

*a cura di*  
**Oronzo Brunetti**  
**Silvia Chiara Cusmano**  
**Valerio Tesi**

# Bernini e la Toscana

da Michelangelo al barocco mediceo  
e al neocinquecentismo



# Bernini e la Toscana

da Michelangelo al barocco mediceo  
e al neocinquecentismo

*a cura di*

ORONZO BRUNETTI, SILVIA CHIARA CUSMANO, VALERIO TESI

*con un testo introduttivo di Marcello Fagiolo*

# Indice

- VII FRANCO BORSI  
*Premessa*
- IX MARCELLO FAGIOLO  
*Introduzione alla "toscanità" di Bernini  
(e alla "romanità" di Michelangelo e di Buontalenti)*
- PARTE PRIMA  
*Verso Bernini*
- 3 ALESSANDRO RINALDI  
Firenze e Roma alle soglie del barocco.  
Paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo
- 21 STEFANIA TUZI  
Cigoli, Bernini e i progetti per la basilica di S. Pietro
- PARTE SECONDA  
*Gian Lorenzo Bernini, i berniniani e la Toscana*
- 43 GABRIELE MOROLLI  
Bernini, Alessandro VII e la nuova piazza papale del Duomo di Siena.  
Un episodio barocco di fortuna edificatoria dei «primitivi»
- 73 KLAUS GÜTHLEIN  
Il rinnovamento della cupola del Duomo di Siena  
ad opera di Gian Lorenzo Bernini
- 91 SEBASTIANO ROBERTO  
Nuove considerazioni sul progetto berniniano per la villa  
di Clemente IX a Lamporecchio
- 105 FRANCESCO QUINTERIO  
I maestri berniniani di provenienza toscana

PARTE TERZA

*Echi berniniani e romani nel barocco toscano*

- 125 SILVIA COLUCCI  
Una lettura iconografica dei sepolcri barocchi senesi
- 153 FELICIA ROTUNDO  
L'architettura di Giovan Pietro Cremoni a Siena.  
Un percorso biografico
- 159 ROSARIO PAGLIARO  
L'architettura di Giovan Pietro Cremoni a Siena.  
Modelli e innovazioni
- 165 SILVIA CHIARA CUSMANO  
Alessandro Galilei e il neocinquecentismo
- 183 Rassegna bibliografica 1981-2001  
*a cura di* ORONZO BRUNETTI e VALERIO TESI
- 199 *Indice dei nomi*

*Bernini e la Toscana è un tema che ha incontrato molte difficoltà sia sul piano storico, sia su quello pratico. A prima vista esso cozza contro alcuni cliché scontati e consolidati: la natura tutta romana dell'opera del Bernini con la sola eccezione del viaggio in Francia, la resistenza e si può dire persino la impermeabilità della mentalità toscana al Barocco in architettura, in particolare al Barocco romano nelle sue forme più trionfanti quali quelle espresse proprio dal linguaggio berniniano, fatta eccezione per la grande committenza pittorica, che sfocerà nella "magnificenza" dei Corsini e dei Riccardi, come protagonisti di una società "aperta" al nuovo linguaggio. Aggiungasi l'esiguità concreta degli interventi e delle presenze berniniane in Toscana, limitati a episodi assai circoscritti, nella grande collaborazione, comprensione e quasi identificazione di ruoli che avviene tra Bernini e Alessandro VII Chigi. E poi, la breve opera per il papa Rospigliosi di Pistoia che rappresenta, nel grande dialogo con i papi protagonisti della sua vita, un incontro quasi di sfuggita, venato di incomprendimento con la figura di un pontefice malinconico e velleitario per non dire mitomane, come accade nell'etimo psicologico dei pistoiesi.*

*Il tema, appena nato come proposta di studiosi fiorentino-romani per estrazione e per impegno accademico, per un breve convegno fiorentino, del 1998, ha innescato una sorta di reazione a catena sfociata a Siena e a Pistoia in mostre di specifico interesse e ampi cataloghi ora pubblicati. L'iniziativa del Dipartimento fiorentino si proponeva solo di creare l'occasione per innescare un dibattito, sviluppatosi, malgrado la chiusura iniziale, a distanza di tempi, di luoghi, di modi e mentalità come questa sia pur tardiva raccolta degli "atti" largamente conferma. Ma, al di là di queste circostanze, resta vivo il tema di fondo, con una catena di interrogativi su ciò che Bernini dovesse alla Toscana nel suo etimo psicologico, nella sua formazione, nell'estrinsecarsi del suo genio. E, a corrispettivo, che cosa la Toscana debba al Bernini, che è poi tema più circostanziato e limitato, e forse si concentra tutto sulla figura del Foggini ancora per tanti versi da approfondire e studiare.*

*Sul piano dell'indagine psicologica che anima in modo così eclatante la tradizione "delle biografie" occorre sottolineare, a proposito del Bernini, come già da subito attorno alla sua stessa vita, e alla sua "bella morte" si producesse un "materiale" senza precedenti per rilevanza, acume e fedeltà di rappresentazione. Alcuni spunti da intestare all'origine toscana si debbono al padre Pietro scultore di Sesto Fiorentino e modellano il prodigioso esordio del primo Bernini. Se alla madre napoletana Gian Lorenzo doveva l'istintivo senso del teatro, al padre e alla componente toscana e fiorentina doveva l'asciuttezza icastica della battuta, la "cattiveria" dell'umorismo, la radice manieristica della sua formazione. E qui si inserisce la problematica più inedita e più inesplorata, quella del rapporto tra Bernini e Buontalenti, all'interno del quale si potrebbero analizzare i temi della "rustica", della "grotta", la dialettica tra natura naturalis e natura artificialis, l'ambiguità come fonte della fantasia.*

*Al modello buontalentiano appartengono certamente le matrici di un linguaggio extra-geometrico, ed extra-classico. Cioè fuori delle convenzioni formali, delle volute, dei cartocci e dell'armamentario tipico del Barocco, per affrontare le componenti osteologiche, e naturalistiche, la doppia natura del pipistrello, le famiglie di curve non geometriche, quelle che compaiono ad esempio nella cartella di basamento del Longino in San Pietro, e che affiorano qua e là fra le convenzioni retoriche berniniane.*

*Ma in modo più clamoroso appare il debito del Bernini verso Buontalenti nel mondo del teatro, della 'meraviglia' organizzata. L'acqua, ad esempio, anche se così avara nei pochi rivoli*

delle fontane fiorentine, e nelle "naumachie" di Palazzo Pitti e al contrario così trionfale, risonante, musicale nel mondo romano. Oppure il tema della "metamorfosi" che Buontalenti attuava in scena attraverso la mutazione dei costumi, durante il movimento degli attori e la danza, e che doveva essere di una sofisticazione anticipatrice. E la machinerie nascosta degli automi, come l'arte del mutamento delle scene, dovevano offrire al Bernini (come a tutta la scenotecnica barocca) il tema della 'variabilità', di una dinamica in fieri che è la ragione stessa di una inesauribile meraviglia. La variabilità non è la variazione, è semplicemente la possibilità che essa possa verificarsi e che si attui attraverso il tempo. La variazione è invece nel mondo figurativo simultanea, attua le sue possibilità, realizza il suo ventaglio di valenze ora in modo finito, ora in modo che allude all'indefinitezza, alla ripetizione, al concetto di infinito. Le rocce tanto care al Bernini, in Montecitorio come al Louvre, sono un apparato costruttivo desunto dalla natura che ha origine nella concezione dell'architettura derivata dalla caverna, il rifugio e il riparo primordiale, e alle rocce i ninfei manieristi di Firenze erano dedicati, in particolare quelli buontalentiani. Alla rappresentazione della roccia si collega il concetto di astrazione; qui niente è simmetrico, niente è ripetitivo, niente è derivato dalla geometria. L'aggregazione informale determina effetti e valori plastici esclusivamente collegati alle ragioni della materia e della luce, e questo è proprio specifico del Bernini che di fronte alle questioni che egli riteneva degne di "marescialli d'alloggio", si rifugiava nel modellare la scogliera basamentale del Louvre, la grande mediazione tra la natura delle acque, del palazzo come "teatro" architettonico, del fiume e dei fossati e quella dell'architettura aulica.

C'è una chiave essenziale che accomuna Buontalenti e Bernini ed è la strumentazione razionale dello stupore. Lo stupore e la meraviglia, sono due concetti affini ma non identici. Possono essere suscitati ed apparire miracolosi, imprevedibili, extranaturali, solo se costruiti minuziosamente come un meccanismo ad orologeria, se congegnati coordinando tempi, misure e spazio, cioè riproducendo i parametri stessi della vita. Ai quali si aggiunge per fortuna in entrambi B. la componente ironica, la leggerezza divertita, il gioco per il gioco.

Di queste ascendenze, consonanze, derivazioni, andrebbe verificata l'innegabile validità critica con le circostanze storiche, con ciò che effettivamente appartiene a un journal di cose viste per il quale manca un anche minore Chantelou toscano. Ma restano in piedi le ipotesi di approfondimento che restano aperte, aldilà delle prese di posizione di parte.

FRANCO BORSI

# Introduzione alla “toscanità” di Bernini (e alla “romanità” di Michelangelo e di Buontalenti)

MARCELLO FAGIOLO

L'angeli se so' dato appuntamento  
in dieci sopra ar ponte  
cor sudario o la croce, a fronte a fronte  
e ne le pieghe der mantello er vento.

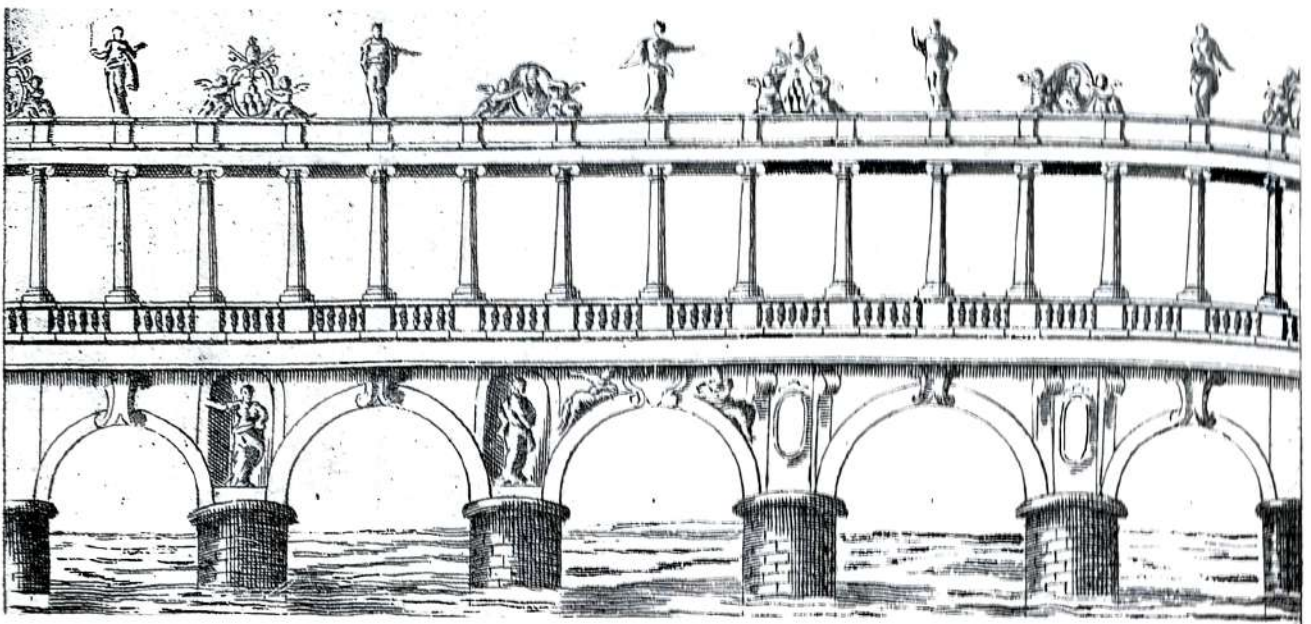
Ho chiesto a mano gionte,  
senza voce, una pena: io peccatore.  
Strada più amara de la tua, Signore,  
nun c'era. E imbocco ponte...

*Mario dell'Arco, Ponte dell'Angeli (1950)*

In antico il *pons Aelius*, il “Ponte dell'Angeli” cantato da Mario dell'Arco, collegava la terra dei Latini, sulla sponda sinistra del Tevere, con la regione etrusca sulla sponda destra. I papi del Rinascimento esaltavano la funzione del ponte come cerniera ideale fra la Prima Roma imperiale e la Seconda Roma dei papi. L'intervento di Bernini per l'ultimo dei suoi grandi pontefici toscani, Clemente IX Rospigliosi, veniva a sancire la continuità fra le memorie dell'impero e la nuova religiosità tardo-barocca ma nello stesso tempo segnava col *trionfo della passione* la vittoria della Seconda sulla Prima Roma, della Roma “sacra” su quella “profana”, riecheggiando la funzione dell'adiacente *pons triumphalis* (ancora oggi riaffiorano in periodo di siccità i piloni di quel ponte neroniano) nonché la memoria dell'allestimento effimero voluto da Paolo III nel 1536 per l'ingresso trionfale di Carlo V a Roma<sup>1</sup>.

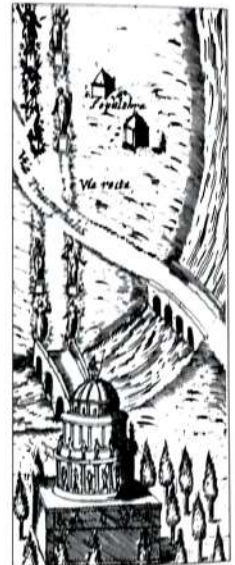
È stato supposto che l'idea di decorare il ponte potesse risalire al pontificato di Alessandro VII. Senza entrare nel merito di tale questione vorrei presentare un ulteriore tassello di questa storia “antiquaria”. Mi riferisco al “Ponte Alesandro”, e cioè al progetto di ricostruzione del *pons triumphalis* elaborato nel 1663 dall'abate Filippo Maria Bonini<sup>2</sup> (fig. 1): su cinque arcate doveva essere realizzato un ponte coperto da un colonnato ionico architravato, evidentemente ispirato al colonnato berniniano di piazza S. Pietro, al quale rimandano anche le statue nel coronamento, affiancate dagli stemmi chigiani e da medaglioni papali sorretti da angeli (questi ultimi ripresi dall'analogo motivo ideato da Pietro da Cortona in S. Maria della Pace). Il portico coperto del nuovo ponte era evidentemente ispirato ai ponti coperti lombardi o oltramontani, o anche al vicino ponte S. Angelo; a questo proposito così scriveva l'Alberti: “alcuni ponti sono anche provvisti di tetto, come quello di Adriano a Roma, di gran lunga il più straordinario di tutti: opera degna di memoria [...] era sovrastato da un tetto sorretto da quarantadue colonne di marmo, con travature, copertura di bronzo, mirabilmente ornato”<sup>3</sup>. Lo stesso Alberti, secondo il Vasari, avrebbe realizzato un loggiato coperto sul ponte per incarico di Nicolò V “per difesa dal sole ne' tempi di stati, e delle piogge e da' venti l'inverno”<sup>4</sup>. Va aggiunto che il *pons Aelius* veniva rappresentato nelle medaglie antiche e nelle restituzioni di Raffaello e di altri “antiquari” con una serie di colonne onorarie (figg. 2-4).

Il ponte ipotizzato dal Bonini avrebbe avuto un accesso piuttosto difficoltoso al Vaticano (a causa del suo sbocco sull'Ospedale di S. Spirito che si sarebbe poi dovuto aggirare)



1/ F. M. BONINI. "Ponte Alessandro" (dal *Tevere incatenato*, 1663). Progetto di ponte coperto sui resti del Pons neronianus in onore di Alessandro VII.

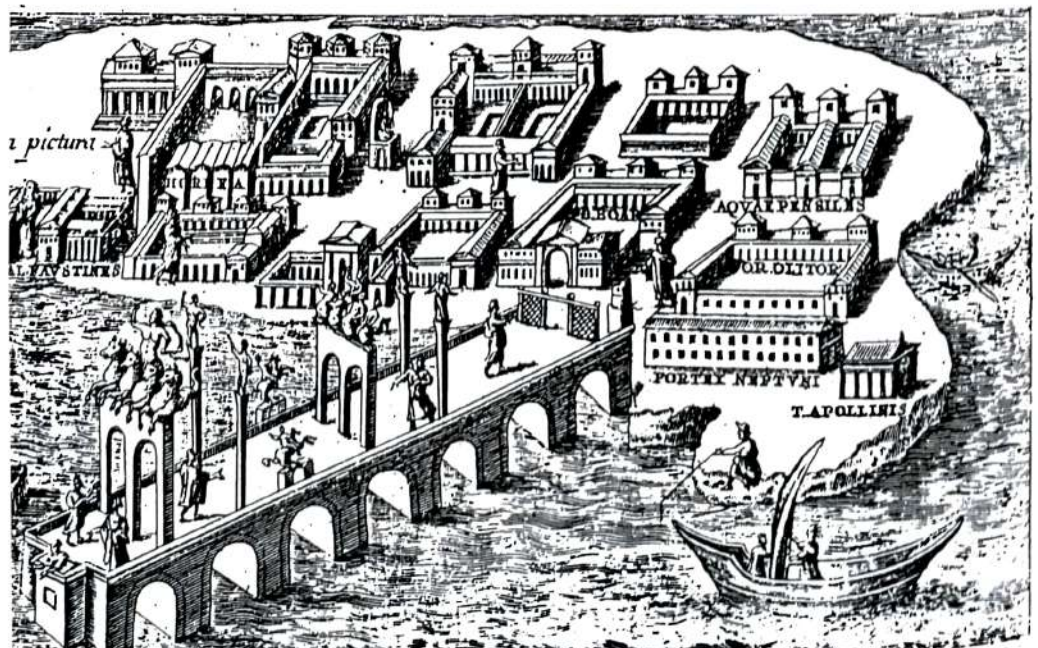
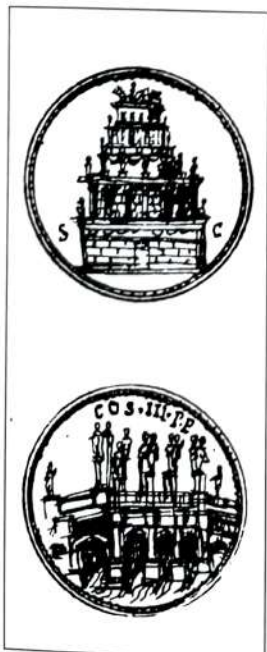
2/ P. LIGORIO. Restituzione del Mausoleo di Adriano e del "Pons Aelius" (della pianta di Roma antica, 1561).



3/ A. DONATI. Particolare del Campomarzio con una strada affiancata da statue in asse al "Pons Aelius" (da *Roma vetus ac recens*, 1639).

4/ P. LIGORIO. Medaglia di Adriano col Mausoleo e il "Pons Aelius" (disegno; Torino, Archivio di Stato).

5/ Riproduzione di un'isola con ponte da una pittura antica (da G.P. BELLORI, *Fragmenta vestigij veteris Romae*, Roma 1673).





ma comunque avrebbe costituito una suggestiva passeggiata coperta sul fiume. Non possiamo escludere che il ponte si ispirasse a idee dello stesso Bernini o che viceversa abbia a sua volta suggerito – con le balaustre fra le basi delle colonne – la soluzione dei parapetti berniniani traforati da reti bronzee per far godere ai viandanti la visione del biondo fluire del Tevere. Va ricordato, a questo proposito, l'ormai celebre racconto di Gian Lorenzo che a Parigi si fa portare in carrozza sul Pont-Rouge per fermarsi più di un quarto d'ora a guardare dall'alto il fiume, commentando: "È un bello spettacolo; io sono molto amico delle acque; fanno molto bene al mio spirito"<sup>5</sup>.

### 1. *Uno sguardo dal ponte: vent'anni di studi e di progetti*

Mi è sempre grato ricordare la ripresa di interessi sul barocco romano, a cui ho avuto l'onore di contribuire. La mia condizione di studioso romano trapiantato negli anni '70 a Firenze mi consentiva di interpretare in un'ottica privilegiata il nuovo compito che assumevo nel 1980 come Segretario del Comitato Nazionale Berniniano, presieduto dal mio maestro Argan. Fra le tante iniziative immaginate allora ricordo il progetto di Mostra su "Buontalenti e Bernini", che negli anni successivi avrei più volte riproposto, coinvolgendo anche l'Istituto Ludovico Zorzi per le Arti dello Spettacolo (e proprio con Zorzi avevo più volte ragionato del progetto).

Di quel progetto non è rimasto molto, se non uno studio di Corinna Vasic<sup>6</sup>, che apparve raccogliere la mia provocazione, e inoltre i numerosi interventi sui due fronti fiorentino e romano del teatro, della scenografia e delle feste.

Fra i contributi più puntuali sulla "toscanità" di Gianlorenzo ricordo anche la nota biografica di Antonella del Pantà, che ha messo in luce l'intrigante memoria di Lorenzo, nonno di Gian Lorenzo e giardiniere medico a Sesto, abitante a pochi chilometri dalla villa di Castello, e dunque in una piccola "città d'acque" (Pietro vi rimase fino al 1582) che avrebbe preceduto le altre più insigni "città d'acque" di Firenze, Napoli, Roma<sup>7</sup>. Va ricordato fra l'altro, come testimonianza dell'attaccamento alla genealogia familiare, che Pietro nel 1598 impose al figlio tutti e due i nomi che venivano dati alternativamente ai primogeniti dei Bernini: Giovanni e Lorenzo. Non deve stupire dunque che Gian Lorenzo amasse definirsi più fiorentino che napoletano<sup>8</sup> e che venisse registrato come "Scultore, Architetto, e Pittor Fiorentino di singolarissimo nome"<sup>9</sup>.

In tempi più recenti, e partendo dall'opposto versante fiorentino, nel 1997 veniva avviato un rilancio degli studi su "Bernini e la Toscana". Questo il titolo del Convegno promosso da Franco Borsi che, detto per inciso, aveva percorso una strada complementare alla mia, come toscano trapiantato negli studi sul barocco romano e promotore di tante iniziative sia in quanto Segretario del "Comitato Nazionale per Roma Barocca", da me presieduto, sia nel suo precedente ruolo di Commissario della fortunata Esposizione europea del 1980 "Firenze e la Toscana dei Medici" (va ricordato almeno il catalogo che riuniva *Il potere e lo spazio* a cura dello stesso Borsi e *La scena del principe* a cura di Ludovico Zorzi). Il Convegno si svolse a Firenze e Pistoia, per iniziativa del Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università di Firenze, con una buona partecipazione di studiosi; al "Comitato Nazionale per Roma Barocca" fu affidato il compito di promuovere il presente volume con nuovi contributi rispetto a quelli presentati nel Convegno, mentre altri studi storico-artistici venivano editi autonomamente da Mina Gregori<sup>10</sup>. L'onere redazionale della nostra pubblicazione veniva affidato a tre giovani ricercatori della scuola fiorentina – Oron-



6/ Firenze. Fontana angolare tra Borgo Sant'Jacopo e via dello Sprone (architettura forse di L. Cigoli, 1608).



7/ Roma. Fontana delle Api in piazza Barberini (opera di G. L. Bernini, 1644; antica fotografia).

zo Brunetti, Silvia Cusmano, Valerio Tesi – che hanno raccolto fra l'altro l'invito a preparare una rassegna bibliografica degli studi di questi due decenni. Più recentemente l'attenzione su Bernini e la Toscana si è catalizzata intorno alle figure di due pontefici, il senese Alessandro VII Chigi<sup>11</sup> e il pistoiese Clemente IX Rospigliosi<sup>12</sup>.

## 2. Sulle radici della "toscanità" di Bernini: da Michelangelo a Buontalenti

Appare indubitabile la "toscanità" di Gianlorenzo non soltanto per la discendenza da Pietro Bernini, ma anche per il mitico e quasi predestinato ruolo di *Michelangelo del Seicento*<sup>13</sup>. È noto il precoce e perfino sospetto vaticinio di Paolo V, in presenza di Maffeo Barberini: "Speriamo, che questo giovanetto debba diventare il gran Michelagnolo del suo secolo"<sup>14</sup>. Il Baldinucci ritorna più volte sulla formazione michelangiolesca di Bernini e sulla sua missione di difendere "queste tre nobilissime arti nel possesso legittimo dell'antica lor dignità, alla quale dopo un quasi totale abbassamento e ruina, l'aveva il non mai abbastanza lodato Michelangelo restituite"<sup>15</sup>. Si aggiungano i rapporti particolari con grandi pontefici toscani come Paolo V e ancor più Urbano VIII, Alessandro VII e Clemente IX: gli ultimi due, coetanei di Gianlorenzo, ebbero con lui una consuetudine caratterizzata da stima profonda e finanche una duratura amicizia.

Il michelangiologismo di Stato auspicato da Urbano VIII Barberini si esplicò oltre che in scultura in campo architettonico, con particolare riferimento alle sperimentazioni compiute in Palazzo Barberini.

L'omaggio a Michelangelo continuò nei decenni successivi: si pensi al fastigio esterno di Porta del Popolo coi suoi merli antropomorfici ispirati a Porta Pia (oltre che agli analo-

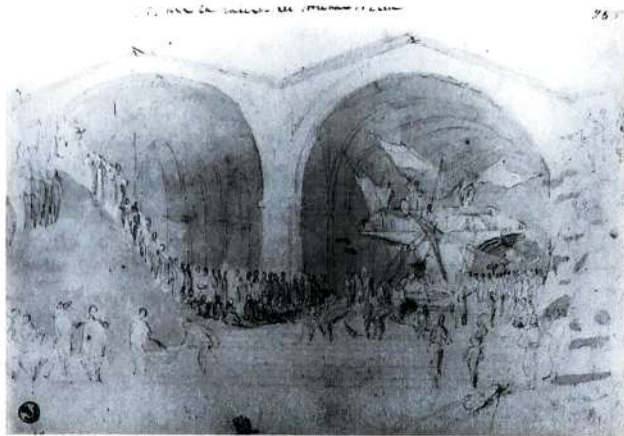
ghi merli a corazza in Castel S. Angelo<sup>16</sup>) o all'impiego dell'ordine gigante in palazzi come il Chigi-Odescalchi (il cui finestrone è chiaramente ripreso da Palazzo Farnese) o alla facciata di S. Andrea al Quirinale o al progetto per un pronao davanti a S. Pietro che avrebbe potuto tardivamente realizzare l'idea michelangiotesca (una analoga facciata "templare" verrà infine applicata alle chiese gemelle di piazza del Popolo); la piazza trapezoidale tra il Colonnato e la basilica vaticana ha invece motivazioni del tutto autonome e solo indirettamente appare convalidata dall'invaso trapezoidale capitolino<sup>17</sup>.

