

Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

GIOVANNI SANTUCCI

**«to give a lively idea
of the Italian gusto»**

**Collezionismo di disegni e stampe
e gusto decorativo barocco
nell'Inghilterra degli Ultimi Stuart**





IV - ORNAMENTO E DECORAZIONE
LA GRAMMATICA DEGLI ORDINI, LA RETORICA DELL'OPULENZA,
LA PIACEVOLEZZA DELLO SGUARDO NELL'EUROPA DELLE CORTI

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2018-2020: Piero Gastaldo (Presidente), Walter Barberis (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola

Direttore: Anna Cantaluppi

Direttore scientifico del Programma Barocco: Michela di Macco

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2016

Tema del Bando 2016: Ornamento e decorazione. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti

Commissione di valutazione: Consiglio di Amministrazione

Assegnatari: Massimo Colella, Aurora Laurenti, Francesca Parrilla, Giovanni Santucci, Enrico Zucchi

Tutor dei progetti di ricerca: Franco Arato, Maria Luisa Doglio, Peter Fuhring, David Garcia Cueta, Cinzia Sicca

Cura editoriale 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808167

4.4 Giovanni Santucci. «to give a lively idea of the Italian gusto» Collezionismo di disegni e stampe e gusto decorativo barocco nell'Inghilterra degli Ultimi Stuart

© 2019 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2016 – IV EDIZIONE

La quarta edizione delle pubblicazioni degli Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, arricchisce di ulteriori cinque monografie la collana digitale e raccoglie gli esiti delle ricerche svolte nell'ambito del Bando per borse di Alti Studi, nel 2016 dedicato al tema Ornamento e decorazione. Dando continuità al progetto, la Fondazione 1563 consolida la propria fondamentale missione di promozione e di sostegno della ricerca in campo umanistico, rivolta particolarmente ai giovani.

Le borse della Fondazione 1563, assegnate attraverso un bando annuale e giunto ad oggi alla sesta edizione, rappresentano un'opportunità di prestigio per la prosecuzione post lauream delle attività di studio e ricerca per i giovani studiosi italiani e stranieri. Attraverso una rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati e la messa a disposizione di strumenti e di risorse per lo svolgimento delle ricerche, la Fondazione si è accreditata nel tempo ottenendo l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione e istituti culturali italiani e stranieri, che indirizzano i loro migliori allievi alla partecipazione.

Attraverso l'erogazione di borse, la promozione di seminari di studio e ricerca, l'organizzazione di convegni e l'edizione di pubblicazioni che raccolgono i risultati di tutti questi tasselli dell'ampio Programma di Alti Studi sul Barocco, quella che vediamo formata oggi intorno alla Fondazione 1563 è una comunità scientifica internazionale e intergenerazionale che coniuga il valore delle conoscenze specialistiche alla fruttuosità del confronto interdisciplinare. Tutto questo è stato possibile grazie alla competenza e alla partecipazione attiva e propositiva del mondo scientifico accademico nazionale ed europeo e di tutti gli studiosi via via coinvolti e alla lungimiranza del direttore scientifico del progetto, Michela di Macco che ne propone sapientemente il percorso.

Le cinque ricerche oggetto di questa edizione sono state svolte nell'ambito del tema Ornamento e decorazione 1680-1750. La grammatica degli ordini, la retorica dell'opulenza, la piacevolezza dello sguardo nell'Europa delle Corti e si occupano del momento di significativo rilievo culturale tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento quando l'ornamento e la decorazione assumono una nuova centralità nell'Europa delle Corti e investono la rappresentazione della storia, l'arte, la letteratura, la filosofia, la musica.

Attraverso le monografie pubblicate in forma digitale, siamo oggi a 18 numeri, la Fondazione 1563 persegue lo scopo di mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica i risultati di percorsi di ricerca originali e di alto livello, e di premiare queste ricerche con un titolo che possa arricchire il curriculum dei giovani ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente
Piero Gastaldo

Torino, dicembre 2018

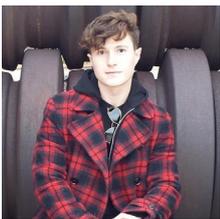
GIOVANNI SANTUCCI

«to give a lively idea
of the Italian gusto»

Collezionismo di disegni e stampe
e gusto decorativo barocco nell'Inghilterra
degli Ultimi Stuart

Prefazione

CINZIA MARIA SICCA



GIOVANNI SANTUCCI si è formato presso l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore sotto la guida della prof.ssa C.M. Sicca e del prof. Howard Burns. Ha parlato a convegni internazionali ed è stato vincitore di diverse borse di studio, fra cui un Research Grant del Mellon Center for Studies in British Art, 2009 e il Francis Haskell Memorial Fund, 2011. Nel mese di giugno del 2016 ha conseguito il dottorato presso l'Università di Pisa con una tesi dedicata allo studio della formazione e organizzazione materiale e formale degli album di disegni della collezione di William e John Talman e sul ruolo che essa ha ricopriva nella pratica professionale e dello stesso William Talman. La tesi contiene inoltre un completo catalogo del vasto nucleo di disegni provenienti dalla collezione Talman custoditi presso l'Ashmolean Museum di Oxford, frutto di un'attività di ricerca avviata già in occasione della tesi di laurea magistrale dedicata al solo *Largest Talman Album* dell'Ashmolean Museum. Più in generale le sue ricerche sono nell'ambito della trattatistica, della storia delle tecniche costruttive, della grafica progettuale e delle relazioni e interazioni tra disegni e modelli e infine del collezionismo di disegni di architettura in Italia e Inghilterra tra XVI e XVIII secolo.

