiva riduzione della volumetria. Colonne libere si attestano in corrispondenza degli angoli, in un numero che si riduce progressivamente da tre fusti al primo livello a singoli elementi nel terzo; fra il primo e il secondo ordine è presente un alto basamento di impianto ovale contenente delle iscrizioni in numeri romani, forse una meridiana. La terminazione è costituita da una guglia spiraliforme, soluzione adottata dall'architetto anche per il lanternino della cupola.
Esposto per la prima volta presso gli Archives Nationales di Parigi nel 2017[1], il disegno è stato ritenuto da Alexandre Cojannot e Alexandre Gady attendibile poiché probabilmente realizzato sulla base di un modello ligneo[2], attestato in cantiere almeno fino al 1668[3] e presso la biblioteca della casa teatina fino alla Rivoluzione[4]. Gli studiosi hanno accostato la rappresentazione del campanile all'approccio progettuale di Borromini[5] e, in seguito, Susan Klaiber ha menzionato il Tripode di Delfi a Costantinopoli, come rappresentato dai viaggiatori del XVII secolo, in riferimento alla terminazione spiraliforme[6]. Il ritrovamento del disegno ha risvegliato l'interesse della storiografia per le torri campanarie guariniane, filone poco sondato a causa del numero di esemplari particolarmente limitato e della problematica scarsità di fonti. L'architetto, infatti, per ragioni ignote alla letteratura, operò la scelta di non rappresentare lo sviluppo in alzato di campanili nelle incisioni dei suoi progetti[7], omissione che rende la sezione prospettica di Feuillet una testimonianza grafica particolarmente preziosa sul tema. Delle cinque torri campanarie con certezza progettate dal teatino, inoltre, solamente una si conserva: il campanile della chiesa teatina San Lorenzo a Torino (1678-80), unico realizzato fra i due speculari previsti dal progetto[8], che costituisce la più tarda opera della serie. La torre della Santissima Annunziata di Messina (1660-1662), primo campanile progettato da Guarini, fu più volte distrutta e ricostruita a causa della devastante sismicità della Sicilia orientale, fino al definitivo crollo per il terremoto del 1908, rendendo complesso risalire alla configurazione originaria. I successivi campanili di Sainte-Anne-la-Royale (1662-1664), come è noto, non vennero mai completati per l'esaurimento precoce dei fondi destinati alla fabbrica[9]. Il contributo di Fulvio Lenzo legato all'attività del messinese Domenico Paternò, sebbene non abbia indagato connessioni dirette tra il disegno del campanile di Sainte-Anne-la-Royale e il progetto di Guarini per Messina, ha gettato le basi per ipotizzare una continuità progettuale fra l'esempio siciliano e quello francese, interpretando la pianta della torre della Santissima Annunziata, presente nell'incisione di *Architettura Civile,* come rappresentazione di uno sviluppo telescopico su più livelli con colonne libere, alzato

alternativo a quello proposto dall'iconografia sei e settecentesca[10] [fig. 2]. L'ipotesi di una continuità tra il progetto parigino e quello messinese ha trovato riscontro in successivi contributi di Gabriele Vassallo, che hanno ulteriormente sviluppato il ragionamento sulla possibile configurazione del progetto per Messina[11]. Un approfondimento analitico sul campanile parigino, finora non condotto dalla letteratura, risulta dunque particolarmente stimolante sia per le peculiarità formali e strutturali dell'elemento, che consentono di approfondire la prassi progettuale del religioso modenese individuando ulteriori possibili fonti, che per la contestualizzazione dell'elemento nel *cursus* progettuale e nei contesti architettonici in cui Guarini si trovò a operare.

*Fig. 1. Guillaume Feuillet, sezione prospettica della chiesa di Sainte-Anne-la-Royale (1675 ca.), dettaglio del campanile (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 1308, pièce 7).*

*I campanili di Sainte-Anne-la-Royale nelle fonti sul progetto*

Susan Klaiber ha individuato due campanili d'impianto quadrato, disposti simmetricamente ai lati del coro, nel primo progetto della chiesa teatina di Parigi. Questo, consistente in una croce greca con l'asse longitudinale accentuato, venne redatto, come noto, tra il 1660 e il 1661 dall'ingegnere piemontese Maurizio Valperga su commissione del cardinale Giulio Mazzarino, il quale finanziò l'impresa architettonica con un lascito testamentario di 300.000 livres[12]. In alzato, le due torri dovevano inquadrare il tamburo e la cupola d'impianto ovale [fig. 3]. Quando Guarini giunse nella città francese per sostituire Valperga, nell'ottobre del 1662, trovò le fondazioni della chiesa or-

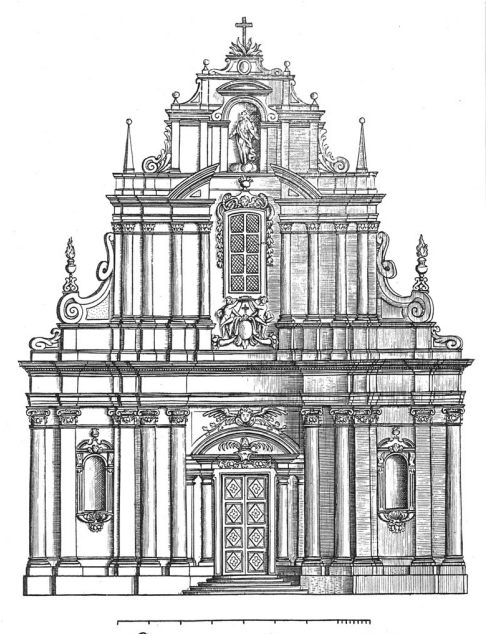


*Fig. 2. Guarino Guarini, progetto per la facciata della Santissima Annunziata di Messina (da Guarini, 1737, tav. 28).*

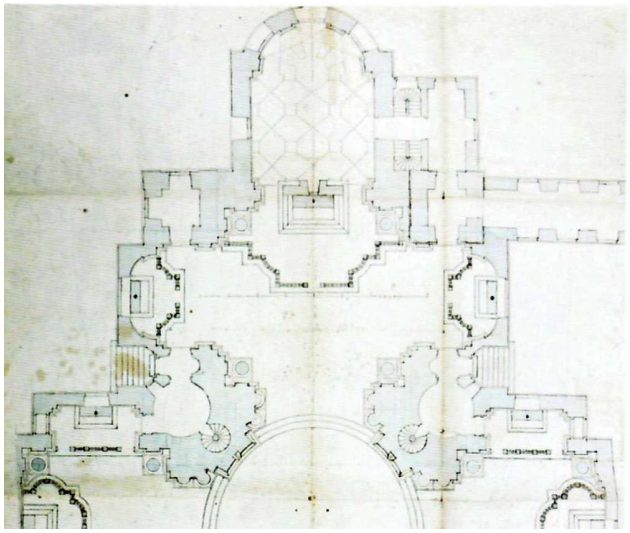


*Fig. 3. Maurizio Valperga, pianta della chiesa di Sainte-Anne-la-Royale, dettaglio del coro con i campanili affiancati (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, q.I.64., dis. 18, da Cojannot, Nuccio 2022, p. 122).*

mai in fase di completamento. Egli riconfigurò il progetto, ma si pose in continuità con la scelta del predecessore per quanto riguarda la pianta, probabilmente a causa di risorse economiche limitate che non permettevano variazioni rilevanti[13]. La posizione delle torri campanarie non va pertanto attribuita al teatino. Le fonti documentarie sul cantiere condotto da Guarini, in particolare i conti del tesoriere Camillo Sanseverino e la perizia del 1668 degli esperti giurati Siméon Lambert e Alexandre Delespine[14], forniscono ulteriori rilevanti informazioni sulle fondazioni della zona presbiteriale della chiesa. L'inclinazione del sito verso la rue de Bourbon aveva reso necessaria, per uniformare il piano di calpestio dell'edificio, la realizzazione di una platea su cui insistevano il coro e i campanili e che accoglieva al suo interno la cripta o «coeur sousterrain»[15]. Questo ambiente, probabilmente progettato prima dell'arrivo di Guarini[16], poteva essere raggiunto attraverso due scale simmetriche poste all'interno dei campanili[17] e descritte nella perizia: «La voulte renpante de moillon picqué quy ferme le dessus de la dessente du cœur soubz-terrain»[18]. La sintetica rappresentazione delle torri nell'incisione della pianta guariniana non presenta collegamenti verticali, rintracciati invece nell'iconografia anonima della chiesa conservata presso la Bibliothèque nationale de France, identificata da François Fossier[19] e indagata da Edoardo Piccoli[20], la cui zona presbiteriale risulta congruente con la descrizione e le misure del cantiere degli architetti regi Lambert e Delespine [fig. 4][21]. Ulteriori corrispondenze si rintracciano fra questo disegno e la sezione prospettica: l'orientamento planimetrico dei campanili, l'attestarsi degli stessi in corrispondenza della prima campata del coro – in posizione più arretrata rispetto a quanto rappresentato nell'incisione – e, infine, l'assenza del deambulatorio intorno al coro. Tutto ciò consente di ipotizzare differenze significative tra le incisioni del progetto e quanto realizzato. In alzato, in particolare, l'architetto teatino apportò modifiche rilevanti al rapporto fra gli elementi verticali: l'inquadramento della cupola venne meno per l'introduzione del monumentale tamburo loggiato, che avrebbe celato i primi due livelli delle torri. Questa sovrapposizione, la cui soluzione venne forse demandata dal teatino a una fase più avanzata del cantiere, potrebbe contribuire a spiegare l'assenza delle torri nelle incisioni del prospetto e della sezione di Sainte-Anne-la-Royale [fig. 5]. La mancanza di testimonianze sull'alzato dei campanili di Valperga, infine, non consente di formulare paragoni con il disegno di Feuillet.

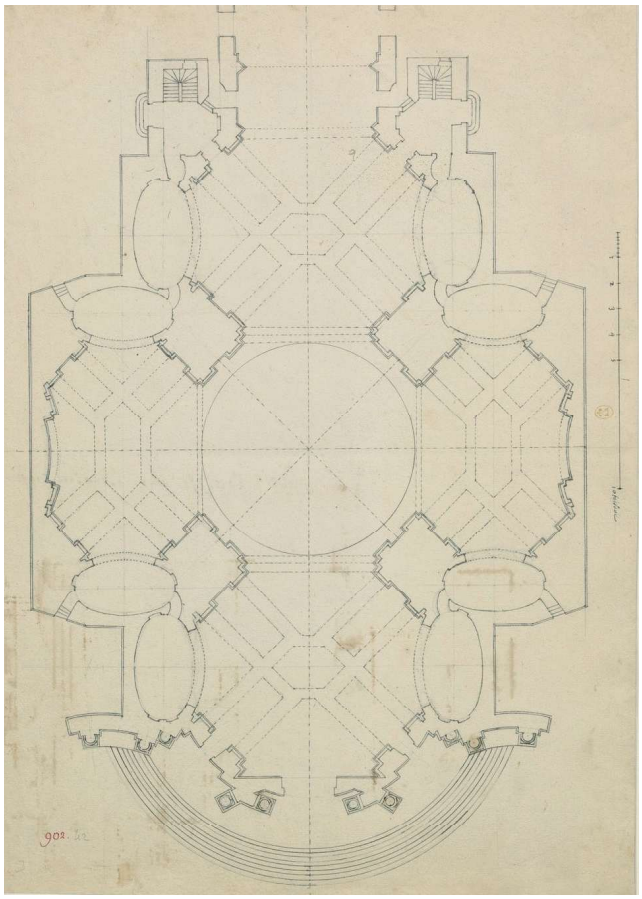


*Fig. 4. Anonimo, pianta della chiesa di Sainte-Anne-la-Royale (Paris, Bibliothèque nationale de France, Va HA-18, Robert de Cotte 902).*

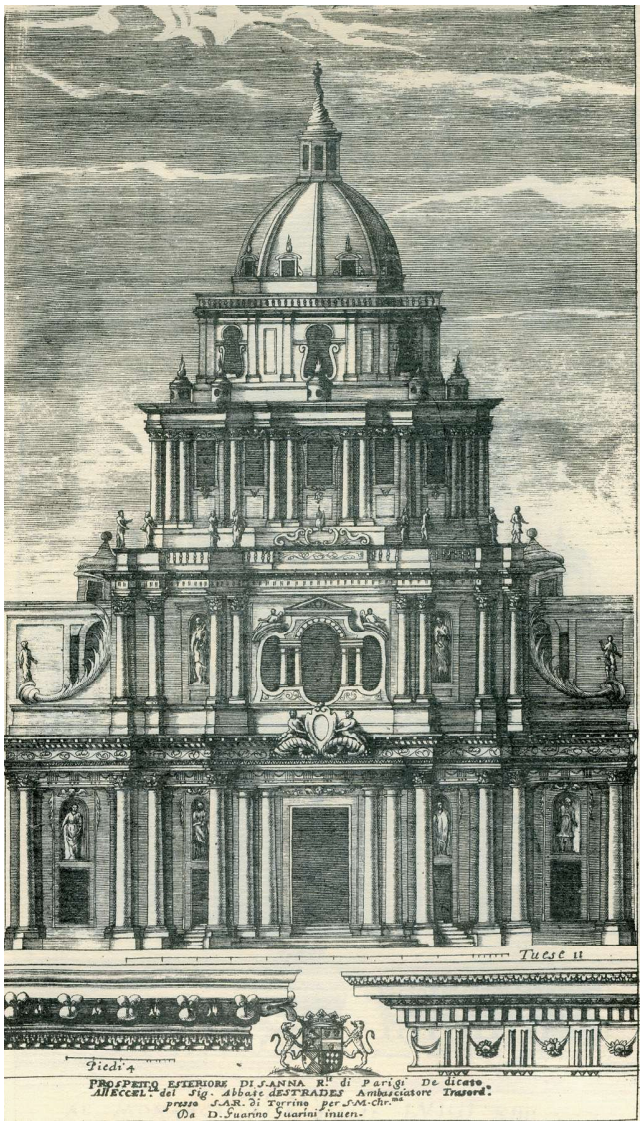



*Fig. 5. Guarino Guarini, progetto per la facciata di Sainte-Anne-la-Royale (da Guarini, 1737, tav. 10).*

*Fonti, modelli e contesto delle torri campanarie guariniane*

Nel complesso e diversificato panorama parigino del XVII secolo la letteratura ha individuato due principali tendenze progettuali per i cantieri chiesastici. Le fabbriche parrocchiali, avviate o in fase di completamento, portavano avanti una consolidata tradizione gotica, che trovava il principale e più prestigioso esempio, sia dal punto di vista dell'impianto che dell'articolazione della facciata, nella cattedrale di Notre-Dame nell'Île-de-la-Cité. Il prospetto con partito centrale fiancheggiato da due torri monumentali dalla volumetria compatta venne, infatti, reiterato nei principali cantieri di età moderna, tra cui la chiesa di Saint-Eustache, la cui facciata rimase in costruzione per tutto il XVII secolo, la più modesta chiesa di Saint-Jacques-du-Haute-pas e il monumentale cantiere di Saint-Sulpice[22]. Gli edifici di culto degli ordini regolari, invece, erano maggiormente orientati sui temi del classicismo e sul riferimento ai modelli romani. La diffusione dei sistemi cupolati a copertura delle crociere e degli impianti centrici[23] venne in alcuni casi coniugato con l'intento di inquadrare la cupola tra torri campanarie. Si ricordano, a tal proposito, il progetto di Jacques Lemercier per l'Oratoire du Louvre, dove due esili torri affiancano la rotonda presbiteriale, e quello per la chiesa di Sainte-Ursule della Sorbonne, con due elementi verticali di ridotte dimensioni ai lati della cupola[24]. L'uso di torricini per inquadrare le strutture cupolate venne sviluppato da François Mansart a Notre-Dame du Val-de-Grâce, la cui struttura risultava compiuta nel 1662, e nel progetto non realizzato per la facciata della chiesa dei Minimi, coevo al cantiere teatino[25]. Si trattava, in ogni caso, di elementi non paragonabili per monumentalità e complessità ai campanili progettati da Guarini a Parigi nel 1662. Questi, infatti, sostanzialmente estranei all'architettura moderna della capitale francese, consentono di ipotizzare un complesso dialogo tra culture architettoniche e costruttive, approccio progettuale sperimentato dal teatino fin dall'inizio della propria attività. Come il tamburo loggiato di Sainte-Anne-la-Royale[26], anche i campanili introdussero per la prima volta tematiche inedite nel contesto parigino del Seicento: lo slancio monumentale di elementi posti in corrispondenza del coro, l'andamento telescopico dell'elevazione e il ricorso alle colonne libere sia come scheletro strutturale che come elemento di qualificazione, temi molto probabilmente assimilati dall'architetto durante la formazione itinerante nei territori della penisola italiana. Per lo sviluppo telescopico è possibile ricordare degli esempi emiliani di inizio Seicento, segnalati da Augusto Roca De Amicis, in particolare presso la città di Parma: il campanile dell'abbazia di San Giovanni Evangelista, quello della chiesa del Santo Sepolcro di Simone Moschino e la torre campanaria della chiesa di Santa Maria del Quartiere[27]. Il legame con l'opera di Borromini ipotizzato da Cojannot e Gady[28] trova un più ampio riscontro in opere che l'architetto ebbe modo di osservare durante i suoi soggiorni romani. In tale contesto Fulvio Lenzo ha individuato, quali possibili fonti per i ragionamenti di Guarini, l'esempio borrominiano del primo campanile di San Carlino, la lanterna di Santa Maria di Loreto e i progetti di Bernini per il campanile della basilica di San Pietro[29]. Un confronto con quest'ultimo riferimento e con il dibattito sulla statica della torre petriana, svoltosi negli anni Quaranta del Seicento, risulta particolarmente rilevante per comprendere le scelte progettuali di Guarini, in relazione alla centralità dei temi dello sviluppo telescopico su tre ordini e dell'uso della colonna libera, specialmente come soluzione angolare.

*Fig. 6. Israël Silvestre,* Vuë de l'Eglise sainct Pierre, et du Chasteau Sainct Ange. *Dettaglio della basilica di San Pietro con il campanile in costruzione (Bibliothèques de Nancy, P-FG-AL-00038, https://israel.silvestre.fr/israel-silvestre/gravure-11-1-/vue-de-l-eglise-sainct-pierre-et-du-chasteau-sainct-ange).*

Le complesse vicende della costruzione, analisi strutturale e demolizione del campanile di San Pietro si verificarono, inoltre, proprio in concomitanza con il noviziato del giovane teatino modenese a Roma (1639-1646), il quale ebbe probabilmente l'occasione di partecipare agli eventi di grande rilevanza architettonica e religiosa a queste legati[30].

La costruzione della torre meridionale, ben documentata dalle vedute di Isvrael Silvestre, si svolse tra il 1638 e il 1641 [figg. 6-7][31]. L'inaugurazione pubblica avvenne il 29 giugno del 1641, nella festività dei Santi Pietro e Paolo, con il disvelamento dei primi due livelli della torre e della terminazione provvisoria, costituita da una piramidale in legno[32]. Nella folla di fedeli, professionisti e religiosi riunitisi per l'evento, non è difficile immaginare un giovane Guarini, probabilmente già appassionato di geometria e forse intento a compiere i primi passi nello studio dell'architettura, insieme al più anziano architetto e fratello teatino Valerio Poggi. Quest'ultimo, assiduo collaboratore di Bernini, sovrastante nel cantiere di palazzo Barberini tra il 1628 e il 1638 e di Propaganda Fide nei primi anni Quaranta dei Seicento[33], seguì probabilmente da vicino l'attività progettuale dell'architetto di San Pietro per le torri campanarie, prolungatasi negli anni successivi[34]. A seguito della morte di papa Urbano VIII nel 1644, però, il nuovo pontefice Innocenzo X avviò, come è noto, un'inchiesta per accertare le cause delle crepe comparse nella loggia delle benedizioni[35] e il 9 ottobre

1645, dopo una fase di ispezione delle fondazioni, otto diverse proposte per la riconfigurazione o la ricostruzione integrale del campanile vennero presentate alla Congregazione della Fabbrica di San Pietro da parte degli architetti coinvolti nel dibatto, tra cui lo stesso Bernini, Carlo e Girolamo Rainaldi, Martino Longhi il Giovane e Francesco Borromini. Il disegno presentato da Bernini per correggere l'esistente, identificato da Sarah McPhee nell'alternativa sinistra del disegno *Vat. lat.* 13442, c. 4r della Biblioteca Apostolica Vaticana e, secondo la studiosa, riproposto in due varianti oggi conservate a Vienna attribuite allo stesso Bernini [fig. 8][36], sembrò riscuotere il maggiore successo, tanto da essere approvato dai cardinali il 20 febbraio del 1646[37]. Il 26 dello stesso mese, tuttavia, il pontefice decretò l'abbattimento del campanile, operazione che si protrasse fino ai primi mesi del 1647 e che non ebbe seguito in una ricostruzione[38]. In quest'ultima fase la presenza di Guarini a Roma non è accertata per via del possibile conseguimento del suddiaconato presso la casa teatina di Venezia nel 1645, come già messo in luce da Susan Klaiber[39]. Un confronto del campanile di Sainte-Anne-la-Royale con le diverse fasi di elaborazione del progetto di Bernini consente, tuttavia, di ipotizzare la conoscenza da parte del teatino del dibattito romano e degli esiti della consultazione del 1645.

Con il campanile costruito a San Pietro da Bernini, infatti, il progetto di Guarini condivide l'impianto poligonale con angoli smussati, l'uso di colonne libere, in particolare al secondo ordine, la progressiva rastremazione e la geometria curvilinea del terzo livello, o «ordinetto attico»[40]. Questo è noto, nella versione più aggiornata, grazie a una pianta di Francesco Borromini conservata all'Albertina di Vienna [fig. 9][41]. Rispetto alla spessa muratura e allo slancio ridotto di questo progetto, tuttavia, la torre parigina manifesta connessioni più stringenti con i ragionamenti strutturali e formali esplicitati nelle proposte del 1645: ad esempio per lo spessore murario ridotto, l'uso dell'arco per le aperture sui due livelli e il ricorso alle colonne libere negli angoli smussati come calcolata soluzione per il miglioramento delle prestazioni strutturali dell'elemento. Il terzo livello ideato da Guarini presenta inoltre una massa muraria compatta scavata solo da nicchie, probabilmente per contribuire con il proprio peso alla stabilità verticale della torre ed esplicitando così un accurato ragionamento sulla statica di un campanile tanto slanciato [fig. 10][42].

Le opportunità di contatto del novizio modenese con gli elaborati proposti alla Congregazione della Fabbrica di San Pietro nel 1645 potrebbero essere state molteplici. In prima battuta, Sarah McPhee ha ipotizzato una certa accessibilità dello studio di Bernini a professionisti e studiosi durante la fase di elaborazione della nuova proposta progettuale[43], occasione nella quale Valerio Poggi avrebbe potuto condurre Guarini con sé. Un ulteriore possibile strumento di studio per

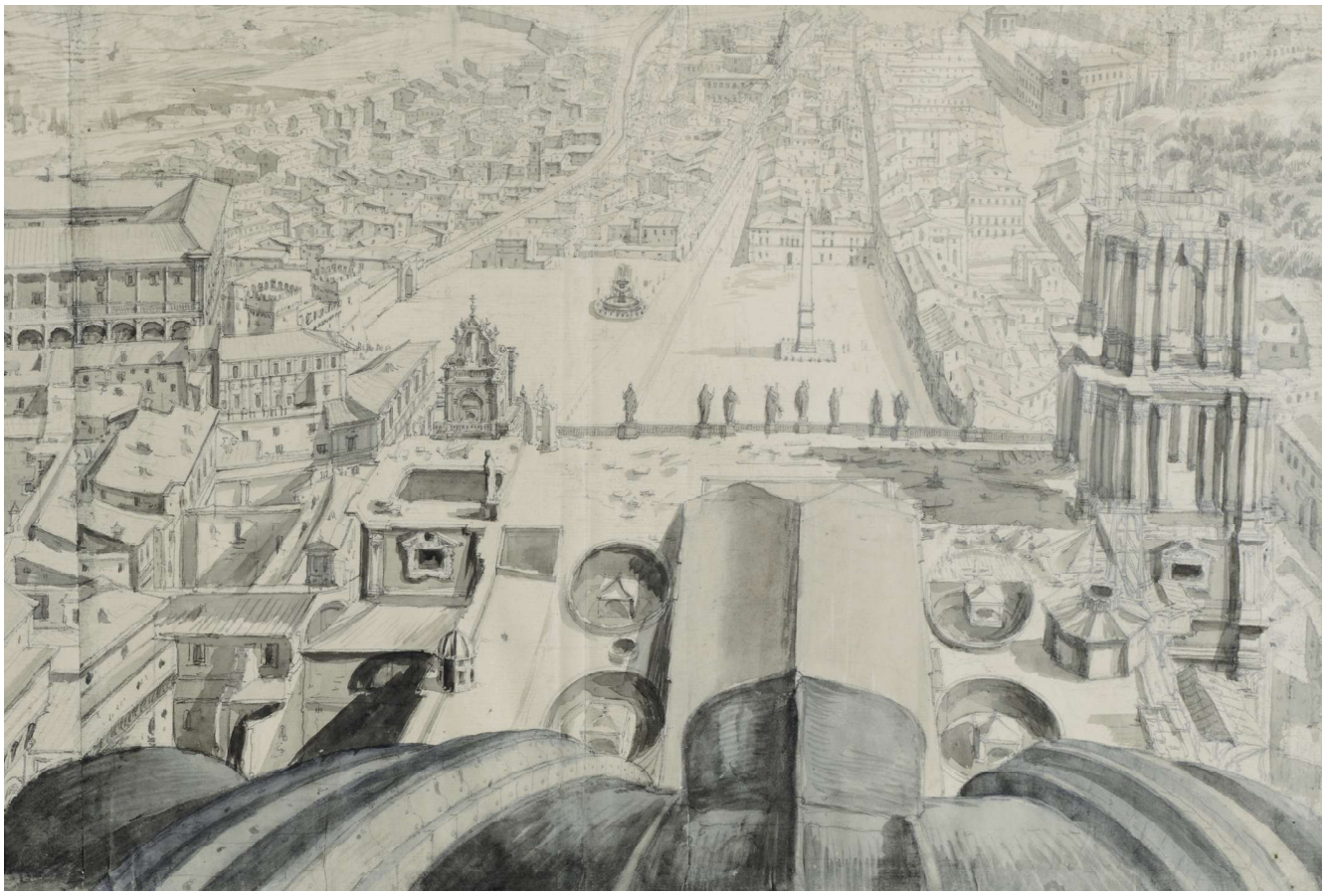


*Fig. 7. Israël Silvestre, panorama del Vaticano della cupola di San Pietro, 1641, dettaglio del campanile in costruzione (Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Mr. and Mrs. Philip Hofer, 1961.7).*

*Fig. 8. Attribuito a Gian Lorenzo Bernini e Carlo Rainaldi, prospetto di San Pietro con due varianti proposte per la riconfigurazione del campanile di Bernini, 1645 ca. (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, AZRom736).*

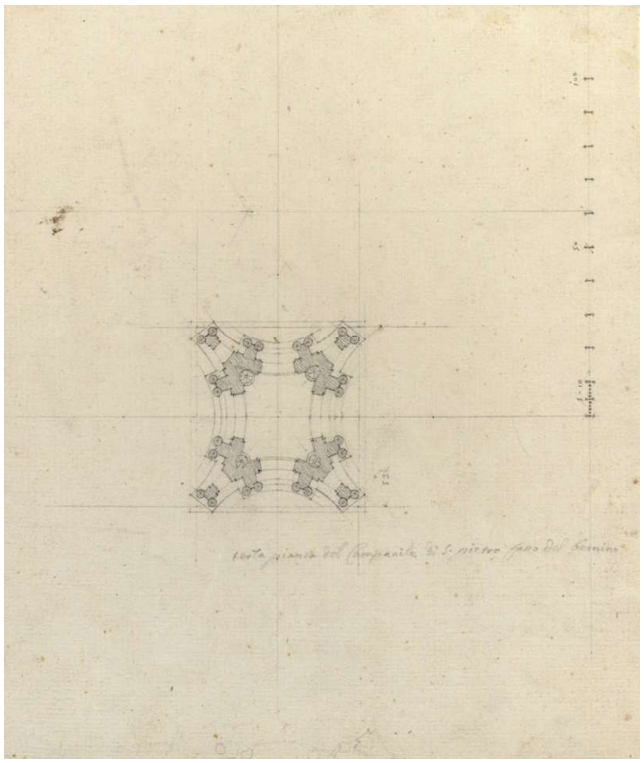


*Fig. 9. Francesco Borromini, pianta della lanterna del campanile di San Pietro progettata da Bernini (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, AZRom729).*

il giovane teatino può essere individuato nella relazione che l'architetto Martino Longhi presentò alla Congregazione, circolata nella versione a stampa e corredata da una proposta progettuale oggi perduta[44]. Il valore dei ragionamenti di Longhi in favore della salvaguardia della torre costruita da Bernini, da attuarsi attraverso la rifondazione del prospetto della basilica e grazie ad alcuni accorgimenti strutturali per contraffortare l'elemento verticale[45], dovette essere riconosciuto dai contemporanei nonostante l'epilogo del cantiere. Almeno una copia del testo di Longhi, probabilmente appartenuta allo stesso Bernini, venne infatti conservata presso lo studio di Carlo Fontana e usata per formare nuove generazioni di architetti, come ricordato nelle lettere di Nicolaus Tessin il giovane al padre[46].

Il *Discorso di Martino Lunghi delle cagioni delle ruine della facciata e campanile del famoso Tempio di San Pietro in Vaticano, De suoi*

*Fig. 10. Guillaume Feuillet, sezione prospettica della chiesa di Sainte-Anne-la-Royale (1675 ca.), dettaglio del campanile (Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, ms. 1308, pièce 7).*

*rimedij e delle ragioni*[47] testimonia una riflessione approfondita e consapevole sull'uso della colonna libera con valore strutturale in corrispondenza dei cantonali, secondo una logica progettuale applicata, in seguito, anche da Guarini. Così scrive Longhi:

«aggiustato, che gli haveremo all'uno e all'altro da piedi i doi pilastri Corinthii, che vi sono nelle loro cantonate (…); vi porremo, in aggiunto le colonne avanti dell'istesso Ordine Corinthio compagne, alle quali serviranno quelli per contropilastri: e queste colonne verrano, quasi solida scarpa: oltre a rendere ornamento; à fare ad essi campanili intorno rimedio di fortezza»[48].

Anche la progressiva riduzione sia nella base che nell'altezza dei livelli con appoggio delle colonne in falso, soluzione messa in opera da Bernini e per Longhi saldamente fondata sugli scritti di Alberti, trova riscontro nel progetto del teatino. Prosegue infatti l'architetto romano:

«Vedino, trà molti altri, il citato più volte Leon Battista, dove, à similitudine delle canne, chiama nodo ogni distinzione tra Ordine, e Ordine nell'andare piramidando, e diminuedo da fondo a cima i Campanili, dando loro la proportione in tale diminutione, data alle colonne, che, a sembianza del tronco degli alberi, asserisce d'essere Monsignor Daniele Barbaro in Vitruvio: e và l'istesso Leon Battista con la diminutione di essi campanili in ogni ordine ritirandosi indietro e falseggiando, assottigliandosi però sempre nella superior costruttione: per essere più la fortezza, che cagionano le proietture lasciate in fuori, dove suol più percuotere il peso, che nel dentro la debolezza del poco falso»[49].

Longhi propose di prolungare la struttura delle torri campanarie fino al piano di calpestio della basilica e realizzarne così *ex novo* il primo livello, sacrificando le terminazioni laterali della facciata di Maderno[50]. A queste il progettista prevedeva di addossare un ordine di colonne corinzie, probabilmente poco più elevate di quelle del frontone, eliminando il corrispondente tratto di attico in modo da creare una continuità visiva e strutturale nella sequenza ascensionale dei campanili. L'assenza del disegno lascia delle questioni aperte, fra le quali il numero di colonne previsto per ciascun cantonale del primo livello. Seguendo il principio di progressiva riduzione «nell'andare piramidando» esposto nella relazione, è possibile ipotizzare che Longhi avesse previsto un numero di tre colonne per ciascun angolo delle torri, seguendo uno schema messo in opera negli stessi anni nella facciata dei Santi Vincenzo e Anastasio nella piazza di Trevi, principale esempio, al tempo, di tale soluzione architettonica [fig. 11]. L'uso delle tre colonne libere affiancate avrebbe reso ancora più stringente la connessione con il successivo progetto di Sainte-Anne-la-Royale, dove la triade di colonne ricorre nel primo livello del campanile[51]. Inoltre, non è possibile escludere un riferimento diretto da parte di Guarino Guarini alla facciata dei Santi Vincenzo e Anastasio con lo scopo di celebrare il cardinale Mazzarino, committente comune di tale fabbrica e della chiesa teatina di Parigi[52]. Ad ogni modo, la prossimità della chiesa con la casa teatina di San Silvestro al Quirinale e la realizzazione del prospetto di Longhi tra il 1640 al 1646, proprio in concomitanza con il noviziato di Guarini, facevano del giovane teatino un possibile spettatore attento dello svolgimento del cantiere[53].

Pur non escludendo una possibile conoscenza diretta delle idee progettuali o dei disegni in corso di realizzazione di Francesco Borromini, dibattito storiografico aperto e non approfondito in questa sede, ugualmente complesso risulta rintracciare le occasioni di contatto con i progetti e i cantieri dell'architetto ticinese. Questi risultano di particolare rilievo sui temi delle variazioni planimetriche tra i diversi livelli della torre campanaria, del ricorso alla colonna libera, specialmente in corrispondenza degli angoli di questi, e della spirale usata per dar forma alla terminazione di lanterne e campanili. L'ultima occasione documentata di soggiorno da parte di Guarini a Roma prima dell'esperienza parigina risale al capitolo generale dell'Ordine del 1655. Concordando con i ragionamenti formulati in merito da Stefano Piazza[54], si ritiene poco probabile una sosta romana improntata all'aggiornamento professionale nella tarda primavera del 1662, quando a Guarini fu concesso di far ritorno a Modena per l'aggravarsi delle condizioni di salute della madre; tuttavia, è possibile che anche in questa occasione l'architetto si fosse fermato a Roma, entrando in contatto con progetti compiuti o cantieri aperti di Borromini[55]. Opere compiute o in corso di completamento di Borromini di particolare rilievo in tal senso possono essere individuate nel lanternino della cupola e nel primo campanile di San Carlo alle Quattro Fontane, questo per l'uso dell'ordine architettonico[56], nonché, probabilmente, nel campanile di Sant'Andrea delle Fratte, rilevante anche sul fronte delle variazioni planimetriche[57]. Quest'ultimo, caratterizzato al primo livello da un impianto quadrato con colonne singole angolari [fig. 12], sormontato

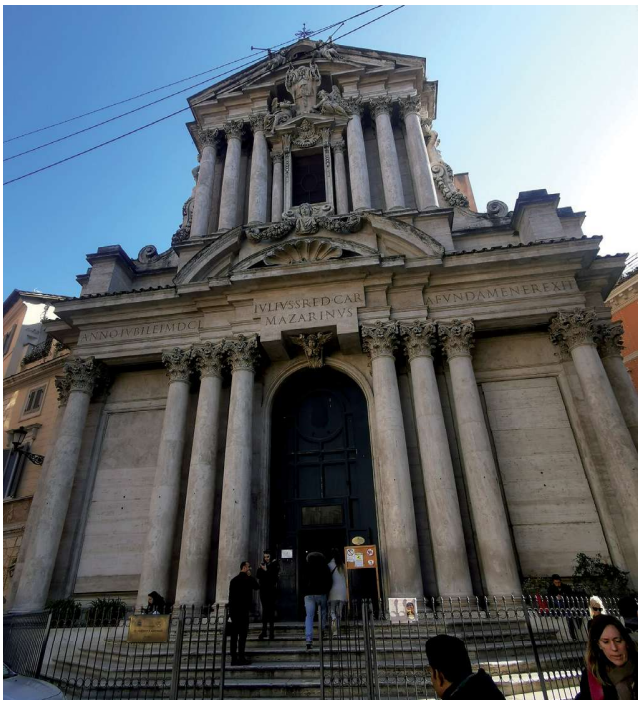



*Fig. 11. Roma. Prospetto della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio.*

da due livelli circolari, di cui il primo con raddoppiamento dell'ordine architettonico, venne messo in cantiere nel 1653 e risultava compiuto nel 1665, come registrato in quella data da una veduta del Falda[58]. La stessa ritrae il tiburio ancora in cantiere e nascosto dai ponteggi[59], pertanto probabilmente non visibile a Guarini nel 1662[60]. Allo stesso modo i campanili della chiesa di Sant'Agnese in Agone, il cui cantiere fu avviato dopo l'avvicendamento di Carlo Rainaldi a Borromini nella conduzione del cantiere nel 1657[61], risultano terminati nella veduta della piazza di Lievin Cruyl del febbraio del 1665, sebbene le terminazioni probabilmente non fossero compiute a quella data[62]. Un ulteriore approfondimento sullo stato di avanzamento delle due torri citate in occasione di un eventuale passaggio del teatino da Roma nella primavera del 1662, basato sulla documentazione di cantiere, potrebbe contribuire a precisarne il valore formativo per Guarino Guarini, per il quale, molto probabilmente, fu di significativo rilievo la conoscenza della monumentale spirale di Sant'Ivo alla Sapienza, messa in cantiere nel 1652[63].

*Il tema della spirale nelle torri guariniane*

La geometria della spirale costituiva un tema consolidato nell'architettura europea di età moderna, con forte valore simbolico, in associazione alle rappresentazioni della torre di Babele, del faro di Alessandria e del monte del Purgatorio – per citare i riferimenti più celebri[64] – di cui esempi illustri sono le incisioni cinquecentesche delle sette meraviglie del mondo di Maarten van Heemskerck [fig. 13][65]. Rimanendo nell'ambito dei repertori a stampa, anche nell'opera di Philibert de l'Orme, apprezzata da Guarini e menzionata in *Architettura Civile* in merito all'ordine dorico[66], è possibile rintracciate alcune sperimentazioni, in particolare nell'edizione del 1626, dove è presente una variante della cappella di Anet con una cupola traforata secondo un andamento a spirale e un faro coclide in opera rustica (con probabile riferimento al faro di Alessandria), concluso da un tempietto a *tholos* [fig. 14][67]. Durante la sua formazione itinerante, oltre ai menzionati esempi romani, il teatino probabilmente vide la terminazione della cupola di Santa Brigida a Napoli, conclusa nel 1650 [fig. 15][68] e, quasi certamente, ebbe sotto gli occhi il campanile con torrette angolari e guglia spiraliforme della piccola chiesa tardogotica di Santa Maria del Piliere a Messina, di cui rimane traccia in un disegno di Abraham Casembrot del 1620 [fig. 16][69]. La chiesa sorgeva, infatti, a poca distanza dal seminario arcivescovile della città, istituzione gestita dal 1647 dai teatini[70] e luogo in cui l'architetto insegnò negli anni del soggiorno isolano. La spirale a conclusione del campanile del piccolo luogo di culto messinese può essere, dunque, considerata una plausibile fonte sia per il campanile della Santissima Annunziata che per il progetto parigino di Guarini[71]. Il tema architettonico della guglia a spirale a Messina, del resto, ebbe con buona probabilità un rilievo maggiore di quanto oggi noto, considerando le ricadute monumentali nel progetto settecentesco della chiesa di San Gregorio[72]. La perdita di una parte consistente del patrimonio architettonico della Sicilia orientale, dove l'architetto teatino trascorse dai tre ai cinque anni, limita la possibilità di approfondire ulteriormente il valore di tale esperienza per la sua formazione, sebbene le testimonianze che progressivamente emergono ne confermino un ruolo di primo piano.

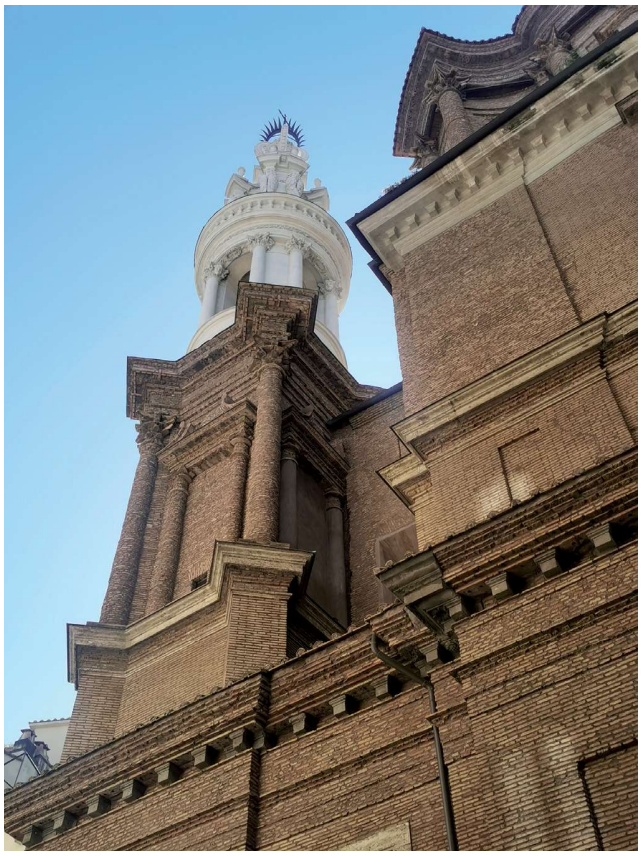


*Fig. 12. Roma. Primo livello del campanile di Sant'Andrea delle Fratte.*

La reiterazione della spirale nel progetto di Sainte-Anne-la-Royale, a copertura sia della lanterna della cupola che dei campanili, sembra denotare, come messo in evidenza da Susan Klaiber[73], la volontà dell'architetto di conferire maggiore prestigio alla chiesa teatina e alla sua committenza attraverso il valore simbolico di tale elemento. L'ipotesi della studiosa di un riferimento aulico, come il Tripode Delfico, risulta suffragata anche dal successivo ricorso di Guarini a tale tema architettonico nella terminazione della cappella della Santissima Sindone a Torino, scelta di cui rimane traccia nella versione del progetto data alle stampe[74]. A fianco dell'ipotesi di Susan Klaiber è possibile formulare ulteriori riflessioni, che prendono le mosse dalla conformazione conica particolarmente slanciata della guglia rappresentata da Guillaume Feuillet [fig. 9]. Questa rimanda ai temi costruttivi dell'architettura gotica, come più volte sottolineato dalla letteratura, fonte per Guarini di fascinazione e oggetto di studio e sperimentazione. Non a caso, nell'ambito dell'opera teorica del religioso sia l'elemento della guglia che il tema della torre campanaria vengono ricondotti prevalentemente a caratteri formali e strutturali di matrice gotica: «Il Cono come B, di questi si fanno le Guglie de' Campanili, ed è un corpo come un pane di zucchero, o una piramide tonda»[75];

«Primieramente già abbiamo detto, che il cono posto in piedi foma le guglie de' Campanili, e se sarà sopra una base tonda formerà le guglie tonde, e se sopra base ovata contornerà le guglie ovali»[76]. Nella nota descrizione dell'«Ordine Gotico, e sue proporzioni» Guarini manifesta, inoltre, un'ammirazione priva di preconcetti per la statica delle costruzioni gotiche, che presenta alcuni punti di tangenza con il suo stesso progetto delle torri di Sainte-Anne-la-Royale:

«Laonde si vedrà una grossissima Guglia di un Campanile appoggiata stabilmente sopra fortissime Colonne: archi che si ripiegano sopra il lor piede, che pende in aria, né s'appoggia a colonna, che lo sostenti. Torrette tutte traforate, che finiscono in acutissime piramidi; finestre estremamente elevate; volte senza fianchi»[77].

*Fig. 13. Philips Galle da Maarten van Heemskerck,* Babylonis muri*, incisione (da* Octo mundi Miracula*, 1572, tav. 7, https://catalogo.beniculturali.it/ detail/HistoricOrArtisticProperty/0100407993).*

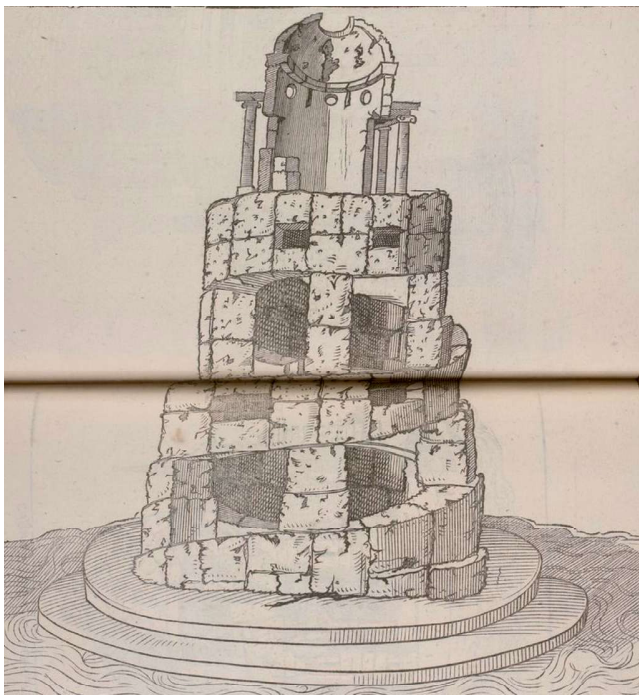


*Fig. 14. Philibert de l'Orme, faro (da de l'Orme, 1626), tav. nn.*

*Fig. 15. Napoli. Cupola della chiesa di Santa Brigida (da Bellini, 2004, fig. 162).*

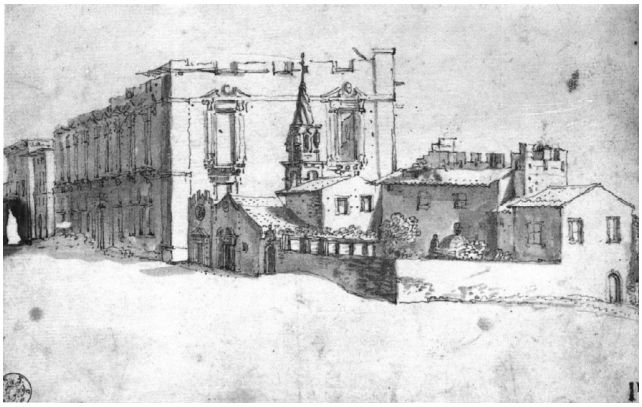


*Fig. 16. Abraham Casembrot, veduta della città di Messina con in primo piano la chiesa di Santa Maria del Piliere (Berlin, Kupferstichkabinett, Kdz 12597, da de Gennaro, 1999, fig. 16).*

*Conclusioni: riflessioni sul contesto e sulla fortuna del progetto*

L'indagine sul campanile di Sainte-Anne-la-Royale consente di orientare le considerazioni conclusive secondo tre tematiche principali, lasciando, tuttavia, questo primo studio aperto a ulteriori riflessioni e approfondimenti. In primo luogo, la centralità dell'esperienza parigina e l'importanza del cantiere di Sainte-Anne-la-Royale trovano ulteriore conferma per la formazione dell'architetto teatino e per lo sviluppo di un approccio sperimentale e poliedrico al progetto, basato sull'assimilazione e la rielaborazione delle fonti. Sembrerebbe inoltre emergere, in questa fase, l'interesse di Guarini per i dibattiti architettonici di rilievo internazionale. Al progetto per un palazzo francese, attribuito dalla letteratura a una partecipazione, per quanto indiretta, al coevo dibattito sul cantiere del Louvre[78], risulta possibile accostare le soluzioni proposte per il campanile della chiesa teatina parigina, coerenti con le riflessioni sul risanamento strutturale della torre di San Pietro a Roma del 1645.
Infine, è possibile ragionare brevemente sul ruolo dei campanili, la cui configurazione è emersa di recente, nella fortuna del progetto di Sainte-Anne-la-Royale in ambito sia francese che europeo, tema rimasto di difficile approfondimento da parte degli studiosi[79]. Nonostante l'arresto precoce del cantiere e l'incompiutezza dell'edificio chiesastico, il modello ligneo – oltre, probabilmente, ai disegni – rimase presso la casa teatina come testimonianza dell'innovativo progetto guariniano. La presenza a Parigi negli anni Sessanta del Seicento di professionisti di respiro internazionale, affermati o in corso di formazione, quali Gian Lorenzo Bernini, impegnato nel progetto del Louvre nell'estate del 1665, e il giovane matematico londinese Christopher Wren, potrebbe avere consolidato il ruolo della chiesa teatina come canale per la diffusione di alcune tematiche in ambito europeo. In prima battuta, al giudizio positivo espresso da Bernini in visita al cantiere della chiesa teatina potrebbe aver contribuito il riscontro da parte del celebre romano di una certa familiarità delle torri campanarie guariniane con la propria attività progettuale[80]. Il ricorso a colonne libere costituiva, inoltre, come messo in evidenza, una tematica innovativa nella Parigi di metà Seicento, dove trovò diffusione solo alla fine del secolo attraverso i progetti dei *pensionnaires* dell'*Academie de France* e nei concorsi dell'Accademia di San Luca con chiari riferimenti ai campanili romani della chiesa di Sant'Agnese in Agone e ai progetti per San Pietro[81].
L'uso sperimentale della colonna libera nelle torri campanarie nel contesto parigino potrebbe, dunque, avere trovato un primo veicolo proprio nel progetto teatino, dove tali elementi, in modo indipendente rispetto alla conoscenza diretta dei modelli romani, potrebbero essere stati una fonte per le sperimentazioni architettoniche di Wren al ritorno dal soggiorno francese[82].

**Note**

[1] *Dessiner pour bâtir, le métier d'architecte au XVII siècle*, esposizione presso gli Archives Nationales di Parigi (Paris, Archives Nationales, 13 décembre 2017-12 mars 2018) sotto la direzione scientifica di Alexandre Gady e Alexandre Cojannot; cfr. Cojannot, Gady, 2017.
[2] *Ivi*, pp. 204-205, cat. 90.
[3] Nuccio, 2020a, p. 28.
[4] Il modello ligneo è menzionato in Thiéry, 1787, pp. 535-537 e per la prima volta ricordato da Coffin, 1956, p. 7; cfr. Klaiber, 1993, p. 171, n. 70.
[5] Cojannot, Gady, 2017, p. 205.
[6] Nell'ambito dell'intervento inedito *Borromini and Guarini: the French Connection*, Borromini-Kolloquium, Stiftung Bibliothek Werner Oechslin / Accademia Di San Luca, Einsiedeln (30 giugno-1 luglio 2019), Susan Klaiber ha ipotizzato un possibile riferimento di Guarini alla Colonna serpentina o Tripode di Delfi a Costantinopoli per la terminazione spiraliforme della cupola e dei campanili della chiesa teatina di Parigi, trattandosi di un simbolo di regalità, legato alla Nuova Roma (Costantinopoli) e alla figura di Apollo (Delfi), diffuso presso la corte di Luigi XIV. Ringrazio Susan Klaiber per la condivisione.
[7] Raccolti nelle opere postume Guarini, 1686 e Guarini, 1737.
[8] Sul campanile di San Lorenzo cfr. Lange, 1970, pp. 119-120; Klaiber, 1993, p. 285.
[9] Sul campanile della Santissima Annunziata cfr. Ciaramitaro, 2004, pp. 46 e sgg.; Klaiber, 2006, pp. 271-275; Lenzo, 2019, pp. 47-51; Vassallo, 2022.
[10] Lenzo, 2019, pp. 47-49.
[11] Vassallo, 2022.
[12] Klaiber, 1993, p. 115. Sul progetto di Valperga di rimanda a Klaiber, 1993, pp. 112-119; Dardanello, 1994, p. 72; Cojannot, 2003, pp. 45-46; Cojannot, Nuccio, 2022, pp. 122-124.
[13] Sul cambiamento di progetto cfr. Klaiber, 1993, pp. 115-120; Nuccio, 2020b, pp. 122-123; Cojannot, Nuccio, 2022, pp. 125-126.
[14] Per i conti della fabbrica presentati dal tesoriere si rimanda a Nuccio, 2020b, p. 127. Sulla perizia del 1668 cfr. Nuccio, 2020a e Cojannot, Nuccio, 2022, dove il testo del documento è integralmente pubblicato alle pp. 133-138.
[15] Archivio Generale dei Teatini di Roma AGT-R, 111, Doc. nn. 1668: *6-13 février. Toisé et estimation des ouvrages de l'église Sainte-Anne-la Royale par Alexandre Delespine et Siméon Lambert*, c. 11v. Cfr. Cojannot, Nuccio, 2022 p. 135.
[16] L'ipotesi che il disegno di Valperga contenga la rappresentazione in pianta della cripta è discussa in Nuccio, 2020a, pp. 24-25; Nuccio, 2020b, pp. 121-122.
[17] Nella pianta di Valperga tale collegamento era invece garantito da due scale simmetriche a doppia rampa poste sul lato destro del coro, in corrispondenza del fronte più vicino alla casa dei religiosi.
[18] AGT-R 111, Doc. nn. 1668, *6-13 février Toisé et estimation des ouvrages de l'église Sainte-Anne-la Royale par Alexandre Delespine et Siméon Lambert*, c. 11v. Cfr. Cojannot, Nuccio, 2022, p. 135.
[19] Fossier, 1997, p. 261 cat. n. 73.
[20] Piccoli, 2006. Lo stato di incompletezza della fabbrica registrato dalla perizia del 1668 consente, tuttavia, di escludere un'identificazione del

disegno anonimo con un rilievo dello stato di fatto redatto dagli architetti giurati Lambert e Delespine, menzionato come allegato alla perizia e andato purtroppo disperso. Cfr. Klaiber, 1993, p. 124 e Annex 1.

[21] Nuccio, 2020a, pp. 24-25; Nuccio, 2020b, pp. 121-122.

[22] Per una sintesi sui principali cantieri chiesastici nella Parigi di età moderna si rimanda a Lours, Bontemps, Lecomte et Al., 2016 e relativa bibliografia. Per i cantieri parrocchiali cfr. Lours, Bontemps, Lecomte et Al., 2016 e Rousteau-Chambon, 2003.

[23] Bellini, 2010, in particolare p. 279; Cannella, Nuccio, Sutera, 2023, parte prima.

[24] Sull'attività architettonica di Jacques Lemercier si fa riferimento a Gady, 2005; per Sainte Ursule si rimanda anche a Mignot, 1985.

[25] Sui progetti di cupole di François Mansart si rimanda a Babelon, Mignot, 1988; Mignot, 2016; Cannella, Nuccio, Sutera, 2023, pp. 22-45.

[26] Klaiber, 1993, p. 128; Piazza, 2016, pp. 51-53; Nuccio, 2020b, pp. 122-123.

[27] Roca De Amicis, 1995, pp. 81-82.

[28] Cojannot, Gady, 2019, p. 205.

[29] Lenzo, 2019, p. 48.

[30] Sulle vicende del campanile si rimanda ai contributi di Sarah McPhee: McPhee, 2002; McPhee, 2003; sulle date del soggiorno romano di Guarini e delle sue visite nell'Urbe, cfr. Sandonnini, 1890 e Piazza, *infra*.

[31] McPhee, 2002, pp. 53-57. Sui disegni di Isvrael Silvestre, cfr. Millon, 1962.

[32] McPhee, 2002, pp. 56-57.

[33] Si rimanda a Upart e Piazza, *infra* e relativa bibliografia.

[34] L'attività di Poggi nel campo dell'architettura ha sollecitato l'attenzione della comunità scientifica nell'ambito del convegno «*Circa Vestimenta*»: *i Teatini e l'architettura (XVI-XVIII secolo)* (Roma, basilica di Sant'Andrea della Valle, 22-23 marzo 2022) grazie al contributo di Anatol Upart (cfr. Upart, *infra*) incoraggiando ulteriori approfondimenti su un possibile ruolo di Poggi quale iniziatore, nonché primo maestro e guida, di Guarini all'architettura, ipotizzato in prima battuta da Susan Klaiber. Per l'ambito romano la studiosa ha menzionato anche il fratello laico Pietro Paolo Gandolfi, allo stesso modo soprastante a Propaganda Fide: cfr. Klaiber, 1993, pp. 34-35. Un approfondimento sulla cronologia dell'attività di Poggi negli anni del noviziato di Guarini è stato condotto in Piazza, *infra*.

[35] McPhee, 2002, pp. 81-98.

[36] Vienna, Albertina Museum, Az. Rom 736; Az. Rom 736a. Cfr. McPhee, 2002, pp. 151-158.

[37] *Ivi*, pp. 136-164.

[38] *Ivi*, pp. 165-172.

[39] Klaiber, 1993, p. 17, in riferimento a AGT-R, ms. 26, p. 209. Una diversa interpretazione, che individua Roma come unica sede del noviziato del teatino, è esposta in Roca De Amicis, 1994, p. 70. Fulvio Lenzo ha ipotizzato che Guarini abbia potuto assistere alla demolizione del campanile nel 1646, Lenzo, 2019, p. 48. Gli estremi cronologici di un eventuale soggiorno veneziano del teatino rimangono, in ogni caso, indefiniti.

[40] L'utilizzo di colonne angolari nei campanili petriani si riscontra fin dal progetto di Antonio da Sangallo, in relazione, tuttavia, a un impianto quadrato privo di tagli a 45° in corrispondenza degli angoli. Un'ipotesi grafica dello sviluppo integrale del primo campanile progettato da Bernini è stata proposta in Frey, 1938, fig. 266; ipotesi condivisa da Sarah Mc Phee, in Mc Phee 2002, p. 44.

[41] Vienna, Albertina Museum, Az, Rom 729, ritenuto una testimonianza particolarmente preziosa del primo progetto di Bernini per il campanile di San Pietr; *Ivi*, pp. 61-71.

[42] Come messo in evidenza da Sarah McPhee, il progetto di un campanile doveva rispondere a diverse esigenze con calcolati accorgimenti strutturali: oltre allo slancio verticale, le torri necessitavano strutture aperte per consentire l'uscita del suono e cave per l'inserimento di massive armature lignee, su diversi livelli, atte a sorreggere la campana. La struttura doveva inoltre consentire la resistenza allo stesso riverbero delle campane: «thousand of pounds of agitated bronze», in *Ivi*, p. 46.

[43] McPhee, 2003, p. 204.

[44] Sulla relazione di Martino Longhi, integralmente pubblicata in Pugliese, Rignano, 1972, pp. 115-128, cfr. *Ivi*, pp. 38-44; Bellini, 1980, pp. 18-20; McPhee, 2002, pp. 138-140; McPhee, 2003, pp. 203-204, Lerza, 2012, pp. 169-174.

[45] «Data la prima refondatione della Mole (senza la quale non si può venire all'effetuatione del Disegno), e mantenuto in piedi il campanile co' tutti gli ordini suoi superiori nella guisa, che di presente si trova: con resecare ad essa mole il superfluo, e accrescere ciò, ch'è di necessario per fortificarla, abbellirla, e con analoga proportione adornarla», da Longhi, 1645, c. 12, pubblicato in Pugliese, Rigano, 1972, p. 125.

[46] McPhee, 2003, p. 180.

[47] Longhi, 1645.

[48] Longhi, 1645, c. 9, pubblicato in Pugliese, Rigano, 1972, p. 122.

[49] *Ibidem*.

[50] La separazione delle torri dal corpo centrale della facciata risulta, ad ogni modo, la soluzione più diffusa nelle proposte del 1645, presente anche nel disegno di Bernini individuato da Sarah McPhee come la soluzione approvata dai cardinali il 9 ottobre 1645 per la riconfigurazione della torre (BAV, *Vat. lat.* 13442, c. 4r). Cfr. McPhee, 2002, pp. 151-158.

[51] Tre colonne su ciascun lato affiancano anche il portale principale di Sainte-Anne-la-Royale nell'incisione del prospetto. Esse sono tuttavia legate da un'organizzazione gerarchica che prevede l'inquadramento delle quattro colonne doriche trabeate che individuano il portale da due colonne corinzie del primo ordine della facciata, in posizione aggettante. Si riscontra una soluzione diversa in pianta, dove le colonne doriche ai lati del portale sono ridotte a due. Cfr. Guarini, 1737, tavv. 9-10.

[52] Susan Klaiber ha proposto un riferimento della chiesa teatina di Parigi disegnata da Valperga al progetto di Carlo Rainaldi per la chiesa di Santa Maria in Campitelli di Roma, in relazione al coinvolgimento di Mazzarino anche in questo cantiere. Cfr. Klaiber, 1993, p. 112.

[53] Sul prospetto e la realizzazione della facciata cfr. Pugliese, Rignano, 1972, pp. 45-66; Marconi, 2001; Lerza, 2012, pp. 149-156 e relativa bibliografia.

[54] Piazza, 2016, p. 49 e Piazza, *infra*.

[55] Le possibili occasioni di contatto dell'architetto teatino con Francesco Borromini e i cantieri da lui condotti nell'Urbe, durante il noviziato e i successivi soggiorni romani, sono state approfondite, in questo volume, in Piazza, *infra*, cui si rimanda. Per le date del soggiorno modenese nel

1662 si rimanda a Sandonnini, 1890, p. 498 e a Klaiber, 1999.

[56] La configurazione del primo campanile d'impianto triangolare di San Carlo alle Quattro fontane è rappresentata da Lievin Cruyl in due vedute dell'incrocio delle Quattro fontane rivolte verso Monte Cavallo, del 1665, conservate presso il Cleveland Museum of Art e consultabili ai link https://www.clevelandart.org/art/1943.273 e https://www.clevelandart.org/art/1943.274 . Ringrazio Susan Klaiber per la segnalazione.

[57] Se la *varietas* e la sperimentazione formale sembrano aver caratterizzato l'approccio di Borromini al tema del campanile fin dagli anni Venti del Seicento (si rimanda all'approfondimento dei progetti dell'architetto per i campanili del Pantheon di Giovanna Curcio, Curcio, 2014) ragionamenti più complessi sull'uso dell'ordine architettonico sembrano essere stati sviluppati parallelamente e in seguito alla sua partecipazione al dibattito sul campanile di San Pietro. Sul tema si rimanda a McPhee, 2003. Tra i due progetti di San Carlino e del campanile di Sant'Andrea delle Fratte un ulteriore sviluppo del tema dell'ordine architettonico a conclusione di setti radiali diagonali è stato individuato nel progetto non realizzato per la cappella di Monsignor Alfonso Gonzaga da Tommaso Manfredi in un recente studio monografico sull'architetto. Cfr. Manfredi, 2022, pp. 204-215.

[58] Zanchettin, 1997 p. 129. Sul campanile di Sant'Andrea delle Fratte si rimanda anche a Bösel, Frommel, 2000, pp. 285-295 e Bellini, 2004, pp. 160-195.

[59] Zanchettin, 1997 p. 129.

[60] A tal proposito risulta interessante ma difficilmente dimostrabile l'ipotesi avanzata da Andrew Morrogh in Morrogh, 2010, p. 511 relativa all'esecuzione di una copia del progetto di Borromini del tiburio di Sant'Andrea delle Fratte da parte di Guarini durante la possibile visita a Roma del 1662, disegno poi condotto a Parigi.

[61] Per un'indagine dettagliata sulla cronologia del cantiere della chiesa cfr. Bellini, 2004, pp. 205-250 e relativa bibliografia. Lo studioso ha sottolineato l'ascendenza borrominiana del progetto dei campanili, *ivi*, p. 241. Cfr. anche Lenzo, 2012, in particolare p. 111.

[62] Lievin Cruyl, *Veduta del lato occidentale di piazza Navona con Sant'Agnese e Palazzo pamphili nel loro stato compiuto*, Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe, GS 855, e la relativa incisione in Giovanni Giacomo de Rossi, *Prospectus Fori Agonali,* in P*rospectus Locorum Urbis Romae Insignum*, Romae, Typis Ioannis Baptistae de Rubeis Mediolanensis in Foro Agonali, 1666, https://www.clevelandart.org/art/1991.64.6. L'incisione mostra l'attico del prospetto di Sant'Agnese e ancora incompleto nella sua parte centrale e le terminazioni abbozzate. Cfr. Connors, Rice, 1991, pp. 75; 202-204; Bösel, Frommel, 2000, X27, p. 191, Bellini, 2004, p. 249 nota n. 162.

[63] Sulle date dei cantieri menzionati di Borromini si rimanda a Connors, 1996; Kahn-Rossi, Franciolli, 1999; Bösel, Frommel, 2000; Bellini, 2004; Connors, 2005. Per quanto riguarda il campanile e il tamburo di Sant'Andrea delle Fratte, oltre ai riferimenti all'antico e ai tempietti di Giovan Battista Montano, segnalati da Federico Bellini in Bellini, 2004, pp. 260-266, che potrebbero essere stati rilevanti anche per la formazione di Guarini, si ricorda che il progetto face seguito alle vicende della torre petriana, che, come messo in evidenza ebbe probabilmente un ruolo di primo piano per Borromini nello sviluppo di ragionamenti progettuali sul tema del campanile.

[64] Si rimanda a Connors, 1996; Lenzo, 2005.

[65] Con particolare riferimento alla serie degli *Octo Mundi Miracula*, pubblicata da Philips Galle ad Anversa nel 1572; cfr. Folin, Preti, 2022 e relativa bibliografia.

[66] Guarini, 1737, pp. 96-97.

[67] De l'Orme, 1626, p. 108 e pl. nn.

[68] Questo esempio, preceduto dalla sagrestia vecchia e dalla cappella Rucellai in San Pancrazio a Firenze, insieme a un progetto anonimo identificato con una proposta per la facciata del duomo di Milano (BnF n. 169968), vengono ritenuti da Federico Bellini possibili fonti per la spirale di Sant'Ivo alla Sapienza; in merito cfr. Bellini, 2004, pp. 176-178, fig. 162, 163, 167. Tra questi, la chiesa di Santa Brigida di Napoli poteva essere nota al religioso poiché la comunità di chierici regolari teatini di Napoli, oltre a essere tra le più numerose, ricopriva un ruolo importante all'interno della congregazione.

[69] Ringrazio Marco Rosario Nobile e Fulvio Lenzo per la segnalazione del disegno di Casembort. Il disegno è stato pubblicato in Nobile, 2005. Su Casembort a Messina si rimanda a De Gennaro, 1999.

[70] Ciaramitaro, 2004, pp. 27-30. Sul soggiorno di Guarini in Sicilia si rimanda anche a Molonia, 2006; Klaiber, 2006; Nobile, 2006; Vassallo, *infra* con relativa bibliografia.

[71] Lenzo, *infra*.

[72] In questo caso non si tratta di una spirale, ma di una guglia traforata intorno alla quale si avviluppa una cornice coclide. Cfr. Lenzo, 2003; Lenzo, 2005.

[73] Vedi nota n.6.

[74] Guarini, 1737, tav. 3.

[75] Guarini, 1737, Trattato III, Cap. XXVI, Osservazione I.

[76] *Ivi*, Trattato III, Cap. XXVI, Osservazione III.

[77] *Ivi*, Trattato III, Capo XIII, Osservazione I. Dalla descrizione emerge una particolare attenzione di Guarini al tema dell'angolo nella torre campanaria e alla sua staticità, attenzione riscontrabile anche nel progetto parigino. La descrizione dei riferimenti citati non risulta del tutto convincente, lasciando ipotizzare che il teatino non avesse avuto conoscenza diretta delle architetture di cui parla; è tuttavia probabile che egli si fosse imbattuto in Francia in numerose *trompes*, menzionate come «un'angolo d'una altissima torre sopra d'un arco».

[78] Coffin, 1956, p. 15.

[79] In merito si veda Klaiber, 2001.

[80] Cfr. Coffin, 1956, p. 15.

[81] Sui progetti degli accademici francesi di fine Seicento e l'unione fra l'Accademia di San Luca e l'Académie de France negli stessi anni si rimanda a Smith, 1993; Guidoboni, 2016; Guidoboni, 2019.

[82] «In 1665 Mr. Wren took a journey to Paris, where, at that time all arts flourish'd in a higher degree that had ever been known before in France; and where was a general congress of the most celebrated masters in every profession, encourag'd by royal munificence, and the influence of the great cardinal Mazzarin»; in Wren, 1750, p. 261.

**Bibliografia**


J. Babelon, C. Mignot (a cura di), *François Mansart, le génie de l'architecture*, catalogo dell'esposizione, (Château de Blois, 1998), Gallimard, Paris 1998.

A. Bellini, *Gli scritti dei Longhi*, in *I Longhi, una famiglia di Architetti tra Manierismo e Barocco*, a cura di L. Patetta, Clup, Milano 1980, pp. 15-21.

F. Bellini, *Le cupole di di Borromini, la "scienza" costruttiva in età barocca*, Electa, Milano 2004.

F. Bellini, *Organismi cupolati francesi fra Cinquecento e Seicento: originalità e suggestioni italiane,* in *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVII siècle*, a cura di S. Frommel, Droz, Genève 2010.

R. Bösel, C. L. Frommel, *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, 1999-2000), Electa, Milano 2000.

M. Cannella, G. Nuccio, D. Sutera, «*LA NUOVA IDEA DI CUPOLA»: teatri sacri e profani nell'Europa d'età barocca tra storia e rappresentazione*, Caracol Edizioni, Palermo 2023.

F. Ciaramitaro, *Architettura e committenza a Messina nel XVII secolo. La chiesa della SS. Annunziata a Messina e il ruolo di Guarino Guarini e di Simone Carafa,* tesi di dottorato, Università degli Studi di Palermo [2004].

A. Cojannot, *Antonio Maurizio Valperga, Architecte du Cardinal Mazarin a Paris,* in «Paris et l'Ile-de-France», 54, 2003, pp. 33-60.

A. Cojannot, A. Gady, *Dessiner pour bâtir le métière d'architecte au XVIIe siècle*, catalogo dell'esposizione, (Paris, 13 decembre - 2017-12 mars 2018), Hôtel de Soubise, Musée des Archives Nationales), Le Passage, Paris-New York, 2017.