Appare perfino sorprendente il tardo giudizio di Bernini sul primato della architettura in Michelangelo: "era un grande scultore e pittore, ma veramente divino come architetto, essendo l'architettura tutta fondata sul disegno"<sup>18</sup>. Il giudizio diviene più comprensibile se inserito nel contesto parigino in cui viene pronunciato: "queste parole, rivolte ai francesi, accompagnano il tentativo di imporre al nuovo centro di potere dell'Europa cattolica lo stile romano, michelangiotesco. Nella sua veste di ambasciatore-artista, Bernini difende sul piano estetico il primato di Roma. Se il possesso di 'ciò che resta di bello dell'antichità' è l'ultima e indiscutibile prerogativa della città papale, Michelangelo ne è il più alto testimone per la sua persistente forza vitale: solo a Roma possono nascere cose veramente grandi"<sup>19</sup>.

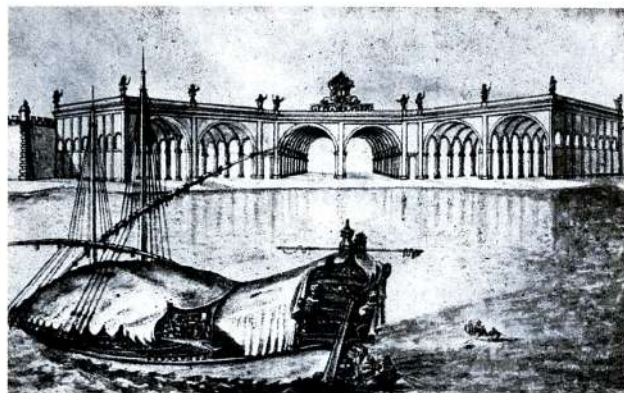
Ma qui vorrei soffermarmi soprattutto sulla relazione tra Bernini e Buontalenti, rinunciando peraltro a trattare i temi più vasti e universali – la scenografia, la teatralità, l'effimero, il naturalismo, la nuova scienza, la sintesi delle arti – per concentrarmi su un episodio apparentemente limitato ma intrigante come il "frontone invertito" (figg. 11-

12), un tema che mi ha sempre affascinato e per il quale ho da tempo accumulato elementi di riscontro per l'interpretazione della sua polivalenza sia lessicale che semantica.

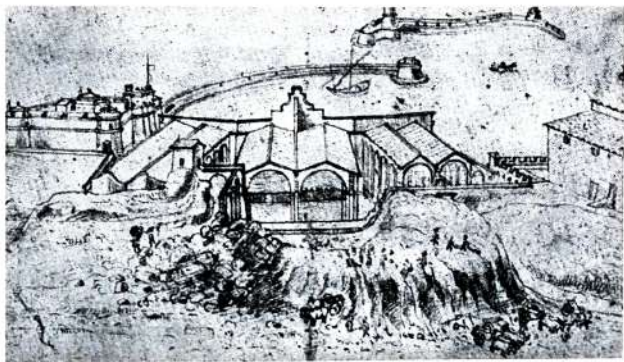
Fra gli altri punti di tangenza esistono anche occasioni utilitaristiche, come la costruzione dell'Arsenale di Pisa<sup>20</sup>, da mettere a confronto col perduto Arsenale di Civitavecchia, realizzato da Bernini e Carlo Fontana al tempo di Alessandro VII<sup>21</sup> (figg. 8-10). Vanno poi aggiunte le tangenze col Cigoli, figura di mediazione tra Michelangelo, Buontalenti e Bernini; ai suggerimenti proposti in questo volume da Stefania Tuzi si può affiancare una ul-



8/ Pisa. L'arsenale buontalentiano durante il varo di una galera (disegno di P. Ciafferi, 1638; Uffizi 266 P).



9/ Civitavecchia. Veduta dell'arsenale (architettura di G. L. Bernini e C. Fontana; disegno di C. Fontana; BAV, cod. Chig. P VII 12, f. 28).



10/ Civitavecchia. L'arsenale visto dal retro (architettura di G. L. Bernini e C. Fontana; disegno di G. Cerruti; BAV, cod. Chig. P VII 12, ff. 30-31).

teriore possibile relazione di Bernini col Cigoli, autore forse nel 1608 della fontana fiorentina all'angolo tra Borgo Sant'Jacopo e via dello Sprone<sup>22</sup> (fig. 6): la conchiglia stilizzata appare infatti in piena sintonia con la grande conchiglia della Fontana delle Api già su un cantonale di piazza Barberini (e malamente ricostruita nel 1915<sup>23</sup>) (fig. 7).

### 3. Il "frontone invertito" tra naturalismo e simbolismo funerario

#### 3.1 Collaborazione e dialogo tra Bernini e Borromini.

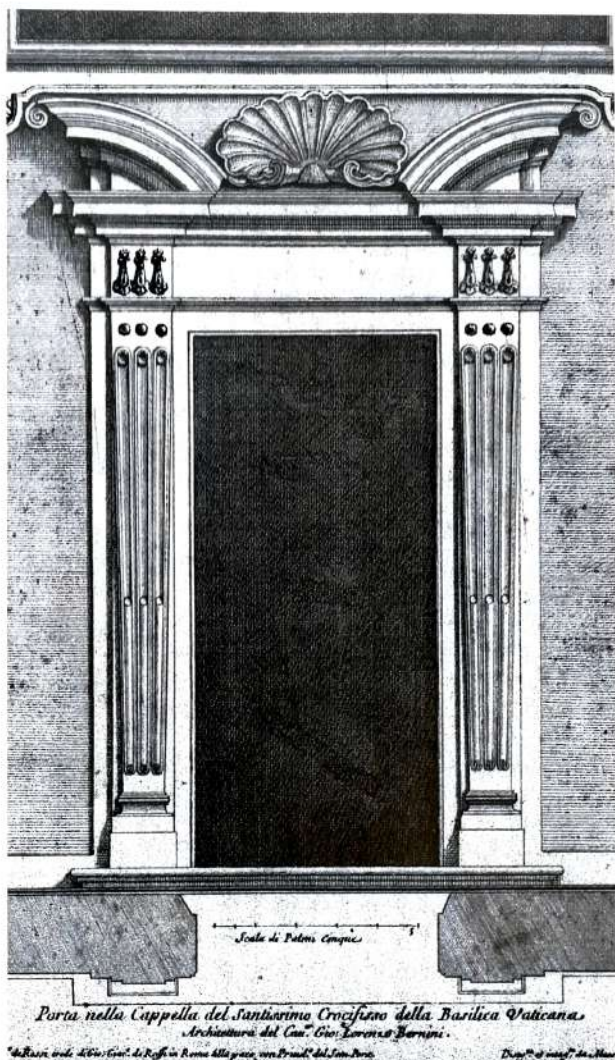
È stato soprattutto Antonio Bonet Correa a individuare, in un saggio fondamentale, la storia di questo elemento lessicale che da Buontalenti si sarebbe trasmesso in innumerevoli esempi del barocco europeo, comprendendo la porta berniniana della Cappella del Crocefisso (poi della Pietà) in S. Pietro<sup>24</sup> (fig. 12).

In verità, vorrei avanzare preliminarmente qualche dubbio sulla completa paternità berniniana della porta petriana, per la quale non escluderei che Bernini nel cantiere vaticano (e lo stesso avveniva in Palazzo Barberini) possa essersi avvalso una volta di più della collaborazione di Borromini, e che dunque i due architetti siano complici nella ripresa di motivi michelangioteschi più che buontalentiani: la porta va letta, infatti, come una ricomposizione di elementi desunti da Porta Pia (a cui si ispirerebbe lo stesso Buontalenti in taluni studi) e dai palazzi capitolini. È da notare che Borromini negli stessi anni scolpiva uno stemma in S. Pietro con un cherubino inserito in un virtuale "frontone invertito" (stemma di Urbano VIII del 1631 sotto la loggia del pilone della Veronica<sup>25</sup>: fig. 13) ed elaborava uno studio per il portale centrale del Salone del Palazzo Barberini a Roma con un busto entro conchiglia fra due cornucopie (disegno del 1630-33 circa; Albertina 983<sup>26</sup>: fig. 14), motivo ripreso qualche tempo dopo nel disegno per una finestra di S. Ivo con volute a cornucopia intorno a un cherubino (Albertina 522v<sup>27</sup>); qualche decennio più tardi, nello studio del 1660-62 per una finestra del palazzo di Propaganda Fide (Albertina 917<sup>28</sup>: fig. 15), Borromini sembrerà ancora rivendicare la paternità del "frontone invertito", stilizzandolo in una cornice che geometrizza i semitimpani collegati con una corona vegetale e sovrapposti direttamente ai piedritti (superando la soluzione abbozzata nella parte inferiore del disegno, che collegava invece con una linea continua i semitimpani alla curva comprendente la stella chigiana). Va ricordato infine il "frontone invertito" aggiunto da Bernardo Borromini sul portale del Convento dei Trinitari su Porta Pia (disegno del 1662; Albertina 193<sup>29</sup>).

Il "frontone invertito" trova a Roma un poco noto momento di gloria nel frontespizio del *Prospectus locorum urbis Romae insignium* di Matteo Gregorio de Rossi (Roma, 1666), disegnato e inciso da Lievin Cruyl<sup>30</sup> (fig. 17). Il fiammingo inventa una sorta di "meta onoraria" in onore di Alessandro VII, inserita tra le principali fabbriche alessandrine. La "meta" appare composta da un alto basamento, da un blocco con un "frontone invertito" incentrato su un medaglione della Dea Roma, e infine da un coronamento con un secondo "frontone invertito" a sorreggere lo stemma papale. Quest'ultimo motivo è ripreso quasi letteralmente dagli stemmi del colonnato berniniano di S. Pietro, sorretti appunto da possenti volute invertite da cui si dipartono festoni emblematici (quercia chigiana), con l'aggiunta di un mascherone alla base dello stemma papale (fig. 16). La scelta del duplice "frontone invertito" potrebbe essere per di più interpretata come l'esaltazione di un segno linguistico appartenuto ai tre grandi architetti delle opere sullo sfondo: Michelangelo (Campidoglio), Bernini (piazza S. Pietro, palazzo Chigi ai SS. Apostoli, restauro del Pantheon) e Borromini (restauro della Piramide Cestia, palazzo di Propaganda Fide).



11/ Firenze, Uffizi. La Porta delle Suppliche col celebre "frontone invertito" (architettura di B. Buontalenti, 1580).



12/ S. Pietro in Vaticano. Porta nella Cappella del Crocifisso (architettura di G. L. Bernini, forse con la collaborazione di Borromini).

Nella cappella di S. Barbara nel Duomo di Rieti, realizzata su disegno di Bernini nel 1653-54<sup>31</sup>, un analogo motivo di "frontone invertito" (fig. 18) appare sia nelle mensole che sostengono le cornici ovali ai lati della S. Barbara (opera di Bernini, 1655-57) sia sotto le statue dei santi laterali con sinuose volute che si compenetrano in una conchiglia. Questi due motivi, analoghi per la loro funzione portante al ruolo svolto da capitelli e mensole, dimostrano la circolazione e l'interscambio fra le due classi tipologiche (torneremo ancora su questo problema). Un discorso simile si può fare per le finestre al pianterreno della facciata di S. Carlino alle Quattro Fontane coi sostegni a guisa di capitello sotto le cornici ovali, in una composizione che da Vittorio Casale è stata giustamente messa in correlazione con la tipologia dei reliquiari a ostensorio, a dimostrazione di una consolidata prassi di interrelazione fra tecniche e scale diverse<sup>32</sup>.

### 3.2 Buontalenti e Michelangelo.

In Buontalenti appare importante non soltanto la Porta delle Suppliche (1580: fig. 11) ma l'intera casistica del "frontone invertito" e in particolare il suo impiego nei catafalchi dinastici (figg. 36-37) in S. Lorenzo a Firenze per Cosimo I (1574) e Francesco I (1587) e nei tardi progetti per la Cappella dei Principi, il nuovo mausoleo mediceo laurenziano. È ve-

rosimile che Bernini conoscesse i mausolei fiorentini nell'ambito dei suoi studi sulla tipologia neo-imperiale dei catafalchi che dagli apparati per Carlo V conduce ai catafalchi di fine '500 per Alessandro Farnese e Sisto V, sui quali si innestano gli stessi catafalchi berniniani, a partire da quelli per Paolo V e Carlo Barberini<sup>33</sup>.

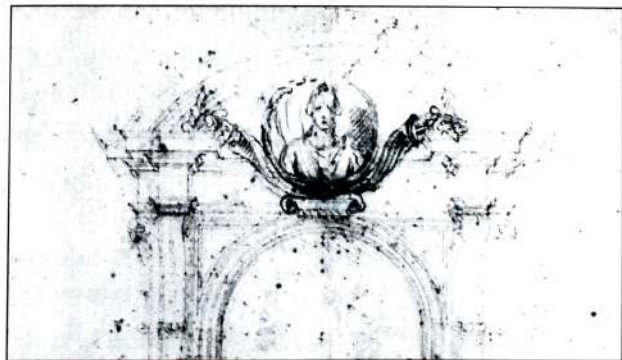
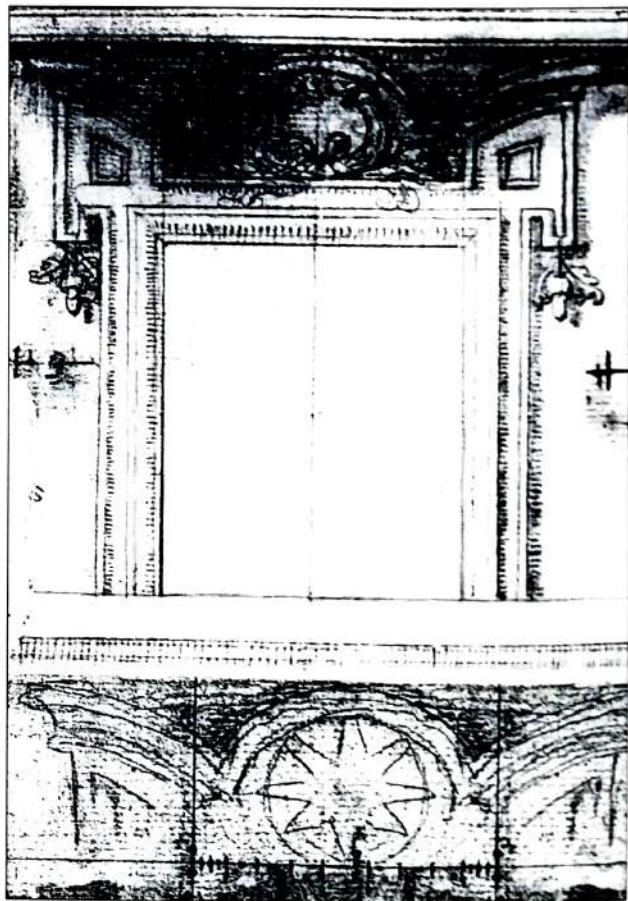
Rovesciando però la tradizionale ipotesi di una discendenza più o meno diretta di Bernini da Buontalenti, mi interessa qui individuare non tanto la "toscanità" di Bernini quanto la "romanità" di Buontalenti e comunque la comune discendenza di Buontalenti e Bernini da Michelangelo, il quale a sua volta si collega ad archetipi "romani".

Il punto di partenza è la descrizione della Porta buontalentiana fornita dalla cronaca manoscritta del Settimanni: "la Cornice con Frontespizio rotto, indizio di disavventura e d'interrotto corso di vita..."<sup>34</sup>. La frase è stata sempre letta come semplice interpretazione psicologica del senso di interruzione e di rottura, ma credo si tratti invece di una codificazione semantica assai precisa, proveniente dalla teorizzazione architettonica. Non mancano letture analoghe delle deroghe al codice classico nei confronti del tradizionale e ortodosso frontone completo: ad esempio Palladio condanna i frontoni spezzati con la motivazione funzionalistica che avrebbero contraddetto la funzione originaria di riparo dalla pioggia<sup>35</sup>; la condanna viene poi revocata dal Bottari che trova una giustificazione sempre funziona-

13/ S. Pietro in Vaticano, Stemma di Urbano VIII sotto la loggia del pilone della Veronica (scultura di F. Borromini, 1631; da P. L. Silvan, 1999). In questo piccolo "frontone invertito" due delle sei ali del cherubino si intrecciano con le volute.

14/ F. BORROMINI. Studio per una finestra del Palazzo di Propaganda Fide (Vienna, Albertina, AZ Rom 917; la parte inferiore del disegno è completata attraverso un fotomontaggio). Il "frontone invertito" superiore con la ghirlanda centrale supera il disegno inferiore, più geometrico, imperniato sulla stella dello stemma Chigi.

15/ F. BORROMINI. Studio per il portale centrale del Salone del Palazzo Barberini a Roma (disegno del 1630-33 circa; Vienna, Albertina, AZ Rom 983). "Frontone invertito" con busto entro conchiglia fra due cornucopie.





16| Stemma di Alessandro VII nel Colonnato di piazza S. Pietro (architettura di G. L. Bernini). “Frontone invertito” incentrato sullo stemma visivamente sorretto da un mascherone.

17| Prospectus locorum urbis Romae insignium (frontespizio disegnato e inciso da L. Cruyl, Roma 1666). Il doppio “frontone invertito” (il superiore ripreso dallo stemma berniniano in piazza S. Pietro) appare in piena sintonia con l’architettura di Michelangelo, Bernini e Borromini (predominanti nelle opere romane scelte dal Cruyl).

listica: “il frontespizio è diviso in due parti, e posto alla rovescia; sicché due punte di esso posano sul mezzo della porta, e l’altre due innalzandosi vengono a perpendicolo sull’estremità degli stipiti, laonde qualora piovesse sopra questa porta, il frontespizio così diviso radunerebbe l’acqua in mezzo di essa, e così radunata la verserebbe tutta in capo a chi passa. Ma il saggio artefice divisò quella porta in tal guisa, perché doveva stare al coperto, e anzi per un più compiuto ornamento collocò sul mezzo della porta, nel vano che lasciavano tra loro quelle due parti di frontespizio un busto di marmo, che vi risiede mirabilmente”<sup>36</sup>.

Alle origini della aberrazione buontalentiana va posta l’architettura michelangiolesca, e in particolare Porta Pia, a cui sembra riferirsi il seguente severo giudizio di Pirro Ligorio: “se eglino fanno una porta alla città, vi piantano una maschera per mezzo, come fusse un tempio di Bacco o un teatro [...] vi poneno certe sciocchezze, certi interrompimenti degni della discordia e della incertezza de la vita, cose veramente dubbiose”<sup>37</sup>. Va notato che in Porta Pia i timpani interrotti a quarto di cerchio vengono quasi “riparati” entro un più ampio frontone triangolare e che il mascherone “licenzioso” è ampiamente bilanciato dallo stemma sovrastante.

Nel prototipo buontalentiano del Catafalco di Cosimo I i due semitimpani rendono



18/ Rieti, Cappella di S. Barbara nel Duomo (architettura di G. L. Bernini, 1653-54). Il motivo del “frontone invertito” appare sia sotto le cornici ovali ai lati della statua di S. Barbara (opera di Bernini, 1655-57) sia sotto le statue dei santi.

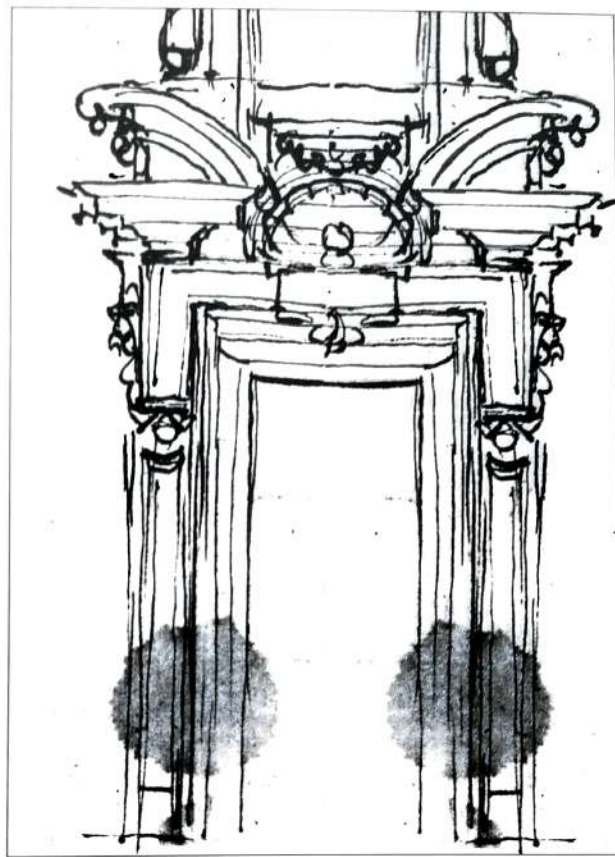
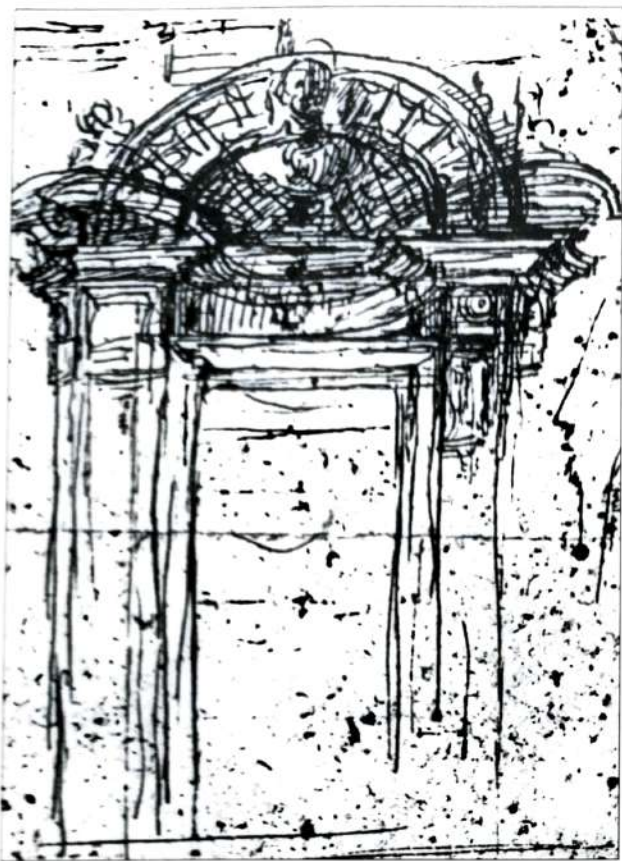
esplicito omaggio alle volute dei sarcofagi della Sagrestia Nuova, con le figure sdraiate che rievocano il *Giorno* e la *Nocte*, l'*Aurora* e il *Crepuscolo*, forse con analogo simbolismo temporale<sup>38</sup>.

Altri progetti michelangioleschi andrebbero indicati come matrice per l’“invenzione” buontalientiana, e in particolare il disegno per un portale, forse di villa (Haarlem, Teylers Museum<sup>39</sup>: fig. 54), che presenta appunto nel coronamento uno stemma centrale inquadrato da due semivolute in forma di cornucopie, anticipando l’idea della Porta delle Suppliche e nell’ambito di una più generale tendenza a “invertire” i canoni tradizionali, che comprende il tema analogo del capitello a volute invertite, esaltato nell’opera borrominiana, ma già presente nelle volute organicistiche di capitelli quattro-cinquecenteschi (fig. 29)<sup>40</sup>. Per restare in un ambito più ortodosso, il nostro frontone può essere considerato un ingigantimento delle volute dei capitelli ionici e corinzi, soprattutto in talune rielaborazioni rinascimentali; si aggiungano poi alcune varianti come i capitelli di paraste ioniche e corinzie nell’architettura antica (fig. 30)<sup>41</sup>.

### 3.3 Anticlassicismo e naturalismo.

Il discorso sul metodo della inversione può condurre altresì all’universo “anticlassico” delle grottesche – sia nelle pitture e bassorilievi antichi sia nelle più o meno dirette derivazioni rinascimentali – nel quale fioriscono diverse specie di “frontoni invertiti” (figg. 31-32) di varia mostruosità antropomorfa o fitomorfa o zoomorfa (citiamo ad esempio alcuni motivi presenti nella Stufetta raffaellesca del cardinale Bibiena in Vaticano<sup>42</sup> o nelle volte





19/ B. BUONTALENTI. *Studio per una porta del Duomo di Firenze (disegno, Uffizi 2371 A). "Frontone invertito" con busto entro conchiglia.*

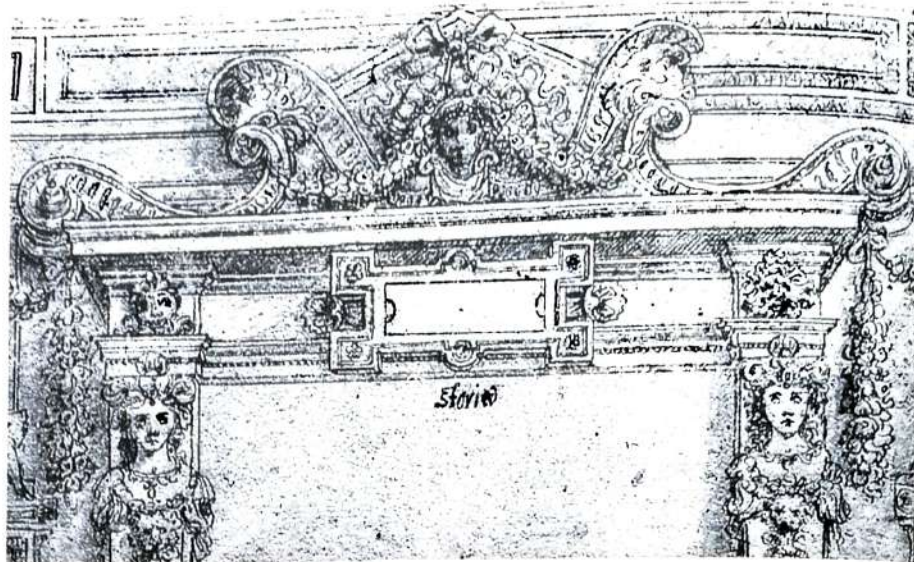
20/ B. BUONTALENTI. *Studio per un portale sormontato da finestra (Victoria & Albert Museum, particolare del disegno E 2645-1920; fotomontaggio ricompositivo di M. Fagiolo). "Frontone invertito" con semitimpani sorretti dai montanti del portale.*

di Alessandro Allori nel corridoio orientale degli Uffizi<sup>43</sup>) ovvero di sublime astrazione lineare, in accordo anche con le decorazioni di racemi arcaizzanti (vedi i ghirigori filiformi nelle stilizzazioni di Domenico Ghirlandaio e di Cristofano Gherardi<sup>44</sup> o nella tradizione xilografica e incisoria<sup>45</sup>: figg. 29, 33-35). Segnato come è noto dalle condanne di teorici del classicismo come Vitruvio e Orazio, il mondo licenzioso delle grottesche costituisce un campo illimitato di sperimentazione nel segno della libertà e della inversione di tutte le regole, fino a negare qualunque regola dello spazio architettonico o della congruenza della rappresentazione, in infinite declinazioni del bizzarro, del ridicolo e perfino del diabolico<sup>46</sup>. Ma vedremo come, se pure ispirata talora formalmente al mondo sperimentale delle grottesche, la logica del "frontone invertito" si rivela invece di estrema coerenza e pregnanza semantica.