SOMMARIO

IX	Prefazione di Cinzia Maria Sicca
1.	«to give a lively idea of the Italian gusto». Collezionismo di disegni e stampe e gusto decorativo barocco nell'Inghilterra degli Ultimi Stuart
3	Introduzione
19	1. I primi sviluppi di un gusto barocco dell'architettura e nella decorazione inglese del tempo della Restaurazione
19	1.1 « <i>From so glorious an Out-set</i> ». La premessa dell'opera di Inigo Jones sotto i primi monarchi Stuart
23	1.2 L'uso dei modelli grafici da parte di Inigo Jones
27	1.3 « <i>What follow'd was Darkness ad Obscurity</i> ». La crisi della Guerra Civile
31	1.4 « <i>the most unadorn'd [city] of her Bigness in the World</i> ». La promozione di un gusto architettonico e decorativo d'impronta barocca da parte della corona inglese al tempo della Restaurazione nelle fabbriche reali e nelle opere pubbliche
33	1.5 Influenze francesi e influenze italiane nella formazione di Christopher Wren
37	1.6 Il carattere delle fabbriche pubbliche civili e religiose di Londra dopo il <i>Great Fire</i>
42	1.7 I progetti per St. Paul's del tempo della Restaurazione
44	1.8 « <i>[...] comparable to any paintings of the most famous Roman masters</i> ». Lavori di decorazione nelle residenze reali al tempo della Restaurazione
46	1.9 Tendenze decorative barocche nella committenza privata dell'età della Restaurazione
49	1.10 « <i>Architecture [...] establishes a Nation</i> ». La necessità politica di un aggiornamento delle forme architettoniche e decorative nell'età della Restaurazione
53	1.11 La percezione dei viaggiatori italiani dell'architettura e decorazione inglese nell'età della Restaurazione
56	Tavole
67	2. Gli sviluppi del gusto barocco in Inghilterra dopo la <i>Glorious Revolution</i>
67	2.1 La questione dello stile e i suoi modelli: Olanda, Francia e Italia. Antico e Moderno
68	2.2 Il gusto olandese
70	2.3 Il gusto francese
74	2.4 L'ornamento delle coperture. Tetti alla francese, tetti piatti e diversi modelli italiani
80	2.5 Sviluppi barocchi nell'architettura e nella decorazione dei cantieri reali
96	2.6 « <i>All the World are running Mad after Building, as far as they can reach</i> ». Sviluppi barocchi nelle grandi dimore aristocratiche del tempo di Guglielmo III e della Regina Anna
101	2.7 Le grandi dimore inglesi e i loro modelli

117	2.8 « <i>marbles, shaftes of pillars & statues &c might from time to time be bought for Blenheim, or the above mention'd Lords</i> ». I materiali e i complementi della magnificenza
120	2.9 « <i>My Lord advances with majestic mien,/ Smit with the mighty pleasure, to be seen</i> ». Le grandi dimore di campagna come teatri della magnificenza nobiliare
124	2.10 « <i>in the affairs of state, likewise of the church, the opinions and passions of men will be sway'd by shew and magnificence</i> ». L'affermazione del gusto barocco nell'architettura e nella decorazione degli spazi sacri anglicani
127	2.11 « <i>Churches are for Altars, Altars for Priests, Priests for God</i> ». Dossali, tavoli eucaristici e altri arredi nelle chiese anglicane del tempo di Guglielmo III e della Regina Anna
132	2.12 « <i>to render it more ornamental</i> ». Progetti e interventi di carattere decorativo nell'architettura sacra anglicana al tempo di Guglielmo III e della Regina Anna
143	Tavole
189	3. « <i>enquire what Italy in particular produc'd</i> ». Lo studio dei modelli architettonici e decorativi dell'Italia barocca in Inghilterra attraverso le fonti grafiche
189	3.1 Circolazione di artisti e circolazione di idee
203	3.2 Il ruolo delle pubblicazioni italiane nella trasmissione della conoscenza nel campo dell'architettura e dei suoi ornati
212	3.3 « <i>[he] has taken Care to add to all those original Designs many Ornaments</i> ». L'edizione di <i>The Architecture of Andrea Palladio in Four Books</i> di Giacomo Leoni nel contesto del Barocco inglese
223	3.4 L'importanza del collezionismo di disegni per la diffusione dei modelli architettonici e decorativi del Barocco italiano nell'Inghilterra degli ultimi Stuart
230	3.5 Il collezionismo e l'uso delle collezioni di disegni e stampe a fini didattici e professionali in Inghilterra
238	3.6 L'uso dei modelli grafici e la trasmissione delle conoscenze nell' <i>Office of the Royal Works</i> e la formazione della collezione di disegni di William Talman
261	3.7 Il collezionismo di disegni e stampe e la trasmissione delle conoscenze artistiche al di fuori dell' <i>Office of the Royal Works</i> , e il progetto di un <i>Musaeum Talmanicum</i>
279	Tavole
313	Conclusione
323	Tavole
329	Bibliografia

Prefazione

Con questo importante e complesso lavoro Giovanni Santucci si inserisce autorevolmente nel filone di rinnovato studio del Barocco in Inghilterra colmando il vuoto della storiografia italiana al riguardo e tracciando un percorso per la storia dell'architettura anglosassone che dopo la pubblicazione postuma dell'*Inigo Jones and the European Classicist Tradition* (2007) di Giles Worsley non aveva proseguito quell'originale filone di ricerca.