A. Cojannot, G. Nuccio, *Le Vau, Valperga, Guarini et les Théatins de Paris. La construction du couvent et de l'église Sainte-Anne-la-Royale*, in «Bulletin Monumental», Tome 180-2, 2022, pp. 119-138.

J. Connors, *Borromini's S. Ivo alla Sapienza: The Spiral*, in «The Burlington Magazine», vol. 138, 1123, 1996, pp. 668-682.

J. Connors, *Alleanze e inimicizie: l'urbanistica di Roma Barocca*, Laterza, Roma 2005.

D. Coffin, *Padre Guarino Guarini in Paris,* in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 15, 2, 1956, pp. 3-11.

G. Curcio, *Maderno, Borromini, Bernini: i due progetti per i campanili del Pantheon*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 60-62, 2013/2014, pp. 155-168.

G. Dardanello, *Gli "Album Valperga" nella Biblioteca Universitaria di Torino*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*, a cura di G. Alisio, G. Cantone, C. de Seta, M. L. Scalvini, atti del convegno (Napoli 12-14 giugno 1991), Mondadori Electa, Napoli 1994, pp. 71-73.

R. De Gennaro, *Un fiammingo a Messina: Abraham Casembrot,* in «Prospettiva», vol. II, 93/94 («Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro»), 1999, pp. 189-199.

P. de l'Orme, *Oeuvres de Philibert de l'Orme,* Chez Gragnauld Chaudiere, Paris 1626.

M. Folin, M. Preti, *Da Anversa a Roma e ritorno: le Meraviglie del mondo di Maarten van Heemskerck e di Antonio Tempesta*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIV, 2022, pp. 31-68.

F. Fossier, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, Bibliothèque nationale de France/École française de Rome, Parigi-Roma 1997.

D. Frey, *Berninis Entwürfe für die Glockentürme von St. Peter in Rome*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s. 12, 1938, pp. 203-226.

A. Gady, *Jacques Lemercier. Architecte et ingénieur du Roi*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2005.

G. Guarini, *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini chierico regolare, opera postuma dedicata a sua Sacra Reale Maestà*, Appresso Gianfrancesco Mairesse, Torino 1737.

G. Guarini, *Dissegni d'architettura civile et ecclesiastica, Inventati, & delineati dal padre D. Guarino Guarini modenese De Chierici Regolari Theatini, Matematico dell'Altezza Reale di Savoia*, per gl'Eredi Gianelli, Torino 1686.

F. Guidoboni, *I primi concorsi accademici di architettura tra Roma e la Francia, 1677*, in *Roma-Parigi Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, a cura di C. Brook et al., Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2016, pp. 53-64.

F. Guidoboni, *L'église monumentale mise en question : élaboration et diffusion d'un modèle entre Rome et Paris (XVIIe-XVIIIe siècles)*, in «Livraisons de l'histoire de l'architecture», 37, 2019, pp. 11-22.

M. Kahn-Rossi, M. Franciolli (a cura di), *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Skira, Milano 1999.

S. Klaiber, *Guarino Guarini Theatine's Architecture*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1993.

S. Klaiber, *Guarino Guarini honesti parentibus mutinensis*, in *Modena 1598. L'invenzione di una capitale*, a cura di M. Bulgarelli, C. Conforti, G. Curcio, Electa, Milano 1999, pp. 219-237.

S. Klaiber, *Guarini e Parigi. Interscambi culturali e critici,* in *Sperimentare l'architettura: Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Fondazione CTR, Torino 2001, pp. 15-36.

S. Klaiber, *Messina, Santissima Annunziata: facciata della chiesa e casa dei Teatini*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H.A. Millon, Umberto Allemendi & Co., Torino 2006, pp. 270-275.

A. Lange, *Disegni e documenti di Guarino Guarini*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, atti del convegno, a cura di V. Viale (Torino, 30 settembre-5 ottobre 1968), 2 voll., Accademia delle Scienze di Torino, Torino 1970, I, pp. 91-344.

F. Lenzo, *Filippo Juvarra a Messina: la chiesa di San Gregorio*, in «Annali di Architettura», 15, 2003, pp. 195-214.

F. Lenzo, *Il campanile di San Gregorio e Paolo Filocamo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 1, 2005, pp. 31-40.

F. Lenzo, *Da Messina a Venezia. Domenico Paterò, Guarino Guarini e il Battistero di Santa Maria del Giglio*, in «Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 28, 2019, pp. 41-51.

G. Lerza, *Martino Longhi il Giovane*, in M. Fratarcangeli, G. Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma, tensioni e nuovi esiti formativi*, Carsa Edizioni, Roma 2012, pp. 135-178.

M. Longhi, *Discorso di Martino Lunghi delle cagioni delle ruine della Facciata e Campanile del famoso Tempio in Vaticano, de suoi Rimedij; e delle Ragioni*, appresso Gio. Battista Robletti, Roma 1645.

M. Lours, et al., *Paris et ses églises, du Grand Siècle aux Lumières*, Picard, Paris 2016.

N. Marconi, *Cantiere e maestranze nel Seicento romano. La facciata longhiana dei Santi Vincenzo e Anastasio in piazza di Trevi (1646 - 1660),* in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 8, 2001, pp. 98-108.

S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics at the Vatican*, Yale University Press, New Heaven-London 2022.

S. McPhee, *"Del campanile eretto nel tempio Vaticano e sua demolizione"*, in *Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Electa, Milano 2003, pp. CXCVIII-CCV.

C. Mignot, *La chapelle et maison de Sorbonne*, in *Richelieu et le monde de l'esprit,* catalogo della mostra (Paris, novembre 1985), Imprimerie Nationale, Paris 1985, pp. 86-93.

C. Mignot, *François Mansart, un architecte artiste au siècle de Louis XIII et Louis XIV*, Le Passage, Paris 2016.

H. A. Millon, *Notes on Old and Modern Drawings: An Early Seventeenth century Drawing of the Piazza San Pietro*, in «Art Quarterly», 25, 1962, pp. 229-241.

G. Molonia, *Guarino Guarini: un teatino a Messina*, in «Messenion d'Oro», n.s., 9, 2006, pp. 17-32.

M. R. Nobile, *Editoriale*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», 1, 2005, pp. 4-5.

M. R. Nobile, *Guarini e la Sicilia*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H.A. Millon, Umberto Allemendi & Co., Torino 2006, pp. 487-493.
G. Nuccio (a), *Una testimonianza sul progetto di Guarino Guarini per la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale a Parigi: la perizia di Siméon Lambert e Alexandre Delespine*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 31, 2020, pp. 21-32.
G. Nuccio (b), *Guarino Guarini a Parigi e la chiesa di Sainte-Anne-la-Royale, nuove acquisizioni documentarie*, in «Annali di Architettura», 32, 2020, pp. 119-134.
J. M. Pérouse de Montclos, *L'architecture à la française de la Renaissance à la Révolution*, Picard, Paris 1982.
S. Piazza, *Guarino Guarini e la chiesa dei Padri Somaschi a Messina*, Edizioni Caracol, Palermo 2016.
E. Piccoli, *Una pianta della Sainte-Anne-la-Royale di Guarino Guarini nel fondo de Cotte,* in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Umberto Allemendi & Co., Torino 2006, pp. 285-290.
A. Pugliese, S. Rigano, *Martino Lunghi il Giovane Architetto*, Mario Bulzoni, Roma 1972.
A. Roca De Amicis, *Guarino Guarini 'modenese' e la tradizione architettonica emiliana,* in «Palladio», 16, 1995, pp. 79-92.
A. Roca De Amicis, *Notizie su Guarino Guarini nell'Archivio Generale dei Teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 120, 1994, pp. 69-103.
H. Rousteau-Chambon, *Le gothique des temps modernes architecture religieuse en milieu urbain,* Picard, Paris 2003.
T. Sandonnini, *Il padre Guarino Guarini modenese*, in *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le province modenesi e parmensi*, s. III, vol. V, parte II, Tipografia di G. Vincenzi e nipoti, Modena 1890, pp. 483-534.
G. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque,* The MIT Press for The Architectural History Foundation, New York, 1993.
M. Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Tome second, Chez Hardouin & Gattey, Paris 1787.
G. Vassallo, «Nolite Extollere in altum cornu vestrum». *Ipotesi sul campanile della chiesa della Santissima Annunziata di Messina*, in «Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 35, 2022, pp. 69-74.
C. Wren, *Parentalia: or Memoirs of the Family of the Wren*, Printed for T. Osborn, in Gray's-Inn and R. Dodsley, in Pall-Mall, London 1750.

# LA CHIESA DELLA SANTISSIMA ANNUNZIATA E IL CONVENTO DEI PADRI TEATINI A MESSINA: DAL PROGETTO DI GUARINI ALLA RICOSTRUZIONE DIGITALE DELLE FACCIATE*

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-vassallo

*Gabriele Vassallo*
Università degli Studi di Palermo
gabriele.vassallo@unipa.it

**Abstract**

**Santissima Annunziata Church and the convent of the Padri Teatini in Messina: from Guarini's drawings to the digital reconstruction of the façade**

*The purpose of this study is the investigation of the various sources that have handed down the memory of the façades of the church of the Santissima Annunziata and the adjacent convent of the Padri Teatini in Messina. Both were designed by Guarino Guarini between 1657 and 1662 and destroyed in the 1908 earthquake. It is now possible to reconstruct the façades philologically in their urban context by means of digital representation. This not only makes it possible to restore the lost image of the complex, but above all it offers itself as a tool for analysing the façades designed by Guarini. The detailed analysis of the sources forces one to question issues relating to the design of the façades, but above all to the inconsistencies between the different images on which previous studies to date have been based. In addition, the paper explores the cultural roots of the project, through which Guarini introduced in Sicily new architectural ideas of diverse origins, including the reception of the novelties of the Roman Baroque, temporary architectural apparatuses for festivals and processions, as well as solutions specific to other parts of Europe.*

**Keywords**

*Guarino Guarini, Santissima Annunziata, Messina 1908 heartquake, Late-baroque Sicilian architecture, digital reconstruction.*

*Introduzione*

Nel 1730 il complesso dei teatini di Messina viene descritto dal viaggiatore domenicano Père Labat come una delle più belle e maestose architetture dell'isola. Questi rimane colpito tanto dalla chiesa della Santissima Annunziata, «la più bella delle due Sicilie» secondo «gli esperti»[1], quanto dall'attigua casa dell'Ordine, che arriva a definire adatta ad ospitare un papa o un imperatore[2]. La costruzione impegna la comunità teatina di Messina dagli anni Dieci del Seicento[3] fino alla consacrazione solenne della chiesa da parte dell'arcivescovo Simone Carafa il 13 giugno del 1660[4], anno, verosimilmente, del completamento della facciata progettata da Guarino Guarini. Questi, secondo l'ipotesi ormai comunemente accettata, soggiorna Messina tra il 1657 e il 1662[5]. A Guarini vengono assegnate da Francesco Susinno anche la facciata del convento e alcune delle cappelle e oratori interni[6]. A causa del terremoto del 28 dicembre 1908, che provoca il crollo della chiesa e del convento, oggi non rimangono che poche fotografie e illustrazioni del complesso teatino. In seguito ai bombardamenti del 1943 sono andati definitivamente perduti i documenti di archivio che avrebbero permesso di precisare le vicende legate alla fabbrica, come il coinvolgimento di altre figure professionali che avrebbero probabilmente affiancato Guarini alle prese con la sua prima opera[7]. A partire dal materiale iconografico superstite e dalle fonti scritte a disposizione è stato possibile realizzare una restituzione grafica attraverso un modello digitale. Il processo da un lato ha ricostruito l'immagine perduta delle facciate nel loro contesto urbano, dall'altro ha supportato l'indagine storica. Il vaglio delle fonti, finora poste dalla storiografia sullo stesso livello di attendibilità, ha permesso di riesaminare aspetti del lessico, degli elementi architettonici e degli schemi compositivi adottati da Guarini e di mettere in luce le differenze tra l'opera realizzata e le diverse rappresentazioni superstiti.

*I padri teatini a Messina: cenni storiografici*

I padri teatini si insediano a Messina nel 1607, dove vengono comunemente chiamati i «Padri dell'Annunziata»[8]. Per i primi due anni gli viene infatti assegnata la chiesa della Santissima Annunziata di Castellamare, detta dei Catalani, con la concessione delle case attigue. I religiosi si trasferiscono poi nella più prestigiosa via Maestra, o dell'Uccellatore, vicino all'omonima piazza, nelle case del nobile messinese Anton Cesare Aquilone[9]. Negli anni Dieci del Seicento inizia la costruzione della nuova chiesa[10], i cui lavori proseguono fino alla consacrazione da parte dell'arcivescovo Simone Carafa il 7 agosto 1653[11]. Allo stesso modo «la consecrò con solenne pompa» il 13 giugno 1660, in seguito al completamento della facciata guariniana[12]. Il ruolo decisivo di Carafa nella realizzazione della chiesa viene esaltato, oltre che dalla scritta che corre lungo il fregio del primo ordine[13], dalla ricca ornamentazione in bassorilievo con mitra vescovile, croce e pastorale all'interno dell'archivolto del portale. Dovevano esservi, alla

base del finestrone, delle figure di putti che sorreggevano un galero (cappello cardinalizio) sul blasone della famiglia Carafa della Spina con due cornucopie ai lati[14].
La chiesa seguiva uno schema basilicale a navata unica con quattro cappelle laterali a destra e a sinistra, un ampio transetto e un profondo presbiterio absidato, impianto analogo a quello della chiesa dei teatini di Siracusa a sua volta esemplata sul modello di Sant'Andrea della Valle a Roma, la chiesa della sede generalizia dell'ordine [fig. 1]. Le poche fotografie conservate inquadrano gli affreschi della volta a botte lunettata e la tomba di Carafa, dando un'idea approssimativa della ricchezza di stucchi, marmi mischi e pitture che ricoprivano interamente le superfici di cui si parla in letteratura[15] [fig. 2]. Sembra che la chiesa fosse una delle più luminose della città, grazie alla presenza di ampi finestroni ai lati. All'incrocio con il transetto si impostava una cupola cieca in gesso senza tamburo, dal sesto molto ribassato, corretta otticamente dal *trompe-l'oeil* con figure disposte fra i cerchi di nuvole in prospettiva iposcopica e coperta esternamente da una sorta di ridotto tiburio poligonale [fig. 3]; i pennacchi erano affrescati con figure di santi ai piedi dei quali sono rappresentati gli stemmi della famiglia Carafa[16].
A marcare l'incrocio con la via di San Cristoforo, nell'angolo destro della facciata, dietro le volute, si ergeva una torre campanaria, crollata nel terremoto del 1693 e sostituita con quella visibile nelle fotografie, meno svettante dell'originale per ragioni di sicurezza[17]. Il primo campanile, di cui non si conoscono data di costruzione e autore, viene citato da Labat, il quale riferisce di una torre prodigiosamente alta che «rispondeva della bellezza di tutto l'edificio» e che nel crollo aveva causato danni anche agli edifici vicini e ucciso gli astanti; per questo, conclude, la torre era stata ridimensionata in modo da evitare il ripetersi di simili disordini[18]. La prima torre è tradizionalmente attribuita a Guarini[19] e di essa l'unica memoria grafica è la miniatura della chiesa nella pianta in assonometria della città di Messina nel *Teatro Geográfico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* (1686) [fig. 4][20].
La costruzione della casa deve essere successiva al 1654, poi-

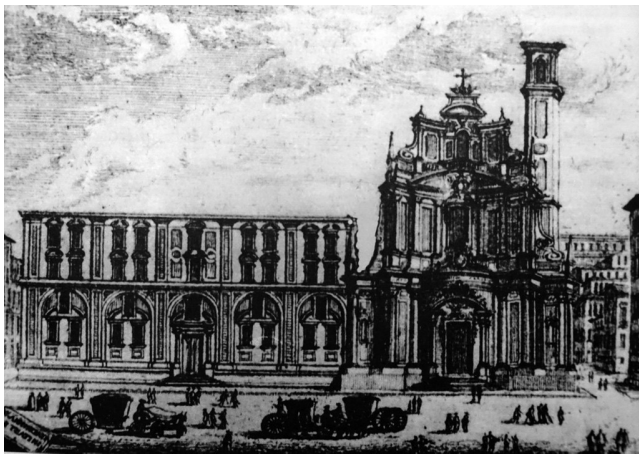


*Fig. 1. Francesco Sicuro,* L'Annunziata dei Teatini*, stampa contenuta in* Vedute e prospetti della città di Messina*, 1768.*

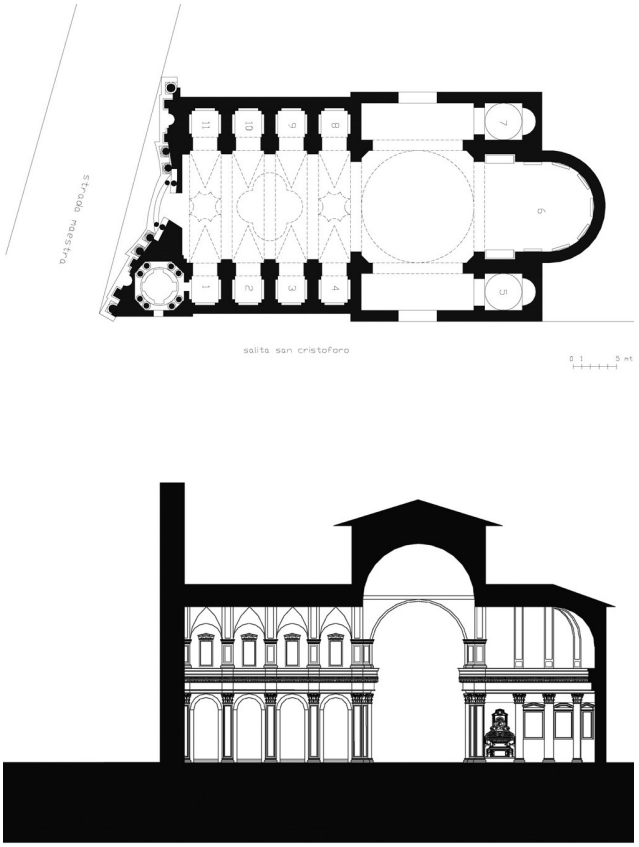



*Fig. 2. F. Ciaramitaro, ipotesi di pianta e sezione della chiesa della Santissima Annunziata di Messina, 2004 (da Ciaramitaro, 2004, pp. 47-48).*

*Fig. 3. Messina. Cupola e volta della navata della chiesa dell'Annunziata dei Teatini in una fotografia di fine Ottocento (collezione privata).*

ché in quell'anno i teatini messinesi ottengono dal preposito generale il permesso di vendere la proprietà per 2.000 scudi allo scopo di acquistare un nuovo sito a questa destinato [fig. 5][21].

*Le facciate della chiesa della Santissima Annunziata e della casa dei padri teatini*

Dal diario di Gaetano La Corte Cailler è noto che, durante la demolizione dei ruderi della chiesa per l'attuazione del nuovo piano regolatore, nel gennaio 1912 vengono scoperti i resti di una prima facciata risalente, possibilmente, al 1653, data della prima messa per l'inaugurazione della fabbrica[22]. È probabile che la costruzione della nuova facciata non fosse, dunque, un semplice completamento, bensì il rifacimento di quella precedente, la quale doveva aver lasciato insoddisfatta la comunità teatina messinese. Questa, con il sostegno di Carafa, doveva giudicare inadeguato il mancato allineamento con la via Maestra[23], asse delle fastose celebrazioni civili e religiose e bisognosa, quindi, di quinte appropriate. Non stupisce, dunque, la scelta di affidare il progetto della nuova facciata monumentale a un teatino che aveva studiato a Roma e già dato prova delle proprie capacità professionali. Guarini aveva infatti lavorato nel cantiere della casa dei teatini di Modena e in quello della annessa chiesa di San Vincenzo affiancando il teatino Bernardo Castagnini e l'architetto di Francesco I d'Este Bartolomeo Avanzini. Nel progetto della nuova facciata messinese, Guarini si trova ad affrontare il problema del disallineamento della chiesa rispetto alla via Maestra, risolto brillantemente ribaltando il piano obliquo della facciata rispetto all'asse perpendicolare alla strada passante per il portale centrale, generando, così, un profilo mistilineo concavo, contrastato dalla convessità del portale e articolato, nelle giunzioni tra piani retti e curvi, dalla disposizione di paraste e colonne [fig. 6][24]. Il nuovo prospetto, in pietra di Siracusa finemente intagliata[25], presenta la sovrapposizione di cinque ordini decrescenti secondo un andamento piramidale [fig. 7][26]. Sebbene la storiografia abbia individuato nella chiesa palermitana di San Matteo lungo il Cassaro un modello certo per l'Annunziata[27], non è chiaro quanto Guarini possa aver visto della facciata, dato che il suo completamento risale al 1662[28]. La facciata dell'Annunziata è stata letta, in parte, come un «manifesto programmatico» del revisionismo sintattico della cultura architettonica romana più all'avanguardia sviluppato da Guarini[29]. Tuttavia, un'interpretazione "lineare" delle esperienze che hanno contribuito all'evoluzione dell'architettura guariniana, secondo un diretto principio di causa-effetto, non convince. L'originale impostazione "triangolare", come sottolinea Maria Sofia Di Fede, è certamente inconsueta, ma non del tutto inedita; alla piccola scala numerosi esempi possono essere individuati nei disegni di arredi liturgici come altari, cibori, tabernacoli, tribune, catafalchi, vere e proprie architetture in miniatura che, non dovendo tener conto di tutti i problemi tecnici della grande scala, sono generalmente caratterizzati da composizioni più libere e fantasiose[30]. Non è un caso che il progetto guariniano che più

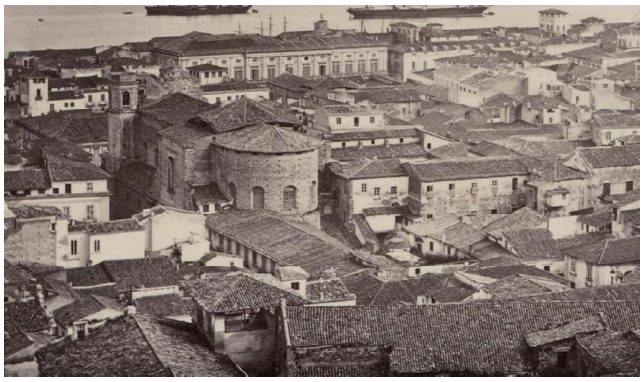


*Fig. 4. Panorama di Messina di fine Ottocento dove è visibile la chiesa della Santissima Annunziata (collezione privata).*

*Fig. 5. Anonimo, stralcio della pianta di Messina dove è visibile la miniatura della chiesa dell'Annunziata con la torre originaria, 1686 (da Castilla, 1686).*

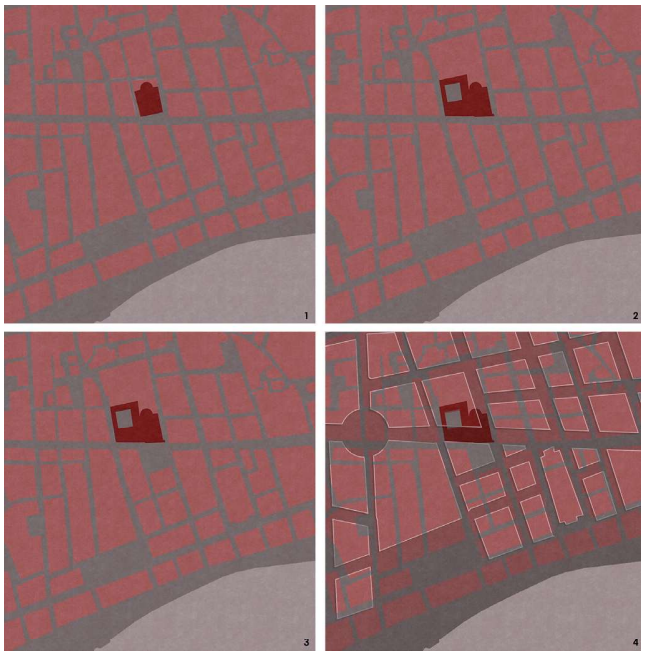



*Fig. 6. Trasformazioni del tessuto urbano di Messina nell'area dell'insediamento dei teatini dal Seicento a oggi: 1) Primo nucleo dai primi anni del Seicento; 2) Ampliamento unificando più blocchi in un unico isolato dopo l'acquisto della "casa delle Vergini Reparate" dal 1654 in poi; 3) Apertura della piazza dopo il terremoto del 1783; 4) Attuazione del Piano Borzì dal 1912 (elaborazione dell'autore).*

sembra ricalcare lo schema dell'Annunziata sia l'altare della chiesa di San Nicolò a Verona[31]. Alla grande scala sono note le protesi effimere applicate agli edifici realizzate per le grandi celebrazioni e processioni, insieme alle complesse macchine festive; la stessa facciata della chiesa di San Matteo sembra riproporre nelle sue ornamentazioni plastiche in pietra gli allestimenti che venivano montati lungo lo stesso Cassaro[32]. Oltre a questi stimoli, Guarini potrebbe anche avere visto stampe di architetture del nord Europa, in particolare delle aree fiamminghe e tedesche, dove l'andamento piramidale delle facciate è assai frequente[33].

La sinuosità degli elementi plastici che movimentano la facciata della chiesa contrasta con il prospetto più sobrio della casa dei teatini adiacente. Il volume dell'edificio è ripartito, in facciata, in cinque campate definite da lesene senza capitello, in una sorta di combinazione tra la cosiddetta "opera a fasce" e l'"opera a riquadri" descritte da Guarini nel suo trattato[34]. La partitura centrale, leggermente più stretta delle altre, ospita il portale monumentale[35]; da questo si accedeva a un chiostro con un giardino ricco di fontane[36]. All'interno della casa si trovavano gli oratori, tra cui si ricordano quelli di San Giovanni Apostolo e dei Mercadanti [fig. 8][37]. L'elemento distintivo della facciata è l'utilizzo di finestre termali al secondo livello, che contribuiscono a definire il carattere monumentale dell'edificio. A eccezione della campata centrale con il portale di ingresso, ciascun riquadro presenta due finestre rettangolari al pianterreno separate da un campo pieno; le cornici curve delle finestre sono sovrapposte alla base delle finestre termali sovrastanti. L'originalità della soluzione sta nella configurazione dei timpani spezzati, privi delle ali interne. La composizione viene bilanciata dalla definizione del fornice centrale nella finestra termale soprastante. Questo, infatti, emerge visivamente rispetto alle bucature ai lati presentandosi come una terza finestra, marcata dall'ispessimento dei piedritti e con una cornice curva che completa idealmente i due timpani spezzati delle finestre sottostanti. Viene così ad instaurarsi una relazione dinamica nel gruppo delle tre bucature, come se la finestra centrale slittasse in alto e costituisse visivamente l'apice di un triangolo ideale. Franco Borsi sottolinea come la novità nella facciata del complesso stia proprio nell'alleggerimento del pianterreno tramite il sistema delle aperture, che tolgono alla parete il valore di sostegno[38]. La funzione statica è affidata, visivamente, alla partitura di para-

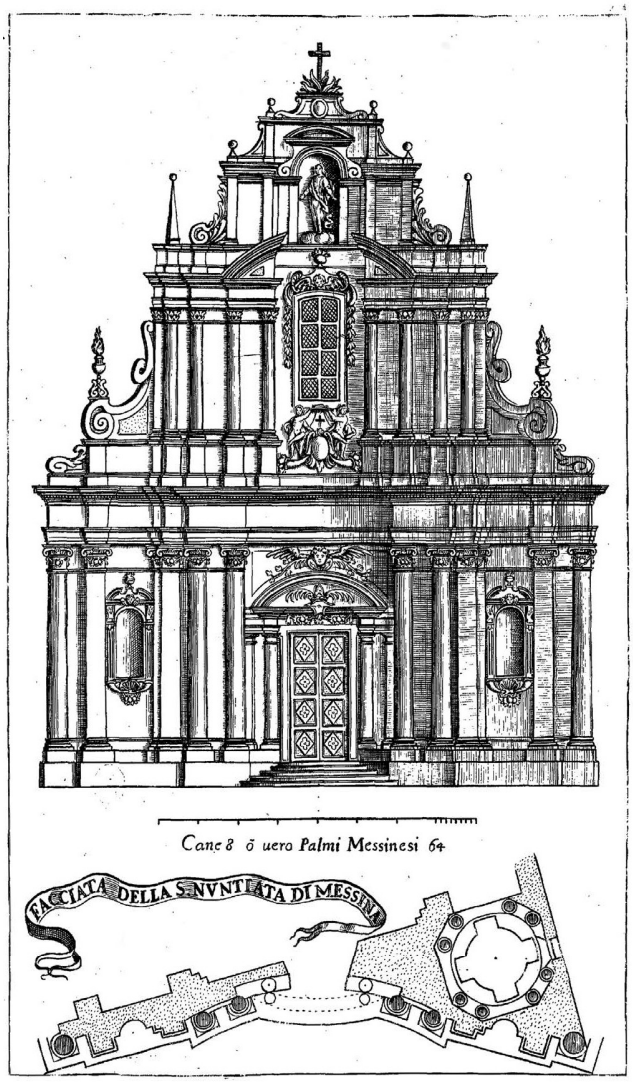



*Fig. 7. Guarino Guarini,* Facciata della S. Nuntiata di Messina *(da Guarini, 1737).*

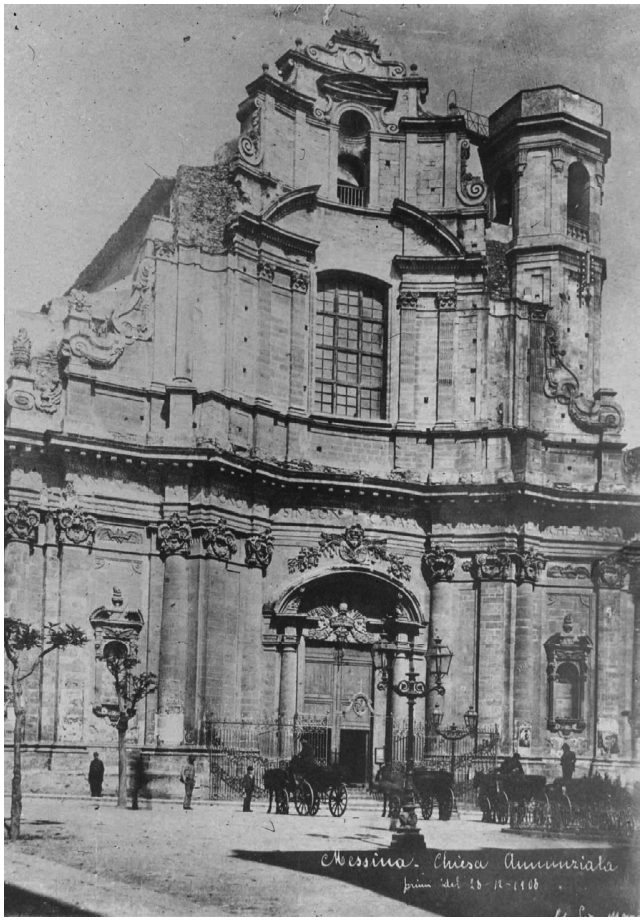



*Fig. 8. Messina. Chiesa della Santissima Annunziata in una foto del 1908, prima del terremoto (collezione privata).*

ste e trabeazioni, secondo la concezione "gotica" di Guarini dello scheletro dell'edificio che permette di operare liberamente nelle superfici "non strutturali" racchiuse dalle nervature[39]. A differenza dell'Annunziata, il disegno della facciata della casa teatina è assente nell'*Architettura civile* (1737). La sua memoria grafica è tramandata unicamente dal disegno anonimo nel *Teatro Geográfico* (1686) e dall'incisione di Francesco Sicuro in *Vedute e prospetti della città di Messina* (1768) [fig. 9]. In una fotografia della chiesa precedente al terremoto del 1908 è visibile solamente uno stralcio della campata di destra [fig. 10], mentre nelle fotografie successive al crollo sono visibili solo i primi due livelli e il portale centrale [figg. 11-12].

Il progetto di Guarini è stato più volte paragonato al collegio gesuitico di Messina di Natale Masuccio[40] e a quello di Trapani di Tommaso Blandino[41]; fra i diversi tratti in comune, viene segnalata la distribuzione nell'intero isolato della chiesa e della casa, l'organizzazione di questa in campate con finestre a coppie definite verticalmente da lesene rincassate e orizzontalmente da marcapiani e, infine, l'accesso alla casa tramite un portale monumentale nella campata centrale (dettaglio, in realtà, piuttosto convenzionale)[42]. Paolo Portoghesi, invece, associa le finestre a coppie nei riquadri al ricordo del cantiere del Palazzo Ducale di Modena[43], mentre Sandro Benedetti vede, nella parte bassa della facciata, un riferimento al ritmo serrato del prospetto del Palazzo Senatorio di Messina di Jacopo Del Duca[44]. L'esperienza della casa di Messina deve essere stata fondamentale per il progetto suc-

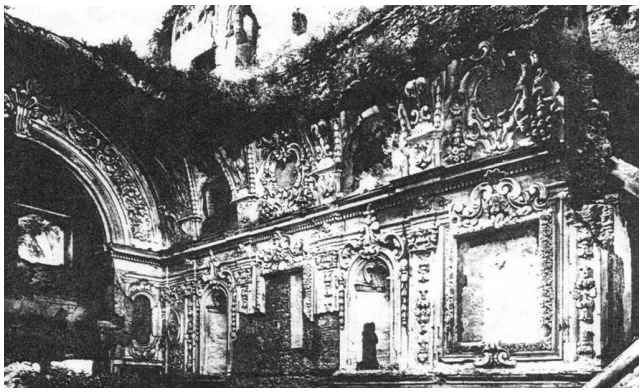


*Fig. 9. Messina. Oratorio della Sanità e dei Mercanti dopo il terremoto del 1908 (da Ciaramitaro, 2004, p. 108).*

*Fig. 10. Messina. Chiesa della Santissima Annunziata prima del terremoto in una fotografia colorata dove è visibile una parte della facciata della casa dei teatini (collezione privata).*

*Fig. 11. Messina. Ruderi della chiesa e della casa dei teatini dove è ben visibile il sistema di finestre termali (collezione privata).*

*Fig. 12. Messina. Fotografia della piazza e della chiesa dell'Annunziata nel 1909 dove visibile il portale nella parte centrale della casa dei Teatini (collezione privata).*

cessivo di Guarini, il collegio teatino di Modena, per il quale l'architetto produrrà quattro disegni nel 1662, durante la sua breve permanenza nella città natale in visita alla madre morente e prima della partenza per Parigi nell'autunno dello stesso anno. Un altro gruppo di disegni verrà sviluppato dal 1675, data in cui vengono avviati i lavori secondo l'effettivo progetto di Guarini[45]. L'utilizzo dell'"opera a fasce" e "a riquadri" in registri sovrapposti e l'inserimento di volute e frontoni spezzati non sono elementi inconsueti nelle architetture collegiali; la vicinanza temporale del progetto modenese con la casa di Messina evidenzia, però, una chiara continuità tra le due opere. L'elemento che immediatamente rimanda alla fabbrica messinese è l'utilizzo, in entrambe le sedi, di finestre termali, questa volta non in facciata nei registri bassi, bensì nel cleristorio che illumina dall'alto l'ampio corridoio a tre livelli, visibile in sezione in uno dei disegni di Guarini del 1662 [fig. 13][46].

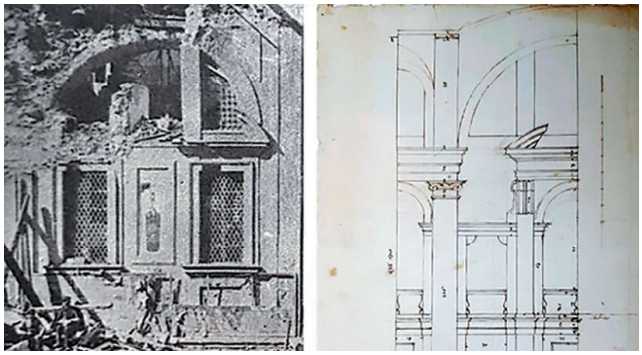


*Fig. 13. Raffronto tra le finestre termali della casa dei Teatini di Messina e la sezione disegnata da Guarini del corridoio superiore della casa di San Vincenzo di Modena del 1675 (fotoraddrizzamento e montaggio dell'autore).*

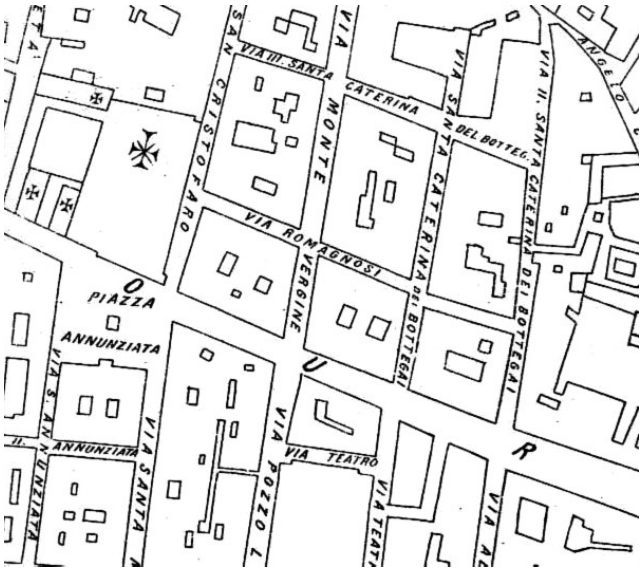



*Fig. 14. Messina, stralcio della pianta dell'I.G.M. in scala 1:2000 del 1909 sulla base dei rilievi effettuati prima del terremoto (I.G.M., 1-A-4, Classif. Piante di Città, inv. N. 589).*

*Le incongruenze nell'iconografia e nel trattato*

La tavola non numerata inserita nell'*Architettura civile* (1737)[47], assente nella precedente stesura dei *Dissegni d'architettura civile et ecclesiastica* (1686), mostra la facciata della chiesa dell'Annunziata in pianta e prospetto. Al di sotto dell'alzato è riportata la scala metrica in canne e palmi messinesi; se si convertono i palmi messinesi in metri e si confronta la larghezza del fronte con quello rilevato dall'I.G.M. nella carta in scala 1:2000 del 1909, le misure corrispondono perfettamente [fig. 14][48]. Tuttavia, dall'accostamento tra le fotografie e l'incisione emergono notevoli differenze che difficilmente possono essere attribuite alla distanza fisica e temporale tra la realizzazione dell'opera e la redazione della tavola per la pubblicazione. Probabilmente Guarini, nel preparare i disegni da affidare all'incisore, interviene sui progetti quando lo ritiene opportuno, effettuando intenzionalmente correzioni per una trasmissione revisionata delle proprie opere.

Sono riscontrabili sostanziali differenze tra l'opera realizzata e l'iconografia pervenuta anche per quanto concerne la facciata della casa. Il disegno nel *Teatro Geográfico* (1686) e l'incisione di Sicuro (1768) presentano, infatti, una serie di incongruenze con il materiale fotografico. Una difformità consiste nell'utilizzo di semplici cornici orizzontali sulle finestre del terzo e del quarto livello al posto dei fantasiosi frontoni spezzati con ali sporgenti del disegno nel *Teatro Geográfico* [fig. 15]. Non è comunque da escludere che le cornici siano state sostituite, forse in seguito ad eventuali danneggiamenti per i diversi terremoti precedenti a quello del 1908. Le differenze più evidenti, però, riguardano l'orditura dei quattro livelli. Nelle rappresentazioni del 1686 e del 1768 questi sono ripartiti a due a due in ordini giganti sovrapposti. Lo stralcio di facciata visibile in fotografia rivela la presenza di tre trabeazioni: quella al di sopra del terzo e del quarto livello sporge oltre l'angolo dell'edificio, mentre quella al di sopra delle finestre termali al secondo livello si interrompe poco prima dei lati del prospetto, lasciando libera una fascia liscia per i primi tre livelli. L'effettiva organizzazione sintattica della fac-

*Fig. 15. Anonimo,* San Gaetano de Mecina, *1686 (da Castilla, 1686).*

ciata presentava, quindi, un ordine gigante principale esteso per tre livelli, come se le fasce verticali lisce ai lati costituissero delle paraste a sostegno della trabeazione soprastante. Al suo interno un ordine gigante secondario comprendeva i primi due livelli. Il quarto orine, invece, non era raggruppato insieme al livello sottostante, essendo direttamente sovrapposto alla trabeazione che chiudeva l'ordine gigante dei primi tre livelli.
Le differenze tra i disegni della facciata e le fotografie potrebbero essere dovute, in parte, alla conformazione della strada fino al 1783, anno di realizzazione della piazza dell'Annunziata, dal momento che le imprecisioni nelle rappresentazioni del complesso si accentuano quanto più aumenta la distanza degli elementi architettonici dal punto di vista dell'osservatore, trattandosi di una strada stretta con l'impossibilità di avere una visione frontale dell'oggetto architettonico. La carta di Gianfrancesco Arena della pianta della città di Messina, redatta all'indomani del terremoto del 1783, indica, infatti, l'isolato di fronte alla chiesa ancora compatto sulla strada. La pianta di Wengersky del 1823 riporta, per la prima volta, la piazza antistante. Il disegnatore per il *Teatro Geográfico* e Francesco Sicuro avrebbero potuto dunque compensare la mancanza di informazioni visive con la propria immaginazione.

*La ricostruzione grafica attraverso il modello digitale*

I diversi gradi di affidabilità delle fonti hanno reso necessario l'utilizzo di un approccio metodologico ibrido per la ricostruzione grafica delle facciate. L'idea di basarsi esclusivamente sulla prospettiva inversa delle fotografie è stata esclusa, in quanto la risoluzione era insufficiente per tracciare con precisione gli assi di riferimento e determinare le corrette proporzioni tra le parti senza un ampio margine di arbitrarietà[49]. Oltretutto, il profilo mistilineo della facciata fa sì che non si possano individuare i molti centri di fuga con una precisione adeguata.
La pianta e l'alzato nella tavola dell'*Architettura civile*, pur presentando differenze e semplificazioni rispetto alla facciata costruita, si basano probabilmente su disegni che Guarini aveva portato con sé da Messina. Dalle carte storiche della città, in particolare dal rilievo dell'I.G.M. del 1909 in scala 1:2000, è possibile determinare con precisione l'ampiezza della facciata della chiesa, che si distingue dal resto del complesso per un leggero ispessimento[50], e che misura 28 metri, mentre nel disegno di Guarini circa 14 canne messinesi. Dal momento che ogni canna è suddivisibile in 8 palmi e ogni palmo messinese corrisponde a 0,258 metri[51], la facciata, secondo il disegno di Guarini è dunque larga 28 metri circa, confermando le misure del rilievo. Anche l'altezza di 39 metri circa, compresa la croce, è facilmente calcolabile tramite la fotografia una volta nota la larghezza e coincide con quella di Guarini. Discrepanze fra l'incisione e l'edificio realizzate sono, invece: le proporzioni di alcuni elementi dell'architettura, quali il finestrone e le nicchie laterali, la sostituzione di paraste con colonne libere e viceversa. La pianta, inoltre, non rappresenta la sezione di un unico piano orizzontale, ma ibrida elementi appartenenti ai diversi livelli. Ciò è evidente, in particolare, nella compresenza delle due nicchie laterali del primo ordine e della finestra concava, appartenente al secondo. Allo stesso modo sono rappresentati contemporaneamente la suddetta finestra e il portale convesso sottostante, segnalato da due linee tratteggiate; lo si vede anche nell'accostamento tra i fusti non campiti delle colonne ai lati della finestra e quelli del portale sottostante, come si evince dalla differenza di diametri. La pianta di Guarini, infine, non è affidabile nemmeno per definire con esattezza il profilo della facciata, in quanto si tratta di un disegno divulgativo che non costituiva un esecutivo per il cantiere. Non sappiamo se questi disegni, pubblicati dopo la morte di Guarini, si basino su degli schizzi o su disegni di una versione non definitiva.
Grazie al rilievo urbano si conosce la posizione reciproca tra il piano complessivo della facciata lungo corso Cavour e il fianco laterale, lungo via San Cristofaro. La navata si conclude con una controfacciata perpendicolare al fianco laterale, come indicato da Guarini nel disegno della facciata. È stato dunque tracciato un asse perpendicolare alla salita di San Cristofaro a partire dall'estremità sinistra della chiesa, segnalata dall'ispessimento rispetto al filo della strada. L'asse di simmetria della facciata è una retta perpendicolare alla direzione di corso Cavour e passante per il punto medio del segmento della larghezza totale della facciata. Si è proceduto analizzando in fotografia il proporzionamento degli ordini e gli intercolumni nei vari tratti che compongono il profilo mistilineo. Le fotografie permettono di individuare facilmente i rapporti tra il diametro dei fusti all'imoscapo e l'altezza totale. In un continuo confronto tra l'incisione, il testo di Guarini e l'analisi delle fotografie, vengono confermati i principi espressi dall'autore sulle regole proporzionali che l'architetto deve tenere in considerazione nei costrutti architettonici [fig. 16]. Ad esempio, nella sovrapposizione dei primi due registri viene rispettata la regola di non differenziare le proporzioni di due ordini sovrapposti di più di mezzo diametro. Per questo, le proporzioni dell'ordine del primo registro non rispettano quelle indicate da Guarini per lo ionico "supremo", ovvero quello con il rapporto maggiore tra altezza totale e diametro del fusto e che riferisce di aver impiegato nella "Nunziata di Messina". L'altezza del fusto è di 15 moduli meno 4 diti (ovvero poco meno di 7 diametri e mezzo) mentre l'altezza riscontrabile dalle fotografie è di 16 moduli, ovvero 8 diame-

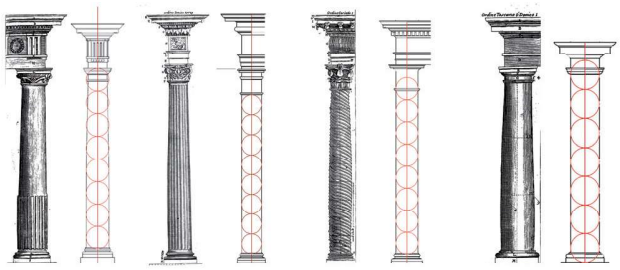


*Fig. 16. Proporzionamento degli ordini impiegati nella facciata dell'Annunziata sulla base delle indicazioni di Guarini e confronto con i disegni tratti dall'Architettura Civile di Guarini (elaborazione dell'autore).*

tri, come nell'ordine corinzio[52]. Per proporzionare anche il capitello e la trabeazione all'altezza totale dell'ordine, Guarini ha utilizzato i moduli attribuiti al corinzio; anche la presenza di modiglioni nella sottocornice, invece dei dentelli, conferma che l'ordine in questione è assimilabile in tutto e per tutto a un corinzio. Curiosamente, sull'ordine corinzio sovrapposto, che il testo indica correttamente essere quello del primo tipo, alto 15 moduli[53], Guarini ha impostato una trabeazione con dentelli (che nel trattato associa allo ionico). La scelta può essere giustificata dalla volontà di rendere meno marcata la separazione con gli ordini superiori, tutti inscritti in un unico triangolo equilatero (il registro inferiore, invece, è inscrivibile in due quadrati) [fig. 17]. Il terzo registro, invece, è un tuscanico semplificato con il fusto alto 6 diametri circa. In questo caso non viene rispettata la differenza massima di mezzo diametro, ma non essendoci colonne, le paraste possono seguire proporzioni più libere; inoltre, l'altezza totale dell'ordine è di circa due terzi rispetto a quello sottostante, anche questo un suggerimento che Guarini riporta per proporzionare i piani attici. Il dorico del portale rispetta il principio gerarchico secondo cui è opportuno che un ordine minore contenuto in uno maggiore sia ornato meno riccamente di quest'ultimo – ad esempio nel costrutto dell'intersezione o nella concatenazione. Anche l'emergere di colonne e paraste dalla muratura segue la regola guariniana secondo cui è opportuno far sporgere gli ordini superiori da quelli inferiori sempre meno, via via che si procede verso l'alto. Per la costruzione geometrica delle volute di raccordo ci si è basati sulle indicazioni di Guarini che indica diversi metodi utilizzati all'epoca per la costruzione delle spirali, tra cui quello di Vignola[54].

Per la ricostruzione della facciata della casa si è dovuto tenere presente che le uniche immagini complete, il disegno nel *Teatro Geográfico* e l'incisione di Sicuro, sono del tutto inaffidabili per una ricostruzione filologica. In un paio di fotografie successive al terremoto sono ben visibili le finestre dei due livelli più bassi. Da una fotografia della piazza si intravede anche il portale, mentre nell'unica fotografia dei due livelli superiori è visibile soltanto poco più della metà del partito di destra. Questi dati sono bastati per ricostruire l'intero prospetto. Per la definizione del modello grafico sono state assunte come certe la ripetizione delle quattro campate uguali (quella centrale ha un modulo più stretto) e la larghezza totale del fronte, ricavabile dal rilievo urbano del 1909 dell'I.G.M. La metà visibile del partito di destra consente di precisare la geometria dell'intera campata effettuando, per prima cosa, il fotoraddrizzamento dell'immagine, utilizzata, poi, come base per un rilievo virtuale. Si è proceduto ribaltando il disegno ottenuto lungo il proprio asse di simmetria e ricavando, così, la campata per intero. Questa viene ripetuta quattro volte così da ottenere il resto della facciata, a esclusione della sezione centrale, la cui dimensione è data dalla differenza con le altre campate. Nel replicare le partiture si è tenuto conto della differenza tra l'ampiezza della lesena che conclude la parte destra e di quella sul lato opposto, più larga. Si è anche ipotizzato che la fascia neutra all'estrema destra, che sostiene idealmente la trabeazione al di sopra delle finestre termali, sia la stessa nel cantonale opposto. Tale ipotesi ha trovato parziale conferma nell'ampiezza visivamente più convincente del par-

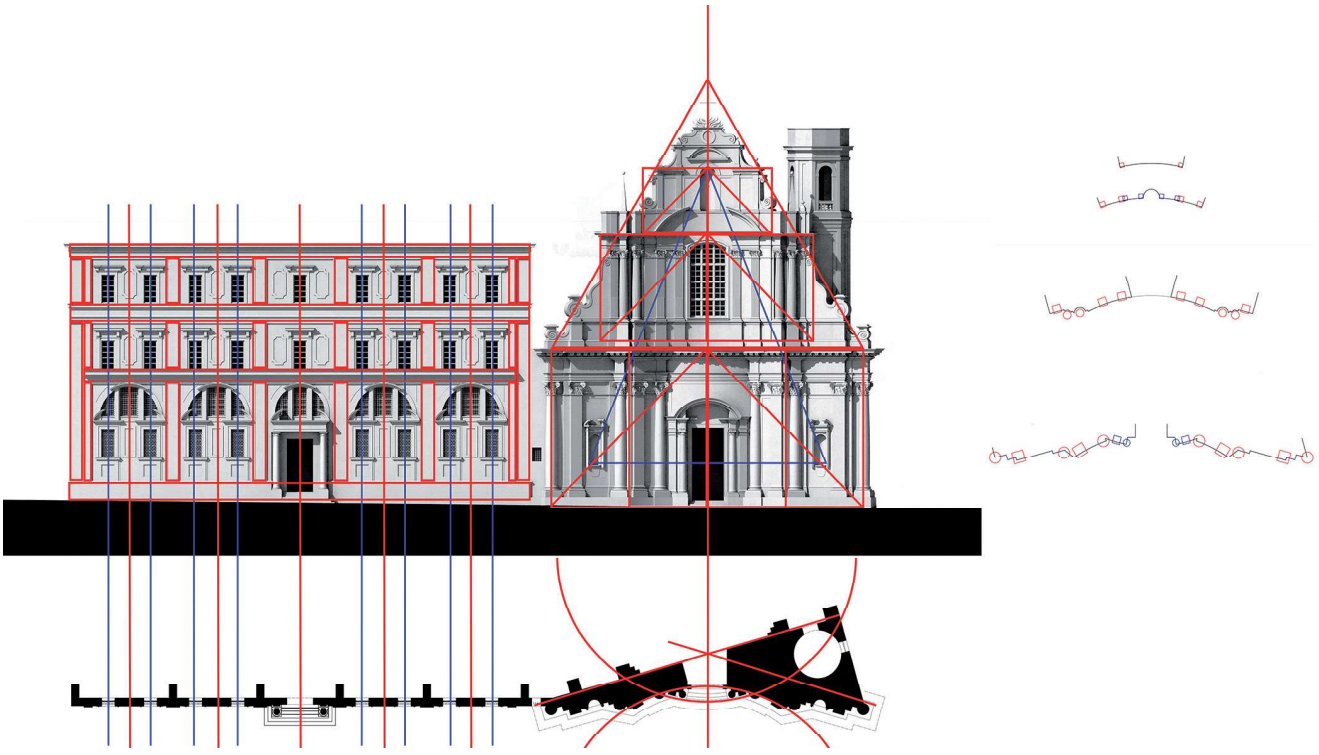


*Fig. 17. Pianta e prospetto delle facciate del convento dei padri teatini di Messina e studio di schemi proporzionali; sulla destra la disposizione in pianta di colonne e paraste ai vari livelli della facciata della chiesa (elaborazione dell'autore).*

tito centrale. Se tutte le lesene fossero come quella più stretta, o se anche si ipotizzasse l'assenza della fascia neutra nell'angolo di sinistra, la campata centrale risulterebbe troppo larga, rendendo ingiustificata la presenza di una sola finestra per piano nei due livelli superiori. Se le lesene fossero tutte come quella più larga, invece, la campata centrale risulterebbe fin troppo stretta per una finestra centrale con i due rilievi rettangolari analoghi a quelli degli altri partiti.

*L'eredità di Guarini in Sicilia e prospettive per la ricerca*

Il cantiere di Messina è il primo banco di prova per la formazione romana dell'architetto teatino, che concilia l'eredità delle sperimentazioni classiciste del tardo cinquecento con gli stimoli delle novità borrominiane. Lo schema della facciata con la sovrapposizione piramidale di più ordini collegati da volute è destinato a costituire un modello di successo nell'architettura siciliana; in particolare dopo il catastrofico terremoto del Val di Noto del 1693, quando verranno costruite diverse facciate che integrano il campanile nell'ultimo registro, spesso privo di frontone triangolare. Le "facciate-campanile" avranno fortuna soprattutto nella Sicilia orientale, nelle città ricostruite o rifondate dove si cercano soluzioni antisismiche attraverso l'uso di profili più stabili ed evitando di costruire torri campanarie che possano costituire un pericolo. La notorietà di Guarini nell'isola è testimoniata, oltretutto, dalla diffusione del suo trattato: lo fa pensare, ad esempio, la critica che l'architetto catanese Francesco Battaglia muove al collega trapanese Andrea Giganti, rimproverandolo di non conoscere convenientemente «l'opera dei tempii colonnati del famoso Guarini pubblicato dopo la sua morte»[55].
L'indagine filologica sul materiale superstite, riletto secondo i gradi di affidabilità di ciascuna fonte, oltre ad aver consentito la restituzione dell'immagine perduta del complesso teatino, si offre come strumento nuovo di analisi dell'opera [figg. 18-19-20][56]. La ricerca della giusta regola da applicare di volta in volta per la corretta ricostruzione grafica evidenzia, in particolare, l'utilizzo estremamente libero che Guarini fa degli ordini. Oltre a ridefinire i canoni dei più celebri trattatisti, l'architetto modenese disattende o tradisce le regole che lui stesso prescrive nel trattato, sia variando proporzioni che invertendo o ibridando elementi appartenenti ad ordini differenti. Guarini concilia le contraddizioni tra teoria e prassi ricordando che «l'Architettura ha per fine di compiacere il senso»[57] e che sebbene

«dipenda dalla Matematica, nulla meno ella è che un'arte adulatrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso: onde sebbene molte regole sue sieguano i suoi dettami, quando però si tratta, che le sue dimostrazioni osservate siano per offendere la vista, le cangia, le lascia, ed infine contraddice alle medesime»[58].

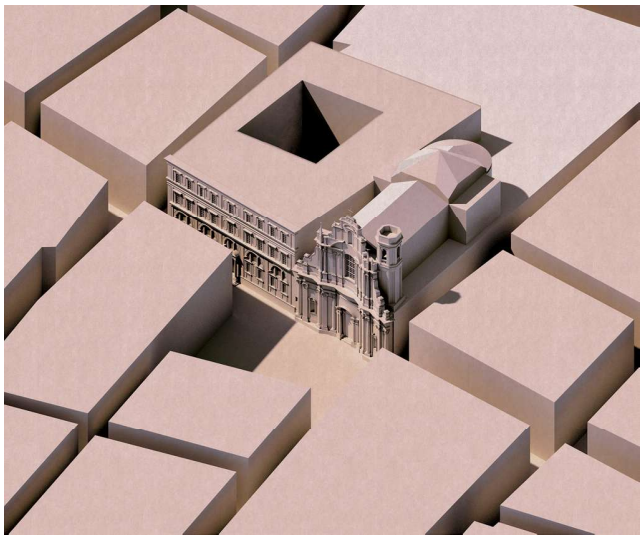


*Fig. 18. Assonometria del complesso dei teatini nel tessuto urbano di Messina (elaborazione dell'autore).*

*Fig. 19. Prospettiva iposcopica della facciata della chiesa della Santissima Annunziata di Messina (elaborazione dell'autore).*

*Fig. 20. Prospettiva della chiesa dell'Annunziata e della casa dei padri teatini visti dalla piazza (elaborazione dell'autore).*

**Note**

***** Il contributo riprende alcuni dei risultati della tesi di laurea dell'autore dal titolo "Le facciate della chiesa della Annunziata e della casa dei teatini di Messina: indagini, ipotesi, ricostruzione" del 2019. Lo studio è parte di un progetto di ricerca del dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo coordinato da Marco Rosario Nobile e Fabrizio Agnello il cui obiettivo è la ricostruzione di Messina prima del terremoto del 1908 sia da una prospettiva storica che grafica, attraverso la realizzazione di modelli digitali dei principali monumenti perduti nel loro contesto urbano. Una sintesi del presente studio è pubblicata in Vassallo, 2022b.

[1] *Les conoisseurs* nel testo originale di Labat, 1730, vol. V, p. 171.

[2] *Ivi*, pp. 170-172; cfr. Klaiber, 2006a, p. 275.

[3] Samperi, 1644, p. 195.

[4] Per le vicende della costruzione del complesso si vedano: Klaiber, 2006a, p. 271; Ciaramitaro, 2003, pp. 271-272.

[5] Il periodo del soggiorno siciliano di Guarini è stato ricostruito da Susan Klaiber, che ipotizza una finestra temporale più ampia rispetto alla datazione precedentemente accettata dalla storiografia (1660-1662). Se il 1662 è la data certa della partenza del teatino dall'isola, il 1658 è l'anno in cui Guarini doveva già trovarsi a Messina: Klaiber, 1993, pp. 74-75; tesi riproposta in Klaiber, 2006a, p. 271. A Messina Guarini svolge attività di architetto e di insegnante di filosofia, matematica e teologia per la gioventù aristocratica presso il seminario arcivescovile fondato da Carafa «con molti consensi» e «per molti anni»: Vezzosi, 1780, I, p. 432; cfr. Silos, 1666, p. 572; Viscuso, 1978, p. 12; riferendosi probabilmente a Reina, 1668, vol. II, p. 89. La datazione proposta da Klaiber è generalmente accettata negli studi successivi su Guarini: cfr. Dardanello, 2003, p. 609, nota 11; Giuffrè, 2003, p. 563; Ciaramitaro, 2003, p. 271; Ciaramitaro, 2004, pp. 58-62; Nobile, 2006, p. 487; Nobile, 2010; Fittipaldi, 2014, p. 17; Lenzo, 2019, p. 51, nota 41. Stefano Piazza, 2016, p. 40, pur non sbilanciandosi nel riportare termini temporali definiti, concorda su una necessaria estensione del soggiorno di Guarini in Sicilia oltre la datazione 1660-1662.

[6] Susinno, 1724, p.28.

[7] Meek, 1991, p. 27.

[8] Come descrive Placido Samperi, 1664, p.195.

[9] Per le vicende dei primi anni dei teatini a Messina si vedano: *Ibid*.; Gallo, 1756, p. 170-171; Coglitore, 1858, pp. 35-36; Klaiber, 1993, pp.75-161; Ciaramitaro, 2003, pp. 271-272; Klaiber, 2006a, p. 271.

[10] Questa viene finanziata inizialmente dal Senato di Messina, dallo stesso Aquilone, membro del Senato, e da Giovanna La Rocca Cybo (o Cibo), contessa di Naso: cfr. Klaiber, 2006a, p. 271. Nel 1644 Placido Samperi riferisce di una chiesa capiente, ma che sarebbe «da edificarsi più sontuosa, per un grosso lascio della Signora Contessa di Naso»: Samperi, 1644, p. 195. Nel 1639, infatti, la contessa muore e lascia ai teatini una cospicua somma sufficiente per proseguire i lavori della fabbrica (o non è chiaro se venga ricostruita ex novo): Klaiber, 2006a, p. 271. La nobildonna verrà tumulata nella chiesa; il monumento funebre si trovava sulla sinistra del coro, di fronte a quello dell'altro grande sostenitore dell'opera, l'arcivescovo Simone Carafa, aristocratico napoletano membro dell'Ordine e parente di uno dei fondatori, Gian Pietro Carafa, poi papa Paolo IV. Carafa finanzia il cantiere con una un'«ispesa di quarantamila docati» nel 1647: Aldimari, 1691; cfr. Klaiber, 2006a, p. 272. La nuova chiesa viene dedicata all'Annunziata «Come quella, che diede loro i primi fortunati auspicij, nel primo ingresso, che fecero nella Città di Messina; dove essendo venuti per fondare una Casa […] furono da alcuni Gentilhuomini assai ben veduti, & honorevolmente accolti»: Samperi, 1644, p. 195.

[11] «Con doppia festa e della Vergine Madre di Dio, e del Beato, hoggi Santo Gaietano»: cfr. Aldimari, 1691, p. 311; riportato in Klaiber, 1993, p. 74.

[12] Per l'occasione viene apposta una targa nella controfacciata che ricorda la prodigalità dell'arcivescovo: cfr. Aldimari, 1691, p. 311; Ciaramitaro, 2003, p. 272.

[13] «DIVAE ANNVNTIATAE AD HONOREM SIMEON CARAFA EX PRINCIPIBUS ROCCELLAE ARCHIEPISCOPUS MESSANENSI». L'iscrizione è leggibile solo in parte nelle fotografie. Le parti visibili riportano «DIVAE ANNVNTIATA […] […] HONOREM SIMEON CARAFA EX […] RIN. […] CC […]LA ARCHI. MESSA […] N […]». Lo scioglimento completo dell'epigrafe è stato risolto confrontando la scritta con la targa apposta all'interno, al di sopra del portale, riportata da Silos: «D. O. M. MATRI DEI MAGNAE AB ANGELO SALUTATAE HOC TEMPLUM ILLUST. & REVER. SIMEON CARAFA EX PRINCIPIBUS ROCCELLAE S.R.I. ARCHIEPISCOPUS MESSANENSIS, OBSEQUENS VIRGINI, SUIS EXTRUXIT EXPENSIS, PRO SUA IN CLERICOS REGULARES BENEVOLENTIA, AC NOBILIS, & EXEMPLARIS VRBIS ORNATU IDEM CONSECRAVIT IDIB. IUNIJ ANN. 1660»: Silos, 1666, III, p. 166; Aldimari, 1691, I, p. 311.

[14] Klaiber, 2006a, p. 272. Il blasone a fasce con la spina è visibile in tutte le illustrazioni esistenti della facciata: il disegno dell'anonimo del *Teatro geográfico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia, 1686*, la tavola dell'Annunziata nell'*Architettura Civile* di Guarini, 1737 e nell'incisione di Francesco Sicuro in *Vedute e prospetti della città di Messina* del 1768. L'apparato è assente nelle fotografie, probabilmente perché perduto nel terremoto del 1783 o del 1894.

[15] La Corte Cailler, 1905, pp. 349-350. Agli interni hanno lavorato i principali artisti attivi a Messina in quell'epoca. Tutte le opere sono precedenti alla rivolta del 1678. Per approfondimenti si veda Ciaramitaro, 2003, pp. 273-276. La tomba monumentale dell'arcivescovo Carafa, realizzata intorno al 1676 da Innocenzo Mangani e Giovanni Andrea Gallo e sopravvissuta al terremoto del 1908 si trova, attualmente, conservata in pezzi nei magazzini del Museo Regionale di Messina.

[16] Ciaramitaro, 2003, pp. 274 -275.

[17] Labat, 1730.

[18] Nel descrivere il crollo della "superba torre", Labat, 1730, vol. V, pp. 171-172 cita il passo del Salmo 74,6 del "profeta re" Davide «Nolite extollere in altum Cornu vestrum». Dalla cronaca di Cuneo, sec. XVII, vol. I, p.267 sappiamo che, in realtà, l'unica vittima dell'evento registrata a Messina fu un padre teatino salito sulla torre per suonare le campane; cfr. Lenzo, 2019, p. 48.

[19] Nonostante Guarini non rappresenti la torre nel disegno della facciata nel trattato, Fulvio Lenzo interpreta l'ambiente ottagonale presente in pianta non come una cappella con colonne agli angoli secondo la tradizionale interpretazione, ma come la sovrapposizione dei diversi livelli della torre progettata contestualmente al resto della facciata, e dunque attribuibile a Guarini. Cfr. Lenzo, 2019. Per un approfondimento del tema si rimanda a Vassallo, 2022a.

[20] Sul prezioso codice di disegni, sul ruolo della committenza del viceré Francesco Benavides e del libraio Carlos Castilla si rimanda a Consolo, de Seta, 1990 e a Di Fede, 2008.

[21] Per far spazio alla casa teatina viene infatti espropriato e demolito l'edificio adiacente alla chiesa, la "casa delle Vergini Reparate": Klaiber, 2006a, p. 274. Le fonti segnalate da Klaiber sono: Archivio Generale dei Teatini, Roma (AGT), *Libro della Consulta, Padre Generale Agliardi*, ms. 29, f. 102, 22 agosto 1654. Successivamente, al fine di ampliare ulteriormente il convento, i teatini acquistano, nel 1663, il "Conservatorio delle Verginelle" e la chiesa di San Tommaso, che resterà inglobata nel giardino: cfr. Cogliotore, 1858, pp. 34-38; La Corte Cailler, 1915, citato s.p. in Viscuso, 1978, p. 17. Susinno, 1724, riporta che il complesso era ancora in costruzione nella data in cui scrive.

[22] La Corte Cailler, 1893-1918, vol. III, pp. 1129-1130: «18 Gennajo (giovedì) [1912]. Giorni fa venne demolito – con stenti grandissimi – quanto resta va del prospetto dell'Annunziata e del convento […]. Mi narrava il Sig. Giuseppe Bensaja, assistente del genio civile in quelle demolizioni, che fu fatica enorme buttar giù quelle mura e quelle dell'Annunziata: sembravano d'acciaio! All'Annunziata anzi, il prospetto era di spessore più di m. 1.50 ed era sovrapposto ad altro, di uguale spessore, in modo che caduto il primo, si trovò l'altro sottoposto!». Cfr. Lenzo, 2019, p. 47; *Ivi*, p. 52, nota 46. Il piano regolatore di Luigi Borzì viene approvato con regio decreto il 31 dicembre 1911. Già nei primi giorni del 1912 i ruderi vengono demoliti per far spazio alla costruzione del nuovo corso Cavour, che non corrisponde con il vecchio, e che passa sopra parte dell'isolato che ospitava il complesso dei teatini. Al posto della chiesa dell'Annunziata vi è, oggi, la chiesa di Sant'Antonio Abate, realizzata tra il 1928 e il 1930 su progetto di Francesco Barbaro.

[23] Questa tesi è plausibile se consideriamo, oltretutto, che le messe venivano già officiate dal 1653; cfr. Klaiber, 1993, p. 74.

[24] Sandro Benedetti presenta degli interessanti confronti tra gli schemi dei profili delle facciate di Guarini: Benedetti 1970, p. 744, fig. 12; *Ivi*, p. 747, fig. 14.

[25] Cfr. Gallo 1756, p. 171; Ciaramitaro, 2003, p. 273.

[26] Cfr. con lo schema proporzionale di Franco Borsi 1970, p. 81, fig. 2, commentato in *Ivi,* p. 74.

[27] Cfr. de Seta, 1990, p. 256. Maria Sofia Di Fede spiega che in letteratura è stata sempre affermata una diretta dipendenza l'una dall'altra, e che prima si pensava che l'Annunziata fosse precedente al San Matteo: Di Fede 2009, p. 70.

[28] Sul prospetto di San Matteo e sulla questione aperta della connessione con l'Annunziata di Messina si rimanda a Di Fede, 2010; in particolare a p. 58 sostiene come l'idea che vi sia una reciproca influenza fra le due facciate vada superata e che le due esperienze vadano ascritte ad esperienze progettuali differenti.

[29] *Ibid*.

[30] Di Fede, 2009, p. 70; Di Fede, 2010, p. 58; Meek, 1991, p. 9.

[31] Portoghesi, 1956, p. 27.

[32] Di Fede, 2009, pp. 70-71. La studiosa suggerisce, ad esempio, l'arco dei Catalani, realizzato per il Festino di Santa Rosalia del 1625.

[33] La circolazione di stampe provenienti da ogni parte d'Europa nelle biblioteche dei conventi in Sicilia è ormai nota: cfr. Di Fede, 2009, p. 70.

[34] Cfr. Klaiber, 2006a, pp. 274-275 e nota 15. La studiosa rintraccia in Guarini, 1737, trat. III, cap. XVI, oss. II-IV, in particolare nell'ultimo passaggio la possibilità espressa da Guarini di mescolare i sistemi di articolazione parietale.

