

Annali di architettura

Annali di architettura  
rivista fondata da André Chastel

*Direttore*

Fernando Marías

*Comitato di redazione*

Guido Beltramini  
Howard Burns  
Cammy Brothers  
Caroline Elam  
Francesco Paolo Fiore  
Christoph L. Frommel  
Pierre Gros  
Jean Guillaume  
Fernando Marías  
Silvia Moretti

*Redazione*

Ilaria Abbondandolo

*Editing*

Francesco Brunelli

*Impaginazione*

Laura Ribul, Studio Bosi, Verona

In copertina, “Descanso triunfal”.  
Palazzo Spinola, Genova.  
Fotografia di Joaquín Bérchez (2011)

Pubblicazione annuale  
Prezzo di un numero € 47,00

Per informazioni  
<https://www.palladiomuseum.org/annali/>  
[annali@cisapalladio.org](mailto:annali@cisapalladio.org)

Stampato in Italia  
© Copyright 2023  
Centro Internazionale di Studi  
di Architettura Andrea Palladio  
[www.palladiomuseum.org](http://www.palladiomuseum.org)

Realizzazione  
Marsilio Editori® s.p.a.  
[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

isbn 978-88-297-2049-1  
Tutti i diritti riservati

Rivista di classe A nell'elenco  
dell'Agenzia nazionale di valutazione  
del sistema universitario e della ricerca  
(ANVUR, <http://www.anvur.it/>)  
pubblicato il 27/02/2023:  
codice ISSN 1124-7169.

This journal was approved on 2023-05-25  
according to ERIH PLUS criteria for inclusion  
(<https://dbh.nsd.uib.no/publiseringskanaler/erihplus/>).

34

# Annali di architettura

2022

Rivista del Centro Internazionale  
di Studi di Architettura  
Andrea Palladio

**CENTRO INTERNAZIONALE  
DI STUDI DI ARCHITETTURA**

**ANDREA PALLADIO**

Fondazione

*Soci fondatori*

Regione del Veneto

Provincia di Vicenza

Comune di Vicenza

Camera di Commercio Industria

Artigianato Agricoltura di Vicenza

Accademia Olimpica

*Soci partecipanti*

FASE SpA

LD 72 Srl

*Soci sostenitori*

Confindustria Vicenza, Sezione

Costruttori Edili e Impianti

OTB Foundation

Zambon Company SpA

*Sostengono progetti speciali*

Fondazione Giuseppe Roi onlus

Friends of Palladio

MiC / Direzione generale

Biblioteche e diritto d'autore

MiC / Direzione generale

Educazione ricerca e istituti culturali

Soroptimist Vicenza

*Mecenati Art Bonus*

Cristiano Silei

Viacqua SpA

Palladio Group SpA

RM Holding Srl

Burgo Group SpA

Delta Plus Srl

*Corporate donor*

Allianz Bank Financial Advisors

Antenore Eneregia Srl

BCC di Verona e Vicenza Credito

Cooperativo

Confartigianato Imprese Vicenza

De Facci Luigi SpA

L.E.G.O. SpA

*Consiglio di amministrazione*

Lino Dainese, *presidente*

Antonio Foscari, *vicepresidente*

Luisa Benedini

Roberto Ditri

Federico Faggin

Antonio Vescovi

Elena Zambon

*Collegio dei revisori dei conti*

Diego Finco, *presidente*

Gennaro Pierri

Damiano Rampazzo

*Consiglio scientifico*

Howard Burns, *presidente*

Donata Battilotti

Amedeo Belluzzi

Barry Bergdoll

Cammy Brothers

Matteo Ceriana

Giorgio Ciucci

Jean-Louis Cohen

Joseph Connors

Bianca de Divitiis

Caroline Elam

Francesco Paolo Fiore

Christoph L. Frommel

Luisa Giordano

Pierre Gros

Jean Guillaume

Hubertus Günther

Deborah Howard

Elisabeth Kieven

Douglas Lewis

Fernando Marías

Paola Marini

Gülru Necipoğlu

Arnold Nesselrath

Alessandro Nova

Werner Oechslin

Pier Nicola Pagliara

Susanna Pasquali

Mario Piana

Fernando Rigon Forte

Dmitry O. Shvidkovsky

Vitale Zanchettin

*Direttore*

Guido Beltramini

*Segreteria culturale e collezioni*

Ilaria Abbondandolo

*con* Francesco Marcorin

*e* Silvia Fogato

*Segreteria organizzativa*

Elisabetta Michelato

*con* Carlotta Moro

*Segreteria amministrativa*

Giulia Artuso

*Sistemi informatici*

Simone Baldissini

*Gestione tecnica del palazzo*

Simone Picco

*Stage*

Elisa Bano

Francesca Cengiarotti

Martina Volpato

## Sommario

- 7 *Martina Diaz*  
*Louis Vandenabeele*  
*Clemens Voigts*  
*Stefan M. Holzer*  
Le sovracupole lignee della basilica di Sant'Antonio in Padova: struttura e prime datazioni
- 19 *Lorenzo Vigotti*  
Towards the Renaissance palace typology: Palazzo da Uzzano's architectural innovations (1408-1417)
- 37 *Fernando Mariás*  
Escaleras en España *en longue durée*: diseño y estereotomía
- 51 *Giulia Zaccariotto*  
Novità documentarie per la biografia di Antonio Gambello (e una nota su Pietro Lombardo)
- 61 *Michele Guida Conte*  
La loggia del cardinale Zeno nel vescovado di Vicenza: una proposta di rilettura critica
- 79 *Dario Donetti*  
Drawing by Emulation. The Codex Mellon, Varignana, and Raphael
- 103 *Eleonora Caggiati*  
Il "desegno" di Pier Francesco da Viterbo e le fortificazioni della città di Parma nella prima metà del Cinquecento
- 111 *Francesca Mattei*  
Villa Affaitati a Grumello. Committenza, mercatura e nobiltà nella Lombardia spagnola (1550-1624)
- 133 *Edoardo Rossetti*  
I disegni ottocenteschi di Tito Vespasiano Paravicini e l'architettura residenziale del primo Rinascimento milanese: il caso del palazzo di Gerolamo Rabia
- 147 *Konstantin Nossov*  
Italian Renaissance influence on Russian defensive architecture of the late 15<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries
- 161 *Barry Bergdoll*  
Some notes on Palladio's reputation in France, Germany, and Britain in the nineteenth century
- 183 *Fulvio Lenzo*  
"Bramante and Michelangelo might never have lived". Anthony Blunt storico dell'architettura
- 197 Apparati
- 199 Abstracts
- 201 Profili
- 203 Notiziario del CISA Andrea Palladio



# “Bramante and Michelangelo might never have lived”.

## Anthony Blunt storico dell'architettura

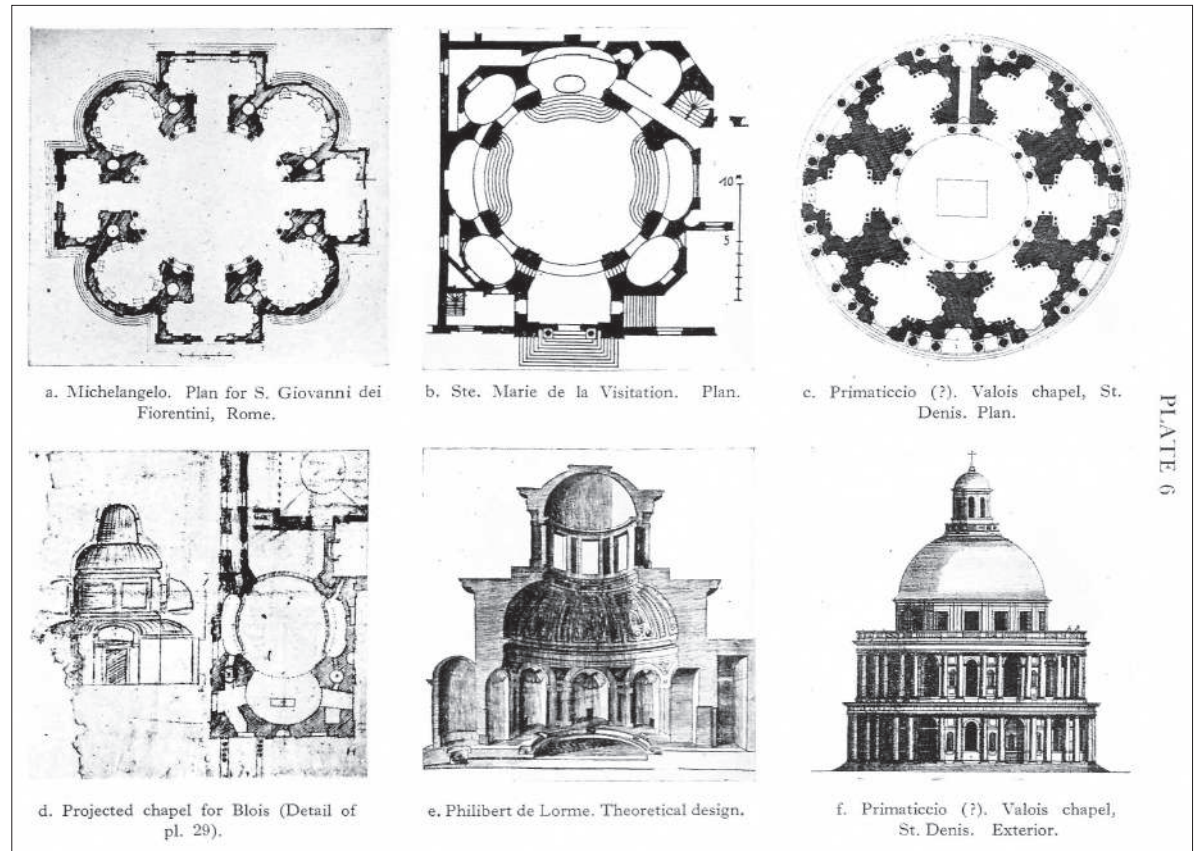


1. Anthony Blunt ritratto da Antony Charles Robert Armstrong-Jones, 1st Earl of Snowdon, 1963 (© Trunk Archive).

Fra i grandi maestri della storia dell'arte Anthony Blunt (1907-1983) è senza dubbio uno di quelli di cui si è scritto di più, e ancora oggi, a quarant'anni dalla scomparsa, la sua figura continua ad animare discussioni e polemiche (fig. 1)<sup>1</sup>. A suscitare curiosità è soprattutto la sua attività spionistica durante la Seconda Guerra Mondiale, reclutato come agente segreto dell'MI5 britannico, ma al contempo al servizio dell'Unione Sovietica. Nonostante nel 1964 i servizi segreti del Regno Unito gli avessero garantito immunità e riservatezza in cambio della sua confessione completa, quindici anni più tardi fu smascherato pubblicamente dal primo ministro conservatore Margareth Thatcher in risposta a un'interrogazione parlamentare laburista<sup>2</sup>. Ne nacque uno scandalo, a seguito del quale Blunt venne privato del cavalierato e additato dalla stampa inglese come traditore della nazione. Dopo la sua mor-

te, avvenuta nel 1983, è assurto a protagonista di mitologia popolare, probabilmente unico storico dell'arte a ispirare, oltre a numerose inchieste giornalistiche e saggi storici, anche diversi romanzi, una pièce teatrale, due film e una serie televisiva<sup>3</sup>. Ma queste vicende, e in particolare la rivelazione della sua doppia identità – da un lato compassato professore di storia dell'arte, apprezzato dal mondo accademico internazionale e intimo della famiglia reale inglese, dall'altro omosessuale clandestino a Cambridge e spia russa al centro di episodi rocamboleschi – ha finito col condizionare in chiave psicoanalitica anche l'interpretazione della sua produzione scientifica. I suoi libri sono stati setacciati alla ricerca di indizi che potessero dire qualcosa in più sul 'vero' Blunt, cercando di fare chiarezza in quella opacità che il suo stesso nome sembra portare con sé – 'blunt' in inglese è aggettivo antonimo di 'sharp' – e insistendo eccessivamente sui presunti nessi fra la sua vita segreta e la scelta di dedicarsi allo studio di personalità o manifestazioni artistiche in qualche modo eccentriche<sup>4</sup>. I pochi studi su di lui non viziati da preconcetti sono concentrati prevalentemente sugli articoli degli anni giovanili o su singoli contributi, trascurando la porzione più significativa della sua vasta produzione, che annovera una trentina di monografie, circa trecentocinquanta articoli e saggi e più di quattrocentocinquanta recensioni<sup>5</sup>. A differenza di quanto è avvenuto per altri storici dell'arte della sua generazione, le riflessioni sul suo modo di affrontare i problemi artistici sono pertanto ancora molto frammentarie: nell'impossibilità, per il momento, di presentarne una sintesi esaustiva, conviene dunque circoscrivere il campo di indagine agli studi sull'architettura e limitarlo ad alcune tematiche principali, che prenderemo in esame dopo aver ripercorso sinteticamente le tappe principali delle sue vicende biografiche.