Va notato inoltre che la variante buontalentiana di "frontone invertito" a doppia voluta (studi per la porta dello Squittino agli Uffizi<sup>47</sup>) può essere schematicamente collegata alla doppia voluta dei capitelli ionici o composti, nonché alle invenzioni di Giulio Romano e Galeazzo Alessi di cornici a guisa di capitelli ionici dilatati in orizzontale, a loro volta da confrontare con un progetto buontalentiano di porta per la villa di Pratolino<sup>48</sup>.

In ambito fiorentino troviamo altre referenze intermedie tra Michelangelo e Buontalenti. Basti citare alcuni dettagli decorativi nell'opera pittorica di Perino del Vaga (progetto del 1538 per l'incorniciatura della cappella Massimi in Trinità dei Monti a Roma con doppio "frontone invertito"<sup>49</sup>: fig. 21) o di Francesco Salviati (coronamento di una cartella ova-

21/ PERINO DEL VAGA. *Progetto per la decorazione della cappella Massimi a Trinità dei Monti a Roma (disegno, 1538; Londra, Victoria & Albert Museum). "Frontone invertito" con testa di donna tra due volute zomorfiche.*

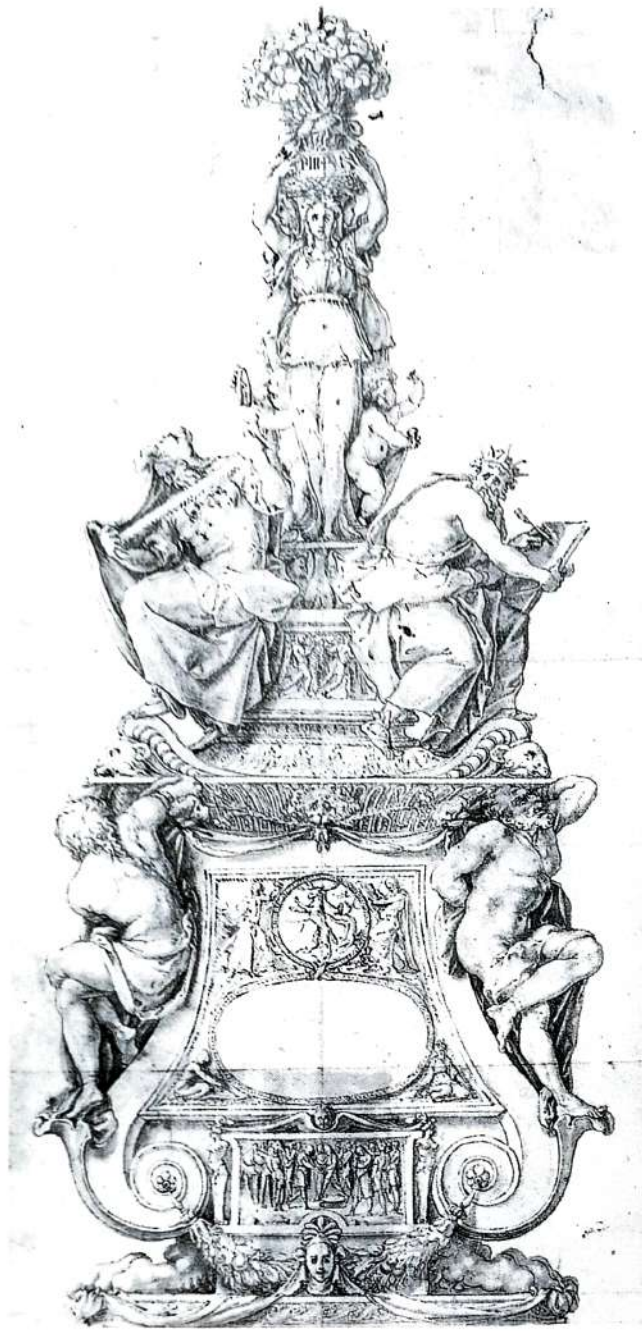


22/ F. SALVIATI. *Cartella decorativa nel fregio della Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio a Firenze (affresco del 1543-45). "Frontone invertito" con maschera entro conchiglia fra due volute.*



le con una maschera al centro di un "frontone invertito" nella Sala dell'Udienza in Palazzo Vecchio<sup>50</sup>: fig. 22). Nell'opera del Salviati appaiono non infrequenti sperimentazioni che conducono al "frontone invertito": ricordiamo gli studi per un candelabro dedicato a Paolo III con volute sopra a teste di animali (disegno, 1544 circa; Torino, Biblioteca Reale<sup>51</sup>: fig. 23) e per una saliera "a guisa di barca" con volute decorate da capricorni sopra a due arpie (disegno; Louisville, J. B. Sped Art Museum<sup>52</sup>: fig. 24) e soprattutto una *Resurrezione* (documentata da una incisione anonima<sup>53</sup>: fig. 25) con un sarcofago congruentemente delineato in forma di "frontone invertito".

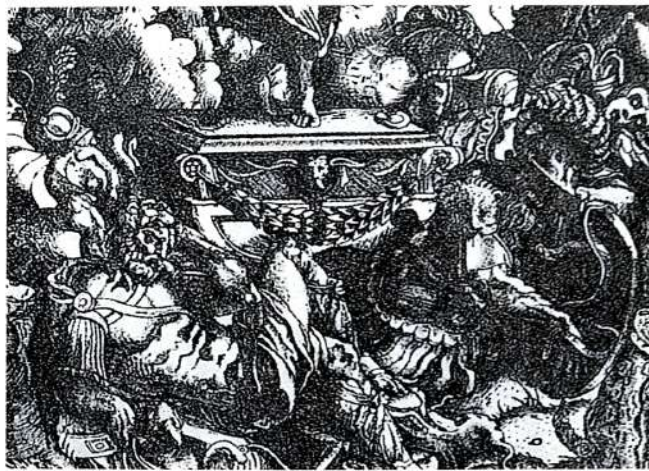
Va aperta a questo punto una parentesi sulla componente organicistica del "frontone invertito" buontalentino, da collegare indubbiamente ai suoi studi su creature alate: vedi soprattutto i mostruosi pipistrelli (nel frontone di una finestra del Palazzo Nonfinito, il pipistrello con ali a guisa di frontone invertito appare schiacciato da un frontone più ortodosso<sup>54</sup>), a loro volta in sintonia con opere come la scalinata del coro di S. Trinita (fig. 46: questo tipo di frontone viene più volte rilanciato intorno al 1620 in varie incisioni di Jac-



23/ F. SALVIATI. Studio per un candelabro dedicato a Paolo III (disegno, 1544 circa; Torino, Biblioteca Reale). "Frontone invertito" con volute sopra a teste di animali.



24/ F. SALVIATI. Saliera "a guisa di barca" (disegno; Louisville, J. B. Speed Art Museum). "Frontone invertito" con volute decorate da capricorni (forse emblema di Cosimo I) sopra alle due arpie.



25/ F. SALVIATI (copia da). Resurrezione (particolare di una incisione). Il sepolcro di Cristo delinea un "frontone invertito" con un festone teso tra le due volute.

ques Callot<sup>55</sup>); o anche l'evidente connessione tra il "frontone invertito" e l'angelo in uno studio di finestra per la Cappella dei Principi<sup>56</sup>. Un significativo archetipo di frontone angelico è presente nei cartigli coi nomi degli Antenati di Cristo nelle lunette michelangioliche della Cappella Sistina (fig. 48): il coronamento dei quattordici cartigli è costituito appunto da teste femminili angelicate con volute invertite in forma di ali (da confrontare con le più ortodosse volute alate nei cartigli dei Profeti e delle Sibille) che potrebbero essere spiegate col simbolismo dell'uomo-angelo connesso al Vangelo di Matteo da cui è tratta la genealogia di Cristo.

Troviamo un similare "frontone invertito" alato negli stucchi della facciata di Palazzo Spada a Roma (opera di Giulio Mazzoni, 1556-60: fig. 51) con le finestrelle rettangolari sormontate da ali di sirene incentrate su candelabri (il motivo viene riecheggiato in un dise-

gno di Borromini per un monumento in S. Giovanni in Laterano con due erme di cherubini<sup>57</sup>: fig. 52). Una eco della dialettica tra organicità e astrazione è in un altro dettaglio architettonico borrominiano, il coronamento di una mostra marmorea nelle Stanze di S. Filippo Neri presso S. Maria in Vallicella (1636): si tratta di una sorta di frontone angelico con una grande palmetta (emblema filippino) al posto della testa d'angelo<sup>58</sup> (fig. 50).

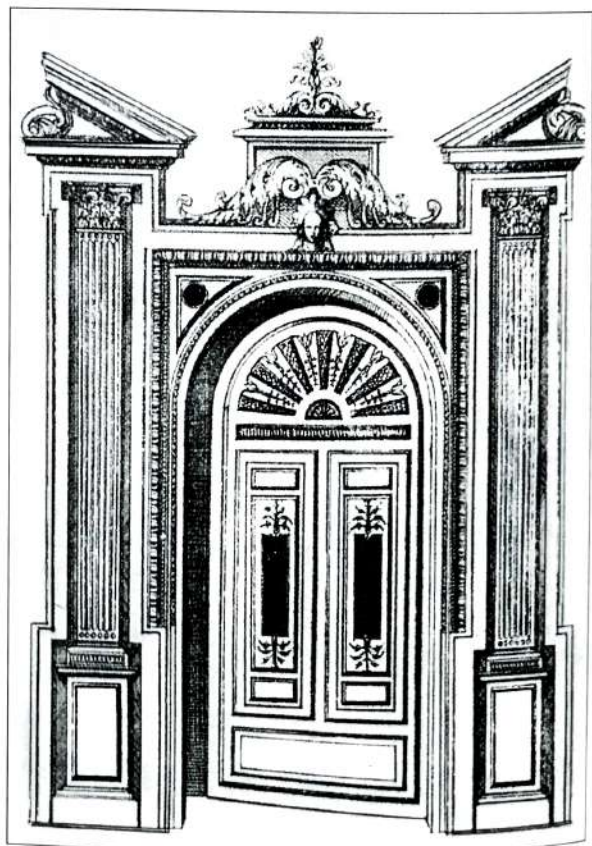
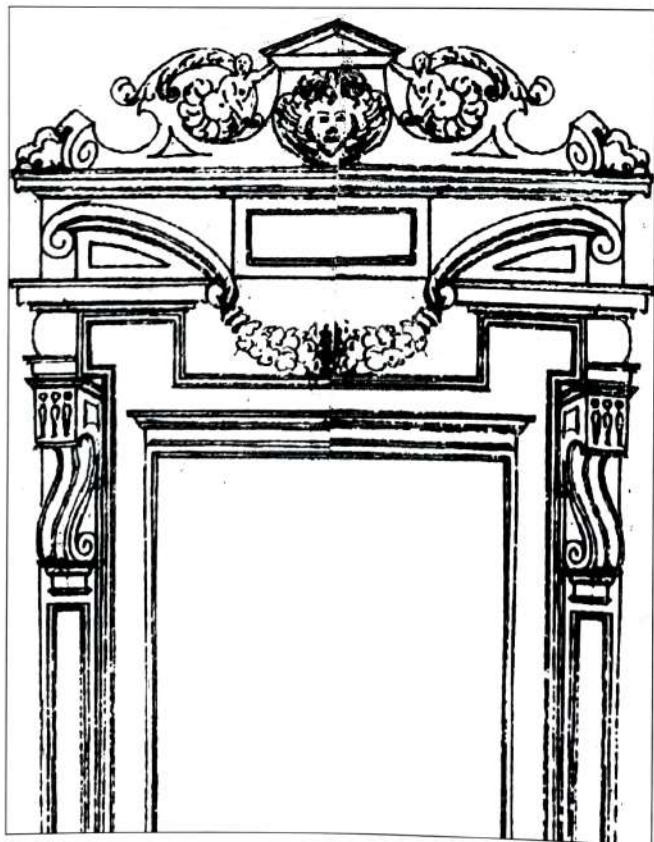
Complementare e opposta alla antropomorfizzazione dell'ordine architettonico mi sembra la stilizzazione architettonica del corpo umano, tipica della sperimentazione manierista. È utile a tal proposito confrontare un camino attribuibile a Giulio Romano (documentato da un disegno di Heemskerck<sup>59</sup>: fig. 59) con le erme grottesche di Adamo ed Eva nella volta del presbiterio di S. Matteo a Genova, progettato da Galeazzo Alessi<sup>60</sup> (fig. 60): se nel primo esempio le mani delle cariatidi si deformano a guisa di volute ioniche, nel secondo esempio le intere braccia si atrofizzano in forma di volute o di semitimpani, in un insieme assimilabile appunto al "frontone invertito".

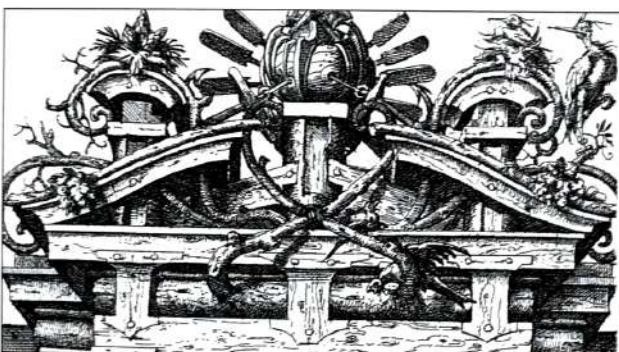
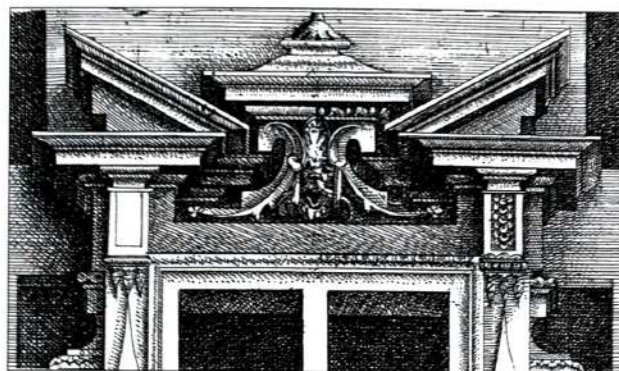
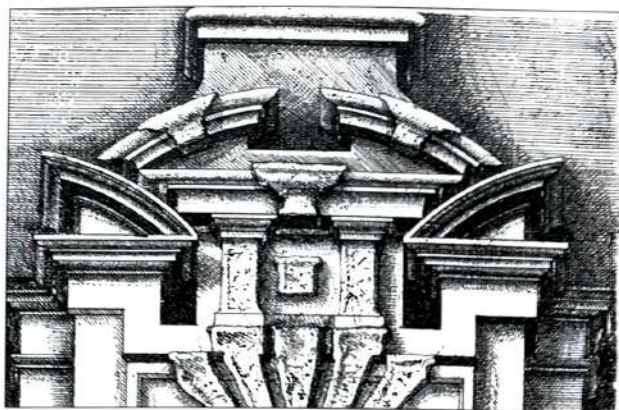
### 3.4 Il simbolismo della "consecratio".

Il frontone invertito "ad ali", come talvolta viene definito quello della Porta delle Supplici (da collegare concettualmente allo stemma alato ideato da Buontalenti per Pratolino<sup>61</sup>: fig. 45), contiene a mio avviso una metafora della *apotheosis* o *consecratio*, l'antico rituale della divinizzazione degli imperatori assunti in cielo dopo la morte sulle ali di un'aquila o di un Genio o di altra figura allegorica (figg. 39-40): in tal senso il busto del granduca sul frontone alato va confrontato con le immagini di imperatori (busto di Claudio sull'aquila, noto anche attraverso varie incisioni) o di imperatrici (Sabina viene portata in cielo dalla *Ae-*

26/ G. A. DOSIO. *Studio per altare o edicola funeraria (disegno del 1575 circa; Uffizi 3027; fotomontaggio ricompositivo di M. Fagiolo). "Frontone invertito" con ghirlanda tesa tra i due semitimpani.*

27/ J. ANDROUET DU CERCEAU. *Portale corinzio (incisione, 1570-80 circa). Al normale frontone fitomorfo al centro si affiancano due semitimpani invertiti.*

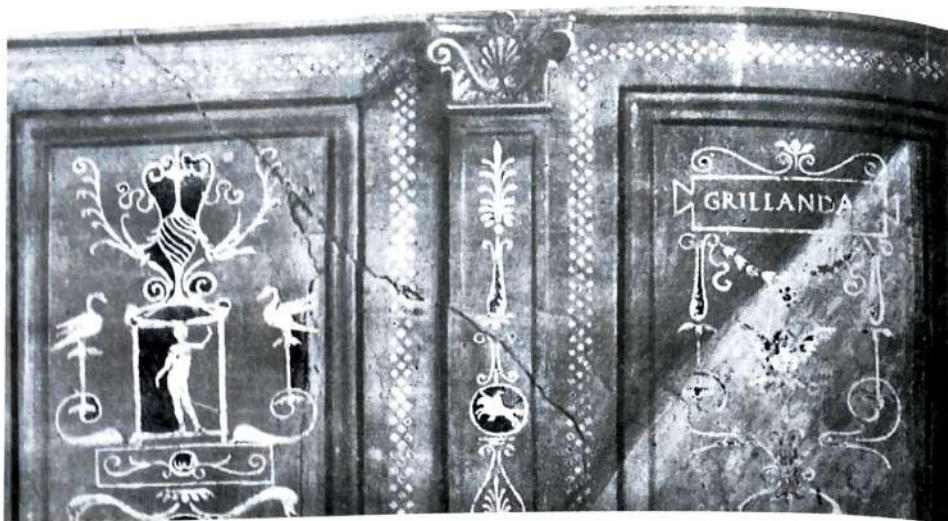




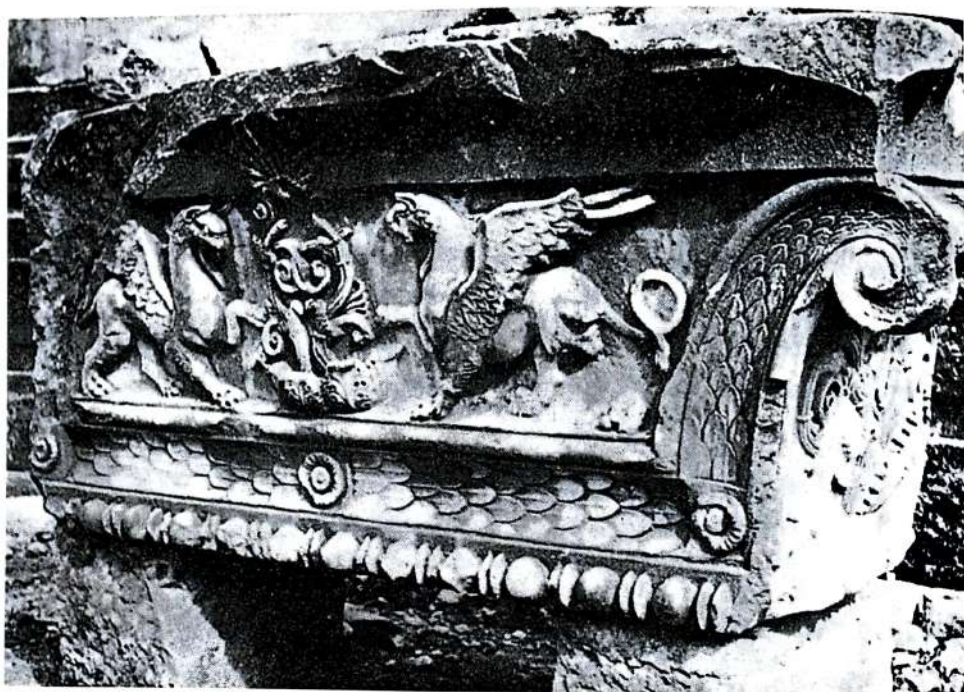
28/ W. DIETTERLIN. *Particolari di una porta tuscanica, di una finestra dorica, di un portale arborescente e di un pozzo dorico (da Architectura, Norimberga 1598). Rielaborazioni fantastiche del "frontone invertito".*

*ternitas* alata in un rilievo del Palazzo dei Conservatori, da confrontare con l'analoga *consecratio* di Antonino e Faustina nella base della Colonna Antonina in Vaticano) o anche con l'immagine correlata del *Sol sanctissimus* (in una celebre ara dei Musei Capitolini il busto del Sole radiato è posto sopra l'aquila che simboleggia insieme la volta celeste e la parabola del corso solare<sup>62</sup>: fig. 41). Il tema viene talvolta cristianizzato, come nella scena giottesca con la *Crocefissione di Pietro* e l'apoteosi del santo portato in volo dagli angeli nel Polittico Stefaneschi (già sull'altar maggiore di S. Pietro, 1315-20 circa; Pinacoteca Vaticana) o nel bassorilievo trecentesco della Tomba di Maria di Durazzo in S. Lorenzo Maggiore a Napoli<sup>63</sup> con la fanciulla portata in paradiso da due angeli (fig. 42) o nella *Resurrezione* di Francesco Salviati (affresco a Roma, S. Maria dell'Anima, 1549-50<sup>64</sup>: fig. 44) con l'enigmatica aquila che si affaccia a sorpresa dal sarcofago semiaperto, dimostrando dunque una piena consapevolezza degli antichi rituali di ascensione. Attraverso la corrispondenza epistolare tra Michelangelo e Sebastiano del Piombo veniamo poi a conoscenza della singolare idea di rappresentare nella lanterna della Sagrestia Nuova di S. Lorenzo nientedimeno che *Ganimede*

29/ D. GHIRLANDAIO, *Natività della Vergine* (particolare dell'affresco in S. Maria Novella a Firenze). Nelle finte tarsie a grottesche sono presenti a sinistra motivi vegetali e zoomorfici, e a destra un "frontone invertito" stilizzato sopra il cartiglio con la firma del pittore. Va notato inoltre che questo tipo di capitello con palmetta tra volute è a sua volta uno dei modelli per il "frontone invertito".

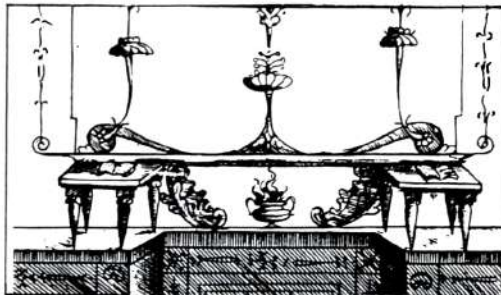
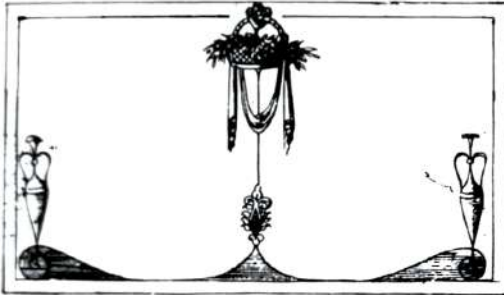


30/ Didyma, *Tempio di Apollo*. Capitello di un'anta della cella (età ellenistica). Altro modello virtuale di "frontone invertito".

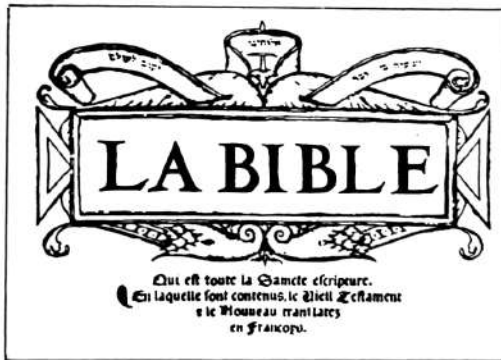


*rapito dall'aquila*, con un evidente doppio riferimento a "san Ioanni de l'Apocalipse quando è furato in cielo" e al simbolismo della *consecratio* connesso al mausoleo mediceo<sup>65</sup>.

In questo discorso si inserisce un interessantissimo monumento del 1564 circa, nella cappella Spinelli in S. Pietro a Maiella a Napoli<sup>66</sup> (fig. 43), dove viene celebrato Marino Spinelli, conte palatino e protomedico del regno, nativo di Giovinazzo e discendente di Nicolò Spinelli, gran cancelliere del regno di Napoli nel '300, al tempo di Giovanna I. Il monumento comprende, in apparente sostituzione dell'immagine di Marino, un busto antico di Ottaviano Augusto inserito tra due ali geometrizzate, in una sorta di *consecratio* compendiarica che celebra tutta la dinastia degli Spinelli di Giovinazzo, alcuni dei quali già caduti in disgrazia presso la corte di Napoli<sup>67</sup>. In un curioso *pastiche* antiquario la Tomba viene composta a guisa di *colonna onoraria*: aldisopra della colonna di base troviamo il sostegno a doppia mensola della epigrafe, a cui si sovrappone il busto alato che a sua volta sorregge a guisa di mensola il sovrastante sarcofago con una facciata ispirata alla Cappella-mausoleo Pontano (Napoli, 1492), con lesene, porta, finestre, apparato lapideo in *opus isodomum* e tetto ricoperto da tegole (si tratta forse di una metafora della Casa di Loreto portata in volo dagli angeli e assimilata alla «casa» Spinelli, e in questa ottica rientrerebbe il riquadro supe-



31/ GIOVANNI DA UDINE. Particolare degli stucchi nel Salone di Villa Madama a Roma. "Frontone invertito" derivante dalle antiche "grottesche".