[35] Opera dello scultore messinese Giovanni Fulco: cfr. Ciaramitaro, 2004, p. 54; Nobile, 2006, p. 490, entrambi in riferimento a Susinno, 1724, pp. 227-228.

[36] Ciaramitaro, 2003, p. 276.

[37] Cfr. Ciaramitaro, 2003, p. 276; Susinno, 1724, p. 182. Il primo con dipinti di Giovanni Quagliata, il secondo decorato con affreschi di Giovanni Fulco e stucchi di Innocenzo Mangani.

[38] Borsi, 1970, p. 73. Paolo Portoghesi, 1956 osserva, inoltre, come questo principio dello svuotamento delle parti visivamente non strutturali possa essere ricondotto ad una "attenta lettura borrominiana".

[39] Piazza, 2016, pp. 23-24, 33.

[40] Viscuso, 1978, p. 17.

[41] Sull'attribuzione a Blandino del complesso trapanese Cfr.Nobile, 1995; Burgio, 2009.

[42] Klaiber, 2006a, p. 275, nota 15.

[43] Portoghesi, 1956, p. 3.

[44] A riprova di una eventuale derivazione jacopiana, aggiunge lo studioso, si consideri l'implicito omaggio alla lanterna dei Fornari nella struttura cupolata della lastra XVI del trattato III nell'*Architettura civile*: Benedetti, 1970, p. 709.

[45] Per un approfondimento sulla casa di Modena si veda Klaiber, 2006b.

[46] *Ivi,* pp. 277-278.

[47] L'*Architettura Civile* di Guarini viene edita postuma da Bernardo Vittone. Per le opere scritte e la trattatistica guariniana si rimanda a Tosini, 2006.

[48] Per il corretto inserimento del complesso nel contesto urbano ci si è serviti delle piante della città precedenti alla distruzione della vecchia Messina; in particolare delle carte del Catasto Borbonico conservate all'I.G.M. di Firenze, le più dettagliate sono la carta 1:5000 senza nome del XIX secolo (I.G.M., cartella 88, inv. n. 9485) e la "Pianta della città di Messina" del 1909 in scala 1:2000 effettuata dall'I.G.M. sulla base dell'ultimo rilievo precedente al terremoto (I.G.M., 1-A-4, Classif. Piante di Città, inv. N. 589). Ringrazio Andrea Lupo e Fabio Militello per l'aiuto nella ricerca della cartografia storica di Messina conservata negli archivi del Centro Regionale del Catalogo nel Real Albergo dei Poveri di Palermo. Si veda anche Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione grafica, fotografica, aerofotografica, fotogrammetrica e audiovisiva dei beni culturali e ambientali (CRICD), 2010.

[49] Per approfondire il tema della ricostruzione di modelli virtuali di architetture scomparse tramite l'utilizzo di metodologie miste e i relativi risvolti applicativi si rimanda ad Agnello, Cannella, 2022. Una serie di analisi dei volumi nelle architetture guariniane attraverso la modellazione digitale è oggetto della trattazione: Fittipaldi, 2014. La ricostruzione digitale come strumento di indagine per un progetto non realizzato di Guarini, la chiesa dei padri Somaschi a Messina, è stato pubblicato in Nuccio, 2016.

[50] Che conferma la testimonianza di Gaetano La Corte Cailler sul ritrovamento della vecchia facciata dello spessore di 1,50 m, scoperta durante le demolizioni del 1912,

[51] Visconti, 1838, p. 103.

[52] Guarini, 1737, trat. III, cap. VI, oss. III, p. 103. Già in Nobile, 2010 è stato sottolineato che le misure dei capitelli non seguono la scolastica applicazione delle proporzioni dettagliatamente spiegate nel trattato.
[53] Guarini, 1737, trat. III, cap. VIII, oss. I, p. 111.
[54] *Ivi*, cap. II, pp. 77-80.
[55] In Librando, 1971, p. 18, nota 36.
[56] Ringrazio Alberto La Mantia per l'aiuto nell'elaborazione dei render.
[57] Guarini, 1737, trat. I, cap. III, oss. VII, p. 6.
[58] *Ivi*, p. 3.

**Bibliografia**


F. Agnello, M. Cannella, *Metodi per la ricostruzione virtuale e la visualizzazione di opere d'architettura perdute*, in *Ricostruire – 4/5. Architettura, Storia, Rappresentazione*, a cura di L. Barrale, A. Garozzo, G. A. G. Guadagna, G. Vassallo, Caracol, Palermo 2022, pp. 55-66.

Archivio Generale dei Teatini, Roma (AGT): [Il materiale dell'archivio è organizzato in una serie di ms. numerati e in scatoloni per le varie case teatine. Ad eccezione del materiale del XVIII secolo, il contenuto di questi scatoloni non è catalogato. Alcuni scatoloni sono suddivisi in cartelle numerate. Nel presente studio viene utilizzata la catalogazione che Evelyne Picard, 1980 ha fatto del materiale di Parigi].

B. Aldimari, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, 3 voll., Stamperia di Giacomo Raillard, Napoli 1691.

S. Benedetti, *Guarini ed il Barocco romano*, in *Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco*, atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino (Torino 30 sett. - 5 ott. 1968), 2 voll., Tipografia Vincenzo Bona, Torino 1970, I, pp. 705-750.

F. Borsi, *Guarino Guarini a Messina*, in *Guarino Guarini e l'Internazionalità del Barocco*, atti del convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino (Torino 30 sett. - 5 ott. 1968), 2 voll., Tipografia Vincenzo Bona, Torino 1970, I, pp. 71-90.

S. Boscarino, *L'architetto messinese Natale Masuccio,* in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 18, 1956, pp. 8-20.

M. R. Burgio, *Il Complesso gesuitico di Trapani: tradizione storiografica e nuove attribuzioni*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 3, 2006, pp. 19-28.

F. Ciaramitaro, *La chiesa della SS.ma Annunziata e il convento dei padri Teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LIX, 129, 2003, pp. 271-277.

F. Ciaramitaro, *Architettura e committenza a Messina nel XVII secolo. La chiesa della SS. Annunziata dei Teatini e il ruolo di Guarino Guarini e di Simone Carafa*, tesi di dottorato, Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura dell'Università di Palermo, XVI ciclo, 2004.

G. Coglitore, *Un' ora poetica e storica*, Stamperia O. Pastore, Messina 1858.

V. Consolo, C. de Seta (a cura di), *Sicilia teatro del mondo*, Nuova ERI Edizioni Rai, Torino 1990.

Centro regionale per l'inventario, la catalogazione e la documentazione grafica, fotografica, aerofotografica, fotogrammetrica e audiovisiva dei beni culturali e ambientali (CRICD), *Repertorio cartografico & aerofotografico*, Priulla, Palermo 2010.

G. Cuneo, *Avvenimenti della nobile città di Messina*, [ms. 1675-1702] ed. a cura di G. Molonia e M. Espro, 3 voll., I, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, Messina 2001.

G. Dardanello, *Guarino Guarini*, in *Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, 2 voll., II, Electa, Milano 2003, pp. 588-613.

M. S. Di Fede, *Carlos Castilla e il* Teatro Geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia *(1686).* in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 7, 2008, pp. 61-75.

M. S. Di Fede, *I progetti delle chiese di San Matteo a Palermo e della SS. Annunziata a Messina*, in *Ecclesia Triumphans, architettura del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto. XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Caltanissetta (10 dicembre 2009-10 gennaio 2010), a cura di M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Caracol, Palermo 2009, pp. 70-71.

M. S. Di Fede, *Progetto e cantiere nella Palermo dei Seicento. La facciata della chiesa di San Matteo al Cassaro*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 10/11, 2010, pp. 49-72.

G. Fittipaldi, *Spazio, forma e struttura nelle architetture di Guarino Guarini*, Gangemi, Roma 2014.

C. D. Gallo, *Gli annali della città di Messina Capitale del Regno di Sicilia Dal giorno di sua fondazione sino a tempi presenti. Di Cajo Domenico Gallo tomo primo. In cui oltre l'Introduzione, ed Apparato, ove si dà l'idea generale di già che sia Messina, si descrive in sei libri cronologicamente la Storia delle cose più memorabili dal giorno di sua fondazione accaduta circa gli anni del Mondo 1856., e 2196. prima della venuta del Redentore sino al 1056. di nostra salute in tatto di anni 3255,* Francesco Gaipa Regio Impressore, Messina 1756, pp. 170-171.

E. Garofalo, *Disegni per tabernacoli e una cappella*, in *Ecclesia Triumphans, architettura del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto. XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Caltanissetta, 10 dicembre 2009-10 gennaio 2010, a cura di M. Rosario Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Caracol, Palermo 2009, pp. 139-141.

M. Giuffrè, *La Sicilia*, in *Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, 2 voll., II, Electa, Milano 2003, pp. 560-573.

G. Guarini, *Architettura civile del padre D. Guarino Guarini cherico regolare opera postuma dedicata a Sua Sacra Reale Maestà*, Gianfrancesco Mairesse all'insegna di Santa Teresa di Gesù, [Torino 1737], copia anastatica, Gregg press limited, London 1964.

S. Klaiber, *Guarino Guarini's Theatine architecture*, Ph. diss., Ann Arbor/MI, Columbia University, New York 1993.

S. Klaiber, *Messina, Santissima Annunziata: facciata della chiesa e casa dei Teatini*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Umberto Allemandi & C., Torino 2006a, pp. 270-275.

S. Klaiber, *I progetti per la casa dei Teatini di Modena*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Umberto Allemandi & C., Torino 2006b, pp. 276-283.

J.-B. Labat, *Voyages du P. Labat de l'ordre des FF. Precheurs en Espagne et en Italie*, 8 voll., Jean-Baptiste Delespine, Paris 1730.

G. La Corte Cailler, *Spigolature storiche messinesi. Puntata 4*, Tip. Ditta D'Amico, Messina 1915.

G. La Corte Cailler, *Il mio diario*, [1893-1918], ed. a cura di G. Molonia, 3 voll., GBM, Messina 1998-2003.

F. Lenzo, *Da Messina a Venezia. Domenico Paternò, Guarino Guarini e il battistero di Santa Maria del Giglio*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 28, 2019, pp. 41-52.

V. Librando, *Aspetti dell'architettura barocca nella Sicilia orientale. Francesco Battaglia architetto del 18° secolo, Palazzo Biscari in Catania*, Giannotta, Catania 1971.

H. A. Meek, *Guarino Guarini*, Electa, Milano 1991.

M. R. Nobile, *Sicilia-Lombardia 1550-1700. L'Architettura*, in *I Lombardi e la Sicilia. Ricerche su architettura e arti minori tra il XVI e XVIII secolo*, a cura di R. Bossaglia, Università di Pavia, Pavia 1995, pp. 25-46.
M. R. Nobile, *Guarini e la Sicilia*, in *Guarino Guarini*, *a* cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Umberto Allemandi & C., Torino 2006, pp. 486-493.
M. R. Nobile, *Alcune ipotesi sui capitelli della chiesa dell'Annunziata di Messina*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 10/11, 2010, pp. 95-97.
G. Nuccio, *Lo studio delle matrici geometriche del progetto per la chiesa dei Padri Somaschi a Messina attraverso la modellazione digitale*, in S. Piazza, *Guarino Guarini e la chiesa dei padri Somaschi a Messina. I primi dieci anni di attività dell'architetto modenese*, Caracol, Palermo 2016, pp. 69-79.
S. Piazza, *Guarino Guarini e la chiesa dei padri Somaschi a Messina. I primi dieci anni di attività dell'architetto modenese*, Caracol, Palermo 2016.
E. Picard, *Les Théatins de Sainte-Anne-la-Royale (1644-1790). Une acculturation manquée?*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XXXVI, 106, 1980, pp. 99-374.
P. Portoghesi, *Guarino Guarini*, Electa – Mondadori, Milano 1956.
P. Reina, *Delle notizie storiche della nobile citta di Messina capo del Regno di Sicilia*, Messina 1668.
P. Samperi, *Dell'iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina, Divisa in cinque Libri, ove di ragiona delle immagini di Nostra Signora, che si riveriscono ne' Tempij, e Cappelle più famose della Città di Messina; delle loro Origini, Fondationi, e singolari avvenimenti, con alcune digressioni delle persone segnalate nelle virtù appartenenti à quel luogo, di cui si fa mentione*, Giacomo Matthei Stampatore Camerale, Messina 1644, pp. 195-196.
A. Scotti Tosini, *Testo e immagini nell'*Architettura civile *e nelle opere teoriche di Guarini*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Umberto Allemandi & C., Torino 2006, pp. 88-105.
F. Sicuro, *Vedute e prospetti della città di Messina*, Messina 1768.
G. Silos, *Historiarum Clericorum Regularium*, 3 voll., III, Petri de Insula, Palermo 1666.
F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, [1724], ed. a cura di V. Martinelli, F. Le Monnier, Firenze 1960.
*Teatro Geográfico Antîguo y Moderno del Reyno de Sicilia*, codice ms., [1686], custodito presso l'Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperacion di Madrid, parzialmente pubblicato in *Sicilia teatro del mondo*, a cura di V. Consolo, C. de Seta, Nuova ERI Edizioni Rai, Torino 1990, pp. 197-319.
G. Vassallo, «*Nolite extollere in altum cornu vestrum*». *Ipotesi sul campanile della chiesa della Santissima Annunziata di Messina*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 35, 2022a, pp. 69-74.
G. Vassallo, *La ricostruzione grafica delle facciate della chiesa della Santissima Annunziata e della casa dei Padri Teatini di Messina*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 145, 2022b, pp. 121-125.
A. F. Vezzosi, *I scrittori de chierici regolari detti teatini*, Stamperia della Sagra Congregazione di Propaganda Fide, Roma 1780.
F. Visconti, *Del sistema metrico della città di Napoli e della uniformità de' pesi e delle misure che meglio si conviene a' reali dominj di qua dal faro*, Stamperia Reale, Napoli 1838.
T. Viscuso (a cura di), *Aspetti dell'architettura barocca in Sicilia, Guarino Guarini e Angelo Italia*, STASS, Palermo 1978.

# *Un ordine, tanti centri: disegni, modelli e uomini tra Roma e i Tropici*

# «CIÒ NASCE DAL MODO DEL LORO GOVERNO»: I DISEGNI DI ARCHITETTURA NEL FONDO ARCHIVISTICO DEI TEATINI DI FIRENZE

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-capponi

*Marco Capponi*
Università Iuav di Venezia
mcapponi@iuav.it

**Abstract**

**«Ciò nasce dal modo del loro governo»: the architectural drawings in the archival funds of the Theatines of Florence**

*The lack of documentation, and even more limited graphic sources, on the building activity of the Theatines preserved in the Archivio Generalizio of Sant'Andrea della Valle in Rome has certainly represented the main obstacle to the numerous attempts to understand the choices, strategies and architectural culture of the congregation of regular clerics founded in 1524 by Gian Pietro Carafa. The recent rediscovery of a conspicuous corpus of drawings conserved within the Theatine fonds of Santi Michele e Gaetano in Florence has therefore prompted us not only to present some of the apparently most significant drawings, but above all to take stock of the issue and to solicit a different point of view, with which to understand and bridge the gap.*

*The difficulty lies in the fact that Theatines arose as a simple community of clerics. They governed themselves as such at least until the 1590s, and the evidence in our possession suggests that they reserved the same collegial approach to architectural matters. In order to understand the Theatine nature, therefore, it seems necessary to set aside pre-constituted and "Roman-centric" approaches and retrace the network of relations and exchanges that existed between the cities and territories where clerics settled.*

**Keywords**

*Clerics regular, Santi Michele e Gaetano in Florence, San Vincenzo in Modena, 17th-century religious house, kitchen and toilets.*

*Il problema storiografico*

La committenza architettonica dei chierici regolari teatini ha goduto di una fortuna storiografica discontinua, per lo più volta a indagare singole personalità appartenute all'ordine e specifiche fondazioni. Ogni tentativo di comprendere e definire i rapporti esistiti tra il "centro" e la "periferia" della comunità teatina è inevitabilmente fallito, mentre raramente ci si è spinti a scavare in modo trasversale negli scambi intercorsi tra case sorte all'interno di territori omogenei dal punto di vista geo-politico[1].

La carenza di fonti scritte e grafiche relative all'attività edificatoria dell'ordine presso l'Archivio Generalizio di Sant'Andrea della Valle a Roma ha rappresentato senza dubbio uno degli ostacoli principali. Presso la Curia Generalizia si conservano oggi una trentina di disegni, databili tra il 1600 e il 1675 circa, costituiti da grafici di natura e qualità fortemente disomogenee, accompagnati da notizie e carteggi piuttosto scarni[2]. Per i teatini, infatti, non si è mai affermato l'uso di inviare e conservare copia della documentazione architettonica presso la casa centrale, né quella di istituire un organo paragonabile al *consiliarius aedificiorum* dei gesuiti, né, si direbbe, di divulgare strutturate indicazioni di tipo edilizio come è avvenuto nell'ambito dei barnabiti[3]. Stando alle indagini archivistiche svolte finora e alla letteratura in materia, le notizie riguardanti l'invio di disegni alla casa centrale di Roma, almeno fino ai primi decenni del Seicento, sono sporadiche e tutte risalenti agli anni successivi alla costituzione del primo Preposito Generale (1588). Allo stato attuale delle nostre conoscenze, si direbbe che gli organi centrali venissero per lo più interpellati per valutare l'idoneità delle nuove fondazioni, salvaguardare le prerogative della comunità religiosa e analizzare questioni di carattere economico; alla casa centrale si poteva inoltre ricorrere per dirimere controversie sorte tra i padri delle case locali su questioni architettoniche, senza però entrare nel merito di scelte formali[4]. Dei disegni inviati a Roma, e sui quali sono giunte notizie documentarie, sembra si siano conservati solo i tre disegni piuttosto schematici relativi all'edificazione primo seicentesca della casa di San Nicola da Tolentino di Venezia[5]. La documentazione che si è conservata presso la Curia Generalizia è invece insufficiente per ricostruire dinamiche e ragioni degli scambi.

Per queste ragioni si è ritenuto di fare qui un punto sui principali nuclei di disegni di architettura dell'ordine e proporre una prima analisi, parziale e circoscritta, del cospicuo *corpus* di disegni conservato nel fondo archivistico della comunità teatina dei Santi Michele e Gaetano di Firenze, frutto di una recente riscoperta di chi scrive. Molti di questi elaborati sono utili per comprendere, in un'ottica teatina, alcuni aspetti della fondazione fiorentina; ma ragionare su un campione più ampio aiuterà a cogliere il significato attribuito dai padri alla produzione e alla circolazione di disegni di architettura all'interno dell'ordine, consentendo di entrare più a fondo nei meccanismi decisionali in materia edificatoria e nel rapporto diretto che i teatini ebbero con l'architettura.

*I principali nuclei di disegni di architettura teatina*

Oltre al fondo conservato presso la Curia Generalizia e ai noti disegni di Baldassarre Peruzzi e Guarino Guarini[6], allo stato attuale i principali nuclei di disegni di architettura teatina si trovano presso due diversi archivi della città di Napoli e nei fondi della congregazione conservati presso l'Archivio di Stato di Bologna e l'Archivio Arcivescovile della diocesi di Ferrara-Comacchio. Nel primo caso, si tratta della planimetria di Francesco Grimaldi e del foglio con pianta e sezione di Gian Giacomo Conforto per la chiesa dei Santi Apostoli, e del bel disegno su pergamena sempre di Grimaldi relativo alla chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, due tra le fondazioni più importanti per la storia dell'ordine e per la città partenopea[7]. Nel fondo bolognese ci sono 13 disegni, 8 dei quali raffiguranti rilievi, studi e progetti di impianti planimetrici di edifici chiesastici, relativi alla chiesa bolognese ma diversi anche per provenienza e tecnica, mentre i rimanenti sono quasi esclusivamente destinati all'assetto della casa[8]. Il fondo di disegni ferrarese, del quale Riccardo Segradin offre in questo volume un primo regesto[9], consiste invece di 47 fogli, dei quali 35 più o meno strettamente correlati alla storia costruttiva della chiesa e della casa di Santa Maria della Pietà di Ferrara. A questi nuclei, infine, va ora affiancato quello nel fondo della comunità teatina fiorentina dei Santi Michele e Gaetano, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze e oggetto di questo contributo, costituito da 126 fogli.
Ezio Chini, autore di una generosa e ad oggi unica monografia sulla chiesa teatina di Firenze, nel 1984 aveva già segnalato nel fondo di San Michele la presenza di disegni non sempre correlati alla fondazione fiorentina[10]. Gli avanzamenti negli studi sull'architettura dei teatini compiuti nel frattempo consentono ora di apprezzarne la preziosità. Se si escludono i numerosi, e prevalenti, elaborati di studio e progetto chiaramente per la chiesa e la casa dei Santi Michele e Gaetano, non è semplice stabilire come i grafici relativi ad altre fondazioni dell'ordine siano approdati a Firenze, se ad esempio su richiesta della comunità locale, oppure al seguito di qualche padre. Si può tuttavia interrogarne alcuni nuclei partendo innanzitutto dai capisaldi della storia costruttiva della casa e della chiesa dei Santi Michele e Gaetano e da questioni prettamente "teatine" relative a specifiche soluzioni per lo spazio sacro e al rapporto tra la chiesa e la casa[11]. Questa si strutturava solitamente attorno a due chiostri, al primo dei quali, disposto sul fianco della chiesa e di dimensioni ridotte, era usualmente concesso di accedere anche ai secolari, per la presenza di un oratorio e di camerini per le confessioni destinati specialmente ai fedeli di sesso maschile. Ciò in genere richiedeva un collegamento diretto tra il primo chiostro e la chiesa, mentre un secondo chiostro, più monumentale e riservato ai padri, veniva solitamente innalzato alle spalle del tempio[12].
Sarà quindi possibile tentare di organizzare i disegni in sezioni e mettere in rapporto alcuni di essi con i nodi progettuali posti dalla fondazione fiorentina. A questi verrà infine affiancata una serie di elaborati eterogenei, di rilievo e di progetto, relativi ad altre fondazioni dell'ordine e apparentemente non compatibili con la cronologia della casa di San Michele.

*Il complesso dei Santi Michele e Gaetano*

I teatini presero possesso della chiesa bassomedievale di San Michele sul finire del 1592. L'anno seguente fu iniziato il primo nucleo della casa e solo nel 1604, sulla base di un progetto prodotto probabilmente da Matteo Nigetti, allievo e collaboratore di Bernardo Buontalenti, fu fondata la chiesa, a impianto longitudinale con cappelle laterali e navata unica. Riguardo al progetto, in un'annotazione apposta a margine di un disegno oggi conservato al Louvre, raffigurante una pianta e una sezione longitudinale della chiesa e attribuibile a Nigetti, lo storico dell'arte Filippo Baldinucci, al quale il disegno appartenne, sottolineò che «quanto alla dispositione et eminenza dell'altar maggiore, delli scalini e piazza e entratura delle porte dagl'illati»[13] si prese come riferimento la chiesa fiorentina di San Pancrazio. L'impianto fu inoltre sottoposto anche all'approvazione dei padri romani[14].
La nuova chiesa fu costruita in due fasi. La fabbrica prese avvio dall'area del presbiterio, articolato in una crociera rettangolare trasversale, un transetto sporgente e un coro dietro all'altare maggiore, con una breve campata tra la crociera e il coro assente in direzione della navata. Durante questa prima fase, per il culto si continuò a utilizzare la vecchia chiesa[15].
Tra la metà degli anni Dieci e la fine degli anni Venti del Seicento la costruzione subì tuttavia un rallentamento. Nel 1616 il cardinale Carlo de' Medici, il cui emblema campeggia sulla volta della crociera, divenne il principale mecenate dei teatini fiorentini e fino al 1630, quando l'architetto Gherardo Silvani subentrò a Matteo Nigetti, gli interventi si limitarono al rivestimento in pietra serena degli spiccati murari già costruiti, comprese le due cappelle sul transetto, e alla realizzazione delle volte sui bracci di quest'ultimo e del corrispondente arcone tra coro e crociera (1626 ca.)[16]. Con la nomina di Silvani l'*impasse* sul cantiere della chiesa venne superato e si intervenne nuovamente anche sul primo nucleo della casa, organizzata attorno a un solo chiostro, investendo oltre 5000 scudi per ampliare l'abitazione, il refettorio e costruire la biblioteca superiore[17].
Con la sostituzione del progettista il progetto subì modifiche consistenti[18]. Le differenze più rilevanti tra il disegno rimasto e la chiesa realizzata si concentrano nei sistemi di copertura del tempio, interventi quindi riferibili alla fine degli anni Venti e seguenti. Il disegno del Louvre mostra infatti una chiesa di proporzioni molto più slanciate. Le volte della navata e sulla crociera risultano impostate al livello degli architravi delle finestre del cleristorio, con le chiavi alla stessa quota. Sulla crociera a pianta rettangolare trasversale si aprono invece archi a tutto sesto con frecce e imposte diverse: rispetto a quello della navata, più ampio e impostato a una quota più alta, i due del transetto e quello del coro, di diametri identici e inferiori, sono direttamente impostati sulla trabeazione. Con la supervisione di Silvani si voltò il coro con una calotta su pennacchi triangolari, esattamente come nel disegno attribuibile a Nigetti, ma la volta a botte della navata fu abbassata e impostata alla quota della trabeazione principale, allineandone la chiave a quella della ghiera attorno all'arco del coro. Sulla crociera venne quindi realiz-

zata una volta con unghie laterali, utili a colmare la differenza di quota col cervello degli archi del transetto; una soluzione simile, ma non identica, a quella impiegata per coprire il medesimo spazio nella chiesa teatina di Sant'Antonio Abate di Milano, edificata molto probabilmente nel primo decennio del Seicento[19]. Il corpo longitudinale, compresa la decorazione interna, fu completato entro il 1649, quando fu consacrato l'altare maggiore, mentre la costruzione della facciata iniziò nel 1648 e proseguì per tutta la seconda metà del secolo[20]. Con la canonizzazione di Gaetano Thiene (1480-1547), uno dei fondatori dell'ordine, celebrata nel 1671, i teatini ricevettero in dono un prezioso ciborio d'argento che rese necessario un rifacimento completo della mensa, intervento realizzato, in forme ridotte, nel 1690-93[21].
Solo tra il 1706 e il 1715 la casa fu nuovamente ampliata verso est fino all'attuale via Vecchietti, costruendo un blocco di celle e altri ambienti di servizio attorno a un giardino centrale: porzione demolita alla fine dell'Ottocento e oggi non più esistente[22].

*I disegni del fondo fiorentino*

Il fascicolo, conservato in Archivio di Stato di Firenze, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, filza 1959 all'interno della cartella «Diversi disegni di questa Chiesa e Casa di S. Michele e d'altra» e denominato «Diverse piante e disegni di questa Chiesa e Casa di S. Michele degli Antinori e d'altre Chiese e Case per regolamento di essa», contiene 126 disegni e una notula di pagamento non datata per la fornitura di legname per la copertura di una delle cappelle della chiesa[23]. A una prima analisi i disegni possono essere suddivisi in otto sezioni, basate principalmente sulla scala e la tecnica di rappresentazione degli elaborati.
Una prima sezione raccoglie 5 disegni con rilievi topografici relativi allo stato di vecchie fondazioni teatine, come quelle di Vicenza e Bergamo, a nuove fabbriche dell'ordine, come Modena e Mantova, e ad alcune proprietà confinanti con la casa di Firenze. Una seconda sezione, comprendente 63 disegni, raccoglie invece rilievi di edifici residenziali, alcuni dei quali

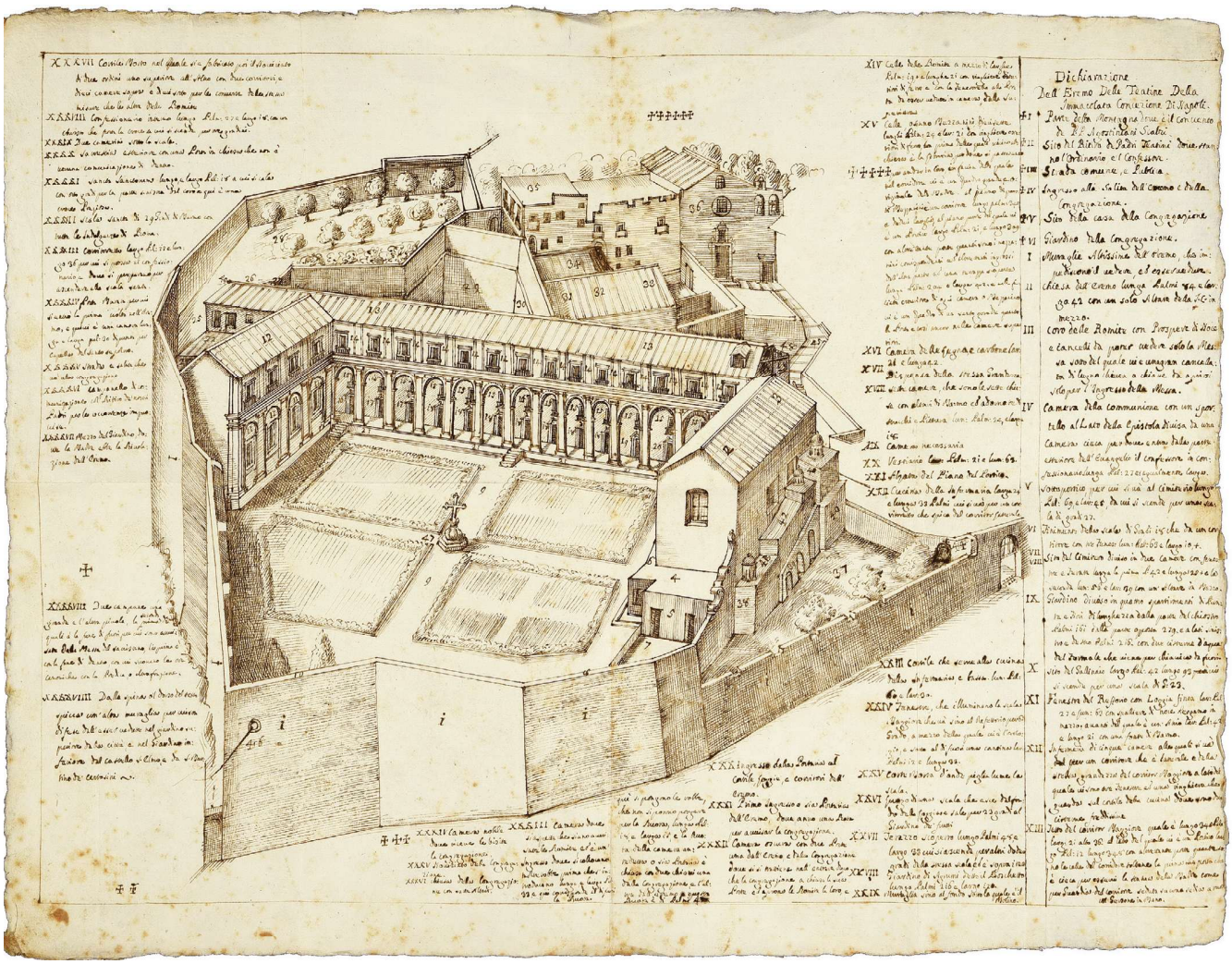



*Fig. 1. Autore ignoto,* Dichiarazione dell'eremo delle teatine della Immacolata Concezione di Napoli, *post 1668 (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

ancora di incerta identificazione, e disegni di studio e progetto alla scala architettonica di nuovi interventi, molti dei quali inerenti alla chiesa e alla casa dei Santi Michele e Gaetano, compresi quelli per la costruzione della transenna lapidea tra altare maggiore e coro, nonché alla casa di Santa Cristina di Parma[24].

I disegni rimanenti riguardano per lo più la fondazione fiorentina, ma tra di essi vi sono, come si vedrà, anche rilievi provenienti da altre case dell'ordine. Tra i 17 disegni di arredo, sacro e destinato all'abitazione, collocabili in una terza sezione, vi sono studi di confessionali lignei da posizionare all'interno di incassi nella parete della navata di San Michele, nonché di vasi, candelabri, ostensori e imponenti cibori eucaristici, uno dei quali con un basamento sorretto da mensole a volute simile a quello oggi visibile nella chiesa fiorentina. In una quarta sezione vanno collocati 28 studi per la decorazione di pavimentazioni policrome, balaustre, stipiti e pareti, emblemi medicei e stucchi, nonché studi, alcuni dei quali di quadratura, per la decorazione a stucco e affresco della volta della navata e per quella sulla crociera della chiesa fiorentina[25]; in una quinta 5 disegni relativi ai serramenti della chiesa, tra i quali porte a doppia anta in legno e lo studio della ferramenta necessaria per il rosone circolare in facciata; e, in una sesta, un disegno di natura tecnica sulla disposizione e l'incastro dei discendenti dei "luoghi comuni", ossia delle latrine della casa.

Nelle ultime due sezioni possono infine essere collocati i sette disegni rimanenti, tutti costituiti da vedute in prospettiva, ma di natura profondamente diversa. Sei di essi costituiscono studi per l'allestimento dell'altare maggiore e del coro posteriore in occasione di festività e pratiche devozionali. L'ultimo elaborato, per certi versi ben più sorprendente, è invece una copia della veduta dell'eremo delle teatine dell'Immacolata Concezione di Suor Orsola Benincasa a Napoli, incisa da Federico Pesca nel 1668, arricchita ai margini da una dettagliata legenda [fig. 1][26].

*Per la chiesa dei Santi Michele e Gaetano*

Uno dei disegni raccolti nella seconda sezione attesterebbe la produzione e la circolazione tra i teatini di un vero e proprio "modello" architettonico creato da una delle case dell'ordine per essere appositamente inviato a Firenze. Si tratta del foglio raffigurante la chiesa di San Nicola da Tolentino di Venezia, la cui datazione, come già ipotizzato su basi diverse da Ezio Chini, sembra compatibile con gli anni in cui venne fondata la chiesa teatina di Firenze [fig. 2][27]. In esso, infatti, un anonimo estensore ha raffigurato la chiesa teatina veneziana e gli spazi annessi in uno stadio ancora possibile nel primo decennio del Seicento. Per varie ragioni, tuttavia, non si tratta di un rilievo, bensì di un elaborato in cui la chiesa di San Nicola, dopo le traversie che ne avevano funestato il cantiere, è stata elevata a "modello"da esportare e inviare ai padri fiorentini.

Al di là delle somiglianze nell'impianto generale, i padri fiorentini, come già evidenziato, optarono per uno spazio più uniforme, con una copertura voltata unica e continua tra la navata e la crociera[28]. Nell'articolazione dello spazio sacro, invece, emergono affinità e differenze significative, riguardanti rispettivamente la costruzione di un coro dietro all'altare maggiore e gli spazi per la confessione.

L'allestimento di un coro posto dietro all'altare principale, chiuso da tende, da massicce transenne lapidee, oppure schermato dalla mole di imponenti cibori eucaristici, divenne un requisito costante e imprescindibile per le chiese dell'ordine. Non è un caso, dunque, che un piccolo nucleo di disegni riguardi proprio la definizione architettonica di una transenna per il coro di San Michele con porte ai lati e ciborio eucaristico centrale, risalente, per le ragioni su espresse, almeno agli anni 1670-71[29]. Tra questi, una delle opzioni più interessanti e accurate è quella offerta da un disegno a inchiostro e acquerello e una bandiera di carta verticale incollata al centro con la rappresentazione del tabernacolo [fig. 3][30]. Il disegno presenta una soluzione univoca per i portali laterali, con stipiti inclinati e putti reggi stemma superiori, e una proposta più articolata nel caso di un tabernacolo integrato alla struttura, in cui il muro sull'altare assume una conformazione concava a pianta curvilinea. Per l'uso di marmi colorati le due opzioni potrebbero essere associate ai due preventivi stilati nel 1674-75 da Pier Francesco Silvani (1619-1685), figlio di Gherardo, in cui si prevedeva di finire l'altare maggiore con «marmi bianchi, e misti, commessi»[31].

Alcuni tra gli schizzi prospettici rimasti dovevano invece studiare come, in determinate occasioni, l'altare, la transenna e il coro posteriore della chiesa fiorentina dovessero concorrere a un unico effetto scenografico attraverso l'uso di tendaggi, decorazioni in legno e stucco e ampio uso di lumi e candele. In uno studio in particolare, il coro in penombra fa da sfondo a un allestimento nel quale l'ostia consacrata, offerta all'adorazione dei fedeli, è collocata ai piedi di una macchina piramidale luminosa sulla quale svetta una croce raggiante [fig. 4][32]. Databile tra gli anni Trenta e Sessanta del Seicento, per via della presenza degli stalli del coro e dell'assenza del ciborio, nonché per l'uso della matita rossa, il disegno potrebbe mostrare un'opzione per l'allestimento dell'altare maggiore per la pratica devozionale delle Quarantore[33], includendo forse nella messa in scena anche il grande crocifisso bronzeo donato ai teatini fiorentini nel 1635-36 da Lorenzo de' Medici, fratello di Carlo, collocato nella nicchia al centro della parete di fondo del coro[34].

Per la confessione, invece, altro aspetto centrale dello spazio sacro dell'ordine, i teatini adottarono soluzioni diverse. Al contrario di gesuiti e barnabiti, che già nella seconda metà del XVI secolo accolsero il nuovo confessionale ligneo in navata, ancora nella prima metà del Seicento i teatini continuarono a prediligere camerini separati e progettati a tale scopo[35]. Per la confessione degli uomini questi potevano essere collocati anche in casa, mentre per adeguarsi alle richieste delle autorità ecclesiastiche per le confessioni di fedeli di sesso femminile i padri scelsero, quando possibile, una soluzione intermedia, posizionando i camerini in zone in vista o di passaggio esattamente come a San Nicola da Tolentino a Venezia, dove i camerini sono disposti alle estremità della navata [fig. 2][36].

Diversamente, a Firenze i teatini adottarono confessionali

lignei in navata, incassati sia nei muri dei piccoli vani tra le cappelle laterali che in controfacciata[37]. In questo seguirono il modello fornito dalla vicina chiesa di San Giovannino, ma per risolvere il tema progettuale specifico guardarono anche alla chiesa teatina di San Siro di Genova. Tra i disegni inseriti nella quarta sezione spicca infatti un rilievo seicentesco a inchiostro e acquerello della porzione di parete in cui sono alloggiati i confessionali lignei nelle navate laterali della chiesa teatina genovese [fig. 5][38]. I confessionali allestiti a Firenze hanno due vani invece che tre e seguono più alla lettera le prescrizioni borromaiche, esattamente come quelli di San Siro[39]. Si è conservato tuttavia anche un altro disegno, probabilmente settecentesco, ripassato a inchiostro e ombreggiato, con un progetto per un confessionale doppio da incassare nel muro, a impianto mistilineo con inginocchiatoi laterali a pianta ovale [fig. 6][40].

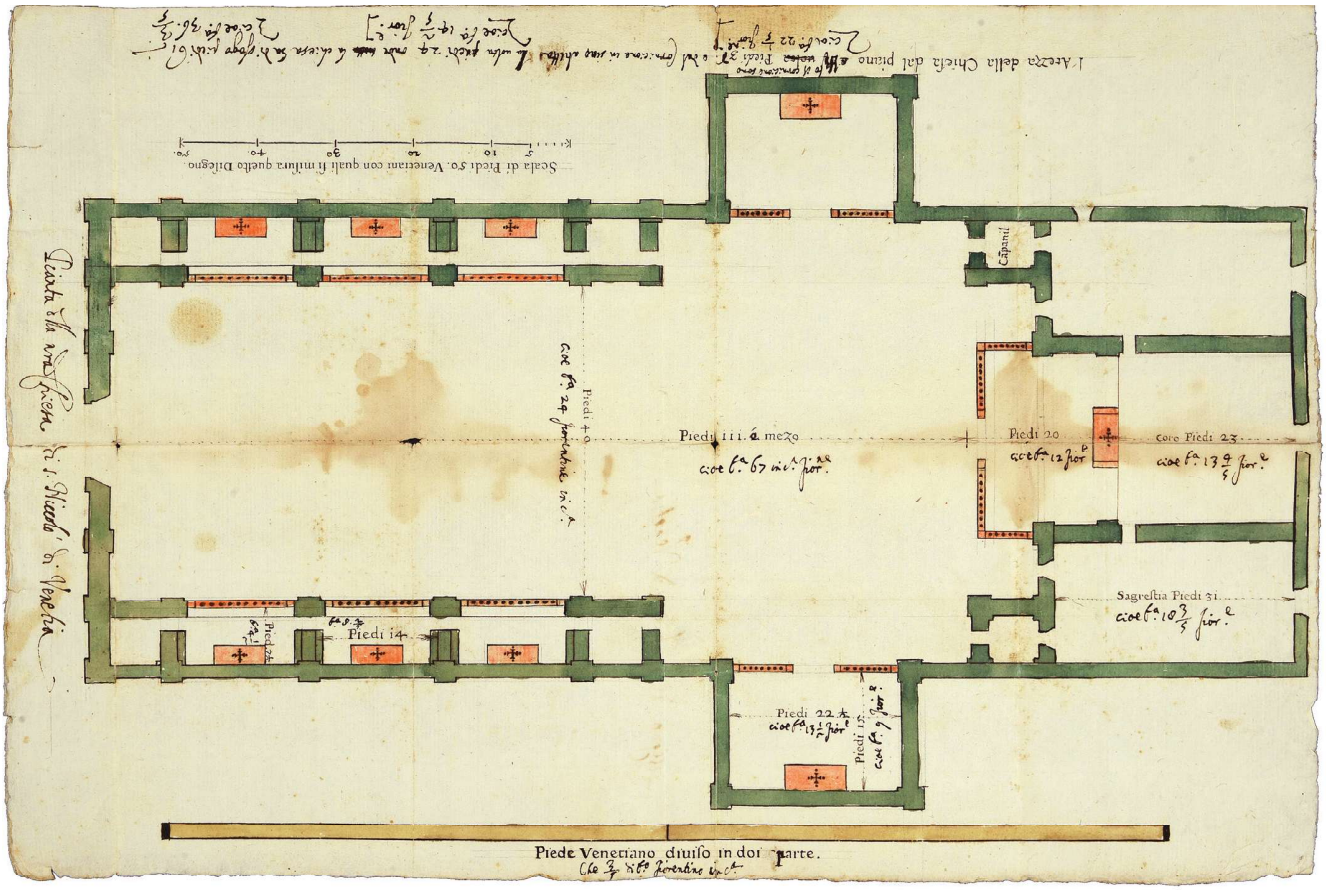



*Fig. 2. Autore ignoto,* Pianta della nostra Chiesa di S. Niccolò di Venetia, *1602-1608 ca.? (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

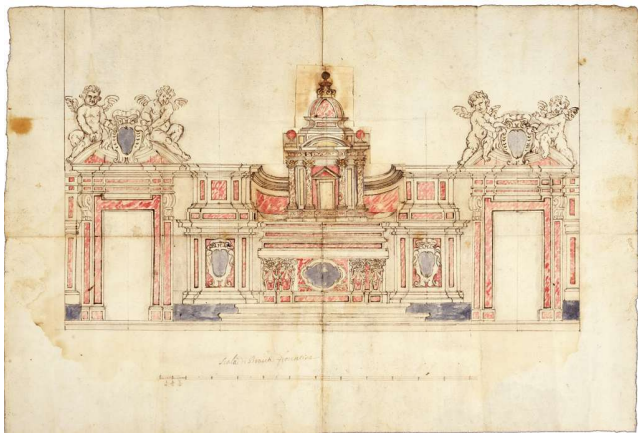


*Fig. 3. Autore ignoto, transenna policroma con altare centrale e porte laterali, variante con tabernacolo sull'altare, 1670 ca.? (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

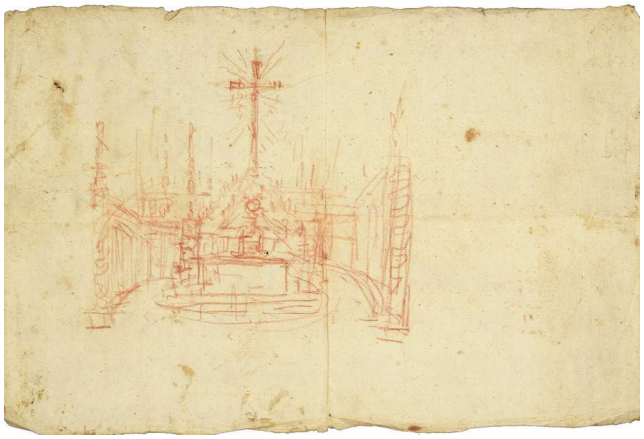


*Fig. 4. Autore ignoto, studio prospettico per l'allestimento dell'altare con ostensorio al centro e, sul retro, un monte (?) con croce raggiante, XVII sec. (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

*Per la comodità della casa fiorentina: cucine e "luoghi comuni"*

La "comodità" divenne, a partire dal XIV secolo, una categoria centrale in campo architettonico e, in tema di abitazione, un obiettivo e un criterio fondamentale di valutazione. Ciononostante, o forse proprio a causa della materia specifica, nei trattati di architettura sono rare le rappresentazioni di "destri" e cucine, e ancor più scarsi risulterebbero i disegni di studio e progetto giunti sino a noi [figg. 7-8][41]. Tanto più significativo è quindi il fatto che nel fondo fiorentino si siano conservati ben due fogli raffiguranti, in pianta e alzato, rispettivamente una cucina e i "luoghi comuni" della casa, come vengono solitamente chiamati gli ambienti destinati a più latrine o "necessari" per le comunità di religiosi. La qualità e l'accuratezza di questi elaborati, oltre alla rarità di disegni su simili soggetti, richiedono un breve approfondimento su questioni che, al pari o forse più di altre, erano determinanti nel successo della progettazione di una "casa di uomini".

Cucine e "luoghi comuni" dovevano possedere le caratteristiche e i requisiti necessari per smaltire le acque nere e permettere un'efficiente aerazione, al fine di allontanare tanto i fumi dei camini e i cattivi odori, quanto le esalazioni delle fosse di scarico [fig. 9]. Al conseguimento di questi obiettivi concorrevano un'adeguata disposizione degli ambienti rispetto alla disponibilità di acqua corrente e alla possibilità di convogliare discendenti e scarichi in fosse collocate ai piedi delle facciate su strada e all'esterno, nonché lo sfruttamento di una ventilazione naturale e l'impiego di impianti appropriati. Nel caso specifico, trattandosi di abitazioni collettive, la progettazione di questi spazi e servizi richiedeva uno sforzo ulteriore.
Come nella variante per il piano terra della casa di San Vincenzo di Modena, sulla quale si tornerà tra poco in modo più approfondito, le cucine di comunità numerose venivano in genere disposte nei pressi di un accesso carraio e di luoghi nei quali stoccare derrate alimentari e legna [fig. 13]. Erano dotate di un grande camino con profonda cappa sporgente,

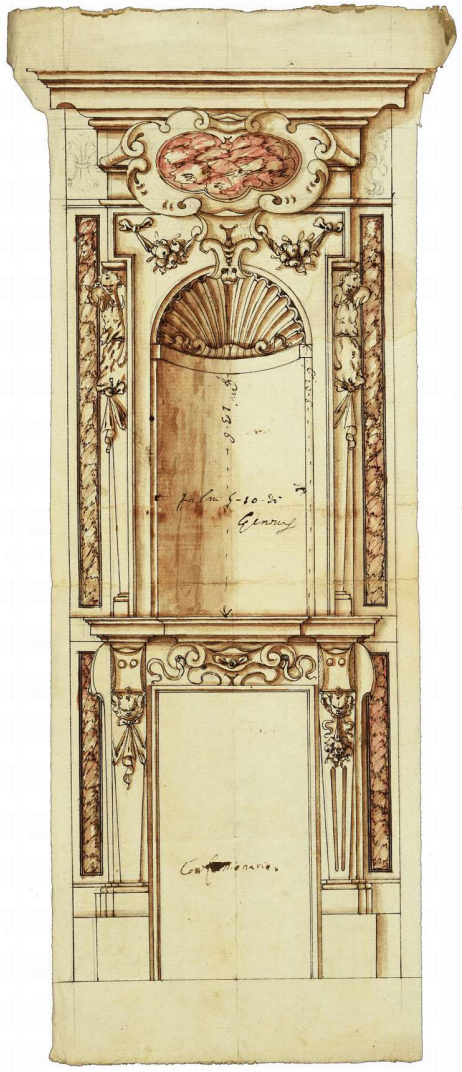


*Fig. 5. Autore ignoto, «confessionario» con nicchia superiore della navata laterale della chiesa di San Siro di Genova, XVII sec. (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

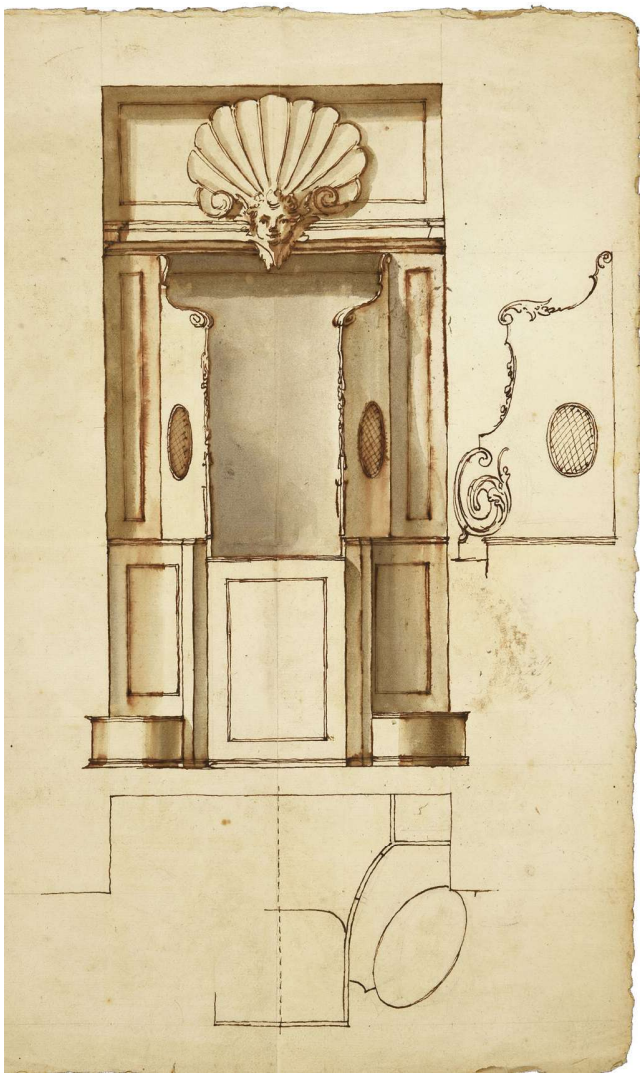


*Fig. 6. Autore ignoto, confessionale a tre scomparti, XVII-XVIII secc. (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

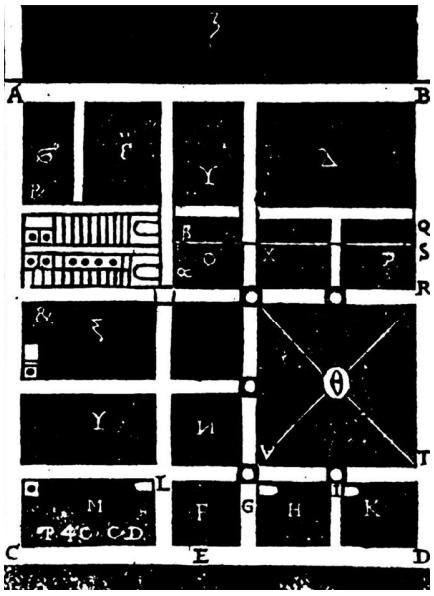



*Fig. 7. Cesare Cesariano, pianta di un piccolo edificio residenziale con discendenti di scarico raggruppati nel muro di spina della scala (da Cesare Cesariano, 1521, f. CXXXXIv).*

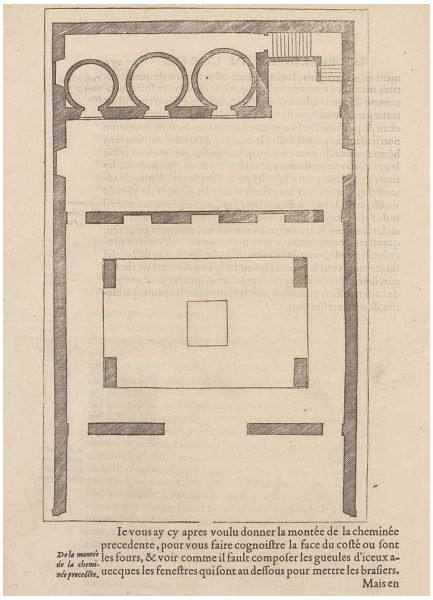



*Fig. 8. Pianta di una porzione di cucina destinata a cotture su larga scala, con tre forni in serie e un grande camino al centro della stanza (da Philibert De l'Orme, 1567, c. 274v).*

*Fig. 9. Apicius Coelius,* De Opsoniis et Condimentis, sive Arte Coquinaria libri decem..., *Amstelodami, apud Janssonio-Waesbergios, Editio Secunda, 1709, antiporta.*

per allestire un gran numero di fornelli, e di un proprio forno, che permetteva di ammortizzare i costi per la produzione del pane. La prossimità con il refettorio era necessaria per poter servire piatti ancora caldi, ma per diminuire il rischio di cattivi odori e frastuono, e celare talvolta la mensa agli occhi dei fornitori, tra i due ambienti veniva posto un vano intermedio con un lavamani, oppure, come nella variante per il piano terra della casa modenese, un corridoio[42].

Uno dei disegni del fondo fiorentino raffigura senza dubbio una "cucina teatina", dato l'imponente emblema che campeggia sulla «cappa del camino», costituito da una croce su un trimonte, con uno stemma ai piedi e due figure inginocchiate ai lati [fig. 10][43]. Dall'ingresso a destra del «vaso» principale è possibile raggiungere, a sinistra, la dispensa e un «camerino per l'infermaria» e, sul muro opposto all'ingresso, un «sitto per tener tutta la legna». A destra dell'ingresso, e sotto a due grandi finestre, è collocato un «tavolone di pietra soto la finestra per netar erbe e altre comodità per il cocho», mentre sulla parte opposta si dispongono due «tavole di legno per menestrare» e una serie di stalli e ripiani per contenitori di varia grandezza e un piccolo vano «per tenere la cennera». La parete di fondo è occupata dalla grande cappa con l'emblema teatino, la cui sporgenza è individuata da una doppia linea puntinata con su scritto «qanto vien in fora la capa del camino». Questa sembra poggiare su una trave lunga almeno nove metri, direttamente incastrata, si direbbe, nei muri laterali fino a sporgere nel deposito a fianco. Al di sotto di essa si trovano un «fogolaro» con tante postazioni per cucinare, una porta che dà in un «camarino per lavar i piatti», collocato in un ambiente con una propria finestra e più fonti d'acqua, e una sul vano del forno, sul quale sembra sporgere la cappa superiore. Il disegno, probabilmente tardo seicentesco e in origine dotato di una legenda, è talmente dettagliato da per-

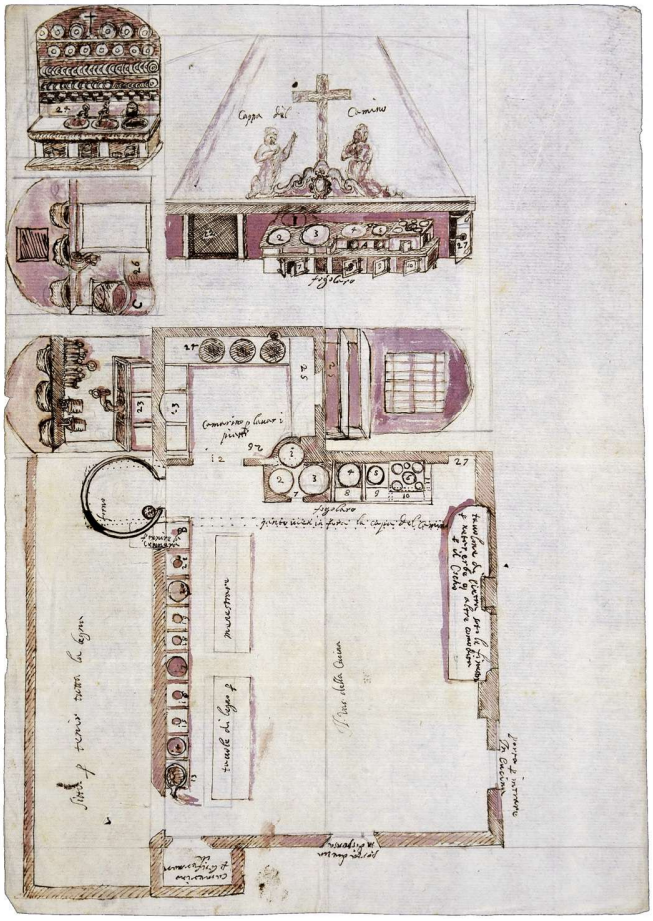



*Fig. 10. Autore ignoto, planimetria e prospetti interni della cucina di una casa teatina, XVII sec.? (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

mettere quasi di immaginare i movimenti di cuochi e aiutanti tra i diversi spazi di lavoro. Solo il vano principale, però, per conformazione, aperture e camino, sembra corrispondere alle caratteristiche della cucina della casa nel suo assetto settecentesco, collocata nell'angolo sporgente lungo la via settentrionale tra il vecchio e il nuovo nucleo dell'abitazione. Il disegno potrebbe quindi raffigurare un'ipotesi progettuale scartata perché avrebbe richiesto un'occupazione ulteriore di suolo.
I "luoghi comuni", così usualmente chiamati nell'ambito delle case di religiosi[44], raggruppavano più latrine allestite in nicchie in muratura e legno e disposte in serie, poiché solitamente inserite in spazi di risulta lungo i margini del lotto. La posizione consentiva una migliore aerazione naturale e un più efficace allontanamento delle acque nere; tuttavia essi dovevano essere anche comodamente raggiungibili, oltre che sufficientemente lontani, dai principali luoghi comuni della casa. Non fanno eccezione le comodità destinate alla casa fiorentina, per i cui luoghi comuni, allestiti nello spazio di risulta tra il primo chiostro e la strada settentrionale, si è conservato un accurato disegno a matita, inchiostro e acquerello giallo. Esso riunisce, sui due lati del supporto, uno studio in pianta e sezione volto ad analizzare la disposizione delle latrine in funzione di un'ottimizzazione dei discendenti [figg. 11-12][45]. Il disegno, probabilmente risalente ai lavori compiuti intorno agli anni Trenta del Seicento, raffigura, su un lato, una batteria di quattro latrine in pianta, collocate entro nicchie semicircolari e separate da corti setti, tra le quali si inseriscono tre tubazioni a sezione circolare. Sul *verso* del foglio, invece, sono raffigurati tre distinti livelli, probabilmente coincidenti con tre piani della casa, con quattro latrine ai primi due e tre all'ultimo livello. Lo studio in sezione è significativo perché mostrerebbe come ai discendenti verticali provenienti dalle latrine dell'ultimo piano si volesse unire quelli leggermente obliqui del livello intermedio, per poi convogliarli negli spazi residui tra le quattro nicchie inferiori. Tornando alla pianta, dunque, essa raffigurerebbe la disposizione dei luoghi comuni intermedi e le tre tubazioni a sezione circolare corrisponderebbero non a condutture di aerazione, ma ai discendenti delle latrine del piano superiore. Da notare, inoltre, come la maggiore differenza di quota tra il piano inferiore e probabilmente il primo piano, dovuta in genere all'altezza del refettorio, permettesse di conferire una pendenza adeguata alle tubazioni ed evitare angoli retti e strozzature.

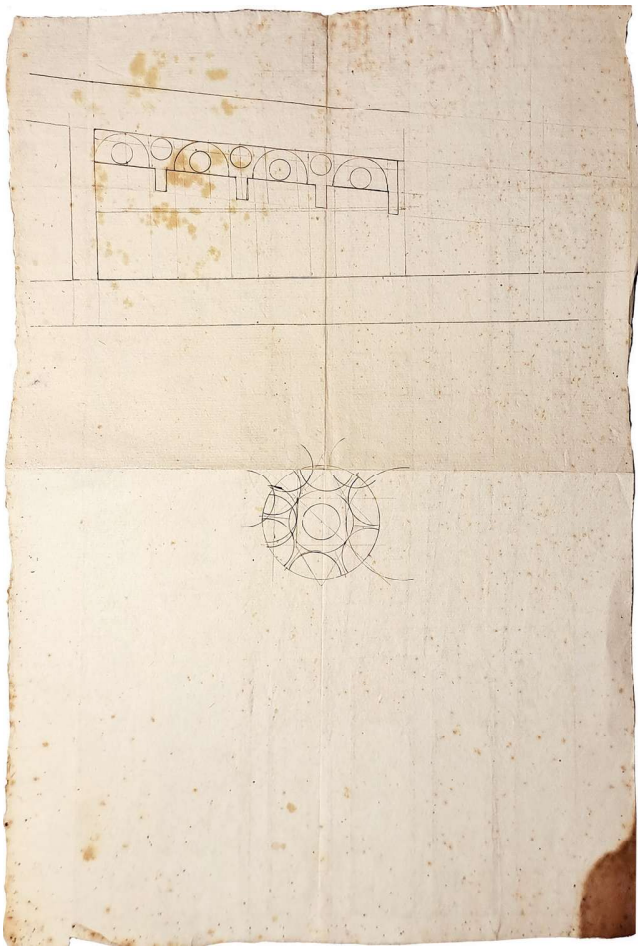


*Fig. 11. Autore ignoto, "luoghi comuni" con quattro "necessari" della casa dei Santi Michele e Gaetano,* recto*, planimetria di studio al livello del piano terra, XVII sec.? (foto autore).*

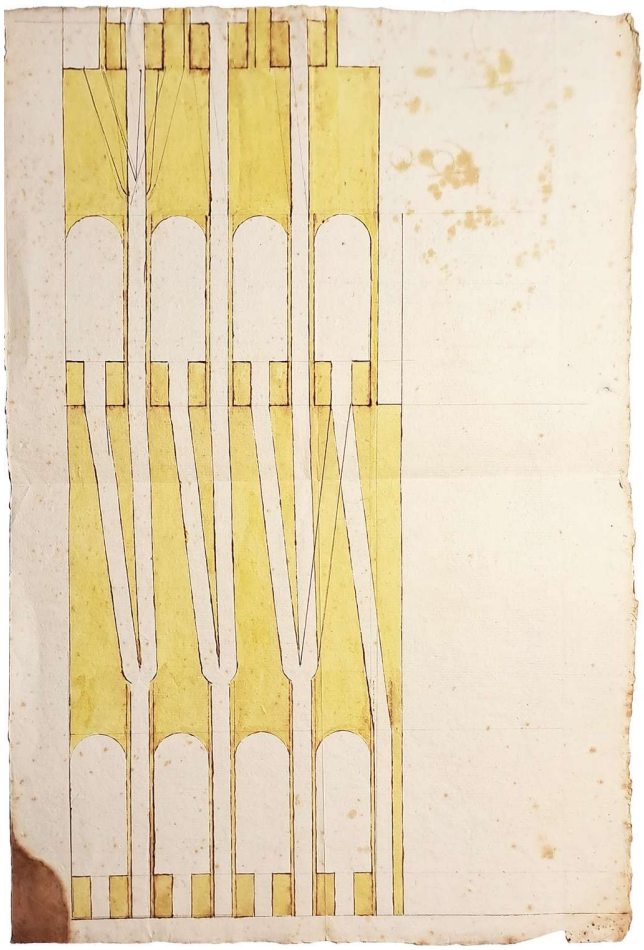


*Fig. 12. Autore ignoto, "luoghi comuni" con quattro "necessari" della casa dei Santi Michele e Gaetano,* verso*, sezione di studio di tre livelli, XVII sec.? (foto autore).*

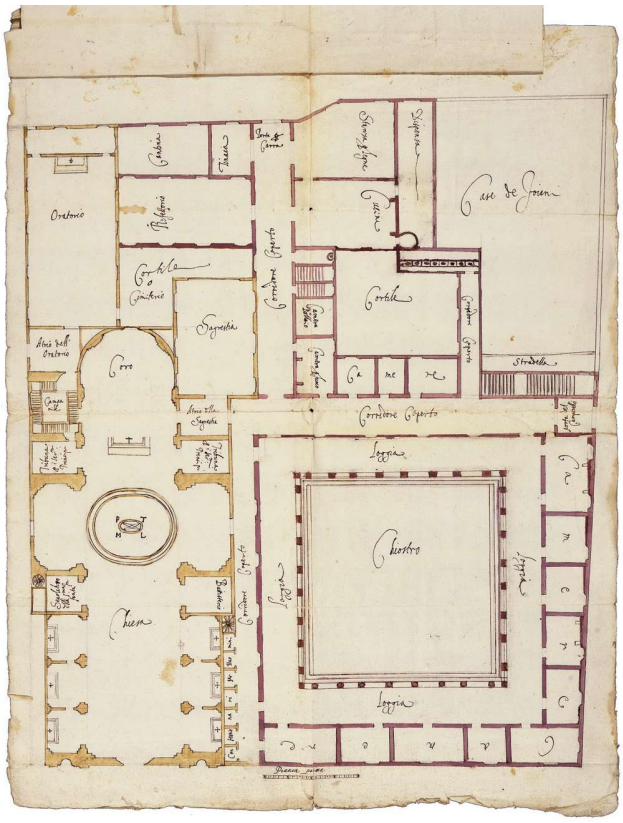



*Fig. 13. Autore ignoto, planimetria di progetto del piano terra della chiesa e della casa di San Vincenzo di Modena, prima variante, 1626 (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

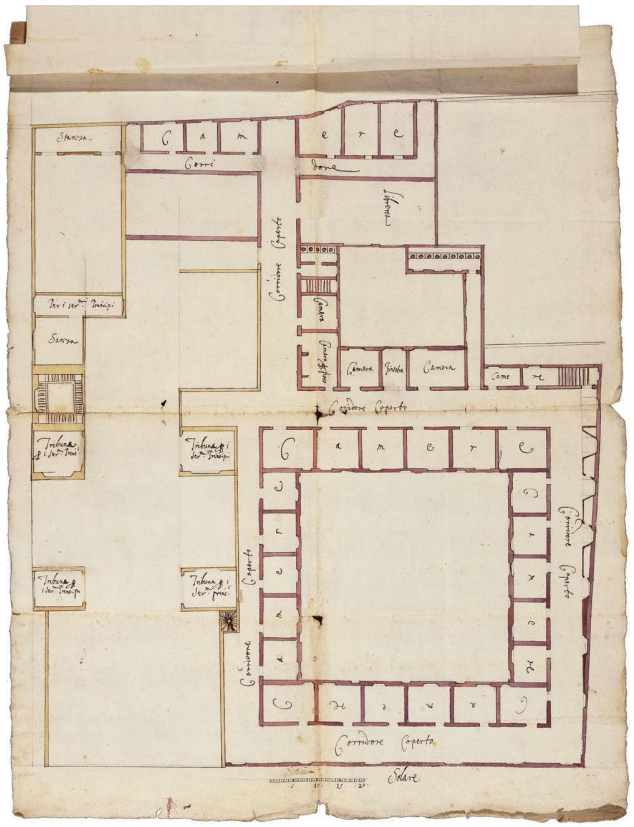



*Fig. 14. Autore ignoto,* disegno fatto il 1626 della casa di Modona, *planimetria di progetto alla quota del primo piano della casa e della chiesa di San Vincenzo di Modena, prima variante (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

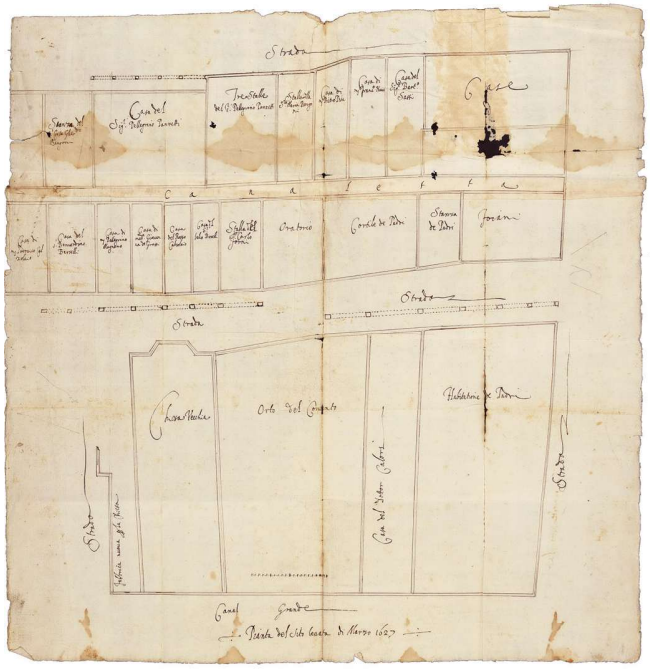



*Fig. 15. Autore ignoto,* Pianta del sito levata di Marzo 1627, *rilievo del sito per la chiesa e la casa di San Vincenzo di Modena (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

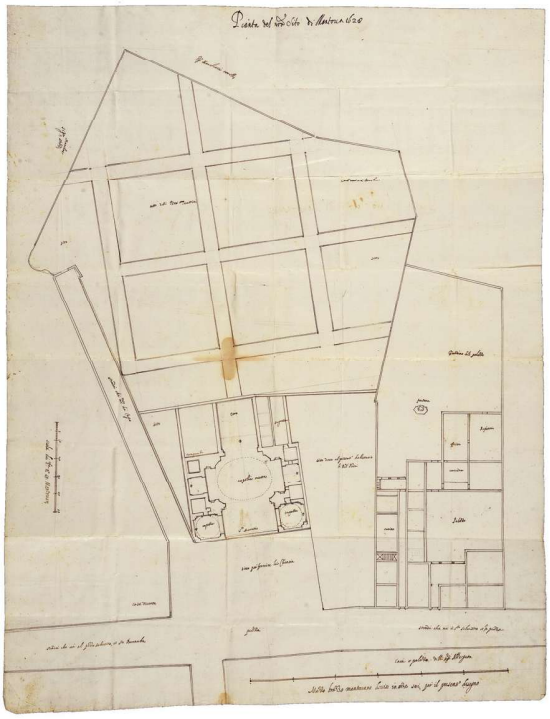


*Fig. 16. Autore ignoto,* Pianta del nostro sito di Mantova 1628 *(Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

*Disegni di altre chiese teatine con cupole a pianta ovale trasversa*

Uno dei nuclei più interessanti del fondo è senza dubbio quello costituito dai disegni di rilievo e progetto della casa di San Vincenzo di Modena [figg. 13-15]. Si tratta complessivamente di quattro fogli, redatti da una stessa mano nell'arco di pochi mesi[46]. Tre di essi riportano disegni di progetto dell'intero complesso teatino modenese e raffigurano rispettivamente il piano terra, il primo e il secondo piano della casa; su ciascuno dei primi due è incollata una bandiera con una variante relativa all'oratorio e a parte della casa sul retro della chiesa; il secondo piano nel terzo foglio è circoscritto alla porzione impostata sul lotto posteriore. Nel quarto foglio è invece raffigurato un rilievo dei due isolati necessari per costruire il complesso, comprensivo della precedente chiesa di San Vincenzo nell'assetto successivo all'insediamento dei teatini. Redatti tra la fine del 1626 e i primi mesi del 1627, questi disegni offrono una rappresentazione delle aspirazioni della congregazione in una fase cruciale per la comunità modenese, all'indomani cioè della morte dell'Infanta Isabella di Savoia, consorte di Alfonso III d'Este, intenzionata a farsi seppellire in San Vincenzo[47].
La chiesa di San Vincenzo rappresentata nei disegni ha un impianto longitudinale a navata unica con tre cappelle per lato, transetto a testata piatta leggermente sporgente dal pro-

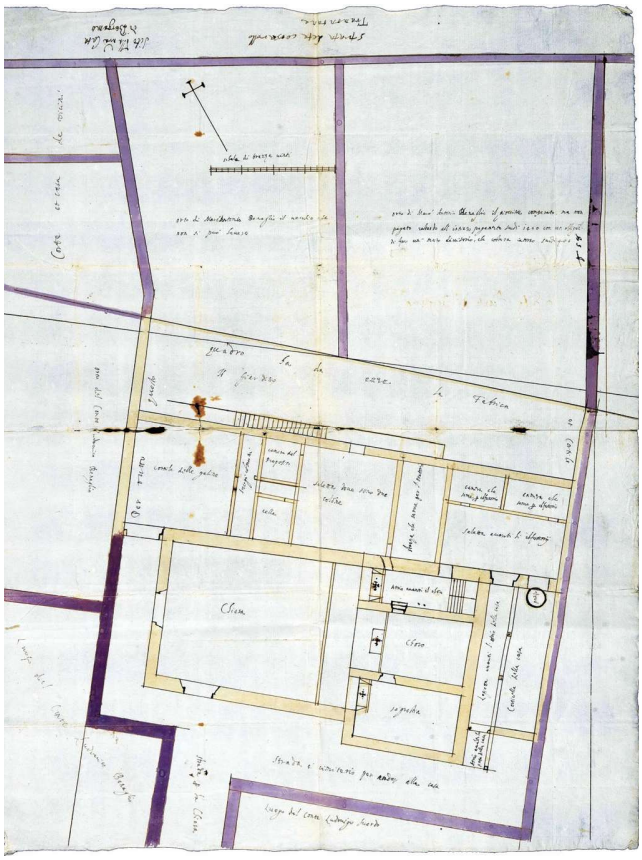


*Fig. 17. Autore ignoto,* Sito della nostra casa di Bergamo, *pianta della chiesa e della casa di Sant'Agata, 1610-1620 ca.?(Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

filo del corpo di fabbrica e una profonda cappella maggiore con testata curvilinea, individuata nel disegno con la scritta «coro». A differenza della chiesa attualmente esistente, nei disegni la crociera ha un impianto rettangolare, con una navata più ampia del transetto e larga quanto la cappella maggiore. Essa appare inoltre delimitata da piloni con tagli inclinati non a 45° e al suo interno è proiettata una cupola a pianta ovale. Probabilmente le ultime volontà di Isabella d'Este e l'ascesa al ducato nel 1629 di Francesco I, suo figlio, diedero un impulso imprevisto al progetto modenese al punto da conferire alla chiesa uno sviluppo longitudinale più accentuato, modificandone la crociera in uno spazio a impianto quadrato. Il disegno conservato a Firenze potrebbe quindi mostrare, all'interno di un piano generale per la casa modenese, un precedente e irrealizzato progetto per la chiesa di San Vincenzo con una cupola a pianta ovale trasversa, finora ignoto[48].
Non sono noti disegni o descrizioni del primo progetto per San Vincenzo. L'impianto raffigurato rimanda tuttavia alla chiesa teatina di San Maurizio nella vicina città di Mantova, dove i teatini erano arrivati all'inizio del Seicento[49]. La chiesa di San Maurizio fu infatti iniziata tra il 1610 e il 1613 e, benché incompleta, venne aperta al pubblico nel 1616. Dell'impianto longitudinale a navata unica, con crociera ad angoli smussati sormontata da una cupola ovale trasversa e profondo coro posteriore, erano stati portati a termine soltanto le due cappelle più prossime alla crociera e il presbiterio[50]. Il legame tra i due impianti sembra confermato dal fatto che tra le carte fiorentine si è conservata anche una «Pianta del nostro sito di Mantova 1628» relativa alla chiesa, ai vicini orti dei padri e alla casa, quest'ultima ancora il risultato dell'assemblaggio di edifici diversi [fig. 16][51].
Nel loro insieme, dunque, questi disegni avevano funzioni diverse, ma raffigurano edifici religiosi con impianti affini e sembra siano stati realizzati in uno stesso torno di anni, quelli in cui i padri fiorentini, forti del sostegno di Carlo de' Medici, si apprestavano a voltare la crociera della loro chiesa. I fogli potrebbero essere stati portati da qualche padre, oppure i teatini di San Michele volevano prendere visione di una soluzione "teatina" da usare per la loro chiesa dopo aver in parte adeguato quanto già costruito, richiesta esaudita inviando gli ormai superati disegni di progetto per San Vincenzo.