Anthony Frederick Blunt nasce il 26 settembre 1907 a Bournemouth, ultimo dei tre figli di Stanley, pastore anglicano, e Hilda Master, esponente della piccola nobiltà di provincia e lontana parente della futura regina madre Elisabetta<sup>6</sup>. Nel 1912 la famiglia si trasferisce a Parigi, dove Stanley è cappellano dell'ambasciata britannica e dove Anthony rimane fino al 1921, quando torna in Inghilterra per frequentare il collegio di Marlborough. Durante la permanenza in Francia il giovane Blunt si appassiona all'arte grazie al fratello maggiore Wilfred, pittore, che lo porta



con sé a visitare mostre e musei. Sviluppa allora quel senso di intenso godimento estetico nel rapporto diretto con le opere d'arte che non lo avrebbe più abbandonato. È sempre a Parigi che negli anni del primo conflitto mondiale si avvicina all'architettura per una scelta quasi obbligata. Infatti, come avrebbe ricordato lui stesso molti anni dopo, "durante la guerra di colpo tutto si fermò: di quadri da guardare non ce n'erano [...]. Chiunque desiderasse vedere un'opera d'arte era automaticamente costretto a rivolgersi all'architettura"<sup>7</sup>. Già a sedici anni pubblica il primo articolo e nel frattempo torna ogni primavera a Parigi per visitare le gallerie e tenersi aggiornato sulle ultime tendenze, ma per tutta la durata degli studi scolastici e universitari gli interessi artistici rimangono una passione personale. Frequenta l'università di Cambridge, conseguendo una laurea di primo livello in matematica e una di secondo in lingue moderne. Apprende così il tedesco, che si aggiunge al francese e all'italiano nel ventaglio delle lingue che padroneggia. Può dedicarsi a tempo pieno alla storia dell'arte soltanto dal 1932, quando ottiene dal Trinity College una borsa di studio per occuparsi delle teorie artistiche di Nicolas Poussin. A tale scopo compie numerosi viaggi in Europa e oltre alla Francia visita Roma, dove trascorre parecchi mesi fra il 1933 e il 1934, e poi Berlino, dove nel 1936 rimane profondamente turbato dall'esperienza ravvicinata del nazionalsocialismo. Come molti altri giovani che frequentavano l'università di Cambridge in quegli anni, anche Blunt viene conquistato dal marxismo, che tenta di traspor-

re un po' ingenuamente alla storia dell'arte, ad esempio criticando aspramente *Guernica* di Picasso per la mancata adesione ai canoni del realismo più ortodosso<sup>8</sup>.

Nella seconda metà degli anni Trenta la sua visione del mondo e le sue idee sull'arte arrivano a un punto di svolta. La fine della Guerra Civile Spagnola, con l'affermazione di un'altra dittatura di stampo fascista in Europa, deve aver contribuito alla decisione – poi amaramente rimpianta – di arruolarsi nel NKVD, futuro KGB, come agente segreto al servizio dell'Unione Sovietica<sup>9</sup>. In quello stesso periodo si avvicina al gruppo di storici dell'arte tedeschi del Warburg Institute, esuli da Amburgo a Londra per sfuggire al nazismo. Anthony Blunt fa il suo ingresso ufficiale al Warburg Institute il 13 settembre 1937 e vi rimane poi fino al 1939, quando passa come *Reader* di Storia dell'arte e *Deputy Director* al Courtauld Institute<sup>10</sup>. Negli anni del Warburg lavora sempre più accanitamente alla sua ricerca sugli scritti teorici di Poussin, pubblicando i primi risultati in un articolo del 1938<sup>11</sup>. Con Walter Friedländer avvia l'edizione del monumentale catalogo dei disegni di Poussin: il primo volume esce nel 1939, gli altri cinque sarebbero seguiti nell'arco dei quattro decenni successivi<sup>12</sup>. Con l'intensificarsi delle ricerche sul pittore francese le incursioni nell'ambito dell'arte contemporanea divengono via via più sporadiche. Rendendosi conto che il suo iniziale progetto sulle teorie artistiche di Poussin è troppo ambizioso, decide di procrastinarlo, e opta per trasformare in volume la sola parte introduttiva<sup>13</sup>. Il suo primo li-



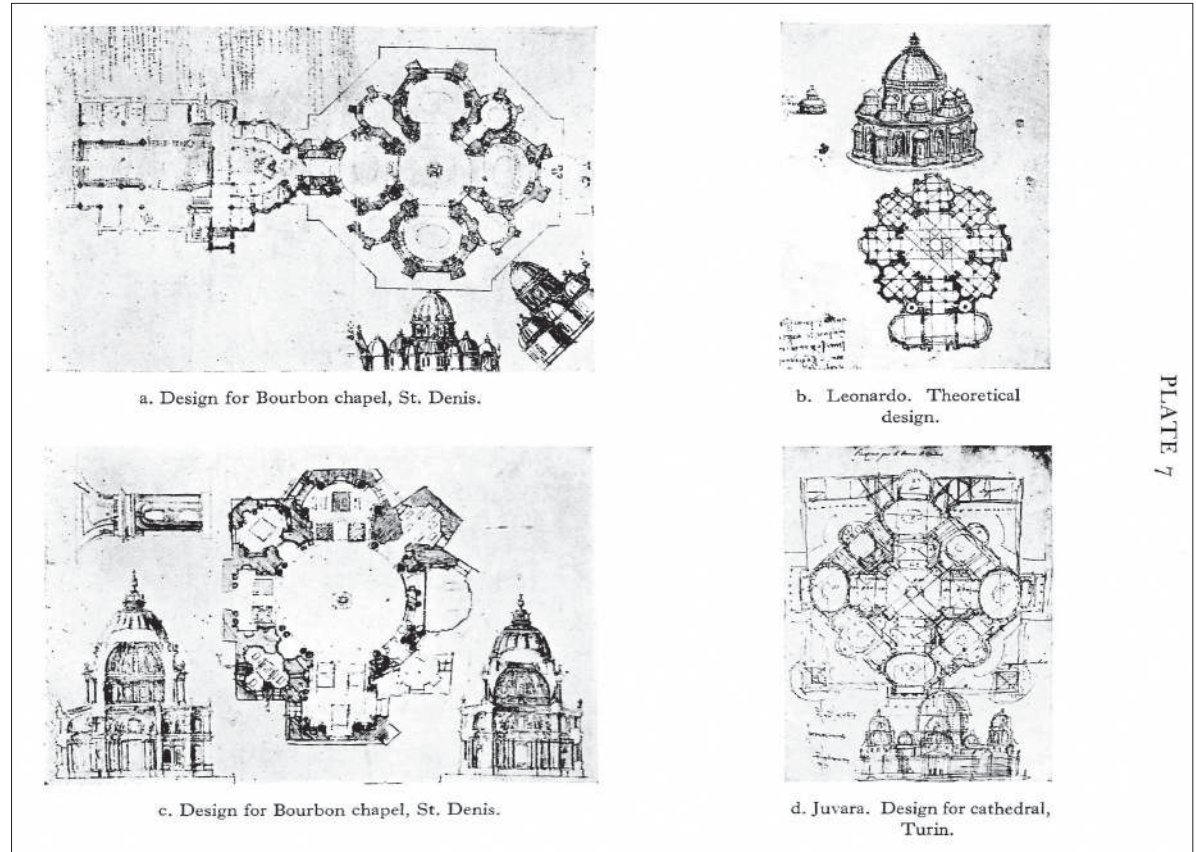


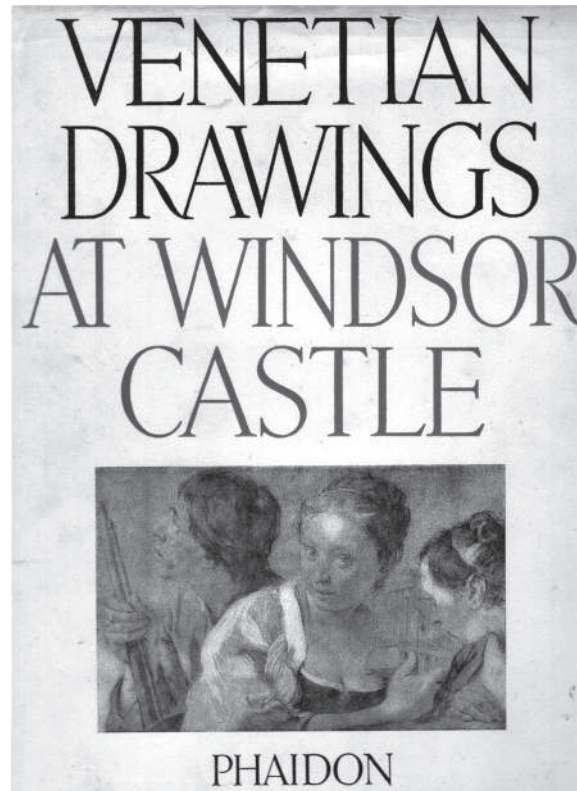
PLATE 7

bro nasce dunque dalla consapevolezza che per offrire una sintesi efficace è sempre necessario che essa sia il risultato di un lavoro analitico: se i problemi sono troppo vasti bisogna restringere il campo d'indagine. È così che nel 1940 dà alle stampe *Artistic Theory in Italy 1450 to 1600*, uno studio che aspira a mettere ordine in una materia complicata proprio in un momento storico e personale in cui tutto appare ancora più difficile a causa della guerra. Blunt ne corregge le bozze mentre presta servizio come ufficiale dell'esercito britannico nel Nord della Francia, e nei ringraziamenti si lascia sfuggire un compromettente riferimento a Guy Burgess, suo amico personale e soprattutto – come si sarebbe scoperto soltanto diversi anni più tardi – compagno nel gruppo delle cinque spie russe di Cambridge<sup>14</sup>. Ben più importante è però il debito nei confronti del Warburg Institute, non solo per gli aiuti materiali, ma anche perché nel contatto quotidiano con i suoi membri Blunt riconosce di aver potuto osservare da vicino l'applicazione di un rigoroso metodo scientifico che lo ha liberato da un eccesso di dilettantismo<sup>15</sup>.

Lo sbarco a Londra della biblioteca e del gruppo di studiosi del Warburg Institute comporta del resto un cambiamento profondo per l'intero mondo della storia dell'arte inglese. Blunt aveva già avuto modo di leggere in tedesco i testi fondanti di quella che lui, pur scrivendo in inglese, avrebbe continuato per lungo tempo a chiamare *Kunstgeschichte*, per sottintenderne la non corrispondenza con la più generale *Art History*<sup>16</sup>. Gli aspetti marcatamente teorici della

scuola viennese dovevano risultare per lui eccessivamente astratti e lontani dalle opere d'arte, che rimanevano invece il suo interesse principale. Ma i tedeschi del Warburg Institute avevano un approccio profondamente diverso, molto più fresco e al tempo stesso scientifico.

Secondo John Pope-Hennessy, sarebbe stato Fritz Saxl a trasformare Anthony Blunt “from a jejeune Marxist journalist into one of the most accomplished art historians of his day”<sup>17</sup>. L'incontro decisivo per la sua formazione è comunque quello con Rudolph Wittkower, da cui nasce un rapporto di amicizia destinato a durare negli anni e nutrito anche da una profonda stima reciproca. Come avrebbe ammesso lo stesso Blunt alla morte dell'amico, Wittkower era stato di fatto il suo “unico maestro” ed egli aveva imparato più da lui che da chiunque altro<sup>18</sup>. Pur nutrendo qualche riserva su alcune posizioni specifiche, non si sarebbe però mai stancato di ribadire l'importanza di *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, non solo per quanto riguarda l'arte italiana, ma anche per le discussioni “of the basic problems of the Baroque as a whole”<sup>19</sup>. Il sodalizio fra Blunt e Wittkower si era cementato nei primi anni di guerra, lavorando fianco a fianco come redattori del “Journal of Warburg & Courtauld Institutes” e allestendo insieme una mostra di disegni architettonici inglesi e italiani del Seicento<sup>20</sup>. In quello stesso periodo Blunt prosegue i lavori al secondo volume dei disegni di Poussin, tiene lezioni su Picasso alla London University e organizza una serie di lezioni sul classicismo con Fritz Saxl<sup>21</sup>. Nell'agosto del 1940 trova anche il



tempo di tenere un ciclo di conferenze sull'architetto François Mansart, che sarebbe poi divenuto il nucleo del suo secondo libro, pubblicato nel 1941 con il titolo *François Mansart and the Origins of French Classical Architecture* (figg. 2, 3). Anche questo testo, come quello dell'anno precedente, nasce sotto gli auspici di Saxl e Wittkower, che l'autore ringrazia per le molte ore passate a discutere sia le questioni di impostazione generale, sia i singoli punti problematici<sup>22</sup>. È con un'imperturbabilità sorprendente che, nella prefazione di un libro scritto durante i bombardamenti tedeschi su Londra, Blunt si scusa con il lettore perché gli era stato impossibile tornare a visitare gli edifici discussi, come pure prendere visione dei disegni citati e finanche avere accesso ad alcune importanti fonti a stampa<sup>23</sup>. Non fa mai riferimento esplicito alla guerra, che emerge solo fra le righe quando ricorda che il momento non era favorevole alle attività che richiedevano concentrazione. Conclude di poter essere tuttavia giustificato poiché, non solo nulla di valido era stato scritto su Mansart fino a quel momento, ma erano proprio le condizioni contingenti a imporre di "pubblicare ciò che si può e quando si può"<sup>24</sup>.