Superate le remore della storiografia Whig nei confronti della dinastia Stuart, celebrata nelle recentissime mostre sull'uso delle arti da parte di Carlo I e Carlo II,¹ la storiografia anglosassone ha finalmente iniziato a ripensare tutta la vicenda artistica inglese in una nuova ottica. Il matrimonio di Carlo I con Enrichetta Maria (1625), la figlia di Maria de' Medici e Enrico IV di Francia, viene ora presentato al grande pubblico come un momento significativo grazie al quale i rapporti artistici con il continente europeo, ed in particolar modo con Roma, vennero finalmente riallacciati. Non solo, si riconosce alla regina cattolica la maternità dei due più importanti ambienti barocchi della prima metà del Seicento: la nuova cappella a Somerset House (1632-1635) e il completamento della Queen's House (1636-1639).² Pochi anni prima (2012) era iniziata una interessante riflessione sull'influsso esercitato sui principali rappresentanti del Barocco inglese dalla teoria artistica continentale, in particolare dal concetto di Sublime espresso nel trattato dello Pseudo-Longino. Due importanti saggi, di Caroline van Eck e di Lydia Hamlett,³ hanno offerto stimolanti interpretazioni della ricezione della teoria del sublime in architettura la prima e in pittura la seconda, effetti che crebbero dopo il 1652 data della traduzione in inglese del testo ad opera di John Hall.⁴ Tuttavia dimostrare l'effettiva adesione al Barocco dell'architettura inglese richiede molto più della semplice ricostruzione di nessi teorici, soprattutto visto che gli artisti e i decoratori inglesi viaggiarono molto poco e raramente fino a Roma, rimanendo perciò privi della conoscenza diretta delle opere di Bernini, Borromini, Pietro da Cortona e Carlo Fontana. La produzione calcografica francese ed italiana, per quanto opportunamente citata da alcuni autori,⁵ solo in alcuni rari casi è evidentemente alla base di talune soluzioni compositive.

Il grande contributo di Santucci è proprio quello di ricostruire la cultura degli architetti e dei decoratori inglesi attraverso le loro conoscenze grafiche, attraverso cioè raccolte di incisioni e di disegni, dimostrando attraverso un'analisi serrata l'origine di una varietà di elementi decorativi utilizzati secondo una grammatica compositiva diversa da quella di provenienza, ma decisamente rispondente ai canoni di un'estetica Barocca. L'importanza del collezionismo di disegni, che durante il regno di

¹ Shawe-Taylor e Rumberg 2018; Bird, Clayton e Fryman 2017.

² K. Serres, *Henrietta Maria, Charles I and the Italian Baroque*, in Shawe-Taylor e Rumberg 2018, p. 175.

³ van Eck 2012; Hamlett 2013.

⁴ Hall 1652.

⁵ Si veda in particolare de la Ruffinière du Prey 1989, e Idem 2000, e più recentemente il sostanzioso contributo di M. Walker (Walker 2017).

Carlo I era stato appannaggio di uno dei più sofisticati dei suoi cortigiani, Thomas Howard, quattordicesimo conte di Arundel, e di Inigo Jones, primo Surveyor del *Royal Office of Works*, durante la Restaurazione si diffuse tra gli artisti come strumento di promozione sociale oltre che professionale. In *Parentalia* (1750) Stephen Wren allude alla ricca biblioteca del nonno e del padre, dispersa all'asta nel 1748, ma quando parla di disegni fa riferimento a quelli apprezzati da Sir Christopher nella collezione di Inigo Jones, che evidentemente compulsava presso altri collezionisti nelle cui mani era confluita. Nella vendita del 1748 organizzata da Cock e Langford il lotto 566 della quarta serata d'asta conteneva 79 tra stampe e disegni di architettura,⁶ ma la descrizione non permette di capire di che genere di disegni si trattasse. Santucci segue così le tracce della dispersione della collezione di Jones per ricongiungersi a quella costituita da William e John Talman, una collezione quest'ultima celebrata dai contemporanei e già, per alcuni suoi aspetti, oggetto di studio.⁷

Attraverso una disamina minuziosa dei sopravvissuti volumi di disegni di architettura e ornato raccolti dai Talman, Santucci è in grado di gettare nuova luce sullo sviluppo dell'architettura Barocca inglese nei regni di Guglielmo III e della regina Anna, sia per quanto concerne le grandi committenze reali, che per quelle dei grandi aristocratici per i quali William Talman operò. Disegni nella collezione sono studiati autonomamente e in rapporto ai progetti dei Talman ma anche a quelli di altri architetti attivi nel *Royal Office of Works* dimostrando così un'effettiva circolazione e condivisione di materiali; le soluzioni compositive dei Talman e di altri sono messe in rapporto con l'architettura romana effettivamente realizzata ma anche nella sua traduzione in incisione ad opera della calcografia De Rossi, documentando così in maniera assolutamente rigorosa e convincente ogni conclusione critica a cui l'autore perviene. Alla fine della lettura di questo importante studio è impossibile non concludere che la Londra degli Stuart fu, fino alla morte della regina Anna (1714), una città Barocca, forse più di Parigi, e che l'architettura inglese attraversò in poco meno di un secolo una fase di incredibile rigoglio creativo.

CINZIA MARIA SICCA

⁶ *Catalogue of the curious and entire libraries of that ingenious Architect Sir Christopher Wren, Knt. And Christopher Wren Esq. his son. Sold by Auction by Mess. Cock and Langford on Monday 24 October 1748 at Mr. Cock's in the Great Piazza, Covent Garden, London 1748*; nel corso della stessa seduta furono venduti 29 lotti di stampe da Raffaello, Daniele da Volterra, Correggio, Domenichino, Dorigny, Le Brun, Reni e Rubens (di quest'ultimo la serie completa dei dipinti per la galleria del Palais du Luxembourg).

⁷ Sicca 2008a.