*Rilievi e progetti di altre case teatine*

Se i disegni appena discussi sembrano intersecare uno degli snodi della storia della fabbrica di San Michele, altri disegni conservati nel fondo fiorentino, di natura diversa e raffiguranti altre fondazioni dell'ordine, consentono di aprire a questioni di carattere più generale. Si tratta di due rilievi, relativi peraltro ad assetti ormai non più esistenti, e di un terzo disegno forse copia del progetto col quale è stato costruito il primo chiostro della casa di San Vincenzo di Piacenza.
Il primo rilievo è probabilmente riferibile allo stato delle fabbriche della chiesa di Sant'Agata di Bergamo in un periodo successivo al 1608, anno di insediamento dei padri in quel luogo [fig. 17][52]. Il disegno è tracciato a stecca, penna e inchio-

stro nero e acquerellato in pavonazzetto e giallo; sono specificati i punti cardinali e una scala grafica di venti braccia (4 passi). In giallo sono evidenziati gli edifici appartenenti ai padri, ossia il luogo di culto e una casa di poche stanze appena accomodate. La chiesa, con due ingressi, presenta un'aula per i fedeli chiaramente distinta dal presbiterio, quest'ultimo articolato complessivamente in tre cappelle e un coro, collocato dietro all'altare maggiore. In corrispondenza del «loggiato avanti l'atrio della casa», posto sul retro del coro e raggiungibile percorrendo una «strada e cimiterio», è menzionata una «saletta avanti li confessorii» con due camere per le confessioni, nei pressi delle quali vi è anche una «stanza che serve per l'oratorio». A margine figurano infine annotazioni e allineamenti volti a definire gli acquisti da compiere in vista di un ampliamento del complesso. Lo stato dei luoghi, nonché l'ipotesi di espansione e regolarizzazione indurrebbero dunque a datare questo rilievo a un periodo collocabile quanto meno al secondo decennio del Seicento[53].

Il secondo rilievo è invece datato al 1635 ed è relativo alla casa sorta presso la chiesa di Santo Stefano di Vicenza [fig. 18]. Esso raffigura l'assetto dell'insediamento teatino all'indomani della beatificazione di Gaetano Thiene, di origini vicentine[54]. In calce al disegno, tracciato a penna e acquerello su grafite, sono specificati i punti cardinali, una scala grafica di «pertiche 10 che fanno piedi 60 vicentini» e un piede vicentino in scala reale suddiviso in 12 once. In rosso è evidenziato «il circuito della chiesa» e in verde «le stantie nostre, et il resto ch'è nostro». Anche in questo caso, oltre al coro dietro all'altare maggiore e al «cimiterio», localizzato all'angolo tra la navata della chiesa e il campanile, si rileva la presenza di tre «camerini» – verosimilmente per le confessioni – ai lati della «porta di casa», nell'ala dietro al coro.

L'uso di camerini esterni per le confessioni ritorna anche nel terzo disegno. Elaborato a penna e inchiostro bruno, ricco di annotazioni esplicative ma privo di scala grafica, diversamente dai precedenti esso sembra una copia stesa piuttosto rapidamente del progetto per il primo chiostro della casa di San Vincenzo di Piacenza, la cui costruzione è stata avviata a partire dal 1630 [fig. 19][55]. Nel disegno, attorno al «cortile o claustro della portaria», il braccio settentrionale, quasi allineato alla facciata della chiesa, ospita un oratorio con una sagrestia retrostante, mentre il braccio orientale, quello opposto alla chiesa, è scandito da una serie di sette «camerini per confessare». Il chiostro è inoltre direttamente collegato alla chiesa da una porta posta vicino all'ingresso. Sebbene gli oratori siano disposti diversamente, si tratta della medesima sistemazione presente nel già citato progetto per la casa di San Vincenzo di Modena, dove una serie di sette piccoli vani, sui quali è scritto «confessionari per huomini», è collocata in un corridoio della casa sul fianco settentrionale della chiesa [fig. 13]. Qui la

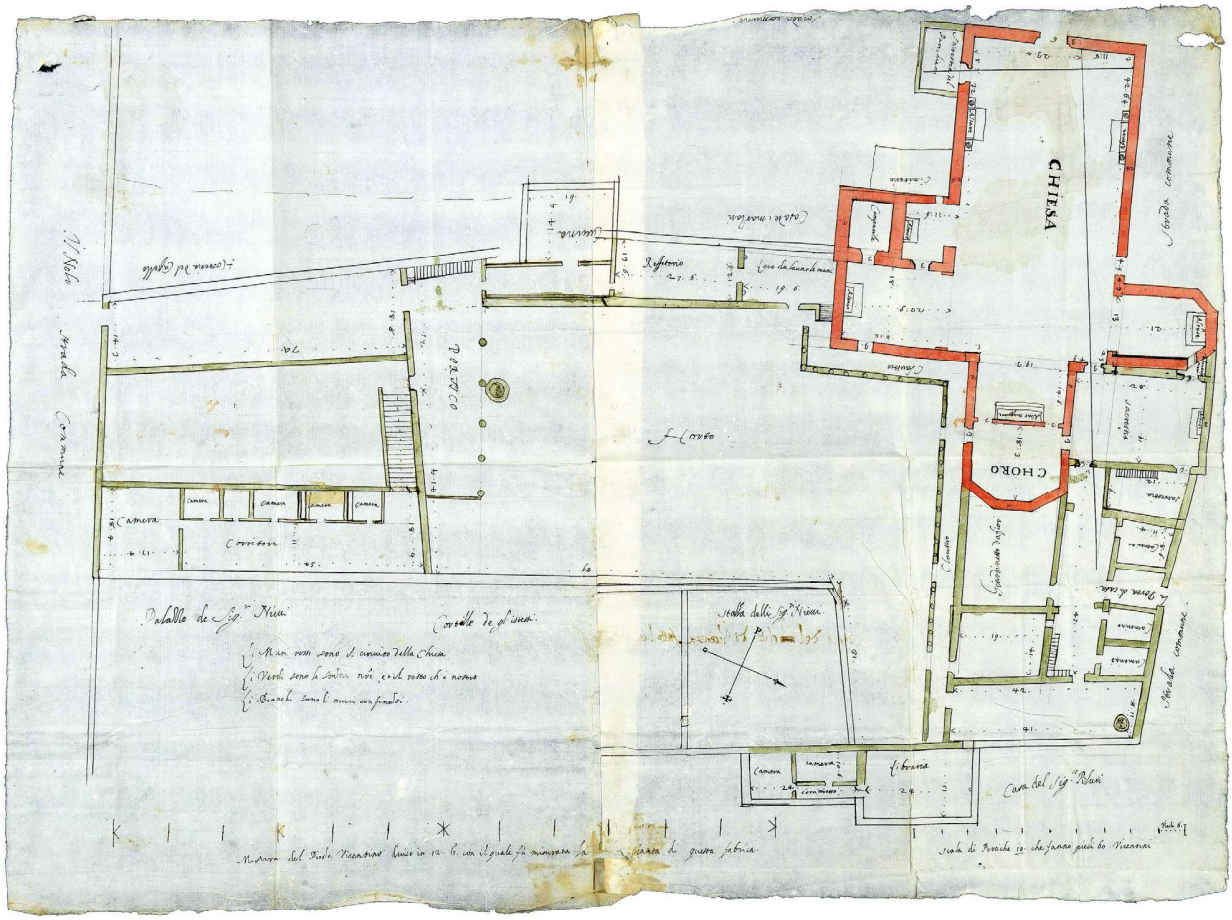



*Fig. 18. Autore ignoto, pianta della chiesa e della casa di Santo Stefano a Vicenza, 1635 (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

distanza dalla "portaria" principale e la campitura col medesimo colore della chiesa fanno pensare che essi fossero principalmente raggiungibili dal transetto destro della chiesa o dall'atrio della sagrestia.
Alla luce della loro cronologia e natura, è difficile mettere in relazione questi disegni con la storia della fabbrica fiorentina, che a Seicento inoltrato aveva ormai raggiunto un assetto ben definito. Le chiare indicazioni offerte dal primo disegno e la cronologia del secondo, oltretutto affiancato da un piede locale in dimensioni reali, indispensabile per entrare nel merito di spazi e ingombri, fanno ipotizzare che entrambi fossero funzionali a studiare e discutere di una futura espansione. Il terzo disegno mostra chiaramente come ancora nei progetti per nuovi complessi negli anni Trenta del Seicento i teatini perseguissero una duplice strategia, che prevedeva, oltre ai confessionali in chiesa, anche l'uso di camerini esterni destinati solo o prevalentemente ai fedeli di sesso maschile. Ma un assetto come quello piacentino era impensabile a Firenze: la casa di San Michele possedeva infatti un solo chiostro, necessariamente destinato alla vita dei padri. In tale condizione, i camerini per le confessioni avrebbero trasformato il chiostro in uno spazio permeabile ai laici e agli estranei, compromettendo la riservatezza della comunità religiosa. Anche in questo caso, quindi, il disegno non sembra prodotto per replicare, ma forse per condividere e discutere un'ipotesi progettuale.

*I teatini e l'architettura*

Quando nei primi anni Ottanta del Cinquecento i padri teatini stavano discutendo di insediarsi nella città di Mantova, gli emissari del duca Guglielmo Gonzaga non poterono evitare di sottolineare che la lentezza nel prendere una decisione era anche dovuta a una peculiarità della congregazione: «ciò nasce dal modo del loro governo, il quale non concedendo ad alcuno autorità assoluta sopra gli altri, non possono essi far certe deliberazioni pertinenti all'universale se non quando si trovano insieme congregati»[56]. Nel riferire ciò, gli emissari colsero nel segno. La centralità riconosciuta al capitolo generale, tornato itinerante dopo la morte di Paolo IV Carafa, rispecchiava la struttura organizzativa «in forma di repubblica»[57], come la definirono alcuni padri napoletani, più collegiale e non verticistica con la quale i teatini si governarono almeno fino agli anni Novanta del Cinquecento.

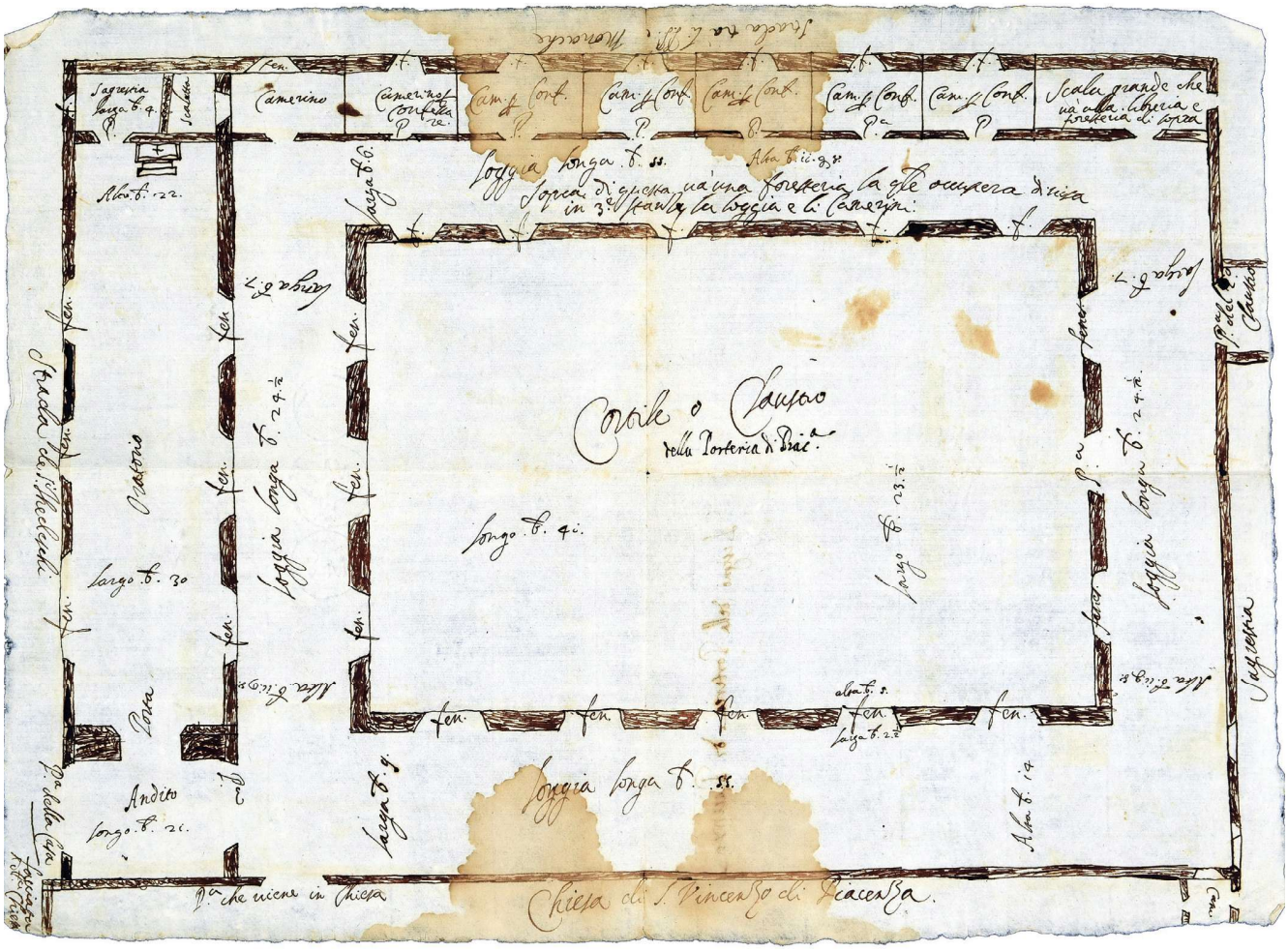



*Fig. 19. Autore ignoto,* Cortile o claustro della porteria di Piacenza, *planimetria di studio, 1620 ca. (Archivio di Stato di Firenze – foto Donato Pineider).*

La documentazione a nostra disposizione, la disseminazione di nuclei di disegni e l'eterogeneità degli stessi inducono a ritenere che i teatini discutessero collegialmente anche delle questioni di carattere architettonico, e non volessero in alcun modo delegare le decisioni in materia, neanche quando a occuparsene era un architetto dell'ordine. I padri volevano entrare direttamente nel merito del processo progettuale, discutere delle possibili soluzioni e risolvere i problemi che man mano la fabbrica poneva[58]. Questo renderebbe più comprensibile l'assenza di un organo come il *consiliarius aedificiorum* o il *prefetto* delle fabbriche, ma anche i conflitti dei quali i padri si resero protagonisti, in special modo nei confronti degli architetti. L'esito del lungo rapporto tra i teatini veneti e l'architetto Vincenzo Scamozzi è noto: quest'ultimo fu costretto ad abbandonare la fabbrica di San Nicola da Tolentino dopo aver costruito solo una parte delle fondazioni e aver ceduto disegni e sagome[59]. Al teatino Francesco Grimaldi, coinvolto nella progettazione di Sant'Andrea della Valle a Roma, non toccò una sorte migliore[60], e forse anche al fiorentino Matteo Nigetti. Piuttosto, i teatini preferirono affidarsi a fratelli laici e padri soprastanti e architetti itineranti, come Gregorio Da Ponte (1555?-1593) e lo stesso Guarino Guarini (1624-1683)[61]. In questo modo si formavano figure specializzate e si poteva rendere ciascuna comunità teatina partecipe del processo progettuale.

Ciò non toglie che ci potessero essere scambi di disegni e pareri con la casa centrale di San Silvestro a Roma, ma avvenivano probabilmente per ragioni contingenti e secondo modalità non strutturate. In merito, basterebbe ricordare come nel 1631 alcuni padri di stanza a Roma, tra i quali Bernardo Castagnini (ca. 1603-1658), uno dei "mentori" di Guarini in materia architettonica, risposero alla richiesta di un consulto progettuale per la casa bolognese di San Bartolomeo. Castagnini inviò un disegno realizzato a mano libera con acclusa una relazione, scusandosi di non aver fornito una planimetria più puntuale perché il «fratello Valerio», molto probabilmente Valerio Poggi (1575-*post* 1659), «non ha voluto porre il compasso in carta come mi haveva detto, ma ha trovato alcuni accertamenti che le saranno mandati dal P. Antici»[62]. La scarsa precisione e accuratezza di alcuni disegni, di cui i padri erano consapevoli, potevano quindi essere integrate da relazioni descrittive, mezzo che nel caso di studi in sezione di spazi, coperture e illuminazione poteva anche sostituire integralmente quello grafico[63].

Riguardo ai modelli architettonici ai quali si ispirarono, è un fatto che per tutto il Cinquecento i teatini sperimentarono impianti e soluzioni molto eterogenei, forse anche allo scopo di mimetizzarsi nei contesti urbani in cui si insediarono[64]. L'elaborazione e la circolazione di un disegno come quello veneziano sembra dunque rappresentare una frattura, preceduta dalla proposta di Francesco Grimaldi di adottare un impianto simile a quello di Santa Maria degli Angeli a Napoli per Sant'Andrea della Valle[65]. In entrambi i casi, tuttavia, il modello non fu replicato in modo pedissequo, contaminandosi con altri elementi.

Per comprendere più a fondo l'architettura "dei teatini" – il plurale sembra ormai d'obbligo – e l'articolato rapporto che i padri ebbero con l'attività edificatoria occorre dunque abbandonare schemi precostituiti e "romano-centrici" e partire da un catalogo delle fondazioni e dei fondi archivistici a disposizione. Solo così si potrà tornare a percorrere quella fitta rete di scambi con la quale circolarono disegni, pareri e uomini.

**Note**

[1] Klaiber, 1993; Ongaretto, 2003; Lenzo, 2011; Nicoletti, 2011; Capponi, 2024; nonché il numero monografico «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LIX (2003), dedicato ai teatini nella storia della Sicilia. La necessità di elaborare un catalogo delle fondazioni e delle fonti teatine è stata già messa in luce in Susan Klaiber, *The First of the Congregation. From the Tolentini toward a Theatiner architektur*, in *I Tolentini da convento a università*, giornata di studi a cura di Fulvio Lenzo (Venezia, palazzo Badoer, 14 giugno 2017) contributo orale non pubblicato. Ringrazio Anna Còccioli Mastroviti per aver condiviso con me in anteprima il suo articolo, e Gaia Nuccio e Fulvio Lenzo per aver rivisto a fondo il mio testo; quest'ultimo mi ha suggerito di approfondire il disegno di figg. 11, 12.

[2] Al primo nucleo di venticinque disegni analizzato in Longhi, 1999, ora riposto in appositi raccoglitori, padre Juan Roberto Orqueida Guaglianone, C.R., attuale prefetto dell'Archivio Generalizio, sta aggiungendo disegni rimasti finora a corredo della documentazione relativa a case specifiche.

[3] Bösel, 1986, pp. 11-16; Bösel, Karner, 2007, pp. 11-21; Bösel, 2012. Per i barnabiti cfr. Repishti, 1994; Repishti, 1995.

[4] Si rimanda a una sintesi in Capponi, 2024, p. 28, con relativi riferimenti.

[5] *Ivi*, pp. 92-97; pp. 136-146.

[6] Ongaretto, 2011-2012; Dardanello, Klaiber, Millon, 2006.

[7] Lenzo, 2006, pp. 277-280, con bibliografia precedente. Sulla storia dei fondi teatini napoletani, D'Alessandro, Restaino, 2011.

[8] Nicoletti, 2011; Nicoletti, 2012; Nicoletti, *infra*.

[9] Segradin, *Un primo regesto dei disegni dei padri teatini di Ferrara, infra*. I disegni erano stati segnalati, con scopi diversi, da Massarenti, 1994 e Graziani Secchieri, 2012-2013.

[10] Chini, 1984, p. 30 nota 46; p. 70 nota 69.

[11] Sullo spazio sacro teatino, Valerio Pagano, *Breve relatione del principio e progressi de la religione de chierici regolari e delle attioni d'alcuni di essi padri notate da don Valerio Pagano dell'istessa religione*, Biblioteca Nazionale di Napoli (BNN), *fondo San Martino*, ms. n. 564, c. 79r. Quindi Lenzo, 2011, pp. 78-89; Lenzo, *infra*.

[12] Per una discussione più approfondita, cfr. Capponi, cds.
[13] Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, INV 1373, *recto* (*Inventaire italien*, t. IV 453); riprodotto in bassa qualità anche in Chini, 1984, pp. 46-47, fig. 30; reperibile su https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/2010-Plan-et-coupe-de-San-Michele-degli-Antinori-a-Florence (utimo accesso 11/02/25).
[14] Chini, 1984, pp. 23-25.
[15] *Ivi*, pp. 44-57; p. 73, fig. 46.
[16] *Ivi*, pp. 53-58; pp. 280-281, doc. 20. Per un profilo biografico di Gherardo Silvani (1579-1675), uno dei protagonisti dell'architettura fiorentina del Seicento, cfr. Salomone, 2018.
[17] *Ivi*, pp. 23-30; pp. 44-56; pp. 267-271, docc. 1-3; pp. 285-290, docc. 23-25.
[18] Alcune già sottolineate in *Ivi*, pp. 44-48.
[19] Nasoni, 1985; Repishti, *infra*.
[20] Chini, 1984, pp. 88-98.
[21] *Ivi*, pp. 166-178.
[22] *Ivi*, pp. 26-30.
[23] Tecnicamente non si tratta di una filza; il nome deriva dall'inventario *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, S-Z, p. 1012. Tutti i disegni qui riprodotti sono conservati in questo fascicolo.
[24] Sulla casa di Santa Cristina, cfr. Còccioli Mastroviti, 1988; Bilancia, 2001.
[25] Chini, 1984, p. 186, nota 227; p. 185, figg. 215, 216.
[26] Sulla storia architettonica del complesso, cfr. Como, 2016, *passim.*; sull'insediamento della prima congregazione di madri, cfr. Fiorelli, *infra*.
[27] Foglio di dimensioni 450 x 300 mm ca., disegno preparato a matita, terminato a penna e inchiostro e acquerellato con tre diversi colori. In merito, Chini, p. 70, nota 69 e fig. 47; Capponi, 2024, pp. 83-92.
[28] Cfr. anche Chini, 1984, pp. 58-76.
[29] *Ivi*, pp. 166-178; p. 169, nota 203.
[30] Supporto orizzontale di dimensioni 585 x 400 mm, finito a inchiostro e acquerello rosso e blu, con una scala di 12 braccia fiorentine in basso.
[31] Chini, 1984, p. 169, nota 203. La transenna si ridusse a un muro curvilineo centrale con profilo superiore gradonato. Su Pier Francesco Silvani, che esordì nella professione di disegnatore di architettura al fianco del padre proprio nel cantiere teatino, e di cui seguì anche l'esecuzione della facciata, cfr. Ragni, 2020.
[32] Disegno su supporto di dimensioni 420 x 270 mm, matita rossa; riporta cartulazione «25».
[33] Sulle Quarantore Weil, 1974; Noehles, 1985; Weil, 1992.
[34] Chini, 1984, pp. 167-168.
[35] Sul tema, in sintesi, Llompart, 1962; Capponi, 2024, pp. 33-36; e Lenzo, *infra*.
[36] Cfr. Capponi, 2024, pp. 83-132.
[37] Cfr. Chini, 1986, pp. 46-47, fig. 30; p. 74, fig. 48; nonché un disegno acquerellato relativo alla conversione in cappella Antinori del primo ambiente al piano terreno della casa sul fianco della chiesa, in Archivio di Stato di Firenze, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo*, filza 1959, c. 34.
[38] Supporto di dimensioni 150 x 430 mm, con iscrizione sul *verso* «Nicchie Confessionarii di Genova»; riporta cartulazione «48».
[39] Lenzo, 2011, p. 371, fig. 87.
[40] Supporto di dimensioni 285 x 430 mm, a matita, inchiostro e acquerello.
[41] Pagliara, 2001.
[42] Cfr. anche la proposta di Bernardo Castagnini per la casa di Bologna, in Capponi, cds.
[43] Supporto di dimensioni 550x430 mm, simile ad alcuni dei precedenti ma di spessore inferiore, elaborato a matita, inchiostro e acquerello, privo di scala metrica.
[44] Sulla terminologia si rimanda sempre a Pagliara, 2001, p. 61.
[45] Supporto di dimensioni 410x275 mm.
[46] I quattro fogli hanno dimensioni pressoché identiche (550x430 mm, e 550x560 mm il rilievo), presentano medesime calligrafie e scale grafiche, benché prive di unità di misura, e riportano gli stessi segni di piegatura. Il foglio raffigurante il piano terra ha cartulazione «22». I fogli di progetto si distinguono per l'uso dell'acquerello giallo e viola, ma per *ductus* e alcune incertezze nell'uso dell'inchiostro e del colore la mano dell'estensore dei disegni sembra compatibile con quella di un membro dell'ordine. Sul *verso* del foglio col primo piano della casa è scritto «disegno fatto il 1626 della casa di Modona», mentre sul *recto* del rilievo «Pianta del sito levata di Marzo 1627». Sulla costruzione della chiesa e della casa di Modena, cfr. Contri, 2001; Klaiber, 2006a; Capponi, cds, con bibliografia ulteriore. Per ragioni editoriali non è stato riprodotto il disegno di progetto del secondo piano.
[47] Southorn, 1988, pp. 22-24; Contri et al., 2001, p. 294.
[48] Per una discussione più approfondita di questi disegni, in relazione alla storia costruttiva della casa modenese e con ulteriore bibliografia, Capponi, cds.
[49] Per la casa di Mantova, cfr. Campanelli, 1987, p. 230; Navarrini, 1982, in part. 42-46; Tamalio, 2008.
[50] Il ruolo di Antonio Maria Viani come progettista della chiesa viene ridimensionato in Pastore, 1982a; Pastore 1982b. Su Viani, Furlotti, 2020.
[51] Il rilievo, di dimensioni 620x480 mm, preparato a matita e finito, non senza molte imprecisioni, a penna, è quotato con una «scala de braccia n. 50 mantovani» e completato da una scala di «mezzo brazzo mantovano diviso in onze sei, per il presente disegno».
[52] Il supporto ha dimensioni 560 x 420 mm. Per notizie sulla fondazione, Campanelli, 1987, pp. 226-229.
[53] Cfr. Rossi, 2012, p. 150.
[54] Il supporto ha dimensioni 635 x 470 mm. I teatini sarebbero riusciti a edificare una nuova chiesa su un'area più qualificata dell'isolato soltanto un secolo dopo. Per le vicende, Campanelli, 1987, pp. 213-217; sui progetti di Guarino Guarini per la chiesa di San Gaetano di Vicenza, M. Barausse et al., 2002; Klaiber, 2006b.

[55] Supporto di dimensioni 410 x 300 mm. Sulla casa di Piacenza, ADORNI, 1986; BILANCIA, 2001; e, da ultima, CÒCCIOLI MASTROVITI, PIGHI, cds. Per la datazione del disegno specifico, cfr. CAPPONI, cds.
[56] Cit. da NAVARRINI, 1982, p. 43.
[57] Valerio Pagano, *Breve relatione…*, BNN, *fondo San Martino*, ms. n. 564, cc. 156r-157r.
[58] Cfr. la documentazione in HIBBARD, 1961, pp. 311-318; SAVARESE, 1986, pp. 29-40; SEGRADIN, *Un primo regesto dei disegni dei padri teatini di Ferrara, infra*, disegno di scheda n. 18. Per un confronto col metodo delle consulte degli oratoriani, cfr. CONNORS, 1989, pp. 35-41.
[59] CAPPONI, 2024.
[60] LENZO, *infra*.
[61] KLAIBER, 1993, pp. 18-35. Su Gregorio Da Ponte, cfr. CAPPONI, 2024, pp. 98-99, con ulteriore bibliografia.
[62] Archivio di Stato di Bologna, *Corp. Rel. (F. Dem.)*, S. Bartolomeo, 16/1093, mazzo H n. 2, fascicolo «Varie Liste, Accordij, e negotij…», «Del P. Castagnino circa la fabrica e disegno della Casa», s.n. [c. 1r], 3 marzo 1631.
[63] CAPPONI, 2024, pp. 204-206.
[64] LENZO, 2011; CAPPONI, 2024.
[65] LENZO, *infra*.

**Bibliografia**


B. ADORNI, *L'architetto della chiesa di San Vincenzo a Piacenza*, in «Bollettino storico piacentino», LXXXI, 1, 1986, pp. 128-130.

M. BARAUSSE ET AL., *Guarini a Vicenza. Disegni per le chiese di San Gaetano Thiene e dell'Aracoeli*, catalogo della mostra di Vicenza, «Quaderni del Museo Palladio», 2, 2002.

F. BILANCIA, *Il p. Giuseppe Calcagni (1600c.-1667) e le opere architettoniche dei teatini a Parma, Piacenza, Roma e Modena*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LVII, 127, 2001, pp. 17-133.

W. DE BOER, *«Ad audiendi non videndi commoditatem». Note sull'introduzione del confessionale soprattutto in Italia*, in «Quaderni Storici», XXVII, 77, 1991, pp. 543-572.

R. BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*, Teil 1: *Die Baudenkmäler der Römischen und der Neapolitanischen Ordensprovinz*, Der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1986.

R. BÖSEL, *La* ratio aedificiorum *di un'istituzione globale tra autorità centrale e infinità del territorio*, in *La arquitectura jesuítica, Actas del Simposio Internacional* (Zaragoza, 9-11 diciembre 2010), coord. por M. I. Álvaro Zamora, J. I. Fernández, J. F. Criado Mainar, Instituto "Fernando El Católico", Zaragoza 2012, pp. 39-69.

R. BÖSEL, H. KARNER, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*, Teil 2: *Die Baudenkmäler der Mailändischen Ordensprovinz*, Der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2007.

M. CAMPANELLI (a cura di), *L'inchiesta di Innocenzo X sui regolari in Italia*, vol. 1: *I teatini*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1987.

M. CAPPONI, *I teatini e l'architettura. La chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia (XVI-XVIII secolo)*, Campisano editore, Roma 2024.

M. CAPPONI, *Case teatine della prima metà del Seicento in area emiliana: prassi, modelli, architettura*, in *Intorno a Guarini. Studi sull'architettura del Seicento nel quarto centenario della nascita dell'architetto modenese*, a cura di S. Piazza, T. Manfredi, in corso di stampa (cds).

E. CHINI, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, prefazione di M. Gregori, Giunti-Barbèra, Firenze 1984.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Architettura e decorazione negli edifici religiosi dei Teatini: le chiese di San Vincenzo a Piacenza e di Santa Cristina a Parma*, in «Archivio storico per le province Parmensi. Reale Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi», s. IV, XL, 1988, pp. 331-341.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, S. PIGHI, *La casa e la chiesa dei Teatini di San Vincenzo a Piacenza. Committenza, grande decorazione, arredi fra Seicento e Settecento*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», in corso di stampa (cds).

M. T. COMO, *La Sala degli Angeli nel complesso conventuale di Suor Orsola Benincasa. Per una storia della costruzione*, Suor Orsola Benincasa nell'Università, Napoli 2016.

J. CONNORS, *Borromini e l'Oratorio romano: stile e società*, G. Einaudi, Torino 1989.

T. CONTRI, *Architettura e costruzione della fabbrica di San Vincenzo dei Teatini a Modena*, in *La chiesa di San Vincenzo a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena 2001, pp. 85-95.

T. CONTRI ET AL. (a cura di), *Appendice documentaria*, in *La chiesa di San Vincenzo a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*, a cura di E. Corradini, E. Garzillo, G. Polidori, Fondazione Cassa di Risparmio di Modena, Modena 2001, pp. 294-299.

D. A. D'ALESSANDRO, E. RESTAINO, *Oltre il Fondo "San Martino". Le biblioteche dei Teatini a Napoli tra Cinque e Ottocento*, in *Sant'Andrea Avellino e i teatini nella Napoli del Viceregno spagnolo*, atti della giornata di studi (Napoli, 9 novembre 2007), a cura di D. A. D'Alessandro, D'Auria, Napoli 2011, pp. 327-386.

G. DARDANELLO, S. KLAIBER, H. A. MILLON (a cura di), *Guarino Guarini,* Umberto Allemandi, Torino 2006.

B. FURLOTTI, *Viani, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 2020, *s. v.* (https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-maria-viani_(Dizionario-Biografico)/).

L. GRAZIANI SECCHIERI, *Una chiesa incompiuta e una casa irriconoscibile: le vicende infauste del complesso dei teatini a Ferrara*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», estratto dal vol. 90 (2012-2013), pp. 5-58.

H. HIBBARD, *The Early History of Sant'Andrea della Valle*, in «The Art Bulletin», XLIII, 4, 1961, pp. 289-319.

S. KLAIBER, *Guarino Guarini's Theatine architecture*, PhD thesis, Columbia University, UMI, Ann Arbor 1993.

S. KLAIBER (a), *I progetti per la casa dei Teatini di Modena*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Umberto Allemandi, Torino 2006, pp. 276-283.

S. KLAIBER (b), *Guarini e il Veneto*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon, Umberto Allemandi, Torino 2006, pp. 480-485.

F. LENZO, *"Appendici e aggiornamento"*, in A. BLUNT, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, edizione italiana a cura di F. Lenzo, Electa, Milano 2006, pp. 259-329.

F. LENZO, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo. Le colonne del tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma 2011.

G. Llompart, *«S. Paolo Maggiore» de Nápoles, una iglesia de la primera reforma católica*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», XIX, 69, 1962, pp. 173-195.
S. Longhi, *I disegni di architettura dell'archivio generalizio di Sant'Andrea della Valle*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LV, 127, 1999, pp. 257-278.
P. Massarenti, *Luca Danese e l'architettura ecclesiastica. Disegni inediti per la chiesa di Santa Maria della Pietà dei Teatini a Ferrara*, in *Ristrutturazione urbanistica e architettonica di Comacchio 1598-1659. L'età di Luca Danese*, atti del convegno di studi (Comacchio, 25 settembre 1992), supplemento a «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 69, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1994, pp. 123-147.
M. C. Nasoni, *Sant'Antonio Abate*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Electa, Milano 1985, pp. 240-244.
R. Navarrini, *Vita religiosa nella diocesi di Mantova tra Cinquecento e Seicento*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica,* catalogo della mostra (Mantova, ottobre-novembre 1982), a cura di Archivio di Stato di Mantova, Italia Nostra. Sezione di Mantova, Grafo edizioni, Brescia 1982, pp. 11-48.
M. F. Nicoletti, *La chiesa sotto le due torri: S. Bartolomeo di Porta Ravegnana. Storia e progetti dell'Ordine Teatino a Bologna*, tesi di dottorato, Università Iuav di Venezia, tutor R. Schofield, 2011.
M. F. Nicoletti, *Sacro e profano: l'opera di Agostino Barelli nella Bologna del Seicento*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, a cura di S. Frommel, Bononia University Press, Bologna 2012, pp. 157-170.
K. Noehles, *Teatri per le Quarantore e altari barocchi*, in *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo, M. L. Madonna, Gangemi, Roma 1985, pp. 88-99.
R. Ongaretto, *L'architettura dei teatini nel secolo XVI e il contributo di Baldassarre Peruzzi*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, tutor A. Bruschi, 2003.
R. Ongaretto, *Baldassarre Peruzzi e i teatini*, in «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura dell'università La Sapienza di Roma», n.s., no. 57-59, 2011-2012, pp. 129-142.
P. N. Pagliara, *"Destri" e cucine nell'abitazione del XV e XVI secolo, in specie a Roma*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Edizioni Unicopli, Milano 2001, pp. 39-91.
G. Pastore, *La storia della 'fabbrica'*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica,* catalogo della mostra (Mantova, ottobre-novembre 1982), a cura di Archivio di Stato di Mantova, Italia Nostra. Sezione di Mantova, Grafo edizioni, Brescia 1982, pp. 57-76.
G. Pastore, *L'architettura e gli stucchi*, in *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica,* catalogo della mostra (Mantova, ottobre-novembre 1982), a cura di Archivio di Stato di Mantova, Italia Nostra. Sezione di Mantova, Grafo edizioni, Brescia 1982, pp. 77-82.
S. Ragni, *Silvani, Pier Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 2020, *s. v.* (https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-francesco-silvani_(Dizionario-Biografico)/).
F. Repishti, *Lorenzo Binago architetto e la "Formula del offitio del Prefetto delle fabriche apresso delli Chierici Regolari della Congregazione di San Paolo"*, in «Barnabiti Studi. Rivista dei Chierici regolari di S. Paolo», XI, 1994, pp. 75-118.
F. Repishti, *Note d'archivio su padre Lorenzo Binago prefetto alle fabbriche (1554-1629)*, in «Arte Lombarda», 113-115, 1995, pp. 163-169.
T. Rossi, *A volo d'uccello. Bergamo nelle vedute di Alvise Cima. Analisi della rappresentazione della città tra XVI e XVIII secolo*, Litostampa Istituto Grafico, Bergamo 2012.
S. Salomone, *Silvani, Gherardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 2018, *s. v.* (https://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-silvani_ (Dizionario-Biografico)/).
S. Savarese, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Officina Ed., Roma 1986.
J. Southorn, *Power and Display in the Seventeenth Century: The Arts and their Patrons in Modena and Ferrara*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
R. Tamalio, *Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara, Modena e Reggio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma 2008, *s. v.* (https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-gonzaga-duchessa-di-ferrara-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/).
M. S. Weil, *The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusions*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 218-248.
M. S. Weil, *L'orazione delle Quarantore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura*, a cura di G. Cantone, M. Fagiolo, vol. 1: *Il barocco romano e l'Europa*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, pp. 675-694.

# LA COSTRUZIONE DELLA CUPOLA DELLA CHIESA DI SAN GIUSEPPE DI PALERMO TRA SFIDE E TIMORI

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-guadagna

*Girolamo Andrea Gabriele Guadagna*
Università degli Studi di Palermo
girolamo.guadagna@unipa.it

**Abstract**

**The construction of the dome of the church of San Giuseppe in Palermo among challenges and fears**

*The domes of Palermo's churches have been the subject of limited historiographical interest, although a few papers on individual case studies made necessary to study the subject in depth. This contribution intends to fill a gap concerning the long and problematic gestation of the dome of San Giuseppe dei Teatini in Palermo as early as the 1630s (only the circular drum), until its total completion in the first half of the following century. From the previously unpublished and revised archival documentation, an interesting historical picture emerges that on the one hand attempts to address the structural complexities of the first phase and, on the other hand, the theoretical culture that the architects of Palermo at the time (and not only) had to deal with in this construction practice, considered to be absolutely among the most challenging and problematic inherent to the res aedificatoria.*

**Keywords**

*Teatini, Dome, Marco Palescandalo, Giacomo Besio, Onofrio Romagnolo, Giuseppe Mariani.*

Quando sul finire del XVI secolo da Napoli sbarcarono a Palermo i padri appartenenti all'*Ordo clericorum regularium vulgo Theatinorum*[1], risultava difficile immaginare che lì dove insistevano le rovine di antiche dimore, casupole e botteghe, sventrate per concretizzare il rettifilo della strada Nuova, denominata successivamente Maqueda, si sarebbe edificato quel «miracolo dell'architettura», tanto «celebre per l'Italia» e tra le «più famose fabriche dell'Europa», così definito già nel 1653 da Giacinto Maria Fortunio nel suo *Applausi di Palermo*[2].
Se vista a posteriori, la posizione della nuova chiesa [figg. 1-2] sembra essere stata giocata secondo le regole di una partita a scacchi tra i principali ordini religiosi e le istituzioni cittadine, poiché si collocava tra l'arteria dell'antica strada del Cassaro e la strada Nuova, tra l'elegante piazza Pretoria – dominata dalla monumentale fontana e le quinte del palazzo del Senato – e la nascente piazza dell'Ottangolo. L'impatto della fabbrica e, in seguito, dell'edificio compiuto sul contesto urbano fu ragguardevole.
Questo contributo – che offre nuove acquisizioni documentarie sulle fasi iniziali dell'iter progettuale dell'edificio e la costruzione della cupola – si aggiunge a contributi sulla fabbrica volti sia a ripercorrerne la storia, come quelli di Stefano Piazza e Domenica Sutera[3], che focalizzati su specifiche tematiche. L'interesse del tema e la complessità dell'iter costruttivo incoraggiano, in ogni caso, ulteriori approfondimenti.
Sebbene non sia questa la sede per ripercorrere in modo articolato le vicende progettuali della chiesa dalle sue origini, prima di procedere alla lettura interpretativa dei nuovi dati, che si focalizzerà sulle vicende costruttive della sola cupola, risulta indispensabile riepilogare alcuni punti salienti per comprendere l'effettiva portata di un cantiere ancora in buona parte da decifrare.

*Figg. 1-2. Palermo. Vista esterna della chiesa di San Giuseppe dei padri teatini da piazza Vigliena e da piazza Pretoria.*

*L'insediamento e le varianti progettuali*

I teatini potevano fare affidamento sia sull'appoggio del Senato palermitano, fra gli originari promotori del loro insediamento in città grazie al dono della prima isola di case atte alla costruzione della nuova sede, che di alcune potenti famiglie. Tuttavia, a distanza di anni dalla concessione, avvenuta nel 1603, dell'antica chiesa di San Giuseppe appartenente alla maestranza dei falegnami, essi non erano ancora riusciti ad avviare la costruzione della nuova chiesa. Ciò era dovuto alle manovre dei padri gesuiti, i quali, al fine di impedire la realizzazione della casa e della chiesa teatine e allargare il fronte degli oppositori attraverso alleanze con altri proprietari, tentarono di rivendicare i propri diritti su alcune abitazioni di loro proprietà ricadenti nel lotto destinato alla costruzione della nuova fondazione religiosa[4].
Queste trame obbligarono i teatini a continue negoziazioni che, prima ancora di rallentare l'avvio dei lavori, ostacolarono le proposte di padre Pietro Caracciolo, giunto da Napoli a tale scopo[5]. Quest'ultimo, nominato preposito della nuova casa, riportò dettagliatamente le sue rimostranze in un memoriale datato 1608 rivolgendosi alle autorità cittadine[6], ma, nonostante le continue suppliche e intercessioni da parte del Senato, l'acquisto dei lotti di terreno e di case procedette lentamente.
Solamente il 6 gennaio del 1612, e dopo molti sforzi, i teatini riuscirono a dare principio alla fabbrica della chiesa alla presenza «dell'illustrissimo et eccellentissimo signore don Pietro Girone ducca di Ossuna viceré in questo Regno di Sicilia et l'illustrissimo don Giannettino Doria cardinale di Sant'Adriano arcivescovo di questa città». Quest'ultimo benedì la prima pietra, che fu posta nella «parte vicina al Cassaro all'incontro della fontana della città dove poi si sono fabricate le prime quattro cappelle della nave di man destra»[7].
I lavori propedeutici al tracciamento delle fondazioni, malgrado la solenne cerimonia e il sostegno politico, sembrano però non avere avuto seguito immediato. Cosa impedì realmente il concretizzarsi del progetto di Pietro Caracciolo? Perché il modello ligneo della chiesa, che era stato affidato alla realizzazione di *mastro* Graziano[8], venne accantonato?
Dalla *Storia delle chiese di Palermo* del Mongitore emerge che avvennero «molti disturbi perciocché alcuni religiosi, del sito che bisognava, si appropriarono alcune case di Jacopo Gavagliano di cui era erede un Francesco Fontana ne volevano darle, disegnando di fare un loro monistero in quel luogo, e per cinque anni continui sempre fu impedita la fabbrica»[9].
I teatini, oramai stanchi, tentarono una nuova strategia, sollecitando l'arrivo da Napoli del padre Marco Palescandalo, teologo e matematico, uomo di «singulari eruditione»[10], che durante la sua permanenza a Palermo si rivelò capace di destreggiarsi, superare l'insuccesso di padre Caracciolo, ma soprattutto di imporsi in una città a lui totalmente estranea. In tal senso risulta significativo proporre un ruolo di primo piano di Palescandalo nella redazione del nuovo progetto, a fianco all'ipotesi maggiormente accreditata che attribuisce le principali caratteristiche del progetto al successivo elaborato del suo allievo Giacomo Besio[11].
L'attività di Marco Palescandalo, «il quale aggiustò in miglior forma il disegno e leggendo matematica ai padri, hebbe special cura d'instituire nelle medesime facoltà quel Jacopo Besio, laico genovese, uno dei più illustri architetti che si videro nella nostra Sicilia»[12], costituisce il primo punto fermo da cui partire per l'edificazione del progetto della chiesa. Il cantiere, infatti, sulla base delle testimonianze rinvenute, ebbe inizio sotto la sua prepositura e il suo "nuovo" progetto, approvato a Roma nell'aprile del 1618, sembra contenere in qualche misura tutti gli elementi attuati[13].
Rispetto a quanto già noto, dai documenti rinvenuti apprendiamo che il 3 novembre del 1616 venne stipulata la prima obbligazione con il marmorario Domenico Piccitta con cui gli si richiedeva la realizzazione di dodici colonne di pietra di Billiemi di Monte Pellegrino, con suoi «capitelli, basi et zocculi» alte palmi 27 e ancora otto colonne della stessa pietra alte palmi 40[14]. Queste ultime, con capitelli alla «michelangiolina», sarebbero state poste in corrispondenza della crociera, sulla cui sommità si sarebbe elevata la cupola. Con questo straordinario progetto, connotato da un modulo a baldacchino e da un inusuale utilizzo di colonne monolitiche, Marco Palescandalo propose una monumentalità del tutto nuova, sia all'ordine che alla città di Palermo; una grandiosità ben diversa dalla chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli, ma, come è stato già osservato, abbastanza prossima al congegno strutturale della chiesa di San Siro a Genova ideata dallo stesso Palescandalo nel 1586[15].
La posizione privilegiata della chiesa palermitana implicava ambizioni monumentali e la cupola diveniva inevitabilmente parte integrante della visione d'insieme tanto all'interno quanto all'esterno del colossale edificio religioso. Questo progetto, adatto a perseguire efficacemente gli obiettivi celebrativi dell'ordine, richiedeva necessariamente tempi di esecuzione lunghi e costi ingenti; ciononostante, esso conobbe un ulteriore incremento. Nell'aprile 1618, infatti, il capitolo generale di Roma stabilì

> «[…] con l'autorità et intervento del molto reverendo padre don Andrea Piscara Castaldo, preposito generale di detta religione, […] un corpo di chiesa con tre navi con la sua croce e cappelloni latterali con coro e con tribona o' cupola sostentata da otto colonne di palmi quaranta l'una il diametro per ogn'una di esse e palmi cinque di pietra viva e turchina. Il resto della nave con altra ventisei colonne dell'istessa pietra di palmi 28 di longhezza e palmi 3 di diametro l'una e l'altre con suoi zoccoli dell'istessa pietra e guarnite con base e capitelli di marmo fino di Genova arteficiosamente lavorate»[16].

Dopo solo due anni, cioè, durante i quali il cantiere era proseguito alacremente pur in assenza di padre Palescandalo, che aveva lasciato Palermo nell'autunno del 1617, il disegno subì nuovi sviluppi e il 23 dicembre del 1619, sotto la prepositura di padre Giuseppe Castrioto, ancora una volta il marmorario Domenico Piccitta si impegnava a realizzare ben ventiquattro colonne di pietra di Billiemi, raddoppiando così il numero delle colonne da porre a sostegno delle navate. Queste presentavano un'altezza superiore di un palmo, ovvero palmi 28, come deciso nel capitolo, anziché i 27 stabiliti nell'atto del

1616, rimanendo invece immutata l'obbligazione delle otto colonne di 40 palmi[17]. La nuova variante integrava probabilmente idee discusse nel frattempo, forse anche alla presenza di padre Palescandalo[18]. Ad ogni modo, le 24 colonne monolitiche dimostravano un approccio integralmente inedito ma anche proibitivo dal punto di vista costruttivo[19].
Risulta possibile ipotizzare, in relazione alla cronologia del cantiere, che alla fase di coinvolgimento di Palescandalo appartenesse anche il disegno dei capitelli, nonostante il contratto con lo scultore Giovanni Giacomo Cirasolo, sottoscritto dal preposito Giuseppe Castrioto alla presenza del pubblico notaio, risalga allo stesso 23 dicembre 1619. Nell'atto si richiedeva l'esecuzione di 24 capitelli e basi da realizzarsi in marmo di Carrara «lavorati alla michelangiolina conforme al modello et disegno sopra ciò fatto; item digia fare numero 16 peczi per li capitelli che vanno sopra li colonne appoggiati alli pilastri di un verso»[20], mostrando chiare analogie con quelli già realizzati nella chiesa genovese di San Siro.
Il 3 novembre del 1622, invece, veniva affidato da padre Pietro Giardina «sopraintendente fabrice ecclesie» l'incarico di realizzare gli otto capitelli delle colonne di 40 palmi a Domenico Piccitta e agli scultori Francesco e Paolo Ferrera e Vincenzo Guercio, quest'ultimo infine sostituito da Giacomo de Arena[21]. Da tale mandato, il 16 novembre seguente, scaturì l'esigenza da parte degli scultori appena nominati di istituire una società temporanea, la cui attuazione consente di acquisire che

«detti capitelli s'habbiano di fare nella città di Genuva nella quale città per detto effetto ci habbia d'andare detto Francesco Ferrera a spese della compagnia, quale spese detti contrahenti tanto per lo mangiare quanto per lo viaggio d'andare e venire in mentre starrà per detto effetto per insino che verrà qua in Palermo per la sua terza in tutto l'hanno raggionato et raggionano di comune accordio a ragione di oncie 4.15 lo mese»[22].

Come messo in evidenza dalla storiografia, le fonti riportano un secondo passaggio dal capitolo generale in data 10 maggio 1621, al quale prese parte anche padre Palescandalo quale delegato della casa di Sant'Andrea della Valle[23]. Una nota nell'archivio teatino palermitano riporta infatti che

«fu dal nostro fratello Giacomo Besio per ordine de' superiori fatto e portato di nuovo il disegno di detta chiesa da Roma nel qual tempo si celebrava il capitolo generale, quel disegno fu visto considerato e confirmato dal molto reverendo padre don Vincentio Galeberti preposito generale di questa religione et lo reverendo padre preposito don Giovan Battista Brancaccio, padre don Francesco Ottaggio sotto li 10 di Maggio 1621 dalli quali fu firmato di loro proprie mani»[24].

Nonostante la compresenza di Giacomo Besio e di Marco Palescandalo, l'analisi delle fonti documentali induce a escludere che i padri, riunitisi in capitolo, dovessero esprimersi sull'approvazione di un nuovo disegno della chiesa. Piuttosto, come già sottolineato dalla letteratura, essi dovevano probabilmente confermare e fugare ogni dubbio sul progetto già formulato, a fronte delle problematiche determinate dall'innalzamento delle otto colonne di palmi 40, operazione alquanto rischiosa. Forse consapevoli di non possedere una competenza ingegneristica sufficiente, Marco Palescandalo e Giacomo Besio, in concerto con i vertici dell'ordine, dovettero quindi anche valutare con estremo giudizio la possibilità di rivolgersi a un architetto con una solida esperienza in tale pratica costruttiva; e chi meglio di Carlo Maderno, che in quegli stessi anni lavorava alla costruzione della cupola della chiesa romana di Sant'Andrea della Valle[25], poteva dissipare in qualche misura le loro incertezze? Tuttavia, la morte improvvisa nel 1622 di Palescandalo, da pochi mesi rientrato a Napoli, di certo non contribuì a migliorare le questioni irrisolte. Nella *Narrativa*, infatti, risulta che nel 1628 non era ancora stata trovata una soluzione al problema, e ciò dovette influire sugli animi dei padri teatini al punto tale da prendere in considerazione l'idea di mutare radicalmente i sostegni[26]. E solo dopo

«molti mesi di preparazione e spesa, finalmente alli 7 del mese di ottobre 1629 s'alzò la prima colonna e prima si spianò il pavimento della chiesa con pietre e terra e s'alzò sino ad uguagliare alla base di marmo che già erano poste ivi si preparò il castello dalla parte destra del choro alla fine di esso e fu tenuto l'ordine che tenne il cavalier Fontana quando alzò l'agoglia di San Pietro di Roma, il tutto ordinato e preparato dal nostro fratello Giacomo Besio»[27].

*La fabbrica della cupola*

Altro oggetto di dibattito che costituiva un nervo scoperto della cultura architettonica palermitana divenne, una volta innalzate le otto colonne, la costruzione della cupola sulla crociera. I lavori non erano stati ancora ultimati e il cantiere progredì con la realizzazione delle arcate di collegamento dei pennacchi e del collo della cupola. Da una nota di pagamento effettuato nel marzo del 1632 sappiamo che furono innalzati almeno due pilastri del tamburo e che ai *mastri* intagliatori Pietro Pampilonia e Francesco Bonanno fu corrisposta la somma di onze 15.25 per «tutto l'intaglio che hanno lavorato cioè l'architravi e freggio e cornice et il zoccolo e cimasa dentro e fora della cubbola et dui pilastri per le colonne isolati»[28]. Le competenze tecniche di Pietro Pampilonia dovettero ritornare utili a Giacomo Besio, se in un'altra annotazione di spese il *mastro* riceveva un pagamento straordinario di onze 2.10 per «detto tempo a tarì 4 la settimana per aggiunto al disegno al fratello Giacomo»[29]. Il 19 marzo del 1646, malgrado fosse ancora imperfetta, i padri teatini riuscirono a inaugurare la nuova chiesa celebrandovi la prima messa[30].
Stando ai pagamenti, la costruzione del tamburo proseguì almeno fino al 1638. Da questa data fino al 1650, anno della morte di Giacomo Besio, non si riscontrano ulteriori pagamenti relativi all'opera. Tuttavia, non è da escludere l'ipotesi che Giacomo Besio fosse stato nel frattempo affiancato da un suo confratello, il palermitano Onofrio Romagnolo, entrato a far parte dell'ordine il 29 giugno del 1625. Sul ruolo di quest'ultimo, uno dei protagonisti coinvolti nel cantiere della cupola, permangono significative lacune. Rispetto ad altri

architetti suoi contemporanei, sia la storiografia erudita che la più recente tacciono, e l'unico a farne menzione fu Antonino Mongitore[31] che lo inserì nell'alveo dei celebri scrittori della casa teatina.
In base alla documentazione recentemente rinvenuta, dunque, occorrerebbe riconsiderarne il ruolo, dal momento che la sua attività si colloca in una fase cruciale nella fabbrica della chiesa di San Giuseppe. Il nome di Onofrio Romagnolo, al quale era «stata data l'ubedienza di fare il disegno della cubula di San Gioseppe et secondo il disegno fatto da lui si è incominciata detta frabica et sarà per finirsi»[32], compare per la prima volta in un memoriale del matematico Carlo Maria Ventimiglia in data 18 settembre 1658. Dal parere del matematico apprendiamo che anche altri autori avevano realizzato disegni per la cupola – tra i quali vi erano molto probabilmente anche Marco Palescandalo e Giacomo Besio – e che, tra coloro che intervennero al dibattito, vi erano Andrea Cirrincione, Gaspare Guercio, Mariano Quaranta e il frate carmelitano scalzo Pietro di Sant'Ippolito, ma non si può escludere la possibilità che avessero partecipato anche architetti esterni al contesto palermitano[33]. Le parole di Ventimiglia aiutano inoltre a capire quali fossero in quel tempo le conoscenze tecniche e pratiche connesse al tema costruttivo della cupola in ambito palermitano, dalle quali emergono decisamente più interrogativi che risposte. Pertanto, la discordanza dei pareri pare abbia determinato una sospensione dei lavori.
I teatini, consapevoli molto probabilmente di quanto stava avvenendo negli stessi anni nella vicina chiesa del Gesù[34], dove si tentava per l'ennesima volta il completamento della cupola in attesa di un progetto risolutivo, preferirono procrastinare i lavori onde evitare il crollo della struttura; venne pertanto portato a termine il solo tamburo.

*Fig. 3. Roma. Vista esterna della cupola della chiesa di Sant'Andrea della Valle dei padri teatini.*

Secondo quanto riporta l'atto notarile prima citato, il disegno del tamburo di San Giuseppe, che nel 1658 stava per essere ultimato, sarebbe da attribuire proprio a Onofrio Romagnolo. Potrebbe dunque essere lui l'autore dello sviluppo, attraverso una personale riflessione, dei modelli maderniani romani, a partire da quello per la chiesa teatina di Roma di Sant'Andrea della Valle[35]. L'intervento dell'architetto teatino, dal punto di vista della perizia compositiva e della coerente evoluzione del disegno, giunge a un accentuato verticalismo delle proporzioni [fig. 3], mostrando quali fossero la sua conoscenza dei più aggiornati esiti romani e della recente attività di Carlo Maderno, suggellata in particolare dalle cupole delle chiese romane di San Giovanni dei Fiorentini (1613) e di Sant'Andrea della Valle (1623), e le sue capacità interpretative. Rispetto ai modelli di riferimento, inoltre, nel tamburo di San Giuseppe l'architetto teatino valorizzò l'ordine architettonico, alternando finestre con cornici timpanate inquadrate da contrafforti con coppie di colonne libere.
Per quanto riguarda invece la composizione interna, essa dovette essere in gran parte completata entro il 1686, come dimostra un disegno contenuto nel *Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia* [fig. 4], mentre un dipinto della collezione Alba di Siviglia mostra quale fosse il grado di definizione raggiunto prima della realizzazione della calotta [fig. 5][36].
A distanza di ventotto anni l'interesse a terminare la cupola fu ravvivato dal padre teatino Giuseppe Cicala, già preposito della casa negli anni in cui si dibattevano le problematiche legate alla fabbrica del tamburo e in seguito divenuto arcivescovo di Messina. Nelle sue volontà testamentarie, composte il 3 ottobre del 1685, egli nominò la chiesa di San Giuseppe di Palermo quale sua erede particolare e, nel predisporre ingenti somme di denaro atte a terminare la propria cappella intitolata alla Madonna della Purità, ma anche la cupola, gli interni e la facciata della chiesa teatina, stabiliva di

«ornare di marmi e pietre misiccie, li due pilastri e l'arco di frontispicio, cioè secondo il disegno che ne darà il reverendo padre Piscione, in sua assenza qualche ingegniero ben visto al molto reverendo padre preposito di San Giuseppe, e miei fidecommissarii, e tutto il denaro che resterà o' si esiggerà da tutti li miei debitori e dalla rendita delle case sudette, voglio che si depositi nella Tavola di Palermo, e che dalli frutti annui si vada dando fine alla cupola di detta chiesa di San Giuseppe e successivamente si vada stucchiando e dipingendo e dorando con farsi le sue vitriate, e ciò che sarà necessario e porvi l'armi mie in una o' più parti per memoria del mio cordiale affetto verso detta casa mia di professione; e finita tale opera voglio che eodem modo delli frutti che anderando entrando a poco a poco, si vadano stucchiando la volta e l'ali di detta chiesa con la facciata di dentro ed il dammuso con ornarsi di pitture, ed oro o' almeno d'oro solamente, quando non possa aversi pittore, e finito tutto ciò si vada facendo la facciata di fuori che sta nel Cassaro, ove si può e deve porre il mio nome come si usa in Roma, e finita ogni cosa voglio che dalli frutti

annui si provegga l'istessa chiesa di San Giuseppe di tutto quello sarà di bisogno come per l'altare si et supellettili ed argento e cose necessaria per essa e per la sagrestia tantum e per non altro»[37].

Nonostante le volontà di padre Cicala avessero espresso chiaramente di terminare dapprima la cupola e i suoi abbellimenti e solo successivamente di procedere alla decorazione della volta della navata, i padri della casa di San Giuseppe decisero, invece, di investire sul completamento di quest'ultima. L'unica delle clausole rispettate fu la scelta di far giungere da Messina il pittore Filippo Tancredi al quale, nel novembre del 1687, venne dato l'incarico di affrescare tutta la volta della chiesa con scene della vita di san Gaetano Thiene e dei santi dell'ordine[38]. Il programma iconografico fu diretto dall'architetto palermitano Paolo Amato, che in quello stesso anno venne nominato dal Senato architetto e ingegnere della città[39]. Dopo un periodo di stasi, durato ben trentotto anni, nei primi mesi del 1724, i padri teatini – in accordo con il fedecommissario dell'eredità di padre Cicala –, determinati più che mai a porre fine al cantiere della cupola, si rivolsero all'architetto pistoiese Giuseppe Mariani, appartenente all'ordine dei padri camilliani, che dal 1702, se non prima, risiedeva a Palermo[40]. Il 30 marzo del 1724, infatti, fu stipulata la prima obbligazione da parte dei padri teatini con il *mastro* muratore Giuseppe de Accardo, al quale si richiedeva di rispettare quanto contenuto nei

«Capitoli che si devono osservare per la construtione del nuovo cupolo reale da erigersi sopra la croce o' sia Te' della venerabile chiesa di San Giuseppe delli reverendi padri theatini nelle quattro cantonere di questa felice e fedelissima città di Palermo da disponersi et ordinare dal fratello Giuseppe Mariani crocifero ingignero et architetto della Regia Curia giusta la forma del modello e disegni fatti»[41].

Il cantiere della cupola si avviava dunque al completamento sotto la regia di Giuseppe Mariani [fig. 6]. Il 27 luglio dello stesso anno, fu compilata dai *mastri* Giuseppe Oliva, Bartolomeo Tuttisanti, Michele Revula, Pietro Rizzo e Giuseppe Gatto la prima relazione nella quale si effettuava il calcolo della pietra d'intaglio proveniente in parte dalle cave dell'Aspra e di Favignana, e della pietra rustica acquistata e messa in opera nella fabbrica[42], e il 30 luglio seguente i *fabri murarii* Giovanni e Simone Marvuglia (fratelli) e Giuseppe Mazzarella subentrarono nel cantiere della cupola[43]. Dalle àpoche di pagamento quietanzate presso il pubblico notaio si evince una certa continuità lavorativa e rapidità di esecuzione: il 17 agosto del 1724, in previsione di ultimare la calotta, fu infatti richiesto ai *mastri stagnatarii* Vincenzo Fardella e Nicola Porteggio di «formare tutta quella quantità di pianci di piombo per la cupola delli reverendi padri theatini nella chiesa di San Giuseppe di questa città, con il piombo proprio di detto reverendo di Bonanno dicto nomine con dovere detti obligati insolidum le sudette piange assettarli e piantarli a suo loco sopra detta cupola conforme al solito di tutte l'altre e secondo quelle della chiesa del venerabile monasterio del Santissimo Salvatore di questa città»[44]. La struttura portante della calotta e della lanterna venne portata a termine entro il 6 dicembre 1724, data dell'ultimo computo firmato da Giuseppe Mariani. Le opere eseguite dai fratelli Marvuglia furono stimate per 1.429 onze, delle quali però «onze quattro cento lasciate dal detto di Imbarbuglia per elemosina e devotione alla detta chiesa»[45].