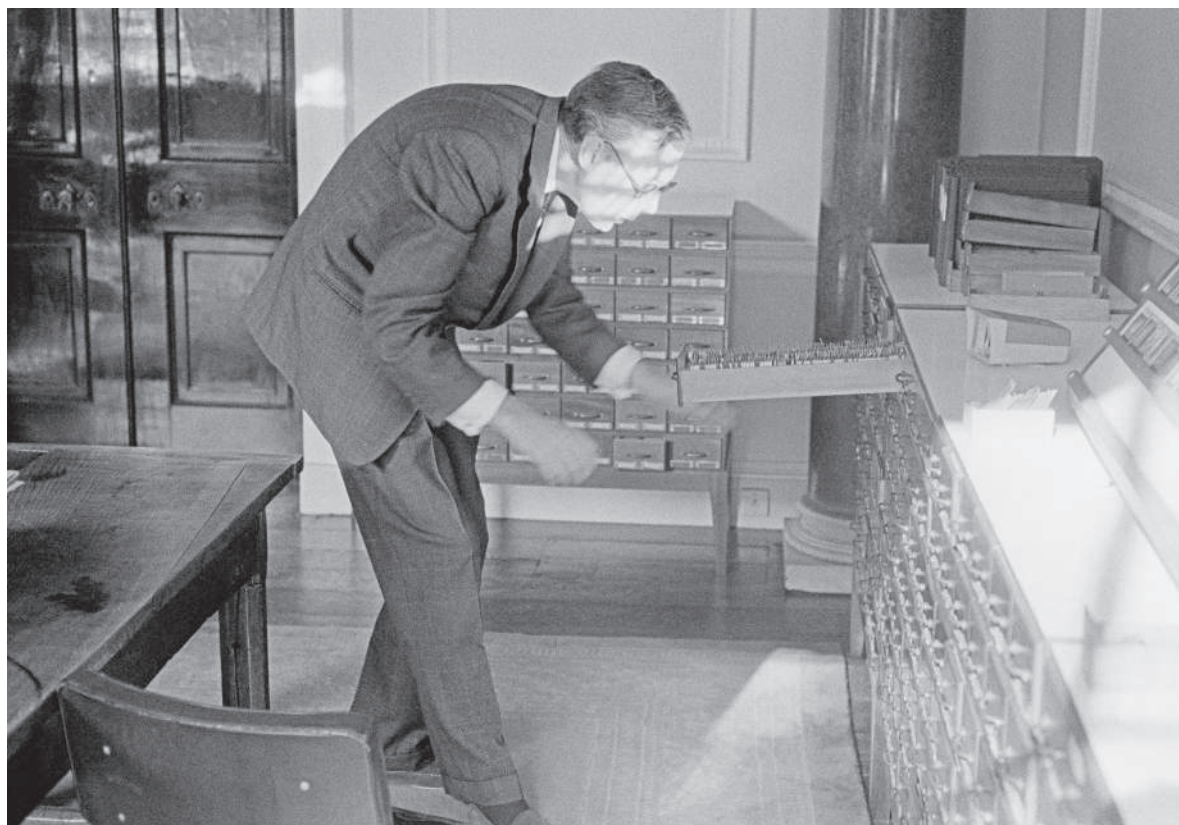
Difatti, poco dopo l'uscita del libro, egli deve interrompere gli studi e le pubblicazioni per tornare al fronte. Questa volta è arruolato dai servizi segreti britannici che, all'oscuro del suo impegno con i russi, lo impiegano in una serie di missioni speciali, culminate nel 1945 con un'incursione in territorio tedesco per conto di re Giorgio VI. Molto si è speculato sulla vera natura di questo incarico e su quanto abbia contato per la nascita di una complicità reciproca fra Blunt e la famiglia

reale inglese<sup>25</sup>. È comunque certo che, qualunque sia stato il vero oggetto della missione, il sovrano deve esserne rimasto soddisfatto, tanto da ricompensarlo al ritorno in patria con la nomina a *Surveyor of the King's Pictures*. Anthony Blunt poteva così riprendere gli studi di storia dell'arte e per di più da una posizione di assoluto prestigio. In questa veste avvia una rassegna sistematica delle collezioni della corona, dedicandosi in particolare ai disegni e dando alle stampe, nel corso degli anni, i cataloghi dei disegni francesi (1945), di quelli di Giovan Battista Castiglione e Stefano della Bella (1954), di quelli veneziani (1957; fig. 4) e infine di quelli romani del Sei e Settecento (1967)<sup>26</sup>.

La sua situazione professionale si consolida ulteriormente dopo la nomina a direttore del Courtauld Institute nel 1947 (fig. 5)<sup>27</sup>. Le pubblicazioni si intensificano e i cataloghi delle collezioni reali si alternano ad articoli su temi specifici e a volumi dedicati all'arte francese e italiana fra il Cinque e il Settecento. Nel 1953, per la collana "Pelikan History of Art" diretta da Nikolaus Pevsner, pubblica *Art and Architecture in France 1500-1700*, più volte ristampato nei decenni successivi, ogni volta con sempre nuove correzioni e aggiunte (fig. 6)<sup>28</sup>. Alcune vicende che in questo libro sono sintetizzate in brevi capitoli sarebbero poi divenute oggetto di trattazioni specifiche più dettagliate, come il volume su Philibert de l'Orme del 1958, che si presenta come estensione ideale, in quanto antefatto, di quello su Mansart. L'occhio indagatore dello storico si posa nuovamente su quel classicismo che ritiene peculiare della tradizione artistica francese e di cui de l'Orme è riconosciuto fondatore<sup>29</sup>. All'interno di questa tradizione si inserisce anche la figura di Nicolas Poussin, il *peintre philosophe* cui Blunt consacra quasi tutta la sua carriera<sup>30</sup>. Oltre alla schedatura dei disegni, intrapresa insieme a Friedländer e protrattasi per quarant'anni, Blunt pubblica una vasta serie di articoli e saggi per rendere conto di nuove scoperte e aggiornare il catalogo dei dipinti<sup>31</sup>. Divenuto un'autorità indiscussa a livello internazionale, nel 1960 gli viene affidata la cura della mostra antologica su Poussin allestita al Louvre. Nel 1966 pubblica quindi il catalogo dei dipinti e l'anno successivo una monografia di sintesi nella quale ricostruisce la storia dell'interesse per quello che non esita a definire il suo "primo amore"<sup>32</sup>. Lo studio di Poussin lo avrebbe accompagnato anche gli anni successivi, sì da legare indissolubilmente il suo nome a quello del pittore francese, ma con la monografia del 1967 Blunt chiude quel ciclo della sua carriera consacrato quasi esclusivamente al classicismo francese, e passa ad affrontare più sistematicamente l'architettura barocca italiana.

Nel 1968 dà alle stampe *Sicilian Baroque*, studio composto prevalentemente a partire dalle fotografie scattate dall'allievo Tim Benton durante la *summer school* del Courtauld Institute del 1965

5. Anthony Blunt nella biblioteca del Courtauld Institute di Londra, 1963. Foto Antony Charles Robert Armstrong-Jones, 1st Earl of Snowdon, 1963 (© Trunk Archive).



(fig. 7)<sup>33</sup>. Il corpus iconografico è preceduto da un testo storico introduttivo e seguito da una serie di *Note alle tavole* strutturate come brevi schede nelle quali trovano posto anche i confronti con fonti e modelli internazionali. Viene affidata a Benton anche la campagna fotografica destinata a illustrare *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture* pubblicato nel 1975 (fig. 8)<sup>34</sup>. A differenza del libro sulla Sicilia, questo è un volume corposo, che traccia un quadro ampio e articolato dell'architettura napoletana fra Quattrocento e Settecento. A partire dagli studi condotti per il libro su Napoli, Blunt comincia inoltre a interrogarsi sul rapporto e le differenze fra 'barocco' e 'rococò', prima in un breve articolo del 1972, poi con il volume *Baroque & Rococo: Architecture and Decoration* del 1978, che costituisce il tentativo di seguire le vicende di questi linguaggi artistici fra le regioni d'Europa e del Nuovo Mondo (fig. 9)<sup>35</sup>. Alcuni capitoli sono delegati ad altri studiosi, mentre Blunt si occupa in prima persona delle sezioni su Roma, Nord e Sud Italia, Fiandre, Russia, Spagna, Portogallo e America latina<sup>36</sup>. Nel 1979 esce la monografia su Borromini, improntata a una narrazione biografica il cui eccessivo indulgere sugli aspetti psicologici e caratteriali è riscattato dal linguaggio essenziale e da una lucida e dettagliata analisi delle opere (fig. 10)<sup>37</sup>. La quarta di copertina di questo libro è una delle ultime occasioni in cui il nome di Blunt è preceduto dal titolo di 'sir', che gli era stato conferito da Elisabetta II nel 1956 e di cui viene privato a seguito della scoperta della sua attività di spia russa. Lo scandalo, scoppiato nel novembre del 1979, occupa per settimane le prime pa-

gine dei giornali britannici mentre i giornalisti assediano la sua casa, e Howard Burns ricorda di essere andato più volte a trovarlo per portargli in incognito generi di conforto<sup>38</sup>. Blunt è fatto oggetto di pubblica riprovazione: ancora diversi mesi dopo i baristi rifiutavano di servirlo e una sera, riconosciuto tra il pubblico di un cinema londinese di Notting Hill, è fischiato dagli altri spettatori e costretto ad abbandonare la sala<sup>39</sup>. La tensione sale a livelli talmente alti che John Gaskin, suo compagno da più di vent'anni, ha un cedimento nervoso e tenta il suicidio lanciandosi da una finestra del loro appartamento<sup>40</sup>.

Il tracollo della sua vita personale sorprendentemente non comporta mutamenti significativi nei suoi interessi di studio. Anzi, Blunt si rifugia proprio nel lavoro, perseverando nell'accerchiare sempre più da vicino convergenze e intersezioni di barocco e classicismo. Intraprende un nuovo progetto, il cui frutto sarà la *Guide to Baroque Rome* del 1982, una collezione di centinaia di schede su chiese, palazzi e monumenti romani edificati fra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento, che l'amico André Chastel avrebbe più tardi definito come una versione moderna dei *mirabilia urbis* tardomedievali<sup>41</sup>. Al momento della sua morte, nel 1983, aveva quasi ultimato una monografia su Pietro da Cortona architetto<sup>42</sup>. Qualche mese prima era però venuto a conoscenza di importanti scoperte d'archivio effettuate da Jörg Martin Merz, e aveva deciso di associarlo nell'impresa come coautore e rivedere insieme il libro<sup>43</sup>. Sapendo di questa intenzione, i suoi esecutori testamentari John Golding e Michael Kitson affidano il manoscrit-

# Blunt / Art et Architecture en France

1500-1700

De l'Orme  
Goujon  
Mansart  
Le Vau  
Poussin  
Le Lorrain  
Le Brun...

Histoire de l'art  
Macula



to al giovane studioso tedesco affinché provvedesse a integrarlo e ne curasse la pubblicazione. Il libro, però, esce soltanto venti anni più tardi e completamente riscritto, tanto da poter essere considerato come opera autonoma di Merz, che infatti ne risulta unico autore anche se con l'enigmatica precisazione: “incorporating a draft of the late Anthony Blunt”<sup>44</sup>.

Nonostante la rammaricabile perdita di questo suo ultimo contributo sull'architettura del Seicento, non si può certo lamentare la mancanza di scritti dai quali provare a desumere le specificità del suo modo di fare storia. Una rassegna sia pur rapida dei titoli che compongono la produzione storiografica di Anthony Blunt rivela al primo sguardo una vastità di interessi che spazia dalla pittura alla grafica e all'architettura, dal Quattrocento al contemporaneo, anche se i nuclei forti sono senza dubbio gli studi sull'architettura del Sei e Settecento<sup>45</sup>. Limitandosi a prendere in esame i contributi principali di quest'ultimo ambito, nell'approccio allo studio dei diversi temi si possono enucleare alcuni tratti comuni. L'indagine prende avvio dall'osservazione dei manufatti artistici, esaminati in maniera sistematica e meticolosa, per spostarsi in biblioteca solo in un secondo momento. Il supporto delle fotografie poteva in qualche caso sostituire la prima visione diretta, che però era soltanto posticipata e comunque ritenuta fondamentale. Pur non dedicando tempo a intense ricognizioni archivistiche, egli fa però costante ricorso alle fonti edite, sottoponendole a un vaglio molto

serrato grazie anche alle sue raffinate conoscenze linguistiche<sup>46</sup>. A differenza di altri suoi contemporanei, soprattutto italiani, rifugge il feticismo del documento e se ne serve al solo fine di fissare una serie di certezze cui appoggiare l'impalcato interpretativo. Dopo aver setacciato le fonti, lo studio prosegue con lo spoglio sistematico della letteratura critica. Blunt era in dialogo costante con i suoi colleghi e leggeva con voracità i contributi relativi ai temi che gli stavano a cuore, come testimoniato dalle centinaia di recensioni a mostre e monografie da lui pubblicate durante tutta la sua carriera<sup>47</sup>. Altrettanto eloquenti in tal senso sono le bibliografie dei suoi libri, quasi mai ridotte a meri elenchi, anzi spesso articolate come veri e propri piccoli saggi, con l'intento di spiegare al lettore le diverse utilità, i punti di forza e le difficoltà degli studi presentati. Esemplare in questo senso è il saggio bibliografico posto in calce al suo *Borromini* (fig. 10).

Blunt comincia col presentare le fonti antiche, le prime biografie dell'architetto e le guide di Roma in cui sono descritti i suoi edifici. Prosegue con le raccolte documentarie e le pubblicazioni dei disegni, per poi passare alle collezioni di incisioni. Quindi prende in esame la letteratura moderna, cominciando dalle opere generali, fra le quali emergono il *Carlo Maderno* di Hibbard, *Art and Architecture in Italy 1600-1750* di Wittkower, descritto “as much the most valuable book” per la storia generale dell'architettura barocca romana, e *Roma barocca* di Portoghesi, citato per le “brilliant but misleading photographs”<sup>48</sup>. E a seguire le monografie su Borromini, fra le quali predilige quella di Eberhard Hempel, sconsigliando i volumi di Hans Sedlmayer e di Giulio Carlo Argan perché di difficile lettura<sup>49</sup>. Anche la monografia di Paolo Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, pubblicata in italiano nel 1967 e tradotta l'anno seguente in inglese – anzi in americano, come puntualizzato nel testo – è basata su un'analogia fra architettura e sintassi che Blunt reputa difficilmente comprensibile a una mente anglosassone. E anche in questo caso le fotografie di Portoghesi, benché splendide, spesso falsificano la realtà degli edifici rappresentati<sup>50</sup>.