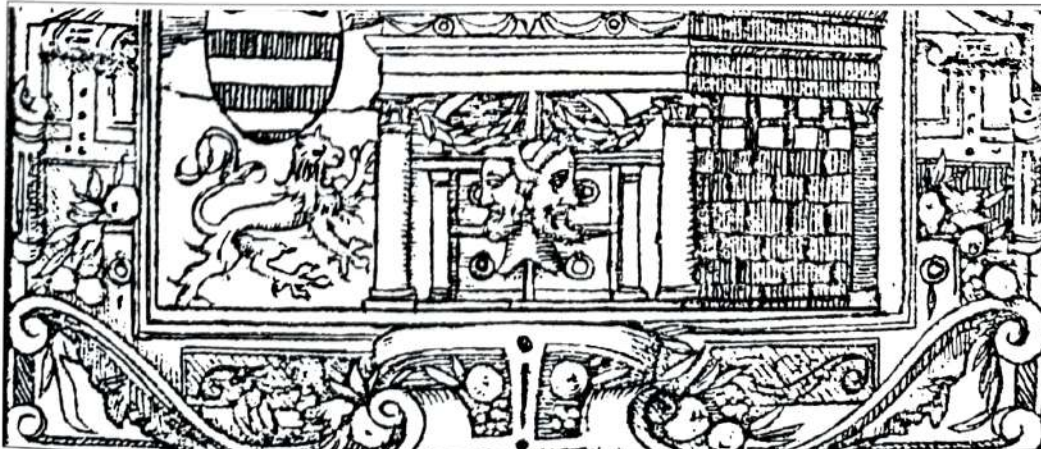


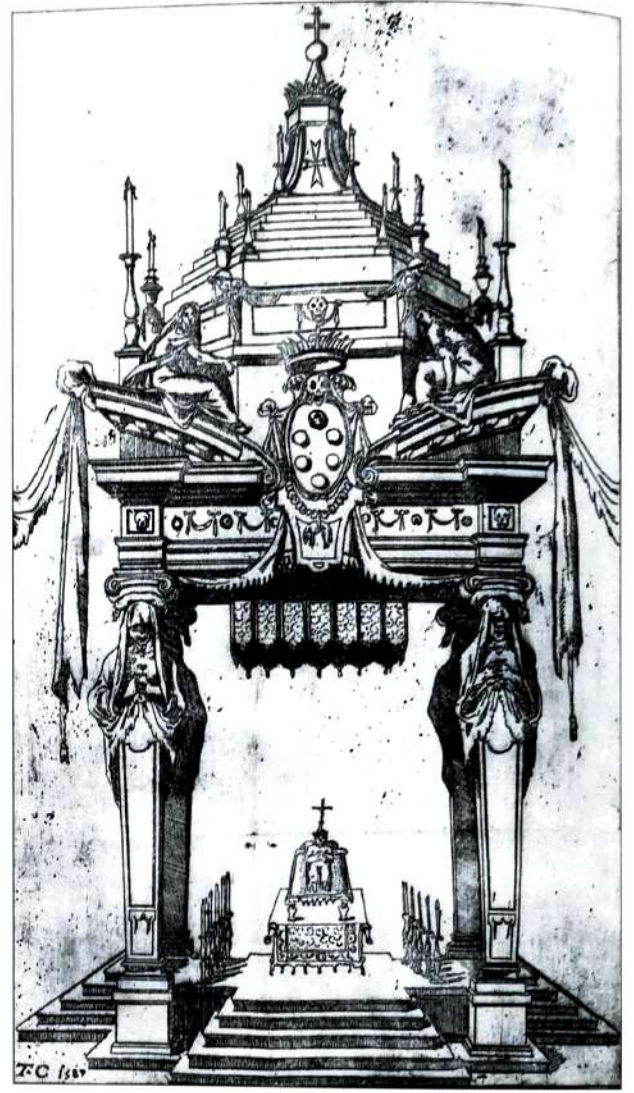
32/ ENEA VICO. "Grottesche" all'antica (particolari di due incisioni di T. Barl, 1541).

33/ Frontespizio delle "Septem mirabilia orbis et urbis Romae et florentinae civitatis" di Francesco Albertini (Roma, 1510).

34 /Frontespizio de "La Bible" (Orleans, 1535).

35/ I. Sambucus. Particolare di emblema con Tempio di Giano (da Emblemata, Anversa 1564).





361 Catafalco di Cosimo I in S. Lorenzo a Firenze (architettura di B. Buontalenti; disegno anonimo del 1574; Firenze, Bibl. Naz. Centrale). "Frontone invertito" con semitimpani che ricordano i sarcofagi michelangeloeschi della Sagrestia Nuova.

371 Catafalco di Francesco I in S. Lorenzo a Firenze (architettura di B. Buontalenti, 1587; incisione di T. C.).

riore con la Madonna, la quale a sua volta potrebbe rappresentare la sublimazione della moglie di Marino, qui sepolta). Il monumento potrebbe dunque assumere una doppia valenza di *consecratio* classica (lo Spinelli viene esaltato come un imperatore e assimilato ad Augusto o almeno posto sotto la sua protezione) e di ascensione cristiana di Marino e della consorte Beatrice, quasi "assunta" al cielo in questa cappella dedicata alla Assunzione.

A questo punto è possibile aggiungere qualche chiarimento sulla Cappella del Crocefisso in Vaticano, sistemata tra il 1629 e il 1634 per ospitare un venerato Crocefisso ligneo attribuito a Cavallini (al cui posto verrà trasportata la *Pietà* di Michelangelo in occasione del giubileo del 1750) e decorata da Lanfranco con un ciclo dedicato alla passione di Cristo<sup>68</sup>. Alla cappella era annessa la cappellina a sinistra, in origine destinata a Battistero (rimasta incompiuta e sistemata solo verso il 1672 da Bernini e poi rinnovata da Vanvitelli) e un ambiente a destra, accessibile attraverso il portale berniniano, nel quale venne collocata la "Colonna santa", la colonna salomonica proveniente dalla *pergula* costantiniana (collegata alle predicazioni di Cristo nel Tempio, venne ritenuta efficace contro le possessioni demoniache e recinta da una balaustra nel 1438); più tardi, nel 1888, la colonna fu portata all'interno della nostra cappella in asse al portale berniniano, per essere infine musealiz-



zata in tempi più recenti. In questo contesto, che esaltava insieme i temi della morte e del trionfo sulla morte (vedi la splendida *Adorazione della Croce* di Lanfranco nella volta, unico affresco rimasto in tutta la basilica vaticana), il portale berniniano appare insomma in piena sintonia col duplice motivo funerario e resurrezionale (la conchiglia è noto simbolo di rinascita oltre che di rigenerazione attraverso il battesimo: *fig. 12*).

Per ritornare al Buontalenti, va aggiunto che il simbolismo sepolcrale del “frontone invertito” diviene esplicito in uno studio di sarcofago per la cappella dei Principi<sup>69</sup>.

### 3.5 *Il tema dei delfini: dall'universo di Nettuno al simbolismo della resurrezione.*

A parte il collegamento con Michelangelo, la simbiosi o compenetrazione di forme geometriche e forme organiche trova comunque vari precedenti fra '400 e '500. Particolarmente interessante mi sembra il motivo delle coppie di delfini, impiegati a guisa di guizzanti volute sia in connessione con l'acqua (fontane, grotte, lavabi, ecc.) sia simbolismi di trasfigurazione e di morte-resurrezione, dato che il delfino, di volta in volta salvatore ovvero psicopompo, viene associato a Nettuno, Venere, Apollo e perfino a Cristo.

Nella Certosa di Pavia il Lavabo dei monaci (opera dello scultore Alberto Maffioli da Carrara, 1489: *fig. 55*) viene modellato a guisa di sarcofago col coronamento di un busto tra due delfini a voluta. In S. Maria della Croce a Ravenna l'altare dell'Assunzione (inizio del sec. XVI: *fig. 56*)<sup>70</sup> è analogamente coronato da un vaso tra delfini in omaggio alla morte-assunzione della Vergine (e non mancano coppie di delfini affiancati al tridente di Nettuno). La cosiddetta “Cleopatra”, uno dei capolavori del cortile delle statue del Belvedere in Vaticano, era sistemata originariamente in una sorta di grotta con un sarcofago-fontana sorretto da due delfini ai lati d'una conchiglia<sup>71</sup> (*fig. 57*). Ricordiamo poi la lunetta di Giovanni da Udine sopra alla fontana dell'Elefante in Villa Madama: una sorta di “frontone invertito” al centro, formato da due cornucopie geometrizzate intorno a un vaso, metteva in

38/ Firenze, Uffizi. Il “frontone invertito” della Porta delle Supplici. Si avanza qui l'ipotesi che i semitimpani “ad ali” alludano alla consecratio di Francesco I (in origine era previsto il busto di Cosimo I), il cui busto appare trionfante su una testa di prigioniero moro.





39/ Consecratio dell'imperatrice Sabina (particolare di un rilievo del Palazzo dei Conservatori a Roma; 136-138 d. C.).  
 L'imperatrice è portata in cielo dalla Aeternitas alata che si libra dalle fiamme della pira sotto gli occhi di Adriano.  
 40/ Consecratio di Antonino e Faustina (rilievo nella base della Colonna di Antonino Pio in Vaticano; 161 d. C.).  
 La coppia imperiale è portata in cielo dal genio dell'Eternità accompagnato dalle due aquile della consecratio.



41/ Ara del Sol sanctissimus (Roma, Musei Capitolini). La divinità solare è rappresentata secondo l'iconografia della consecratio.

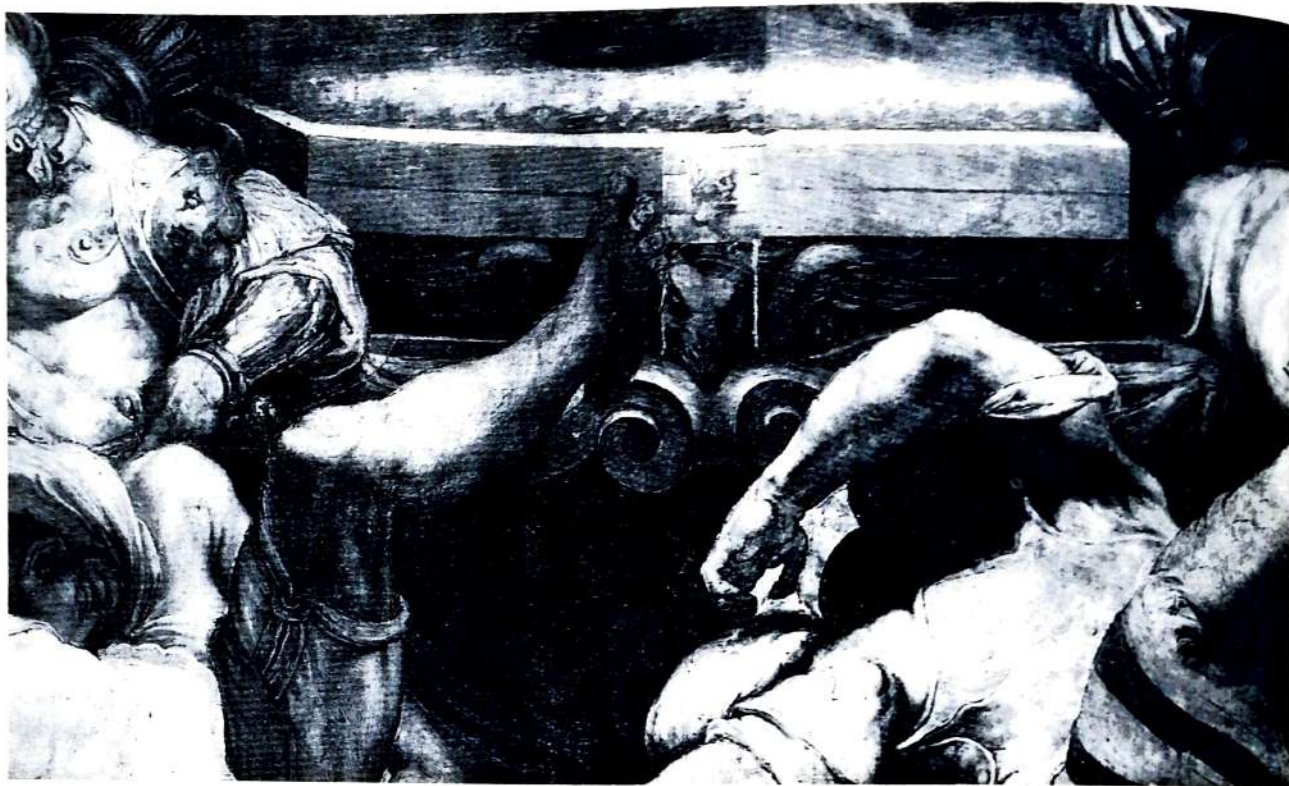
42/ Napoli, Tomba di Maria di Durazzo in S. Lorenzo Maggiore (metà del sec. XIV). Consecratio della giovinetta portata in cielo da due angeli.



43/ Napoli, Tomba di Marino Spinelli in S. Pietro a Maiella (1564c.; incisione da Filangieri, 1884). In questo curioso pastiche il busto di Ottaviano Augusto viene collegato a due ali geometrizzate, in una sorta di "frontone invertito" alludente alla consecratio.

collegamento due cartelle sormontate a loro volta da "frontoni invertiti" con delfini intorno a vasi<sup>72</sup> (fig. 58).

Bernini stesso si eserciterà più volte sul motivo organicistico delle volute a dorso di delfino, a partire dal coronamento del Baldacchino (fig. 61), per il cui disegno si è ragionevolmente supposta una collaborazione con Borromini: il tema del delfino, compreso fra le figure emblematiche di Urbano VIII, potrebbe alludere al simbolismo resurrezionale, in sintonia con la funzione del Baldacchino-ciborio-catafalco che indubbiamente esprime il *trionfo sulla morte* di Pietro (nonché del Cristo risorto che figurava nel coronamento del primo progetto berniniano) e così pure in sintonia coi catafalchi buontalentiani. Analoga e complementare è la Fontana del Tritone (fig. 62) coi quattro delfini che hanno l'effettiva fun-



44/ F. SALVIATI. *Resurrezione di Cristo* (particolare dell'affresco, 1549-50; Roma, S. Maria dell'Anima, cappella della Pietà). Dal sarcofago semiaperto si affaccia l'aquila della consecratio sormontata da un cartiglio con un profilo di vecchio.

zione portante di mensole a voluta; un'opera che per la sua dialettica tra architettura e natura può trovare – più sul fronte del barocco romano che su quello buontalientiano – una discendenza da modelli antichi, come quel vero e proprio *geroglifico del mare* costituito dal fregio della *Basilica Neptuni* o *Poseidonion*<sup>73</sup> sul retro del Pantheon coi delfini che inquadrano araldicamente una conchiglia sormontata dal tridente di Nettuno (si tratta di un bassorilievo forse ignoto nel '600, ma Bernini poteva conoscere opere analoghe, data la presenza del nesso delfini-conchiglia nei fregi delle Logge delle Reliquie in S. Pietro<sup>74</sup>: figg. 65-67) o come le fontane antiche con delfini (una fontana del tutto analoga al Tritone è documentata da un disegno attribuito a Giovan Francesco Grimaldi<sup>75</sup>: fig. 64).

Bernini ripropone le volute a dorso di delfino nel progetto per la sistemazione dei Dioscuri del Quirinale al tempo di Alessandro VII<sup>76</sup> (fig. 68), coi monti chigiani nel fastigio affiancati appunto da due semitimpani delfiniformi, analoghi alle già menzionate volute che sorreggono gli stemmi chigiani sul Colonnato di S. Pietro (fig. 16). Da collegare col motivo del "frontone invertito" è anche il portale d'ingresso al Salone di Palazzo Barberini, realizzato da Bernini negli anni di collaborazione con Borromini: sopra a lesene michelangiolesche, affini a quelle del portale della Cappella del Crocefisso, troviamo due figure di sfingi contrapposte e con le code intrecciate che sembrano organicizzare il nostro motivo (fig. 53).

### 3.6 *I sarcofagi degli antichi: gli acroteri e la "klíne"*.

Ritornando a Ligorio, va sottolineata la sua lettura iconologica del codice classico dell'architettura, con la differenziazione degli ornamenti a seconda della loro destinazione religiosa ovvero civile ovvero sepolcrale. In tale contesto Ligorio indica un presunto grave errore degli architetti moderni: "le cose della morte l'hanno applicate al tempio d'Iddio, perché queste, essendo cose interrotte, si sono accomodate alla vita impedita d'i mortali. A Iddio die-

dero le cose intere, li nostri gliele hanno rotte [...] dico d'i frontispizii rotti, che ne' sepulchri solo convengono"<sup>77</sup>.

Il brano ligure, del tutto analogo alla cronaca del Settimanni, consente una più precisa interpretazione del "frontone invertito" buontalentiano, e in particolare del suo uso nei catafalchi. Ritengo infatti che Ligorio pensasse a un preciso elemento dell'architettura funeraria antica, e cioè le coppie di terminazioni acroteriali triangolari ovvero a quarto di cerchio (semplici o variamente ornate ovvero in forma di maschere, di palmette, ecc.) poste sulla sommità di sarcofagi e di altri manufatti cimiteriali e a loro volta desunte dalla composizione frontonale dell'architettura templare greca. E proprio la consapevolezza di queste matrici antiche deve aver suggerito coerentemente a eruditi come il Settimanni, per non parlare di Ligorio, il senso della interruzione della vita e dunque della frattura costituita dalla morte. Ritengo insomma che la presunta "invenzione" buontalentiana vada comunque calata in una tradizione antica, probabilmente grazie alla assistenza degli eruditi della corte medicea.

Forse il modello antico più importante di sepolcro con acroteri era la cosiddetta "Tomba di Nerone" sulla via Cassia (in realtà mausoleo di Publio Vibio Mariano, III sec. d. C.: *fig. 69*) che enfatizza dimensionalmente il tema del sarcofago ad arca<sup>78</sup>: posta significativamente sulla via che collega Roma all'Etruria, e più volte descritta dai viaggiatori e disegnata da artisti e architetti<sup>79</sup>, la tomba veniva considerata tra i maggiori archetipi di sepoltura imperiale.

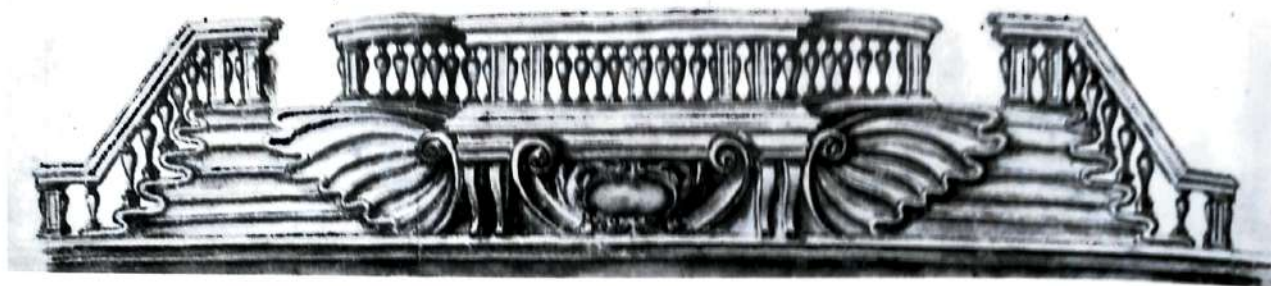
Esistono poi mausolei romani in forma di ciborio del tutto coincidenti con l'impianto dei catafalchi buontalentiani, anche se non è possibile documentarne la conoscenza nel '500: penso in particolare al mausoleo di Ghirza in Tripolitania (*fig. 71*), una sorta di ciborio su otto colonne – con un coronamento a doppie volute e acroteri a guisa di "frontone invertito" – che forse doveva essere concluso da un coronamento piramidale<sup>80</sup>. Da questo tipo derivano edicole altomedievali come quella documentata da un frammento erratico del Museo Provinciale Campano di Capua (*fig. 72*), una copertura monolitica di poco più d'un metro di lato con una volumetria tronco-piramidale delimitata da quattro acroteri a corno lunare<sup>81</sup>.

Il motivo acroteriale, piuttosto diffuso in architetture classicheggianti del '400 e '500, viene talvolta impiegato secondo la sua effettiva funzione sepolcrale, come nel caso dell'Arca degli antenati di Sigismondo Malatesta nel Tempio Malatestiano di Rimini (opera di Agostino di Duccio, 1454: *fig. 73*).

Di particolare interesse mi sembra il portale del Palazzo Cipiko a Trogir (*fig. 74*), attri-



45/ Rilievo del portale maggiore della villa di Pratolino, opera perduta del Buontalenti (disegno; Bibl. Vaticana, codice Reg. Lat. 1282, f. 8v). Frontone con stemma mediceo alato.



46/ Da Buontalenti. Maschera mostruosa e prospetto della scala del coro di S. Trinita a Firenze (disegno anonimo; Uffizi, 2324 A). Altro esempio di possibile matrice organica "frontone invertito".

47/ Firenze, S. Trinita. Capitello dell'ordine inferiore della facciata (architettura di B. Buontalenti). Sovrapposizione delle ali dell'angelo alle volute del capitello composito.

48/ Michelangelo e aiuti. Cartiglio col nome di Naason, antenato di Cristo (particolare di una lunetta della Cappella Sistina). "Frontone invertito" antropomorfo con figura femminile alata.

49/ Napoli, Basamento della Pietà in S. Maria delle Grazie a Caponapoli (opera di Giovanni da Nola, prima del 1549). Testa di cherubino al centro di un "frontone invertito" fitomorfo.

50/ Roma, Stanze di S. Filippo Neri presso S. Maria in Vallicella. Particolare di cornice architettonica (F. Borromini, 1636). In una metamorfosi organica la palmetta sostituisce la testa d'angelo.