«to give a lively idea of the Italian gusto»

Collezionismo di disegni e stampe e gusto decorativo barocco
nell'Inghilterra degli Ultimi Stuart

Elenco delle abbreviazioni e denominazioni convenzionali usate nel testo

AMOX	Ashmolean Museum, Oxford
ASC	Codrington Library, All Souls College, Oxford
BL	British Library, London
BM	British Museum
CCOX	Christ Church Oxford
CH	Devonshire Collection (Trustees of the Chatsworth Settlement)
ECL	Eton College Library
GAW	National Gallery of Art, Washington, D.C.
OBL	Bodleian Library, Oxford
NPG	The National Portrait Gallery, London
RIBA	Royal Institute of British Architects Drawings Collection, London
SAL	Society of Antiquaries, London
SML	Sir John Soane's Museum, London
VAM	Victoria and Albert Museum, London
WAM	Westminster Abbey Muniment Room and Library
WCOX	Worcester College Library, Oxford
WL	Wormsley Library, Wormsley Park, Buckinghamshire
<i>Fountain Album</i>	Gibbs Collection, vol. V
<i>Robinson Album</i>	Ubicazione attuale ignota (precedentemente Sotheby's, London, 27 aprile 1989, lotto 737)
<i>John Talman</i>	C. M. Sicca. (a cura di), database <i>John Talman, An Early Eighteenth-Century Collector of Drawings</i> , http://talman.arte.unipi.it/
Ms	Manoscritto
c., cc.	Carta, carte
f., ff.	Foglio, fogli
r.	Recto
v.	Verso

Introduzione

Questo studio indaga la relazione esistente tra due temi: lo sviluppo di un gusto per modi compositivi e decorativi barocchi nell'architettura e nella decorazione inglesi dell'ultima età degli Stuart, e il collezionismo di disegni e stampe d'architettura e decorazione stranieri nello stesso periodo e contesto geografico e culturale. Si tratta di due fenomeni che, sebbene possano essere considerati in maniera distinta, s'influenzano reciprocamente, intrattenendo un legame che non è forse stato in passato sufficientemente indagato. Infatti, l'emergere di un gusto per le forme architettoniche e decorative del Barocco, particolarmente del Barocco italiano, tra i grandi committenti inglesi del periodo considerato, strettamente associato con la pratica del *Grand Tour*, impose agli artisti britannici una ricerca sulle forme compositive e decorative del Barocco italiano stesso. Tuttavia, per vari fattori che saranno presi in considerazione in questo studio, tale indagine non poteva essere condotta se non in casi eccezionali con viaggi d'istruzione sul continente europeo da parte degli artisti britannici. Si ebbe allora in Inghilterra un'intensa attività di raccolta di disegni e stampe prodotti in altri paesi d'Europa e particolarmente in Italia ad opera di intendenti, architetti, pittori e scultori, al fine di accumulare un patrimonio d'informazioni visive sulle caratteristiche delle opere d'arte e di architettura continentali che potesse far da modello per la progettazione di nuove opere adatte alle esigenze e alle aspirazioni della società locale. L'ambizione di questo studio è di mostrare come e in che misura tutto questo ebbe un ruolo non solo nello sviluppo di un originale linguaggio barocco in Inghilterra, ma anche nell'affermazione di un approccio progettuale e di un metodo didattico dell'architettura in quel paese che perdurerà poi anche in seguito al mutare degli indirizzi del gusto.

La volontà di dedicarmi a uno studio congiunto sui temi sopra indicati è maturata nel corso di alcuni anni a seguito del mio coinvolgimento nel grande progetto di studio sulla collezione di William e John Talman diretto da Cinzia Sicca¹ e poi sempre più nel corso della redazione delle mie tesi di Laurea Magistrale e di Dottorato, entrambe dedicate alla catalogazione degli album e dei disegni sciolti provenienti dalla stessa raccolta Talman e oggi conservati presso l'Ashmolean Museum di Oxford². Da tali studi, che mi hanno imposto un prolungato e ampio confronto con la letteratura britannica sull'architettura e la decorazione del cosiddetto *English* o *British Baroque*, ho tratto l'impressione di un'ancora insufficiente indagine di alcune questioni. Mi pareva in particolare che nessuno studio gene-

¹ C. M. Sicca, a cura di, database *John Talman: An Early-Eighteenth-Century Collector of Drawings*, 2005: <http://talman.arte.unipi.it>.

² Santucci 2010; Id., 2016. Gli studi condotti nell'ambito dello stesso progetto hanno portato alla pubblicazione di due importanti volumi a cura della Sicca (Sicca 2008b, Sicca2008b), entrambi dedicati a esplorare diversi aspetti della biografia di John Talman e del suo progetto culturale e costituiscono le fondamenta per ogni futuro studio sui Talman e in generale sul fenomeno del collezionismo di arte grafica nell'Inghilterra degli ultimi Stuart.

rale sull'architettura barocca inglese avesse indagato in modo adeguato quali fossero stati i paradigmi del gusto maggiormente consolidati tra i grandi committenti e tra i critici e intendenti inglesi nel periodo compreso tra la Restaurazione e la morte della regina Anna. Non mi pareva inoltre che in quegli stessi studi fosse stato sufficientemente chiarito come questo gusto avesse agito sugli architetti e gli altri professionisti delle arti locali spingendoli all'imitazione di determinati modelli formali, né come questi stessi modelli avessero potuto affermarsi e diffondersi in Inghilterra, cioè attraverso quali fonti e strumenti e secondo quali approcci e canali formativi.