Blunt ha sempre ritenuto che nei libri di storia dell'arte e dell'architettura gli apparati iconografici avessero un'importanza che prescinde dal valore estetico, poiché le fotografie, così come i grafici, hanno il compito di rendere più chiaro quanto espresso nel testo<sup>51</sup>. Dai maestri del Warburg Institute aveva inoltre imparato che le immagini potevano essere anche un valido strumento di studio tanto che talvolta, come ricorda Howard Burns, suo assistente alla didattica, portava in biblioteca le stampe fotografiche e annotava i suoi appunti direttamente sul retro<sup>52</sup>. Le fotografie e le diapositive sono uno strumento indispensabile per lo storico dell'arte (fig. 1). Se lo studio serve per tentare di dare risposta agli interrogativi posti dall'oggetto artistico, le fo-

# BAROCCO SICILIANO

Anthony Blunt



7. A. Blunt, *Barocco siciliano*, Milano 1968 [ed. it. di *Sicilian Baroque*, London 1968], copertina.

tografie consentono di collegare ciò che è stato colto dall'occhio e quello che la ricerca si assume il compito di portare alla luce. Ogni volta che si trovava a dover aggredire un nuovo tema di studio, mettendo insieme appunti e fotografie Blunt costruiva una sorta di banca dati personale con schede su edifici e opere d'arte.

Agli estremi di questo approccio catalografico troviamo *Sicilian Baroque* (fig. 7) e *Guide to Baroque Rome*. Entrambi sono concepiti come raccolte di schede con un'introduzione generale e un saggio bibliografico finale, e in entrambi il punto di partenza è l'ispezione diretta degli edifici. I passaggi successivi sono però affatto differenti. L'agile volumetto sulla Sicilia, scritto nella quasi totale assenza di studi precedenti sull'argomento, si basa soprattutto sullo sguardo acuto del *connoisseur*, capace di leggere nei capitelli della chiesa di Sant'Agata a Catania una derivazione diretta dall'*Architettura civile* di Guarini, di indovinare l'influenza del villino in Veneto di Carlo Fontana negli impianti di villa Partanna a Piana

dei Colli e villa Lardereria a Bagheria, e di suggerire l'esistenza di un nesso fra la facciata della chiesa di Montevergine a Noto e quella della Trinità a Salisburgo di Fischer von Erlach<sup>53</sup>. *Guide to Baroque Rome*, invece, è il frutto di una sfida completamente diversa. La necessità non era quella di portare alla ribalta architetture sconosciute o dimenticate, quanto piuttosto redigere una guida compatta e di facile consultazione, in modo da fornire in maniera sintetica tutte le informazioni necessarie al visitatore, indicando però anche i testi utili ad approfondire lo studio con più calma<sup>54</sup>. In altri casi, come per il volume sulla Francia e ancora di più per quello su Napoli, le schede sui diversi oggetti confluiscono in una narrazione discorsiva, capace di restituire in maniera sintetica una visione complessiva di manifestazioni artistiche unitarie. In *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, avviando una ricognizione sistematica tanto degli edifici come delle fonti storiografiche, Blunt riesce a emanciparsi dalle visuali convenzionali che continuavano a concentrare l'attenzione su pochi episodi eclatanti relegando Napoli fra le 'periferie', luogo di passiva accettazione di idee provenienti dai cosiddetti 'centri' quali Firenze e Roma<sup>55</sup>. Sulla base dei contributi filologici all'epoca più aggiornati, egli scende invece nel dettaglio dei diversi episodi architettonici, e in questo modo costituisce un catalogo che si evolve rapidamente: le nuove aggiunte spingono ad ampliare e a ridefinire ogni volta i limiti del suo studio per includere altri edifici e finire così per rimettere in discussione anche i presupposti da cui era partito. Il risultato è una storia dell'architettura napoletana del tutto nuova, che racconta gli sviluppi di una tradizione architettonica coerente dall'avvento della dinastia aragonese alla metà del Quattrocento fino all'arrivo di Ferdinando Fuga e Luigi Vanvitelli alla metà del Settecento. Un'architettura talmente diversa da quella del resto d'Italia, che Blunt si spinge a sostenere che "as far as Neapolitan architects were concerned Bramante and Michelangelo might never have lived"<sup>56</sup>. Tale affermazione è ovviamente un'iperbole, ma testimonia della sua assoluta libertà nell'affrancarsi non soltanto dai preconcetti, ma anche dalle categorie interpretative consolidate grazie a un'attenta verifica sul campo.

Una delle costanti della scrittura di Blunt è la capacità di affiancare la tassonomia chirurgica dei fenomeni particolari, indagati sia negli aspetti formali sia nelle motivazioni sociali e culturali, a considerazioni di maggiore respiro sulla migrazione di temi e modelli da una tradizione all'altra. Rifuggendo la ricercatezza letteraria, preferisce un linguaggio il più possibile piano ed elegantemente asettico, senza mai perdere di vista l'esigenza di comprensione da parte del lettore, poiché l'obiettivo è rendere intellegibili fenomeni complessi offrendone una sintesi lineare. Uno stile che si era manifestato già nella

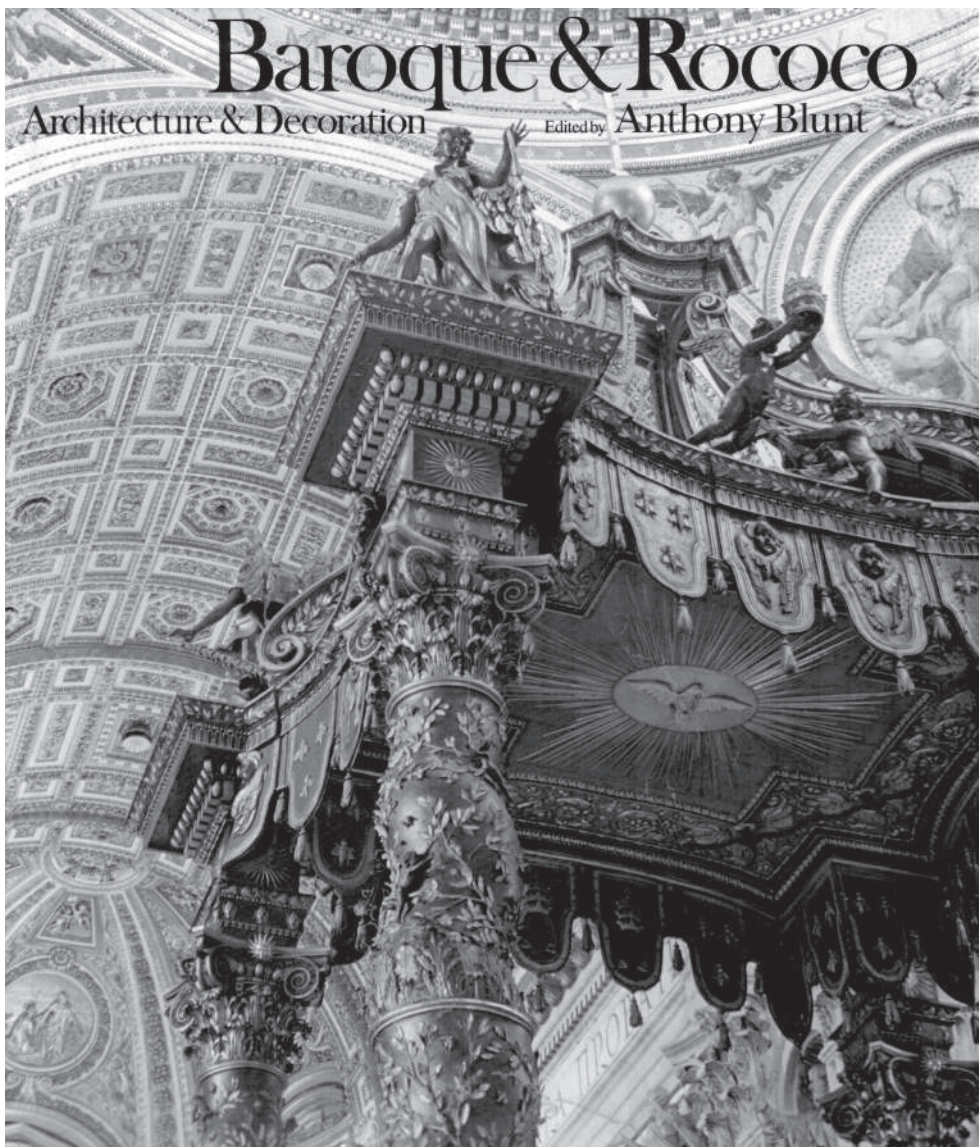


svelta monografia su Mansart del 1941, costruita come una successione di capitoli dedicati a tipologie di edifici – architetture religiose, palazzi di città, castelli – ma dove, fra le rigide maglie di tale schema logico apparentemente paratattico, si inseriscono discussioni originali in cui Blunt riesce a isolare temi architettonici precisi e a stabilire confronti fra oggetti anche molto distanti. Così, ad esempio, la trattazione dei progetti per Sainte-Marie-de-la-Visitation e per la cappella dei Borbone a Saint-Denis offre l'opportunità di individuare antenati e discendenti delle ricerche spaziali di Mansart, costruendo una genealogia che partendo da Philibert de l'Orme e dal San Giovanni dei Fiorentini di Michelangelo, passa per i progetti di Primaticcio per la cappella Valois, si ramifica attraverso gli studi di Leonardo per giungere infine ai pensieri di Juvarrà per il Duomo Nuovo di Torino (figg. 2, 3)<sup>57</sup>.

I materiali analitici collezionati reagiscono dunque fra di loro, a dimostrazione che la raccolta sistematica delle informazioni non esaurisce il lavoro dello storico, ma è soltanto parte di un processo per tentare di arrivare al senso ultimo delle manifestazioni artistiche, di fronte alle quali non si può che continuare a interrogarsi. Un'urgenza che è espressa in maniera esplicita nella recensione del 1946 al volume *The Creation of Rococo*, pubblicato tre anni prima da Fiske Kimball<sup>58</sup>. Blunt apprezza il modo in cui l'autore aveva completamente riscritto la storia della decorazione architettonica di tale periodo a partire dal chiarimento di una grande massa di dettagli apparentemente minori. Tuttavia, pur considerando positivamente lo spirito di "almost puritanical self-abnegation" con il quale Kimball si

era attenuto rigorosamente ai fatti, limitando le considerazioni di carattere generale a campi strettamente tecnici, non può mancare di sottolineare come proprio questo eccessivo rigore si fosse trasformato alla fine in un difetto. E laddove Kimball dichiarava orgogliosamente di essersi attenuto all'esigenza di rispondere alle domande "what? how? when? where? and who?", lasciando deliberatamente da parte il "why?", Blunt obietta che senza chiedersi il "perché" di un fenomeno artistico non è possibile neppure comprenderne a pieno l'essenza e, dunque, rispondere adeguatamente alla questione posta dal "what"<sup>59</sup>.

Tali presupposti teorici trovano applicazione diretta nei suoi studi. A proposito di Philibert de l'Orme precisa che l'architetto "amava certamente la complessità e l'ingegnosità in sé", ma che a dettare le scelte formali dell'architettura erano sempre motivazioni logiche e razionali<sup>60</sup>. Evidenza ad esempio come dietro alcune soluzioni apparentemente eccentriche vi fossero in realtà modelli autorevoli, come nel caso del precedente bramantesco per la colonna a tronco d'albero, o ancora delle colonne tardoantiche in Santa Prassede a Roma per i fusti a rocchi alternati del suo 'ordine francese'<sup>61</sup>. Non rinuncia inoltre ad aprire interrogativi pur in assenza di risposte soddisfacenti, come quando insiste sulle forti similitudini fra la cappella di Anet e il tempietto palladiano di Maser, o fra il distrutto scalone delle Tuileries e quello michelangiolesco della Laurenziana<sup>62</sup>. Ad affascinare Blunt e a muovere le sue ricerche è appunto la voglia di comprendere le ragioni di ogni manifestazione artistica, una logica spesso invisibile e nascosta sotto la superficie, ma che sempre esiste e solo attende di essere riscoperta. Nell'introduzione a *Borromini* torna nuovamente su questi temi con l'intento di riscattare il protagonista del libro dall'ingiusta accusa di aver sovvertito tutte le leggi degli antichi e corrotto con il suo esempio intere generazioni di architetti<sup>63</sup>. Il quadro ricostruito da Blunt è invece quello di un progettista che lavorava all'interno di regole altrettanto rigide di quelle dei suoi "so-called classical rivals", tanto che perfino gli elementi del suo linguaggio derivano in gran parte dallo studio di edifici appartenenti a quella stessa antichità che era accusato di respingere. Con toni molto più leggeri e non senza una punta d'ironia, nella sua introduzione al libro su Napoli, indirizzata ai suoi lettori e ai visitatori della città, avverte come il caos che sembra dominare tanto l'architettura barocca napoletana quanto il traffico della città moderna, sia in realtà un disordine soltanto apparente. Gli architetti del passato e gli odierni automobilisti sarebbero in realtà virtuosi dei rispettivi ambiti e, benché gli uni tendano spesso a tormentare il marmo e gli altri a esasperare il pedone, in entrambi i casi essi seguono codici ben precisi e fanno sempre quando è il momento di fermarsi<sup>64</sup>. Arringhe che sono un monito a non accontentarsi delle risposte imme-



9. Baroque and Rococo Architecture and Decoration, ed. A. Blunt, New York-London 1978, copertina.

diate, per continuare invece a interrogarsi sulla storia dei manufatti e le intenzioni degli artefici, nonché sull'utilità degli strumenti a disposizione dello storico.