47

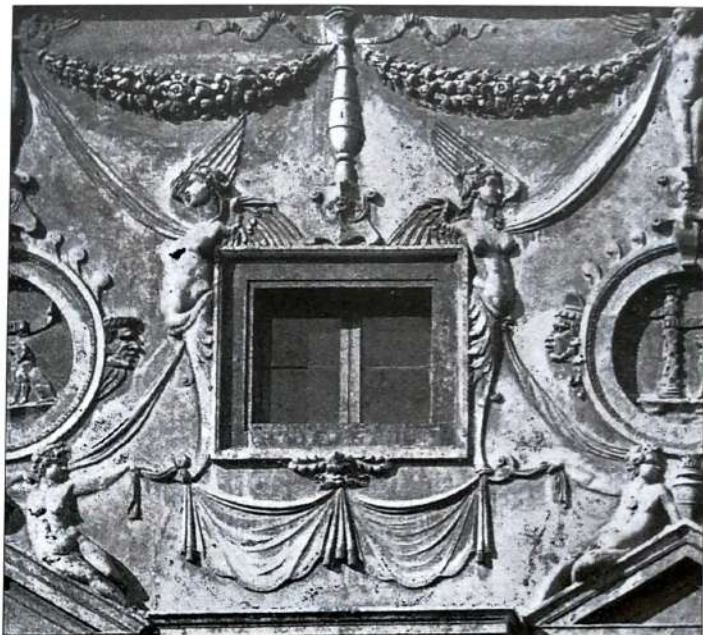
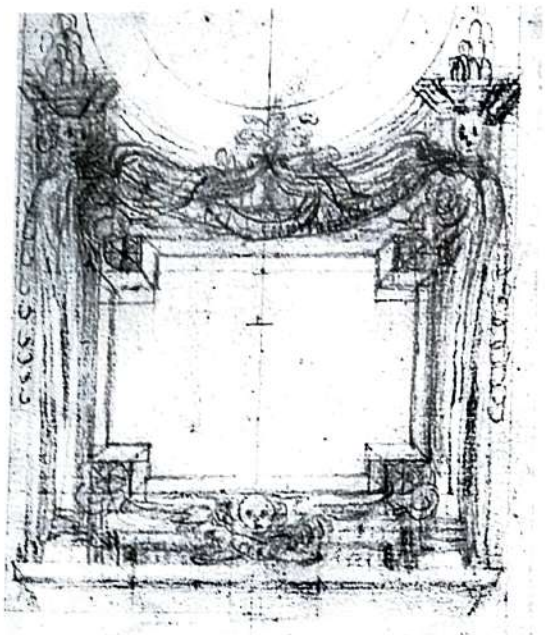
48



49

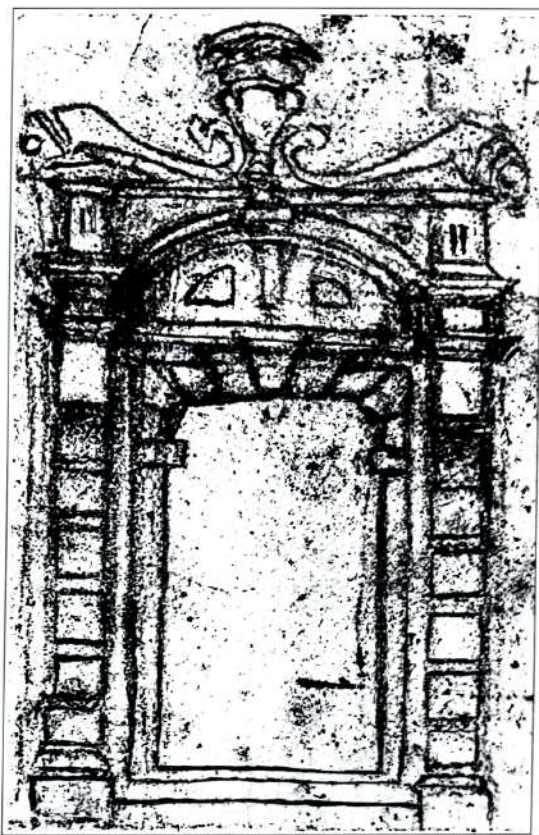
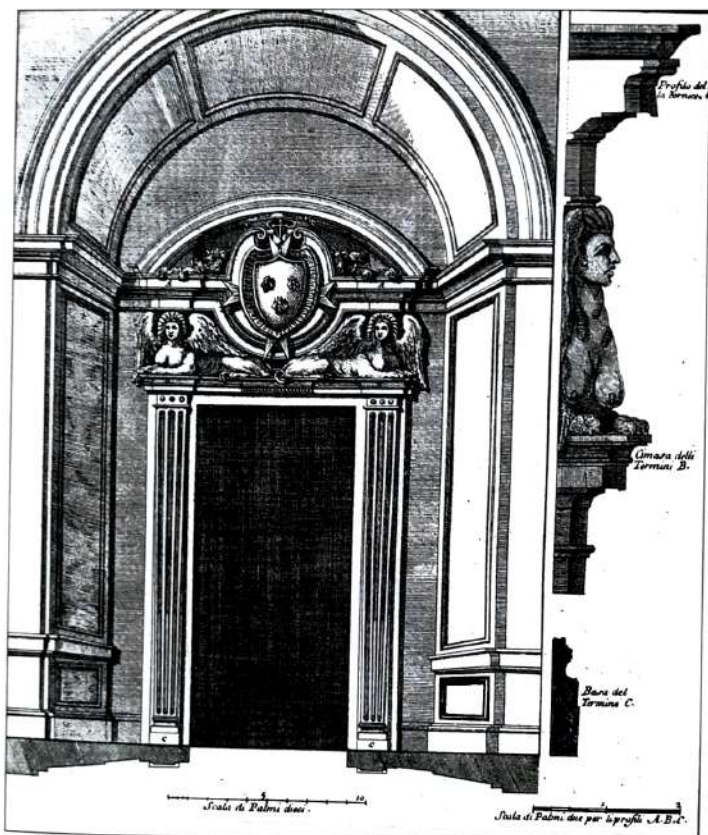


50



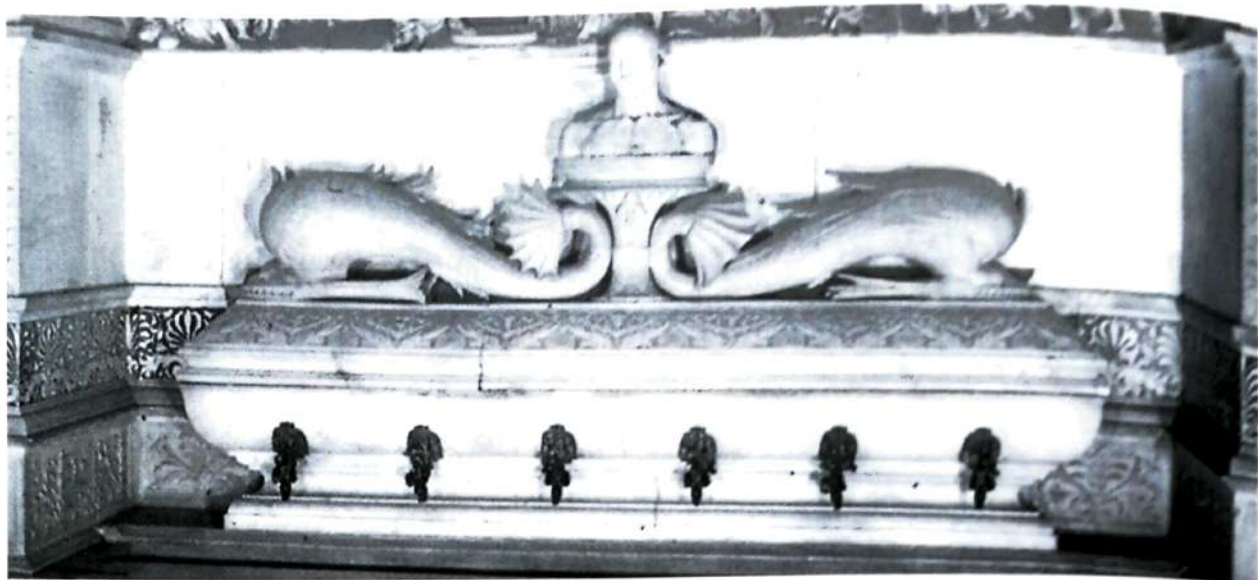
51/ F. BORROMINI. *Studio per la ricomposizione di un monumento funebre in S. Giovanni in Laterano (disegno del 1660 circa; Vienna, Albertina 402).*

52/ Roma, Palazzo Spada. *Particolare della decorazione della facciata (stucchi di Giulio Mazzoni, 1556-60). Il "frontone invertito" è qui formato dalle ali delle Sirene.*



53/ Roma, Palazzo Barberini. *Porta di ingresso al Salone (architettura di G. L. Bernini, forse con la collaborazione di F. Borromini; incisione di A. Specchi). Portale di impronta michelangiolesca con "frontone invertito" costituito da due sfingi alate che intrecciano le code.*

54/ MICHELANGELO. *Studio per un portale (disegno; Haarlem, Teylers Museum). "Frontone invertito" con cornucopie.*



551 Certosa di Pavia, Lavabo dei monaci (scultore Alberto Maffioli da Carrara, 1489). "Frontone invertito" con delfini e busto.

561 Ravenna, Altare dell'Assunzione in S. Maria della Croce a Ravenna (inquadramento architettonico dell'inizio del sec. XVI). "Frontone invertito" formato da un vaso tra due delfini; da notare anche le coppie di delfini affiancate a tridenti.



buito a Giovanni Dalmata<sup>82</sup>, con una composizione quasi anamorfica di conchiglia e acroteri (questi ultimi quasi identici a quelli del portale di Palazzo Venezia a Roma, per il quale va dunque confermata la vecchia attribuzione allo stesso Giovanni Dalmata: *fig. 75*), e ancor più il camino inventato da Francisco de Holanda con due maschere acroteriali a voluta che analogamente affiancano una conchiglia<sup>83</sup> (*fig. 76*). Il nesso acroterio-conchiglia-acroterio appoderà con assoluta anche se forse casuale coincidenza in due disegni di Buontalenti per una porta del Duomo (Uffizi 2371 A<sup>84</sup>: *fig. 19*) e per un portale sormontato da finestra (Victoria & Albert Museum, E 2645-1920<sup>85</sup>: *fig. 20*) nonché nella porta petriana di Bernini.

Non so se la condanna ligoriana dell'uso improprio dei semitimpani si appuntasse an-





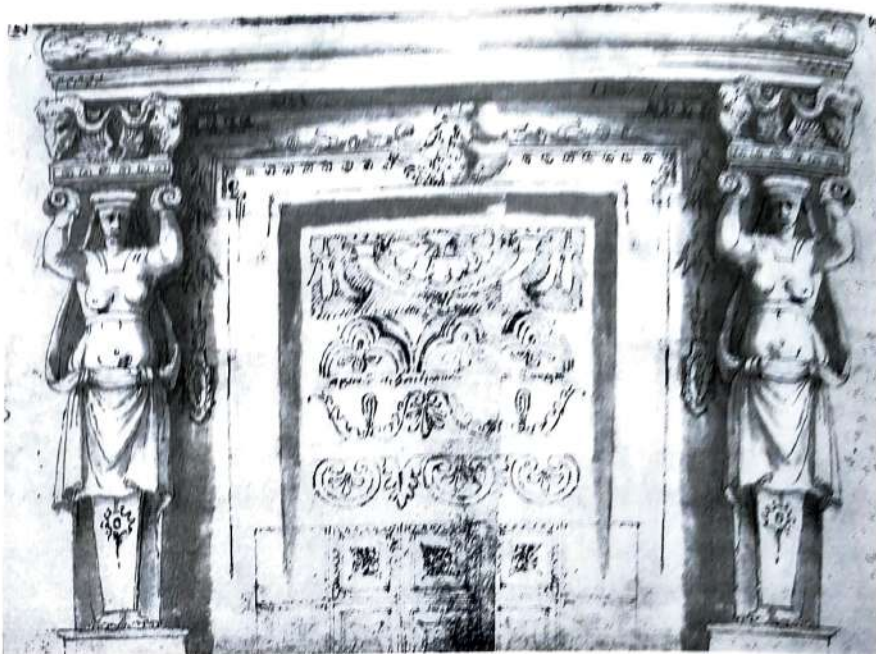
57/ FRANCISCO DE HOLANDA. *La fontana sotto la "Cleopatra" in Vaticano (disegno; Escorial, Biblioteca). "Frontone invertito" con delfini e conchiglia.*

58/ FRANCISCO DE HOLANDA. *Fontana dell'Elefante in Villa Madama a Roma (disegno; Escorial, Biblioteca; particolare della lunetta). La perduta decorazione di Giovanni da Udine comprendeva un "frontone invertito" al centro formato da due cornucopie e, sopra le cartelle laterali, due "frontoni invertiti" con vasi e delfini.*



che contro uno dei più diffusi modelli teorici, *L'extraordinario libro* di Sebastiano Serlio (1551) che annovera vari portali sormontati da elementi acroteriali (fig. 77)<sup>86</sup>, ma è probabile che il carattere antiquario del motivo potesse invece proteggere dalle critiche le licenze serliane. Esiste comunque una lunga tradizione per questo motivo antiquario, impiegato sia in decorazioni scultoree e pittoriche (come il coronamento della pala d'altare della Cappella Carafa di Filippino Lippi in S. Maria sopra Minerva) che in opere architettoniche come il portale del palazzo De Cupis in via dell'Anima<sup>87</sup>. Né mancano studi di corretta applicazione dell'acroterio ad architetture funerarie, da Jacopo Sansovino (monumento funebre, Uffizi 5110 A<sup>88</sup>) a Giovanni Antonio Dosio (progetto di sarcofago, Uffizi 3128 A<sup>89</sup>; fig. 81).

59/ M. VAN HEEMSKERCK. *Copia di un camino di Giulio Romano (disegno, raddoppiato con un fotomontaggio da M. Fagiolo, Berlino, Kupferstichkabinett). Da notare - oltre al coronamento mutilo con "frontone invertito" formato da due mostri marini alati - la metamorfosi delle braccia-volute nelle cariatidi.*

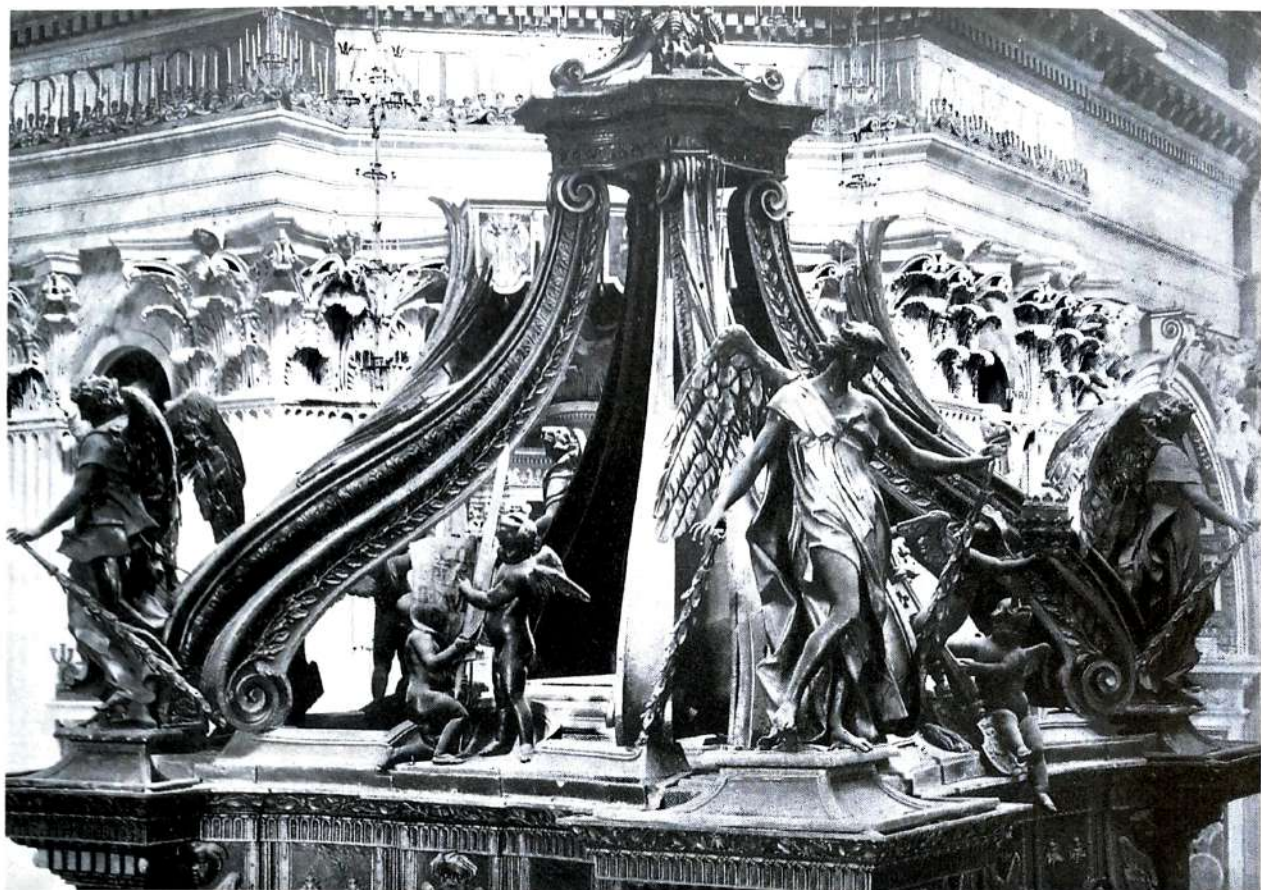


60/ Genova, S. Matteo. *Adamo ed Eva nella volta del presbiterio di S. Matteo a Genova (architettura di G. Alessi). La grottesca geometrizzazione delle erme introduce a una sorta di "frontone invertito" antropomorfico.*



Da connettere col tema funerario dell'acroterio sono a mio avviso anche i quattro basamenti delle Virtù nel monumento di Pedro da Toledo in S. Giacomo degli Spagnoli a Napoli (iniziato da Giovanni da Nola intorno al 1540 e completato nel 1570: *fig. 78*). Le basi, che sembrano fondere "l'idea del capitello ionico con quella della prora di una nave"<sup>90</sup> costituiscono un vero e proprio "frontone invertito" nel monumento-catafalco, sopra a uno zoccolo con maschere e festoni che si ricollega all'antico fregio del Mausoleo di Adriano. Lo stesso Giovanni da Nola è autore fra l'altro, prima del 1549, del "frontone invertito" nel basamento della *Pietà* in S. Maria delle Grazie a Caponapoli<sup>91</sup> (*fig. 49*): da una testa di cherubino si dipartono due doppie volute fitomorfiche, con un motivo funerario in pieno accordo con la scena del compianto sul Cristo morto.

Ai nostri fini è poi importante un'altra tipologia sepolcrale, la tomba con coperchio a



61/ Roma, Baldacchino di S. Pietro in Vaticano (architettura di G. L. Bernini, 1624-33). Il sistema delle volute a dorso di delfino viene attribuito a una possibile consulenza del Borromini.

letto (*klíne*) con doppia testata a mensola alle estremità (*amphiképhalos*), un tipo che sembra compenetrarsi a sua volta col cuscino a doppia voluta desunto dalle are e presente nei cippi funerari ad ara. La linea continua sinusoidale di tali coronamenti, eminente nella Tomba di Cornelio Scipione Barbato (Musei Vaticani: *fig. 79*), venne indubbiamente più volte recepita in progetti di sepolcri all'antica. Mi riferisco in particolare alla genesi progettuale delle sepolture medicee di Michelangelo in S. Lorenzo<sup>92</sup> (*fig. 79*). Senza entrare nel merito dei complessi problemi di cronologia (e cioè se i disegni per la Sagrestia Nuova siano anteriori o posteriori al 1531), vorrei segnalare almeno i seguenti studi: disegno per una tomba di pontefice con sarcofago coronato da una lunetta terminante in acroteri a quarto di cerchio (Casa Buonarroti, *Corpus* 188); studio per doppia sepoltura dei Magnifici con figure adagate su una *klíne* con doppia testata a mensola (British Museum, *Corpus* 180); altri studi di Michelangelo (Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins 837, *Corpus* 194) e della sua cerchia (Oxford, Ashmolean Museum; Londra, British Museum; Vienna, Albertina, ecc.) per le stesse tombe dei Magnifici con una maggiore definizione della *klíne* con mensole-volute ad acroterio<sup>93</sup>. Queste precisazioni sulle *klinai* chiariscono fra l'altro come Michelangelo procedesse alla sua iterata reinvenzione linguistica tenendo tuttavia presenti i punti di partenza del codice classico, e proponendo dunque in questo caso, con estrema correttezza filologica, una tipologia funeraria all'antica.

### 3.7 I semitimpani autonomi e la "scaenae frons".

Esiste poi un altro elemento che, a mio avviso conduce al "frontone invertito": mi riferisco ai semitimpani trattati come autonomo coronamento di finestre o nicchie. Il model-

62/ Roma, Fontana del Tritone (opera di G. L. Bernini, 1642-43). I delfini hanno qui la funzione portante di mensole a voluta.



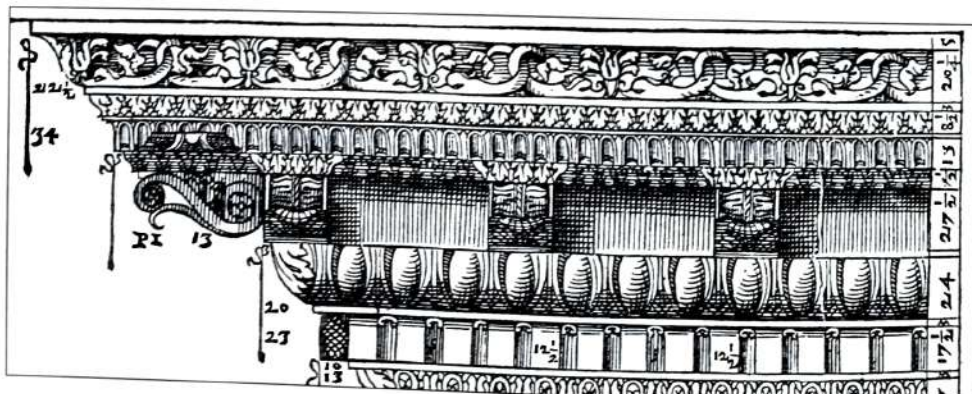
63/ Pompei, Fontana con amorino sul delfino (I sec. d. C.).

64. Fontana antica (disegno attribuito a G. F. Grimaldi; Uffizi 7020).

65/ Roma, Fregio della Basilica di Nettuno sul retro del Pantheon (II sec. d. C.). Viene più volte ripetuto il motivo araldico dei due delfini affiancati a una conchiglia sormontata dal tridente di Nettuno.

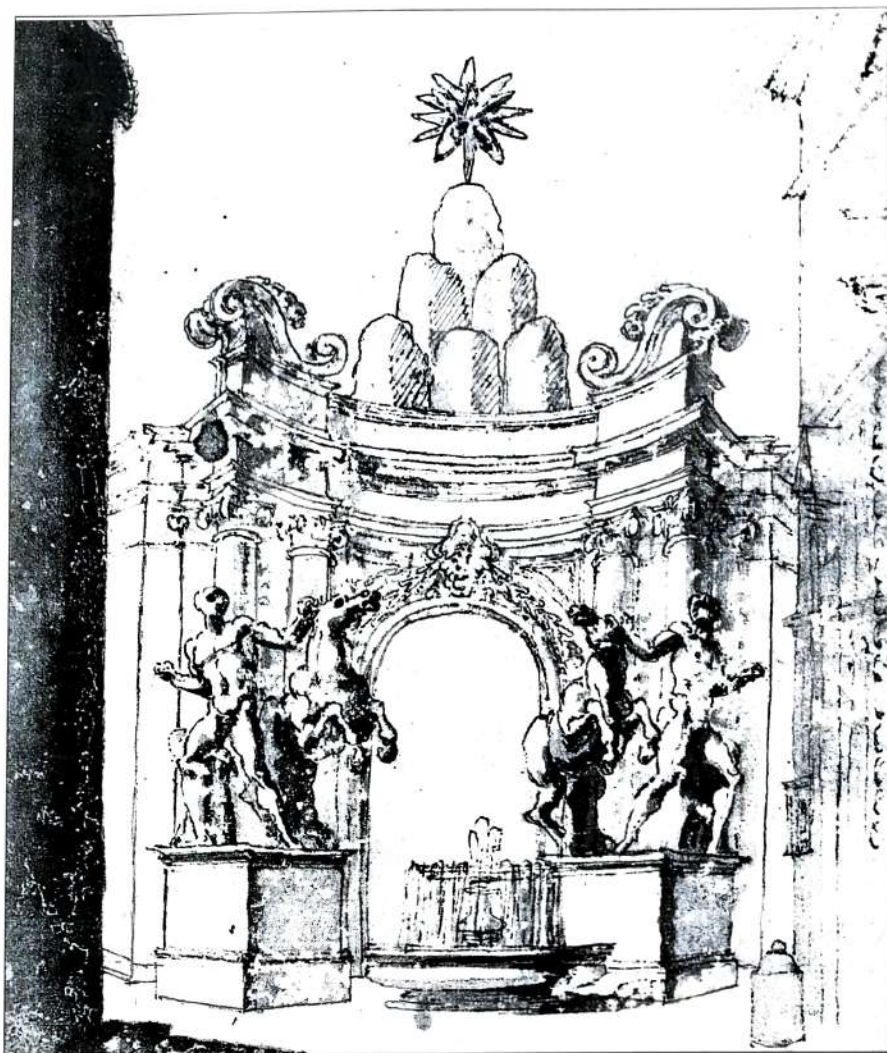


66/ A. PALLADIO. Fregio della "Basilica di Nettuno" (dai Quattro Libri, 1570). Secondo la descrizione di Palladio fra i delfini è il tridente di Nettuno.



67/ S. Pietro in Vaticano, Loggia delle Reliquie (architettura di G. L. Bernini, 1633-41). Delfini alternati a conchiglie e api barberiniane.



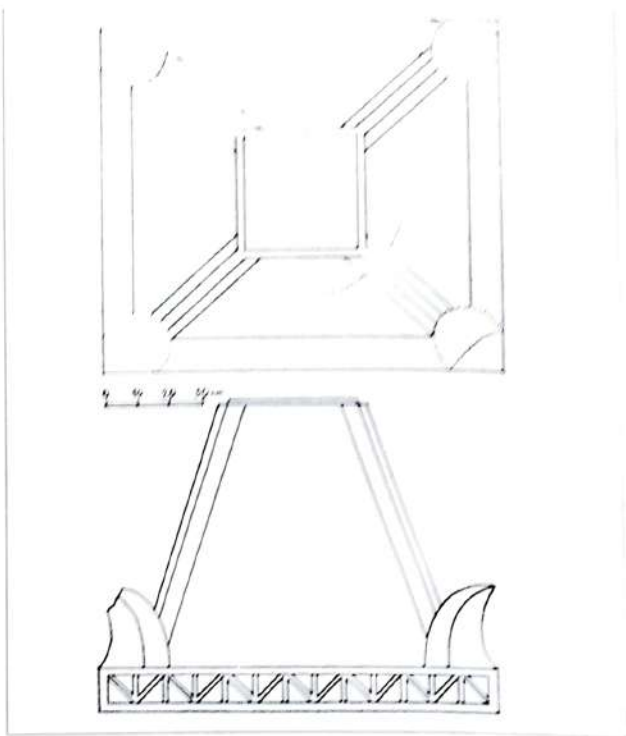


68/ Bottega di Bernini. Progetto per un portale trionfale in onore di Alessandro VII nella piazza del Quirinale (disegno; Berlino, Staatliche Museen). "Frontone invertito" formato da volute a dorso di delfino.

69/ A. LAFRÉRY. La "Tomba di Nerone" a Roma (incisione). Sarcofago monumentale ad arca del III sec. d. C. con acroterii a quarto di cerchio.

70/ Rilievo funerario di matrona sacrificante (Berlino, Staatliche Museen). "Frontone invertito" con conchiglia glorificante fra due acroteri.





711 Ghirza (Tripolitania), Mausoleo romano (plastico in scala 1:10; Roma, Museo della Civiltà Romana). Il mausoleo, che doveva essere coperto a piramide, costituisce un singolare antecedente per i catafalchi buontalenti.

721 Capua, Museo Provinciale Campano. Copertura monolitica di una piccola edicola del X-XI secolo (disegni di F. S. Starace, 1974).