Il ruolo progettuale dell'architetto Giuseppe Mariani, come abbiamo potuto accertare, va dunque circoscritto alla sola rea-

*Fig. 4. Anonimo del secolo XVII, prospettiva interna della chiesa di San Giuseppe dei padri teatini di Palermo, 1686, in* Teatro geografico antiguo y moderno del Reyno de Sicilia *(da Consolo, De Seta, 1990, pp. 268-269).*

*Fig. 5. Ignoto della prima metà del secolo XVIII,* Piazza Pretoria di Palermo *(particolare), olio su tela, Siviglia, Collezione Alba (da Abbate, Bongiovanni, De Luca, 2019, p. 91).*

lizzazione della calotta e del lanternino. Ciononostante, sorgono ulteriori interrogativi: perché i padri non si rivolsero all'ingegnere Francesco Queuquelair, attivo negli stessi anni nei lavori di riammodernamento del presbiterio secondo un «disegno venuto da Roma»[46] e, ancora, quali ragioni avevano orientato la scelta verso il crocifero Giuseppe Mariani?
Il prestigio di cui quest'ultimo godeva al momento dell'assegnazione dell'incarico derivava in prima battuta dalla prestigiosa formazione svolta a Palermo sotto la tutela del confratello Giacomo Amato, tra i principali architetti attivi a Palermo a seguito della lunga formazione romana conclusasi nel 1685, e coronata da un breve soggiorno romano[47], il quale potrebbe avere inciso tanto sulla capacità di dominare alcune tecniche costruttive, quanto sull'assimilazione del linguaggio neo-borrominiano e la sua divulgazione in Sicilia[48]. Uno dei suoi primi progetti, risalente al 1712, è quello relativo alla villa del principe di Aragona, don Luigi Onofrio Naselli, da costruire nei suoi possedimenti bagheresi secondo modelli e disegni realizzati dall'architetto pistoiese[49]. Nel triennio compreso tra il 1716 e il 1719, invece, a Mariani fu affidato dalle monache clarisse di Santa Maria di Montevergini di Palermo il compito di realizzare il campanile posto a fianco della facciata della loro chiesa, originariamente non previsto nel primo progetto redatto nel 1687 dall'architetto gesuita Lorenzo Ciprì[50]. In questa circostanza, Giuseppe Mariani diede prova della sua perizia nel trovare soluzioni a complessi problemi statico-costruttivi ovviando alla mancanza degli elementi di appoggio fondamentali: egli risolse il problema dell'elevazione della torre campanaria attraverso un complesso sistema di archeggiature – che per metà scaricavano il peso delle strutture sul muro in facciata e per l'altra metà sul muro della navata di sinistra – inserendo inoltre un pilastro alto circa 19 metri, interamente costruito dalle fondamenta[51].
L'ultima fase dei lavori della cupola della chiesa di San Giuseppe, compresa tra il 1740 e il 1742, fu diretta invece dall'architetto Carlo Milleri [fig. 7], autore dei disegni e dei modelli delle finestre interne, nonché della lanterna, realizzate in stucco dai *mastri* Domenico e Giacomo Guastella, Antonino Gatto, Vincenzo Puzzo e Diego Scurto, per un totale di 170 onze[52]; mentre allo scultore Procopio Serpotta furono affidati gli otto putti reggi-cortina, posti al centro di ogni arco. In concomitanza con gli stuccatori, in data 12 marzo 1741, il pittore Guglielmo Borremans *vulgariter* detto *il fiamengo*, si obbligava nei confronti del teatino Giuseppe Agostino Castello, nel ruolo di fedecommesso dell'eredità di Giuseppe Cicala, a

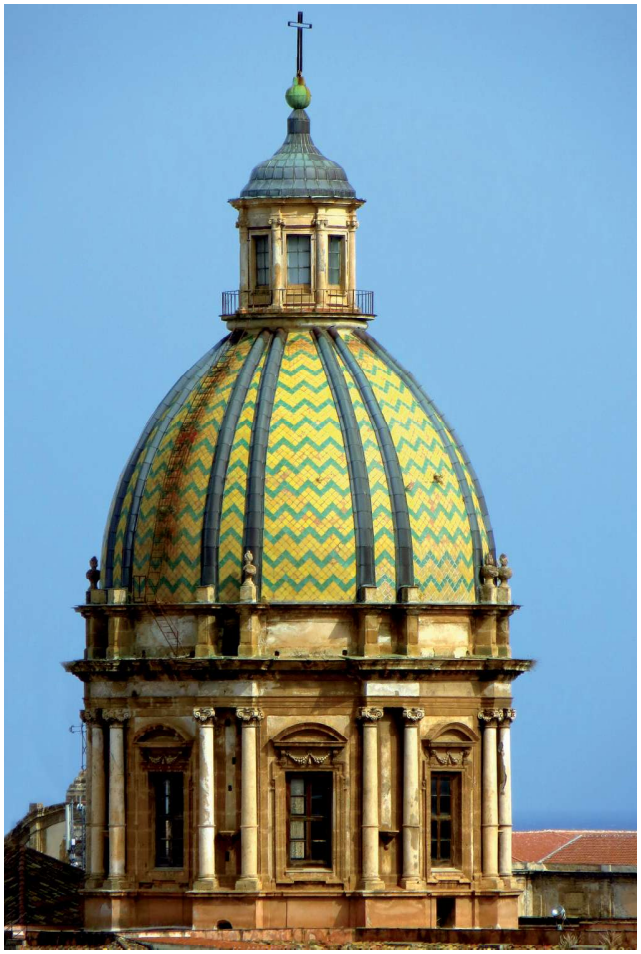


*Fig. 6. Palermo. Vista esterna della cupola della chiesa di San Giuseppe dei padri teatini.*

*Fig. 7. Palermo. Vista interna della cupola della chiesa di San Giuseppe dei padri teatini.*

«dipingere a fresco tutto il convesso volgarmente detto il mezzo arancio della gran cupola della venerabile chiesa di San Giuseppe de reverendi patri teatini in questa città ed insieme il suo lanternino e' quattro vele della medesima cupola, e' questo secondo il disegno che gli verrà approvato dal detto reverendo padre di Castello dicto nomine e' da altre persone prattiche che saranno a tale effetto dal sacerdote reverendo padre di Castello designate dovendo detto di Borromans far detta pittura come l'arte richiede con piena attenzione e secondo la sperimenta perizia del detto di Borromans ed a tutte spese del medesimo di colori, pinzelli, lembi ed ogn'altra cosa necessaria per la pittura sudetta»[53].

Gli affreschi, raffiguranti il tema del *Paradiso*[54], furono terminati il 17 maggio del 1742 e della propria retribuzione, che ammontava alla cifra di onze 200, il pittore avrebbe riscosso solamente tre quarti, elargendo per elemosina ai padri di San Giuseppe la somma di onze 50. Con l'intervento dell'architetto Carlo Milleri e del pittore Guglielmo Borremans le lunghe vicende costruttive della cupola della chiesa teatina possono considerarsi definitivamente portate a termine.

In conclusione, nel sofferto dibattito che accompagnò le vicende costruttive della cupola della chiesa di San Giuseppe si possono leggere evidenti ricadute della ricerca romana sul tema della cupola estradossata su tamburo: un'opera che per complessità, lunga durata, nonché per il coinvolgimento di tecnici e architetti avrebbe inevitabilmente finito per costituire un punto di riferimento per l'ambiente architettonico locale.
Se da un lato le cupole romane rappresentarono un riferimento ideale per la chiesa teatina di Palermo, la quale sembra godere in quel momento di un singolare privilegio in virtù dei reclami indicati dalla casa generalizia, dall'altro l'intervento dell'architetto pistoiese fece sì che nel capoluogo siciliano si intraprendesse una cultura pratica-ideologica autonoma che rappresenterà un vero e proprio momento di svolta e un motore trainante per tutta la Sicilia.

**Note**

[1] L'ordine dei chierici regolari, detto volgarmente teatini, giunse a Palermo intorno alla fine del secolo XVI e solamente il 10 agosto 1603, dopo una lunga negoziazione, ottennero l'antica chiesa dedicata a San Giuseppe e Sant'Elia della maestranza dei falegnami, grazie alla mediazione del legnaiolo Giovan Domenico Giacobini. Cfr. Mongitore, 2009, pp. 189-279.

[2] Cfr. Fortunio, 1655.

[3] Cfr. Piazza, Guccione, 2003; Sutera, 2014; Sutera, 2015, pp. 36-47, per i contributi più recenti. Si ricorda anche una prima tesi di laurea di Bellanca, 1937-1938, dedicata all'edificio con significative indagini documentarie.

[4] Cfr. Mongitore, 2009, p. 190**.**

[5] Del progetto di padre Caracciolo non possediamo alcun riferimento e la sua attività di architetto è poco indagata. A lui si deve l'avvio del cantiere di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone e il progetto della chiesa di San Vincenzo a Piacenza. Cfr. Del Pesco, 1999, pp. 234-237.

[6] Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *fondo notarile*, stanza I, notaio Rocco Scoferio, vol. 16806, cc. n. n.

[7] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa dei padri teatini in San Giuseppe, vol. 857, c. 3r. Il volume, intitolato «Narrativa de cose memorabili della nova chiesa di San Gioseppe di Palermo posseduta per li Padri Chierici Regolari Teatini» è stato interamente trascritto in Bellanca, 1937-1938, Appendice documentaria, e pubblicato in alcune sue parti, relative a fasi successive della fabbrica, in Sutera, 2015, doc. 7, pp. 244-247.

[8] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa dei padri teatini in San Giuseppe, vol. 857, c. 410r. Cfr. Bellanca, 1937-1938, Appendice documentaria.

[9] Cfr. Mongitore, 2009, p. 193.

[10] Cfr. Silos, 1650, pp. 528; 648. Riguardo a Marco Palescandalo si rimanda a Blunt, 2006, pp. 227; p. 280. Infine, Giannini, 2014.

[11] I primi a fare il nome di Besio sono A. Mongitore, 2009, p. 193, e il padre teatino Gaetano Maria Cottone, il quale rammenta il fatto che Giacomo Besio «fece un viaggio in Italia, dove avendo considerati di quelle città gli edifizi più perfetti e più magnifici ne raccolse come ape industriosa, le migliori idee atte a perfezionare la sua». Cfr. G. M. Cottone, *Istoria sacra della fondazione e progressi della venerabile chiesa e casa di San Giuseppe de' chierici regolari della città di Palermo. Composta e raccolta da vari manuscritti antichi e moderni dal padre don Gaetano Maria Cottone della medesima religione. Parte Prima,* BCPa, 2Qq_F_219, f. 21r. Cfr. Piazza, 2003; Sutera, 2015.

[12] Cfr. A. Mongitore, 2009, p. 193.

[13] Cfr. Sutera, 2015, pp. 38-39.

[14] ASPa, *fondo notarile*, stanza I, notaio Cesare Luparelli, vol. 6537, cc. 85r-87r; cfr. doc. I in Appendice. Il documento precede di tre anni un secondo atto notarile di Cesare Luparelli reso noto da Di Fede, 1995, p. 74 e trascritto in Sutera, 2015, Appendice, doc. 6, pp. 243-244, allo stesso modo relativo al coinvolgimento di Domenico Piccitta per la realizzazione dei sostegni colonnari della chiesa.

[15] Cfr. Boato, 2007, pp. 215-233, in part. p. 225, nota n. 55; Sutera, 2015, p. 39.

[16] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa dei padri teatini in San Giuseppe, vol. 857, c. 2v. Cfr. Bellanca, 1937-1938, Appendice documentaria; Sutera, 2015, doc. 7, pp. 244-247.

[17] L'atto (ASPa, *fondo notarile*, stanza I, notaio Cesare Luparelli, vol. 6540, cc. 362r-365r) è stato reso noto da Di Fede, 1995, pp. 59-80, alla p. 74, e interamente pubblicato da Sutera, 2015, doc. 6, pp. 243-244.

[18] Si tratta tuttavia di una prassi insolita per la congregazione, che poteva peraltro verificarsi di fronte all'insorgere di dubbi o problemi non sempre legati a questioni di natura architettonica; cfr. Capponi, 2024, pp. 24-40, in part. n. 88.

[19] Sutera, 2015, p. 39.

[20] ASPa, *fondo notarile*, stanza I, notaio Cesare Luparelli, vol. 6540, cc. 367r-369v. Cfr. Sutera, 2015, p. 44, n. 68.

[21] ASPa, *fondo notarile*, stanza I, notaio Cesare Luparelli, vol. 6540, cc. 178r-v. I capitelli furono consegnati il 24 luglio del 1632. ASPa, *fondo notarile*, stanza I, notaio Cesare Luparelli, vol. 6552, cc. 695r-697v.
[22] ASPa, *fondo notarile*, stanza II, notaio Vincenzo Perabova, vol. 1221, cc. 168r-170v.
[23] Cfr. Silos, 1650, pp. 463-466.
[24] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa dei padri teatini in San Giuseppe, vol. 857, c. 4v. Cfr. Bellanca, 1937-1938, Appendice documentaria; Sutera, 2015, doc. 7, pp. 244-247.
[25] Sulla chiesa di Sant'Andrea della Valle, a titolo esemplificativo, si rimanda a Pallottino, 1999, pp. 329-341; Ferrara, 2003; Villani, 2008, con relativa bibliografia, e ai contributi di Connors, Gambuti, Frascarelli e Lenzo, *infra*.
[26] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa dei padri teatini in San Giuseppe, vol. 857, c. 6r. Cfr. Bellanca, 1937-1938, Appendice documentaria; Sutera, 2015, pp. 41-42, da cui: «Nell'istesso aggiontano trattarono di seguitare a fabricare la sudetta chiesa e considerando il padre preposito e i padri la gravi machina di essa come in fare portione et alazare otto colonne di pietra di longhezza di palmi 40 e palmi 5 di diamentro e' che la quantità di denari che tal magisterio ricercava si rendeva al parer d'ognuno quasi imposibile l'arrivarci, si mosse detto padre preposito e i padri a trattare di muttare le colonne in pilastri, sì della tribona come della nave per più aggevolare il negotio per quantità minor di tempo e di spesa che ricercavano questi che quelle, dall'altra parte ritrovavasi già la fabrica incominciata col corso delle colonne e buona quantità di danari spesi per dette colonne e marmi, conclusero seguitamente la fabrica nel modo che si trovava e fu poi detta conclusione confirmata dal molto reverendo padre Filippo Maria Guadagni preposito generale nel mese di agosto di detto anno 1628 in questa stessa casa di San Gioseppe».
[27] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa dei padri teatini in San Giuseppe, vol. 857, c. 6v. Cfr. Bellanca, 1937-1938, Appendice documentaria; Sutera, 2015, doc. 7, pp. 244-247.
[28] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa dei padri teatini in San Giuseppe, vol. 857, c. 308r.
[29] *Ivi*, c. 310r.
[30] Mongitore, 2009, p. 192; Piazza, 2003.
[31] *Ivi,* p. 209.
[32] ASPa, *fondo notarile*, stanza III, notaio Francesco Scorelli, vol. 811, cc. 83r-84v. Cfr. docc. II-V in Appendice.
[33] Molti di questi tecnici, convocati dai padri teatini negli stessi anni, furono coinvolti anche da Nicola Missineo per la chiesa di Sant'Angelo a Licata; cfr. C. D'Arpa, 2000, pp. 39-52.
[34] Cfr. C. D'Arpa, 2007, pp.114-119.
[35] La condivisione delle soluzioni progettuali del tamburo di Sant'Andrea della Valle è stata sottolineata anche in Connors, *infra*.
[36] Per il dipinto della collezione Alba di Siviglia si rimanda a M. Fagiolo, 2009, pp. 37-40; D. Sutera, 2010, pp. 72-75; S. Piazza, 2010, pp. 41-48; C. D'Arpa, 2019, 197-199.
[37] ASPa, *corporazioni religiose soppresse*, casa di San Giuseppe dei Padri Teatini, vol. 191, cc. 245r-295r.
[38] Cfr. Guttilla, 1974, in part. pp. 71-72.
[39] Cfr. Meli, 1939, p. 56
[40] Cfr. Mongitore, 2009, p. 194; Meli, 1939, p. 80; Piazza, 2008, p. 18. Sulla figura di Mariani si rimanda a Scuderi, 1960, Cardamone, 1991; Guastella, 2004 e Ceccanti, 2021.
[41] ASPa, *fondo notarile*, stanza IV, notaio Cristoforo Ragusa, vol. 4087, cc. 114r-121r. Cfr. doc. VI in Appendice.
[42] *Ivi,* cc. 500r-509v.
[43] *Ivi,* cc. 565r-571v.
[44] *Ivi,* cc. 699r-700r.
[45] ASPa, *fondo notarile*, stanza IV, notaio Cristoforo Ragusa, vol. 4088, cc. 565r-579r.
[46] ASPa, *fondo notarile*, stanza IV, notaio Cristoforo Ragusa, vol. 4088, cc. 914r-920r. Cfr. D. Malignaggi, 1981, pp. 75-117, in part. 114, n. 36-39; S. Piazza, 2003, pp. 251-264.
[47] Guastella, 2004 p. 67 e 76.
[48] Cfr. Nobile, Piazza, 2009.
[49] Cfr. Belvedere, 1995.
[50] Cfr. Cardamone, 1991, pp. 31-65, pp. 67-72.
[51] *Ivi,* p. 72.
[52] Gli stuccatori si obbligarono con i padri il 10 settembre del 1740 e in data 2 febbraio 1741 i lavori erano stati già portati a termine; cfr. ASPa, *fondo notarile*, stanza IV, notaio Cristoforo Ragusa, vol. 4131, cc. 252r-v.
[53] *Ivi,* cc. 564r-565v. Cfr. doc. VII in Appendice.
[54] Per gli affreschi si rimanda a Di Marzo, 1912, pp. 31-32 che li data al 1724, e a Siracusano, 1986, pp. 198-211.

**Fonti manoscritte**

G. M. Cottone, *Istoria sacra della fondazione e progressi della venerabile chiesa e casa di San Giuseppe de' chierici regolari della città di Palermo. Composta e raccolta da vari manuscritti antichi e moderni dal padre don Gaetano Maria Cottone della medesima religione. Parte Prima*, BCPa, ms. 2Qq_F_219 [del XVIII secolo].

**Bibliografia**

V. Abbate, V. Bongiovanni, M. De Luca, *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Reale, Sale del Duca di Montalto, 3 settembre 2018 – 5 maggio 2019), Fondazione Federico II, Palermo 2019.

G. Bellanca, *La chiesa di San Giuseppe dei Chierici Regolari Teatini in Palermo* (*con 80 documenti inediti*), tesi di laurea, relatore prof. F. Di Pietro, Università degli Studi di Palermo, a.a. 1937-1938.

A. Belvedere, *Il palazzo Cutò di Bagheria*, ILA Palma Editrice, Palermo 1995.

A. Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, ed. italiana a cura di F. Lenzo, Electa, Milano 2006.

A. Boato, *Organizzazione delle forniture e mercato dei materiali da costruzione a Genova (secoli XV-XVII)*, in «Melanges de l'Ecole Française de Rome. Italie et Méditerranée - MEFRIM», 119-2, 2007, pp. 215-233.

R. Bösel, C. L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1999 - 28 febbraio 2000), Electa, Milano 2000.

S. Boscarino, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1750*, Officina, Roma 1986.

M. Capponi, *I teatini e l'architettura. La chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia (XVI-XVIII secolo)*, Campisano Editore, Roma 2024.

G. Cardamone, *Un cantiere palermitano dell'età barocca. La chiesa di S. Maria di Montevergini*, Edizioni Grifo, Palermo 1991.

C. Ceccanti, *Giuseppe Mariani, architetto pistoiese in Sicilia*, in «Storia locale. Quaderni pistoiesi di cultura moderna e contemporanea», 38, dicembre 2021, pp. 4-35.

V. Consolo, C. De Seta, *Sicilia teatro del mondo*, Nuova ERI, Roma 1990.

C. D'Arpa, *Il contributo dell'architetto Angelo Italia al cantiere della chiesa di Sant'Angelo di Licata*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», n. 0, dicembre 2000, pp. 39-52.

C. D'Arpa, *Le cupole della chiesa di Casa Professa a Palermo. Precisazioni sulla terza e quarta cupola (1654-1656)*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di G. Bongiovanni, De Luca Editori d'Arte, Roma 2007, pp.114-119.

C. D'Arpa, *Processione di Santa Rosalia*, in *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra (Palermo palazzo dei Normanni, 3 settembre 2019-5 maggio 2019) a cura di V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca, Fondazione Federico II Editore, Palermo 2018, pp. 197-199.

C. D'Arpa, *Ruoli e competenze nel cantiere della cupola del Carmine Maggiore a Palermo (1677-1681): Giuseppe d'Amato, Angelo Italia e Angelo La Rosa*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 31, 2020, pp. 33-42.

D. Del Pesco, *L'architettura del Seicento*, UTET, Torino 1999.

S. Di Fede, *Architetti e maestranze lombarde in Sicilia (1550-1700)*, in *I lombardi e la Sicilia. Ricerche su architettura e arti minori tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di R. Bossaglia, Edizioni dell'Orso, Pavia, 1995, pp. 59-80.

G. Di Marzo, *Guglielmo Borremans di Anversa, pittore fiammingo in Sicilia nel secolo XVIII (1715-1744)*, Libreria internazionale A. Reber, Palermo 1912.

M. Fagiolo, *Introduzione alla festa barocca: il laboratorio delle arti e la città effimera*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il gran teatro del Barocco. Le capitali della Festa*, vol. 1, a cura di M. Fagiolo, De Luca Editori d'Arte, Roma 2007, pp. 9-40.

M. Fagiolo, *Splendori barocchi: dall'universo berniniano al Teatro del Sole*, in *Rosalia eris in peste patrona*, catalogo della mostra (Palermo palazzo dei Normanni, 3 settembre 2019-5 maggio 2019) a cura di V. Abbate, G. Bongiovanni, M. De Luca, Fondazione Federico II Editore, Palermo 2018, pp. 89-97.

D. Ferrara, *La fabbrica di Sant'Andrea della Valle: problemi e interpretazioni*, in *Sant'Andrea della Valle*, a cura di A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, Skira, Milano 2003, pp. 17-68.

G. M. Fortunio, *Gli applausi di Palermo alla maestà cattolica di Filippo quarto il Grande e le feste celebrate in essa città negli anni 1652 e 1653 per le vittorie di Barcellona, Casale, e Duncherche. Descritte da Giacinto Maria Fortunio*, in Palermo per Nicola Bua, 1655.

D. Frascarelli, L. Testa, *Guarino Guarini e un cantiere barocco a Palermo: San Giuseppe dei Teatini*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 126, 2000, pp. 381-425.

M. C. Giannini, *Marco Parascandolo*, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2014 (http://www.treccani.it/enciclopedia/marco-parascandolo_(Dizionario-Biografico)/ consultato il 27 agosto 2024).

M. Giuffrè, *Barocco in Sicilia*, Arsenale, Verona 2006.

S. Guastella, *La chiesa madre di Castellammare del Golfo e l'architetto Giuseppe Mariani*, in «Lexicon. Storia dell'architettura in Sicilia», n.s., 0, 2004, pp. 67-78.

M. Guttilla, *Filippo Tancredi*, Italo-latino-americana Palma, Palermo 1974.

G. A. G. Guadagna, D. Lo Piccolo, *Mecenatismo e Cultura Eterodossa della Famiglia Cottone. La Cappella della Madonna della Misericordia nella Chiesa di San Giuseppe dei Teatini di Palermo*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 143, 2020, pp. 109-138.

D. Malignaggi, *La scultura della seconda metà dei Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia, Napoli 1981, pp. 73-117.

F. Meli, *Degli architetti del Senato nei secoli XVII e XVIII*, Tip. Boccone del Povero, Palermo 1939.

G. Mendola, *Il cantiere della Chiesa di San Giuseppe dei Teatini*, in *Chiese barocche a Palermo*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2015, pp. 52-103.

A. Mongitore, *Storia delle chiese di Palermo: i conventi*; edizione critica a cura di F. Lo Piccolo, CRICD, Palermo 2009, pp. 189-279.

M. R. Nobile, S. Piazza, *L'architettura del Settecento in Sicilia. Storie e protagonisti del tardobarocco*, Kalós, Palermo 2009.

E. Pallottino, *Sant'Andrea della Valle. Un cantiere in eredità: note di cronaca della fabbrica di Maderno (1608-1628)*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra a cura di M. Kahn-Rossi, M. Franciolli (Lugano, 5 settembre-14 novembre 1999), Skira, Milano 1999, pp. 329-341.

G. B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772, edizione critica a cura di J. Hess, Leipzig-Wien, 1934.

S. Piazza, *Le scelte architettoniche dei Teatini a Palermo*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», LIX, 129, 2003, pp. 251-264.

S. Piazza, I. Guccione, *Palermo. San Giuseppe dei Teatini*, 2. Itinerari di architettura, Edizioni Caracol, Palermo 2008.

S. Piazza, *I palazzi del Settecento a Palermo in una raffigurazione pittorica della collezione Alba di Siviglia*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 10-11, 2010, pp. 41-48.

P. M. Rocca, *Di alcuni stuccatori che lavorarono in Alcamo nel secolo XVIII*, in «Archivio Storico Siciliano», n.s., VII, 1883, pp. 203-212.

V. Scuderi, *L'architetto pistoiese Giuseppe Mariani (1681-1731) e le sue opere siciliane*, in «Commentari», fasc. III-IV, luglio-dicembre 1960, pp. 260-264.

G. Silos, *Historiarum clericorum regularium*, vol. I, Typis Vitali Mascardi, Roma 1650.

C. Siracusano, *La pittura del Settecento Sicilia*, De Luca Editori D'Arte, Roma 1986.
D. Sutera, *Architettura dipinta. Prospetti chiesastici di Palermo in un quadro della collezione Alba di Siviglia*, in *Ecclesia Triumphans, architetture del barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra (Caltanisetta, dicembre 2009-gennaio 2010) a cura di M. R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Edizioni Caracol, Palermo 2009, pp. 72-75.
D. Sutera, *"A Miracle of Architecture": The Billiemi limestone Columns of the Church of San Giuseppe dei Teatini in Palermo and Domenico Fontana's Method for lifting Monoliths,* in «Construction History» vol. 29, I, 2014, pp. 25-50.
D. Sutera, *Una pietra per l'architettura e la città. L'uso del grigio di Billemi nella Sicilia d'età moderna e contemporanea*, Edizioni Caracol, Palermo 2015.
M. Villani, *La più nobil parte. L'architettura delle cupole di Roma 1580-1670*, Gangemi Editore, Roma 2008.

## Appendice documentaria

**Doc. n. I**

*Il maestro marmoraio Domenico Piccitta della città di Palermo si obbliga nei confronti di Marco Palescandalo, preposito della casa teatina di Palermo sotto il titolo di San Giuseppe, a realizzare venti colonne di pietra di Billiemi che serviranno per la costruzione della nuova chiesa.*
ASPa, *fondo notarile*, stanza I, notaio Cesare Luparelli, vol. 6537, cc. 85r-87r.

*Jesus Maria Joseph*

**Die 3 Novembris XV indictionis 1616**

Magister Dominicus Pixitta marmorarius civis Panormi mihi notario cognitus coram nobis sponte promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat facere conducere et operare patri don Marco Palescandalo preposito patruum clericorum regularium theatinorum ecclesie Sancti Joseph huius urbis, mihi notario etiam cognito presenti et stipulanti cum interventu consensu et contentamento infrascriptorum patruum clericorum regularium vocalium videlicet: patris don Antonii Bonza vicarii; patris don Michaelis Collutio; patris don Joannis Mauritio; patris don Macthei Spasiano et patris don Antoni Ayos mihi notario etiam cognitorum presentium, intervenientium, consentientium, volentium ac quiescentium et cum iuramento se contentantium infrascrictas viginti columnas cum infrascriptis capitelli, basi et zocculi et aliis ex infrascrictis lapidibus di ciaca locorum nuncupatorum di Billiemi et di monte Pellegrino, cioè colomni dudici overo il fuso di quelli logni palmi vintisecti l'una ad un peczo senza il collarino et il diametro della testa di sopra diggia essere palmi tre, il diametro e socto senza limoscapo diggia essere palmi 3 ½ et con limoscapo sarra palmi 4 e oncia 1; li capitelli digiano essere grossi palmo uno et oncie 10 ½, lunghi palmi 5 e oncie 2, di larghecza diggiano essere palmi 4 ½, le basi digiano essere grossi senza limoscapo palmo 1 ¾ et lunghi d'ogni parte digiano essere palmi 5; il zocculo o zocculi digiano essere alti palmi due et largi di quadro palmi 5 et oncie 2; et octo colonni più grande similmente d'opera ionica li quali seu fuso di quelli digia essere lungho palmi 40 senza il collarino et il diametro di sopra diggia essere palmi 4 1/4 et il diametro di socto senza limoscapo diggia essere palmi 5, et cum limoscapo palmi 5 e oncie 10. Li capitelli diggiano essere grossi palmi 2 2/3 et lunghi palmi 7 et oncie 5 et largi palmi 6 1/4, le basi diggiano essere alti palmi 2 ½, larghi d'ogni parte palmi 7 et li zocculi alti palmi 2 et largi tanto che avanzi li basi per ogni parte oncia 1 et non più; et li zocculi di decti colomni o fusi di detti palmi 40 diggiano essere a dui peczi et tucti gl'altri ad un peczo, et similmente li decti colomni vinti, cioè 12 di palmi 27 l'una et 8 di palmi 40 l'una, diggiano essere tucti ad un peczo et non altrimenti; et tucte le sudecte misure si intendano et siano operati et finite che saranno decti peczi di lavorare et allixiare et diggiano pervenire spediti di martellina, cioè quattro di decti dudici colmni, o fusi di decti palmi 27 di alticza l'una di decta pietra seu ciaca di monte Pellegrino, et più si può ad electione di detto mastro Dominico delle decti dudici fusi, et li restanti della pietra seu ciaca di Billieme et tucta decta petra seu ciaca diggia essere conforme alla petra seu ciaca delli pelastri della nova chiesa di San Gioseppe di questa città di novo incomenczata, et li decti dudici colomni seu fusi di palmi 27 l'una con li loro capitelli, pedistalli et zocculi, detto mastro Dominico sia tenuto portarli dove eligeranno decti patri ita che detto mastro Dominico non sia tenuto quelli ne alzare ne assettare, et decti colomni seu fusi di palmi 40 l'uno, detto mastro Dominico sia tenuto darli spediti di martellina minuta in la decta pirrera di Billiemi et da detta pirriera di Billiemi con li basi si diggiano portare a spese di decto patre et li zocculi et capitelli di quelli si diggiano portare a spese di decto mastro Dominico, et questo in quella parte vorranno decti patri, et che detto mastro Dominico non sia tenuto quelli ne alzari ne assectari, et che tutti decti colomni seu fusi, capitelli, basi, zocculi et altri diggiano essere ben puliti, lavorati, allixiati e lustrati, et quelle dare spedite di tucto punto per spatio di anni quatro da contarsi da ogi innante alias; et decto mastro Dominico si obliga comodare a ditti padri lo carrozone per portare li basi dilli colomni grandi et li patri darci comodità di una pennata per lavorarsi li cosi premissi.
Dequibus.
Et hoc pro pretio et magisterio, cioè li detti colonni di palmi 40 l'una con dicti loro capitelli, basi et zocculi da consignarse come sopra ad rationem unciarum ducentarum ponderis generalis pro qualibet, et decti colomni di palmi 27 l'una con decti loro capitelli, basi et zocculi da consignare come sopra ad rationem unciarum centum viginti sex, tarenorum dodici ponderis generalis pro qualibet earum sic inter eos accordato; quod quidem magisterium et prectium dictus pater propositus cum interventu et consensu predicto, promisit et promictis seque sollemniter obligavit et obligat, dare et solvere eidem magistro Dominico stipulante vel persone pro eo legitime hic Panormi et in pecunia numerata videlicet, uncias 100 infra mensem proximum futurum ab hodie inantea, numerandum uncias 100 facta che sarrà delli sodetti cose la somma di unze 100 da extimare per dui experti comunimenti da eligersi et cossi successivamente per ogni volta che sarrà facta la somma delle sudette cose di unze 100 socto la infrascricta conditione, cioè dal mese di novembre contandosi dal instanti per tucto il mese di aprile durante decti anni quatro non si ci habbia di pagare in tucto et per tucto se non che la somma di onze tricento ita che in detti perreri diggia restare facta delle sudecte cose la somma et valore di onze 100 successive in ogni paga sudecte cose la somma valore di onze 100 et dal mese di magio contandosi dal mese di magio proximo per tucto il mese di octobre di ogni anno delli decti anni quatro socto l'infrascricta conditione detto patre proposito con lo interventu predicto sia tenuto pagare tucta la somma et preczo delle sudecte cose che a tal tempo haverà facto et portato, operato et finito in questa cità et in dicto loco, ita che diggia sempre restare a non pagarse opera facta alla somma et valore di onze 100, conforme sarrà estimata per due experti comunimenti da eligersi et per ogni volta che si haverà di fare pagamento per tucto decto tempo di anni quatro in pace etcetera.
Pro quo quidem magistro Dominico erga dictum patrum dominum Marcum Palescandalo, propositum ut supra stipulante de faciendo, conducendo, operando et consignando premissa omnia et singula et observando et adimplendo ea ad unguem prout supra dictum est et eis modo, forma, conditionem, mensuris, magisterio, loco, temporibus et aliis supradictis alias destando et solvendo premissa omnia et singula damna, interesse et expensas et destando dictis juramentis prout supra dictum est, magister Joannes Jacobus Cerasolo marmorarius milanensis et civis Panormi ob duttionem uxoris, mihi notario etiam cognitus coram nobis sponte fideiubsit et se fideiubsorem, principalem debitorem, solutorem et ad unguem observatorem, debitorem, solutorem et ad unguem observatorem et insolidum obliga-

tum cum dicto magistro Dominico constituit, renunciando juri de primo et principali conveniendo et omni alii juris et legum auxilio. Quae omnia etcetera.

Testes: don Vincentius lo Truglio et Franciscus de Pino.

**Doc. n. II**

*Poiché è in corso la costruzione del tamburo della chiesa di San Giuseppe, il preposito e i padri della casa teatina di Palermo chiedono pareri a dei maestri esperti nel campo della costruzione, tra i quali il matematico Carlo Maria Ventimiglia, affinché possano dissipare i dubbi e le incertezze per il prosieguo dei lavori.*

ASPa, *notai defunti*, stanza III, notaio Francesco Scorelli, vol. 811, cc. 51r.

**Die undecim Septembris duo decimae indictionis 1658**

*Constito mihi de nominibus et cognominibus contrahentium*

Perché Giuseppe d'Amato capomastro delle fabbriche dell'Illustre Deputazione di questo Regno et il mastro Francesco Lixandrello, console dell'arte di muratori di questa città, et mastro Salvatore d'Amato, mastro Rocco Patinella et mastro Antoni La Jenca essendo stati chiamati dalli Patri clerici regolari di San Gioseppe per reconoscere e vedere il collo della cubula che si sta frabicando nella chiesa di essi patri che necessita di catene tiene per potere resistere al peso del cubulo e cubulino che ci va sopra esso collo et havendo visto ben considerato come agenti pratici nel effetto sudetto et mastri muraturi havendo operato et operare conoscino li moti di frabichi dove ponno sparare sono per fermo giudizio e parere che sopra lo frixo dello cornicione mastro di detto collo si deve mettere una catina di ferro conforme è mesa quella di immenzo li finestri et non havere altra necessità di catene, oltre che quella di mezo le finestre essere posta a cautela et quella di intesta essere per necessità per lo cubulo non poter fare alcun moto et sbadare et buccare dette frabiche in terra et reconesceri tutti l'altri parti di detto collo particolarmente dove sono l'architravati delli colluri essere sodi et non havere periculo da nessuna parte per detto cubulo caricarci apico di paro et questo dicino con giuramento.

Juraverunt etcetera.

Unde etcetera.

**Doc. n. III**

ASPa, *notai defunti*, stanza III, notaio Francesco Scorelli, vol. 811, cc. 53r-v.

**Die undecim Septembris duo decimae indictionis 1658**

Il Padre fra Andrea Corrincione del ordine di San Domenico architetto di ditta religione, il Padre don Honofrio Romagnolo clerico regolare a cui è stata data l'ubedienza di fare il disegno della cubula di San Gioseppe et secondo il disegno fatto da lui si è incominciata detta frabica et sarà per finirsi Gaspano Guercio incignero del Regno di Sicilia et della Regia Curia et Mariano Quaranta incignero magiore della felice città di Palermo essendo stati chiamati dalli Patri clerici regolari di San Gioseppe per reconoscere e vedere il disegno fatto fatto (sic) da detto Padre don Honofrio Romagnolo et la fabrica del collo della cubula che si sta frabicando in ditta chiesa di San Gioseppe di Palermo siano di fermo giuditio e parere havendo ben considerato visto et revisto detto disegno et dette frabiche che vi è necessaria d'una catena da ponersi necessariamente sopra li archi travata delle otto finestre di detto collo stante il peso della cubula et cubulino dover fare il suo forzo per sbadare dette finestre oltre la catena che già si è posta di riguardo nella metà del vacante di dette finestre la quale cinge tutto il collo della cubula et questo accioché la carrica da mettersi sopra dette finestre per ragion della cubula et cubulino non possi far moto alcuno et sbadare o far pilo alcuno al detto collo et che facendosi in questa forma non sarà per haver periculo alcuno parte alcuna di ditto collo et non altrimente et che detta catina da ponersi sopra detta architravata non sarà ben posta se li ponesse sopra il frexio del cornecione magiore di detta cubula anzi ponendosi sopra detto freggio può essere dubio che li architravi delle otto finestre facciano pilo et moto di considerazione il che non sarà per avenire se detta catina si ponerà sopra l'architravata delle finestre et questa è la nostra vera et ferma opinione accio apparisca in futurum si è fatto il presente atto modo et forma come sopra.

*Pater frater Andrea Cerrincione del ordine di Predicatori*
*confirmo quanto di sopra*
*Pater don Onofrio Romagnolo chierico regolare*
*confermo quanto di sopra*
*Gaspare Guerci ingignero della Regia Corte*
*confirmo quanto di sopra*
*Mariano Quaranta ingegnere della città*
*confirmo quanto ut supra*

Juraverunt etceteraetera.

Unde etceteraetera.

**Doc. n. IV**

ASPa, *notai defunti*, stanza III, notaio Francesco Scorelli, vol. 811, cc. 65r-v.

**Die quatuor decim Septembris duo decimae indictionis 1658**

*Constito mihi de nominibus et cognominibus contrahentium*
Essendosi conferiti ad instancia delli Patri clerici regulari in San Giuseppe di questa città don Carlo Ventimiglia come vicario generale di Sua Cattolica Maestà Re Nostro Signore nelle fortificationi di questo regno di Sicilia matematico peritissimo experimentatissimo nelli fabrichi furtificationi et altri simili e Gioseppe Caruso per lettere e studio metamatico studioso curioso et experimentato in tali materii di edifitii et fabrichi, et saliti sopra la nova cubula che si sta fabricando della chiesa di essi padri clerici regulari in San Giuseppe et havendo reconosciuto, visto, revisto, ben considerato con instrumenti a ciò necessarii il collo della detta cubula che è arrivato al architravato delle fenestre et il disegno di esso dicino et con giuramento affermano che per essere detta fabrica ben ordinata e disposta da principio et esser ben soda e bene architectata senza che habi dimonstrato nessun segno nè debolezza e secondo la dispositione di esso collo di detta cubula e cappello e cubulino che deve andare sopra esso collo non vi essere necessità nè essere necessaria di catene che cincha detto collo nè che vadi in mezo le fabriche di detto collo se non una cathena la quale deve andare e si deve ponere in testa del cornicione alla fine sopra il quale deve posare il pede dello cappello di essa cubula e quella cathena quali essi padri hanno posto in chelo delle fenestre di esso collo essere posta a cautela ma non che vi fosse stata necessaria ne di quella vi era bisogno e tutto questo loro lo affermano e testificano secondo le loro juditii, pareri prathici experienti e studii et non aliter.
Juraverunt etcetera.
Unde etcetera.

**Doc. n. V**

ASPa, *notai defunti*, stanza III, notaio Francesco Scorelli, vol. 811, cc. 83r-84v.

**Die sexdecim Septembris duo decimae indictionis 1658**

In nomine Domini Nostri Jesu Christi Amen. Anno a Circumcisione, eiusdem millesimo sexuagesimo quinquagesimo ottavo, indictionis XII, mense Settembris die vero decima sexta eiusdem Pontificatus Santissimi in Christo Pape Alexandri Settimi anno eius tertio regnante serenissimo et invittissimo at que catholico domino nostro domino Philippo Quarto ab Austria, Dei Gratia, regge castelle, aragonum, utriusque Siciliae, Hierusalem feliciter amen. Nos Petrus de Stefano iudex ideote huius felicis urbis Panormi anni presentis et don Franciscus Scorello iudex ordinarius at que notarius publicus testesque ad hoc subscripti, vocati specialiter atque rogati per presens publicum instrumentum notum facimus et testamur quod hoc est quoddam transuntum sive exemplum publicum per me predictum et infrascriptum notarium bene, fideliter, et legaliter, transuntatum et exemplatum ad petitionem et instantiam patris don Adriani Platamone, clerici, vicarii dictorum patruum clericorum regolarium Sancti Joseph huius urbis, civis Panormi, instantis et petentis cuius interest ex quadam (sic) origalibus relationibus factis per patrem fratem Petrum de Hyppolito ordinis Sancte Teresie et don Caroli Maria Ventimiglia ac Joseph Caruso et subscriptis eorum propriis manibus ut nobis constat ex relattione et testimonio cum iuramento oretenus factis in presentia don Petri Vitali et Vincentii Mondello pro testibus, per magistrum Petrum Pampilona et Angelum de Catania mihi notario cognitos, presentes et cum iuramento affirmantes dittas originales relationes fuisse et esse factas et subscriptas manibus proprii de patris fratris Petri de Hyppolito et don Caroli Marie Ventimiglia et hoc tam illi qui interfuerunt scriptione et subscriptionibus praedictis, quas quidem relattiones in nostris manibus accepimus, inspeximus, vidimus et consideravimus non abolitas, non abrasas, non vittiatas, nec in aliqua sui parte suspectas, quod sensum mutens, vitet varient intellectum, ita quod tanta adhibiatur fides presenti transunto sive exemplo publico quanta adibetur et adhiberi potest et debet dictis originalibus relationibus quas tenor talis est ut infra sequitur, videlicet.
Inde ad huius rei futuram memoriam, certitudinem et cautelam dicti patris vicariis cuius interest et aliorum, quorum interest, intererit aut interesse poterit quorum in futurum factum est inde hoc presens transuntum sive exemplum publicum nostrum quis [...] in hac urbe felici Panormi, anno, mense, die et indictione supra.

*Don Pietro di Stefano testis fui*
*Ego notarius Paulus Muchio Panormi predittas originales cum subscriptionibus vidi, legi et me subscripsi.*
*Ego notarius Petrus Catalani Panormi predittas originales cum subscriptionibus vidi, legi et me subscripsi.*
*Ego notarius Joannes Antonius Chiarella Panormi predittas originales cum subscriptionibus vidi, legi et me subscripsi.*
*Ego notarius Jacobus Ferrari Panormi predittas originales cum subscriptionibus vidi, legi et me subscripsi.*

*Gesù e Maria*

Essendo stato consultato dal fratello Francesco Rizzo del ordine de Patri Teatini e da mastro Pietro Pampillonia, se sia necessaria catena di ferro supra l'architravata delle fenestre delle cupula si sta facendo nella chiesa di San Gioseppe, dico, per quanto mi detta la poca sperienza e theorica, che tengo, che non solo non è necessaria ma dannosa alla fabrica, poiché le catene di ferro si mettono ad effetto di non far sdare la fabrica con il calcio della volta, o' archi, e dove non è questa necessità, non sono necessarie, e perchè se bene l'architravata delle dette fenestre con il peso di supra darà calcio alli lati, ad ogni modo tal calcio vien sostenuto e riparato dal rincontro di un pilastro di palmi 16 in circa di larghezza e dal rincontro dell'altra architravata delle fenestre collaterali, oltre che essendo le dette fenestre di lar-

ghezza di palmi sei, e solo la metà di essa da il calcio, segue che solo tre palmi di circonferenza danno il calcio, quale è sostenuto non solo dal detto pilastro di palmi 16 ma anco dal ricontro dell'architravata della fenestra collaterale, come ho detto di sopra, onde conchiudo, dette catene essere anzi ...mente superflue, e di più sono dannosissime non solo per la spesa ci andarìa, ma ancora per la fabrica, poiché essendo questa fatta di pietra d'intaglio, per mettere le dette catene bisognerà perforare ogni pezzo, nel che si debilta et in oltre facendo con il tempo dappoi rugia il ferro racchiuso, si mette a pericolo di far crepare li pezzi per li quali è passata la catena, come si vede in molte fabriche, ma non quando la pietra è dura, e questo è il mio consulto salvo sempre migliori giuditi.

*In Palermo nel mio convento de Carmelitani Scalzi*
*a 15 Settembre 1658*

*Fra Pietro di Sant'Ippolito carmelitani scalzo*
*Don Carlo Maria Ventimiglia confirmo*
*Giuseppe Caruso Riggio confirmo*

**Doc. n. VI**

*Il maestro Giovanni Accardo della città di Palermo si obbliga, nei confronti del preposito della casa teatina di Palermo sotto il titolo di San Giuseppe, del fedecommissario dell'eredità del padre teatino Giuseppe Cicala, a eseguire i lavori necessari per la realizzazione della calotta per formare la cupola della chiesa seguendo le direttive dell'architetto Giuseppe Mariani.*
ASPa, *fondo notarile*, stanza IV, notaio Cristoforo Ragusa, vol. 4087, cc. 114r-121r.

**Die trigesimo Martii secundae indictionis 1724**

Magister Joannes de Accardo faber murarius mihi notario cognitus coram nobis vigore presentis ad omnes et singulas eius proprias expensas totius attractus et magisterii infrascriptorum omnium et singularum in infra inserendis capitulis continetur et expressatorum sponte, promisit et promittit, ac se obligavit et obligat reverendo patri don Joseph Bonanno clerico regulare theatino mihi notario etiam cognito presenti et ad hec intervenienti veluti procuratori cum potestate et facultate ampliandi tam circa quam extra potestates in infra calendata procuratione expressatas fideiussorum et executorum testamentarie dispositionis quondam illustrissimi et reverendissimi domini don Joseph Cicala olim archiepiscopi messanensis vigore huius dictis procurationis cum dicta facultate ampliandi calendate per acta mea die 25 Junii prima indictionis 1723 proximo preterito ad quam relatio habeatur quam quidem precalendata procuratione stante dicta potestate ampliandi sponte ipse reverendus de Bonanno ampliavit et elargavit ac ampliat et elargat sibique dicto nomine assumpsit et assumit potestatem et facultatem gerendi, faciendi et nomine dictum fideiussorem dicto nomine stipulandi presens instrumentum cum omnibus illis obligationibus, pactis, conventionibus et aliis necessariis et prout in dictis et infra inserendis capitulis continetur procuratione nomine predicto stipulanti, ut vulgo dicitur: erigere, et fabricare il nuovo cupolo reale sopra la croce o' sia te' della venerabile chiesa di San Giuseppe delli padri clerici regulari teatini nelli quattro cantoneri di questa felice e fidelissima città di Palermo, e questo bene e magistribilmente conforme richiede l'arte, benvisto conforme nell'infra inserendi capitoli si contiene, di quella qualità, forma e maniera e di quella sorte di pietra ed altri, e con tutte quelle osservanze, cautele, conditioni, ed altri conforme appare nelli detti et infrascritti capitoli fra detti confithenti conclusi e concertati e sottoscritti da fratello Giuseppe Mariani, crocifero ingigniero ed architetto della Regia Curia e giusta la forma del modello e disegni dal medesimo di Mariani fatti, conforme è disposto nelle medesimi capitoli, il tenor delle quali infra siegue cioè:

*Inserantur capitula*

*Capitoli che si devono osservare per la construtione del nuovo cupolo reale da erigersi sopra la croce o' sia te' della venerabile chiesa di San Giuseppe delli reverendi padri theatini nelle quattro cantonere di questa felice e fidelissima città di Palermo, da disponersi et ordinare dal fratello Giuseppe Mariani crocifero ingignero et architetto della Regia Curia giusta la forma del modello e disegni da esso fatti e' come meglio qui sotto si vede cioè*:

Primo il stagliante uno o più che saranno, siano e si intendano obligati a' tutti loro spesi portare tutta quella quantità di sartiame consistente in travi di castagna o' di altra qualità sufficiente e bastante così grossa come minuta, tavoloni, e' tavole, argani, capi, tagli, capetti, puleggi, cordi, tutti ferramenti di qualsivoglia specie et altro sarà necessario e li sarà ordinato portare così per fare l'armiggio uno o' più ponti di dentro e fori di detto cupolo, o' in altra parte che occorrirà, come doversi formare la furma di ligname in forma sopra la quale si deve situare il cupolo reale di materia che sia ben soda a sostentare la cavità, bene inchiodata con chiodi grossi alligazzata et con cinte di ferro per magior sodità ed effetto di non succedere danno veruno, così al detto cupolo come a tutti li sentimenti delle corniciami e sporti che adornano la parte di dentro della nave di detta chiesa e della parte esteriore armarci li dritti d'interra sino al termine di detto cupolo o' di altra forma che sarà disposta et ordinata dal detto fratello Gioseppe per la sodità sudetta, senza che mai il partitario possi reclamare a' cosa alcuna per la cautela da darse alli detti armiggi, ponti, furma et altra, includendo tutti e' qualsivoglia portatura e' spese necessarie per l'effecti sudetti ed altri disponendi et ordinandi da detto ingegniero et architetto, quali s'intendano et abbiano da essere inclusi nelli prezzi dell'infrascritte opere, senza che detti reverendi padri fossero obligato ad altro per li prezzi, loeri, portature e riportature delli sudetti legnami, cordi, capi, capetti, argani, radiche, ferramenti, e' tutti e qualsivoglia altri armiggi, nec non, e per li chiodi, cinti di ferro, mastrie di fattura e sfattura di porti, furma con li dritti et altri che si averanno da fare per la situazione totale perfettione

di detta volta di cupolo reale e suo cupolino, ma che tutte cose siano e' sintendano inclusi nella presente obligatione e compensati nelli prezzi infrascritti et il tutto deve essere benvisto a detto architetto.
Più detto partitario sia e s'intenda obligato a' tutte sue spese come sopra sburdiri e levari con diligenza senza dannificare cosa alcuna come sopra, la copertura che presentemente si ritrova sopra di detto te' dove si ha da situare la detta volta reale così di legname come di canali et altro materiali, quali doverà calare a' basso e riportarli in quella parte dove ci sarà assignato, quali materiali di legname, ferramenti, canali et altro che ricavirà da detta sdirrupatura di copertura siano e' s'intendano acquistati alli detti reverendi padri senza che detto partitario ni dovesse avere partialità alcuna, e' che semplicemente esso partitario si possa servire delle pietre di alcune fabriche che forse si avessero da demolire per la situatione di detta nuova cupola, o' sia volta, che sbarazzare e far gettare tutta la terra mazzacani o altro che non saranno di servitio a tutte sue proprie spese così di patto et accordio gratis, senza pagamento alcuno, stante le dette fatiche et altro venire compresi e conflati nell'infrascritti prezzi come sopra si ha declarato.
Più detto partitario sia e s'intenda obligato a tutte sue proprie spese come sopra, fare la sudetta cupola o' sia volta con lo cupolino o' sia lanternino sopra, secondo il modello e disegni fatti dal sudetto di Mariani ingegnero tutti di pietra nella contrata dell'aspra della migliore qualità che in quella si ritrova e secondo le mostre che sono approntati in detta venerabile chiesa mercantibile e recettibile fuori di tutti e qualsivoglia mala qualità che si possano ricercare per la bontà, fortezza e sodità, rivista, riconosciuta e osservata dal sudetto di Mariani ingegnero, ita che ritrovandosene di mala qualità non benvista come sopra si abbia e debba refutare non oltre che fosse portata sopra loco et intaglia, quale deve restare per conto proprio delli perriatori o del sudetto partitario o dell'intagliatore nel caso che da loro si avesse intagliato et assettato di quella refuta et operato incontento a' l'ordinatione sudetta prohibendosi espressamente all'intagliatore d'intagliare simili pezzi di mala qualità e che non siano di servitio alla sodità di detta volta di cupolo e' lanternino et intagliandone di detta mala qualità, sia e' s'intenda obligato esso intagliatore a tutti danni, spesi et interessi, così del prezzo della pietra come della sua intagliatura e per la calcina e mastria dell'assettatura nel caso che se ni ritrovassero assettata, con questo però il partitario sia obligatoprima di assettare la detta pietra anche riconoscerla, si è di buona o' mala qualità e non, fatto ciò ritrovandosi pietra assetta di detta mala qualità sia lecito a detto fratello Mariani architetto farla levare e rifare ogni cosa a' tutti danni e spese di detto partitario, quale pietra dell'Aspra detto partitario sia obligato farla intagliare dalli migliori intagliatori benvisti al detto architetto con li suoi sminuitioni, caduli e lavori che ci saranno assignati con le filate apparaggiate circolari intagliati in tutte le facciate con li spighi e angoli vivi e retti senza scantonature et armarci li madoni sotto e sopra di ogni filata quali moderi doveranno fare detti intagliatori a loro proprie spese secondo ci saranno assignati et ordinati da detto architetto e ritrovandosene intagliati uno o' più non corrispondente alli modari o ritrovandosene di mala qualità come sopra siano obligati detti intagliatori a' tutti spesi danni et interesse del modo di sopra espressato et intagliata che sarà detta pietra il detto partitario muratore sia obligato come sopra assettarla sopra loco con li suoi centri e' circoli che corrano di paro bene accosturati e ligati un pezzo con l'altro e che la calcina sia proportionata impastata con arena bianca della migliore, magistribilmente come si ricerca dell'arte e se li pagherà al detto partitario per tanto attratto e mastria, inclusi l'armiggi, forma, loero di sartiame di qualsivoglia sorte, portature, riportature et altro, sdirrupature, sbarazzature e levatura di terra, del modo di sopra espressato, in tutto e per tutto a ragione di tarì venticinque la carrozzata, che deve costare di Palermo 16, secondo il costume di questa città da misorare in terra di filata, posta insino cioè: per prezzo di pietra portata sino alla detta chiesa a' ragione di tarì otto la carrozzata: tarì 8
Per l'intagliatura a ragione di tarì tre la carrozzata: tarì 3
E per calcina, armiggi come sopra, mastri d'assettatura a tarì 14 la carrozzata: tarì 14
In tutto come sopra tarì 25
Più detto partitario a' tutti suoi spesi di attratto e mastria come sopra, sia obligato come sopra, fare tutta quella quantità di pilastri, pilastroni, archi triangolari, sardoni o' altroo se occorreranno farsi e li saranno ordinati fare dal detto architetto di pietre di smarrato della più forte e soda delle nostre perreri, fuori di ogni mala qualità di sopra espressata, benvista al detto ingegniero e questo per rispalli e' cautella di detta volta del cupolo e' cupolino, o per qualsivoglia altra causa che occorrerà per la fabricatura sudetta, <a> suoi spesi secondo ci sarà ordinato, magistribilmente come si ricerca dall'arte et assettarla a' suo loco senza miscolarci arrasature, ma che li pezzi e' filate portano tutti di paro e listiarli se li pagherà a detto partitario a ragione di tarì sedeci la carrozzata che deve costare di palmi 18 da misurarsi sopra loco assettato per tutti attratto e mastria, inclusa la sartiame et altra di sopra espressato e senza escludere cosa alcuna: tarì 16
Più detto partitario a' tutti suoi spesi come sopra sia obligato fare tutta quella quantità di fabrica di grossezza palmi due, fabrica di chiapponi e' chiappe semplice per quanto è la loro grossezza e fabrica di palmerizzi e tistetti che ci saranno ordinati fare dal detto architetto per servitio di detta volta di cupola o per altra causa, quali devono essere fatte di pietra novi della migliore qualità si ritrovano nelle nostre perrere, fuori di tignazzo et altra qualsivoglia qualità, benviste al sudetto ingegnero con le conditioni di sopra espressate che ritrovandosene di mala qualità si possa refutare e restare per conto proprio di detto partitario cioè: in quanto alla fabrica di palmi 2 li pezzi devino essere posti distanti un palmo semplice uno dall'altro, quale vacuo deve stipare di pietra netta della più grossa, stipata in sattio di calcina impastata più grassa che magra, scagliata a' scaglia minuta di una e l'altra parte, et in quanto alla fabrica di ciapponi, chiappe, palmarizzi esistenti, abbia da essere in tutti uno con l'altro senza miscolarci pietra rutta, listiati e' scagliati di una e l'altra parte, portati a' chiumbo et a lenza, magistribilmente come si ricerca dall'arte, benviste al sudetto architetto, e se li pagherà a dettp partitario cioe: la fabrica di palmi 2 a ragione di tarì trenta la canna, per tutto attratto e mastria inclusa la sudetta sartiame et altro come sopra, quale canna deve costare di palmi 128 secondo l'uso di questa città; dico onza 1
La fabrica di chiappe e chiapponi semplici per quanto è la loro grossezza se li pagherà a' detto partitario a' ragione di tarì venti la canna, che deve costare di palmi 64 secondo l'uso di questa città, per tutto attratto e mastria come sopra: tarì 20
E la fabrica di palmarizzi e tistetti per la loro grossezza se li pagherà a ragione di tarì sedici la canna superficiale di palmi 64 come sopra, per tutto attratto e mastria: tarì 16
Più detto partitario sia obligato a stutti suoi spesi come sopra fare tutta quella quantità d'interci con l'intuffati sopra poluti e governati con miscolarce cenere di stazzuni in tutte quelle parte dove ci sarà ordinato, stipato in sattio di calcina senza fiaccature e se li pagheranno a ragione di tarì quattordici la canna superficiale di palmi 64 per tutti attratti e mastria come sopra: tarì 14
Più detto partitario sia obligato come sopra fare tutta quella quantità di intuffati soli poluti e governati in quella parte dove ci sarà ordi-

nato senza fiaccature e se li pagherà al detto partitario a ragione di tarì dieci la canna superficiale come sopra per attratto e mastria: tarì 10
Più detto partitario sia obligato come sopra fare tutta quella quantità di rizzati e bianchiati poluti e governati di manipola con acqua pura senza fiaccatura, magistribilmente e se li pagherà cioè lo rizzato e lo bianchiato a tarì quattro la canna superficiale, per attratto e mastria come sopra: tarì 4
E lo rizzato solo a ragione di tarì due la canna per attratto e mastria: tarì 2
Più detto partitario sia obligato fare tutta quella quantità di fascie d'incartonato con uscirce la muschetta di calcina di larghezza palmi 2 e se li pagheranno a ragione di tarì 3 la canna corrente per attratto e mastria; ita che dette fascie essendo di più larghezza o' meno larghezza se li abbiano da pagare pro ratha di detta larghezza: tarì 3
Più detto partitario sia obligato come sopra scomigliare e comigliare li canali di quelli copertizzi che ci saranno ordinati circa vicini a detta volta di cupolo, oltre del copertizzo che presentemente cuopre lo detto te' dove si deve fare lo cupolo novo del quale espressamente di sopra se ni ha fatto mentione commetterli incalcina sotto e sopra secondo ci sarà ordinato e se li pagheranno a raggione di tarì 3 la canna superficiale per calcina e mastria: tarì 3
Più detto partitario sia obligato fare tutta quella quantità di mattonati di termine che ci saranno ordinati fare per servitio di detto cupolo o' in altra parte, bene listiati e se li pagheranno a raggione di tarì dodeci la canna, per attratto e mastria: tarì 12
Più detto partitario sia obligato come sopra fare tutta quella quantità d'imbriciati e catusati della vusca grande della città, tanto appisi con gattunelli posati sopra li mura con farce la fabrica sotto per le spase quanto ingastati nelle fabriche bene incapizzati e murati, benvisti al detto ingegnero e se li pagheranno a detto partitario a ragione di tarì cinque la canna corrente uno per l'altro da misurarsi assettati a' suo loco e non a numero: tarì 5
Più detto partitario sia obligato come sopra assettare tutta quella quantità di catene o' siano cintorini di ferri che ci saranno consignati a' piedi del cupolo dentro la chiesa con farce tutti quelli ingasti, fortificationi et altro che ci sarà ordinato dal detto architetto e se li pagheranno al detto partitario a ragione di tarì 4 per cantaro una per l'altra per la sola mastria, armiggio e sartiame come sopra: tarì 4
Più detto partitario sia obligato come sopra tirare et assettare tutto lo ferramento dello cupolino, cioè croce, palla, e' tutta l'altra fortificatione si deve fare per detto cupolino e se li pagherà a detto partitario per la sua mastria, armiggio et altro come sopra in tutto e per tutto a' ragione di tarì quattro cantaro: tarì 4
Più detto partitario sia tenuto et obligato assistere personalmente con lo mastro stagnataro per dovere mettere et assettare tutte le piange di piombo con le quali si deve vestire la detta volta del cupolo e cupolino con farce tutti li ponti necessarii sino all'ultima perfectione, quale faticge et altro si doverà giudicare dal detto architetto secondo riconoscerà sopra loco, così di patto.
Quali tutte sudette opere del modo di sopra descritte et espressate abbiano e debbiano essere fatte bene diligentemente e magistribilmente secondo si ricerca dall'arte, benviste al sudetto fratello Gioseppe Mariani ingegnero architetto et altri sudetti reverendi padri, e questo secondo il modello e disegni fatti da esso di Mariani, sotto la quale cura, dispositione et ordinatine detto partitario abbia da operare senza reclamare a' cosa alcuna, prohibendosi a detto partitario di non mai operare incontento a' detti ordinationi, altrimente sia lecito a detto di Mariani architetto fare demolire tutto quello e quanto sarà operato malamente e rifare ogni cosa a tutti danni, spesi et interessi di detto partitario da incominciare ad ogni semplice richiesta di detti reverendi padri; e successivamente continuare sino alla fine senza levar mano e non mancare altrimente, mancando sia a detti reverendi padri di pigliare altri mastri et operarii a' loro benvisti a' tutti danni, spesi et interesse di detto partitario, così di patto et accordio.
Si procede di patto che inquanto a' tutte l'altre opere si doveranno fare per servizio di detto cupolo oltre di quelle di sopra espressato si abbiano da giudicare et arbitrare a dispositione di detto ingegnero senza reclamare a' cosa alcuna il detto partitario così di patto.
E li presenti capitoli sono state fatti di comune consenso tatto di detti reverendi patri quanto di detti partitarii oggi in Palermo li 30 marzo 1724.

*Giuseppe Mariani Crocifero*

Que premissa omnia et singula in preinsertis capitulis contra et expressata predictus de Accardo, incipere promisit et promittit ad omnem ipsius reveredi de Bonanno dicto nomine stipulantis prima et simplice oretenus requisitione et sic de die in diem continuare et perseverare usque in finem et in eis omnibus et singulis et eorum quemlibet minime deficere alias etcetera.
Dequibus etcetera.
Quod iuramentum etcetera.
Et hoc pro pretiis et magisteriis melius contentis expressatis et conclusis ac concertatis in preinsertis capitulis sic ex accordio inter eos quae quidem pretia et magisteria predictus reverendus de Bonanno dicto nomine sponte dare realiter et cum effectu solvere promisit et promittit seque sollemniter obligavit et obligat predicto de Accardo stipulanti vel persone pro eo legitime hic Panormi in pecunia numerata et ponderata de contanti et extra tabulam successive laborando solvendo in pace etcetera.
Quae omnia etcetera.

Testes: clericus don Ignatius Granata et don Thomas Grandola.

**Doc. n. VII**

*Il pittore fiammingo Guglielmo Borremans si obbliga, nei confronti del preposito della casa teatina di Palermo sotto il titolo di San Giuseppe e del fedecommissario dell'eredità del padre teatino Giuseppe Cicala, a eseguire gli affreschi nella calotta della nuova cupola.*
ASPa, *fondo notarile*, stanza IV, notaio Cristoforo Ragusa, vol. 4131, cc. 564r-565v.

**Die duo decimo Martii quartae indictionis 1741**

Guilelmus Borromans pictor vulgariter detto il fiamingo mihi notario cognitus coram nobis sponte vigore presentis se obligavit et obligat reverendo patri don Joseph Augustino Castello clerico regulari theatino uti procuratori generali eletto a fidecommissariis ereditatis quondam illustrissimi et reverendissimi domini don Jospeh Cicala olim archiepiscopi Messanensis mihi notario etiam cognito presenti et dicto nomine stipulanti ut dicitur dipingere a fresco tutto il convesso volgarmente detto il mezzo arancio della gran cupola della venerabile chiesa di San Giuseppe de reverendi patri teatini in questa città ed insieme il suo lanternino e' quattro vele della medesima cupola, e' questo secondo il disegno che gli verrà approvato dal detto reverendo padre di Castello dicto nomine e' da altre persone prattiche che saranno a tale effetto dal sacerdote reverendo padre di Castello designate dovendo detto di Borromans far detta pittura come l'arte richiede con piena attenzione e secondo la sperimenta perizia del detto di Borromans ed a tutte spese del medesimo di colori, pinzelli, lembi ed ogn'altra cosa necessaria per la pittura sudetta, eccetto che li ponti che debbano essere ben fatti e forti, e' commodi per fare detta pittura, quali doveranno essere fatti a spese del detto reverendo padre di Castello dicto nomine; il quale anche doverà spendere quel tanto che abbisognerà per assistenza de' mastri et manuali atti a fare i ponti sudetti e l'intonicatura ad ogni richiesta dello stesso di Borromans a' tenore del partito già dato per l'effetto sudetto di ponti ed'intonicatura. Quale pittura detto di Borromans sii tenuto ed obligato conforme in virtù del presente s'obliga terminarla e compirsi per detta cupola, lanternino e vele come sopra nello spazio di mesi otto da correre di oggi innante, ma ciò sempre che haverà ad ogni sua richiesta tutti i ponti a dovere ed'anche li mastri per l'intonicatura, dichiarando per il presente il sudetto di Borromans che se nel caso di detta pittura vi fosse qualche cosa che non piaccia al sudetto reverendo padre di Castello o' alle persone prattiche da destinarsi dal medesimo per l'effetto suddetto, s'obliga in tal caso accomodarla a tutto piacere de medesimi et non deficere alias etcetera.
Dequibus damnis etcetera.
Quod iuraverunt etcetera.
Et hoc pro mercede unciarum biscentum ponderis generalis nec non, ut dicitur dare al detto di Borromans solamente nel tempo che sarà impiegato nella detta pittura da pranzare nella casa stessa di San Giuseppe ogni mattina, ita che detto reverendo padre di Castello lo deve trattare conforme s'obliga trattarlo nella maniera stessa che sono trattati li reverendi padri di detta casa ed anche con qualche cosa di più giornalmente per gratitudine e giusta mercede.
Quas quidem uncias 200 ac dictum esum et potum prefatus reverendus pater de Castello dicto nomine vi presentis, dare, solvere et prestare promisit et promittit seque sollemniter se obligavit et obligat quo ad esum et potum de die in diem dicto de Borromans stipulanti et quo at dictas pecunias eidem de Borromans stipulanti aut persone pro eo legitime hic Panormi in pecunia numerata de contanti et extra tabulam solute quo ad uncias centum quinquaginta, videlicet uncias quinquaginta ut dicitur sul principo che incomincerà a dipingere detta cupola; oncie 50 subito terminata la cupola e lanternino; oncie 50 mesi quattro doppo che sarà terminata di tutto punto la cupola, lanternino e le quattro vele, cioè a dire tutta la pittura cum hoc tamen quod supraditta solutio ultimarum unciarum 50 non sit prius mensium septembris et octobris 1741 sic ex pacto; item quod restans uncias quinquaginta in compotum dictam uncias 200; dictus de Borromans sponte in presentis relaxavit et relaxat titulo elemosine pro Deo et pro anima eiusdem de Borromans, eidem ereditati dicti illustrissimi et reverendissimi domini de Cicala me notario pro eo stipulanti ex quo trattamur de piis que debentur implicari in operibus piis et abbellimentis ecclesie ad tenorem testamenti disponiti dicti quondam illustrissimi et reverendissimi domini de Cicala sic ex conventione et accordio absque quod numquam et in aliquo tempore dictus de Borromans pretendi posse a dicto reverendo patre de Castello dicto nomine stipulante aut a dicta ereditate me notario pro ea stipulante dictas uncias quinquaginta supra relaxatas nec aliquam summam de supra plus pro eius laboribus de super declaratis aut per omni et quoquumque alio casu et non aliter etcetera.
Quae omnia etcetera.

Testes: don Joannes Antonius Sabella et Savona et Joseph de Angelo.