Al pari di altri suoi contemporanei, Blunt insiste spesso nel sottoporre a verifica la validità e i limiti delle definizioni stilistiche, ma anche in questo caso, sotto l'apparente conformismo, si intuisce un sostrato di inquietudine, un continuo tornare a smontare quanto ha appena terminato di costruire. I tentativi di circoscrivere e ridefinire il significato di termini quali 'classicismo', 'manierismo', 'barocco' e 'rococò' che attraversano come un motivo ricorrente quasi tutta la sua carriera si traducono infatti in un'ulteriore occasione per mettere in crisi le certezze appena raggiunte. Nell'introduzione del volume su Mansart del 1941 riconosce nel manierismo la comune radice delle tradizioni architettoniche di Francia e Italia, che nel Seicento si sarebbero poi venute ad allontanare verso le direzioni diametralmente opposte del classicismo razionale e dell'emotività del barocco romano<sup>65</sup>. Ma qualche anno dopo non si accontenta più di questa risposta, e torna a indagare le origini del classicismo francese con il volume

su Philibert de l'Orme del 1958<sup>66</sup>. Qui, anzi, precisa che termini quali 'manierismo' e 'barocco', "utilmente riferibili alla corrente centrale dell'arte europea, sono spesso fuorvianti se applicati ai paesi a nord delle Alpi"<sup>67</sup>. Nel 1972 si cimenta in un saggio specifico sull'uso – e significativamente anche sull'abuso – delle definizioni stilistiche di 'barocco' e 'rococò'<sup>68</sup>. Per sgombrare il campo da possibili fraintendimenti, comincia col precisare che non esistono due soli storici i quali abbiano attribuito alla parola 'barocco' lo stesso significato. Corollario implicito di questo assunto – dovrebbe dedurne il lettore – è che ogni definizione non può che essere inesatta o comunque incompleta. È dunque su fondamenta instabili che Blunt procede consapevolmente a costruire la sua storia del 'barocco' come linguaggio artistico fiorito a Roma fra 1620 e 1660 sotto i pontificati di Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII a opera di Bernini, Borromini e Pietro da Cortona. Insiste sull'accezione di barocco e rococò come termini che definiscono due stili architettonici ben precisi, rispettivamente del XVII e del XVIII secolo, ma che non possono essere estesi a sinonimi di periodi storici poiché coesistono con altre tendenze "che nulla hanno in comune con il vero barocco e rococò"<sup>69</sup>. Mette però in guardia su quanto la contrapposizione 'classico' versus 'barocco' sia soltanto una semplificazione fuorviante e rischiosa<sup>70</sup>. Blunt non subisce il fascino delle elucubrazioni teoriche della *Kunstgeschichte* tradizionale, da cui prende le distanze, individuando la debolezza del metodo di Heinrich Wölfflin nel fatto che le sue categorie si basano esclusivamente sui caratteri visivi, trascurando del tutto le intenzioni degli artisti e dei committenti<sup>71</sup>. D'altra parte, Alois Riegl aveva invece fissato l'origine del barocco alla metà del XVI secolo, includendovi anche l'opera tarda di Michelangelo e finanche alcune architetture di Vignola e Palladio<sup>72</sup>.

E ancora nel 1979, l'anno dopo aver dedicato un intero volume all'architettura e alla decorazione barocca e rococò (fig. 9), nella prefazione alla quarta edizione di *Art and Architecture in France 1500-1700* riconosce come il significato di parole quali 'Mannerist', 'Baroque' e 'Classical' si stesse rivelando sempre più ambiguo e controverso di quanto non apparisse trent'anni prima<sup>73</sup>.

Che le definizioni stilistiche fossero per lui soggette a mutazioni continue non solo nel tempo, ma anche al variare del punto di osservazione, lo confermano le sue incertezze sui limiti cronologici degli studi sul barocco, confessate esplicitamente nelle prefazioni di *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture* del 1975 (fig. 8) e della *Guide to Baroque Rome* del 1982<sup>74</sup>. La soluzione è ogni volta empirica: Fuga e Vanvitelli, ad esempio, sono considerati esponenti di un nuovo linguaggio internazionale che pone fine all'esperienza barocca napoletana, ma sono invece descritti come gli 'ultimi barocchi' quando si tratta di Roma. L'incessante insistere sulla terminologia si risolve quindi in un

continuo spostare i paletti che definiscono l'oggetto del discorso, una volontà di mettere alla prova i suoi stessi assunti di partenza. Comprendiamo allora che il ripetuto tentativo di fissare con parole scritte sulla carta definizioni sfuggenti e sempre ambigue non è inutile fatica di Sisifo, ma opera di accerchiamento dei problemi, lento aggredirli lavorando sulla progressiva erosione dei margini. Si rivela così in tutta la sua coerenza interna anche una produzione storiografica che a uno sguardo superficiale potrebbe apparire come una continua oscillazione fra estremi opposti: Francia e Italia, classicismo e barocco, arte come creazione dell'individuo – Poussin, Mansart, de l'Orme, Borromini – oppure quale prodotto di un preciso ambiente culturale e sociale come la Francia, la Sicilia, Napoli o Roma. Quello che realmente interessa a Blunt non sono gli estremi, ma il campo di mezzo: le interazioni fra individuo e società, le contaminazioni fra tradizioni locali e apporti esterni, i conflitti fra tendenze contrapposte.

La dialettica fra elementi antagonisti è infatti costante di molte sue interpretazioni. Nella monografia su Philibert de l'Orme riassume il tema del rinascimento in Francia come momento di sintesi fra posizioni opposte, usando l'espressione "struggle to reach a new synthesis"<sup>75</sup>. E anche per le vicende architettoniche siciliane presenta una schematizzazione analoga: una prima fase provinciale, cui segue un periodo di assimilazione più consapevole dall'esterno, e quindi la rielaborazione dei modelli importati per creare un linguaggio artistico nuovo<sup>76</sup>. E ancora nel 1977, recensendo il volume di Bialostocki sul rinascimento in Europa Orientale, definisce questo schema come "normal pattern, as it can be seen in France or most west European countries"<sup>77</sup>. Ma quello che sembra interessarlo è proprio la compresenza di linguaggi diversi, così, mentre lavora alla redazione della *Guide to Baroque Rome* scrive un saggio su quello che definisce "the other side of the medal"<sup>78</sup>. Prova a tracciare le basi di una lettura alternativa dell'architettura del Seicento romano, riflettendo su artefici quali Andrea Sacchi, Giovan Battista Soria, Vincenzo della Greca, che appaiono insistere su una linea di continuità con la tradizione cinquecentesca, molto più classica e apparentemente impermeabile alle innovazioni dei tre grandi maestri barocchi, e sovrapponendo questa griglia di lettura anche ad architetti che si collocano in qualche modo a metà strada fra classicismo e barocco, come gli appartenenti alle dinastie dei Longhi e dei Rainaldi. Il capovolgimento del punto di osservazione tradizionale consente di enucleare aspetti che sfuggono ad altre schematizzazioni, come è il caso delle forti tendenze 'classiche' di Bernini, che Blunt rileva nella facciata di Santa Bibiana, in quella di San Tommaso di Villanova, o nei dettagli del colonnato di San Pietro<sup>79</sup>. Oppure dell'attenzione di Borromini verso l'antico, sulla quale Blunt si era già soffermato più volte e di cui qualche anno più

tardi avrebbe trovato nuove testimonianze in due 'opere neglette' come il fregio del battistero lateranense e la facciata del casino Massimo<sup>80</sup>. Nascosta fra le note di *The Other Side of the Medal* è l'ammissione di non essere riuscito a ritrovare nell'architettura di Pietro da Cortona segni di attenzione verso l'antichità paragonabili a quelli evidenziati in Bernini e Borromini<sup>81</sup>. Ma questa asserzione apparente è in realtà un interrogativo, una domanda aperta, per rispondere alla quale avrebbe in seguito deciso di avvicinarsi maggiormente a Pietro da Cortona, con l'intento di mettere meglio a fuoco questa impermeabilità al classicismo che pure doveva apparire strana in un architetto che si era cimentato nella ricostruzione grafica del santuario romano di Palestrina<sup>82</sup>. Ancora una volta sono le contraddizioni apparenti ad animare l'urgenza indagatrice dello storico.

Il punto di arrivo di questa linea di indagine è senza dubbio la monografia su Francesco Borromini (fig. 10), una figura che per Blunt rappresenta il contraltare di Poussin e che per decenni è stato il convitato di pietra dei suoi studi sull'architettura barocca<sup>83</sup>. Ne era rimasto sedotto sin dal primo soggiorno romano del 1933, e da allora aveva soltanto rimandato il momento del confronto, consapevole che prima o poi avrebbe dovuto affrontarlo, poiché "quando Borromini ti prende, non ti lascia più andare"<sup>84</sup>. Il coinvolgimento emotivo porta Blunt ad abbandonare il suo consueto e distaccato riserbo per lasciarsi andare in questo libro a considerazioni di tipo più personale, fino a dichiarare esplicitamente il suo viscerale trasporto per le architetture di Borromini, le quali, a differenza di quelle di Bernini che "si guardano con gli occhi", si "sentono" con l'intero corpo<sup>85</sup>. Inoltre, mentre lavorava al volume, Blunt era venuto a conoscenza di nuove indagini giornalistiche sul cosiddetto 'quarto uomo' delle spie di Cambridge e non aveva tardato a rendersi conto che il segreto sulla sua vera identità sarebbe presto stato scoperto<sup>86</sup>. La sua inquietudine personale si riflette così nel ritratto di Borromini, dipinto come uomo nevrotico e infelice, costantemente inseguito dai fallimenti, litigioso con i committenti e perfino con gli amici più cari. Per entrambi il lavoro è un rifugio. Borromini riusciva a domare la tensione che pervade anche la sua attività artistica soltanto grazie a quella concentrazione quasi maniacale che emerge con evidenza dai suoi disegni<sup>87</sup>. Blunt fa affidamento allo studio, usando una scrittura piana e pacata per nascondere passioni, astio e rancori, come già aveva fatto nel caso delle contrapposizioni particolarmente feroci con Denis Mahon e con Roberto Pane, nate rispettivamente durante i suoi studi su Poussin e su Napoli<sup>88</sup>. Se si prescinde da questo processo di identificazione dell'autore con il suo eroe, appare comunque evidente come gli aspetti principali della lettura psicologico-caratteriale di Borromini, nonché l'insistito confronto con Bernini e i riferimenti all'architettura





10. A. Blunt, *Borromini*, London 1979, copertina.

tardoantica, derivino da un'assimilazione profonda degli scritti di Hans Sedlmayr e di Giulio Carlo Argan. Eppure, si tratta di testi che Blunt sconsiglia esplicitamente al lettore anglosassone, definendo la monografia di Argan "brillante ma tortuosa" e quella di Sedlmayr "geniale ma perversa"<sup>89</sup>. Probabilmente è proprio a loro due che allude nell'introduzione, quando nota che Borromini sembra aver ispirato in coloro i quali ne hanno scritto uno stile letterario complicato e involuto, e ammette che persino egli stesso dubita di essere riuscito a evitare il medesimo errore<sup>90</sup>. Borromini trascina chi l'osserva nei meandri della sua mente tormentata e Blunt riconosce che si tratta del solo architetto di cui avrebbe potuto

andare avanti a studiare e dissezionare le opere infinite volte, continuando a scoprirvi sempre nuove bellezze, nuove raffinatezze e colpi di genio, per addivenire sempre alla conclusione che tutto quanto al primo sguardo potrebbe apparire fantasia capricciosa è in realtà il risultato di un metodo logico spietatamente rigoroso<sup>91</sup>. In questo Blunt non è solo, e si accoda anzi a una folta schiera di predecessori. Già intorno al 1650 la *Relatione* del convento di San Carlo alle Quattro Fontane narra che i visitatori i quali facevano il loro ingresso nella chiesa appena ultimata non si saziavano mai di contemplarla e vi tornavano più volte con la sensazione di non aver ancora osservato tutto<sup>92</sup>. Con ben altro intento Gian Lorenzo Bernini rimarcava come, nonostante fra quanti operavano in Roma ai suoi tempi Borromini fosse certamente colui che meglio "intendeva questa professione" di architetto, pure "non si contentava mai, e [...] voleva dentro una cosa cavare un'altra, e nell'altra l'altra senza finire mai"<sup>93</sup>. Curiosità e inquietudine, piacere intellettuale e perversione appaiono dunque gli estremi dell'irrisolta dialettica che lega chi osserva l'opera d'arte a colui che l'ha creata. Il conflitto interno di Borromini fra la forza della sua energia creativa e il controllo intellettuale più lucido e razionale esercita una grande attrazione su di noi – spiega Blunt – perché possediamo la consapevolezza di quanto la contraddizione sia inevitabile e allo stesso tempo necessaria<sup>94</sup>.