731 Rimini, Tempio Malatestiano. Arca degli antenati di Sigismondo Pandolfo Malatesta (Agostino di Duccio, 1454).



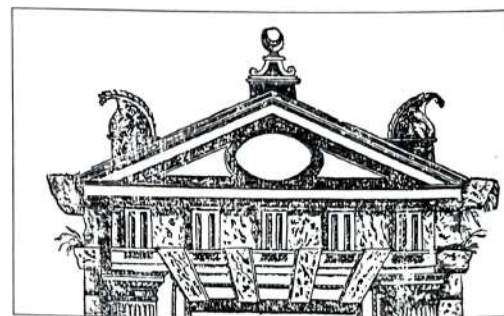
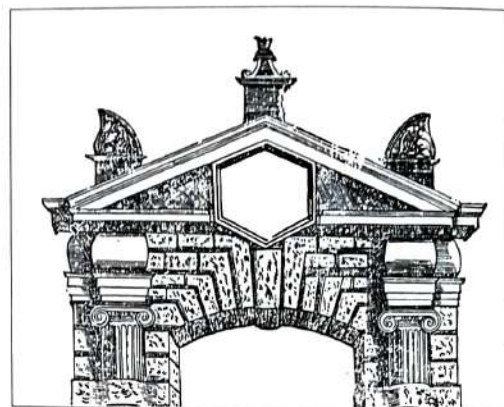
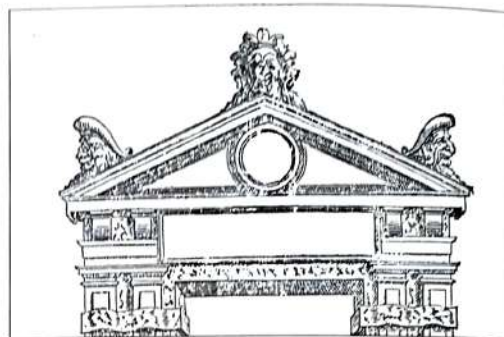
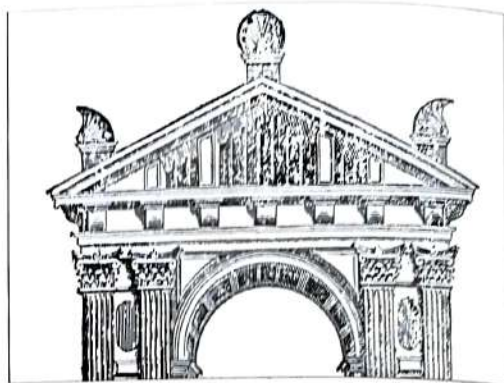
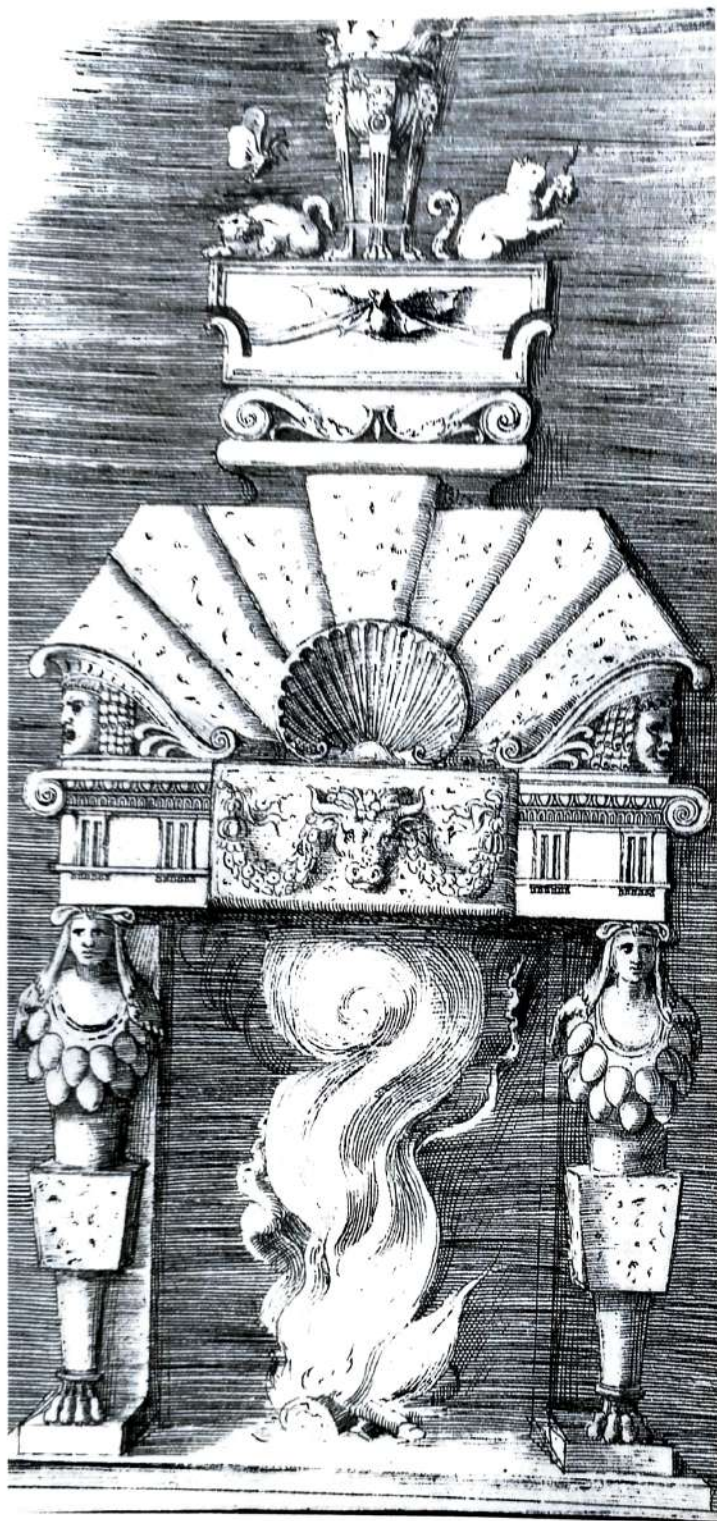


74/ Trogir (Dalmazia), Portale del palazzo Cipiko (attrib. a Giovanni Dalmata). "Frontone invertito" con conchiglia fra acroteri.

75/ Roma, Portale di Palazzo Venezia (attrib. a Giovanni Dalmata).



lo è costituito dai Mercati Traiane, uno dei monumenti più studiati e rilevati dagli architetti<sup>94</sup>, le cui arcate sono a ritmo alterno inquadrato da edicole, a loro volta sormontate a ritmo alterno da timpani triangolari e da semitimpani (fig. 82); così, se accostiamo idealmente i due semitimpani alle opposte estremità abbiamo un vero e proprio "frontone invertito". Basandosi su questa possibile lettura, Palladio propone una interpretazione analoga in un suo disegno restitutivo di una porzione del recinto del Tempio del Sole (fig. 83), in cui vengono accostati appunto due semitimpani invertiti<sup>95</sup>. Su scala minore troviamo alcune applicazioni di questo sistema di alternanza con approdo al sistema tria-



76/ FRANCISCO DE HOLANDA. *Camino di invenzione* (disegno; Escorial, Biblioteca). "Frontone invertito" con conchiglia tra acroteri a maschera.

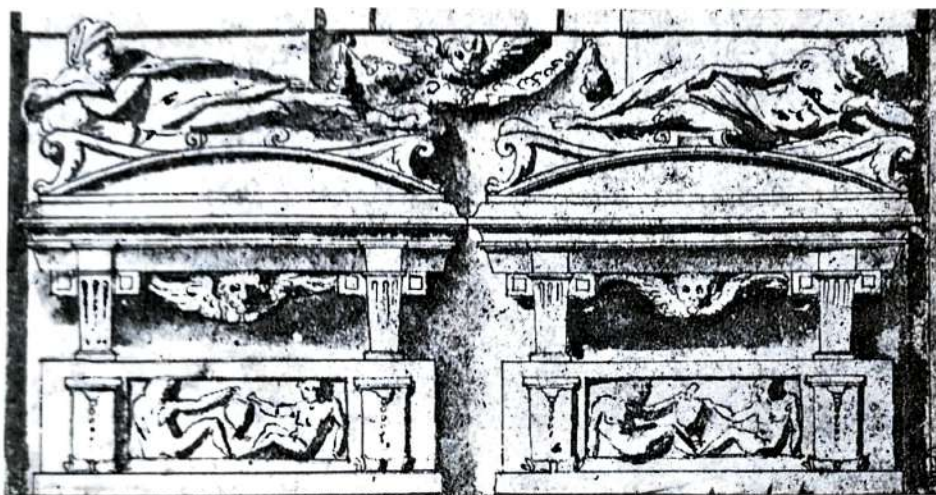
77/ S. SERLIO. *Studi di portali* (dal Libro straordinario, 1551). Casistica di acroteri fitomorfi e antropomorfi (dall'alto in basso: portali III, VIII, XXIV, XXVIII).

dico di un timpano triangolare fra due semitimpani invertiti: nel campo della architettura costruita segnalo il mausoleo di S. Vito presso Pozzuoli<sup>96</sup> (fig. 84), con facciate scandite appunto da tale triadicità, mentre nel campo della architettura illusoria un analogo sistema viene rappresentato nell'affresco della Sala delle Maschere sul Palatino, giustamente ricondotto a una *scaenae frons* con le sue tre edicole aggettanti<sup>97</sup> (fig. 85). Nel '500 il si-

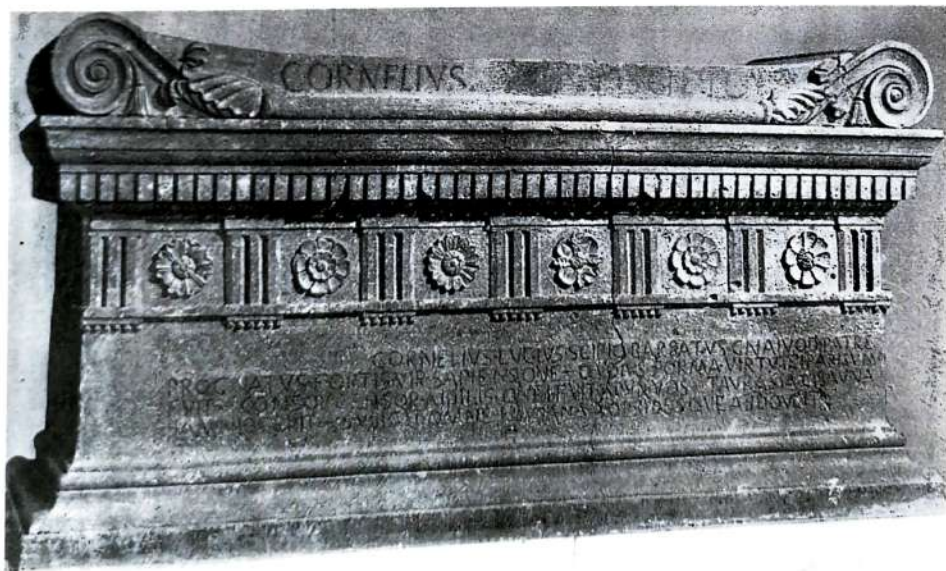




78/ Napoli, Monumento di Pedro de Toledo in S. Giacomo degli Spagnoli (opera di Giovanni da Nola, 1540-70). Gli acroteri ionici nel basamento compongono un "frontone invertito".

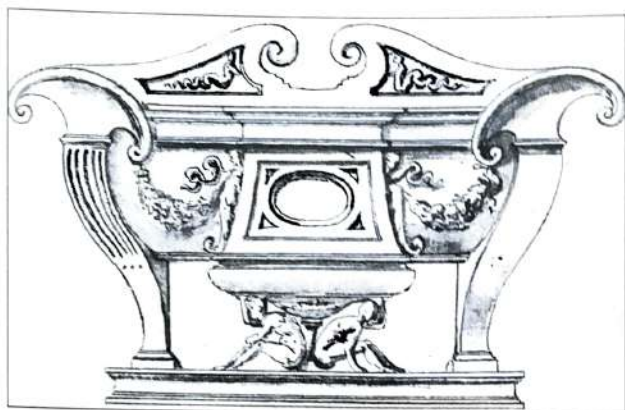


79/ Bottega di Michelangelo. Studio per doppia sepoltura dei Magnifici nella Sagrestia Nuova di S. Lorenzo (disegno; Londra, British Museum). Sarcophagi con copertura a letto ("klíne") di origine antiquaria.



80/ Tomba di Cornelio Scipione Barbato (Roma, Musei Vaticani). Tomba con coperchio a "klíne" con doppia testata a mensola ("amphikephalos").

stema troverà una importante realizzazione, purtroppo eliminata in séguito alla ristrutturazione settecentesca, nella facciata di S. Benedetto a Polirone progettata da Giulio Romano verso il 1540 e documentata da una incisione del 1620 (fig. 86): la facciata si presenta come una *scaenae frons* con tre edicole al centro sormontate da timpani triangolari e due edicole alle estremità con semitimpani invertiti<sup>98</sup>. Permangono invece le incorni-



81/ G. A. DOSIO. *Studio per un sarcofago* (disegno, Uffizi 3128 A).

ciature a stucco impostate da Daniele da Volterra nella Sala Regia in Vaticano (gli affreschi verranno eseguiti dopo il 1560): l'alternanza di riquadri minori e maggiori nelle pareti lunghe consente di interpretare i ricorrenti semitimpani come parti di frontoni ortodossi (sopra i riquadri piccoli) ovvero di "frontoni invertiti" (sopra i riquadri grandi); nella parete minore verso la Sala Paolina l'ambiguità è risolta con la proposta di un solo "frontone invertito" (figg. 87-88).

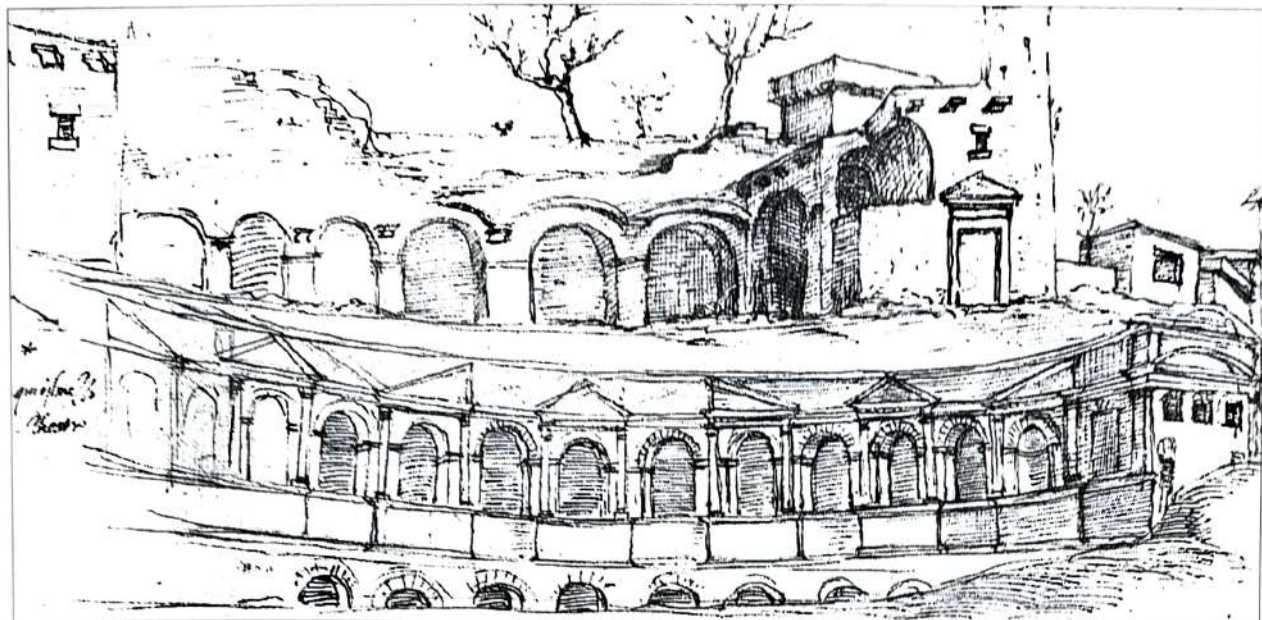
### 3.8 *Prima di Buontalenti: i "frontoni invertiti" di derivazione michelangelolesca.*

Dopo queste premesse, e considerando le diverse matrici antiquarie finora individuate, vorremmo proporre una casistica di "frontoni invertiti" complementari o direttamente collegati agli studi michelangeloleschi, e comunque anteriori alle "invenzioni" buontalentine.

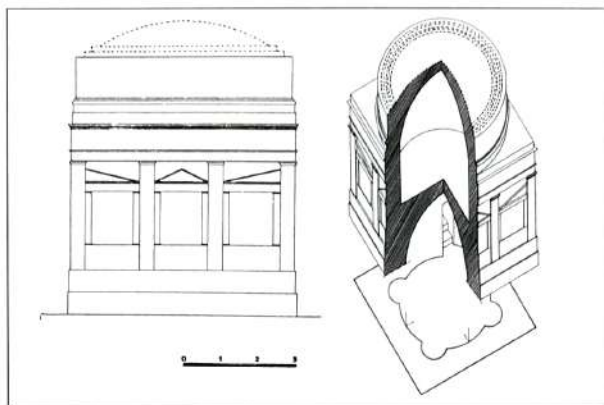
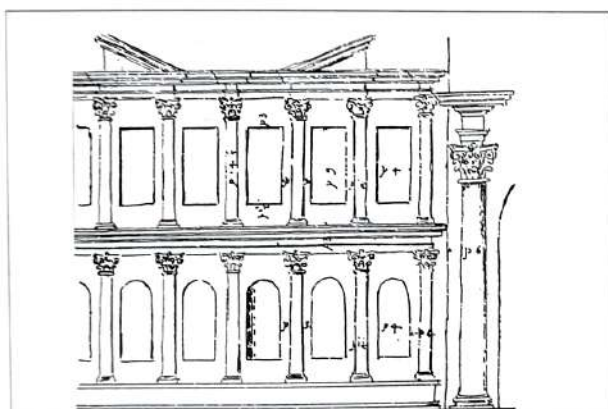
L'episodio più sorprendente di "frontone invertito" (nonché più prossimo alla Porta delle Suppliche) è indubbiamente il coronamento di due cornici a stucco nella seconda sala del Casino di Pio IV in Vaticano con semitimpani su cui si appoggiano putti al modo delle sepolture medicee michelangelolesche<sup>99</sup> (fig. 89); l'inquietante presenza di questo motivo in un cantiere diretto da Pirro Ligorio, grande contestatore come si è detto di Michelangelo, va spiegata con la personalità di Tommaso Boscoli (autore degli stucchi nel 1562-63), scultore e scarpellino legato alla setta sangallescica ma anche a Michelangelo (e forse l'omaggio al vegliardo scultore-architetto doveva essere altamente gradito in quegli anni dal committente Pio IV)<sup>100</sup>.

Negli stessi anni Vasari elaborava a Firenze un motivo del tutto analogo negli stucchi del catino absidale sopra la statua di Leone X nella Sala Grande di Palazzo Vecchio (fig. 90): le due cartelle con emblemi medicei appaiono infatti sormontate da un "frontone invertito" che scaturisce da una testa di leone (simbolo insieme di Firenze e del papa) e che viene a sua volta coronato da un secondo frontone con semitimpani più ortodossi. Scevra da ogni simbolismo funerario, la sperimentazione vasariana si può far discendere – oltre che dalla meditazione su Michelangelo – da un ragionamento evolutivo su semitimpani che prima si schiacciano e poi si flettono verso l'alto: mi pare eloquente, in tal senso, l'evoluzione dai frontespizi delle due edizioni delle *Vite* (1550, 1568: figg. 91-92)<sup>101</sup> fino alla immagine di un altro "frontone invertito" del 1569-70, e cioè il disegno per il seggio del Gran Maestro in S. Stefano a Pisa<sup>102</sup>, nel quale il "frontone invertito" – incentrato su una testa sormontata dalla palla medicea e dalla corona granducale – viene messo quasi didatticamente a confronto con la cimasa sottostante costituita dalla testa e dalle ali di un angelo (fig. 93). Esempi più antichi di "frontoni invertiti" – fra l'altro in sintonia con un ciclo decorativo dedicato ai temi della morte e della resurrezione – sono presenti nelle incorniciature a stucco degli affreschi di Pedro de Rubiales (un artista che aveva lavorato a Roma con Salviati e Vasari) nella cappella della Summaria nel Castel Capuano di Napoli (1548-50 circa), con le cornici dei due affreschi laterali coronate da due grandi volute, estremamente articolate e sormontate a loro volta da due cartelle con angeli al centro di "frontoni invertiti"<sup>103</sup> (fig. 97).

Un interessantissimo esito periferico della cultura michelangelolesca è il camino nel salone del Castello Brancaleoni a Piobbico, opera dello scultore e stuccatore urbinato Francesco Brandani (1574 circa: fig. 94): la cimasa a stucco, inquadrata in basso da due acrote-

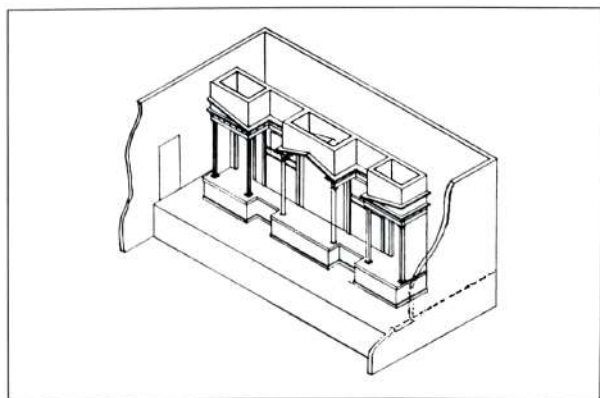
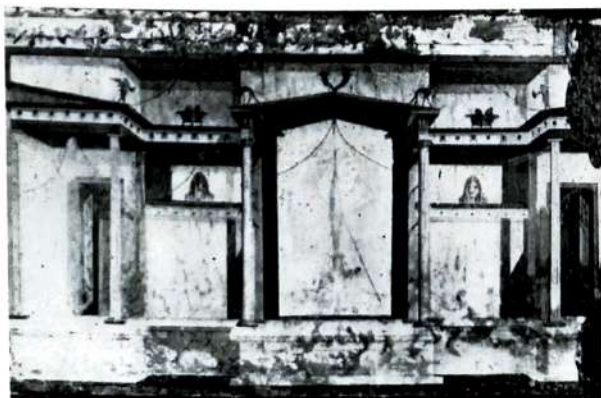


82/G. A. DOSIO. Veduta dell'emiciclo orientale dei Mercati traianei (disegno Uffizi 2565 A). I semitimpani autonomi sono potenziali parti di "frontoni invertiti".

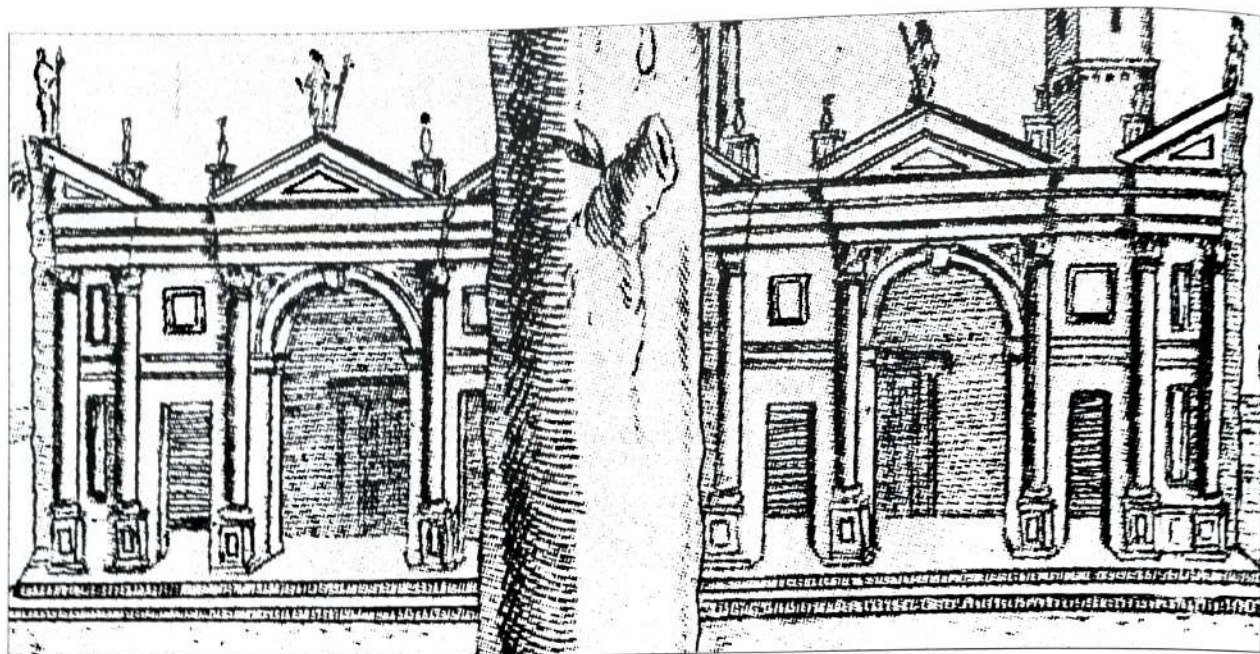


83/ PALLADIO. Rilievo restitutivo del recinto del Tempio del Sole (disegno; da G. Lugli, 1938). La parte qui rappresentata compone un virtuale "frontone invertito".

84/ Pozzuoli (dintorni), Mausoleo di S. Vito (prospetto e spaccato assonometrico; da A. de Franciscis, R. Pane, 1957). Le tre edicole compongono un virtuale "frontone invertito".



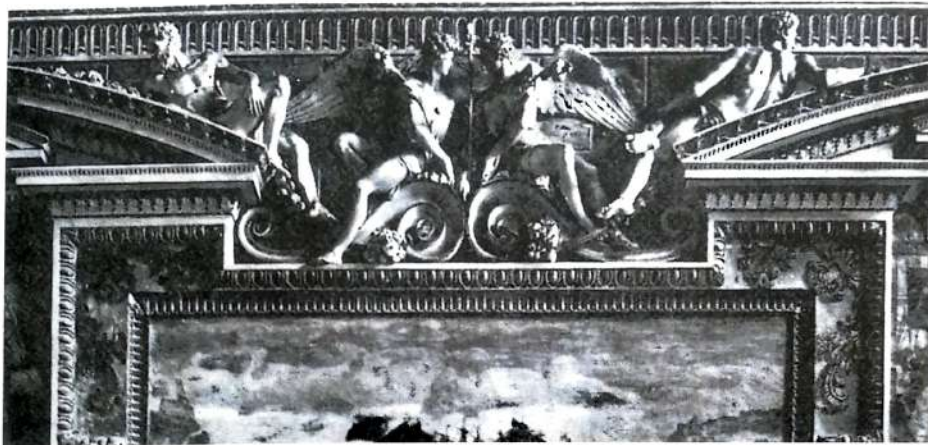
85/ Palatino, Sala delle maschere. Affresco scenografico e ricostruzione assonometrica (elaborazione Little; da D. Gioseffi, 1973). Le tre edicole compongono una scaenae frons.