Senza precisare tali aspetti, mi sembrava che, a dispetto dell'importante lavoro di approfondimento e contestualizzazione delle vicende biografiche di John Talman e delle caratteristiche della collezione da questi assemblati in collaborazione con il padre condotto da Cinzia Sicca e dal gruppo da lei diretto, alcuni aspetti dell'opera collezionistica e della produzione grafica di William e John Talman stessi non potessero essere ancora valutati univocamente. Mi riferisco soprattutto al progetto dei due Talman d'istituire una raccolta di modelli grafici di opere architettoniche italiane del recente passato (disegni di altari, monumenti funebri, cornici di porte e finestre, schemi decorativi per pareti e soffitti di ricca invenzione formale), capaci, secondo le parole dello stesso John Talman, di dare «una vivida impressione del gusto d'Italia e del bellissimo modo di quel paese di ornare l'interno degli edifici»³. Era possibile affermare, allo stato degli studi sull'arte e l'architettura del Barocco inglese, che i materiali grafici raccolti dai Talman proponessero modelli validi per la decorazione di edifici adeguati alle necessità e alle aspirazioni della società britannica del tempo? Per quanto invece riguardava la produzione grafica originale dei due Talman, come si potevano interpretare i grandiosi disegni di progetto per importanti cantieri pubblici e aristocratici da questi redatti negli anni di Guglielmo III e della Regina Anna, dotati di una complessità compositiva e un'esuberanza decorativa barocche con pochi paralleli, almeno nella ricchezza dei rimandi ad opere italiane, tra gli altri architetti britannici della stessa generazione? Erano questi progetti del tutto o almeno in parte avulsi dal gusto contemporaneo dei propri connazionali, libere esercitazioni formali che evidenziavano una particolarissima sensibilità a elementi stilistici dell'Europa cattolica, se non addirittura il palesamento di una non conformità agli indirizzi politici e religiosi dell'Inghilterra contemporanea come sembravano suggerire alcuni studi di Stephen Rowland Pierce, o di Peter Davidson⁴? Non avrebbero dovuto, al contrario, essere considerati l'espressione d'indirizzi stilistici sui quali lavoravano, magari con minor disponibilità di strumenti di formazione visiva e pertanto in forme semplificate, anche gli altri protagonisti della scena artistica inglese contemporanea?

³ «I must beg leave to tell you that now my employment is to cause abundance of fine drawings to be made in several parts of Italy relating to architecture which I have finely coloured as the originals to show give a lively idea of the Italian gusto in their beautiful manner of ornamenting the inside of buildings». La lettera è datata 31 maggio 1710. Cfr. Parry 1997c, n. 92.

⁴ Rowland Pierce 1964; Davidson 2008.

Gli importantissimi studi sull'architettura barocca inglese o su alcuni dei suoi protagonisti condotti nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale da John Summerson, Margaret Whinney, Howard Colvin e Kerry Downes⁵ hanno impiantato le basi per ogni successivo sviluppo degli studi sull'architettura del Barocco inglese ma non hanno potuto liberarsi del tutto di alcuni antichi pregiudizi storiografici locali. Forte è stata in particolare la tendenza a sottovalutare il peso delle influenze barocche continentali, e particolarmente del Barocco italiano, sulle opere prodotte in Inghilterra tra Sei e Settecento. Si è invece sempre insistito su una sostanziale continuità dell'architettura inglese del periodo barocco nel solco di una tradizione stilistica palladiana (o più genericamente classicista) autoctona, che aveva i suoi termini da un lato nell'opera di Inigo Jones e dall'altro negli scritti e nelle opere di Colen Campbell, Lord Burlington e William Kent. Tale lettura del barocco inglese, che ha caratterizzato in particolare gli studi di John Summerson, sembrava probabilmente l'unica capace di armonizzarsi con l'idea storiografica, ampiamente diffusa e accettata per buona parte del ventesimo secolo, che il Barocco in Italia, Spagna, Francia e altri paesi dell'Europa cattolica fosse diretta espressione stilistica dell'assolutismo monarchico e della chiesa Cattolica controriformata. L'arte della Gran Bretagna, paese con tante specificità politiche e religiose nel corso del Sei e Settecento, non poteva dunque rientrare che in modo eccezionale nella storia del Barocco europeo.

Le dichiarazioni di Colen Campbell nella prefazione al primo volume del *Vitruvius Britannicus*⁶, hanno certo contribuito a consolidare l'impressione di una superiore e pienamente consapevole fedeltà ai

⁵ Mi limito qui ovviamente a citare soltanto alcune delle opere di maggiore importanza di questi autori, sia opere di carattere generale sull'architettura del Barocco inglese, articoli su singoli temi, sia opere di carattere monografico su alcuni dei suoi protagonisti: Summerson 1948, Id. 1953; Id. 1954; Id. 1964; Id. 1966; Id. 1990; Whinney 1943; Id. 1945; Id. 1947; Id. 1952; Id. 1955; Id. 1957; Id. 1958; Id. 1971; Colvin *The History of the King's Works*; Id. 1952; Id. 1954; Id. 1964; Id. 1968; Id. 1976; Id. 1978; Id. 1981; Id. 1983; Downes 1953; Id. 1959; Id. 1966; Id. 1968; Id. 1971; Id. 1977; Id. 1982a; Id. 1984; Id. 1987; Id. 1991.