E sono proprio le contraddizioni il vero oggetto delle ricerche storiche di Anthony Blunt. Consapevole di come sia sempre necessario interrogarsi senza accontentarsi di facili risposte, egli si concentra sugli oggetti e traccia ogni volta nuovi quadri storiografici d'insieme ridisegnando con pazienza i contorni dei singoli elementi che ne fanno parte. La sintesi, che per Blunt è il vero obiettivo di ogni ricerca e il compito principale dello storico dell'arte, non può essere raggiunta se non come fase successiva all'analisi, poiché soltanto attraverso questo processo si riescono a evidenziare i nessi, le antinomie, le questioni ancora aperte<sup>95</sup>. Come si è visto, egli non rinuncia a porre domande anche quando sa dall'inizio che potrebbero essere prive di risposta e registra scrupolosamente anche i fallimenti delle sue indagini, mettendo il frutto del proprio lavoro a disposizione di altri studiosi. La sua è una ricerca incessante, faticosa e talvolta persino tormentata, sotto una superficie di calma apparente, per individuare gangli problematici e scoprire con squarci improvvisi i punti nodali irrisolti. Uno degli aspetti che ha reso gli studi di Anthony Blunt così fecondi per la letteratura successiva, preservandone fino a oggi un carattere fortemente attuale, è proprio l'impareggiabile abilità nel raccontare le vicende artistiche come quelle di una storia fatta di relazioni fra uomini e oggetti, attraversata da conflitti e dialoghi a distanza, ma intessuta anche di paradossi e ambiguità.

1. Durante la lunga gestazione di questo testo, nato su suggerimento di Pino Dardanello e Susan Klaiber, ho ricevuto aiuti anche da altri amici: Ilaria Abbondandolo, Marco Capponi, Joseph Connors, Giovanna Curcio e Bianca de Divitiis. A tutti loro va la mia riconoscenza. Un ringraziamento particolare desidero rivolgerlo a Howard Burns, il quale mi ha accolto nella sua casa luganese il giorno del suo compleanno sottoponendosi di buon grado a una lunga intervista sulla sua pluriennale collaborazione con Anthony Blunt che si è rivelata preziosa per la messa a punto di questo testo.
2. L'interrogazione parlamentare traeva spunto dal libro inchiesta di A. Boyle, *The Climate of Treason. Five who Spied for Russia*, London 1979. Per l'intera vicenda, cfr. M. Carter, *Anthony Blunt. His Lives*, London 2001, pp. 465-499.
3. I più noti romanzi ispirati alla vita di Anthony Blunt sono B. Penrose, S. Freeman, *Conspiracy of Silence. The Secret Life of Anthony Blunt*, London 1986 e J. Banville, *The Untouchable*, New York 1997. È del 1986 il film *Anthony Blunt: il quarto uomo* (UK, 1986), diretto da John Glenister, con Ian Richardson nella parte di Blunt e Anthony Hopkins in quella di Guy Burgess. Nel 1988 la storia ispira ad Alan Bennett la pièce teatrale *Single Spies*, trasformata in un film tv diretto da John Schlesinger e mandato in onda dalla BBC nel 1991. Da ricordare anche la serie televisiva in quattro episodi *Cambridge Spies*, scritta da Peter Moffat e diretta da Tim Fywell, trasmessa dalla BBC nel 2003. Lo sbilanciamento della letteratura a favore dell'attività spionistica a scapito di quella storico-artistica è evidenziato da P. Kidson, *Anthony Frederick Blunt 1907-1983*, in *Biographical Memoirs of Fellows of the British Academy*, XIII, 2014, pp. 19-39.
4. Gioca sul significato della parola 'blunt' S. Schwartz, *Being blunt about Blunt*, in "The New Criterion", XXIV/3, 2005, pp. 21-25. Appare influenzato da una lettura ideologica e non privo di qualche ingenuità D. Carrier, *Anthony Blunt's Poussin*, in "Word & Image: A Journal of Verbal/ Visual Enquiry", XXV, 2009, pp. 416-426, che insiste sulla doppia identità di Blunt. L.D. Nicholson, *Anthony Blunt and Nicolas Poussin. A Queer Approach*, PhD dissertation, Concordia University, Montreal 2011, analizza invece il tema della diversità rispetto al contesto sociale come molla dell'interesse di Blunt verso Poussin. Le posizioni critiche rispetto a Picasso sono oggetto di interpretazioni contrapposte da parte di C. Green, *Anthony Blunt's Picasso*, in "The Burlington Magazine", CXLVII, 1222, 2005, pp. 26-33 e di Schwartz, *Being blunt about Blunt*, cit.
5. L. Morris, *Realism: The Thirties Argument. Blunt and the 'Spectator'*, 1936-1938, in "Art Monthly", XXXV, 1980, pp. 3-10; G. Fiocadori, *Prefazione*, in A. Blunt, *L'occhio e la storia. Scritti di critica d'arte (1936-1938)*, a cura di A. Negri, Udine 1999, pp. VII-XIX; A. Negri, *Introduzione*, ivi, pp. XXI-XL; A. Gatti, *La critica della ragione. Sulla teoria dell'arte di Anthony Blunt*, in "Miscellanea Marciana", XVII, 2002, p. 193-205; M. Critchley, *Mannerism and Method: Class and Artistic Agency in the Writing of Anthony Blunt, 1934 to 1949*, in "Architectural Theory Review", 24/2, 2020, pp. 164-181. Ricordi e aneddoti si trovano nei testi d'occasione pubblicati da amici e colleghi, cfr. E. Waterhouse, *A Personale Preface*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London-New York 1967, pp. IX-XI; A. Chastel, *Anthony Blunt, Art Historian (1907-1983)*, in "The Burlington Magazine", CXXV, 966, September 1983, p. 546-547; ripubblicato in francese come *Anthony Blunt, historien de l'art (1907-1983)*, in "Revue de l'art", LXI, 1983, pp. 83-84; A. González-Palacios, *Anthony Blunt*, in Id., *La cultura dell'ignoranza*, Torino 1983, pp. 279-281; C. De Seta, *Anthony Blunt, in Viale Belle Arti. Maestri e amici*, Milano 1991, pp. 144-175; A. González-Palacios, *Anthony e le linee d'ombra*, in "il Manifesto-alias Domenica", 26 giugno 2022. Per la bibliografia degli scritti, cfr. E. Scheerer, *The Writings of Anthony Blunt*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt*, London-New York 1967, pp. 257-268; E. Hashlock, *Bibliography of the Major Writings of Anthony Blunt since 1966*, in "The Burlington Magazine", CXXV, 966, 1983, pp. 548-549; Blunt, *L'occhio e la storia...*, cit., pp. 357-368.
6. Le fonti biografiche principali di cui mi sono servito sono A. Blunt, *From Bloomsbury to Marxism*, in "Studio International", CLXXXVI, 1973, pp. 164-168 (ed. it. in Id., *L'occhio e la storia...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 341-355) e Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2].
7. Blunt, *From Bloomsbury to Marxism*, cit. [cfr. nota 6], p. 341.
8. Col tempo Blunt avrebbe avuto modo di rivedere radicalmente il suo giudizio e per molti anni almeno una lezione dei suoi corsi al Courtauld Institute sarebbe stata dedicata a *Guernica*; cfr. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 416. Per il rapporto controverso di Blunt con l'opera di Picasso, si vedano, oltre ai diversi articoli giovanili pubblicati in Blunt, *L'occhio e la storia*, cit. [cfr. nota 5], anche A. Blunt, P. Pool, *Picasso, the Formative Years: A study of his sources*, London 1962; A. Blunt, *Picasso's 'Guernica'*, Oxford 1966; Id., *From Bloomsbury to Marxism*, cit. [cfr. nota 6], p. 168 (ed. it. *L'occhio e la storia...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 353-354); Green, *Anthony Blunt's Picasso*, cit. [cfr. nota 4] 2005.
9. Nelle sue memorie manoscritte Blunt sostiene: "What I did not realise is that I was so naïve politically that I was not justified in committing myself to any political action of this kind. The atmosphere in Cambridge was so intense, the enthusiasm for any anti-fascist activity was so great, that I made the biggest mistake of my life". Non ho avuto modo di consultare direttamente tale materiale, custodito presso la British Library (MS Add. 88902/1) e a tutt'oggi inedito. Il passo citato è stato più volte riportato da diversi giornali britannici in occasione della scadenza, nel luglio del 2009, del vincolo di segretezza imposto sul lascito. Si vedano, fra gli altri, *The fourth man speaks: Last testimony of Anthony Blunt*, in "The Independent", 22 luglio 2009; *Anthony Blunt memoir reveals spy's regret at 'the biggest mistake of my life'*, in "The Guardian", 23 luglio 2009; V. Low, *Anthony Blunt: Betraying my country? It was all a big mistake*, in "The Times", 23 luglio 2009. Per il vincolo venticinquennale di segretezza sulle memorie autobiografiche di Blunt, cfr. anche Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 498. Blunt aveva vissuto con partecipazione la Guerra Civile Spagnola, tanto da decidere di non mettere piede in Spagna fino alla morte di Franco, ed è soltanto nel 1979 che effettua con gli studenti del Courtauld un viaggio studio in Andalusia; cfr. ivi, p. 416; E. Sears, *Encounter: The Warbugians*, in "Gesta", LII, 2013, pp. 85-87, in part. p. 86.
10. Fiocadori, *Prefazione*, cit. [cfr. nota 5], p. XXXV, nota 2; Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [nota 2], p. 209.
11. A. Blunt, *Poussin's Notes on Painting*, in "Journal of the Warburg Institute", I/4, 1937-1938, pp. 344-351; e poi 1939-1940: Id., *A Poussin-Castiglione Problem: Classicism and the Picturesque in 17th Century*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", III/1-2, 1939-1940, pp. 142-147.
12. A. Blunt, W. Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin*, 5 voll.: I, *Biblical subjects*, London 1939; II, *History, romance, allegories*, London 1949; III, *Mythological subjects*, London 1953; IV, *Studies for the Long Gallery*, London 1963; V, *Drawings after the Antique miscellaneous drawings*, London 1974; A. Blunt, *The Drawings of Poussin*, New Haven-London 1979.
13. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 210. Blunt non pubblicò mai il previsto studio sulle teorie artistiche di Poussin, e soltanto molti anni dopo avrebbe curato l'edizione degli scritti del pittore; cfr. N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, a cura di Anthony Blunt, Paris 1964.
14. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450 to 1600*, Oxford 1940, p. VI. Il ringraziamento non passa inosservato a Burgess, che lo ritiene azzardato, ma viene mantenuto anche nella seconda edizione del 1959, quando l'identità di Burgess era ormai nota a causa della sua rocambolesca fuga in Russia del 1951; cfr. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 260. Per la correzione delle bozze durante la missione militare in Francia, cfr. ivi, p. 247.
15. Blunt, *Artistic Theory in Italy...*, cit. [cfr. nota 14], p. VI (ed. it., Torino [1966] 2001, p. 8). Sono citati esplicitamente gli incoraggiamenti ricevuti da Fritz Saxl, Rudolph Wittkower, Edgar Wind e Thomas Sherrer Ross Boase.
16. Critchley, *Mannerism and Method...*, cit. [cfr. nota 5]; Id., *Bringing Kunstgeschichte to London: The Warburg Institute, Anthony Blunt and the Transformation of Architectural History in Britain (1934-1969)*, in *Lo construido y lo pensado. Correspondencias europeas y transatlánticas en la historiografía de la arquitectura / Built and Thought. European and Transatlantic Correspondence in the Historiography of Architecture*, a cura di S. Guerrero e J. Medina Warmburg, Madrid 2022.
17. J. Pope-Hennessy, *Learning to Look*, London 1991, p. 71, qui cit. da Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 109.
18. Lettera di Anthony Blunt a Margot Wittkower, 23 luglio 1972: "I can truly say that I learnt more from him than from anyone. In fact he was really my only master – because though I was thirty when we met I had, as you will remember, no training at all, and it was my short period at the Warburg and – with him – the relationship during the War years, that gave me any idea of method that I may have"; cit. da Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 210.
19. A. Blunt, *Baroque and Rococo: Architecture and Decoration*, New York-London 1978, p. 331, *Introduction*, nota 1. Cfr. anche Id., *Borromini*, London 1979, p. 224 (ed. it., *Vita e opere di Borromini*, Roma-Bari 1983, p. 216). Blunt dissentiva da Wittkower circa l'idea che Borromini avesse scelto tale nome perché crasi di 'Borromeo' e 'Bernini'; cfr. Id., *Studies in the Italian Baroque by Rudolf Wittkower*, recensione, in "The Burlington Magazine", CXIX, 89, 1977, p. 447; Id., *Borromini*, cit., p. 225 (ed. it., p. 217).
20. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 278.
21. *Ibid.*
22. A. Blunt, *François Mansart and the Origins of French Classical Architecture*, London 1941, p. 5: "I wish to express my gratitude to Dr. Fritz Saxl, Director of the Warburg Institute, for giving me the opportunity of publishing these lectures; to Dr. Rudolph Wittkower for spending so many hours in discussing both the general and the particular points raised here".
23. *Ibid.* Il libro, come egli stesso avrebbe più tardi raccontato all'allievo Peter Smith, era stato scritto da Blunt "with the bombs screaming in his ears"; cfr. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 279.
24. Blunt, *François Mansart*, cit. [cfr. nota 22], p. 5: "My excuse for publishing them in this imperfect form is that almost nothing of value has been written on this architect, [...] and that in the present circumstances one must publish what one can while can".
25. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], pp. 311-316, 448, 485. Secondo alcune fonti Blunt avrebbe ripulito gli archivi tedeschi dai documenti compromettenti riguardanti l'intesa fra Hitler e il duca di Windsor, ex re Edoardo VIII. Cfr. *Quando la regina proteggeva la spia Blunt*, in "Corriere della sera", 14 ottobre 1988; C. De Seta, *La spia che venne dall'arte*, in "Corriere della sera", 24 aprile 1993; A. Alt., *Edoardo VIII complice di Hitler*, in "Il Corriere della Sera", 13 novembre 1995; Negri, *Introduzione*, cit. [cfr. nota 5], p. XXXV, nota 5. Secondo M. Bailey, *Blunt Smuggled German Crown Jewels*, in "The Art Newspaper", vol. 5, November 1994, pp. 1-2, il compito di Blunt in Germania sarebbe stato invece quello di recuperare i gioielli della corona degli Hannover.
26. A. Blunt, *The French Drawings in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, London 1945; Id., *The Drawings of G.B. Castiglione & Stefano della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at*

Windsor Castle, London 1954; A. Blunt, E. Croft-Murray, *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1957; A. Blunt, H.L. Cooke, *The Roman Drawings of the 17. [and] 18. Centuries in the Collection of his Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960.