86/ A. RONCO. *Albero genealogico del monastero di S. Benedetto in Polirone (incisione, 1620). È visibile la facciata incompiuta di Giulio Romano (completata e alterata nel '700) con le due edicole alle estremità coronate da semitimpani invertiti.*



87/ Vaticano, *Sala Regia (incorniciature a stucco su disegno di Daniele da Volterra, realizzate a partire dal 1560). Abbiamo evidenziato i "frontoni invertiti" sovrapposti agli affreschi maggiori.*



88/ Vaticano, Sala Regia. Cornice dell'affresco con la Battaglia di Lepanto (stucchi su disegno di Daniele da Volterra). I semitimpani compongono un "frontone invertito".



89/ Casino di Pio IV in Vaticano. Cartella decorativa (affresco della scuola di F. Barocci; stucchi di T. Boscoli, 1562-63).

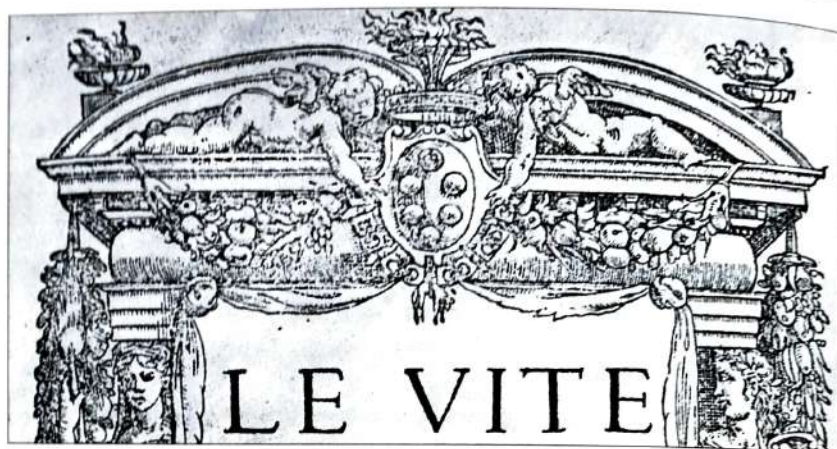


90/ Firenze, Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. Nicchia dell'Udiienza. Negli stucchi vasariani del catino absidale (eseguiti poco dopo il 1560) appare il motivo del "frontone invertito".

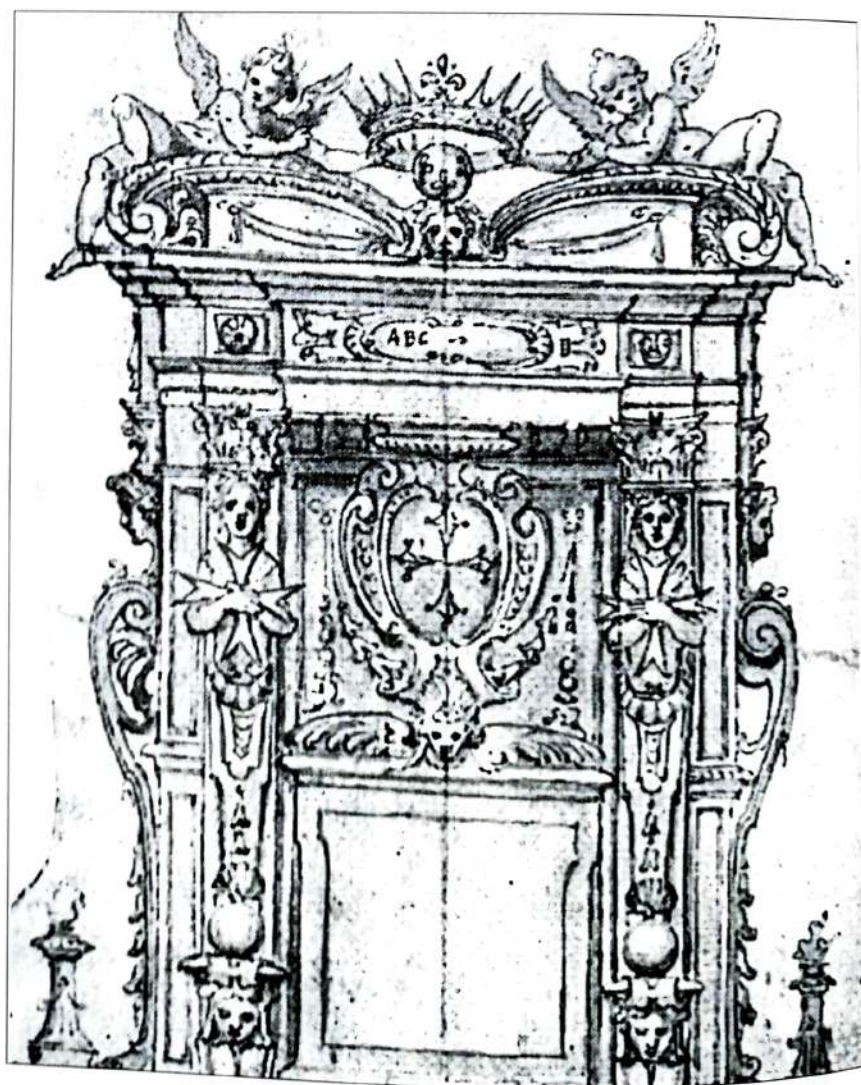
91/ G. VASARI. Frontespizio della edizione delle Vite del 1550.



92/ G. VASARI. Frontespizio della edizione delle Vite del 1568.



93/ G. VASARI. Progetto per il seggio del Gran Maestro in S. Stefano a Pisa (disegno, 1569-70 circa; ASPi, da C. Conforti, 1993). Dai semitimpani schiacciati dei due frontespizi si passa qui al "frontone invertito".





94/ Piobbico, Camino nel Salone del Castello Brancaleoni (stucchi di F. Brandani, 1574 circa; particolare della cimasa): da notare, oltre ai due acroteri alla base, il "frontone invertito" plurimo.

95/ Oristano (dintorni), Ciborio della ex-cattedrale di S. Giusta (bottega di A. Bregno, 1500 circa). "Frontone invertito" con volute acroteriali plurime a guisa di baccelli.



96/ PERIN DEL VAGA. Mascherone decorativo (particolare di affresco; Roma, Castel Sant'Angelo, Sala di Psiche).

97/ Napoli, Cappella della Summaria in Castel Capuano. Particolare della cornice del Giudizio Universale di Pedro Rubiales (stucchi del 1548-50).



ri, presenta nel coronamento una sorta di proliferazione cinetica del “frontone invertito”, con tre mensole invertite per parte che si muovono a ventaglio intorno a una doppia voluta centrale che sostiene un vaso fiammeggiante<sup>104</sup>. Si tratta, credo, dello sviluppo dei motivi vegetali – più volte ricorrenti nella ornamentazione e nei dettagli degli ordini architettonici – delle palmette ovvero dei grappoli di baccelli, come sembrerebbe dimostrato dal confronto con un ciborio della scuola di Andrea Bregno in Sardegna (dintorni di Oristano, ex cattedrale di S. Giusta, 1500 circa), che ricomponne appunto con tali motivi di derivazione fitomorfa un “frontone invertito” incentrato sulla croce del committente, il vescovo Gaspare Torrella<sup>105</sup> (fig. 95).

Lascio infine come problema aperto il portale ideato da Jacques Androuet Du Cerceau il vecchio<sup>106</sup> con due semitimpani invertiti posati direttamente sulle lesene corinzie e affiancati a un più ortodosso frontone fitomorfo (fig. 27). In assenza di una datazione precisa, non v'è certezza che l'opera sia anteriore agli esempi buontalentiani, e così pure resta aperto il problema delle modalità di trasmissione del “frontone invertito” dall'area michelangiolesca all'area del manierismo nordico, dove il motivo si diffonde soprattutto grazie al trattato di Wendel Dietterlin (*Architectura*, Norimberga 1598<sup>107</sup>: fig. 28) e ad altri trattatisti come Daniel Meyer<sup>108</sup>. Va detto comunque che la progressiva diffusione del motivo nei secoli successivi comporta di regola lo svuotamento degli originari valori semantici.

### *Postilla: palazzo-chiesa, l'asse del potere*

Concludo con una chiosa su un tema che tratto a parte con maggiore ampiezza<sup>109</sup>: l'idea di un asse del potere che congiunge il *Palatium* con la *chiesa palatina*.

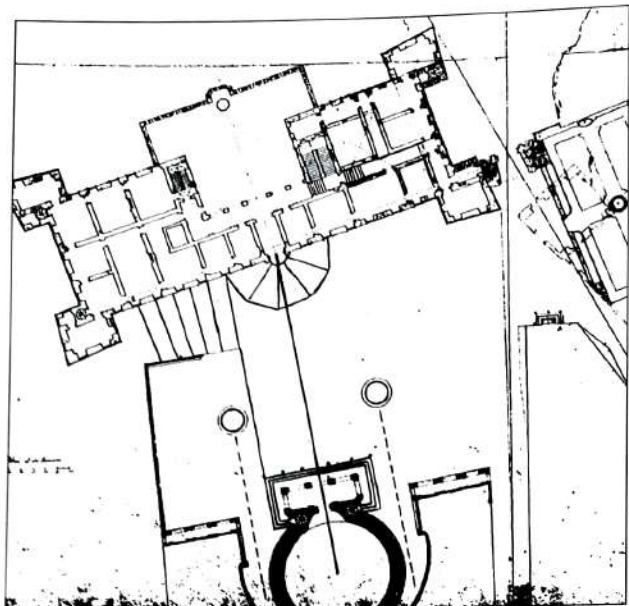
Va detto innanzitutto che, accanto alla più consueta interpretazione della chiesa dell'Arccia come versione rustica del Pantheon, appare importante la concezione compositiva della “corte” dei Chigi imperniata su un asse palazzo-chiesa (fig. 100) che a una committenza toscana poteva ricordare la disposizione assiale chiesa-battistero nelle cattedrali di Firenze e di Pisa. Nel caso di Firenze (fig. 98) sul prolungamento dell'asse si trovava per di più l'Arcivescovado (poi demolito e arretrato nella sistemazione ottocentesca), in una collocazione urbanistica analoga a quella di piazze medievali col Palazzo del Comune in asse alla Cattedrale. È noto che, secondo il racconto del Vasari, Brunelleschi avrebbe ideato una simile soluzione per il nuovo Palazzo Medici da costruire in asse a S. Lorenzo, costituendo un sistema palaziale tanto ambizioso da essere respinto prudentemente dallo stesso Cosimo<sup>110</sup>.

L'idea di costruire ad Arccia una *basilica palatina* in asse al *palatium* sarebbe dunque analoga al progetto brunelleschiano di un asse mediceo imperniato sulla nuova basilica medicea per eccellenza, che conserverà nei secoli la funzione di chiesa cerimoniale e Pantheon-mausoleo dei Medici<sup>111</sup>.

Lo stesso sistema verrà ripetuto da Bernini proprio in Toscana, nella villa Rospigliosi di Lamporecchio (fig. 101), studiata in questo volume da Sebastiano Roberto. Come ad Arccia, viene creato un asse che comprende nell'ordine la cappella, la fontana (ad Arccia erano state peraltro realizzate due fontane in asse alle due strade che circondano la chiesa), il palazzo e il parco, innervato da un viale obliquo convergente sulla facciata postica del palazzo.

Anche nella villa Chigi di Cetinale, proprietà dell'altra grande famiglia papale legata a Bernini, si era pensato dopo il 1651 a un sistema analogo che allineava sullo stesso asse il

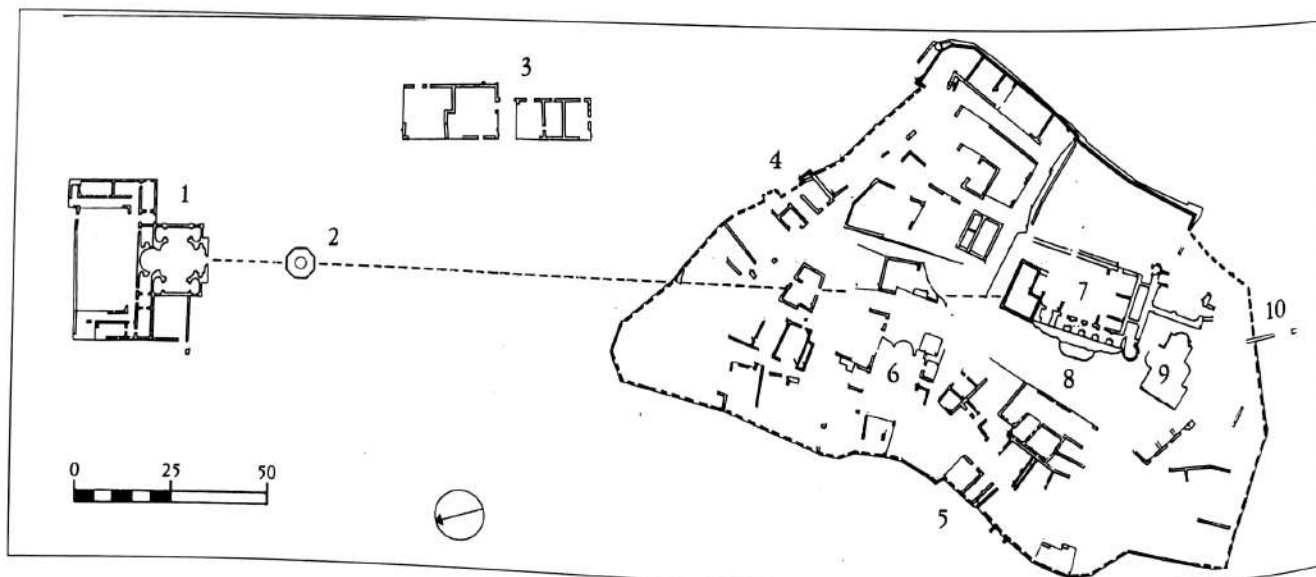
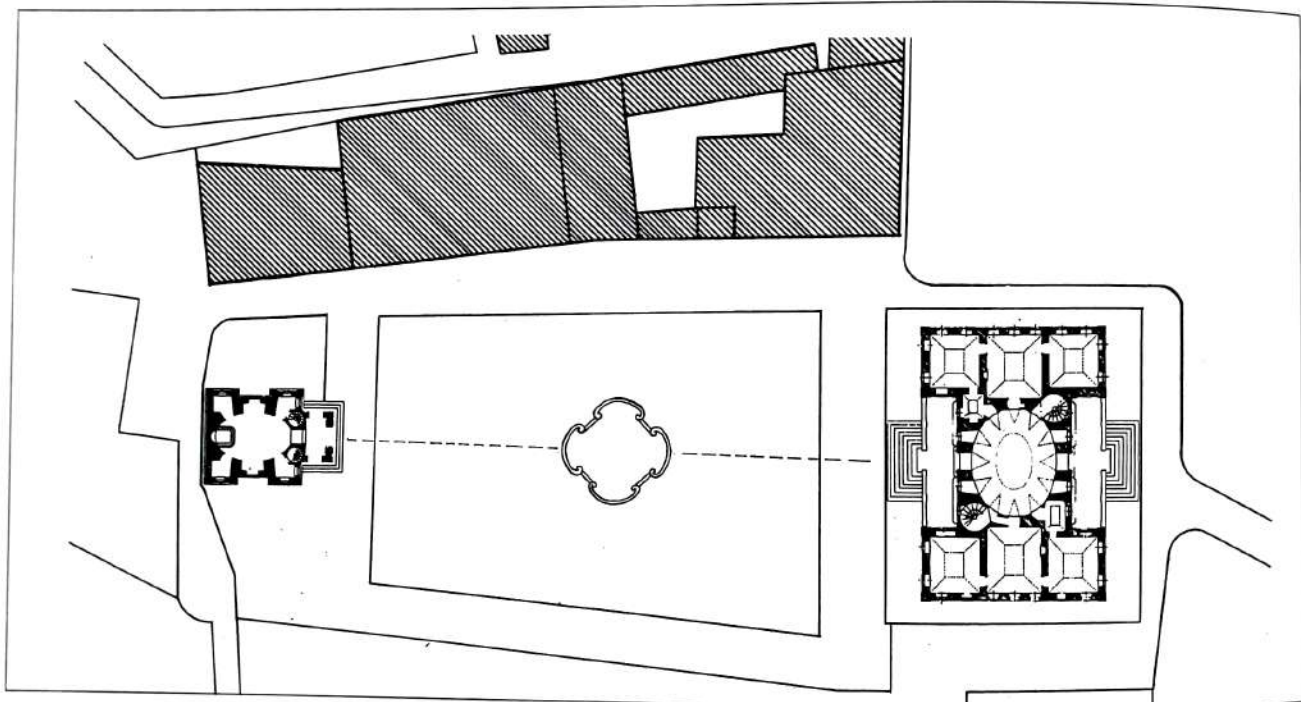




100/ C. FONTANA. Progetto per la sistemazione della piazza di Ariccia (disegno; BAV, Archivio Chigi n. 24949). Il Fontana evidenzia oltre alle visuali dalla Porta Napoli (in alto a destra) l'asse palazzo-chiesa; abbiamo poi sottolineato la posizione delle due fontane in asse alle strade che circuiscono la chiesa.

101/ Lamporecchio, Villa Rospigliosi (planimetria elaborata da S. Roberto sulla base dei rilievi di Lassi, Pisacreta, Roani Villani, 1991). Allineamento assiale di palazzo-fontana-cappella.

102/ Monterano. Planimetria dell'abitato (rilievo a cura di G. Farina, 1998). Di fronte alla chiesa berniniana di S. Bonaventura (1) è stata recentemente ripristinata la fontana ottagonale (2) lungo un asse che conduce al Castello Altieri (7) sistemato monumentalmente da Bernini.



parco, il palazzo e la cappella. In un disegno della Biblioteca Vaticana per la cappella di villa (elemento tipologico ricorrente in Toscana) viene ipotizzata appunto una collocazione assiale rispetto al palazzo e un impianto ottagonale che ripete in miniatura la pianta del Battistero di Firenze<sup>112</sup> (fig. 101).

Potremmo concludere provvisoriamente questo discorso con l'ultimo sistema assiale ideato da Bernini a Monterano, feudo degli Altieri, il paese abbandonato alla fine del '700 (fig. 102). I recenti restauri hanno ripristinato davanti alla chiesa berniniana di S. Bonaventura la fontana ottagonale (traendo un calco dalla fontana seicentesca trasferita a Canale Monterano), e va notato che il sistema chiesa-fontana si sviluppa lungo l'asse che conduce al Castello Altieri, al centro dell'abitato, trasformato monumentalmente da Bernini<sup>113</sup>.

<sup>1</sup> Per il ponte si vedano soprattutto: M. S. WEIL, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, The Pennsylvania State University Press 1974; C. D'ONOFRIO, *Bernini e gli angeli di ponte S. Angelo*, Roma 1981; L. CARDILLI ALLOISI, M. G. TOLOMEO SPERANZA (a cura di), *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma 1988. Per l'allestimento in onore di Carlo V, si veda da ultimo M. L. MADONNA, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in M. FAGIOLO (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino 1997, pp. 50-65.

<sup>2</sup> F. M. BONINI, *Il Tevere incatenato ovvero L'arte di frenar l'acque correnti*, Roma 1663, p. 160. "Quando dunque si volesse consultare l'utile, e commodità della città si potrebbe rigettar di nuovo un ponte sopra le vestigie del Trionfale, il quale più rettamente caminasse dalla parte di Borgo, e non s'inclinasse tanto verso San Spirito, ma fermasse il piede su il dritto della sponda, la quale fusse con profondissimi massicci assicurata. Ho voluto qui riportare un disegno d'un nuovo ponte, che potrebbe in detto luogo gettarsi, da me delineato secondo le regole dell'architettura, il quale servirebbe non tanto d'abbellimento alla città, e di commodità a' popoli, quanto di delizioso passaggio a' cittadini, & alle religiose persone di maggior allettamento, per più frequentemente visitare la Basilica del Principe degli Apostoli". Il Bonini proponeva addirittura come soluzione ottimale di eliminare ponte S. Angelo, causa principale delle inondazioni del Tevere, per sostituirlo col "Ponte Alesandro"; o in alternativa proponeva la rico-

struzione del ponte con quattro arcate più alte sul livello del fiume.

<sup>3</sup> L. B. ALBERTI, *De re aedificatoria* (1485), ediz. ital. a cura di P. Portoghesi, libro VIII, cap. IX.

<sup>4</sup> G. VASARI, *Le vite* (1568), ediz. Milanese, vol. II, p. 546.

<sup>5</sup> P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di L. Lalanne, Paris 1885, traduz. ital. di S. Bottari, seconda ediz. a cura di F. Bilancioni, Palermo 1988, p. 103 (31 luglio 1665).

<sup>6</sup> C. VASIC VATOVEC, *Buontalenti e Bernini. Due temi per un'ipotesi di ricerca*, in M. FAGIOLO, G. SPAGNESI (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, Atti del Convegno (Roma, 1981), Roma 1983, pp. 145-166.

<sup>7</sup> A. DEL PANTA, *Genealogia di Gian Lorenzo Bernini*, in "Palladio" 1993, n. 11, pp. 111-118.

<sup>8</sup> "Gian Lorenzo Napoletano o Fiorentino come egli vuole" (G. B. PASSERI, *Il libro delle vite de' pittori, scultori et architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, Roma 1772).

<sup>9</sup> F. DE ROSSI, *Roma moderna*, Roma 1645, p. 11.

<sup>10</sup> Numero monografico dedicato a Gian Lorenzo Bernini di "Paragone arte", marzo-maggio 1999.

<sup>11</sup> Rimando soprattutto alle seguenti pubblicazioni: M. G. BERNARDINI, M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco*, catalogo della Mostra (Roma, Palazzo Venezia), Milano 1999; C. STRINATI, M. G. BERNARDINI (a cura di), *Gian Lo-*

*renzo Bernini regista del Barocco. I restauri*, Milano 1999; A. ANGELINI, M. BOTZEK, B. SANI (a cura di), *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, catalogo della Mostra (Siena 2000), Siena 2000; *Itinerari chigiani*, Siena 2000.

<sup>12</sup> Si vedano soprattutto: C. D'AFFLITTO E D. ROMEI (a cura di), *Itinerari rospigliosiani. Clemente IX e la famiglia Rospigliosi*, Pistoia 2000; C. D'AFFLITTO, D. ROMEI (a cura di), *I Teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, catalogo della Mostra (Pistoia, Palazzo Comunale), Pistoia 2000.

<sup>13</sup> Per il michelangiologismo architettonico di Bernini si veda soprattutto C. THOENES, *Bernini architetto tra Palladio e Michelangelo*, in M. FAGIOLO, G. SPAGNESI (a cura di), *op. cit.* alla nota 6, pp. 105-134.

<sup>14</sup> F. BALDINUCCI, *Vita di Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682, p. 5.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>16</sup> Vedi C. D'ONOFRIO, *Roma val bene un'abiura*, Roma 1976, pp. 111-113.

<sup>17</sup> Per tale spazio, condizionato soprattutto dall'asse della via Alessandrina, si vedano: M. BIRINDELLI, *Piazza San Pietro*, Roma-Bari 1981; M. FAGIOLO, *Arche-tipologia della piazza di S. Pietro*, in M. FAGIOLO, G. SPAGNESI (a cura di), *op. cit.* alla nota 6, pp. 117-132.

<sup>18</sup> P. FRÉART DE CHANTELOU, *op. cit.* alla nota, 25 giugno 1665. Il giudizio prosegue in modo pesantemente limitativo: "nella scultura

e nella pittura non riuscì a dare carnosità alle figure, pur sempre belle ed ammirevoli ma soltanto per l'anatomia".

<sup>19</sup> C. THOENES, *op. cit.* alla nota 5, pp. 131-32.

<sup>20</sup> Vedi A. FARA, *Bernardo Buontalenti*, Milano 1995, pp. 31-34.

<sup>21</sup> Per Civitavecchia si vedano soprattutto: M. FAGIOLO DELL'ARCO, M. DI MACCO, *Bernini e Carlo Fontana: l'Arsenale di Civitavecchia*, in "Arte illustrata" 1971, n. 43-44; G. CURCIO, P. ZAMPA, *L'arsenale di Civitavecchia*, in *Saggi in onore di R. Bonelli*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", Roma 1992, pp. 707-716.

<sup>22</sup> Vedi C. CRESTI, *Le fontane di Firenze*, Firenze 1982, p. 90 e A. FARA, *op. cit.* alla nota 20, p. 60.

<sup>23</sup> Per lo smontaggio intorno al 1865 e la ricostruzione della fontana berniniana nel 1915 (resta dell'originale solamente un frammento verticale della conchiglia con l'ape centrale), vedi C. D'ONOFRIO, *Le Fontane di Roma*, terza ediz., Roma 1986, pp. 385-389.

<sup>24</sup> A. BONET CORREA, *El frontón invertido*, in "Bracara Augusta" 1973, pp. 63-87; d'ora in poi impiegherò appunto, in omaggio a Bonet Correa, il termine "frontone invertito" anziché il termine fiorentino di "frontespizio a rovescio" (usato ad esempio dal Silvani: vedi V. GIOVANNOZZI, *La "vita" di B. Buontalenti scritta da Gherardo Silvani*, in "Rivista d'arte" 1932, p. 510). Si vedano inoltre: I. M. BOTTO, *Alcuni aspetti dell'architettura fiorentina della seconda metà del '500*, in "Proporzioni" 1963, pp. 25-45; I. M. BOTTO, *Mostra di disegni di B. Buontalenti*, Firenze 1968; F. BORSI, *Firenze del Cinquecento*, Roma 1974, pp. 225-226; A. FARA, *op. cit.* alla nota 20, *passim*.

<sup>25</sup> Vedi P. L. SILVAN, *Il Borromini alla Fabbrica di San Pietro*, in *Il giovane Borromini*, cat. della Mostra (Lugano 1999), Milano 1999, pp. 379-380.

<sup>26</sup> Vedi da ultimo la scheda di T. Manfredi in R. BÖSEL, C. L. FROMMEL (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, cat. della Mostra (Roma 1999), Milano 2000, p. 103.

<sup>27</sup> Vedi da ultimo la scheda di R. Stalla, in R. BÖSEL, C. L. FROMMEL (a cura di), *op. cit.* alla nota 26, p. 263.

<sup>28</sup> Vedi da ultimo la scheda di J. Connors, in R. BÖSEL, C. L. FROMMEL (a cura di), *op. cit.* alla nota 26, p. 313.