⁶ «I have [...] judged, it would not be improper to publish this Collection, which will admit of a fair Comparison with the best of the Moderns. [...] We must, in Justice, acknowledge very great Obligations to those Restorers of Architecture which the Fifteenth and Sixteenth Century produced in Italy. Bramante, Sansovino, Sangallo, Michel Angelo, Raphael Urbino, Julio Romano, Serglio, Labaco, Scamozzi, and many others, who have greatly help'd to raise this Noble Art from the Ruins of Barbarity: But above all, the great Palladio, who has exceeded all that were gone before him, and surpass'd his Contemporaries, whose ingenious Labours will eclipse many, and rival most of the Ancients. And indeed, this excellent Architect seems to have arrived to a *Ne plus ultra* of his Art. With him the great Manner and exquisite Taste of Building is lost; for the Italians can no more now relish the Antique Simplicity, but are entirely employed in capricious Ornaments, which must at last end in the Gothick. For Proof of this Assertion, I appeal to the Productions of the last Century: How affected and licentious are the Works of Bernini and Fontana? How wildly Extravagant are the Designs of Boromini, who has endeavoured to debauch Mankind with his odd and chimerical Beauties, where the Parts are without Proportion, Solid without their true Bearing, Heaps of Materials without Strength, excessive Ornaments, without Grace, and the Whole without Symmetry? And what can be a stranger Argument, that this excellent Art is near lost in that Country, where such Absurdities meet with Applause? It is then with the Renowned Palladio we enter the List, to whom we oppose the Famous Inigo Jones. Let the Banqueting-house, those excellent Pieces at Greenwich, with many other Things of this great Master, be carefully examined, and I doubt not but an impartial Judge will find in them all the Regularity of the former, with an Addition of Beauty and Majesty, in which our Architect is esteemed to have out-done all that went before: and when those Designs he gave for Whitehall, are published, which I intend in the Second Volume, I believe all Mankind will agree with me, that there is no Palace in the World to rival it. And here I cannot but reflect on the Happiness of the British Nation, that at present abounds with so many learned and ingenious Gentlemen, as Sir Christopher Wren, Sir William Bruce, Sir John Vanbrugh,

principi classicisti degli architetti britannici del periodo barocco rispetto alla maggior parte degli architetti contemporanei dell'Europa continentale, e specialmente a quelli italiani. Ciò era fatale anche considerando il peso che dagli studiosi summenzionati era ancora riconosciuto al *Vitruvius Britannicus* come strumento conoscitivo per l'opera dei grandi architetti del Barocco inglese, specie in relazione a opere mai realizzate, non più esistenti o significativamente alterate e che invece le tavole di Campbell rappresentavano integre, complete e per di più in una seducente veste grafica. Nel testo della sua prefazione Campbell aveva esaltato «Bramante, [Daniele] Barbaro, [Jacopo] Sansovino, [Antonio il Giovane] Sangallo, Michelangelo, Raffaello d'Urbino, Giulio Romano, Serlio, Labacco, Scamozzi, e molti altri» che avevano «grandemente contribuito a sollevare questa nobile arte [dell'architettura] dalle rovine della barbarità, e sopra a tutti il grande Palladio [...] il cui ingegno [...] rivaleggia con [quello della] maggior parte degli antichi» e «il famoso Inigo Jones», censurando invece le «produzioni dell'ultimo secolo» degli architetti italiani, «interamente impegnati in capricciosi Ornamenti» e in particolare le opere «affettate e licenziose» «di Bernini e Fontana» e i progetti «sommamente stravaganti» di Francesco Borromini, carichi di «bizzarri e chimerici abbellimenti» e di «ornamenti eccessivi».

Poiché la «collezione» di edifici britannici che Campbell aveva illustrato presentando le opere di «tanti dotti e ingegnosi gentiluomini, come Sir Christopher Wren, William Bruce, John Vanbrugh, Mr. [Thomas] Archer, Mr. [Christopher Jr.] Wren, Mr. [William] Wynne, Mr. [William] Talman, Mr. [Nicholas] Hawksmoor, Mr. [John] James» che avevano «contribuito grandemente a ornare [...] la Gran Bretagna] con i loro curiosi lavori», avrebbe dovuto proporre «un vantaggioso confronto con i migliori tra i moderni», alla critica britannica è sembrato a lungo naturale dover riconoscere che gli architetti menzionati da Campbell avessero seguito una via per molti versi distinta da quella degli architetti del Barocco italiano, mantenendo un contatto con i modi classicisti di Inigo Jones. Il fatto che in date assai prossime a quelle di uscita del *Vitruvius Britannicus* fossero state date alle stampe tante opere che in modo più o meno dichiarato sembravano avverse agli “eccessi” decorativi dell'arte italiana contemporanea, come *I Quattro Libri dell'Architettura* di Andrea Palladio nell'edizione di Giacomo Leoni, la *Letter concerning Design* di Lord Shaftesbury, i versi satirici di Pope dileggianti le grandi dimore barocche inglesi, particolarmente quelli contenuti in *An Epistle to the Right Honourable Richard, Earl of Burlington*, sembravano inoltre confermare l'opinione di un diffuso gusto classicista nell'Inghilterra del tempo⁷.

Forse è anche per questo che Summerson e gli altri studiosi summenzionati hanno dato molto peso agli aspetti compositivi delle piante e al gioco di masse dei prospetti esterni per mettere a fuoco i caratteri barocchi che comunque erano avvertiti nelle opere di architettura profana e religiosa britanniche

Mr. Archer, Mr. Wren, Mr. Wynne, Mr. Talman, Mr. Hawksmore, Mr. James, &c. who have all greatly contributed to adorn our Island with their curious Labours and are daily embellishing it more». Campbell 1714, pp. 1-2.