27. Anthony Blunt and the Courtauld Institute, [editoriale anonimo] in "The Burlington Magazine", CXVI, 1974, p. 501.

28. A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, London 1953, Preface: "I am keenly aware of the many problems left unsolved in this book, but many of them, particularly those connected with art in the provinces, cannot be solved till much more work has been done on archives and on the smaller museums of France. It is therefore inevitable that many points should at present be put forward as tentative suggestions and should be subject to correction". Cfr. R. Beresford, *Preface to the fifth (posthumous) edition*, in A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500-1700*, ed. riveduta da R. Beresford, Yale 1999, pp. X-XI.

29. Per Blunt, Philibert de l'Orme è "il fondatore di uno stile, una forma di classicismo che sarebbe stato il fondamento sui cui molti dei suoi grandi successori [...] avrebbero continuato a costruire"; cfr. A. Blunt, *Philibert de l'Orme*, London 1958, pp. 136-138 (ed. it. a cura di M. Morresi, Milano 1997, pp. 147-148).

30. Il rapporto di Blunt con Poussin è indagato in particolare da Carrier, *Anthony Blunt's Poussin*, cit. [cfr. nota 4] e Nicholson, *Anthony Blunt and Nicolas Poussin...*, cit. [cfr. nota 4].

31. Blunt, *Poussin's Notes on Painting*, cit. [nota 11]; Blunt, Friedländer, *The Drawings of Nicolas Poussin*, I-V, cit. [nota 12]; Blunt, *A Poussin-Castiglione Problem...*, cit. [cfr. nota 11]; Id., *The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", VII, 1944, pp. 154-168; Id., *Poussin Studies*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXXIX, 1947, pp. 218-271; XC, 1948, pp. 4-9; XCII, 1950, pp. 39-41, 52, 69-73; XCIII, 1951, pp. 369-377; XCIV, 1952, pp. 30-31; C, 660, 1958, pp. 76-87; Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, cit. cfr. nota 13]; A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin*, London 1966; Id., *Nicolas Poussin*, London 1967; Id., *The Drawings of Poussin*, New Haven-London 1979.

32. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin*, cit. [cfr. nota 31]. Id., *Nicolas Poussin*, cit. [cfr. nota 31], p. IX: "... although I have inevitably been led to work on other subjects, Poussin has always remained my first love". La monografia su Poussin del 1967 porta la dedica "To my Mother".

33. A. Blunt, *Sicilian Baroque*, London 1968 (ed. it., *Barocco siciliano*, Milano 1968). Cfr. la recensione critica di C. Brandi, *Sicilia barocca da salvare*, in "Corriere della sera", 4 febbraio 1969.

34. A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, London 1975 (ed. it., *Architettura barocca e rococò a Napoli*, a cura

di F. Lenzo, Milano 2006). Il volume è dedicato al suo compagno di vita: "To John Gaskin, who also loves Naples". In questo caso Blunt inviò Benton in avanscoperta con una lista di soggetti da fotografare, in maniera da avere cognizione degli edifici ancora prima di effettuare i sopralluoghi di persona. Devo queste informazioni a Tim Benton, che me le ha rese in occasione della pubblicazione dell'edizione italiana del volume.

35. A. Blunt, *Some Uses and Misuses of the Terms Baroque and Rococo as Applied to Architecture*, in "Proceedings of the British Academy", LVIII, 1972, pp. 215-243 (trad. it., *Sull'uso ed abuso di 'barocco' e 'rococò' in architettura*, in A. Blunt, C. De Seta, *Architettura e città barocca*, Napoli 1978, pp. 11-45); Blunt, *Baroque and Rococo...*, cit. [cfr. nota 19].

36. *Ibid.* Il volume è dedicato "To the memory of Rudolph Wittkower". La parte relativa a Roma è stata poi ripubblicata come libro autonomo dopo la morte di Blunt; cfr. A. Blunt, *Roman Baroque*, London 2001 (trad. it., *Alla scoperta di Roma barocca. Un'introduzione breve ma intensa ai fasti dell'architettura e dell'arte del Seicento a Roma e ai suoi tre maggiori esponenti: Bernini, Borromini e Pietro da Cortona*, Roma 2004).

37. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19]. Il volume è dedicato "To Charles and Barbara Robertson, the creators of the Courtauld Summer School".

38. Testimonianza orale, Lugano, 11 giugno 2022.

39. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], p. 483.

40. Ivi, p. 487.

41. A. Blunt, *Guide to Baroque Rome*, London 1982. Il volume è dedicato "To the Bibliotheca Hertziana and to the memory of Wolfgang Lotz". Cfr. Chastel, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 5].

42. La breve nota biografica inserita nella terza di copertina di Blunt, *Guide to Baroque Rome*, cit. [cfr. nota 41] precisava: "he has just completed a monograph on Pietro da Cortona". Anche André Chastel e Alvar Gonzales-Palacios sono concordi nel sostenere che la monografia era ultimata; cfr. Chastel, *Anthony Blunt...*, cit. [nota 5]; Gonzales-Palacios, *Anthony Blunt*, cit. [cfr. nota 5], p. 281. Blunt si era già confrontato con Pietro da Cortona: dapprima tentando di metterne a fuoco il contributo specifico nella costruzione di palazzo Barberini, poi schedando i suoi disegni presso le collezioni reali, fra i quali anche i progetti per un teatro sacro in San Lorenzo in Damaso, per la tomba di Pietro in Santi Luca e Martina, per Santa Maria Pace e per il soffitto di palazzo Barberini; cfr. A. Blunt, *The Palazzo Barberini: the Contributions of Maderno, Bernini and Pietro da Cortona*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXI, 1958, pp. 256-287; Blunt, Cooke, *The Roman Drawings of the 17. [and] 18. centuries*, cit. [cfr. nota 26], pp. 75-84. Riproduce inoltre uno dei disegni con la ricostruzione del santuario della Fortuna a Palestrina nella monografia

su Poussin e ne cita un altro nella recensione agli *Studies in the Italian Baroque* di Wittkower; cfr. Blunt, *Nicolas Poussin*, cit. [cfr. nota 31], p. 305, fig. 245; Id., *Studies in the Italian Baroque by Rudolf Wittkower*, cit. [cfr. nota 19]. Altre riflessioni erano state avanzate in occasione di recensioni; cfr. Id., *Roman Baroque Architecture*, in "The Burlington Magazine", CXIII, 824, 1971, pp. 670-674; Id., *Pietro da Cortona o della Pittura Barocca by Giuliano Briganti*, recensione, in "The Burlington Magazine", CXXV, 961, 1983, pp. 228, 230-231.

43. A. Blunt, J. Merz, *The Villa del Pigneto Sacchetti*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XLIX, 1990, pp. 390-406, p. 390, nota 1; J.M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture. Incorporating a draft by the late Anthony Blunt*, New Haven-London 2008, p. IX; cfr. Carter, *Anthony Blunt*, cit. [cfr. nota 2], p. 496.

44. Sulla problematicità dell'autografia del volume si sofferma la recensione di D.L. Sparti, Jörg Martin Merz, *incorporating a draft by Anthony Blunt*, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, recensione, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LXIX, 1, marzo 2010, pp. 128-129, la quale sottolinea come nessuna delle idee o delle opinioni espresse all'interno del volume sia esplicitamente riferita a Blunt, né tantomeno si dia conto delle proposte che aveva avanzato in occasione delle recensioni ai volumi di Noehles, Briganti e Campbell sull'opera di Pietro da Cortona; cfr. anche C. Baglione, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture. Un libro dalla storia inusuale / A book with an unusual story*, in "Casabella", LXXIII/12, dicembre 2009, pp. 94-96.

45. Scheerer, *The Writings of Anthony Blunt*, cit. [cfr. nota 5]; Hashlock, *Bibliography of the Major Writings of Anthony Blunt since 1966*, cit. [cfr. nota 5]; Blunt, *L'occhio e la storia...*, cit. [cfr. nota 5], pp. 357-368.

46. Per i rari studi in archivio a Napoli, cfr. F. Lenzo, *Napoli e l'architettura italiana ed europea negli studi di Anthony Blunt*, in Blunt, *Architettura barocca e rococò a Napoli*, cit. [cfr. nota 34], pp. 7-15, in part. p. 14, nota 27. A titolo d'esempio delle sue analisi documentarie, cfr. Blunt, *Philibert de l'Orme*, cit. [cfr. nota 29], pp. 139-151 (ed. it., pp. 149-154); Id., *I Vermexio Architetti Ispano-Siculi del Secolo XVII by Giuseppe Agnello*, recensione, in "The Burlington Magazine", CII, 684, 1960, pp. 124-125; Id., *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, cit. [cfr. nota 34], pp. 179-186 (ed. it., pp. 260-266).

47. Scheerer, *The Writings of Anthony Blunt*, cit. [cfr. nota 5]; Hashlock, *Bibliography of the Major Writings of Anthony Blunt since 1966*, cit. [cfr. nota 5]; Blunt, *L'occhio e la storia...*, cit., [cfr. nota 5], pp. 357-368.

48. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], pp. 224, 225 (cfr. ed. it., Roma Bari 1983, pp. 216-217).

49. Ivi, p. 224 (ed. it., p. 216). Aveva già espresso le medesime idee in Blunt, *Roman Baroque Architecture*, cit. [cfr. nota 42].

50. *Ibid.* (ed. it., pp. 216-217).

51. Nell'apprezzamento per gli studi di Colombier, di Noehles, di Bialostocki, di Caradente, o di Connors, influisce anche il fatto che siano forniti di un adeguato corredo iconografico; cfr. A. Blunt, *L'Architecture Française en Allemagne au XVIII<sup>e</sup> Siècle by Pierre du Colombier*, recensione, in "The Burlington Magazine", XCIX, 657, 1957, p. 426; Id., *Roman Baroque Architecture*, cit. [cfr. nota 42]; Id., *Il Palazzo Doria Pamphili by Giovanni Carandente*, recensione, in "The Burlington Magazine", CXIX, 895, 1977, pp. 717-71; Id., *The Art of the Renaissance in Eastern Europe by Jan Bialostocki*, recensione, "The Burlington Magazine", CXIX, 896, 1977, pp. 782, 785; Id., *Borromini and the Roman Oratory. Style and Society by Joseph Connors*, recensione, in "The Burlington Magazine", CXXIV, 949, 1982, pp. 243, 247. Le illustrazioni sono invece al centro delle sue critiche quando sono in numero insufficiente, se le fotografie sono stampate male o in dimensioni eccessivamente ridotte, come nei casi dei volumi di Evans sull'architettura monastica francese, di Coffin sulla villa nella Roma del rinascimento e della riedizione del Pietro da Cortona di Briganti; cfr. Id., *Monastic Architecture in France*, in "The Burlington Magazine", CVI, 739, 1964, pp. 467-468; Id., *The Villa in the Life of Renaissance Rome by David R. Coffin*, recensione, in "The Burlington Magazine", CXXII, 924, 1980, p. 201; Id., *Pietro da Cortona...*, recensione, cit. [cfr. nota 42]. Ma anche se l'apparato fotografico, pur importante e ben strutturato, è scollegato dal testo, dove mancano gli opportuni rinvii alle immagini, come nel catalogo di Gloton sul rinascimento e il barocco di Aix-en-Provence, si che in questo caso Blunt confessa di aver dovuto "sfigurare" la sua copia aggiungendo a matita i riferimenti al margine; cfr. Id., *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence [...] by Jean-Jacques Gloton*, recensione, in "The Burlington Magazine", CXXV, 966, 1983, pp. 561-562.

52. Ringrazio Howard Burns per questa informazione resa in occasione del mio lavoro su *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture* e confermata nell'intervista concessami l'11 giugno 2022 [cfr. nota 38]; cfr. Lenzo, *Napoli e l'architettura italiana...*, cit. [cfr. nota 46], p. 8.

53. Blunt, *Sicilian Baroque*, cit. [cfr. nota 33] (ed. it., pp. 54-55; 164 n. 29; 167, n. 59).

54. Blunt, *Guide to Baroque Rome*, cit. [cfr. nota 41], pp. VII-XI.

55. Lenzo, *Napoli e l'architettura italiana...*, cit. [cfr. nota 46].

56. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, cit. [cfr. nota 34], p. 33 (ed. it., p. 51).