# ROME IN THE TROPICS: THE THEATINE CHURCH OF OUR LADY OF THE DIVINE PROVIDENCE AND CONVENT OF SAINT CAJETAN IN GOA

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-dossantos

*Joaquim Rodrigues dos Santos*
ARTIS – Institute of Art History, School of Arts and Humanities, University of Lisbon
joaquimr.santos@letras.ulisboa.pt

**Abstract**

*At the beginning of the 17th century, Goa was the magnificent capital of Portugal's vast overseas empire in the East. Half a century later, when the city was rapidly decaying, the first Theatine priests arrived and built their religious complex, comprising the Church of Our Lady of Divine Providence and the Convent of Saint Cajetan. In 1834, the Theatines, like all other religious orders, were banned from Portuguese territories and the Convent of Saint Cajetan, after becoming the property of the Portuguese State, was destined for other purposes.*
*This work aims to analyse the entire history of this* sui generis *Theatine building, from its foundation to the present day, focusing on its architecture and arts, as well as its evolution over time. The research deals with the process of the renovation of the convent to make it a palace and, later, an archaeological museum; up to the installation of the Pius X Institute and the restoration of the church at the end of the Portuguese regime.*

**Keywords**
*Goa, Theatines, Church of the Divine Providence, Portuguese India.*

*Preliminary notes*[1]

The process by which the Theatines established themselves in Goa, India – where they are commonly known as the Congregation of Clerics Regular of the Divine Providence – is well-documented. The complex built by the Theatines in Goa has been widely studied by researchers, such as Mário Chicó and Carlos de Azevedo, Rafael Moreira and Paulo Varela Gomes, and the church's altarpieces have been studied by Mónica Esteves Reis. However, apart from the analysis of the very *sui generis* Theatine church, its whole narrative after its foundation to the present remains largely overlooked. Therefore, besides providing a general overview of what is already known about the Theatine complex in Goa – namely, its architecture and integrated arts – there is a need for knowledge of its evolution over the centuries, including the remodelling process that transformed the convent into a palace and, later, an archaeological museum, the establishment of the Pius X Institute and the restoration of the church at the end of Portuguese rule, and the contemporary significance of this former religious building.
The Theatine priests arrived in Goa from Italy *en route* to the Golkonda Kingdom on an evangelisation mission[2]. Pietro Avitabile (1590-1650) from Naples, Antonio Ardizzone Spinola (1605-1699) from Genoa, Francesco Manco (†1646) from Lecce and the lay brother Andrea Lippomano arrived in Goa on 25 October 1640. Although it had begun a process of rapid decay, the capital of the Portuguese Seaborne Empire in the East was still a cosmopolitan city and the largest Catholic region in the Indian subcontinent. However, the Theatines were neither welcomed in Portugal nor in its overseas territories because of their close ties with Spain. One of the main patrons of the Theatines was the Spanish Cardinal Alfonso Gesualdo di Conza (1540-1603), who had a decisive role in the decision of the plan for the Basilica of Sant'Andrea della Valle in Rome, headquarters of the Theatines. One should not forget that Portugal regained its independence from Spain in 1640, and that the two countries were at war for the following 28 years. At the same time, the direct protection provided by the Pope – who had supported the Spanish Crown against Portugal's aspirations for independence – caused the Theatines to be considered a threat to Portuguese Catholic evangelical supremacy in the East.
In fact, in 1622 the Holy See had established the Sacred Congregation for the Propagation of the Faith (known as *Propaganda Fide*) to improve the missionary work done under Papal authority, instead of acting under religious patronages granted to European kingdoms. That was the case of the Portuguese Royal Patronage (known as *Padroado Real*), which had previously been in charge of conducting missionary activities in the Portuguese Seaborne Empire under the direct rule of the Portuguese Crown[3]. The Theatines were not bound to the *Padroado Real*; they were closely connected to the *Propaganda Fide*, which by then was challenging the Portuguese Kingdom's Catholic spiritual dominion in Asia in a very intricate and complex diplomatic game of chess that pitted the two religious entities and the political powers that supported them against each other[4].
For instance, Thomas de Castro (c.1671-1684), a Goan Brahmin priest, joined the Theatine congregation in Rome and was consecrated Bishop of Tulsivelem in 1671; in 1674, he arrived in India as Vicar Apostolic of Kanara, covering the

Kingdoms of Kochi, Madurai, Cranganore, Kannur, Varappuzha and Mysore. As these territories had previously been under the apostolic administration of the *Padroado Real*, the appointment of the Theatine bishop created huge friction with the Portuguese authorities[5]. Therefore, the Theatines' direct ties to Rome, rather than Lisbon, prevented their establishment in Goa, and in 1646, they were ordered to leave the territory.

Antonio Ardizzone Spinola was thus sent to Lisbon in an attempt to persuade King John IV (1604-1656) of Portugal to reverse the expulsion decree against the Theatines. He arrived in August 1648, and his effort was such a success – even becoming confessor of the Portuguese king – that the Theatines were allowed to build not one but two houses, in Goa as well as in Lisbon, under the protection of Queen Luisa de Guzmán (1613-1666) and sponsored by the Portuguese aristocracy. Sixteen years after the Theatines' arrival, it was finally possible for them to establish a proper Theatine church and convent in Goa. During this period, the Theatines engaged in disputes with the Goan Church by defending the right of Indian Catholics to take the Holy Communion and the ordination of a Catholic Indian Brahmin clergy: from the beginning, the Theatines defended the right of the Goan natives to receive the Holy Communion[6]. Notably, the Theatine congregation was the first to accept native priests. Although 34 European priests joined the Goan Theatine congregation between 1640 and 1750, King Joseph I authorised the Italian Theatine prefect Carlo Giuseppe Fidelis to admit Goan clerics in 1750 due to a shortage of European priests[7]. Additionally, the Theatines operated an almshouse in Mallar[8] (São Matias, Tiswadi island), now vanished, and gradually extended their influence to Kanara, Golkonda, Ceylon and Insulindia.

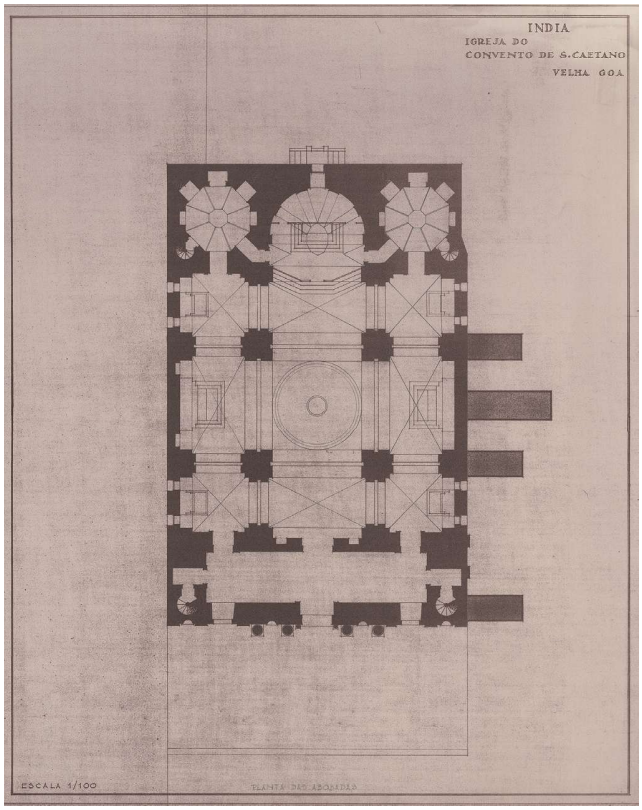



*Fig. 1. Carlo Ferrarini, plan for the Church of Our Lady of the Divine Providence, 1656-75 (drawing by Martinho Humberto dos Reis, 1951 – image courtesy of the National Archive of Torre do Tombo, Lisbon).*

*A tropical replica of Saint Peter's Basilica of Rome*

The royal patronage and strong ties with the aristocracy allowed the Theatines to establish their religious complex in a prime location in Goa, right beside the Palace of the Viceroys and near the Senate House, facing the Palace Square. Initially, the chapel of the Palace of the Viceroys served as the Theatine's temporary temple in Goa[9]. In 1656, construction of the Church of Our Lady of the Divine Providence and the Convent of Saint Cajetan finally began, roughly at the same time as its namesake in Lisbon. By then, the city of Goa was already experiencing a process of de-urbanisation, as a result of the progressive decline that had been ongoing since the late 16th century. This led the Viceroy, Pedro Meneses Noronha de Albuquerque (1661-1731), Count of Vila Verde, to move his official residence from Goa to the Gunpowder Palace in Panelim (on the outskirts of Goa) in 1695, just two decades after the completion of the Theatine church. However, in the mid-17th century the city still had some population density, although certainly with many urban spaces already abandoned and probably occupied by palm trees. It was in one of these empty spaces, located between the Palace of the Viceroy and the pre-Portuguese Bijapuri defensive wall, that the Theatine church and convent were built.

Rafael Moreira has provided critical insights into the construction process of the Goan Theatine complex[10]. Carlo Ferrarini, a Theatine priest (fl.1644-1683), is believed to have been the architect of the building, with Francesco Maria Milazzo (fl.1644-1669), another Italian, serving as the master builder. Unlike other main religious buildings in Goa, the Theatine church was built in just over four years: while the church and its dome were built between 1656 and 1661, the church's façade was built later, between 1673 and 1675, having Manuel Pereira as its master builder (but the author of the plan remains unknown). In all, construction of the Theatine church took a mere five years to complete – with a gap of 12 years between the completion of the church and the construction of the façade[11].

According to Rafael Moreira, the Divine Providence's planimetry exhibits a quincunx pattern [fig. 1], certainly influenced by Theatine churches in northern Italy; Carlo Ferrarini was from Reggio Emilia, a city where the Church of Our Lady of Ghiara stands: a pilgrimage sanctuary with a quincunx plan, a type of planimetry consisting of a centralised plan similar to a Greek cross contained within a square, with cupolas over the four corner sections of the square (or over the four arms of the cross) and a dome over its crossing[12]. Interestingly, even the first proposal for the Basilica of Sant'Andrea della Valle in Rome was a quincunx

plan proposed by Francesco Grimaldi (1543-1613), which was rejected by the Theatines' main patron, Cardinal Alfonso Gesualdo. The existing plan, by Giacomo della Porta (1532-1602), Francesco Grimaldi (1543-1613) and Carlo Maderno (1556-1629), features a basilical plan with a Latin cross but, as Howard Hibbard suggests, the quincunx plan is still visible in the part of the basilica containing the chancel, the transept, the two collateral chapels and the first two lateral chapels[13] – in fact, this is similar to what happened with the Vatican Basilica of Saint Peter's planned by Michelangelo, initially a quincunx plan, which was later extended to a longitudinal one while maintaining the initial centralised cross within its current plan.

The quincunx layout was an innovative addition to Goa's architectural landscape, dominated by longitudinal plans in religious buildings. However, the innovative characteristics of the Theatine church are also evident in its façade, dome, the vaulted system, the main altarpiece, the stucco works and even its tiles, standing out from the other Portuguese religious buildings in Goa. The sheer number of differences can be explained not only because the Theatines and the architect were all Italians but also as part of a statement linking the new building directly to Rome instead of Lisbon, marking an affiliation with the *Propaganda Fide*. These features thus produced an Italian building already with local aesthetic inflections, turning the Goan Theatine complex into an Italian building in the tropics. Indeed, the Divine Providence's façade was clearly inspired by the one designed by Carlo Maderno for the Vatican basilica, with an impressive dome that makes the Goan Theatine complex look like a replica of Saint Peter's Basilica in Rome, thus reinforcing Goa's worthy epithet of "Rome of the East". Tomás Caetano do Bem refers to the Goan church as «a brief, or small portrait, however well performed compendium of all that can be seen in the frontispiece of the Church of Saint Peter in Rome»[14].

The façade of the Divine Providence is structured into three storeys, separated into two sections by a prominent cornice (the attic above and two storeys below the cornice), divided vertically into seven bays [fig. 2]. The central two-storey portico, surmounted by a pointed pediment (over the cornice), is divided into three bays by colossal fluted Corinthian columns. The portico is flanked by two lateral sections, each split into two bays by colossal fluted Corinthian pilasters. The attic is segmented into seven bays by simple pilasters. The ground floor features four niches (with the images of Saint Peter, Saint Paul, Saint John the Evangelist and Saint Matthew the Apostle) interspersed by three doors, one in each bay. The central door, framed by Corinthian columns, has a lintel, while the side doors are topped with arches and pointed pediments, and the niches are surmounted by segmental pediments. The upper storey of the lower section has balcony windows with balustrades, surmounted by pointed and segmental pediments, mirroring those on the ground floor. Oval oculi are placed between both storeys – except in the central bay, which boasts a stylised Portuguese coat of arms encircled by vegetal decoration above the main door. From both ends to the centre, the attic has a storey with a window in the first bay of each side, a false window in the second bay and an oculus in the third; the pediment has one window in its tympanum. The whole façade is crowned by a balustrade, and each end bay is topped by a one-storey belfry with arched openings; the belfries are capped by a pointed pediment, a balustrade and, over it, a pyramidal roof.

By comparing the façades of the Divine Providence and Saint Peter's, striking similarities can be found between them: structurally, the Goan church is narrower, lacking the two end bays on which towers (never built) would rest as the Roman basilica has. Excluding the end bays, Saint Peter's façade also features three storeys divided in two sections by a prominent cornice and vertically divided into seven bays; the lower part has a central portico with a pointed pediment, and the bays are divided by colossal Corinthian columns (only the end bays have colossal Corinthian pilasters). The number of entrances, windows, and niches is similar, although they vary slightly in their shape, position and number; and over the balustrade crowning the façade, statues are placed over each bay division.

According to Paulo Varela Gomes, the two belfries of the Divine Providence seemed to be a last-minute decision in the Portuguese religious architectural tradition, in which large churches usually had façades flanked by towers[15]. Despite the somewhat incongruous result on the Theatine façade, these belfries might have also been inspired by Saint Peter's, since Maderno's plan for the Vatican basilica was to include two towers flanking the main façade – never built because of stability problems[16]. Although the top ends of Saint Peter's belfries are different from those of the Goan church, their lower parts are very similar, indicating once again a knowledge of what was happening in Rome – facilitated by the vast circulation of engravings and amplified by the fact that Maderno was also one of the architects of the main Theatine house in Rome, and therefore his work would have been well known by Theatines.

The south façade of the church is marked by three large asym-

*Fig. 2. Old Goa. View of the Church of Our Lady of the Divine Providence and the Palace of Saint Cajetan (photo by Souza & Paul, c.1910 – image courtesy of the National Archive of Torre do Tombo, Lisbon).*

metrical buttresses that help to support the high loads of the arches that bear the weight of the dome and the main façade. On the north side, the loads are counterbalanced by the convent building attached to the church. The insertion of lateral buttresses in Goan religious buildings was common due to the use of laterite, a very porous stone, which weakens with monsoon rains. Due to the poor quality of the existing stone in Goa, the buttresses became one of the iconic structural elements of religious architecture in Old Goa. Therefore, the buttresses of the side façade can also be considered as an adaptation to local conditions.

As for the magnificent dome over the Goan church's crossing, Rafael Moreira mentions Italian Theatine sources referring to the intention of «erecting a superb dome (a unique thing in India)»[17], alluding again to Saint Peter's Basilica and its dome planned by Michelangelo (1475-1564). The innovative Theatine dome features a lantern, a cupola and a drum over pendentives surmounting four huge pillars connected by arches; externally, the drum has eight arched windows topped by pointed pediments, interspersed with double columns. Both the drum and the cupola are crowned by balustrades, and the lantern also has eight small windows separated by a pilaster. This dome was indeed the only one built by the Portuguese in the East, and its enormous mass significantly impacted Goa's skyline, together with the towers of the See Cathedral and the Augustinian church. Even today, the white dome of the old Theatine church is a prominent feature of the skyline of Old Goa, rising up amidst the green of the immense palm grove that today have replaced the old Portuguese capital – especially when viewed from the Mandovi river, the various hills surrounding the city, or even the island of Divar, located right in front of the city, on the other side of the river [fig. 3].

The impact of the Theatine dome was so great that a set of Goan Catholic parish churches, mainly in Bardez *taluka*, and Hindu temples, mainly in Ponda *taluka*, took inspiration by inserting domed shapes and images in their architecture.

*Fig. 3. View over Old Goa, showing the Mandovi river and, in the middle of palm trees, the Church of Our Lady of the Divine Providence on the right side and the complex See Cathedral – Church of the Holy Spirit on the left side.*

Examples include the cupoliform churches of Saint Stephen (Jua island), Saint Alex (Calangute), Our Lady of Conception (Moira) or Saint Cajetan (Assagao) with a false dome over the façade (instead of a pediment or attic), or the cupoliform temples of Saptakoteshwar (Narvem), Nagueshi (Bandode), Manguesh (Priol) and Shantadurga (Kavlem), in which the *garbhagriha* (the innermost sacred room where the deity's *murti* stands) is crowned by an octagonal *shikara* with decorative motifs and balustrades, topped by a cupola and a lantern[18].

Paulo Varela Gomes provides the most complete architectural analysis of the Goan Theatine complex in his seminal work on Goan religious architecture[19]. Two sections were added to the quincunx plan of the Divine Providence: on the east side, there is a section with a chancel, flanked by two octagonal spaces (the sacristy on the left and an oratory on the right) covered by domes with drums, cupolas and lanterns; on the west side, a narthex stands on the ground floor while the upper floor has a high-choir (the most "Portuguese" characteristic of this building) extending to the quincunx's corner spaces. Internally, the spaces are covered by groin vaults between arches, with the exception of the huge dome over the cross, the two domes over the lateral spaces adjacent to the chancel, and the chancel – the latter covered, in the apse area, by a hemispherical vault (or semi-dome) with side-window penetrations [fig. 4].

The vaults are adorned with ornate lozenge stucco coffers (except the octagonal coffers in the corner spaces of the quincunx and the rectangle coffers in the arches), and the walls have balconies, windows, colossal fluted Corinthian pilasters, cartouches, niches with shelled apses, fleurons and other decorations. The whitewashed surfaces covered with stucco carvings – displayed almost as the *horror vacui* (fear of the empty) of some Indian aesthetics – flooded by light from the dome and lateral windows produce an interplay of light and shadow and textures that would later become a hallmark of Goan religious architecture, such as in the churches of Saint Anne (Talaulim) and Our Lady of Piety (Divar Island). While the narthex and the chancel have hydraulic tiles, the rest of the church features ceramic tiles. However, behind the main altarpiece, in the apse's floor, severely degraded Mughal tiles with rectangular, hexagonal, triangular and star shapes can still be found, having vegetal and geometric decorations in blue and green turquoise over a white background, probably made in Multan (modern-day Pakistan)[20].

The analysis of the altarpieces by Mónica Esteves Reis[21] and José Meco[22] reveals influences and styles that shaped them. Notably, the main retable dedicated to Our Lady of the Divine Providence was carved around 1713 under the sponsorship of Grand Duke Cosimo III de' Medici (1642-1723) of Tuscany[23]. This altarpiece drew inspiration from the one designed by the Theatine priest Camillo Guarino Guarini (1624-1683) that is found in the Church of San Nicolò all'Arena in Verona, most likely through an engraving published in Guarini's treatise *Disegni d'architettura civile, et ecclesiastica* (1686)[24]. As a matter of fact, Guarini was also involved in the project for the Theatine church in Lisbon, whose plan and longitudinal section were also published in his treatise,

dedicated to Antonio Ardizzone Spinola – one of the first Theatines to arrive in Goa. Therefore, the Theatines in Goa surely were familiar with Guarini's work.

However, the original main retable of the Theatine church was quite different from the current one: according to Mónica Esteves Reis, the initial altarpiece, finished around 1662, was supposedly more aligned with local traditions, combining a Mannerist structure with Baroque ornaments framing wood paintings (six of these paintings, slightly concave, can still be seen on the walls and pillars of the church)[25]. The retable, set against the curved wall of the chancel's apse, depicted a religious narrative involving Saint Cajetan[26]. It is interesting to note that the church of the Royal Monastery of Our Lady of Bethlehem, in Lisbon, commonly called Jerónimos Monastery, also has a Mannerist retable composed of wood paintings set against the curved wall of the chancel's apse; this iconic retable would certainly be well known and it cannot be ruled out that it may have influenced the early Theatine retable in Goa.

The other six altarpieces too, finished around 1675 and displayed along the church, feature local artistic characteristics, although some innovations can also be noted: namely the altarpieces dedicated to the Holy Family (front left), Saint Andrew Avellino (centre left), Saint Gregory (back left), Saint Catherine of Alexandria (front right), the Most Holy Redeemer (centre right) and Saint Cajetan (back right)[27]. These gilded wood-carved altarpieces present a structure with a single bay with two levels divided by an entablature; the main level is delimited by three Solomonic columns (one twisting in a different direction from the other two) on each side, with the central column ahead from the others. The attic is delimited on each side by a pair of Solomonic columns twisting in different directions and a fin with *putti*, scrolls and vegetal ornaments.

All the altarpieces have profuse carved ornaments, typical of the *horror vacui* of the Indian aesthetic. Some differences can be found between the two altarpieces in the cross arms and the four other altarpieces in the corner spaces of the quincunx: those in the cross arms have a painting in the main level's intercolumniation and an aedicule containing one niche with a shelled apse in the attic's intercolumniation. The attic is surmounted by a broken pointed pediment with a cartouche in its tympanum and a seraph in its apex; the Solomonic columns are differentiated in the lower third, featuring carvings of *putti* and vegetal decorations in the two upper thirds. The three columns of the main level is topped by a plinth with a vase-shaped acroterion.

The other altarpieces have, in the main level's intercolumniation, an aedicule with a broken pointed pediment supported in two Solomonic columns on each side containing a shelled apse niche. The attic has an aedicule containing a painting, having a segmental pediment (opened at both ends) supported on each side by two Solomonic columns twisting in opposite directions; over this pediment is a crown at its apex flanked by two angels. The aedicule contains on each side a fin with scrolls and vegetal ornaments; the Solomonic columns of these altarpieces are also differentiated in the lower third, with grapes and vines carved in the two upper thirds. The three columns of the main level are crowned by a plinth with a sculpture over the prominent column and two acroteria pinnacles over the other pair of columns; above each of these altarpieces is a richly carved canopy [fig. 5].

The pulpit, dating from the second quarter of the 17th century, is composed of a ladder, a rectangular crate with a pedestal, a backrest and a canopy. All these elements have richly gilded carvings with vegetal ornaments (leaves and flowers) and scrolls; the crate has carved reliefs of the Evangelists framed by Solomonic columns, and the pedestal is decorated by the tetramorph in its corners; the backrest has a painting of Saint Cajetan with the Infant Jesus, surrounded by carved vegetal ornaments, with a dove representing the Holy Spirit at the top, just below the canopy (which used to have acroteria pinnacles); finally, the pulpit's wooden ladder, carved with vegetal ornaments and caryatids in its corners, is painted red below, with standard vegetal elements made using stencil patterns[28].

*Fig. 4. Old Goa. Church of Our Lady of the Divine Providence, interior view from the entrance.*

*Fig. 5. Old Goa. Church of Our Lady of the Divine Providence, altarpiece of the Most Holy Redeemer.*

*Fig. 6. Old Goa. Church of Our Lady of the Divine Providence, main retable of Our Lady of the Divine Providence and pulpit.*

Returning to the main retable, the current altarpiece that replaced the initial one was finished around 1713 with the support of Cosimo III, having certainly been designed by a Theatine priest but carved by a *Canarim* (native of Portuguese India) artisan. This Baroque altarpiece was completely innovative in the Goan landscape, once again marking a huge difference between the Theatines and the other religious institutions in Goa. The structures of the Theatine altarpieces of Verona and Goa are similar, divided by irregular entablatures with indentations and saliences following the Solomonic columns and corbels with statues of angels displayed along both altarpieces and a lower level extending along the chancel's side walls surrounding the main altar. Yet while the Verona altarpiece has two other levels and the attic above, the Goan altarpiece has only one level and the attic. Furthermore, the Verona altarpiece is carved in marble and the decorative motifs are given by the contrast of colours from different types of stone, while the Goan altarpiece is profusely decorated by gilded carvings with *putti*, flowers, scrolls and vegetal ornaments filling all possible surfaces – once again, following the Indian aesthetic of *horror vacui* [fig. 6].

The altarpiece's central level has a convex plan with a niche in the centre with an image of Our Lady of the Divine Providence; flanking the niche on each side are two Solomonic columns and the statue of an angel over a corbel; below the niche is the sacrament tabernacle, and under it the main altar. The attic, with a concave plan, features a custody at the centre, flanked on each side by three Solomonic columns supporting the ends of a segmental pediment, and an angel over an acroterium; the ends of the pediment frame a radiating halo inspired by Gian Lorenzo Bernini's (1598-1680) *Blaze of Glory*, in the Throne of Saint Peter, once again echoing Rome. The addition of a crown over the halo could be interpreted as a nod to Portuguese influences. Four Proto-Rococo statues of angels with asymmetrical armorial cartouches with scrolls were placed above the lower level in the middle of the eighteenth century, again representing an aesthetic innovation in the Goan artistic landscape[29]. The Theatines' use of engravings in Goa for their artistic purposes can also be seen in some carvings of the main retable showing winged lions with cherubim heads; these ornaments were clearly based on an engraving from *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hierosolymitani*[30] by Jerónimo Prado (1547-1595) and Juan Bautista Villalpando (1552-1608)[31]. The Theatine main retable influenced a few other Goan altarpieces, such as those in the churches of the Mother of God (Pomburpa), Saint Lawrence Martyr (Agassaim) and the Holy Cross (Verna).

In addition to the Theatine church, a convent was built some time later, described by António Lopes Mendes (1835-1894) as being slightly wide, with the novitiate on the church's upper floor, around its dome. The novitiate moved later to a two-storey building located on the north side of the church and ahead of its main façade[32]. On the south façade overlooking the churchyard, the novitiate had a central door flanked by two oculi on the ground floor and seven balconet arched windows (surmounted by frames simulating open pediments) on the upper floor. The opposite façade comprised a volume with

a central covered stairway, doors on the ground floor, and gallery windows on the upper level. Analysis of three maps designed between 1774 and 1777 by the military engineers José de Morais Antas Machado and José António Aguiar Sarmento[33] within the Pombaline plans to revive the almost abandoned city of Goa[34] reveals that the initial convent had a L-shape and was placed to the southeast of the Divine Providence, with a connection to the church in its south sacristy; the novitiate building is also visible in the north-western corner of the church [fig. 7].

A watercolour drawing by José Maria Gonsalves (1800-1845)[35], made around 1820, presents a view of Old Goa, in which a new convent is discernible on the north side of the Divine Providence. This observation is corroborated by the plan of Old Goa drawn by Denis L. Cottineau de Kloguen[36], which illustrates the Divine Providence, the novitiate in its north-western corner and the new convent attached to the northern side of the church and the eastern side of the novitiate. Lopes Mendes indicates that the convent was built shortly before the dissolution of the monasteries in Portugal[37], in 1834, which means that it must have been built in the first two decades of the nineteenth century. This convent, a two-storey U-shaped building, abutted the church at both ends, forming a rectangular cloister with an arcade accessible on both levels, supported by simple pilasters at the arcade's pillars [fig. 8].

*The aftermath of the Theatine eviction from Goa*

The civil war in Portugal between the Liberals and Absolutists (1832-34) resulted in the expulsion of all male religious orders, including the Theatines from Goa, in 1835. The religious orders had supported the defeated Absolutist faction. Consequently, the Theatines too were expelled from Goa in 1835, and the Convent of Saint Cajetan became the property of the Portuguese State, while the Church of the Divine Providence was ceded to the Archdiocese of Goa, ensuring the continuation of religious practices. The former Theatine convent and novitiate were remodelled around 1860 by Governor-General António Vasconcelos Correia (1797-1865), Count of Torres Novas, thus receiving the status of official residence for the Governor-Generals of the Portuguese India during their stays in Old Goa, called the Palace of Saint

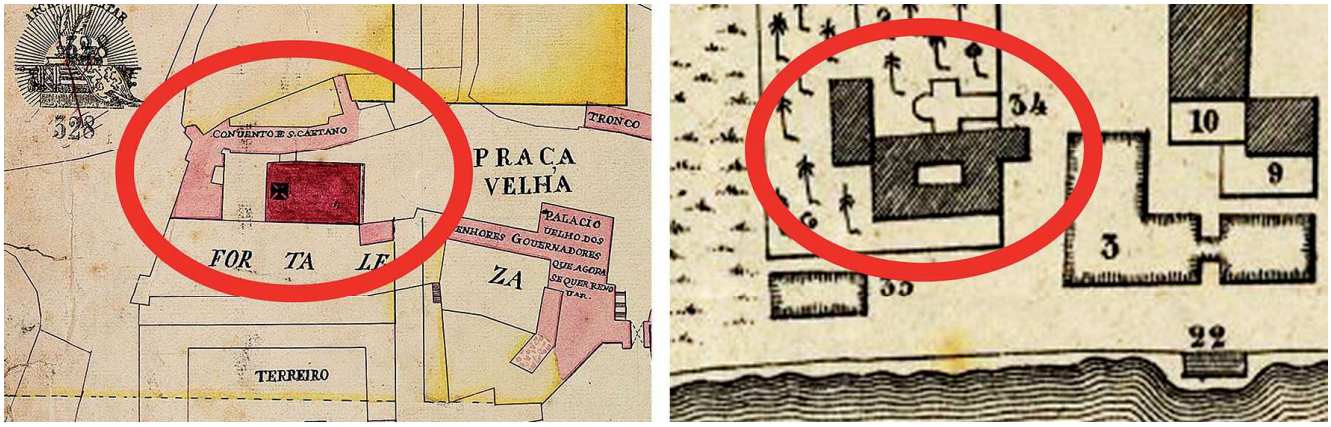



*Fig. 7. João António Aguiar Sarmento, detail of the project for the city of Goa, 1777 (image courtesy of the Office of Archaeological Studies of Military Engineering, Lisbon); Denis L. Cottineau de Kloguen, plan of the city of Goa, 1831 (image courtesy of the National Library of Portugal, Lisbon).*

*Fig. 8. Old Goa. Convent of Saint Cajetan, cloister view from the main entrance (photo by Emile Marini, 1957 – image courtesy of the Overseas Historical Archive, Lisbon).*

*Fig. 9. Old Goa. Church of Our Lady of the Divine Providence, crypt view from the entrance.*

Cajetan[38] – in fact, a crypt below the former Theatine church used to receive the remains of deceased governors before returning to Portugal, as happened, for instance, with Governor-Generals Simão Infante de Sousa Tavares (1793-1838), Baron of Sabroso, and Manuel José Pacheco de Morais (1787-1840), Baron of Candal[39] [fig. 9].

In the preparation of the public exposition of the body of Saint Francis Xavier (Xaverian celebration) in 1890, a committee was appointed to carry out the preparatory works for the celebrations in Old Goa, presided by the treasury inspector José Navarro Pereira de Andrade (1844-1930), who was responsible for the improvement works on several religious buildings, including the Divine Providence[40]. It is believed that a fourth buttress was added on the south side of the church to bear the strain of the church vaults, as can be seen by comparing two photos from the studio Souza & Paul: one taken around 1890 without the tallest buttress and the other around 1910 where it can already be seen.

In 1894, Governor-General Rafael Jácome Lopes de Andrade (1851-1900) set up another committee, also presided by José Navarro Pereira de Andrade, to study the creation of an archaeological and historical museum of the Estado da Índia in an attempt to safeguard part of the archaeological heritage that resulted from ruins and demolitions mainly in Old Goa[41].

*Fig. 10. Old Goa. Royal Museum of Portuguese India (former Convent of Saint Cajetan), view of some archaeological objects (photo by Mário Chicó, 1951 – image courtesy of the Mário Soares Foundation, Lisbon).*

This museum was created later, in 1896, with the Palace of Saint Cajetan housing the Royal Museum of Portuguese India, which exhibited a gallery of portraits of the viceroys and archaeological, ethnographic and historical artifacts[42]. The Palace of Saint Cajetan was adapted for museum use, and in 1906, proposals were made to expand the museum's scope, including an ethnographic and artistic section in the Palace, an archaeological section in the Convent of Saint Francis of Assisi, and a sacred art section in the Professed House (at the Bom Jesus Basilica)[43] [fig. 10].

With the advent of Portugal's Estado Novo dictatorial regime in 1926, under António de Oliveira Salazar (1889-1970), a nationalist, traditionalist, and imperialist agenda was adopted. It centralised power in the metropolis and further limited the autonomy of the Portuguese overseas territories. This regime's colonialist ideology, celebrating Portugal's "great national past", utilized monuments as symbolic messengers of history. In that sense, the regime promoted a vast campaign of heritage works in Portugal and its overseas territories. In Goa, the Xaverian celebration of 1931 coincided with the 5th Eucharistic Congress of India, and a year later, in 1932, an extensive range of buildings in the Estado da Índia became classified[44] as national monuments[45], including the Church of Our Lady of the Divine Providence. In 1936, the architect Fernando Batalha (1908-2012) was commissioned for the conservation and restoration of the convent of Saint Cajetan and Saint Francis of Assisi for the purpose of creating museums[46]; however, he was unable to honour the request of the Governor-General João Carlos Craveiro Lopes (1871-1945).

The end of Second World War brought huge change to colonialist policies in the world; in the case of the Portuguese Estado da Índia, the independence of India and its claims to the Portuguese territories was a concern to the Portuguese governing authorities. As a response to this, the legal standing of the colonies changed, becoming henceforth designated as overseas provinces and their inhabitants considered Portuguese citizens. Portugal presented itself to the world as a pluricontinental nation. This shift in Portuguese colonial politics was part of a broader strategy to justify the continued union of the overseas territories to Portugal from a political, historical, cultural and sociological perspective and promoted several actions aimed at strengthening Portugal's ambitions. Commemorative celebrations were used as a pretext for the ideological propaganda of "Lusitanism," and architectural heritage was used as an instrument of propaganda that allowed for showing off a "Lusitanised" territory that was closer to Portugal than to India. In fact, Lusotropicalism, a social model/theory first articulated in Goa by the famous Brazilian sociologist Gilberto Freyre (1900-1987), was gradually co-opted by the Portuguese regime, which adapted it to its imperialist ideological propaganda[47].

Therefore, the celebration of the 4th Centennial of Saint Francis Xavier's Death in 1952 was an opportunity for the regime to plan a programme for the commemoration. Among all the elements capable of symbolising a past in

which the "Portugality" was perceptible, the architectural heritage was perhaps the most visible one. Built monuments began to be considered priority objects to be valued, gradually constituting fundamental elements of the construction of the Indo-Portuguese identity through their conversion into revered national symbols. This is the context in which architect Baltazar da Silva Castro (1891-1967) went to the Estado da Índia. The former Theatine complex received improvements, including enhanced sanitary and electrical facilities in the archaeological museum, general repairs and whitewashing, and the consolidation of the church's crypt[48].
The 450th anniversary of the foundation of the Estado da Índia in 1955 provided another platform for the Portuguese regime to deploy its ideological propaganda. During this time, significant restoration work was carried out at the Divine Providence under the direction of Virgílio Milheiro. This included the consolidation of the dome using reinforced concrete mesh; the upper balustrade of the church, made of laterite, was removed, to be replaced with a concrete one; and the tallest buttress installed at the end of the nineteenth century was removed, as the vaults were reinforced with a concrete beam structure[49] [fig. 11].
In 1960, the Portuguese regime prepared another ideological and propagandistic action: the celebration of the 5th Centennial of the Death of Prince Henry the Navigator, together with the commemoration of the Portuguese conquest of Goa by Afonso de Albuquerque 450 years earlier. A Xaverian celebration was also scheduled for 1961. In this context, the Governor-General Manuel António Vassalo e Silva (1899-1985) created the "A Velha Goa" Commission in mid-1959, whose aim was to propose an ambitious plan for the «Reintegration of the City of Old Goa in its Historic, Archaeological, Monastic and Religious Ambient», supposedly melding the aspirations of the Goan people with the propagandistic intentions of the Estado Novo. Vassalo e Silva appointed a group of eminent persons from the colonial administration and the Goan Archdiocese to join the commission, led by José António Ismael Gracias (1903-1993), the Goan Chief Justice, and also included Naguesha Pissurlencar, a Goan architect from the Public Works Department in Goa[50].
A notable achievement of the reintegration plan was the construction of the Pius X Institute of Pastoral Theology[51], to be installed in a building resulting from a large-scale refurbishment and extension of the Palace of Saint Cajetan and the former Theatine convent (after moving the existing museum from there to the museum in the Convent of Saint Francis of Assisi). Sponsored by Archbishop José Vieira Alvernaz (1898-1986), the Pius X Institute was created by the Portuguese Dominican priest Joaquim Luís dos Santos, who proposed it in 1958 and was nominated as its director in 1959[52].
Lucínio Cruz (1914-1999), architect in the Directorate-General of Public Works and Transports – Ministry of the Overseas, mentioned that Naguesha Pissurlencar designed the large remodelling and extension of the former Theatine complex by following a classical aesthetic based on Banister Fletcher's (1866-1953) book, *A History of Architecture on the Comparative Method*, as requested by Governor-General Vassalo e Silva. The governor-general specifically demanded the incorporation of the "Italian Renaissance style," using also existing architectural elements (pilasters, cornices, doors, windows)[53].
The new L-shaped extension continued the wing of the former Palace of Saint Cajetan (and Theatine novitiate) and turned northward at the other end. Along with the western side of the former convent, it formed a patio facing the Mandovi River. The main façade has two storeys with a two-storey portico at its centre containing the entrance; this portico, surmounted by a pointed pediment, has four Doric columns and three arched doors on the ground floor, and four Ionic columns and three balconet arched windows with balustrades on the upper floor. The portico is placed at the end of the Palace of Saint Cajetan, and therefore its façade has

*Fig. 11. Old Goa. View of the Church of Our Lady of the Divine Providence with works being carried out on the dome and façade's top balustrade (photo by Orlando Ribeiro, 1955 – image courtesy of the Institute of Geography and Spatial Planning of the University of Lisbon, Lisbon).*

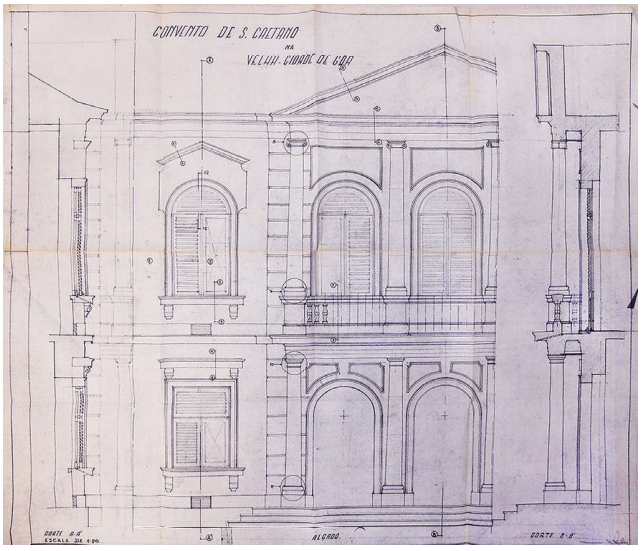



*Fig. 12. Naguesha Pissurlencar, elevation and section of the façade for the Pius X Institute of Pastoral Theology, 1959 (image courtesy of the Overseas Historical Archive, Lisbon).*

seven pairs of windows distributed on each side of the portico (in fact, the right side of the façade maintains the original seven windows of the former palace); both sides have windows with lintels on the ground floor and arched windows surmounted by frames simulating open pediments on the upper floor (maintained on the right side and replicated on the left side)[54]. The opposite façade has arched galleries on both storeys opening onto the patio [figs. 12, 13 & 14].

A subtle and very cohesive work was also carried out in the former Theatine church at the same time as the Pius X Institute's works. This involved the installation of a new concrete altar, lectern, and podium beneath the church's dome, following the directives of Joaquim Luís dos Santos. Santos had envisioned replicating a European altar he had seen, complete with photographs for reference[55]. The resulting Brutalist sculptural elements, made of exposed concrete and adorned with engraved Templar crosses, echo similar designs found in France and Switzerland from the 1940s and 1950s [fig. 15]. Some years earlier, however, the location of the new altar had followed the Second Vatican Council's new directives concerning the ability to celebrate the Mass *versus populum* (facing the congregation). The influence certainly came from the Portuguese Religious Art Renovation Movement[56], influenced by similar earlier movements in Europe, especially France, Switzerland and Germany. These movements promoted the renovation of religious architecture, following the renovation of the Catholic spirit and intending to bring the Church closer to its believers by emphasizing the functionalism and symbolism of new churches. One of the implications was precisely the emphasis given to the altar in the organisation of new churches with the priority of coming closer to the community, intimately embracing the believers in the Eucharistic celebration.

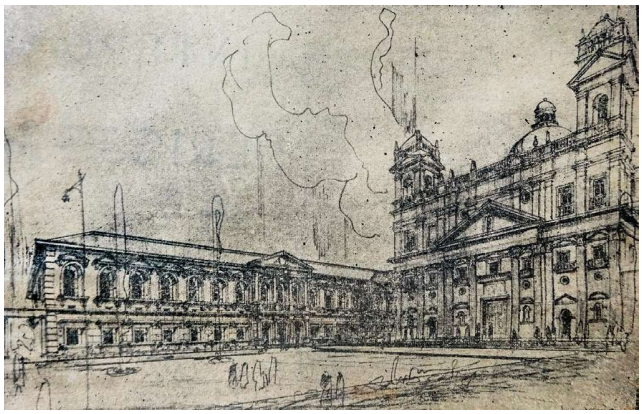


*Fig. 13. Naguesha Pissurlencar, perspective drawing of the Pius X Institute of Pastoral Theology, 1959 (image courtesy of the National Library of Portugal, Lisbon).*

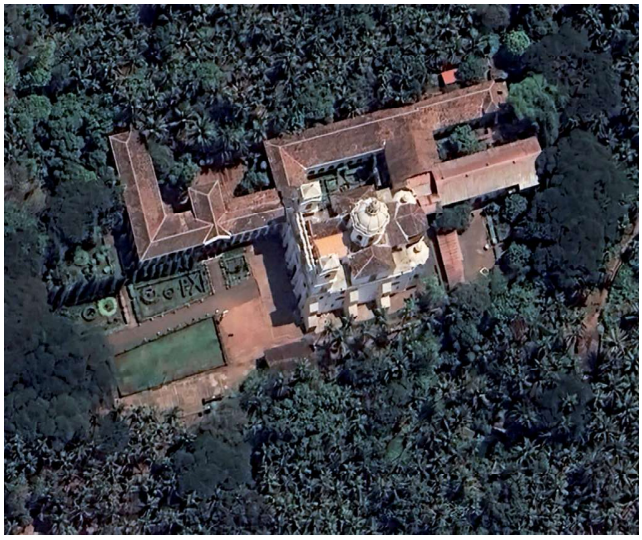


*Fig. 14. Aerial view over the Church of Our Lady of the Divine Providence and the Pius X Institute of Pastoral Theology (image courtesy of the Airbus, taken from Google Earth in 2023).*

*Fig. 15. Old Goa. Church of Our Lady of the Divine Providence, new altar made of exposed concrete.*

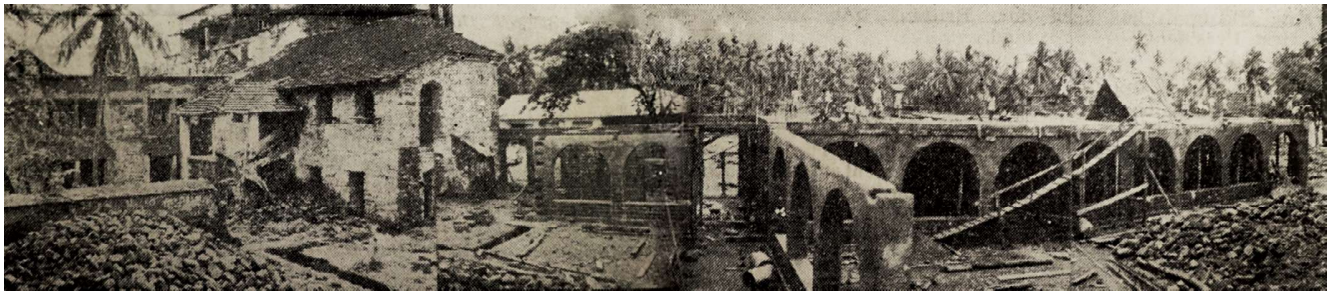


*Fig. 16. Old Goa. View of works being carried out in the Pius X Institute of Pastoral Theology, 1960 (image courtesy of the National Library of Portugal, Lisbon).*

The construction, carried out under the direction of engineer Francisco de Assis Paiva Boléo (1928-2018) and the master builder António Laranjo, begun in September 1959 and completed in March 1962, was the last construction built by the Portuguese in Goa[57] [fig. 16]. On 18 December 1961, the Indian army annexed the Portuguese territories in India, thereby ending Portuguese sovereignty over these lands. Subsequently, the Archaeological Survey of India assumed the protection and management of Old Goa's monuments, including the Church of Our Lady of Divine Providence and the Pius X Institute. The finishing touches to these works were completed the following year. It was not until the mid-2000s that the church's façade balustrade was finally replaced with concrete balusters [fig. 17].

In 1986, the former Theatine church in Goa was listed as a UNESCO World Heritage Site, together with other major monuments of Old Goa. Desecrated and musealised, the former Theatine church is still impressive to its visitors: the remarkable façade, the imposing dome, the carved stuccos and altarpieces, the magnificent main retable – all these features contribute to maintaining the Theatine legacy in the Eastern world. Moreover, the Divine Providence became converted in a Goan *ex-libris* of the once magnificent "Rome of the East".

*Fig. 17. Old Goa. View of the Church of Our Lady of the Divine Providence and the Pius X Institute of Pastoral Theology.*

**Note**

[1] This essay was developed within a contract funded by the FCT – Foundation for the Science and the Technology, under the Decree Law no. 57/2016 and the Law no. 57/2017.

[2] On the Theatine activities in Goa and the East, see: Spalla, 1971-72; Spalla, 1956; Lobo, 1929; Bem, 1792; Ferro, 1704.

[3] On the *Padroado Real*, see: Xavier, Olival, 2018, pp. 123-160; Souza, 2008, pp. 413-430; Sá, 2004; Cruz, 2003, pp. 239-255; Barbosa, 1995, pp. 365-390; Rego, 1947-58; Rego, 1978; Rego, 1940.

[4] On the *Padroado-Propaganda* dispute, see: Lourenço, 2020; Karotemprel, 2011; D'Souza Prabhu, 2005-2006; Costa, 1997; Sorge, 1995.

[5] On this subject, see: Ajuda Library, Lisbon: Sebastião do Rego, *Chronologia da Congregação do Oratorio de Goa*, 1746, cod. 51-VII-33, c. 548, c. 550. It is also fundamental to mention the role played by the Goan Brahmin priests of the Congregation of the Oratory of Saint Philip Neri who were acting under *Propaganda Fide*, namely the action of Fr. Matheus de Castro (1504-1677) in the Sultanate of Bijapur, near the Portuguese territory of Goa (such as Bicholim, Vengurla or Banda). On this subject, see: Xavier, Županov, 2015; Aranha, 2014, pp. 285-306; Xavier, 2008; Marciano, 1702.

[6] Nazaré, 1887, vol. 1, pp. 149-155.

[7] Mendes, 1886, vol. 1, p. 156. See also: National Library of Portugal, Lisbon: *Breve e compendiosa noticia dos Missionarios Clerigos Regulares Teatinos e das Missoens q fundarão e das perdidas, que de novo restaurarão neste oriente*, 31 January 1770, cod-177-7, cc. 130-138. Before the Theatines, the Augustinians had begun receiving *descendentes* (Portuguese descendants born in India) and *mestiços* (people born from Portuguese and native parents) from 1619 onwards [Lopes, 1999, p. 147]. See also: López-Salazar, 2019, pp. 157-177. But the main religious institutions set up by Goan priests were: the Congregation of the Oratory of the Holy Cross of Miracles, constituted by Brahmin priests affiliated to the Congregation of the Oratory of Saint Philip Neri, whose headquarters was the Convent of the Holy Cross of Miracles, in Goa; and the Third Order of Our Lady of Mount Carmel, constituted by *chardós* (Catholic Kshatriyas), whose headquarters was the Convent of Our Lady of Mount Carmel, in Chimbel (outskirts of Goa). On the Goan Oratorians and Tertiary Carmelites, see: Mendiratta, Velho, 2021; Lacerda, 2016, pp. 212-243; Lopes, 1999.

[8] Mendes, 1886, p. 156.

[9] Cottineau de Kloguen, 1831, p. 74.

[10] Moreira, 1997.

[11] The main sponsor of the Goan Theatine church was the Portuguese New Christian merchant Baltazar da Veiga; see: *Ibidem*.

[12] Curiously, the Goan Theatine church has huge similarities with some Byzantine churches, such as the Church of Myrelaion in Constantinople (today's Bodrum Mosque in Istanbul): a quincunx plan with *narthex*, *naos* and *bema* flanked by the *prosthesis* (left) and the *diakonikon* (right).

[13] On the first proposals for the Basilica of Sant'Andrea della Valle, see: Hibbard, 1961, pp. 289-318.

[14] Bem, 1792, vol. 2, p. 276. On the second project phase of Sant'Andrea della Valle, see now: Lenzo, *infra*.

[15] Gomes, 2001, p. 315. On the Portuguese experiments in church façades with two towers in the Modern Age, see: Santos, 2009, pp. 255-279.

[16] On the construction history of the modern Church of Saint Peter in Rome it could be referred, in extreme synthesis, to: Thoenes, 2015; on the matter of the bell towers of the Vatican basilica see: McPhee, 2002.

[17] Moreira, 1997.

[18] On dome-shaped churches and temples, see: Santos, 2021; Kanekar, 2017; Gomes, 2011; Kowal, 2001; Dias, 1998; Pereira, 1995; Azevedo, 1959.

[19] Gomes, 2011.

[20] Information personally provided by José Meco.

[21] Reis, 2015.
[22] Meco, 2010, pp. 293-305.
[23] Cosimo III also offered the artistic mausoleum that bears the silver coffin of Saint Francis Xavier, in the Bom Jesus Basilica, Goa. On this subject, see: Azevedo, 1956, pp. 277-317.
[24] Guarini, 1686, p. 73.
[25] The paintings are *Saint Cajetan's vision*; *Saint Cajetan helping Jesus carry his cross*; *Jesus giving his blood to Saint Cajetan to drink*; *Saint Mary placing the Infant Jesus into the arms of Saint Cajetan*; *Saint Cajetan kneeling before the Holy Sacrament*; and *Jesus appearing to Saint Cajetan*. Some other paintings can be seen in the Divine Providence: *Trial of Jesus*; *Baptism of Jesus by John the Baptist*; *Saint Joseph's carpentry workshop*; *Descent from the Cross*; *Holy Family*; *Saint Teresa of Ávila*; and *Pope Paul IV*. See: Telles, 1931, pp. 75-76.
[26] Reis, 2015, pp. 66-67.
[27] Ferreira, 1942, p. 110.
[28] It is also interesting to observe, on a few walls of the convent, some remains of mural paintings in red and white, resembling the Goan traditional Kaavi art used in Hindu temples.
[29] Santos, 2019-20, pp. 151-152.
[30] Prado, Villalpando, 1596-1604.
[31] Lameira, Reis, 2016, pp. 34-35.
[32] Mendes, 1886, p. 156.
[33] Office of Archaeological Studies of Military Engineering, Lisbon: José de Morais Antas Machado, *Projeto para a Nova Cidade de Gôa* (c.1774) and *Projecto da Cidade de Gôa* (1775); João António Aguiar Sarmento, *Projecto para a Noua Cidade de Goa* (1777).
[34] In 1759, the Viceroy Manuel de Saldanha de Albuquerque e Castro (1712-1771), Count of Ega, moved his official residence to Panjim, which would later become the capital of the Portuguese Estado da Índia in 1843; the city of Goa would come to be known as Old Goa, while Panjim would be known as New Goa.
[35] Overseas Historical Archive, Lisbon: José Maria Gonsalves, *View of the City of Goa* (c.1820), watercolour drawing.
[36] Cottineau de Kloguen, 1831.
[37] Mendes, 1886, p. 156.
[38] Telles, 1931, p. 77.
[39] Mendes, 1886, pp. 156-157.
[40] Albuquerque, 1891, pp. 3-6.
[41] Governo-geral do Estado da Índia, *Portaria No. 331*, in «Boletim Official do Governo Geral do Estado da India», s. I, 63, 1894, pp. 471-472.
[42] Governo-geral do Estado da Índia, *Portaria No. 460*, in «Boletim Official do Governo Geral do Estado da India», s. I, 57, 1896, p. 512.
[43] Comissão Permanente de Archeologia, *Acta No. 6*, in «O Oriente Portuguez», vol. 3, 12, 1906, p. 489.
[44] Governo-geral do Estado da Índia, *Diploma Legislativo No. 532*, in «Boletim Official do Governo Geral do Estado da India», s. I, No. 15, 1932, pp. 205-207.
[45] Governo-geral do Estado da Índia, *Portaria No. 1.360,* in «Boletim Official do Governo Geral do Estado da India», s. I, No. 27, 1932, p. 405.
[46] Overseas Historical Archive, Lisbon: *Estado da Índia. Reconstrução e conservação dos monumentos nacionais*, 1936, OP05058, 9/1200-1/2 MU/DGOPC/DSUH, cod. 1H – processo No. 63101.
[47] On Lusotropicalism in Portuguese India, see: Santos, 2020, pp. 108-140; Souza, 2001; Freyre, 1961; Freyre, 1952.
[48] On the activity of Baltazar Castro in Goa, see: Santos, 2015, pp. 244-253.
[49] Overseas Historical Archive, Lisbon: *Relatório do ano de 1955*, 1950-56, OP01389, 8/34-2/2, MU/DGOPC/ CDTE. Information also given personally by Virgílio Milheiro.
[50] Governo-geral do Estado da Índia, *Despacho,* in «Boletim Official do Estado da India», s. II, No. 22, 1959, pp. 408-409. See also: Comissão de "A Velha Goa", 1960.
[51] On the Pius X Institute of Pastoral Theology, see: Santos, 2016; Santos, Mendiratta, 2012, pp. 397-414; Faria, 2010, p. 264.; *A última obra da arquitectura portuguesa, em Goa, O Instituto S. Pio X, de Teologia Pastoral*, in «A Harpa Goesa», 8, December 1975, pp. 13-14.
[52] *O future de Goa, se quisermos, pode ser tanto ou mais brilhante do que o passado*, in «Heraldo», 13 March 1958. See also: Historical Archive of the Archdioceses of Goa and Daman, Panjim: José Vieira Alvernaz, [official document to the governor-general informing about the creation of the Pius X Institute of Pastoral Theology], 17 September 1959, No. 790-59. Several interviews with Joaquim Luís dos Santos explaining his ideas about the Pius X Institute were published in Goan newspapers («Heraldo», «O Heraldo», «Diário da Noite»).
[53] National Archive of Torre do Tombo, Lisbon: Armando Girão, [Official communication], 6 May 1960, 'Luís Benavente' fonds, box, 79 'Índia (Diversos)', folder 549, document 14 'Ofício No. 169/60/UH'.
[54] Overseas Historical Archive, Lisbon: Naguesha Pissurlencar, *Convento de S. Caetano na Velha Cidade de Goa* (1959), elevation and section of the façade, collection 'Estado da Índia', file No. 14708. See also two drawings of Naguesha Pissurlencar published in newspapers: *O Instituto de Teologia Pastoral S. Pio X*, in «Heraldo», 15.065, 11 October 1959; *O renascimento da Velha Cidade*, in «Heraldo», 15.257, 3 September 1960.
[55] Information given personally by Fr. Joaquim Loiola (secretary of the Archbishop of Goa and Daman), who had dealings with Joaquim Luís dos Santos.
[56] On the Religious Art Renovation Movement in Portugal, see: Cunha, 2015.
[57] Historical Archive of the Archdioceses of Goa and Daman, Panjim: Joaquim Luís dos Santos, *O Instituto S. Pio X após a viagem do Padre Santos à Europa*, 2 September 1961.

**Bibliography**

V. Albuquerque, *Exposição do venerando corpo do glorioso Apostolo das Indias S. Francisco Xavier em 1890: Memoria historico-descriptiva illustrada com estampas*, Imprensa Nacional, Nova Goa 1891.

P. Aranha, *Early Modern Asian Catholicism and European Colonialism: Dominance, Hegemony and Native Agency in the Portuguese Estado da Índia*, in *Polycentric Structures in the History of World Christianity*, edited by K. Koschorke, A. Hermann, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2014, pp. 285-306.

C. Azevedo, *Um artista italiano em Goa: Plácido Francesco Ramponi e o túmulo de S. Franscisco Xavier*, in «Garcia de Orta», 1956, 4 (special issue), pp. 277-317.

C. Azevedo, *Arte Cristã na Índia Portuguesa*, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa 1959.

D. S. Barbosa, *Padroado português: Privilégio ou serviço (séc. XIX)?*, in «Didaskalia», 25, 1995, 1-2, pp. 365-390.

T. C. Bem, *Memorias historicas chronologicas da sagrada religiao dos Clerigos Regulares em Portugal e suas conquistas na India Oriental*, 2 vols., Regia Officina Typografica, Lisbon, 1792.

Comissão de "A Velha Goa", *Reintegração da cidade de Velha Goa no seu ambiente histórico, arqueológico, monástico e religioso*, Imprensa Nacional, Goa 1960.

M. T. Chicó, *Igrejas de Goa*, in «Garcia da Orta», special issue, 1956, pp. 331-336.

C. J. Costa, *A Missiological Conflict Between Padroado and Propaganda in the East*, Pilar Publications, Pilar 1997.

M. B. Cruz, *O Padroado Português no Oriente*, in «Didaskalia», 33, 2003, 1-2, pp. 239-255.

J. A. Cunha, *MRAR - Movimento de Renovação da Arte Religiosa: Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*, Universidade Católica Editora, Lisbon 2015.

P. Dias, *História da arte portuguesa no Mundo (1415-1822): O Espaço do Índico*, Círculo de Leitores e Autores, Lisbon 1998.

A. S. Faria, *Instituto Pio X*, in *Património de Origem Portuguesa no Mundo: Ásia, Oceania*, dir. J. Mattoso, coord. do volume W. Rossa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon 2010, p. 264.

M. A. Ferreira, *Inventários das igrejas e conventos de S. Francisco de Assis, S. Caetano e Pilar*, in «Boletim do Instituto Vasco da Gama», LIV, 1942, pp. 83-118.

B. Ferro, *Istoria delle missioni de' chierici regolari, teatini: Con la descrizzione de' regni, provincie, città, luoghi, fede, riti, e costumi delle genti ove andarono, e passarono li missionari, con li viaggi pericolosi, fatiche fattevi, e frutto raccoltovi per la Cattolica religione*, 3 vols., Gio. Francesco Buagni, Rome 1704.

G. Freyre, *Um Brasileiro em Terras Portuguesas: Introdução a uma possível Luso-Tropicologia*, Livros do Brasil, Lisbon 1952.

G. Freyre, *Portuguese Integration in the Tropics*, Tipografia Silvas, Lisbon 1961.

P. V. Gomes, *Whitewash, red stone: A history of church architecture in Goa*, Yoda Press, New Delhi 2011.

P. V. Gomes, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII: A planta centralizada*, FAUP Publicações, Oporto 2001.

G. Guarini, *Disegni d'architettura civile, et ecclesiastica*, Eredi Gianelli, Torino 1686.

H. Hibbard, *The early history of Sant'Andrea della Valle*, in «The Art Bulletin», 43, December 1961, pp. 289-318.

A. Kanekar, *The Politics of Renovation: The Disappearing Architecture of Goa's Brahmanical Temples*, in *Preserving Transcultural Heritage: Your Way or My Way?*, edited by J. R. Santos, Caleidoscópio, Casal de Cambra 2017, pp. 253-263.

S. Karotemprel, *Padroado-Propaganda Conflict*, in *Religion Past and Present*, Brill, Leiden 2011. Consulted online on 03 July 2022 <http://dx.doi.org/10.1163/1877-5888_rpp_SIM_124237>.

D. L. Cottineau de Kloguen, *An historical sketch of Goa, the metropolis of the Portuguese settlements in India*, The Gazette Press, Madras 1831.

D. Kowal, *The Hindu Temples of seventeenth and eighteenth century Goa: The maintenance of a sacred integrity and the process of East-West cross fertilization*, in «Portuguese studies review», IX, 2001, 1-2, pp. 398-434.

T. Lacerda, *A formação de um clero nativo no Padroado Português (séculos XVXVIII): Dinâmicas de uma história intercultural?*, in *Cristianismo e Império: Conceitos e historiografia*, coord. M. M. Larcher, P. T. Matos, CHAM - Centro de História d'Aquém e d'Além Mar, Lisbon 2016, pp. 212-243.

F. Lameira, M. E. Reis, *Retábulos no Estado de Goa*, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro 2016.

V. X. I. Lobo, *Esboceto-Histórico da Casa da Divina Providência dos Tiatinos de Goa*, Tipografia Bragança, Panjim 1929.

M. J. M. Lopes, *Goa Setecentista: Tradição e modernidade (1750-1800)*, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, Lisbon 1999.

A. I. López-Salazar, *De la teología a la crítica social: Preludios antirracistas en la Goa barroca*, in «Ler História», LXXV, 2019, pp. 157-177.

M. R. Lourenço, *Inquisition and Empire: The holy office of Goa between Padroado and Propaganda Fide (1666-1681)*, in «Jahrbuch fuer Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de America Latina», 57, 2020, pp. 87-121.

G. Marciano, *Memorie historiche della Congregatione dell'Oratorio nelle quali si dà ragguaglio della fondatione di ciascheduna delle Congregationi sin' hora erette, e dé Soggetti più cospicui, che in esse hanno fiorito*, 5 vols., De Bonis, Naples 1702.

S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers: Architecture and Politics at the Vatican*, Yale University Press, New-Haven-London 2002.

J. Meco, *A talha indo-portuguesa*, in *As artes decorativas e a Expansão Portuguesa: Imaginário e viagem*, Actas do 2° Colóquio de Artes Decorativas (Lisboa, 15-17 de Maio de 2008), coord. I. Mendonça, A. P. Correia, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisbon 2010, pp. 293-305.

A. L. Mendes, *A India Portugueza: Breve descripção das possessões portuguezas na Asia*, 2 vols., Imprensa Nacional, Lisbon 1886.

S. L. Mendiratta, F. D. Velho, *The Church and Convent of Our Lady of Mount Carmel, Chimbel*, Anjali Dar Sen Gupta, Panjim 2021.

R. Moreira, *Riflessi della Ghiara nell'India portoghese: la chiesa dei teatini a Goa,* in *La Basilica della Ghiara: il miracolo della città*, estratti del convegno (Reggio Emilia, 12 aprile 1997), s.n., s.l., 1997.

C. C. Nazaré, *Mitras lusitanas no Oriente: Catálogo dos prelados da egreja metropolitana e primacial de Goa e das dioceses suffraganeas, com a recopilação das ordenanças por elles emittidas, e summario dos factos notaveis da história ecclesiástica de Goa*, Imprensa Nacional, Nova Goa 1887.

J. Pereira, *Baroque Goa*, Books & Books, New Dehli 1995.

W. P. D'Souza Prabhu, '*Padroado versus Propaganda Fide*'. *The jurisdictional conflict between Portugal and Rome: State-Church relations in sixteenth-seventeenth-eighteenth century Indo-Portuguese history, its repercussion on Konkani Roman Catholics of coastal Karnataka*, in «Proceedings of the Indian History Congress», LXVI, 2005-2006, pp. 974-998.

J. Prado, J. B. Villalpando, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis, ac templi Hierosolymitani: Commentariis et imaginibus illustratus opus tribus tomis distinctum*, 3 vols., Typis Illefonsi Ciacconii, Romae 1596-1604.

A. S. Rego, *O Padroado português do Oriente: Esboço histórico*, Agência Geral das Colónias, Lisbon 1940.

A. S. Rego, *O Padroado Português do Oriente e a sua historiografia, 1838-1950*, Academia Portuguesa de Historia, Lisbon 1978.

A. S. Rego, *Documentação para a História das Missões do Padroado*

*Português do Oriente*, 12 vols., Agência Geral do Ultramar, Lisbon 1947-58.

M. E. Reis, *De Portugal para a Índia: O percurso da arte retabular na antiga Província do Norte e em Goa - Inventário artístico do retábulo no taluka de Tiswadi*, PhD diss., University of Algarve, 2015.

F. X. V. Sá, *O Padroado Português do Oriente e os Mitrados da Sé de Goa*, Plátano Editora, Lisbon 2004.

J. R. Santos, *As Portas da Jerusalém Celeste: Proposta de síntese formal para as fachadas de duas torres na arquitectura religiosa portuguesa entre os séculos XVI e XVIII*, in «Artis», 7-8, 2009, pp. 255-279.

J. R. Santos, *On the trail of Baltazar Castro, a Portuguese restorer in India*, in *Entangled Histories, Multiple Geographies: Papers from the International Scientific Thematic Conference EAHN 2015 Belgrade*, edited by V. Djokić, A. Nikezić, A. Raković, Arhitektonski Fakultet Univerziteta u Beogradu, Belgrade 2015, pp. 244–253.

J. R. Santos, *A talha rococó em Goa: Retábulos e púlpitos*, in «Artis - Revista de História da Arte e Ciências do Património», 7-8, 2019-2020, pp. 148-157.

J. R. Santos, «*A Western Light in Eastern Lands*»: *The Study Missions to the Estado da Índia and the Development of an Indo-Lusotropicalist Rhetoric*, in *Portuguese Orientalism: The Interplay of Power, Representation and Dialogue in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, edited by M. P. Pinto, C. A. Almeida, Sussex Academic Press, Eastbourne 2020, pp. 108–140.

J. R. Santos, *From Rome to Goa: Domes in Goan Catholic architecture*, in *Identidades y Redes Culturales: V Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano*, coord. Y. Guasch Marí, R. J. López-Guzmán Guzmán, I. Panduro Sáez, Editorial Universidad de Granada, Granada 2021, pp. 1035-1043.

J. R. Santos, «*Reinstalling the Old City of Goa as an Eternal Light of the Portuguese Spirituality*»: *The Plan for the Reintegration of Old Goa in the Context of the Imminent Invasion of the Portuguese "Estado da Índia" by the Republic of India (1959–61)*, in «Architectural Histories», 4, 2016, 1. Consulted online on 03 July 2022 <http://doi.org/10.5334/ah.58>.

J. R. Santos, S. L. Mendiratta, «*Visiono Velha Goa, a Cidade Morta, Reanimar-se…*»: *O Plano de Intenções de 1960 para a Musealização de Velha Goa*", in *Goa: Passado e Presente*, actas do Congresso Internacional, 2 vols., coord. A. T. Matos, J. T. Cunha, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa da Universidade Católica Portuguesa, Lisbon 2012, pp. 397-414.

G. Sorge, *Il "Padroado" regio e la S. Congregazione de Propaganda Fide nei secoli XVI-XVII*, CLUEB, Bologna 1985.

T. R. Souza, *O Padroado português do Oriente visto da Índia: Instrumentalização política da religião*, in «Revista Lusófona de Ciência das Religiões», 13/14, 2008, pp. 413-430.

T. R. Souza, *Gilberto Freyre na Índia e o "Luso-tropicalismo Transnacional"*, Centro Português de Estudos do Sudeste Asiático, Lisbon 2001.

A. Spalla, *Le missioni teatine nelle Indie orientali nel sec. XVIII e le cause della loro fine*, PhD diss., Università Gregoriana, 1956.

A. Spalla, *Le missioni teatine nelle Indie orientali nel sec. XVIII e le cause della loro fine*, in «Regnum Dei. Collectanea Theatina», 27-28, 1971-1972, pp- 1-76, pp. 265-305.

M. Telles, *Igrejas, Conventos e Capelas na Velha Cidade de Goa*, in «O Oriente Português», vol. 30, 1931, 1, pp. 21-101.

C. Thoenes, *Il nuovo S. Pietro*, in H. Brandenburg, A. Ballardini, C. Thoenes, *San Pietro: Storia di un monumento*, Jaca Book, Milano 2015, pp. 165-303.

Â. B. Xavier, *A invenção de Goa: Poder imperial e conversões culturais nos séculos XVI e XVII*, Imprensa de Ciências Sociais, Lisbon 2008.

Â. B. Xavier, F. Olival, *O Padroado da coroa de Portugal: fundamentos e práticas*, in *Monarquias ibéricas em perspectiva comparada (séculos XVI-XVIII): Dinâmicas imperiais e circulação de modelos administrativos*, coord. Â. B. Xavier, F. Palomo, R. Stumpf, Imprensa de Ciências Sociais, Lisbon 2018, pp. 123-160.

Â. B. Xavier, I. G. Županov, *Catholic Orientalism: Portuguese empire, Indian knowledge (16th-18th centuries)*, Oxford University Press, New Delhi 2015.