⁷ Leoni 1715; Pope 173; Shaftesbury 1732.

del Sei e Settecento, dedicando invece minore impegno all'analisi degli elementi decorativi di questi stessi edifici. Ciò a sua volta ha determinato un'insufficiente riflessione sulla questione dei modelli formali e delle fonti visive che avrebbero contribuito a determinare quei medesimi caratteri compositivi e ornamentali. Da questo punto di vista, grande peso è stato dato soprattutto a influenze stilistica provenienti da Paesi Bassi e Olanda e dalla Francia. La prima tesi, trovava supporto nella facilità dei rapporti instauratisi tra la Gran Bretagna e le Province Unite con l'accesso al trono di Guglielmo III e Maria II dopo la cacciata di Giacomo II, nella stessa nazionalità del sovrano, che avrebbe inevitabilmente portato con sé in Inghilterra il gusto del proprio paese, nella fugace presenza sul suolo inglese dell'ugonotto naturalizzato olandese Daniel Marot e infine nell'assunzione da parte di Guglielmo III dell'olandese Hans William Bentinck nel ruolo di Superintendent of the Royal Gardens. L'ipotesi di un'influenza del classicismo barocco francese sull'architettura e la decorazione britanniche del tempo, che ha avuto in particolare un gran peso nella valutazione di alcuni dei caratteri formali della cattedrale di St. Paul's, di Hampton Court e di molte residenze aristocratiche britanniche, traeva invece sostanza dalle notizie del breve viaggio oltremarino di Christopher Wren e dal fatto che lo stesso Wren avesse riportato con sé dalla Francia «quasi tutta la Francia in Carta», vale a dire molti disegni con modelli di architettura e decorazione francesi, espressamente al fine di impiegare tali materiali per educare le maestranze britanniche allo stile decorativo continentale⁸. Altre prove dell'influenza dei modi compositivi e decorativi francesi sull'architettura inglese dell'ultima parte del Seicento sarebbero state l'interesse mostrato da Guglielmo III per le residenze reali realizzate da Luigi XIV negli anni di avanzamento del cantiere di Hampton Court e la presenza di molti artigiani e artisti ugonotti in Inghilterra dopo la revoca dell'Editto di Nantes.

Per quanto, come spero si vedrà dal mio lavoro, non mancassero certo elementi per affermare una significativa influenza delle opere del Barocco italiano sugli architetti britannici del tempo, questa influenza è stata più volte segnalata soltanto rispetto alle opere di James Gibbs e di Thomas Archer, in virtù del fatto che entrambi questi autori avevano compiuto esperienze di studio in Italia. Invece, per spiegare i caratteri dello stile di architetti che a una simile esperienza erano rimasti estranei, particolarmente Vanbrugh e Hawksmoor, il peso dei modelli italiani contemporanei è stato, se pure non del tutto negato, singolarmente poco evidenziato. Si è preferito semmai segnalare un influsso sugli architetti britannici del periodo barocco delle illustrazioni dei trattati del Cinque e Seicento italiani e francesi e di altre opere a stampa di carattere classicista e inoltre dei disegni di Palladio giunti in Inghilterra al seguito di Inigo Jones, e ancora di quelli dello stesso Jones. Kerry Downes è stato forse il primo a interro-

⁸ «I shall bring you almost all France in Paper, Which I found by some or other ready design'd to my Hand [... I have] purchas'd a great deal of taille-douche, that I might give our Country-men Examples of Ornaments and Grotesks, in which the Italians themselves confess the French to excel»; Wren 1750, p. 262.

garsi in modo più raffinato e critico sul tema delle fonti circolanti in Inghilterra nel periodo barocco, riflettendo in particolare sul carattere dell'ornato architettonico delle fabbriche dirette da Christopher Wren⁹. Lo studioso britannico, infatti, rilevava come molti elementi decorativi inclusi da Wren nelle proprie opere presentassero caratteri tipici del Barocco italiano che non potevano essere frutto dell'esperienza del viaggio in Francia né della consultazione delle illustrazioni delle opere a stampa presenti nella biblioteca dell'architetto. Ciò sembrava evidente a Downes in particolare in relazione al disegno di alcune cornici per porte e finestre di St. Paul's e di altre chiese di Londra e ad alcuni dettagli decorativi di Hampton Court. Non sapendo tuttavia spiegare esattamente quali potessero essere state le fonti di Wren per simili invenzioni decorative, Downes lasciò di fatto aperta la questione.

In tempi recenti Giles Worsley ha offerto un contributo importantissimo per la revisione degli studi sull'architettura del Sei e Settecento in Inghilterra, mostrando come neppure lo stesso Inigo Jones fosse programmaticamente avverso al linguaggio barocco o almeno all'introduzione di un ornamento con tratti barocchi negli edifici da lui progettati. Egli ha inoltre spiegato con dovizia di esempi come l'architetto attingesse liberamente, per mettere a punto i dettagli decorativi dei propri edifici, non solo dalle tavole dei *Quattro Libri* e dell'*Architettura Universale* o dai disegni originali di Palladio e Scamozzi in suo possesso ma anche da una gran mole di fonti grafiche e calcografiche di carattere tutt'altro che classicista¹⁰. Già in precedenza un articolo di Eileen Harris aveva inoltre fornito un'interessante chiave interpretativa per superare certe rigidità dell'impostazione critica dei primi grandi studiosi del Barocco inglese¹¹. La studiosa aveva infatti dimostrato che inizialmente il *Vitruvius Britannicus* non era stato concepito come il manifesto programmatico di un'eccellenza architettonica locale fondata su principi classicisti in opposizione alle opere corrotte e sovraccariche di licenziosi ornamenti di Bernini, Borromini e Carlo Fontana, argomento, che aveva forti implicazioni politiche e nazionaliste nel delicato passaggio della corona inglese alla dinastia degli Hannover dopo l'estinzione degli Stuart. L'opera era stata al contrario concepita, ancora vivente la regina Anna, per celebrare il progresso compiuto dall'Inghilterra nel processo di adeguamento della propria architettura ai più aggiornati canoni della produzione europea, in un rapporto di continuità con la *Britannia Illustrata* pubblicata nel 1707 di Jan Kip e Leonard Knyff¹² e di antagonismo con le opere di celebrazione dell'architettura francese di Jean Marot¹³. Lo scopo originario del *Vitruvius Britannicus* avrebbe in sostanza dovuto essere quello di illustrare pubblicamente in un'opera monumentale che il livello raggiunto dalla grande architettura pubblica e privata, civile ed ec-

⁹ Downes è intervenuto sul tema più volte all'interno dei suoi studi ma specialmente nelle sezioni critiche introduttive al catalogo di una mostra sull'architettura di Wren tenutasi alla Whitechapel Art Gallery nell'estate del 1982. Downes 1982b.