57. Blunt, *François Mansart...*, cit. [cfr. nota 22], pp. 22-30 e tavv. 6-7.

58. A. Blunt, *The Creation of Rococo by Fiske Kimball*, recensione, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs", LXXXVIII, 518, 1946, pp. 128-129. Blunt, tuttavia, apprezza molto il volume di

- Kimball, e ancora molti anni più tardi vi avrebbe fatto riferimento come al testo di partenza per ogni studio serio sul tema; cfr. Id., *Some Uses and Misuses...*, cit. [cfr. nota 35], pp. 235-236 (ed. it., pp. 34-35); Id., *Baroque and Rococo...*, cit. [cfr. nota 19], p. 331.
59. F. Kimball, *The Creation of Rococo*, Philadelphia 1943, p. 6: "As in any broad study of artistic creation and evolution, the question to be answered are: what? how? when? where? and who? As to the 'why' we follow Goethe's sage advice, and do not ask". Cfr. Blunt, *The Creation of Rococo...*, cit. [cfr. nota 58], p. 129.
60. Blunt, *Philibert de l'Orme*, cit. [cfr. nota 29], p. 42 (ed. it., p. 49).
61. Ivi, pp. 116-122 (ed. it., pp. 132-135).
62. Ivi, pp. 44-45, 106-107 (ed. it., pp. 55, 58, 123-124). Blunt ha in seguito più volte occasione di occuparsi dei rapporti fra l'arte francese e Palladio, e dal 1959 fino alla morte è membro del consiglio scientifico del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza; cfr. A. Blunt, *Palladio e l'architettura francese*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", II, 1960, pp. 14-18; Id., *Palladio in Francia*, in "Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio", X, 1968, pp. 9-14; Id., *I rapporti tra la decorazione degli edifici del Veneto e quella della scuola di Fontainebleau*, Ivi, pp. 153-163. Ringrazio Ilaria Abbondandolo per le informazioni circa i rapporti di Anthony Blunt con il CISA Andrea Palladio.
63. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], p. 13 (ed. it., p. 13).
64. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, cit. [cfr. nota 34], p. 5 (ed. it., p. 20).
65. Blunt, *François Mansart...*, cit. [cfr. nota 23], p. 9. Qualche anno più tardi dedica al tema il breve articolo A. Blunt, *Mannerism in Architecture*, in "Journal of the Royal Institute of the British Architects", s. III, LVI, 7, 1949, pp. 195-200.
66. Blunt, *Philibert de l'Orme*, cit. [cfr. nota 29].
67. Ivi, p. XIII (qui cit. dall'ed. it., p. 7).
68. Blunt, *Some Uses and Misuses...*, cit. [cfr. nota 35].
69. Ivi, p. 243 (trad. it., p. 45). Precisa ad esempio che sarebbe meglio correggere la definizione di 'barocco leccese' in 'maniera salentina', e analogamente, per la coeva architettura andalusa, bisognerebbe parlare di 'neomanierismo', ivi, pp. 226-227 (trad. it., p. 27); gli stessi concetti sono ribaditi in Blunt, *Baroque and Rococo...*, cit. [cfr. nota 19], pp. 16, 103-105.
70. Blunt, *Some Uses and Misuses...*, cit. [cfr. nota 35], p. 243, nota 1: "the contrast which is often made between Baroque and classical is at least an over-simplification and seriously misleading" (trad. it., p. 45, nota 42).
71. Ivi, p. 215 (trad. it., p. 14).
72. Ivi, pp. 215-216 (trad. it., p. 14).
73. Blunt, *Art and Architecture in France*, cit. [cfr. nota 28], *Preface to the fourth edition*, "On rereading this book thirty years after it was written I became aware of the fact that it is based on the use of certain stylistic terms – particularly 'Mannerist', 'Baroque', and 'Classical' – which are not so obvious now as they seemed to be in the 1940s".
74. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, cit. [cfr. nota 35], pp. 2-3 (ed. it., p. 18); Blunt, *Guide to Baroque Rome*, cit. [cfr. nota 41], p. 8.
75. Blunt, *Philibert de l'Orme*, cit. [cfr. nota 29], p. 1 (ed. it., p. 9); ancora nella stessa pagina la parola "struggle" è abbinata all'aggettivo "painful", e un'altra volta sostituita dal sinonimo "conflict".
76. Blunt, *Sicilian Baroque*, cit. [cfr. nota 33] (ed. it., p. 9).
77. Blunt, *The Art of the Renaissance...*, cit. [cfr. nota 51].
78. A. Blunt, *Roman Baroque Architecture: The Other Side of the Medal*, in "Art History", III, 1980, pp. 61-80.
79. Ivi, p. 74.
80. A. Blunt, *Baroque Architecture in Classical Antiquity by Margaret Lyttelton*, in "The Burlington Magazine", CXVIII, 878, 1976, pp. 320, 322-324; Id., *Baroque Architecture and Classical Antiquity*, in *Classical Influences on European Culture AD 1500-1700*, atti del convegno internazionale (Cambridge, King's College, aprile 1974), a cura di R.R. Bolgar, Cambridge-London-New York 1976, pp. 349-354; Id., *Two Neglected Works by Borromini*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XX, 1983, pp. 17-31; Id., *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], pp. 34-46 (ed. it., pp. 23-31).
81. Blunt, *Roman Baroque Architecture...*, cit. [cfr. nota 78] p. 80, nota 71.
82. Blunt si sofferma più volte su questo tema: cfr. Blunt, *Nicolas Poussin*, cit. [cfr. nota 31], p. 305, fig. 245; Id., *Studies in the Italian Baroque...*, cit. [cfr. nota 19] e infine lo studio pubblicato postumo Blunt, Merz, *The Villa del Pigneto Sacchetti*, cit. [cfr. nota 43].
83. Per le posizioni artistiche diametralmente opposte di Poussin e Borromini, cfr. J. Connors, *Poussin detrattore di Borromini*, in *Francesco Borromini*, atti del convegno internazionale (Roma, 13-15 gennaio 2000), a cura di C.L. Frommel ed E. Sladek, Milano 2000, pp. 191-204. Le seguenti considerazioni devono molto alle discussioni con Marco Capponi, Francesca Rognoni e Isabella Zamboni nell'ambito del seminario di lettura comparata del *Borromini* di Blunt e della *Roma di Alessandro VII* di Krautheimer, coordinato da me presso il corso di dottorato in Storia dell'architettura dell'Università IUAV di Venezia nell'autunno del 2016.
84. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], p. 10 (ed. it., p. VII): "once Borromini has bitten you he never lets go". La traduzione dell'edizione italiana è leggermente diversa da quella da me proposta.
85. Ivi, p. 24 (ed. it., p. 12).
86. Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], pp. 469-470.
87. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], p. 13 (ed. it., p. 13).
88. González-Palacios, *Anthony Blunt*, cit. [cfr. nota 5]; Carter, *Anthony Blunt...*, cit. [cfr. nota 2], pp. 421-435; Lenzo, *Napoli e l'architettura italiana...*, cit. [cfr. nota 46].
89. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], pp. 222, 224 (con traduzione leggermente diversa dalla mia nell'ed. it., pp. 213, 216).
90. Ivi, p. 10: "I hope – and this hope may be vain – that I have avoided this pitfall as far as possible" (ed. it., p. VIII).
91. Ivi, p. 9: "... the one architect whose works were so subtle that one could go on examining and dissecting them, constantly discovering new beauties, new refinements, new ingenuities, and always in the end coming to the conclusion that what seemed at first sight to be freaks of fantasy were in fact variations based on an almost ruthless logical method" (ed. it., p. VII).
92. L'edizione di riferimento è *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella 'Relatione della fabrica' di fra Juan de San Buenaventura*, ed. a cura di J.M. Montijano García, Milano 1999. Blunt la conosceva dalla trascrizione parziale in O. Polak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, 2 voll. Wien 1928-1931, I (1928), pp. 36-48, integrata dalla sintesi dei passaggi chiave presentata in E. Hempel, *Francesco Borromini*, Wien 1924, p. 47 e dalle nuove trascrizioni in L. Steinberg, *San Carlo alle Quattro Fontane. A Study in Multiple Form and Architectural Symbolism*, New York 1977, pp. 204-205. Cfr. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], p. 84 (ed. it., p. 73).
93. J. Connors, *Virgilio Spada's defence of Borromini*, in "The Burlington Magazine", CXXXI, 1031, 1989, pp. 76-90: p. 87.
94. Blunt, *Borromini*, cit. [cfr. nota 19], p. 222 (ed. it., p. 214).
95. Per l'inutilità di studi eccessivamente prolissi, si veda la sua recensione all'*Architecture classique en France* di Louis Hautecœur; cfr. A. Blunt, *Classical Architecture in France*, in "The Burlington Magazine", XCII, 568, 1950, pp. 207-208.

## Referenze iconografiche

Martina Diaz, Louis Vandenaabeele, Clemens Voigts, Stefan M. Holze  
*Le sovracupole lignee della basilica di Sant'Antonio in Padova: struttura e prime datazioni*  
pp. 7-18

2: D. Zielinsky, M. Diaz, L. Vandenaabeele 2021.  
9: M. Pfister, M. Diaz 2021-2022.

Lorenzo Vigotti

*Towards the Renaissance palace typology: Palazzo da Uzzano's architectural innovations (1408-1417)*  
pp. 19-36

1: Ivo Bazzecchi, KHI Photothek 326368.

2-15, 21: author.

16: Archivio storico del Comune di Firenze.

17, 18: Biblioteca Apostolica Vaticana.

Fernando Marías

*Escaleras en España en longue durée: diseño y estereotomía*  
pp. 37-50

1, 2, 4-6, 9-16: Fernando Marías.

3: Paola Carla Verde.

7, 8, 19, 20a: Dominio público.

17, 18, 20b: Joaquín Bérchez.

Giulia Zaccariotto

*Novità documentarie per la biografia di Antonio Gambello (e una nota su Pietro Lombardo)*  
pp. 51-60

1: Pietro Paoletti, 1893.

2: Simone Baldissini, CISA Andrea Palladio, 2010.

5: MiC - Istituto storico e di cultura dell'Arma del Genio, Roma.

7: da J.W. Valvasor, *Die Ebre dess Hertzogthums Crain*, Laibach-Nürnberg 1689.

9: W. Schaefer, 1988.

Michele Guida Conte

*La loggia del cardinale Zeno nel vescovado di Vicenza, una proposta di rilettura critica*  
pp. 61-78

2: Biblioteca civica Bertoliana, Vicenza.

3: Biblioteca Angelica, Roma.

6, 17, 18: © GTRF Giovanna Toretto Roberto Frassoni Architetti Associati

Dario Donetti

*Drawing by Emulation. The Codex Mellon, Varignana, and Raphael*  
pp. 79-102

1, 3, 4, 6, 9b, 11, 16, 18, 20, 21, 24, 26, 27, 29, 30, 32: The Morgan Library and Museum, Drawings and Prints.

2: The Morgan Library and Museum (photo: Curatorial Files, "Menicantonio Sketchbook").

5: The Morgan Library and Museum (photo: Thaw Conservation Center).

7: Per concessione dell'Archivio Apostolico Vaticano, ogni diritto riservato.

8, 9a: Archivio fotografico della Basilica di San Petronio (9a, Photo: author).

10, 19, 22, 25, 28: su concessione del Ministero della cultura.

12, 14b: Photo: author.

13, 14a: Harvard Art Museums, Fogg Museum/ collection of Kathryn and William W. Robinson.

15: RIBA Collections, London.

17: Biblioteca Civica Passionei, Fossombrone (PU).

23: Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

25: MiC - Museo Nazionale del Bargello, Florence.

31: Kunsthistorisches Institut in Florenz - Max-Planck-Institut (Photo: author).

Eleonora Caggiati

*Il "disegno" di Pier Francesco da Viterbo e le fortificazioni della città di Parma nella prima metà del Cinquecento*  
pp. 103-110

1, 2: su concessione del Ministero della cultura.

3: MiC - Biblioteca Palatina di Parma.

4: MiC - Archivio di Stato di Parma.

5: MiC - Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Francesca Mattei

*Villa Affaitati a Grumello. Committenza, mercatura e nobiltà nella Lombardia spagnola (1550-1624)*  
pp. 111-132

1, 11, 19, 21, 24, 25: Foto M. Bulgarelli.

2, 3, 7: Elaborazione grafica F. Mattei.

4, 9, 10, 12-15, 17, 20, 22, 23: Foto F. Mattei.

8: Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio.

16: ETH-Bibliothek Zürich, Rar 463, Public Domain Mark.

Edoardo Rossetti

*I disegni ottocenteschi di Tito Vespasiano Paravicini e l'architettura residenziale del primo Rinascimento milanese: il caso del palazzo di Gerolamo Rabia*  
pp. 133-146

1, 7-12: Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana.

3, 6, 13: Elaborazione grafica E. Rossetti.

Konstantin Nossov

*Italian Renaissance influence on Russian defensive architecture of the late 15th-18th centuries*  
pp. 147-160

1: Photo: author, 2005.

2-4, 6, 7: Photo: author, 2019.

8: Photo: author, 2006.

9, 10: Photo: author, 2017.

11: Photo: author, 2007.

12: Photo: author, 2021.

Barry Bergdoll

*Some notes on Palladio's reputation in France, Germany, and Britain in the nineteenth century*  
pp. 161-182

1: Creative Commons Attribution CC0 1.0 License.  
2: Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023.

3: dpa picture alliance / Alamy Stock Photo.

4: Photo: Erika Naginski.

5: Jean-Pol GRANDMONT, CC BY 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.en>, via Wikimedia Commons.

6: Courtesy of Bibliothèques de l'Université de Strasbourg.

7: Courtesy of Internet Archive.

8: Courtesy of The New York Public Library.

9: Pierre-Yves Beaudouin, CC BY-SA 3.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>, via Wikimedia Commons.

10: Rvalette, CC BY-SA 3.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, via Wikimedia Commons.

11: CC BY-NC-SA 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

12: Museumslandschaft Hessen Kassel.

13: Creative Commons Attribution 4.0 International License.

14: Creative Commons Attribution CC-BY-SA-2.5 International License.

15: Wikimedia.

16: Photo: © Sir John Soane's Museum, London.

17: © René & Peter van der Krogt.

18: Martin Charles / RIBA Collections.

Fulvio Lenzo

*"Bramante and Michelangelo might never have lived". Anthony Blunt storico dell'architettura*  
pp. 183-196

1, 5: © Trunk Archive.