# APPENDICE

## UN PRIMO REGESTO DEI DISEGNI DEI PADRI TEATINI DI FERRARA

DOI: 10.17401/lexicon.s.6-segradin.appendice

*A cura di Riccardo Segradin*

*I disegni di architettura del fondo dei padri teatini di Ferrara*

Le vicende degli archivi ecclesiastici ferraresi, e di quello dei padri teatini in particolare, rispetto al panorama nazionale sembrano costituire una «vera e propria eccezione»[2] per quanto riguarda l'integrità della sua conservazione. A partire dalla nota soppressione del 1798, la documentazione delle corporazioni, raccolta nell'Archivio demaniale e passata poi all'Amministrazione dei residui, a Ferrara fu infatti affidata alla custodia dell'arcivescovo. Questa particolare vicenda determinò una gestione congiunta tra Stato e Chiesa dei fondi conservati garantendo al fondo dei padri teatini di rimanere negli ambienti dell'ex convento in corso della Giovecca, scelti per conservare l'intero patrimonio documentale delle corporazioni soppresse[3]. Nel 1873 ne venne ordinato il trasferimento nel vicino palazzo arcivescovile, che tuttora è sede dell'arcidiocesi di Ferrara e Comacchio.
La scelta della casa quale involucro edilizio per i documenti dei fondi residui ha quindi garantito la sopravvivenza quasi integrale del fondo dei padri teatini[4], così come anche quella del suo inventario: un registro manoscritto datato 1758 che rimane valido, se confrontato con il regesto ottocentesco redatto in occasione del trasferimento in arcidiocesi, per la consultazione[5].
La documentazione grafica conservata nel fondo teatino ferrarese consiste in 47 fogli oggi indistintamente raccolti con segnatura Archivio storico diocesano Arcidiocesi Ferrara e Comacchio, *fondo Padri Teatini*, cassetto 6, anche se molti riportano ancora segnato sul *verso* il codice alfanumerico del regesto settecentesco. In molti casi i disegni furono riutilizzati dagli stessi padri teatini: le piante della chiesa contrassegnate dalla segnatura M6 F3 N3 (corrispondenti, nel regesto qui presentato, alle schede nn. 6,13), ad esempio, si trovano indicizzate nel registro teatino come «inventario d'animali consegnati sopra la [...] detta della Rovere, a Rinaldo Morelli l'anno 1642». Ciò a dimostrazione di come terminati i lavori alla chiesa, verso la metà del Seicento, i padri teatini avessero ritenuto di poter riutilizzare la spessa carta da disegno per predisporre buste nelle quali archiviare altro materiale[6]. I successivi riordini a partire dal trasferimento in diocesi e l'attuale collocazione in uno stesso cassetto permettono di consultare in maniera organica l'insieme degli elaborati grafici superstiti[7].
Il *corpus* presenta sia grafici che documentano la vicenda costruttiva della fondazione ferrarese che elaborati relativi ad altri complessi teatini. Ciò consente dunque di approfondire la storia progettuale e costruttiva della casa in corso della Giovecca, ma anche di indagare la complessa rete di circolazione – e conservazione, se possiamo intenderla come tale[8] – di disegni e modelli all'interno dell'ordine.
Partendo da questo presupposto, il lavoro presentato nelle seguenti pagine intende restituire un primo censimento delle tavole conservate nel fondo teatino dell'Archivio dell'Arcidiocesi di Ferrara e Comacchio, strutturato da chi scrive in gruppi tematici. L'ordine suggerito non ha quindi la pretesa di identificare vere e proprie serie, ma esplicita un primo ragionamento formulato sulla base dell'osservazione e lo studio dei disegni del fondo. Tra questi elaborati se ne possono segnalare alcuni di notevole rilevanza perché consentono di ripercorrere le fasi salienti dell'insediamento dell'ordine e del suo progressivo sviluppo all'interno del tessuto cittadino ferrarese, mettendo in luce alcuni importanti snodi funzionali e architettonici del processo progettuale.
Nel primo gruppo (schede 1-9) sono stati inseriti disegni di rilievo a scala urbana con le prime ipotesi progettuali per la progressiva sistemazione delle proprietà acquisite dai padri teatini a Ferrara a partire dal 1617. Gli elaborati sono accomunati dall'utilizzo di supporti di dimensioni confrontabili e, a livello grafico, dal ricorso a una colorazione ad acquerello. L'area si sviluppava seguendo una direttrice nord-sud, delimitata a nord dall'attuale corso della Giovecca e a sud dalla parallela di Borgo Nuovo, e attraversata da una strada interna, lo «stradello del Gambaro» (cfr. scheda 4), di proprietà pubblica. Questa strada suddivideva il lotto in due porzioni, restituite nel primo disegno con sintetici rettangoli, non pienamente congruenti con i profili effettivi delle aree (le quali, verso est, generavano un'area trapezoidale). Le originarie proprietà dei teatini, campite nel primo disegno con l'acquerello azzurro, si concentravano nella fascia mediana delle due porzioni e garantivano alla proprietà l'affaccio su entrambe le arterie principali: la prima chiesa si trovava nella porzione settentrionale, mentre quella meridionale, collegata alla precedente da un corpo di fabbrica posto sulla strada intermedia, ospitava le abitazioni (cfr. scheda 4). L'intenzione dei padri, accennata nel primo e nel terzo disegno ed evidente nelle schede 3 e 4, è quella di occupare la strada interna e costruire una grande chiesa sul margine occidentale. L'ingombro della nuova chiesa corrisponde al progetto attribuito dalla bibliografia a Luca Danese[9] e l'unica incertezza rilevabile dalle diverse collocazioni – per quanto talvolta approssimative – del profilo dell'abside, riguarda il rapporto dell'edificio sacro col corso della Giovecca, rispetto al quale esso venne infine arretrato creando una piccola piazza. A completamento della prima fase progettuale, le schede 5-7 riportano progetti che tendono a regolarizzare l'andamento trapezoidale dei lotti e a proporre per la chiesa un affaccio diretto su corso della Giovecca.
Alcuni elaborati consentono di ragionare sul rapporto con i progetti di altre fondazioni teatine, forse in relazione alla cir-

colazione di padri e disegni, come la soluzione d'angolo prevista nel cortile principale della casa ferrarese nel disegno M6 F9 N9 (scheda n. 5), la quale evoca la campata angolare breve del complesso teatino di Padova, mentre le colonne binate utilizzate per separare le navate della chiesa nel disegno della scheda 6 ricordano la chiesa teatina di Genova.

Se il primo gruppo consente di ricostruire in maniera dettagliata il processo di acquisizione fondiaria, il secondo gruppo (schede 8-19) approfondisce la progettazione dell'isolato. Questo annovera disegni di progetto giunti a uno stadio pressoché definitivo (schede 8-12) e grafici di natura più operativa, ricchi di note e appunti, sui quali persistono tracce di polvere di grafite usata per lo spolvero.

I primi cinque disegni (schede 8-12) hanno goduto di maggior considerazione da parte della storiografia, poiché pubblicati e commentati prima da Patrizia Massarenti e poi da Laura Graziani Secchieri[10]. Massarenti vi ha riconosciuto cinque varianti progettuali del complesso teatino ferrarese, tutte attribuibili all'architetto ravennate Luca Danese (1598-1672). Venti anni più tardi, Graziani Secchieri ne ha condiviso l'attribuzione, individuando però nei cinque disegni delle piante a quote differenti di uno stesso progetto.

Se quest'ultima lettura risulta maggiormente condivisibile, è opportuno sottolineare come, nonostante l'omogeneità grafica e il simile tipo di supporto, i disegni propongano opzioni progettuali lievemente differenti. Lo studio delle altre tavole raccolte in questo gruppo (schede 13-19) consente infatti di formulare un'interpretazione più complessa. Il nodo progettuale da affrontare era probabilmente rappresentato dalla preesistenza della vecchia chiesa, la quale, se riadattata a oratorio, avrebbe fortemente condizionato l'impianto della nuova casa. La planimetria delle fondazioni del complesso del foglio M6 F4 N4 (scheda 8) consente di individuare l'ingombro dell'edificio preesistente, posto sulla piazza antistante alla futura nuova chiesa, e il suo possibile ricollocamento in fondo al giardino della casa, in un'appendice isolata su tre lati e raggiungibile dalla strada laterale cosiddetta dei Bastardini. Tuttavia, nelle seguenti piante della "serie" (schede 9-12), l'oratorio viene posizionato nell'angolo in basso a sinistra e orientato parallelamente rispetto a corso della Giovecca[11]. La questione appare chiara nel disegno della scheda 19, mentre il graduale passaggio dalla prima soluzione a quella intermedia e, infine, a quella su corso Giovecca è leggibile nei disegni delle schede 13, 14, 17 e, in particolare, 15 e 16, nei quali alla soluzione in fondo al giardino si affianca quella su corso Giovecca. La pianta M6 F3 N1 (scheda 18), infine, rappresenta una delle soluzioni planimetriche più vicine all'edificio realizzato, mostrando tuttavia un ragionamento ancora in corso sulla posizione dell'oratorio rispetto al corso della Giovecca e alla casa.

Più organici appaiono i disegni raccolti nel terzo gruppo tematico (schede 20-23), che hanno per soggetto esclusivo la chiesa secondo l'impianto realizzato. In questi fogli è possibile approfondire sia il processo di elaborazione del progetto attribuito a Luca Danese (schede 20-21), dove l'aspetto di maggior interesse è la coesistenza di due soluzioni che si differenziano per la profondità dell'abside della cappella maggiore, sia elaborati relativi a momenti ben precisi della storia della fabbrica. Alla scheda 22 corrisponde, ad esempio, un documento che mostra lo stato di avanzamento del cantiere delle fondazioni in relazione ai progressi della campagna di acquisizione dei terreni, ben documentata nei disegni del gruppo 1. Il disegno successivo (scheda 23) costituisce a tutti gli effetti il rilievo dell'edificio costruito, negli anni in cui, come evidenziato dalla letteratura, tra il 1638 e il 1640 Danese dovette difendersi al processo per il cedimento delle fondazioni della cappella sinistra del transetto. A sostegno di tale ipotesi, nel disegno è possibile rintracciare, in via esclusiva, paraste singole nella zona absidale, mentre in tutti i disegni precedenti (schede 20-22) sono previste paraste binate, mai realizzate.

Nel quarto gruppo tematico (schede 24-35) si è scelto di presentare la serie di elaborati raffiguranti porzioni o elementi di dettaglio riconducibili al progetto del complesso teatino ferrarese. Un primo nucleo di grafici (schede 24-29) è riferibile a dettagli architettonici della chiesa, come i due disegni delle bifore della zona absidale (schede 24-25), i modelli del profilo di basi o gli studi per le arcate interne dell'aula (schede 26-28) e, infine, la sezione tipo delle due cappelle ai lati dell'abside (scheda 29). Il disegno M6 F4 N12, invece, (scheda 30) non trova una completa corrispondenza nella chiesa realizzata ma si configura come una tavola di approfondimento delle campate brevi che si alternano alle cappelle lungo l'aula ecclesiastica: questi veri e propri dispositivi architettonici costituiscono uno degli elementi più caratteristici del progetto e sono identificabili anche in altre chiese dell'ordine[12].

Gli ultimi disegni del gruppo (schede 31-35) contengono invece studi relativi a porzioni specifiche della casa. Da segnalare, rispetto alle considerazioni già emerse dalle planimetrie inserite nei gruppi 1 e 2 in merito alla posizione dell'oratorio, i disegni alle schede 32 e 33, che di questo ambiente rappresentano sezioni e alzati.

La quinta e ultima serie proposta contiene una miscellanea di disegni che esulano da un ragionamento complessivo, la cui presenza nel fondo teatino è, tuttavia, motivo di notevole interesse. I primi grafici (schede 36-41), realizzati con tecniche eterogenee e a varie scale di rappresentazione, hanno per soggetto l'allestimento di edicole e tabernacoli, nonché di altari maggiori cinti da cortine murarie, tema ricorrente, quest'ultimo, nella predisposizione dello spazio sacro teatino[13]. Non sono, al momento, direttamente identificabili con opere realizzate nella chiesa teatina ferrarese, ma ne costituiscono plausibilmente studi, più o meno dettagliati[14].

Gli ultimi cinque disegni (schede 42-47), di soggetti diversificati, suggeriscono invece nuove prospettive di studio, che considerino le modalità di circolazione, approvazione e conservazione di disegni, progetti e modelli architettonici propri della congregazione; aspetti sui quali la letteratura ha senza dubbio messo in luce una sorta di specificità teatina, senza tuttavia riuscire ancora a comprenderne le dinamiche[15]. Soprattutto per questa ragione il *corpus* di disegni dei padri teatini di Ferrara qui presentato ritrova in questo numero monografico una visibilità che si auspica possa essere un utile punto di partenza per nuovi affondi nella storia delle architetture di questo ordine[16].

**Note**

[1] Sul fondo archivistico dei padri teatini di Ferrara e il relativo complesso di Santa Maria della Pietà sono stati recentemente condotti nuovi studi e ricerche. Si segnalano, in particolare, uno studio di restauro e analisi della chiesa condotto da Vincenzo Velardo in occasione della tesi di laurea in architettura presso l'Università di Ferrara; e la tesi di laurea Martina Bortolotti, Laura Parfimon, Viola Zuccherelli, "La Casa dei Teatini a Ferrara. La conoscenza progettuale e il progetto conoscitivo di un palinsesto frammentato" (tesi di laurea magistrale a ciclo unico in Architettura e ingegneria edile-architettura, Università degli Studi di Ferrara, a.a. 2022/2023), benché anche quest'ultima si concentri principalmente sull'edificio sacro.

[2] Gardi, 2012, pp. 81-100.

[3] Mezzetti, 2019 pp. 680.

[4] *Ivi*, pp. 679-680.

[5] L'indice ottocentesco (1825) utilizzato per la traslazione trascrive le voci dell'inventario originale fornendo la nuova collocazione negli armadi della curia. Questa collocazione è tutt'ora valida, con alcune eccezioni tracciabili grazie all'inventario più recente.

[6] I disegni con codice alfanumerico corrispondono al registro del 1758, ma non è dato sapere con precisione quando, dopo il termine del cantiere, si incominciò a riutilizzare i disegni per farne nuove buste.

[7] Non è stata personalmente verificata la presenza di altri disegni ripiegati e riusati come buste. Un nuovo e sistematico riordino dell'intero fondo teatino potrebbe far emergere ulteriori elaborati grafici ad oggi sconosciuti.

[8] Lenzo, 2011, pp. 132-134; Capponi, 2024, pp. 24-29.

[9] Massarenti, 1992; Graziani Secchieri, 2012.

[10] *Ibidem*.

[11] Area che nella pianta delle fondazioni (scheda 8) era dedicata ad ambienti di servizio, rappresentati come servizi igienici.

[12] In particolare appaiono anche nel progetto del duomo di Rovigo, dove le campate sono definite nei restauri ottocenteschi come torrette. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Segradin, *infra*.

[13] Lenzo, 2011; in merito si legga anche Gambuti, *infra*.

[14] Oppure, in alternativa, possono costituire rilievi o adattamenti di soggetti esistenti in altre chiese.

[15] Klaiber, 1993; Lenzo, 2011; Capponi, 2024.

[16] Più in generale, il fondo stesso dei padri teatini costituisce un ampio strumento di indagine storiografica perché conserva una grande mole di documentazione, non solo grafica, legata non soltanto a questioni costruttive.

**Bibliografia**

M. Capponi, *I teatini e l'architettura: la chiesa e la casa di San Nicola da Tolentino a Venezia (XVI-XVIII secolo)*, Campisano Editore, Roma 2024.

A. Gardi, *L'eccezione ferrarese: l'archivio dei Residui ecclesiastici*, in G. Zacchè (a cura di), *Le conseguenze sugli archivi ecclesiastici del processo di unificazione nazionale: soppressioni, concentrazioni, dispersioni*, atti del convegno di studi (Modena, 19 ottobre 2011), Mucchi editore, Modena 2012, pp. 81-100.

L. Graziani Secchieri, *Una chiesa incompiuta e una casa irriconoscibile: le vicende infauste del complesso dei teatini di Ferrara*, in *Atti dell'Accademia delle scienze di Ferrara*, vol. 90, 2012-2013, pp. 93-147.

S. Klaiber, *Guarino Guarini's Theatine architecture*, PhD dissertation, Columbia University, UMI Dissertation Service, Ann Arbor 1993.

F. Lenzo, *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XIII secolo: le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore,* L'Erma di Bretschneider, Roma 2011.

P. Massarenti, *Luca Danese e l'architettura ecclesiastica. Disegni inediti per la chiesa di Santa Maria della Pietà dei Teatini a Ferrara,* in *Ristrutturazione urbanistica e architettonica di Comacchio 1598-1659. L'età di Luca Danese*, atti del convegno di studi (Comacchio, 25 settembre 1992), supplemento a «Atti dell'Accademia delle Scienze di Ferrara», 69, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1994, pp. 123-147.

C. Mezzetti, *Una citta "lontana" dalle sue fonti: la Biblioteca pubblica e gli archivi di Ferrara nell'Ottocento,* in A. Giorgi et al. (a cura di), *Erudizione cittadina e fonti documentarie. Archivi e ricerca storica nell'Ottocento italiano (1840-1880)*, vol. 2, Firenze University Press, Firenze 2019, pp. 669-688.

*La pubblicazione dei disegni qui presentati è stata possibile su gentile concessione della Arcidiocesi di Ferrara-Comacchio, autorizzazione n. 54/2025.*

**SCHEDA 1 – Rilievo delle acquisizioni**

Inventario teatino: non inventariato

Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. MASSARENTI, 1992)
Data: 1627
Dimensioni: 435x570 mm ca.
Supporto: cartaceo, con striscia di carta incollata
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso al centro, scala di 80 piedi ferraresi
Bibliografia: MASSARENTI, 1992; GRAZIANI SECCHIERI, 2012[1]

Iscrizioni:
*recto*, da sinistra a destra e dall'alto al basso,
*sestola; Padri Teatini / pagato alla Catedrale del duomo di Ferrara; Biganti / si paghino alla; Camera apostolica e al Duomo; Filatoio; Sinardi /fidecomisso; Naranci / stalla non pagata; rimessa magazzino / Frotti cortile paga; Carpi stalla; chiesa dei Teatini* [si intende la vecchia chiesa su via Giovecca]; *Magnianino / fidecommisso.*

Nelle quote verticali a destra,
*siti di larghezza che c'entra in tutta la chiesa e scalinata (piedi) 145; larghezza di diritto che le pole comperarsi la stradella (piedi) 224.*
Sono poi riportate nella planimetria alcune misure significative per la restituzione delle dimensioni interne delle singole proprietà fondiarie.

Note
Nel foglio, in corrispondenza delle originarie proprietà dei teatini acquerellate di azzurro, è stata incollata una striscia di carta con un disegno di progetto consistente in un lungo asse di percorrenza, internamente tripartito, largo complessivamente 35 piedi ferraresi con un corridoio centrale di 13 piedi e due serie di ambienti laterali posti in successione. Sulla destra, in corrispondenza dell'area acquerellata in giallo, compare una prima indicazione dell'abside della chiesa.

[1] Il contributo di Graziani Secchieri permette di identificare i disegni presi in considerazione, ma allo stato attuale non è possibile ritrovare le illustrazioni perché pubblicate in versione digitale e non riportate nell'estratto. Anche la versione stampata degli atti rimanda alle illustrazioni pubblicate online, e quindi non più consultabili. Nel seguente regesto quindi si è scelto di riportare lo studio nel campo Bibliografia nelle sole schede in cui i disegni sono univocamente descritti dall'autrice.

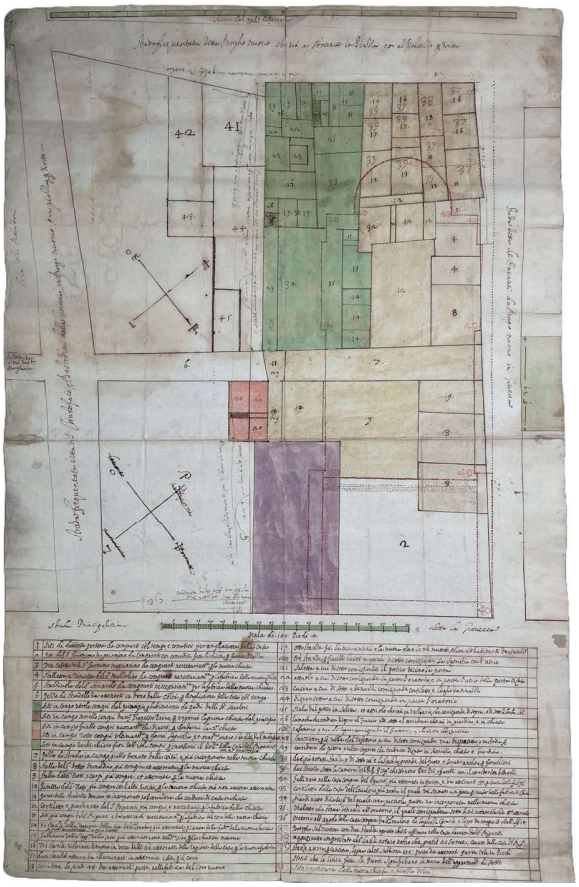
**Scheda 2 – Rilievo parziale dell'area destinata al complesso (forse disegno preparatorio)**
Inventario teatino: M5 F3 N2

Autore: -
Data: *post* 1627
Dimensioni: 560x670 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello, tracce di spolvero
Scala grafica: non presente, ma il disegno è in parte quotato
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
Rispetto al precedente, questo disegno restituisce un perimetro più rigoroso dell'*insula* racchiusa tra corso della Giovecca, Borgo Nuovo, strada «Bastardini» e strada «de naranci» (cfr. disegno alla scheda 3).
In questo foglio, probabilmente utilizzato per lo spolvero dei disegni delle schede 3 e 4 (ben più dettagliati dei precedenti sulle aree necessarie per la costruzione del complesso), il corpo di fabbrica della chiesa possiede caratteristiche architettoniche più definite e viene collocato in una posizione arretrata rispetto al corso della Giovecca, sul quale evidentemente s'intende lasciare uno slargo.

**SCHEDA 3 – Mappa delle proprietà di pertinenza dei teatini e di quelle ancora da acquistare**
Inventario teatino: M6 F1 N2(?)



Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. MASSARENTI, 1992)
Data: *post* 1627
Dimensioni: 480x745 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: al centro del foglio, scala di 100 piedi ferraresi; al centro in alto, misura in scala reale del piede di Ferrara
Bibliografia: MASSARENTI, 1992; GRAZIANI SECCHIERI, 2012

Iscrizioni: -
*recto*, in senso antiorario partendo dal basso,
*strada Principalissima detta la Giovecca; strada detta de naranci da Borgo nuovo in Giovecca; strada frequentata detta Borgho nuovo; strada frequentata detta di san cristoforo o dalla Giovecca a Borgo nuovo e in piazza per diritto.*

*Verso*, al centro,
*Siti della fabrica; Ferrara*

**Scheda 4 – Mappa delle proprietà di pertinenza dei teatini e di quelle ancora da acquistare**
Inventario teatino: M6 F2 N2

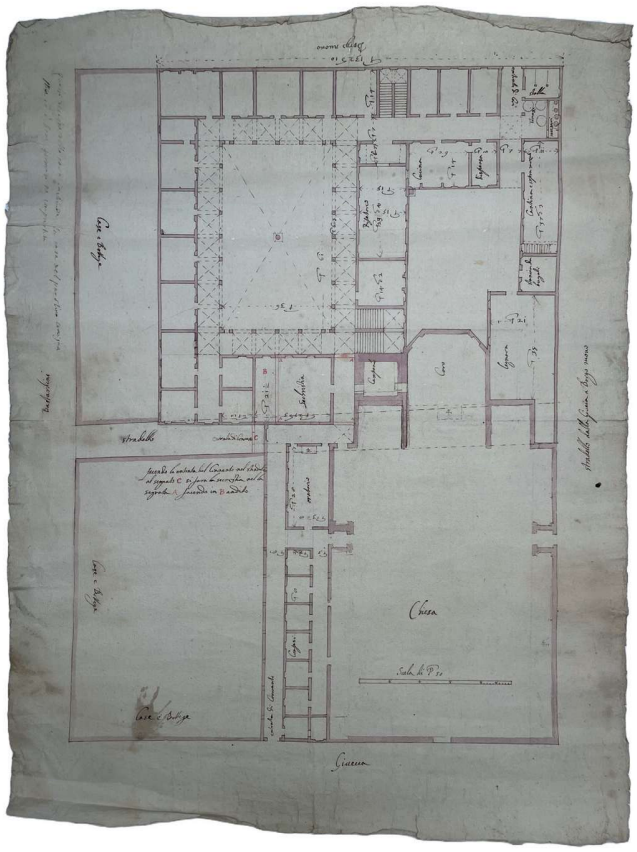
Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. Massarenti, 1992)
Data: *post* 1627
Dimensioni: 490x750 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: al centro del foglio, scala di 100 piedi ferraresi
Bibliografia: Massarenti, 1992; Graziani Secchieri, 2012

Iscrizioni: -
*recto,* in senso orario partendo da sinistra,
*strada di S. Cristoforo che va alla Giovecca; strada di Borgo nuovo che va a stoccare in Piazza et al Castello; strada da Borgo nuovo alla Giovecca; strada detta la Giovecca.*

Dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*stradello del Gambaro; facciata della chiesa; dell'erede del Nardoli (?); Casetta [due volte]; Botegha [due volte]; Granaro; Staletta.*

Note sui disegni delle schede 3-4
I due disegni, entrambi accompagnati da una legenda tabellare, visualizzano momenti specifici del processo di definizione della distribuzione del complesso teatino all'interno del lotto, nell'ambito del quale la chiesa costituisce il fulcro del ragionamento.

**Scheda 5 – Planimetria della chiesa e della casa (con indicazioni toponomastiche di Ferrara)**
Inventario teatino: M6 F9 N9



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 430x560 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: interna al disegno, in basso a destra, scala di 50 piedi ferraresi
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:

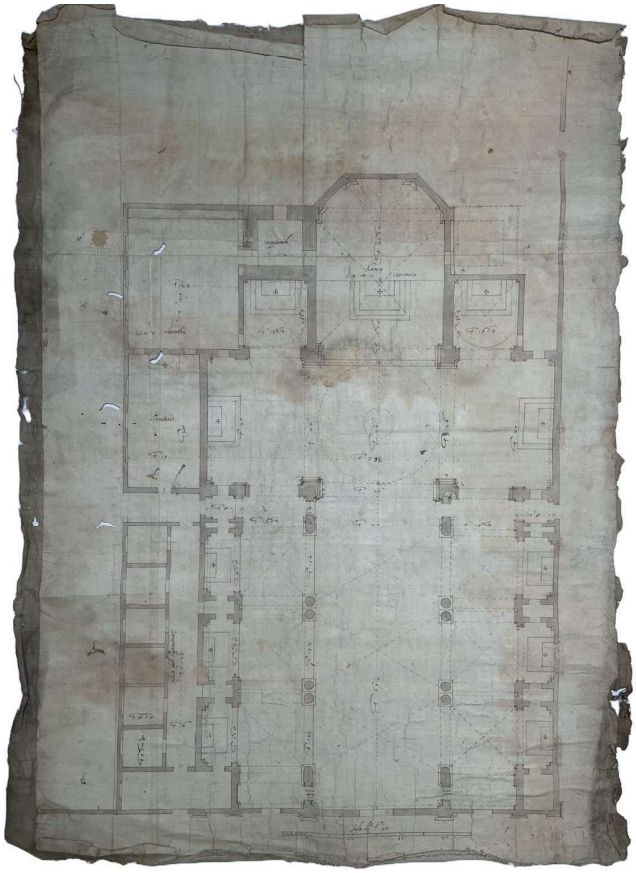
*recto*, in senso orario da sinistra:
[strada dei] *Bastardini; Borgo Nuovo; Stradella dalla Giovecca a Borgo Nuovo;* [corso della] *Giovecca* [in scheda 3 segnata come *Strada Principalissima*]; esterno al disegno a sinistra; *Questo disegno della casa inchiude la casa del giardino (?) contigua / Ma non è ben formata ne computata (?).*

Dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*entrata di carri; stalle; tineli; necessari (?); Rifitorio; Cucina; Dispensa; Cantina e sopra mezzati; Sagrestia; Campanile; Coro; legnaia; stanza da bugati* [lavanderia]*; Stradello; entrata del convento; faciendo la entrata del convento nel … al segnato C si fassa la sagristia nel la seguente A faciendo in B andito; oratorio; case e botteghe; chiesa; confissori; entrata di convento.*

Sono presenti nel disegno le quote relative a parte degli ambienti in piedi.

Note
Il disegno rappresenta il complesso nella sua interezza ed estensione su entrambi i lotti originari, che risultano regolarizzati. La chiesa si imposta all'angolo nord-ovest in basso a destra, con la facciata allineata al corso della Giovecca, mentre la casa sembra attestarsi esclusivamente sulla porzione retrostante del lotto, attorno a un chiostro porticato a pianta rettangolare.
Dall'ingresso della casa, posto a sinistra della chiesa, parte un lungo corridoio che attraversa per metà l'isolato e conduce al chiostro principale. Tra questo corridoio e la chiesa vi sono sette stanzini, indicati come «confissori» (confessionali), serviti da un corridoio parallelo al precedente e collegato alla chiesa tramite un accesso laterale, collocato all'incirca all'altezza della crociera.

**Scheda 6 – Planimetria di dettaglio della chiesa, con abside poligonale**
Inventario teatino: M6 F3 N3



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 515x750 mm ca.
Supporto: cartaceo incollato su tela
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso al centro, scala di 40 piedi ferraresi
Bibliografia: inedito

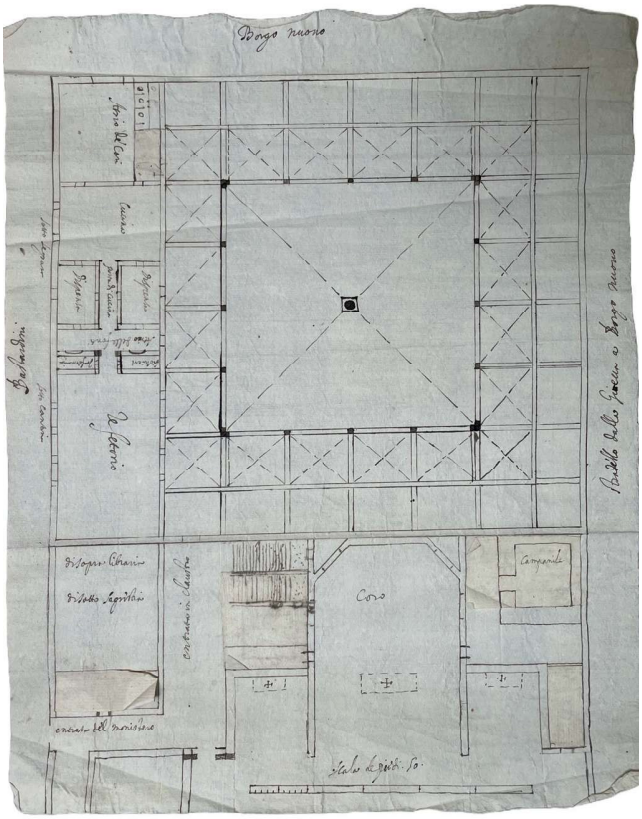
Iscrizioni:

*recto*, nel disegno dall'alto al basso e da destra a sinistra,
*Andito di sagrestia; Horatorio; Andito delli confessionarij; Campanile; Acqua santa; choro e di sotto cimiterio; Acqua santa.*
[Sono riportate alcune quote significative, in particolare nella zona del coro e all'incrocio del transetto]

*verso,*
*Disegni per la chiesa; Piante e disegni per la chiesa e casa.*

Note
Il disegno, raffigurante una chiesa a impianto longitudinale a tre navate scandite da colonne binate, con transetto non sporgente, cappella maggiore con abside poligonale e un corridoio lungo il fianco sinistro con sei camerini, è certamente destinato alla fondazione teatina ferrarese, date le indicazioni topografiche. L'impianto corrisponde a quello riportato nel disegno precedente (scheda 5). La soluzione formale delle colonne binate richiama la chiesa teatina di San Siro a Genova, mentre l'abside poligonale ritornerà anche in alcune varianti progettuali presentate nel gruppo 2. Tra aula e transetto vi è un passaggio trasversale con due accessi laterali che permettono, a ovest, l'ingresso diretto in chiesa dalla strada laterale e, a est, l'accesso a un corridoio che serve sei camerini di pianta quadrata per le confessioni individuali, un settimo rettangolare e più grande per le collettive, un oratorio e, infine, consente l'accesso agli altri spazi della casa.

**Scheda 7 – Planimetria di dettaglio di un chiostro posto nel retro di un'abside poligonale**
Inventario teatino: M6 F4 N4




Autore: -
Data: -
Dimensioni: 240X300 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro
Scala grafica: in basso al centro, scala di 50 piedi ferraresi
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:

*recto*, in senso orario partendo da sinistra:
*Bastardini; Borgo nuovo; Stradella dalla Giovecca a Borgo nuovo.*

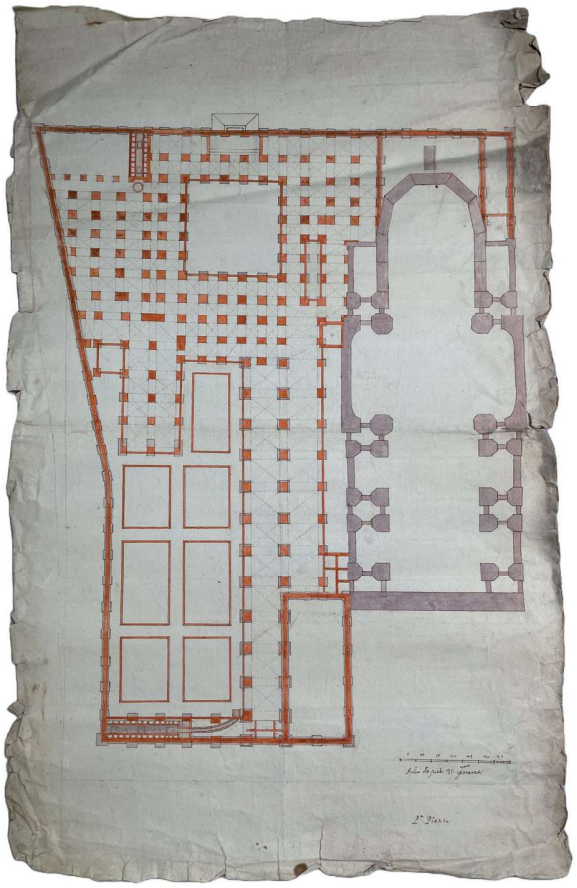
Dall'alto al basso e da sinistra a destra:
*Atrio de cari / sotto legnaia; cucina; dispensa / porta di cucina / dispensa; Atrio delle fonti; bichieri; infermeria; refetorio / sotto cantina; Dispensa libraria e di sotto cantina; entrata in claustro; coro; campanile; entrata del monasterio.*

Alcune destinazioni d'uso, definite in una prima stesura del disegno, sono state modificate e coperte con l'apposizione di porzioni di carta incollate. In particolare:
*sotto scola / di sopra vestiario* [sotto a: *campanile*]; *camera del portinaio* [sotto a: *entrata del convento*].

Note
L'abside risulta congruente con le rappresentazioni della chiesa nei disegni delle schede 5 e 6. Oltre a una variazione della posizione del campanile (da sinistra a destra dell'abside), al posto di quello che doveva rimanere un semplice giardino (si veda scheda 5) si propone qui un chiostro porticato d'impianto quadrato.
Sugli ambienti adiacenti al capocroce sono stati apposti ritagli di carta per valutare proposte differenti o modificare quella iniziale.

**SCHEDA 8 – Prima pianta del complesso teatino di Ferrara (pianta delle fondazioni)**

Inventario teatino: M6 F4 N4



Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. MASSARENTI, 1992)
Data: 1627 ca.
Dimensioni: 490x765 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso a destra, scala di 35 piedi ferraresi
Bibliografia: MASSARENTI, 1992; GRAZIANI SECCHIERI, 2012

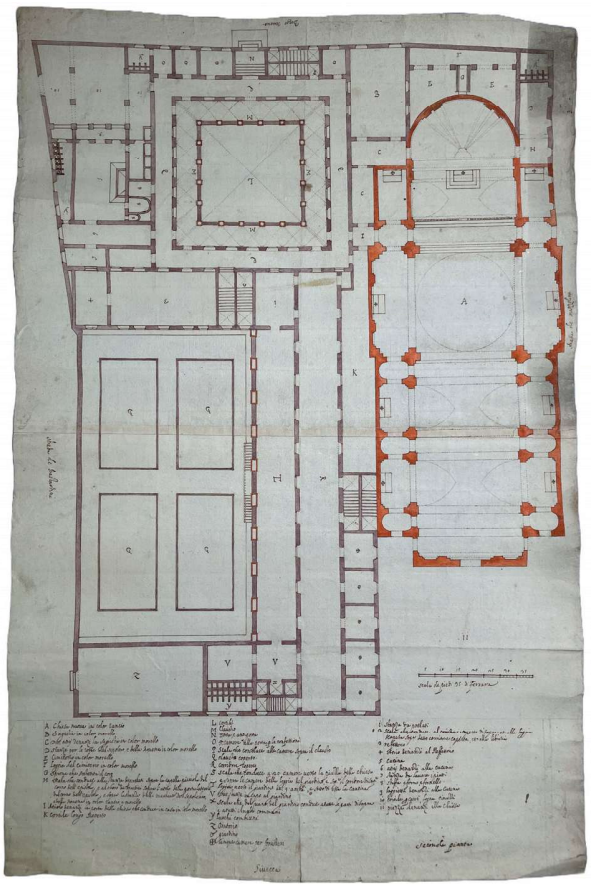
Iscrizioni:

*recto,*
*scala de piedi 35 Ferraresi; Prima Pianta.*

Note

Il disegno, che riporta la dicitura «prima pianta», si configura come una rappresentazione in pulito e acquerellata delle fondazioni dell'intero complesso ferrarese. Le fondazioni della casa, acquerellate in rosso, apparentemente su plinti e con interassi inferiori nella zona meridionale, si distinguono da quelle continue della prima chiesa dei teatini (cfr. scheda 1).

**SCHEDA 9 – Seconda pianta del complesso teatino di Ferrara (pianta piano terra)**
Inventario teatino: M6 F5 N5



Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. MASSARENTI, 1992)
Data: 1627
Dimensioni: 480x735 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso a destra, scala di 35 piedi ferraresi
Bibliografia: MASSARENTI, 1992; GRAZIANI SECCHIERI, 2012

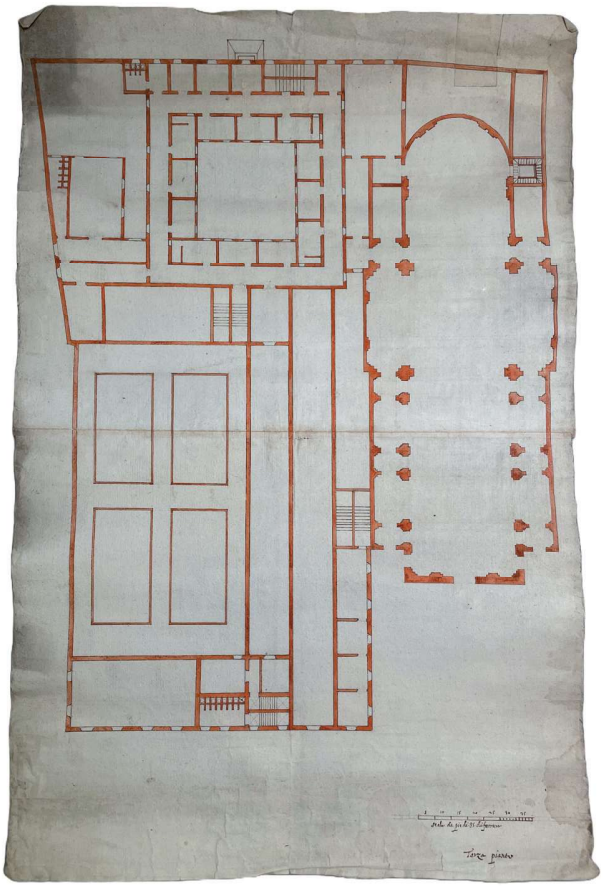
Iscrizioni:

*recto*, in senso orario partendo da sinistra:
*strada de Bastardini; Borgo nuovo; strada de mazzolini; Giuecca.*

sopra e sotto la legenda:
*scala di piedi 35 di Ferrara; Seconda pianta.*

Note
Sulla planimetria della chiesa vengono riportate le proiezioni del sistema di copertura dell'aula, completo di una cupola sulla crociera, quest'ultima non presente nell'edificio realizzato.
Il disegno presenta, inoltre, alcune differenze rispetto alla pianta delle fondazioni di scheda 8 in corrispondenza dell'avancorpo in facciata della chiesa e nella collocazione dell'oratorio all'estremità inferiore del giardino, qui con l'asse orientato in direzione est-ovest e il lato lungo parallelo al corso della Giovecca.

**Scheda 10 – Terza pianta del complesso teatino di Ferrara (pianta primo livello)**
Inventario teatino: M6 F6 N6

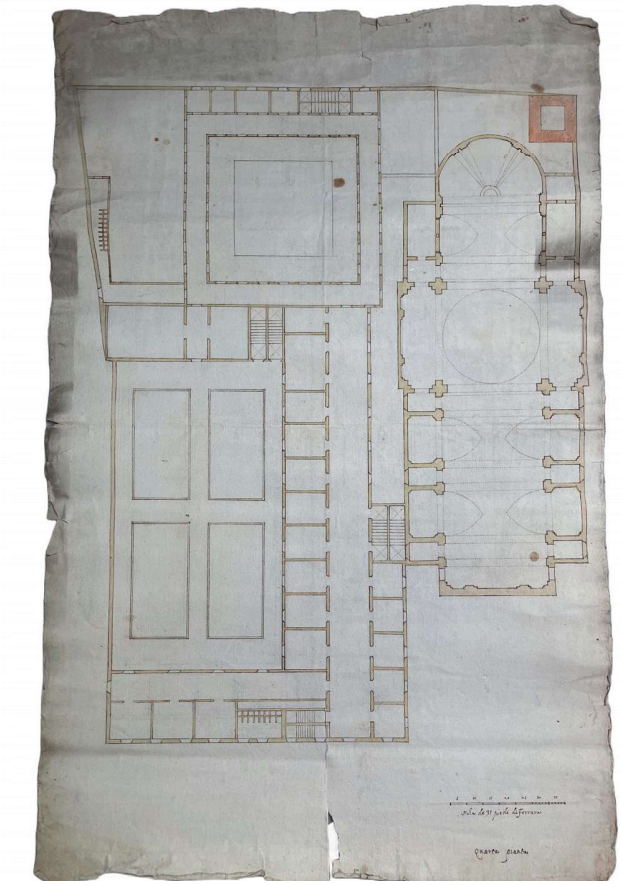


Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. Massarenti, 1992)
Data: 1627 ca.
Dimensioni: 485x740 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso a destra, scala di 35 piedi ferraresi
Bibliografia: Massarenti, 1992; Graziani Secchieri, 2012

Iscrizioni:
*Scala di piedi 35 di Ferrara; Terza pianta.*

Note
Questa pianta e la precedente consentono di ipotizzare un oratorio a doppia altezza, con quattro ampie finestre fronte corso della Giovecca.

**SCHEDA 11 – Quarta pianta del complesso teatino di Ferrara (pianta secondo livello)**
Inventario teatino: M6 F7 N7

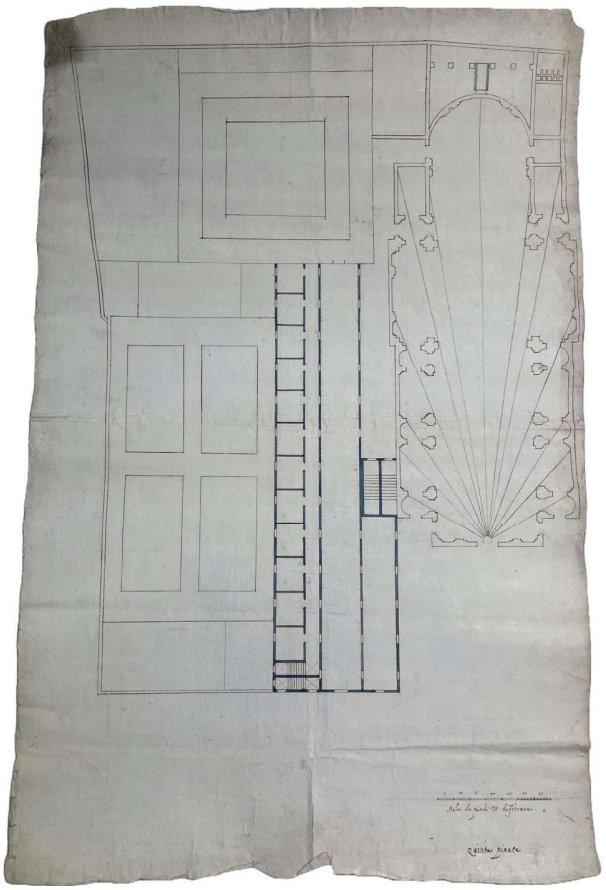


Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. MASSARENTI, 1992)
Data: 1627 ca.
Dimensioni: 490x750 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso a destra, scala di 35 piedi ferraresi
Bibliografia: MASSARENTI, 1992; GRAZIANI SECCHIERI, 2012

Iscrizioni:
*Scala di 35 piedi di Ferrara; Quarta pianta.*

Note
Da segnalare, in questa Quarta pianta, la presenza di una notevole sezione muraria nell'angolo in alto a destra del lotto, che può riferirsi alla torre campanaria, ma non trova riscontro ai piani sottostanti: nella Seconda pianta infatti, la legenda indica con la lettera Y (luoghi comuni) gli ambienti corrispondenti a questa posizione (cfr. Scheda 9). Anche nella prima pianta (cfr. scheda 8) non sembra prevista una struttura di fondazione per la torre. La pianta della chiesa presenta, infine, le proiezioni del sistema di copertura riscontrate nel disegno di scheda 9.

**Scheda 12 – Quinta pianta del complesso teatino di Ferrara (pianta terzo livello)**
Inventario teatino: M6 F8 N8



Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. Massarenti, 1992)
Data: 1627 ca.
Dimensioni: 490x750 mm
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso a destra, scala di 35 piedi ferraresi
Bibliografia: Massarenti, 1992; Graziani Secchieri, 2012

Iscrizioni:
*Scala di piedi 35 di Ferrara; Quinta pianta.*

Note
Il disegno presenta caratteristiche interessanti, ma di incerta interpretazione: oltre all'ultimo livello della casa, costituito da un braccio di camere per i religiosi parallelo alla chiesa, l'autore ha rappresentato l'interno della stessa inserendo un fascio di raggi che dall'apertura centrale in facciata raggiungono gli spigoli interni di tutti gli ambienti in cui si articola lo spazio sacro. Potrebbe trattarsi di uno studio di tipo visivo-prospettico, oppure, più verosimilmente, di una verifica delle condizioni di illuminazione dello spazio sacro.
Per ulteriori considerazioni si rimanda all'introduzione al gruppo 2.

**SCHEDA 13 – Planimetria delle fondazioni e del piano terreno preparatoria per lo spolvero**
Inventario teatino: M6 F3 N3

Autore: -
Data: 1627 ca. (per analogia con le piante attribuite da MASSARENTI, 1992)
Dimensioni: 430x560 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: linee di costruzione a matita, inchiostro, tracce di spolvero
Scala grafica: riportata al centro dell'aula della chiesa, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
Sul verso del foglio è presente una prima ipotesi a matita dell'alzato del chiostro.
Per ulteriori considerazioni si rimanda all'introduzione e alle schede del gruppo 2, in particolare alla scheda 8.

**SCHEDA 14 – Planimetria delle fondazioni preparatoria per spolvero**
Inventario teatino: M6 F3 N4

Autore: -
Data: 1627 ca. (per analogia con le piante attribuite da MASSARENTI, 1992)
Dimensioni: 430x560 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro, tracce di spolvero
Scala grafica: non indicata, ma coerente con il disegno definitivo (cfr. scheda 8)
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto,* sono riportate poche misure in pianta; in basso a destra vi è una didascalia illeggibile.

**SCHEDA 15 – Planimetria del piano terra preparatoria per spolvero**
Inventario teatino: M6 F65 N

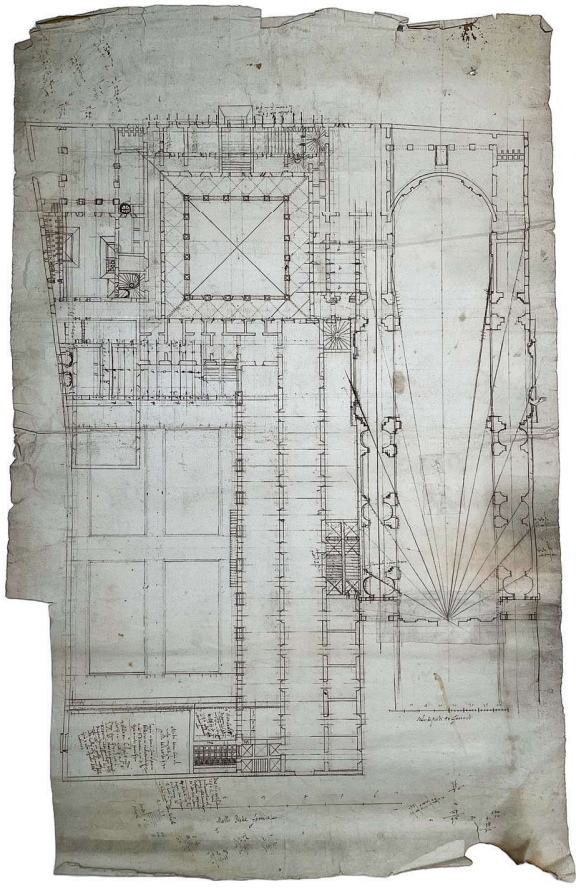
Autore: -
Data: 1627 ca. (per analogia con le piante attribuite da MASSARENTI, 1992)
Dimensioni: 570x715 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro, tracce di spolvero
Scala grafica: non indicata, ma coerente con i disegni del gruppo 2 e in particolare col disegno in scheda 8
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, al centro del disegno sono presenti due didascalie, poco leggibili, che probabilmente riportano quote aggiuntive relative agli spazi in cui sono posizionate (rispettivamente sul giardino e sui fabbricati verso corso della Giovecca).

*verso*, in basso al centro,
*Spolveri di disegni di chiesa e casa*

Note
Questa planimetria rappresenta un importante documento perché raffigura il piano terreno del progetto corrispondente alla pianta delle fondazioni della scheda 8 e non coincidente con la planimetria della Seconda pianta di scheda 9, che invece già raffigura l'opzione senza oratorio nel grande giardino sulla sinistra del lotto.

**SCHEDA 16 – Planimetria del complesso con appunti vari**
Inventario teatino: non inventariato



Autore: -
Data: 1627 ca. (per analogia con le piante attribuite da MASSARENTI, 1992)
Dimensioni: 490x765 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro, linee di costruzione a matita
Scala grafica: in basso a destra, scala di 40 piedi ferraresi
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*9 gradini alti oncie(?) 4 5/3 in 4(?) rami fanno piedi 11(?)* [in corrispondenza della porta su via Borgo nuovo, nel disegno l'ingresso in alto].

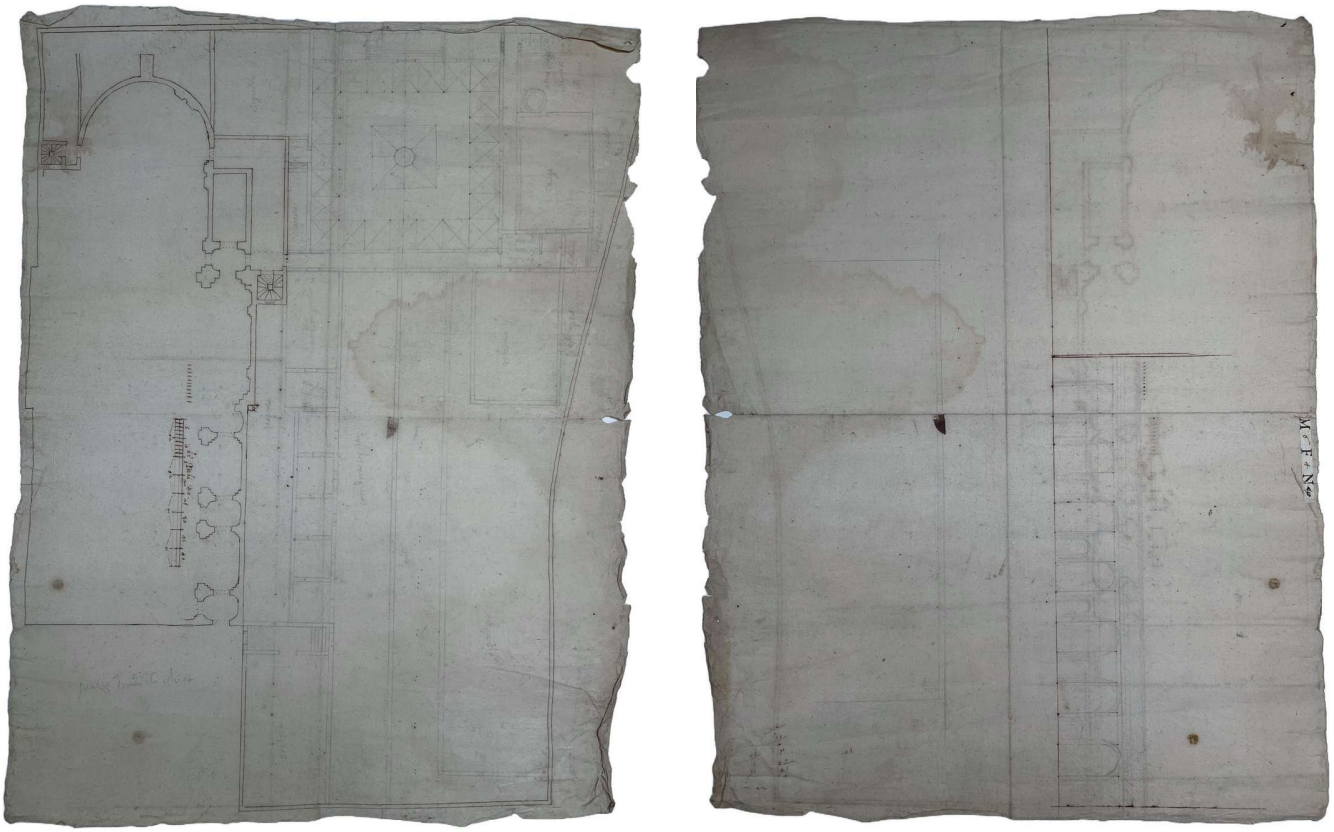
In basso a sinistra, all'interno dello spazio adibito a oratorio,
*alto da terra sino al volto completo la goletta del volto p.9 / loggia da terra sino al piano delle casere ... P.3(?) circa 5 di cantina e P. 6 1/2 di loggia al volto fanno P. .../ 3 stanze di colegio e ... alto P. 3 / l'una fanno P. ... da terra alta per lo più 1 1/... da terra ...; ... in ingresso della casa ... al pari della loggia e alti al pari dell'oratorio.*

Nel locale adiacente,
*stanza alta P.7 ... da terra P.8; stanza alta P.10 ½ ... la 3° alta 15.*

*verso*, didascalia in basso a sinistra,
*Disegno in parte ... per fare li fondali della chiesa non ancora fatti, chi li da finire*

Note
Il disegno riporta tracce puntinate che ripercorrono il profilo della prima pianta (scheda 8): abside poligonale, facciata lineare. Questo rende il foglio un disegno intermedio, fase obbligata nell'elaborazione dei disegni successivi. Si nota la compresenza di due oratori, che rendono il documento una bella copia "mancata": possibile Seconda pianta che registra la volontà della nuova soluzione distributiva che poi venne effettivamente riportata in bella copia nel disegno di scheda 9. Sulla facciata della chiesa, una pezza suggerisce un primo ragionamento sul nuovo profilo che la facciata assumerà nei documenti delle schede 9-12.

**SCHEDA 17 – Planimetria con alzato a matita**
Inventario teatino: M6 F4 N1(?)



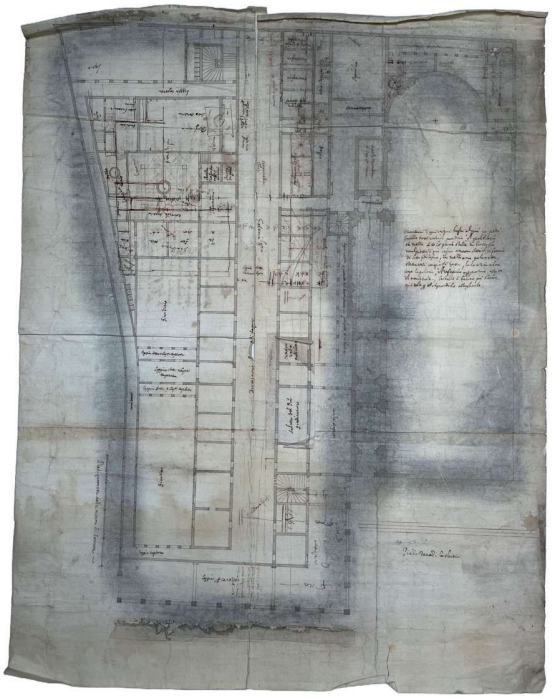
Autore: -
Data: 1627 ca. (per analogia con le piante attribuite da MASSARENTI, 1992)
Dimensioni: 430x560 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro, con annotazioni a matita sulla funzione degli spazi
Scala grafica: -
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:

*recto*, dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*sagrestia; atrio stalle di carri; scoperto; cucina; stanzetta fonti mani; bichieri; dispensa; scoperto; coritore coperto; refetorio / scoperto; piazza davanti alla chiesa; oratorio; giardino.*

Note
Pur avendo numerose annotazioni, questo disegno riporta il progetto della chiesa e della casa specchiato, come se fosse una copia data da uno spolvero capovolto. Sul verso è presente un alzato relativo all'interno della casa.

**SCHEDA 18 – Planimetria del complesso (ipotesi con loggiato su corso della Giovecca)**
Inventario teatino: M6 F3 N1



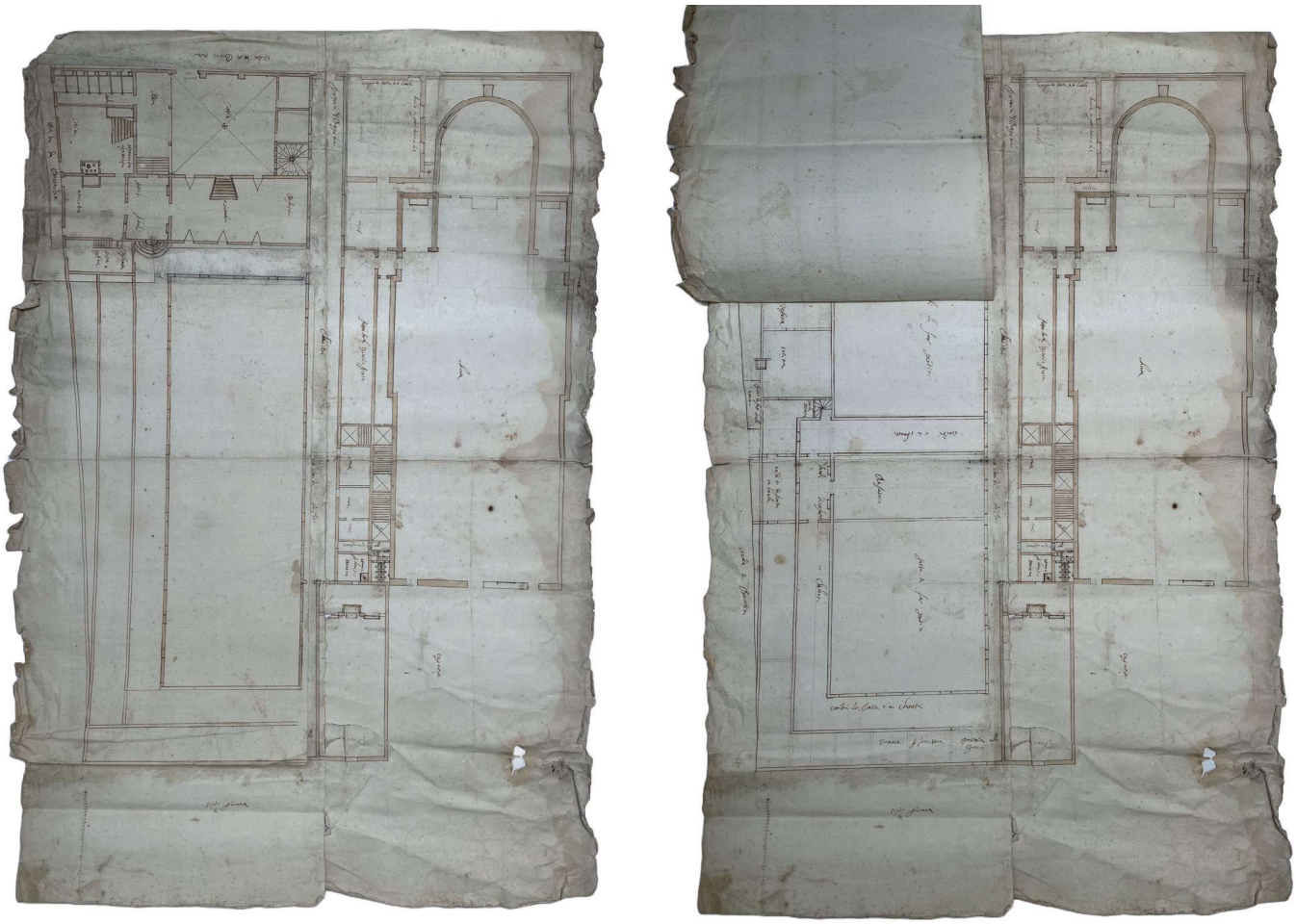
Autore: -
Data: 1627 ca. (per analogia con le piante attribuite da MASSARENTI, 1992)
Dimensioni: 500x645 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello, tracce di spolvero
Scala grafica: in basso a sinistra, scala di 40 piedi ferraresi
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, didascalia sulla destra, all'interno della chiesa e scala grafica,
*i coridori d'ogni ... larghi al più 10(?) piedi le stanze tutte verso il giardino il quale sarà in mezzo sotto le prime stanze da basso in una logietta d'ogni ... ancora sotto il refetorio di sotto, e di sopra, in mezzo una galerietta tutta repartita(?) fatta, la ... alta come la galeria, il refetorio ... sopra il novitiato, le stanze si faccino più strette e più tosto d'ingrandirle allargharle; piedi quaranta della misura di Ferrara.*

Dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*legna; loggia coperta; stufa; cucina sotto bucato e forno; refettorio sotto cantina; cisterna [inserita nel disegno successivamente]; pozzo; cucina cortile; gallinaia; cortile scoperto; cisterna; Infermaria; stanza delle caraffe e bichieri; stanza de pani; In-fer-ma-ria di sotto e di sopra [scritto sillabato in quattro stanze]; dispensa(?) ...; corridoio; Giardino; loggia sotto e sopra coperta; loggia sotto e sopra coperta; loggia sotto e sopra coperta; Giardino; loggia coperta; loggia (per) carozze; dormitori di sotto e di sopra; confissionarij et stanza ...; confissionarij; infermeria; atrio sagrestia ; sagrestia; atrio coperto; confessionario; loggia; capella (recondita) di sotto e di sopra campaniletto; loggia coperta per passare dal dormitorio in pulpito e in chiesa; cortile scoperto; cortile scoperto; camera del padre predicatore; saletta del Pré predicatore; loggia coperta; cimiterio e recinto; ... aperto de passaggio ...*

*verso*, in alto a destra:
*li coridori uno sarà per la parte del giardino in forma di loggia l'altro sarà oscuro con stanze ... che prendino lume dalla dicta loggia e di la retro la chiesa haráno stanze, sopra la loggia e corridoio oscuro saranno casere grandi che rispondono in giardino, e sopra le stanze nella chiesa sara il coridore di sopra per entrare nelle casere grandi dette(?)*
*Tra il coridore oscuro, e tra il pavimento delle casere grandi saranno mezzani che haranno lume dalla loggia detta e si anderà alli detti mezzani per corridore piccolo sopra le stanze nella chiesa*
*sotto il detto corridore grande(?) sarà così largo et hara lume detto basso corridore per andare alle mezzane dallo cortile della chiesa.*

**SCHEDA 19 – Planimetria della casa**
Inventario teatino: non inventariato



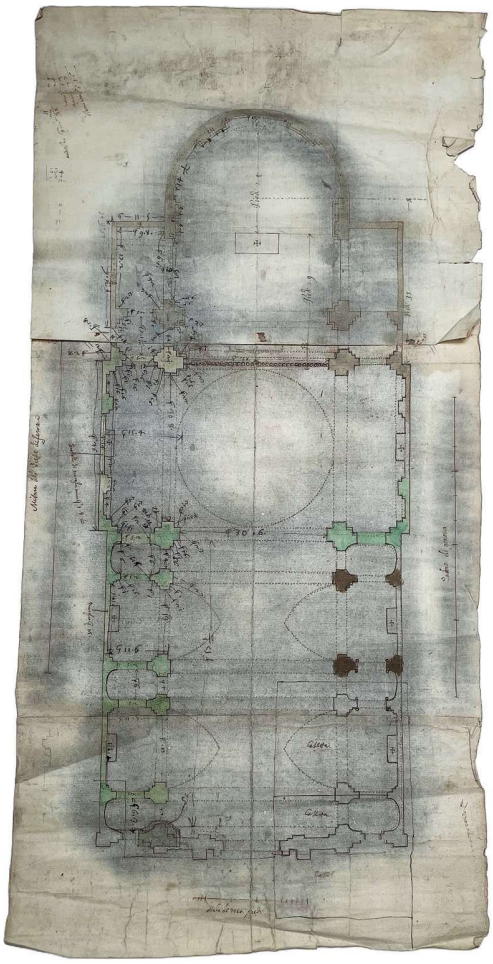
Autore: -
Data: -
Dimensioni: 500x740 mm ca.
Supporto: cartaceo, con striscia di carta incollata sollevabile
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso a destra, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*strada de bastardini; stalle; loggia; cortile; stanza da legno stufa; cantina; Andito per lavabi; scala; dispensa; porta carri; cortile; refetorio; già Giovecca ; portaria di Borgo nuovo; in claustro; sagrestia; atrio; coridore* [porta al coro della chiesa]*; porta de la; sagrestia prete; camera; camera; coridoio di* [mancante ma riferito ai servizi igienici]*; stanza per horatorio secreta; oratorio* [a lato del sagrato, orientato come la chiesa, l'ingresso da corso della Giovecca]; *chiesa; sagrato.*

Sotto il *retombéé* vi è un'altra ipotesi di disposizione degli ambienti,
*dispensa; cucina; scala segreta; posto da far lochi ...; andito de pausa in tavola; lavabi di refetorio; in claustro; cortili in claustro; posto da far giardini; refetorio; posto da far giardini; coridoi la ... o in claustri(?); stancie per foresteria; portaria alla Giovecca.*

**SCHEDA 20 – Planimetria della chiesa con ampliamento dell'abside**

Inventario teatino: M6 F6 N5



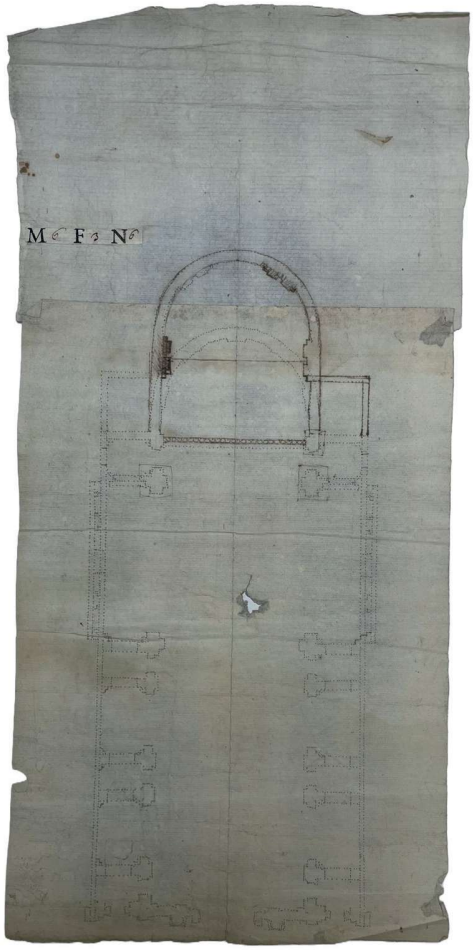
Autore: -
Data: 1627-1631 (per analogia con le piante attribuite da MASSARENTI, 1992)
Dimensioni: 375x760 mm ca.
Supporto: cartaceo, due fogli uniti.
Tecnica: inchiostro e acquerello, con numerose annotazioni a matita e tracce di spolvero
Scala grafica: in basso al centro, scala di venti piedi ferraresi; sul lato sinistro, misura reale del piede di Ferrara; sul lato destro, misura reale del palmo di Genova
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*misura del piede di Ferrara; scala di venti piedi; palmo di genova; casetta; casetta; casetta*

*verso*,
*Spolveri di disegni per la chiesa e casa.*

Note
Il disegno corrisponde a soluzioni effettivamente realizzate nell'edificio chiesastico. Il coro raggiunge la profondità di 53 piedi a fronte dei 38 del disegno corrispondente alla scheda 6. Nella zona absidale si nota inoltre l'uso delle paraste binate, traccia residua del binato presente nell'aula nel disegno alla scheda 6: il collegamento con la chiesa Genovese, citata nell'utilizzo del binato, qui è richiamato data la presenza di una scala di conversione delle misure ferraresi e genovesi. Per una ipotesi interpretativa dei colori delle campiture si rimanda alla scheda 22.
Infine, come nel disegno non inventariato delle schede 9 e 11, è anche qui rappresentata la proiezione del sistema voltato della chiesa.

**Scheda 21 – Studio per l'ampliamento dell'abside**
Inventario teatino: M6 F3 N6

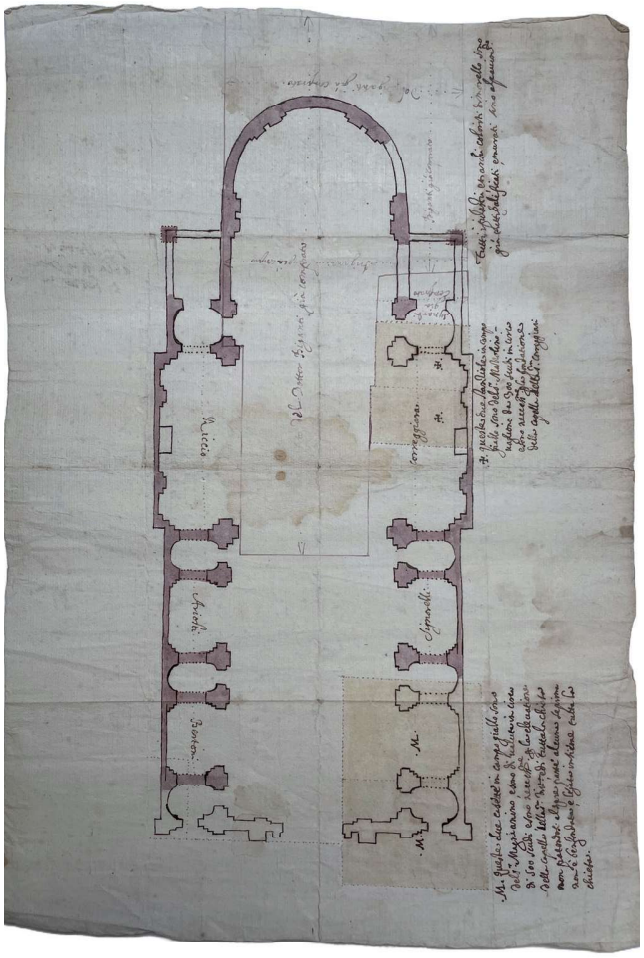



Autore: -
Data: 1627-1631 (per analogia con le piante attribuite da Massarenti, 1992)
Dimensioni: 210x450 mm ca.
Supporto: cartaceo, due fogli uniti
Tecnica: inchiostro, tracce di spolvero
Scala grafica: -
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
L'unica porzione realizzata a stecca è il capocroce della chiesa, mentre il resto dell'edificio è rimasto allo stadio di una vaga sagoma risultato dello spolvero.
In corrispondenza della cappella maggiore emergono sia il tracciato di un'abside di profondità inferiore, che quello di un corpo di fabbrica di dimensioni maggiori, coerente con quanto poi realizzato.
Rispetto al disegno precedente (scheda 20), la balaustra che delimita la cappella maggiore risulta arretrata e collocata dopo gli accessi laterali alla zona del transetto.