<sup>29</sup> Vedi da ultimo J. CONNORS, *Un teorema sacro: San Carlo alle Quattro Fontane*, in *Il giovane Borromini*, *op. cit.* alla nota 25, pp. 459-495.

<sup>30</sup> Per l'opera del Cruyl, si veda da ultimo B. JATTA, J. CONNORS, *Vedute romane di Lievin Cruyl: paesaggio urbano sotto Alessandro VII*, Roma 1989.

<sup>31</sup> Vedi A. SACCHETTI SASSETTI, *Gio. Lorenzo Bernini a Rieti*, in "Archivi" 1955, pp. 214-227.

<sup>32</sup> V. CASALE, *L'artificio barocco e il suo significato (Borromini, Bernini, Pietro da Cortona)*, in C. L. FROMMEL, S. SCHÜTZE (a cura di), *Pietro da Cortona*, atti del Convegno (Roma-Firenze 1997), Milano 1998, pp. 279-292.

<sup>33</sup> Per la tipologia dei catafalchi a baldacchino si vedano soprattutto: O. BERENDSEN, *The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques*, 1965; L. POPELKA, *Castrum Doloris, oder "trauriger Schauplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemere Architektur*, Vienna 1994; M. FAGIOLO, *Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in

M. FAGIOLO (a cura di), *op. cit.* alla nota 1, pp. 26-39.

<sup>34</sup> *Diario del Settimanni*, ASF, vol. 129, f. 464v, citato da E. BORSOOK, *Art and Politics at the Medici Court. I: The Funeral of Cosimo I de' Medici*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", dic. 1965, p. 54.

<sup>35</sup> "Quello, che a mio parere importa molto, è l'abuso del fare i frontespici delle porte, delle finestre, e delle loggie spezzati nel mezzo: conciosiaché essendo essi fatti per dimostrare, et accusare il piovere delle fabbriche, il quale così colmo nel mezzo fecero i primi edificatori ammaestrati dalla necessità istessa; non so che cosa più contraria alla ragion naturale si possa fare, che spezzar quella parte, che è finta difendere gli abitanti, et quelli ch'entrano in casa, dalle piogge, dalle nevi, et dalla grandine" (A. PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia 1570, Libro I, p. 52).

<sup>36</sup> G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754, p. 149.

<sup>37</sup> P. LIGORIO, *Trattato di alcune cose appartenente alla nobiltà dell'antiche arti*, edito in P. BAROCCHI (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli 1973, pp. 1438-1439. Vedi anche D. R. COFFIN, *Pirro Ligorio on the Nobility of the Arts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 1964, pp. 191-210.

<sup>38</sup> Figure sdraiate sui semitimpani appaiono anche in un disegno del Buontalenti per una finestra (Uffizi 2319 A; cfr. I. M. BOTTO, 1968, *op. cit.* alla nota 24, pp. 48-50).

<sup>39</sup> Vedi la scheda in J. S. ACKERMAN, *Michelangelo architetto*, ediz. ital., Torino 1968, p. 269; cfr. A. BONET CORREA, *op. cit.* alla nota 24, p. 64.

<sup>40</sup> Sul capitello borrominiano a volute invertite, su cui più volte è tornata la storiografia, rimando alle mie prime osservazioni in *Appunti per una ricostruzione della cultura di Borromini*, in *Atti del Convegno di studi borrominiani* (Roma, 1967), volume II, Roma 1973, pp. 151-174.

<sup>41</sup> Cito ad esempio i capitelli di età ellenistica del Tempio di Apollo a Didyma in Asia Minore (fig. 30).

<sup>42</sup> Per le grottesche ideate da Giovanni da Udine in ambito raffaellesco si veda almeno N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine (1487-1561)*, Udine 1987.

<sup>43</sup> Per le grottesche attribuite ad Alessandro Allori vedi PH. MOREL, *Les grotesques: les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997, figg. 84-85.

<sup>44</sup> Vedi le finte tarsie nella *Natività della Vergine* del Ghirlandaio in S. Maria Novella a Firenze (cfr. N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, Londres-Leyde 1969, fig. 78) e le grottesche del Gherardi nel castello Bufalini a S. Giustino (cfr. PH. MOREL, *op. cit.* alla nota 43, figg. 19-20).

<sup>45</sup> Vedi ad esempio una serie di frontespizi di libri, come quelli di F. ALBERTINI, *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et florentinae civitatis*, Roma 1510 (con una decorazione desunta da rilievi di di racemi arcaizzanti di età augustea o adrianea; un prototipo antico è il frontone della stele funeraria greca della abbazia di Grottaferrata) e della *Bible* di Orleans (1535) ovvero la serie di grottesche inventate da Enea Vico e incise da T. Barl (1541).

<sup>46</sup> Rimando almeno alle seguenti fondamentali esegesi: N. DACOS, *op. cit.* alla nota 43; C. ACIDINI

LUCHINAT, *La grottesca*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, vol. XI, Torino 1982, pp. 161-200; A. CHASTEL, *La Grottesque. Essai sur l'ornement sans nom*, Paris 1988; Ph. Morel, *op. cit.* alla nota 43.

<sup>47</sup> Vedi il disegno di Buontalenti Uffizi 2382 A (A. FARA, *op. cit.* alla nota 20, fig. 187) e il disegno anonimo BAV, Reg. Lat. 1282, c. 26v (FARA, fig. 188).

<sup>48</sup> "M. Bernardo a pradolino porta del salone di sotto" (disegno, BAV, Reg. Lat. 1282, f. 5; cfr. A. FARA, *op. cit.* alla nota 20, fig. 81). Il progetto subisce a mio parere una variante in chiave decorativa nel coronamento a voluta nastriforme del "camino di sotto di M. Bernardo in pradolino" (disegno, BAV, Reg. Lat. 1282, f. 6).

<sup>49</sup> Disegno a Londra, Victoria & Albert Museum (vedi, da ultimo, E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga*, Genova 1986, pp. 284-286, fig. 215).

<sup>50</sup> Vedi C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Genève 1973, fig. 101. Un altro "frontone invertito" è rinvenibile nella cornice a stucco di un affresco di Salviati nella cappella al piano nobile del Palazzo della Cancelleria a Roma (cfr. A. SCHIAVO, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma 1960, tav. XXVI).

<sup>51</sup> Vedi L. MORTARI, *Francesco Salviati*, Roma 1992, scheda 539; per uno studio di candelabro analogo (forse su commissione di Cosimo I, a cui potrebbero alludere i capricorni) vedi la scheda 349 (disegno a Londra, Victoria and Albert Museum).

<sup>52</sup> Vedi L. MORTARI, *op. cit.* alla nota precedente, scheda 353.

<sup>53</sup> Vedi L. MORTARI, *op. cit.* alla nota precedente, pp. 296-297.

<sup>54</sup> Vedi le foto e i relativi disegni in F. BORSI, *Firenze del Cinquecento*, Roma 1974, figg. 226-229).

<sup>55</sup> Vedi A. BONET CORREA, *op. cit.* alla nota 24, pp. 68-69.

<sup>56</sup> Disegno Uffizi 428 Orn. (cfr. I. M. BOTTO, 1968, *op. cit.* alla nota 24, pp. 99-100). Il disegno è da mettere in connessione col capitello a testa di cherubino nella facciata di S. Trinita in cui le ali si compenetrano con le volute (fig. 47).

<sup>57</sup> Per il disegno (Vienna, Albertina 402) vedi da ultimo la scheda di A. Roca de Amicis, in R. BÖSEL, C. L. FROMMEL (a cura di), *op. cit.* alla nota 26, p. 357.

<sup>58</sup> Per un inquadramento di quest'opera vedi M. FAGIOLO, *L'attività di Borromini da Paolo V a Urbano VIII*, in *Studi sul Borromini*, atti del Convegno (Roma, 1967), vol. I, Roma 1970, pp. 59-89. Il più suggestivo frontone borrominiano ad ali d'angelo è quello del doppio portale di comunicazione tra il palazzo e la basilica lateranense.

<sup>59</sup> Per il disegno (Berlino, Kupferstichkabinett, 79D2a, f. 35), che ritengo derivato da un'opera o da un'idea di Giulio Romano (da confrontare ad esempio col disegno di Giulio Romano per un camino con analoga coppia di arpie o sfingi, Parigi, Louvre, Cabinet des dessins, 3578; vedi la scheda di H. Burns in *Giulio Romano*, cat. della Mostra di Mantova, Milano 1989, p. 497), vedi da ultimo E. FILIPPI, *Maarten van Heemskerck. Inventio Urbis*, Milano 1990, p. 106. Segnalo poi un interessante disegno di Giulio Romano per un cofanetto o sarcofago (scheda di U. Bazzotti in *Giulio Romano*, p. 460) con una moltiplicazione di frontoni invertiti: ali di aquila, rami di palma e volute scaturenti dalle zampe leonine.

<sup>60</sup> Si tratta di "erme al limite del mostruoso, con grosse, pesanti ali-

proboscidi" (L. PROFUMO MÜLLER, *Dall'astrazione all'iconismo nel repertorio decorativo dell'architettura genovese del '500*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, atti del Convegno (Genova 1974), Genova 1975, p. 352. Va segnalato inoltre un motivo decorativo alessiano più tardo nel salone del castello della Pieve del Vescovo a Corciano: le mensole che sostengono visivamente la volta sono conformate in qualche caso secondo lo schema del "frontone invertito", con volute che si dipartono da teste (C. BOZZONI, G. CARBONARA, *Saggi di lettura di opere alessiane in Umbria: le costruzioni per i Della Corgna*, ivi, pp. 219-20).

<sup>61</sup> Vedi il disegno "di M. Bernardo a pratolino porta de palazzo principale" (BAV, Reg. Lat. 1282, f. 8v).

<sup>62</sup> Rimando ad alcune mie osservazioni sulla tematica della *consecratio* in *Roma antica*, Lecce 1991 e in *Città e mausolei: i santuari dell'uomo divinizzato*, in AA.VV., *La città e il sacro*, Milano 1994, pp. 453-492.

<sup>63</sup> Vedi E. CARELLI, *Sculture trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, Napoli 1973, p. 41.

<sup>64</sup> Vedi L. MORTARI, *op. cit.* alla nota 51, scheda 27.

<sup>65</sup> Irving Lavin interpreta magistralmente la correlazione Ganimede-Giovanni in M. ARONBERG LAVIN, I. LAVIN, *Liturgia d'amore. Immagini dal Cantico dei Cantici nell'arte di Cimabue, Michelangelo e Rembrandt*, Modena 1999, pp. 188-207.

<sup>66</sup> L'opera è pressoché ignorata nella storiografia recente, a parte le brevissime descrizioni in G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, ediz. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 106 e nella scheda di B. Daprà, in *Napoli Sacra. Guida*

*alle chiese della città. 7° Itinerario*, Napoli 1994, p. 401. L'unica ampia trattazione a me nota è quella di G. FILANGIERI, *S. Pietro a Majella*, Napoli 1884, pp. 86-92. Secondo una scomparsa iscrizione nel pavimento, la cappella funeraria sarebbe stata realizzata nel 1564 da Marino Spinelli, che si definisce archiatra al tempo di Carlo V e di Filippo II. L'epigrafe recita così: "IN HOC CONDITUR SACELLO / MARINUS SPINELLUS ABINGENUS DE IUVENATIO / ORIUNDUS COMES PALATINUS BARO / CLAVICULARUM PESCULARUMQ. AC HUIUS REGNI / PROTHOMEDICUS A MATTHAEO SPINELLO / PRONEPOTE QUONDAM SPECTABILIS / NICOLAI SPINELLI COMITIS GIOIAE ATQ. / HUIUS REGNI M. CANCELLARIUS GENUS DUCENS". Nella epigrafe soprastante, oscuramente poetica, si legge: "CUM NISI NASCETIS RELIQUU SIT PULVIS ET AURA / TE DUCE RESTITUO NUMEN UTRANQ. TIBI / VIRTUS HAUD FATUM / UT SUP OSSA SACRUM CELEBRETUR SOLE SUB O<RTO> / CONSOCIANDA PIO MUNERE DEPOSUI"; e nella cornice dell'arco: "DICITE PARCE PRECOR NUDATO VERTICE SONTES MAXIMUS HOC MINIMO AT SIT IN ORBE DEUS". Ringrazio per varie segnalazioni Mimma Pasculli, la quale fra l'altro ha studiato le residenze degli Spinelli a Giovinazzo in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996, p. 540.

<sup>67</sup> Oltre al gran cancelliere Nicolò, esiliato in séguito alla elezione dell'antipapa Clemente VII, viene ricordato Fabrizio, imprigionato per tradimento in Castel Nuovo nel tardo '400. Le vicende di alcuni personaggi del ramo Spinelli di Giovinazzo sono brevemente ricostruite da B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli 1875, vol. V-VI, pp. 1875. Marino Spinelli è forse l'ultimo

esponente di un ramo familiare che si estingue nel tardo '500.

<sup>68</sup> Per le vicende della cappella si vedano da ultimo le schede in A. PINELLI (a cura di), *La Basilica di S. Pietro in Vaticano*, Modena 2000.

<sup>69</sup> In uno studio di parete il sarcofago appare appunto sormontato da un busto di granduca tra due semifrontoni acroteriali (disegno, Uffizi 2476 A; cfr. I. M. BOTTO, 1968, *op. cit.* alla nota 24, p. 108 e fig. 68).

<sup>70</sup> Vedi C. RICCI, *Ravenna*, Bergamo, s. a., fig. 142.

<sup>71</sup> Vedine la riproduzione nel disegno di FRANCISCO DE HOLANDA, pubblicato in *Album dos Desenhos de Antigualhas*, a cura di J. DA FELICIDADE ALVES, Lisboa 1989, f. 8v.

<sup>72</sup> La composizione della lunetta, completamente degradata, è nota attraverso un disegno di FRANCISCO DE HOLANDA, *op. cit.* alla nota precedente, f. 32v. Secondo la testimonianza del Vasari, l'opera sarebbe ispirata ad antiche immagini correlate a Nettuno: "Avendo poi a fare una fonte dove getta una testa di liofante di marmo per il nifolo, imitò in tutto e per tutto il tempio di Nettuno (stanza poco avanti stata trovata fra l'antiche ruine di palazzo maggiore, adorna tutta di cose naturali marine, fatti ottimamente poi vari ornamenti di stucco), anzi superò di gran lunga l'artificio di quella stanza antica col fare sì belli e bene accomodati quegli animali, conchiglie ed altre infinite cose somiglianti" (*Vita di Giovanni da Udine*, 1568).

<sup>73</sup> La Basilica fu eretta da Agrippa in memoria di vittorie navali, e poi ricostruita da Adriano (vedi G. LUGLI, *Il Pantheon e i monumenti adiacenti*, ristampa, Roma 1989, pp. 55-56). Un fregio analogo, proveniente da Roma, venne reimpiegato a Pisa nel sec. XII (Pi-

sa, Museo dell'Opera del Duomo; cfr. G. TEDESCHI GRISANTI, *Il fregio con delfini e conchiglie della Basilica Neptuni: uno spoglio romano al Camposanto Monumentale di Pisa*, in "Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", 1980, pp. 181 segg.).

<sup>74</sup> Notevole affinità presenta questo fregio con quello della presunta "Basilica di Nettuno" così descritto da Palladio: "ne' fragmenti della Gola diritta della sua cornice si vedono de' Delfini intagliati; et in alcuni luoghi tra l'un Delfino e l'altro vi sono de' Tridenti" (*Libro IV*, pp. 125-129); nella incisione al posto dei tridenti appaiono però elementi vegetali (fig. 66)

<sup>75</sup> Il disegno (Uffizi 7020 A) è attribuito al Grimaldi da C. Volpi in F. SOLINAS (a cura di), *I segreti di un Collezionista: le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, cat. della Mostra, Roma 2000, pp. 139-140.

<sup>76</sup> Per il progetto, documentato soprattutto da un disegno di Berlino (Kupferstichkabinett, KdZ 15904), rimando da ultimo al mio studio *Roma Alexandrina*, in M. FAGIOLO, A. COLIVA (a cura di), *Bernini e la Roma di Alessandro VII*, Milano 1999.

<sup>77</sup> P. LIGORIO, *op. cit.* alla nota 37, p. 1441; cfr. A. MORROGH, *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, Firenze 1985.

<sup>78</sup> Per il mausoleo vedi G. RODENWALDT, *Ein Typus römischer Sarkophages*, in "Bonner Jahrbücher" 1942; e per la sua fortuna D. DI CASTRO, S. P. FOX, *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII*, catalogo della Mostra, Roma 1983.

<sup>79</sup> Il mausoleo è disegnato o inciso, fra gli altri, da Antonio da Sangallo il giovane, A. Lafréri, S. della Bella, J. Sandrart, Claudio Lorenese e G. B. Piranesi (vedi D.

DI CASTRO, S. P. FOX, *op. cit.* alla nota precedente, pp. 132-134.

<sup>80</sup> Pubblico qui il plastico in scala 1: 10 del Museo della Civiltà Romana (sala XXXIX).

<sup>81</sup> Il frammento è studiato da F. S. STARACE, *Una copertura simbolica nel Museo campano di Capua*, in *Il Museo provincialecampano di Capua nel centenario della fondazione*, Caserta 1974, pp. 118-125.

<sup>82</sup> C. FISCOVIC, *Le opere di Ivan Duknovic Dalmata a Trogir*, in *Studi in onore di Michele d'Elia*, Matera 1996, pp. 231-235.

<sup>83</sup> F. DE HOLANDA, *op. cit.* alla nota 71, f. 24r. I due delfini appaiono oggi ricomposti in una fontana dei giardini del Quirinale (vedi C. D'ONOFRIO, *op. cit.* alla nota 23, pp. 154-157).

<sup>84</sup> Questo disegno (già ritenuto per la Porta delle Suppliche; cfr. I. M. BOTTO, 1968, *op. cit.* alla nota 24, pp. 80-81) appare particolarmente affine al portale berniniano della Cappella del Crocefisso per la concezione dei due semitimpani come coronamento autonomo degli elementi portanti (mensole o lesene).

<sup>85</sup> Anche questo studio (cfr. A. FARRA, *op. cit.* alla nota 20, pag. 572) appare affine al portale berniniano.

<sup>86</sup> La "Porta Composita" (c. 3) ha un frontone sormontato da una conchiglia centrale e da due acroteri baccellati; il frontone della "Porta Corinthia mista" (c. 16) è sormontato da una mezzaluna centrale e da due acroteri in forma di ali; il frontone della "Porta Ionica mista di Rustico" (c. 24) è sormontato da due acroteri a foglie; il frontone della "Porta Dorica pura" (c. 28) è sormontato da un globo centrale e da due analoghi acroteri a foglie.

<sup>87</sup> Vedi C. Pietrangeli, *Palazzo De*

*Cupis*, in *Piazza Navona, isola dei Pamphili*, Roma 1970, pp. 247-256.

<sup>88</sup> Vedi M. TAFURI, *Jacopo Sansovino*, Padova 1969, p. 156.

<sup>89</sup> Vedi F. BORSI con C. ACIDINI, F. MANNU PISANI, G. MOROLLI, *Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi di G. A. Dosio*, Roma 1976, p. 357. Si veda inoltre, del Dosio, la tomba di A. Massa di Gallese in S. Pietro in Montorio (1568-69).

<sup>90</sup> R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1977, vol. II, p. 185 e fig. 198.

<sup>91</sup> R. PANE, *op. cit.* alla nota precedente, fig. 200.

<sup>92</sup> Rimando, oltre che a C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 1975-80, agli studi di sintesi di J. S. ACKERMAN, *op. cit.* alla nota 39, e di B. Contardi in G. C. ARGAN, B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, pp. 175-185.

<sup>93</sup> Questo progetto fu più volte copiato nella cerchia sangallescica, per esempio in alcuni disegni attribuiti a Tommaso Boscoli da A. GHISSETTI GIAVARINA, *Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Roma 1990: Uffizi 607 E (fig. 104), 607v E (fig. 105), 1914 A (fig. 68), 3912 A (fig. 102). Tra le riprese del progetto, ricordiamo lo studio di G. A. Dosio per un monumento funerario (disegno Uffizi 4009 A, vedi F. BORSI con C. ACIDINI, F. MANNU PISANI, G. MOROLLI, *op. cit.* alla nota 89, pp. 352-353).

<sup>94</sup> Ricordiamo ad esempio i disegni di G. A. Dosio (Uffizi 2565 A e 2540 A; vedi F. BORSI con C. ACIDINI, F. MANNU PISANI, G. MOROLLI, *op. cit.* alla nota 89, pp. 37-38). Dosio avrebbe poi rielaborato lo spunto dei semitimpani

traianei nei suoi disegni di "frontoni invertiti".

<sup>95</sup> Per l'illustrazione dei disegni di Palladio (già pubblicati da R. Lanciani in "Bull. archeologico comunale", Roma 1894), vedi G. Lugli, *I monumenti antichi di Roma e suburbio. Vol. III. A traverso le regioni*, Roma 1938, pp. 275-281.

<sup>96</sup> Vedi A. DE FRANCISCIS, R. PANE, *Mausolei romani in Campania*, Napoli 1957, pp. 63-68.

<sup>97</sup> Vedi, per questa interpretazione, D. GIOSEFFI, *Palladio e l'antico*, in "Bollettino del Centro internaz. di studi di architettura A. Palladio" 1973, pp. 58-63).

<sup>98</sup> Vedi il saggio di M. Tafuri in *Giulio Romano*, cat. della Mostra (Mantova 1989), Milano 1989, pp. 538-545.

<sup>99</sup> Soltanto A. MORROGH, *op. cit.* alla nota 77, p. 137, ha notato tale connessione con lo stucco del Casino di Pio IV (per il quale vedi G. SMITH, *The Casino of Pius IV*, Princeton 1977, fig. 63). In ambito ligoriano va ricordato inoltre il "frontone invertito" della fontanina centrale nel criptoportico al piano inferiore del palazzo di Villa d'Este a Tivoli.

<sup>100</sup> Per una ricostruzione della figura del Boscoli si veda da ultimo A. GHISSETTI GIAVARINA, *op. cit.* alla nota, pp. 63-95. Per un inquadramento della politica culturale di Pio IV, rimando a M. FAGIOLO, M. L. MADONNA, *La Roma di Pio IV*, in "Arte illustrata" 1972, n. 51, pp. 383-402, e 1973, n. 54, pp. 186-212.

<sup>101</sup> Un esempio di semitimpani schiacciati è nella cornice in stucco delineata da Vasari intorno all'affresco con Carlo V e Clemente VII nella Sala di Clemente VII in Palazzo Vecchio (vedi F. BORSI, *op. cit.* alla nota 24, figg. 7 e 9 dopo p. 60).

<sup>102</sup> ASPI, Ordine di S. Stefano, f. 456, Zibaldone dall'anno 1570 al 1573, c. 176 (cfr. C. CONFORTI, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993, p. 201 (fig. 231).

<sup>103</sup> Si vedano: F. BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959; S. SAVARESE, *La Toscana e le arti figurative nel Vicereame di Napoli*, in *Napoli nel Cinquecento e la Toscana dei Medici*, Napoli 1980, pp. 171-191 e fig. 63; scheda di I. MAIETTA in *Napoli sacra. Guida alle chiese della città. 1° Itinerario*, Napoli 1993, pp. 43-51.

<sup>104</sup> Vedi la scheda di L. Mochi Onori in *Itinerari rovereschi nel ducato di Urbino (1508-1631)*, Urbino 1981, pp. 138-143.

<sup>105</sup> Vedi R. SALINAS, *Il Rinascimento in Sardegna*, in "Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", Roma 1961, pp. 137-156 (fig. 1).

<sup>106</sup> L'incisione, facente parte di una serie non datata di 45 incisioni, è pubblicata da ultimo da E. Sladek, in R. BÖSEL, C. L. FROMMEL (a cura di), *op. cit.* alla nota 26, p. 201.

<sup>107</sup> Rimando al saggio di A. BONNET CORREA, *op. cit.* alla nota 24, secondo il quale il prototipo nordico sarebbe una incisione di L. Gaultier, il frontespizio dell'opera di A. RAMELLI, *Le diverse et artificiose machine*, Parigi 1588. Per Dietterlin resta valida la lettura di M. TAFURI, *L'architettura del Manierismo*, Roma 1966.

<sup>108</sup> D. MEYER, *Architectura*, Frankfurt am Main 1609. In una tavola viene presentato un portale con molteplici soluzioni, fra cui un "frontone invertito" a semitimpani ondulati.

<sup>109</sup> Questo tema, da me presentato nel Convegno del 1997, verrà

trattato più diffusamente in un mio contributo nel volume di Sebastiano Roberto, in corso di pubblicazione, su Bernini e la committenza Rospigliosi.

<sup>110</sup> Si veda soprattutto I. HYMAN, *Notes and Speculations on S. Lorenzo, Palazzo Medici and an Urban Project by Brunelleschi*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 1975, pp. 108 segg. Il progetto, databile al 1434 secondo la Hyman viene ritenuto poco verosimile da C. ELAM, *Il palazzo nel contesto della città: strategie urbanistiche dei Medici*, in G. CHERUBINI, G. FANELLI (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990, pp. 45-47; la Elam ritiene il progetto eventualmente databile al 1442-43.

<sup>111</sup> Si veda da ultimo M. FAGIOLO DELL'ARCO, F. PETRUCCI (a cura di), *L'Ariccia del Bernini*, cat. della Mostra (Ariccia 1998), Roma 1998.

<sup>112</sup> Il disegno è contenuto nel cod. Chig. P VII 11 (f. 121). Per una interpretazione delle successive vicende della villa di Cetinale si veda da ultimo M. FAGIOLO, M. A. GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*, Milano 1998, pp. 162-187.

<sup>113</sup> Per Monterano si vedano: A. PINELLI, *Bernini a Monterano*, in "Ricerche di storia dell'arte" 1976, n. 1-2, pp. 171-188; A. TURANO, *Gli ultimi anni di Monterano*, 2a ediz., Roma 1998; F. STEFANI, *Monterano. Appunti sul territorio e la storia*, Roma 1998; M. FAGIOLO, *La scena delle acque*, in M. G. BERNARDINI, M. FAGIOLO DELL'ARCO (a cura di), *op. cit.* alla nota 11, pp. 137-146; G. FARINA, *I restauri di Monterano (appunti di cantiere)*, Comune di Canale Monterano, 2000.