**Scheda 22 – Planimetria di cantiere della chiesa**
Inventario teatino: M6 F5 N10



Autore: Luca Danese (attribuito, cfr. Massarenti, 1992)
Data: 1627-1631 ca.
Dimensioni: 300x650 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: -
Bibliografia: Massarenti, 1992

Iscrizioni:

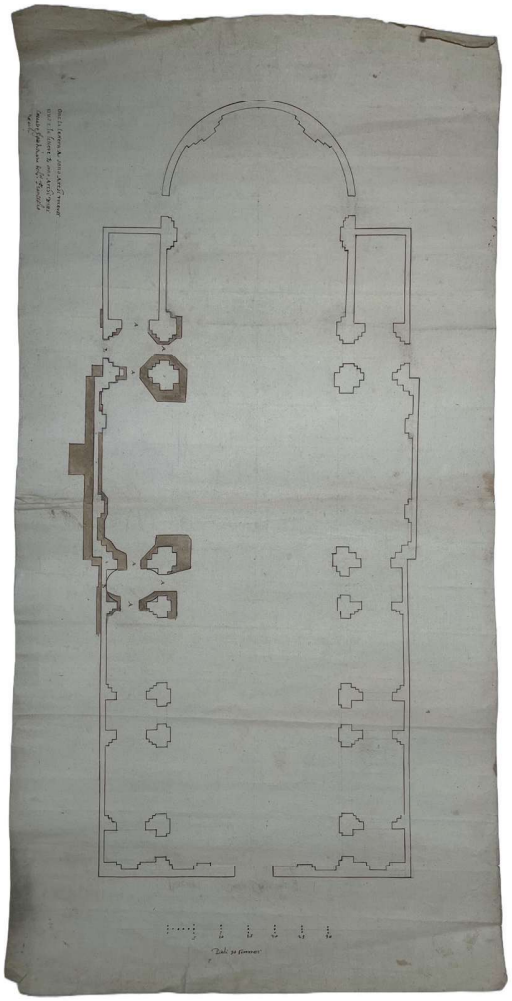
*recto*, dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*dal briganti già comprato; tutti i pilastri et archi coloriti di morello sono già stati palificati emurati sino al pavimento; Riccio; sinardi(?) già comprato; Correggiosa;+; +; +; queste due stanziole in campo giallo sonno dello Mazzolino. – vogliono da 300 scudi in circa e sono necessari per la fondazione della cappella illust.ma Correggiani; Ariosti; Signorelli; Bertoni; .M. .M. ; M. queste due casette in campo giallo sono del (Magnianino) e sono di valutarsi circa di 500 scudi e sono necessarie per la elevazione della cappella della ... e di tutta la chiesa non potendosi alzare piante alcuna se prima non è ben fondata e legata insieme tutta la chiesa.*

*verso*,
*Siti spettanti alla nostra casa di Ferrara*

Note
Il disegno raffigura uno stato di avanzamento dei lavori della nuova chiesa, oltre a evidenziare le proprietà ancora da acquisire e necessarie per proseguirne la costruzione. Come riportano le iscrizioni, sono campite in colore morello le murature sotto le quali le fondazioni sono già state completate. Per questo motivo il disegno potrebbe essere datato a una fase dei lavori successiva all'assegnazione dell'incarico a Luca Danese, quindi tra il 1627 e il 1631, anno degli ultimi atti di acquisizioni dei terreni[2].

[2] Graziani Secchieri, 2012.

**SCHEDA 23 – Planimetria con rilievo delle fondamenta della cappella Ricci (transetto sinistro)**
Inventario teatino: M6 F5 N9



Autore: Francesco Vacchi
Data: 1638-1640 ca.
Dimensioni: 380x750 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso al centro, scala di 30 piedi ferraresi
Bibliografia: MASSARENTI, 1992

Iscrizioni:
*recto*,
*A – B* [indicati nella cappella Ricci]*; ove le lettere A sono archi rovesci / ove le lettere B sono archi dritti / cavato e fatto di mano di mastro(?) Francesco Vacchi*

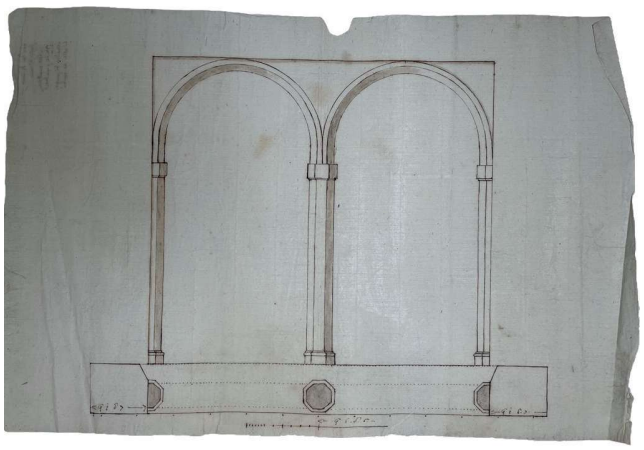
*verso*,
*Disegni della chiesa*

Note
Scopo del disegno è il rilievo delle fondazioni della cappella Ricci, fondata il 5 ottobre 1627[3]. Il rilievo è collocato all'interno della planimetria della chiesa, la quale tuttavia si differenzia dai disegni precedenti (schede 20-22) per la soluzione a paraste singole della zona absidale.
Sulla base degli studi di Graziani Secchieri[4], il disegno può essere messo in relazione col processo istruito tra il 1638 e il 1640 a causa dei cedimenti strutturali delle fondazioni del transetto sinistro, nell'ambito del quale Luca Danese, progettista e proto, è stato chiamato a testimoniare. Nonostante il disegno si attesti come un rilievo in facciata, a differenza della chiesa attuale, non sono presenti tre portali.

[3] GRAZIANI SECCHIERI, 2012.
[4] *Ibidem*.

**SCHEDA 24, 25 – Pianta e alzato di bifora con pilastro e semipilastri ottagonali e archi a tutto sesto**

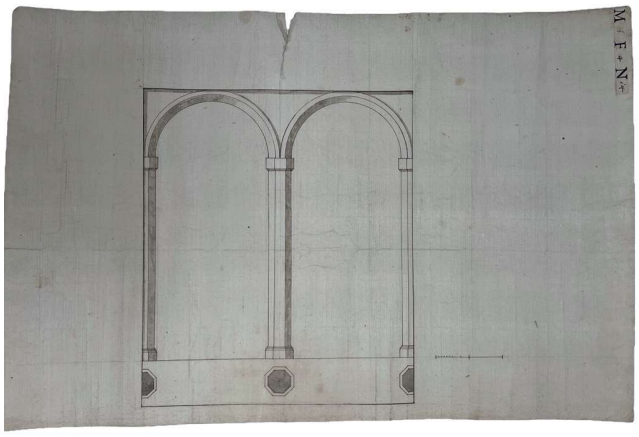
Inventario teatino: M6 F4 N8, M6 F4 N14



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 265x400 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello, linee di costruzione a matita
Scala grafica: in basso al centro, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto,*
*piedi 1 oncie 7; piedi 6 oncie 6; piedi 1 oncie 7.*

*verso,*
*... ; ... ; pietre tonde; pietre quadre; livelli di ... ; livelli di ... .*

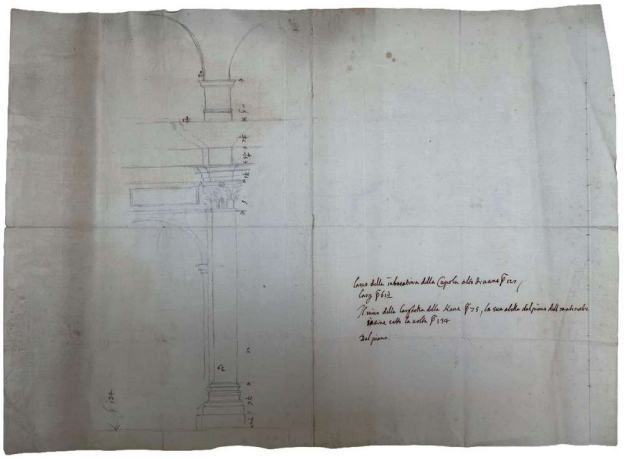


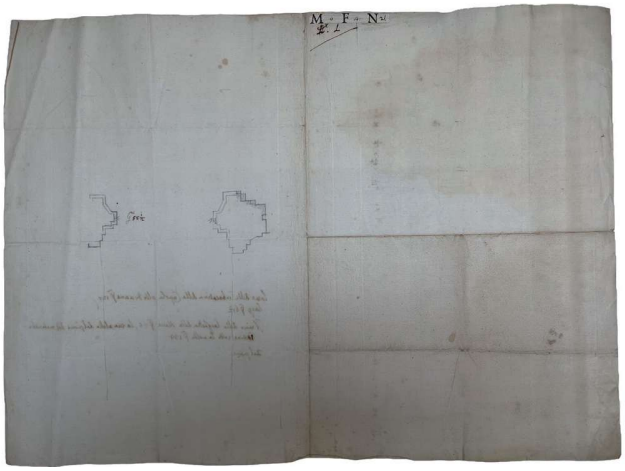
Autore: -
Data: -
Dimensioni: 283x425 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: a destra del disegno, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
Entrambi i disegni rappresentano un'apertura a bifora con pilastrini ottagonali. Il disegno di scheda 24, tuttavia, è più accurato, presenta alcune misure e scantonature alle due spalle del muro in cui la bifora non si trova collocata in mezzeria.

**SCHEDA 26 – Studio di un pilastro tipo e dei piloni della crociera della chiesa teatina di Ferrara**
Inventario teatino: M6 F4 N21



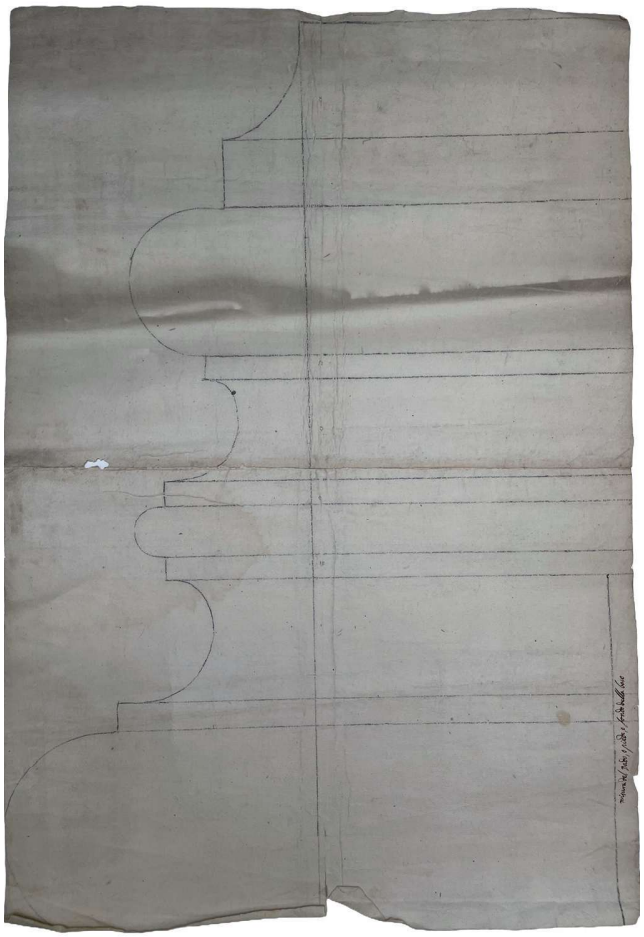


Autore: -
Data: -
Dimensioni: 320x440 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: grafite, annotazioni a inchiostro
Scala grafica: non indicata, ma i disegni sono quotati
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, nella metà di sinistra, a lato dell'alzato,
*L'arco della imboccatura della cupola alto di vano piedi 127, largo piedi 61 ½ / il vivo della larghezza della nave piedi 75, la sua altezza dal piano dello scantinato(?) insino sotto la volta piedi 134; Dal piano* [la frase resta interrotta].

Note
La parola "scantinato" non è certa, ma la quota posta a lato nel disegno è chiara e indica la misura compresa tra la linea del pavimento sino alla volta superiore. La quota zero corrisponde quindi a quella al di sotto della quale nei progetti del gruppo 2 vi sono le cantine.
Nello stesso foglio, mentre l'alzato può riferirsi a un pilastro generico della chiesa ferrarese, la pianta sul verso sembrerebbe soffermarsi in particolare su due dei quattro pilastri all'incrocio di navata e transetto.

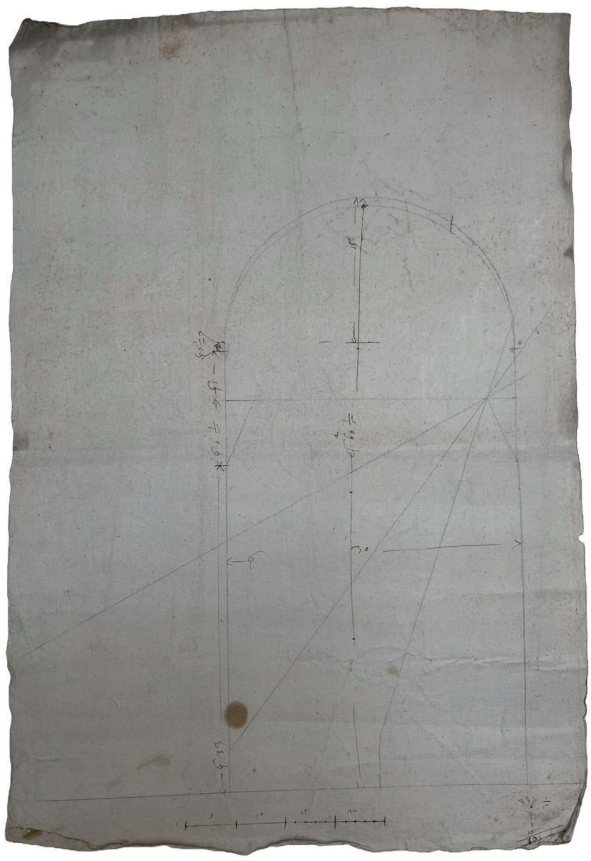
**Scheda 27 – Profilo di una base**
Inventario teatino: M6 F4 N13



Autore: -
Data: 1630 ca. (durante il cantiere)
Dimensioni: 405x590 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: grafite
Scala grafica: non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, in basso a destra,
*misura del dado o piede o fondo della base*

**SCHEDA 28 – Studio per la curvatura del profilo di una volta a botte**
Inventario teatino: M6 F4 N4

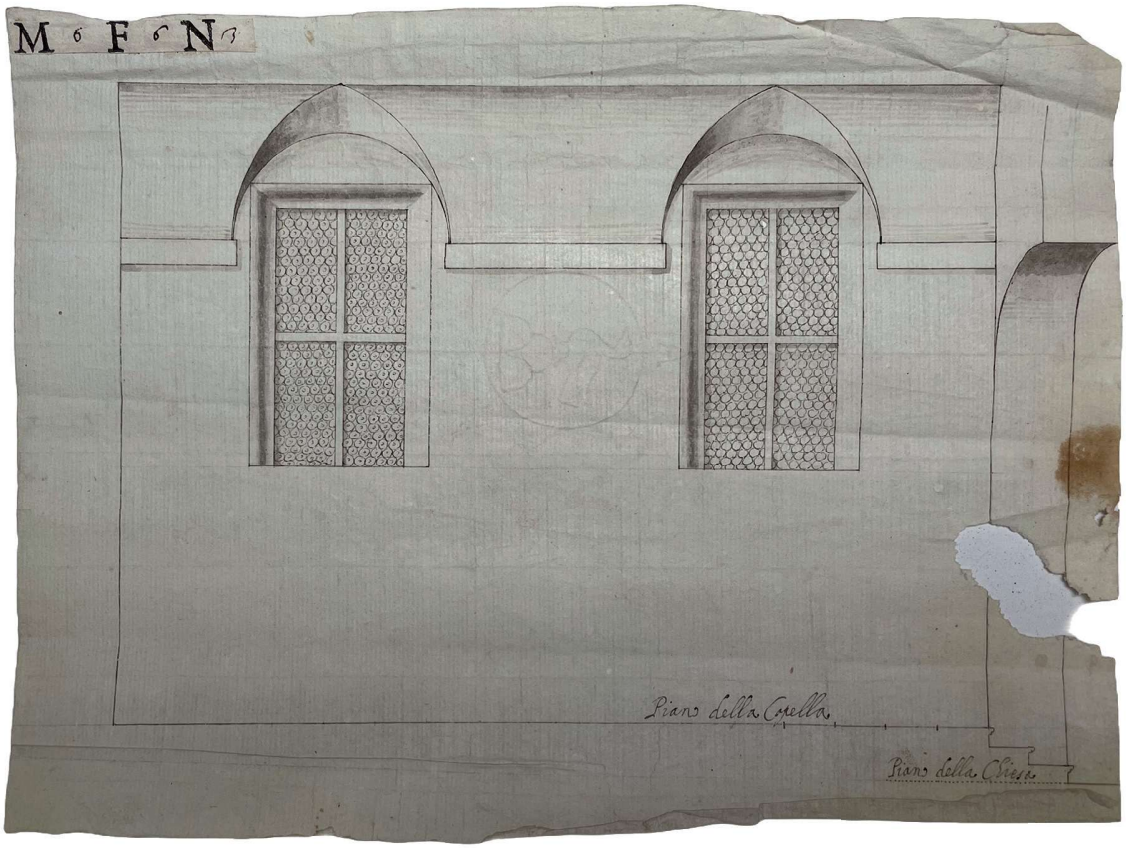


Autore: -
Data: -
Dimensioni: 288x420 mm
Supporto: cartaceo
Tecnica: grafite
Scala grafica: in basso al centro, scala di 20 piedi, unità di misura non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*verso*,
*Alla Pietà / Ferrara*

Note
Il diametro dell'arco rappresentato è pari a 30 piedi e un'altezza da terra pari a 60 piedi e mezzo. Il rapporto non rende questo disegno confrontabile con l'arcata di scheda 26, mentre permette un confronto plausibile con l'arcata di accesso alle cappelle laterali (si veda scheda 29).

**Scheda 29 – Sezione di una cappella**
Inventario teatino: M6 F6 N3

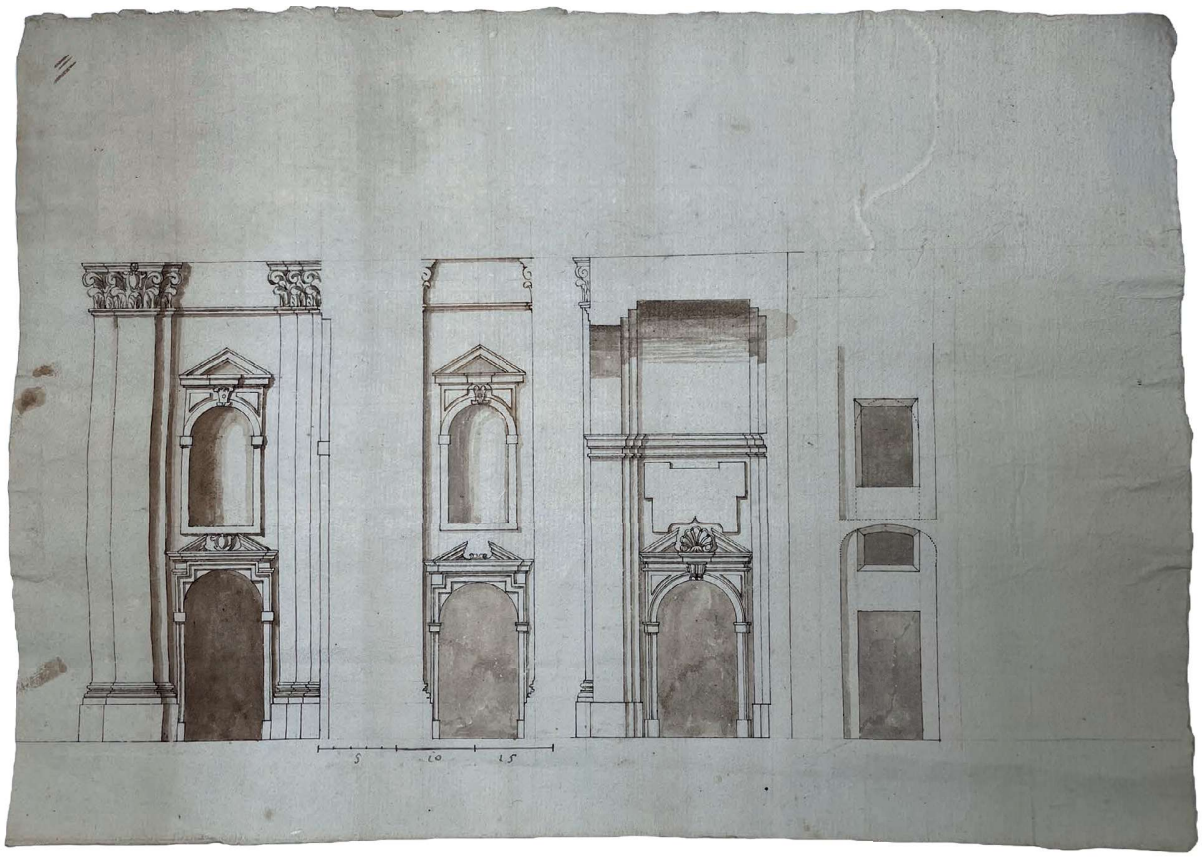



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 200x270 mm
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, in basso a sinistra,
*Piano della capella; Piano della chiesa*

Note
La scala grafica abbozzata sul *Piano della cappella* ha lunghezza totale pari alla metà della scala grafica di quella nella scheda 28 (verificato graficamente) e pari suddivisione in quattro segmenti.

**Scheda 30 – Sezioni e prospetti di campate brevi**
Inventario teatino: M6 F4 N12

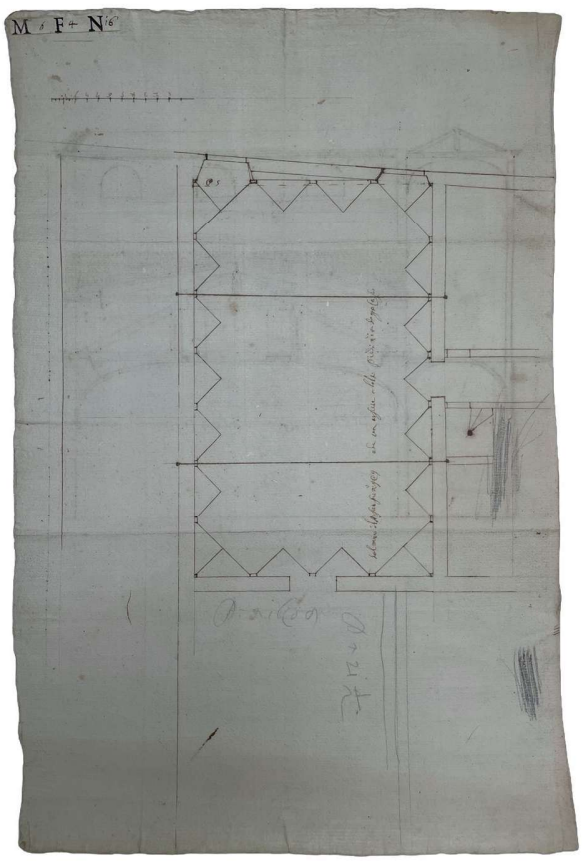


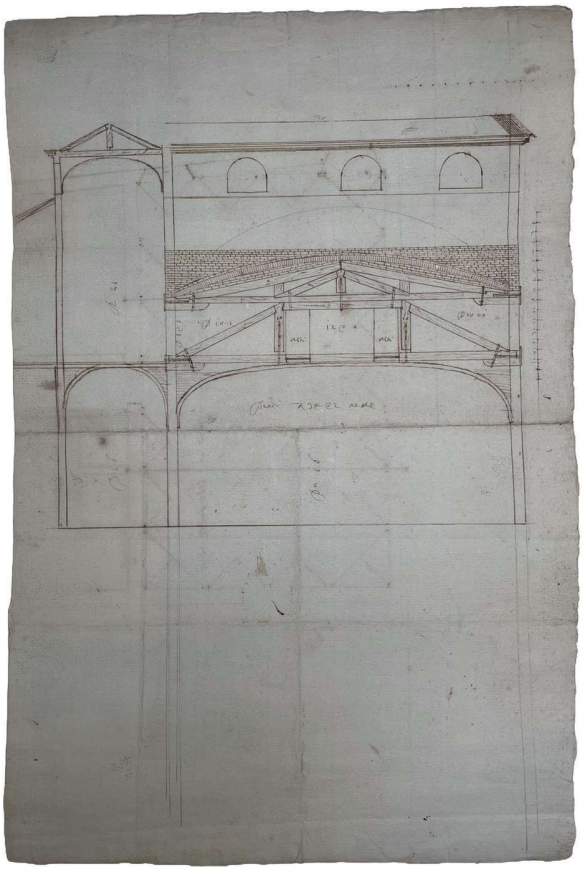
Autore: -
Data: -
Dimensioni: 250x350 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello, linee di costruzione a matita
Scala grafica: in basso al centro, scala di 15 piedi ferraresi
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
Il foglio presenta quattro alzati configurandosi come una tavola di dettaglio delle campate brevi. Il primo è forse riconducibile alle campate all'imposta della cupola, avendo a sinistra la proiezione dei pilastri della crociera e sulla destra la sezione del muro esterno, mentre il secondo alzato rappresenta probabilmente il prospetto di una campata del tipo breve lungo la navata. Il terzo e il quarto alzato, invece, raffigurerebbero le sezioni di due diversi ambienti: il primo, più basso, è quello di una cappella laterale; il quarto ed ultimo alzato, più complicato da collocare, potrebbe essere la vista di uno dei vani d'accesso alla chiesa a lato dell'ingresso centrale, oppure una delle entrate laterali nella versione con l'avancorpo in facciata (schede 9-12). Sull'importanza di questi ambienti già si è detto nell'introduzione al regesto.

**SCHEDA 31 – Struttura lignea per copertura**
Inventario teatino: M6 F4 N16

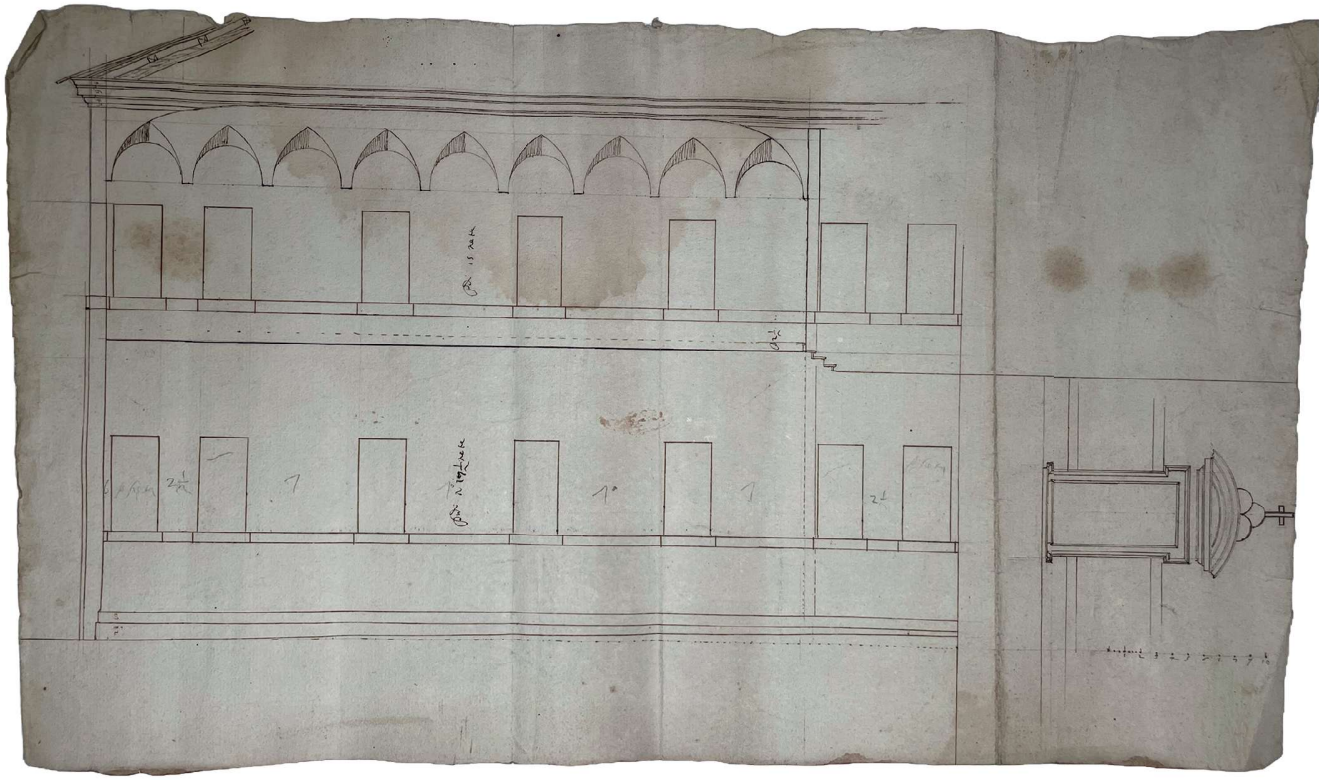


Autore: -
Data: -
Dimensioni: 290x440 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: grafite e inchiostro
Scala grafica: recto, in alto a sinistra; verso, a destra del disegno; unità di misura non indicate
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto,*
*Dal muro al tirante(?) piedi 9 / e da un tirante(?) all'altro piedi n 14*

**SCHEDA 32 – Sezione con portale con emblema teatino**
Inventario teatino: M6 F7 N2

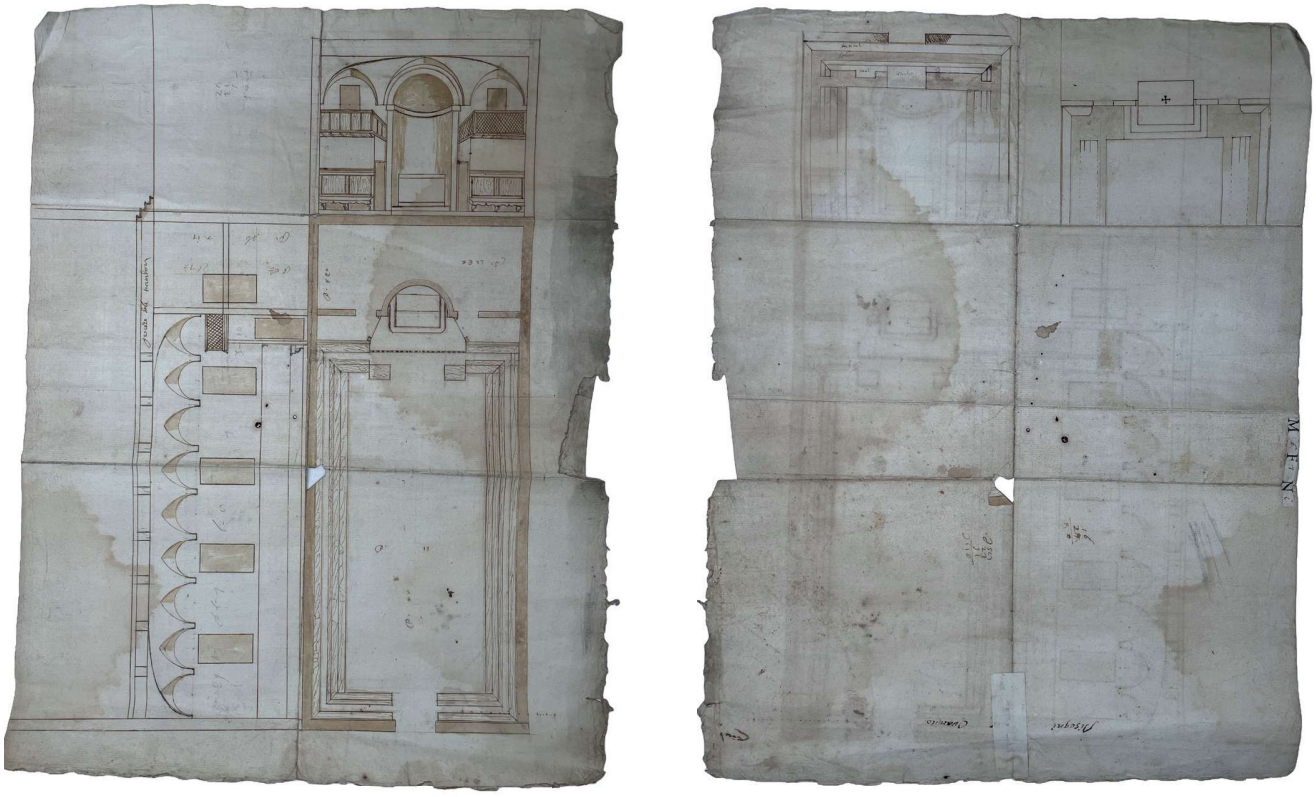


Autore: -
Data: -
Dimensioni: 205x490 mm
Supporto: cartaceo, due fogli incollati
Tecnica: inchiostro, linee di costruzione a matita
Scala grafica: a lato del portale, scala di 10, unità di misura non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto,*
*piedi 15 neti; piedi 17 ½ neti.*

Note
Nel foglio incollato è presente la rappresentazione di dettaglio di una finestra con frontone curvo sormontato da un trimonte con una croce.

**SCHEDA 33 – Pianta e sezione dell'oratorio con ipotesi di allestimento dell'interno**
Inventario teatino: M6 F7 N1



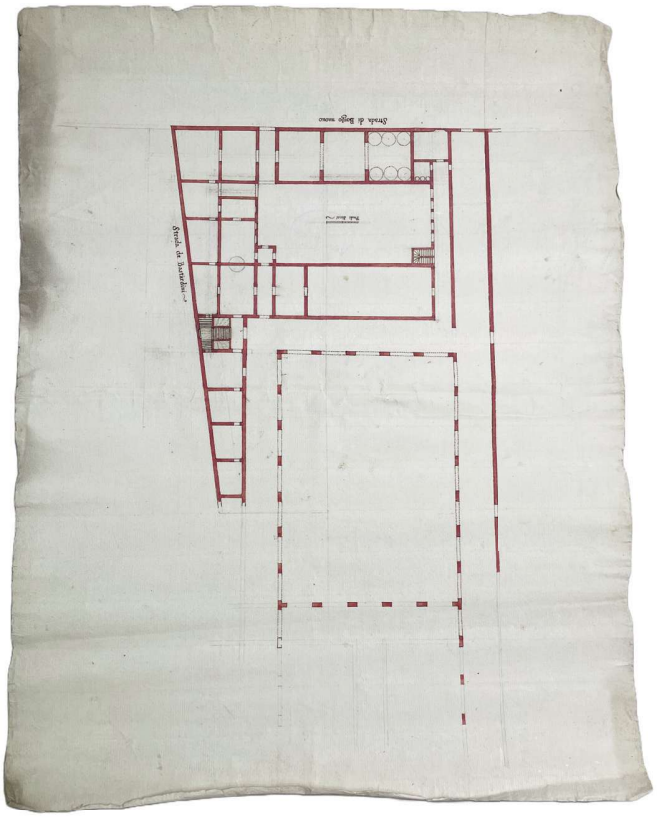
Autore: -
Data: -
Dimensioni: 380x500 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, nella sezione,
*groseza della muratura*

*verso,*
*Disegni per oratorio*

Note
Per proporzioni e successione dei vani il disegno può essere messo in relazione con la planimetria dell'oratorio rappresentata nella scheda 19.

**SCHEDA 34 – Planimetria per la sistemazione dell'angolo meridionale della casa**
Inventario teatino: M6 F4 N18

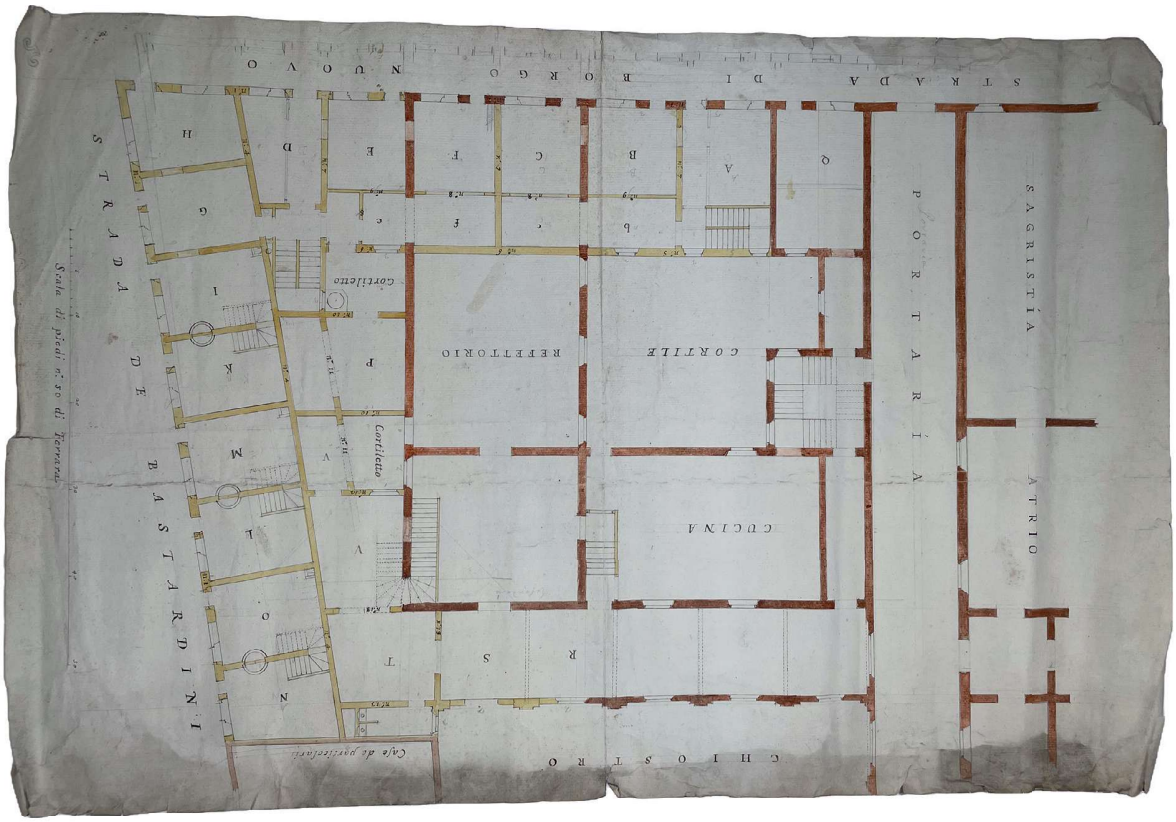


Autore: Vincenzo Santini (attribuito, cfr. GRAZIANI SECCHIERI, 2012)
Data: 1720-1740
Dimensioni: 435x560 mm
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: al centro del disegno, scala di 10 piedi ferraresi
Bibliografia: GRAZIANI SECCHIERI, 2012

Iscrizioni:
*recto*, vengono riportate solamente le strade per inquadrare il lotto,
*Strada di Borgo Nuovo; strada de Bastardini*

Note
Secondo Graziani Seccheri il disegno sarebbe riferibile a una stagione di lavori risalente alla prima metà del Settecento, nel corso della quale i religiosi hanno destinato a funzioni commerciali una parte degli ambienti della casa affacciati sulle strade dei Bastardini e di Borgo Nuovo. All'epoca Santini era proto del duomo di Ferrara e personalità di nota competenza, al punto da comparire anche come consulente per le fondazioni della facciata del duomo di Rovigo.
Nel disegno della scheda 35 lo stesso angolo dell'edificio viene studiato a scala ridotta e risolto con una disposizione differente.

**Scheda 35 – Planimetria per la sistemazione dell'angolo meridionale della casa**
Inventario teatino: non inventariato




Autore: Vincenzo Santini (attribuito, cfr. Graziani Secchieri, 2012)
Data: 1720-1740
Dimensioni: 510x760 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso al centro, scala di 50 piedi ferraresi
Bibliografia: Graziani Secchieri, 2012

Iscrizioni:
*recto*, lungo i margini del disegno,
*strada di Borgo Nuovo; strada de Bastardini; scala di piedi n° 50 di Ferrara*

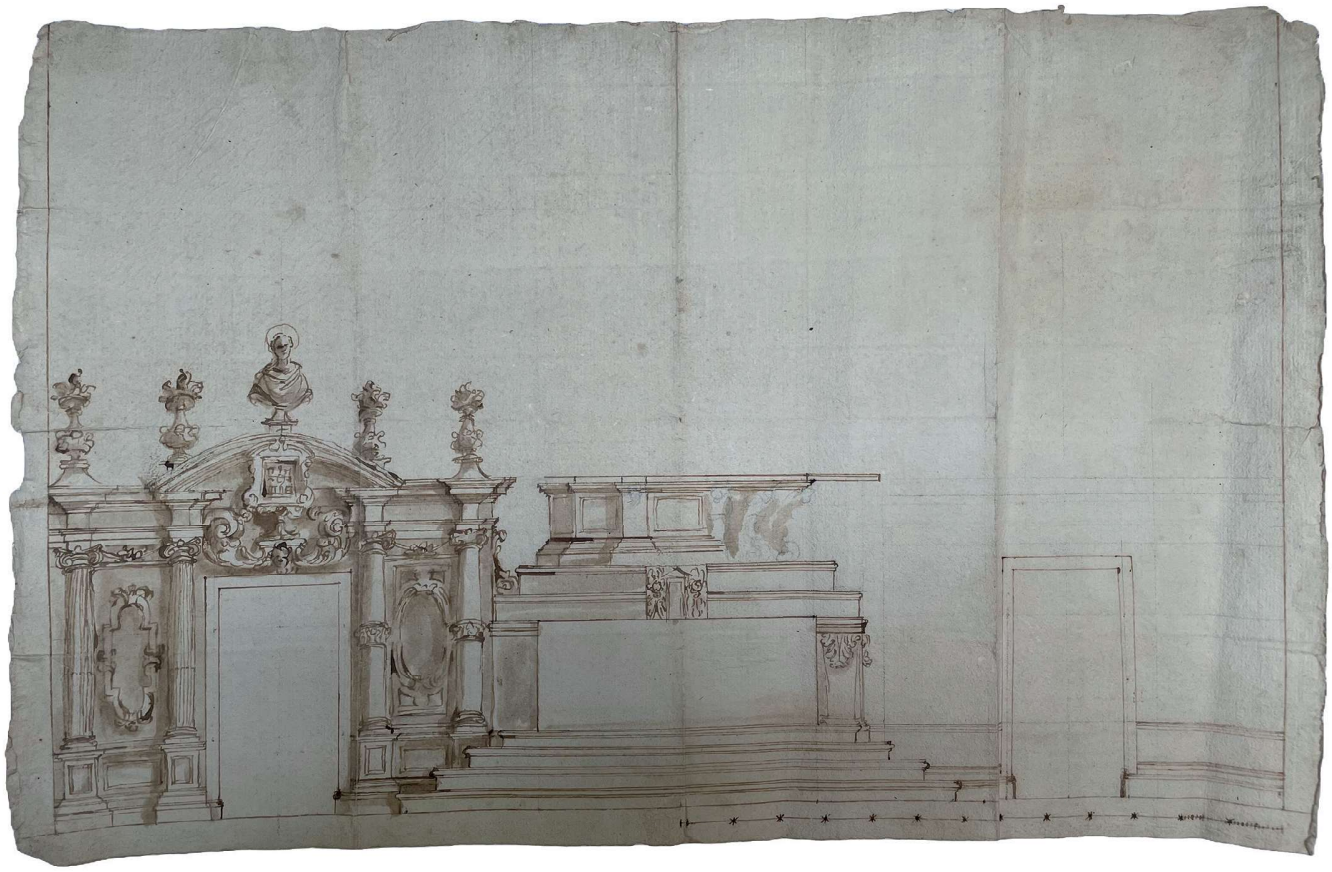
Nel disegno, all'interno degli ambienti, sono riportate lettere maiuscole e minuscole e alcune destinazioni d'uso. Dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*SAGRISTIA; ATRIO; PORTARIA; CORTILE; CUCINA; REFETTORIO; Cortiletto; Cortiletto; CHIOSTRO; case de particolari*

*verso*,
*Spolveri di disegni per la chiesa e (la) casa*

Note
Per ulteriori considerazioni si rimanda alle note nella scheda 34.

**SCHEDA 36 – Studio di alzato per l'allestimento dell'altare maggiore con porte laterali**

Inventario teatino: M6 F5 N8



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 280x430 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello, linee di costruzione a matita
Scala grafica: in basso a destra, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
Il disegno propone differenti soluzioni per l'allestimento dell'altare maggiore.

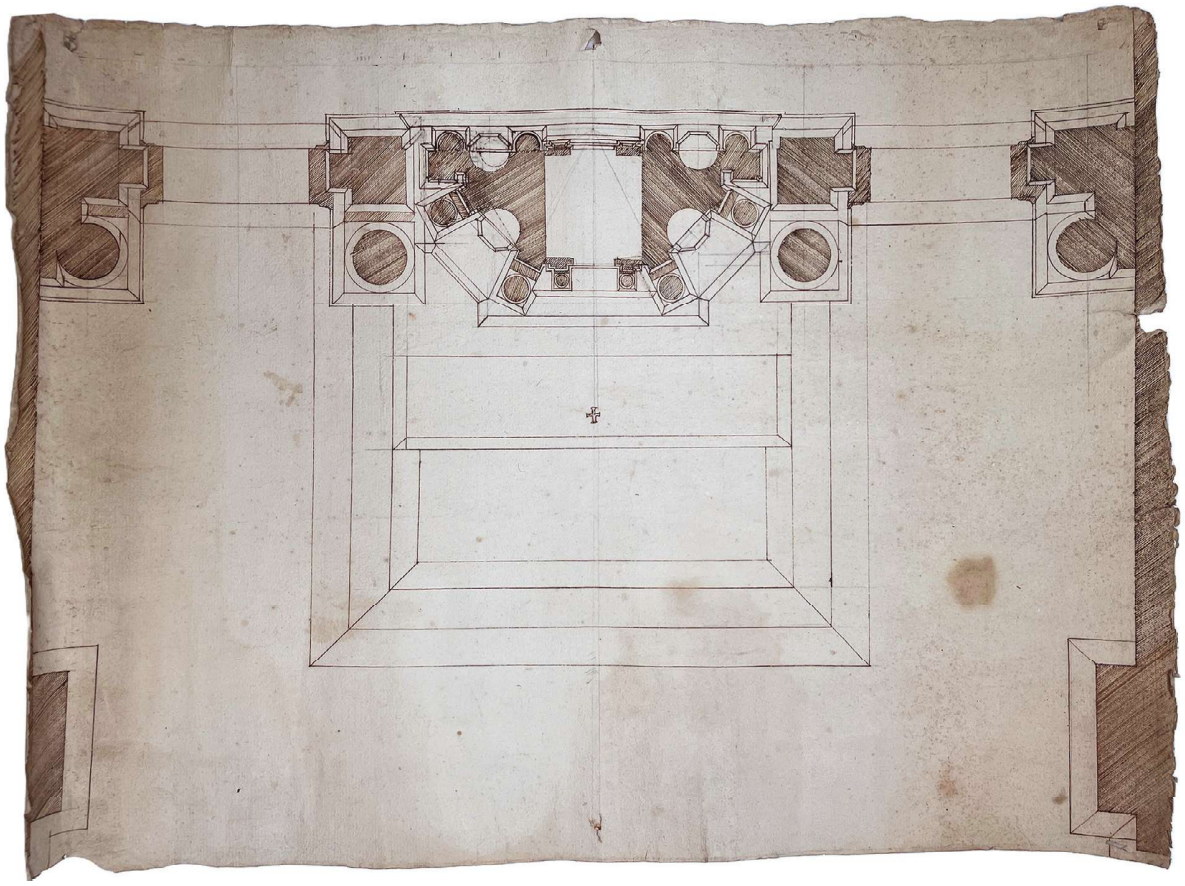
**Scheda 37 – Dettaglio con porzione angolare dell'altare**
Inventario teatino: non inventariato

Autore: -
Data: -
Dimensioni: 270x400 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: acquerello bicromo (azzurro e giallo), linee di costruzione a matita
Scala grafica: in basso a sinistra, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
Si tratta di uno dei disegni con la migliore qualità grafica tra quelli conservati nel fondo.

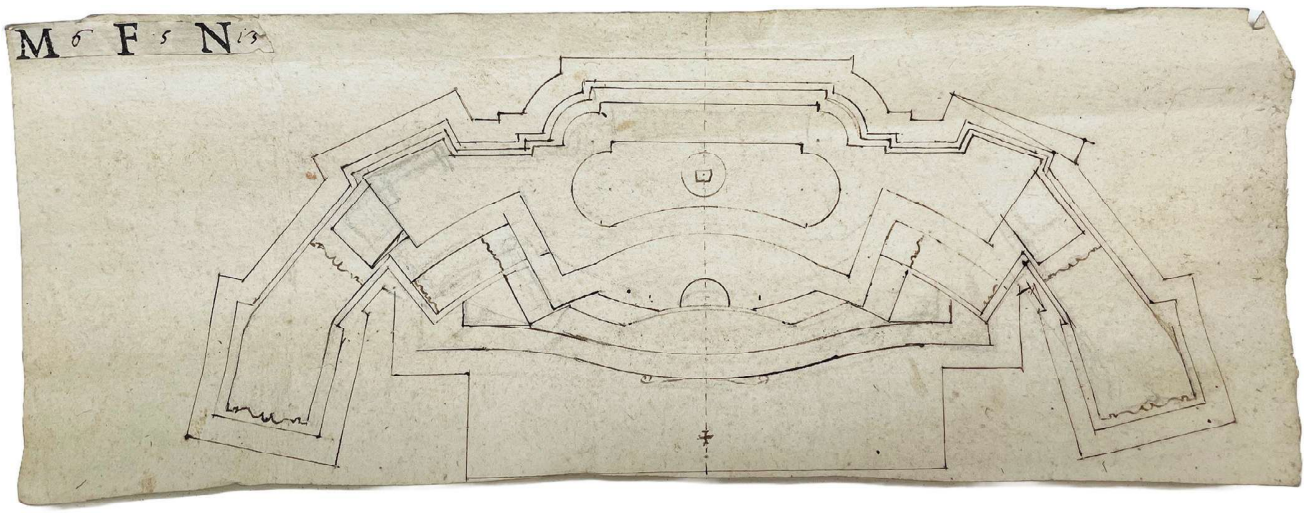
**Scheda 38 – Pianta di altare con portali laterali**
Inventario teatino: M6 F5 N6



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 375x500 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro
Scala grafica: in alto al centro, solo abbozzata, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

**Scheda 39 – Pianta di altare**
Inventario teatino: M6 F5 N1




Autore: -
Data: -
Dimensioni: 375x500 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro
Scala grafica: non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

**SCHEDA 40 – Alzato di edicola marmorea con tabernacolo**
Inventario teatino: M6 F5 N4

Autore: -
Data: -
Dimensioni: 250x375 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e colori a cera/pastello
Scala grafica: non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

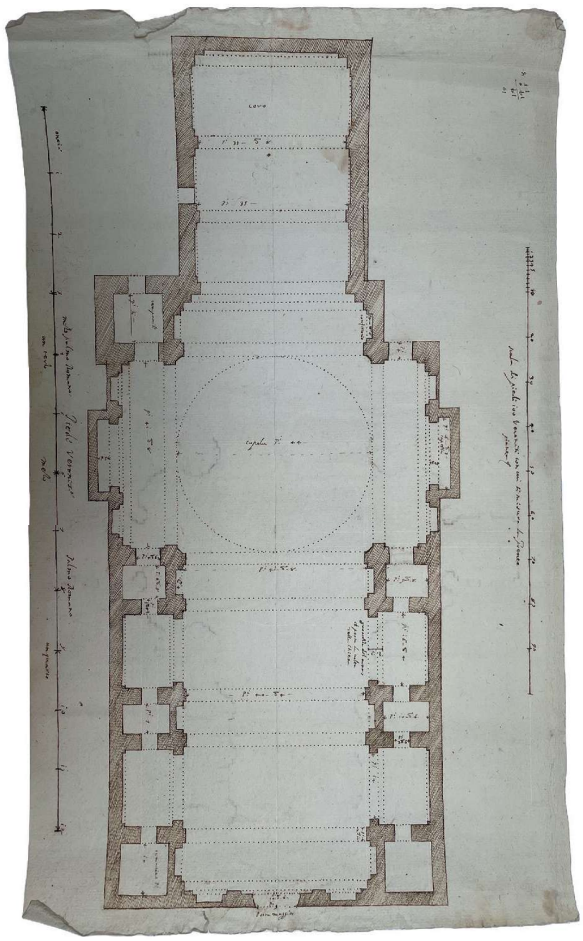
Note
Il disegno è privo di margine inferiore; il supporto originario poteva quindi avere dimensioni maggiori.

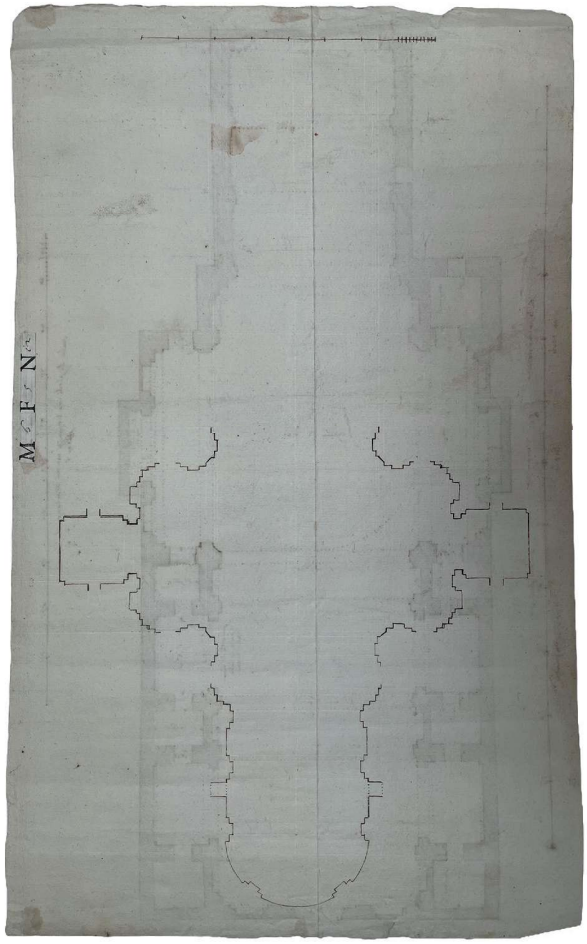
**Scheda 41 – Alzato con tabernacolo e baldacchino retto da puttini**
Inventario teatino: M6 F8 N9

Autore: -
Data: -
Dimensioni: 280X420 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro, linee di costruzione a matita
Scala grafica: non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

**SCHEDA 42 – Pianta della chiesa teatina di Verona (San Nicolò all'Arena)**
Inventario teatino: M6 F5 N12



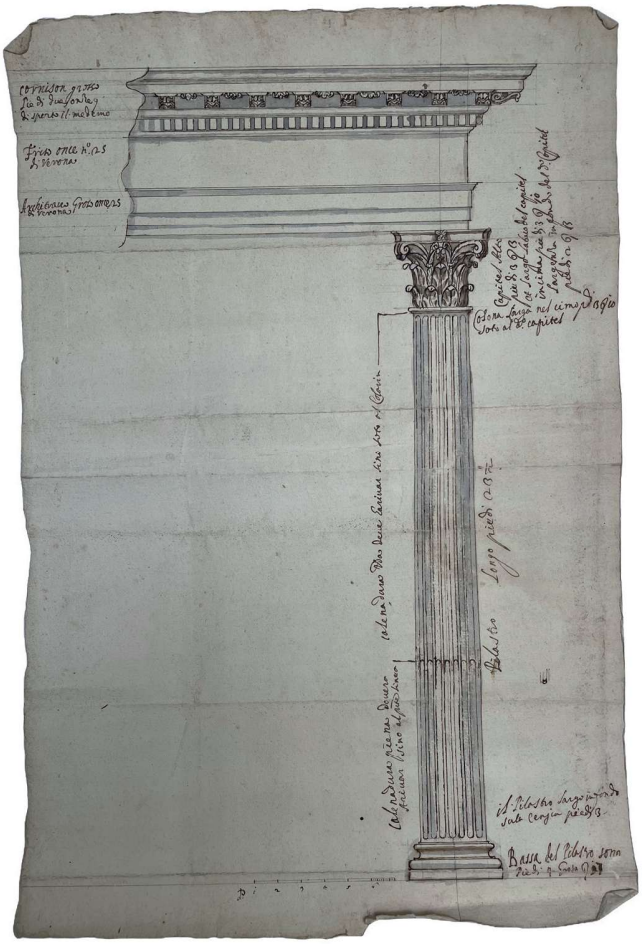



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 255x420 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro
Scala grafica: *recto*, sopra e al centro, scala di 100 piedi veronesi e, in basso al centro, scala di palmi romani; *verso*, solo abbozzata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, dall'alto al basso,
*coro; confissorio; campanili; capella; cupola piedi 44; groseza del muro che porta la volta della chiesa; camarino; porta maggiore.*

Note
Se la chiesa rappresentata sul *recto* del foglio è ben identificabile come la chiesa di San Nicolò all'arena di Verona, risulta particolarmente interessante il disegno sul *verso*, un profilo abbozzato di un impianto a crociera con un coro altrettanto profondo. Il tratto rimarca insistentemente il profilo di ordini architettonici ribattuti, richiamando le chiese di Francesco Grimaldi. Sono interessanti, inoltre, i due ambienti collocati alle estremità del transetto.

**Scheda 43 – Alzato di colonna con trabeazione**
Inventario teatino: M6 F4 N7

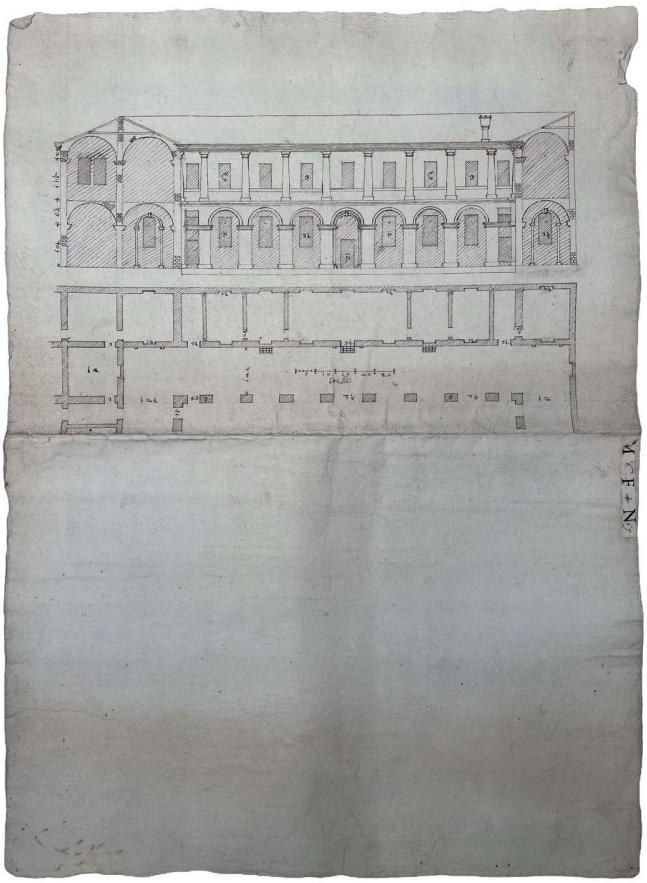


Autore: -
Data: -
Dimensioni: 290x435 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello, linee di costruzione a matita
Scala grafica: in basso al centro, scala di 7 piedi, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*cornison grosso piedi due, onze 9 di sporto il medesimo; Frieso once 25 di Verona; Architravo Grosso once 25 di Verona; Capitello alto piedi 3 ... 3 et largo l'abaco del capitello in cima piedi 3 ... 10. Larghezza in fondo del Capitello piedi 2 ... 3; Colona larga nel cimo piedi 36 soto al detto capitelo; Calenadura voda deve harivar sino soto al colarin; Calenadura piena dovero harivar sino al punto linea; Pilastro longo piedi 23 1/2; il Pilastro largo infondo scala longa piedi 3; Bassa del pilastro sono piedi n ...; scala di 7 piedi.*

Note
La colonna rappresentata richiama senza dubbio le colonne libere di reimpiego addossate alla facciata della chiesa teatina di San Paolo Maggiore a Napoli e provenienti dall'antico tempio dei Dioscuri della città. In questo caso, però, la trabeazione sulle colonne è composta soltanto da un architrave a tre fasce, poi completata con fregio e cornice sul piano di facciata.
Per un confronto col caso napoletano è dunque forse più opportuno ricorrere alle ricostruzioni del tempio antico fornite dalla trattatistica. In particolare, nei *Quattro Libri* Palladio propone uno studio dell'ordine in questione e, nell'angolo della cornice, inserisce una pigna che compare anche nel disegno teatino. Il fiore dell'abaco riportato da Palladio, invece, è differente, ed è più simile al modello antico quello del disegno teatino.

**Scheda 44 – Sezione di un chiostro**
Inventario teatino: M6 F4 N17



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 370x500 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro
Scala grafica: al centro, inserita in pianta nel disegno, scala di 25 piedi, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

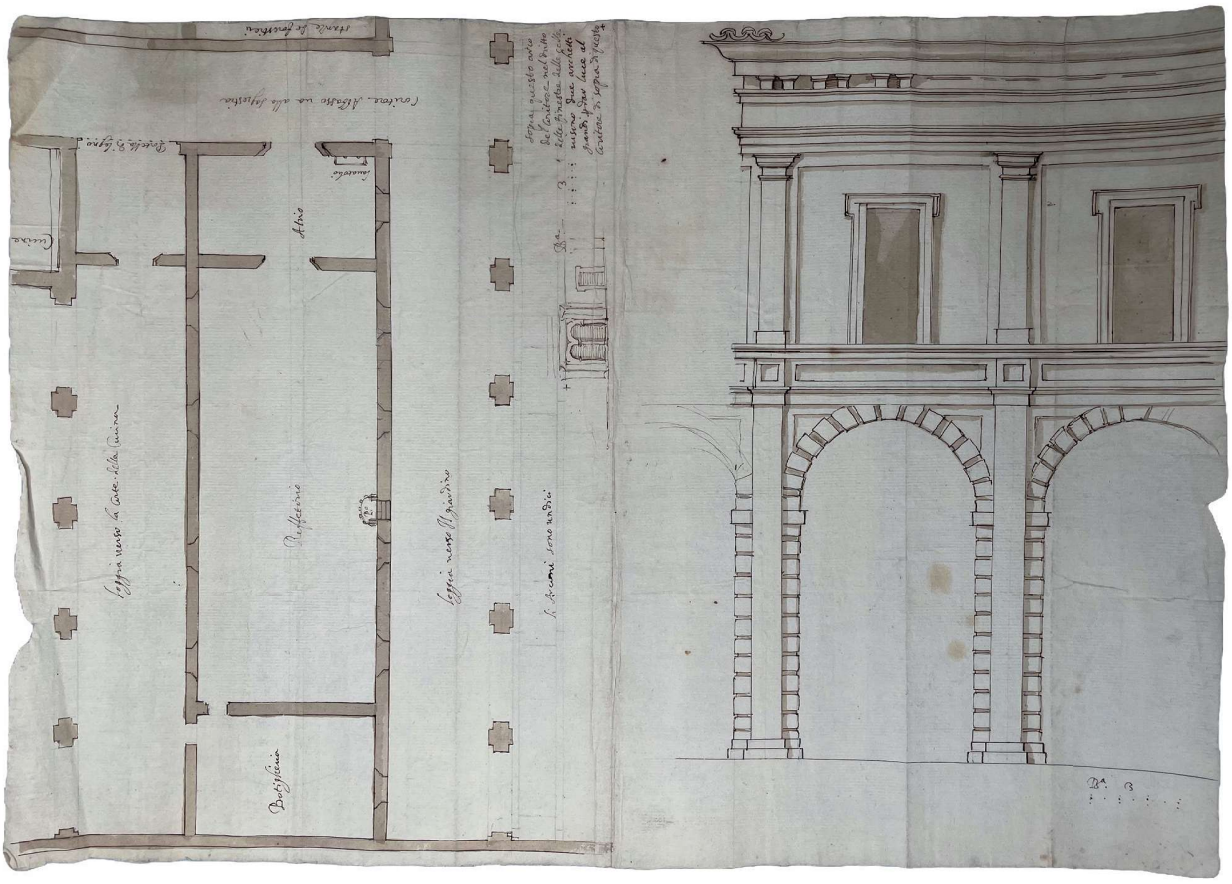
Note
Nel disegno non sono presenti indicazioni utili a una contestualizzazione del progetto. La soluzione d'angolo, con campata stretta e foratura quadrangolare superiore, potrebbe ricordare il chiostro della casa teatina di Padova.

**Scheda 45 – Alzato con cinque arcate**
Inventario teatino: M5 F4 N17

Autore: -
Data: -
Dimensioni: 340x530 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: in basso al centro, scala di 10 piedi, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

**Scheda 46 – Pianta e prospetto di un corpo di fabbrica con loggiato su pilastri e cortile**
Inventario teatino: M6 F4 N11

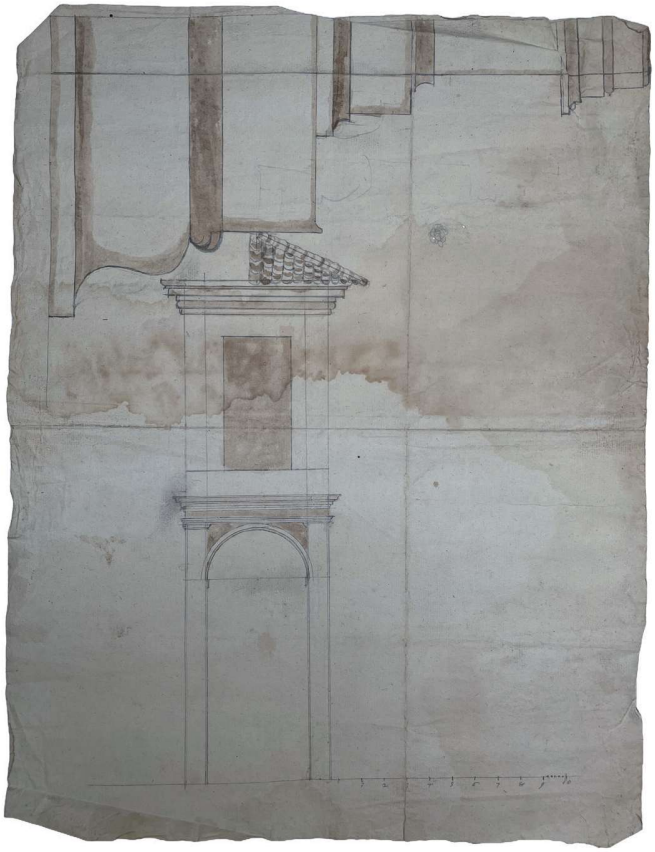


Autore: Luca Danese (?), vedi note al disegno
Data: 1630 ca., vedi note al disegno
Dimensioni: 360x505 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello
Scala grafica: a fianco della didascalia centrale, indicata la misura di 3 piedi
Bibliografia: inedito

Iscrizioni:
*recto*, in pianta, dall'alto al basso e da sinistra a destra,
*cucina; portella in legno; stanze de forestieri; coritore abbasso va alla Sagrestia; Lavatoio; atrio; refetorio; botiglieria; loggia verso il giardino; Sopra questo arco del coritore nel dritto delle finestre delle celle vi sono due archetti grandi per dar luce al coritore al di sopra di questo; li Arconi sono undici.*

Note
Nel disegno, che potrebbe rappresentare lo studio in pianta e in prospetto di una porzione della casa, non vi sono elementi che rimandino alla fondazione ferrarese. Oltretutto, l'iscrizione rimanda a un loggiato di 11 campate, mai apparso nelle planimetrie di progetto per Ferrara, a meno che non si consideri esteso fino al corso Giovecca tutto il braccio del dormitorio, che costituirebbe, come suggerito dalle fondazioni puntuali nel disegno in scheda 8, una teoria di 11 arcate. Se questo foglio costituisse un approfondimento del progetto rappresentato dalla pianta delle fondazioni, si potrebbero considerare contemporanei, datando anche questo documento agli anni Trenta del Seicento e attribuendolo al Danese.

**Scheda 47 – Alzato di una campata con dettaglio di cornice**
Inventario teatino: M6 F4 N2



Autore: -
Data: -
Dimensioni: 405x590 mm ca.
Supporto: cartaceo
Tecnica: inchiostro e acquerello, linee di costruzione a matita
Scala grafica: in basso a destra, scala di 10, unità non indicata
Bibliografia: inedito

Iscrizioni: -

Note
La cornice, rappresentata nella parte superiore del foglio, sembrerebbe un ingrandimento della soluzione nell'alzato sottostante.