¹⁰ Worsley 2005 b e Id. 2007.

¹¹ Harris 1986.

¹² Kip e Knyff 1707.

¹³ Marot 1648; Id. 1670.

clesiastica britannica contemporanea era qualitativamente superiore a quello della coeva architettura francese. Esso proponeva inoltre un orgoglioso ma positivo confronto tra l'architettura inglese e quella italiana, evidente nella decisione di includere, a specchio con il prospetto della facciata e della cupola di St. Paul's, l'analoga rappresentazione della basilica Vaticana; un'operazione per certi versi analoga alla contrapposizione proposta da Jean Marot tra l'illustrazione della facciata Sud del Louvre costruita da Perrault e il quarto progetto di Bernini per lo stesso prospetto.

Ideatore di questa iniziativa editoriale, nella quale Campbell era stato coinvolto inizialmente solo in veste di illustratore, era stato John Sturt, già editore nel 1707 dell'edizione inglese della *Prospettiva de' pittori e architetti* di Andrea Pozzo (opera sommamente rappresentativa del gusto compositivo e decorativo del Barocco romano), un'operazione editoriale alla quale, come si dirà più avanti in dettaglio, avevano preso parte in qualità di sottoscrittori moltissimi artisti attivi nell'Inghilterra del tempo e che era stata dotata di una prefazione firmata da Wren, Vanbrugh e Hawksmoor¹⁴. La decisione d'includere nel primo volume del *Vitruvius Britannicus* progetti di architettura non realizzati e di forte impronta classicista fu presa repentinamente solo poche settimane prima della sua uscita da Campbell, divenuto pienamente responsabile dell'opera dopo la morte di Sturt nel 1714, e dal suo stampatore, Joseph Smith. Essi erano infatti venuti a conoscenza della prossima uscita dell'edizione integrale multilingue dei *Quattro Libri dell'Architettura di Andrea Palladio* curata e illustrata con molta spesa da Giacomo Leoni¹⁵, che avrebbe dovuto essere accompagnata anche dalla trascrizione delle note di commento agli stessi *Quattro Libri* prodotte da Inigo Jones sulla sua copia personale. L'operazione di Leoni cavalcava a sua volta l'ondata d'interesse per Jones e conseguentemente per le sue fonti, sorta negli ultimi anni di regno della regina Anna principalmente in relazione ai disegni dell'architetto per la ricostruzione del palazzo di Whitehall, come si dirà nei successivi capitoli di questo studio. Joseph Smith pensò che date le circostanze fosse opportuno non solo tentare di accelerare l'uscita del primo volume dell'opera di Sturt per battere sul tempo Leoni, ma anche di capitalizzare l'aumento dell'interesse nei confronti di Palladio e Jones che era lecito aspettarsi l'opera di Leoni avrebbe provocato nel pubblico britannico. Solo da ciò derivò la decisione di includere nel primo volume del *Vitruvius Britannicus* progetti classicisti, che mal si conciliavano con le illustrazioni di opere inglesi del recentissimo passato e con l'intento originario dell'opera, e di aumentare sempre più il numero di edifici di Jones nei successivi volumi, la cui uscita fu difatti di molto ritardata rispetto ai piani iniziali. A corona di questa spregiudicata revisione dei contenuti dell'opera fu aggiunta la prefazione di cui si è sopra discusso, la quale a ben guardare è un testo frettoloso e poco organico, che si lega in modo problematico con il contenuto dei brevi testi introduttivi alle varie tavole e con il carattere formale della maggior parte delle opere rappresentate. Secondo la

¹⁴ Sturt 1707.

¹⁵ Leoni 1715.

Harris, dunque, il *Vitruvius Britannicus* dovrebbe essere interpretato come un'opera che almeno negli aspetti teorici della sua prefazione apriva agli indirizzi stilistici che avrebbero caratterizzato l'architettura britannica del periodo degli Hannover ma che poco può dire riguardo agli orientamenti del gusto del periodo degli ultimi Stuart.

La gran mole di studi pubblicati negli ultimi decenni su singoli edifici barocchi inglesi di grande rilievo come St. Paul's e Hampton Court o su particolari tipologie di edifici del periodo considerato da questo studio, come le City Churches di Londra o le grandi Country Houses, e ancora le monografie su alcuni dei protagonisti dell'architettura britannica del Sei e Settecento o su importanti committenti del tempo, hanno reso possibile una più accurata indagine sulle caratteristiche del linguaggio compositivo e decorativo del Barocco britannico. Grazie a questi studi sono inoltre emersi molti fogli di progetto, capaci di trasmettere una più fedele immagine delle aspirazioni e dei modelli di architetti e committenti persino rispetto alle opere, spesso incompiute o manomesse nel corso del tempo, un fatto su cui aveva del resto già ampiamente insistito Downes nei suoi studi. Molte pubblicazioni dedicate ai fenomeni del *Grand Tour* e del collezionismo di prodotti artistici italiani in Inghilterra hanno poi gettato luce sulla straordinaria ricchezza dei rapporti culturali esistenti tra l'Italia e le isole britanniche nel periodo barocco e di chiarire meglio quale fosse il gusto di importanti aristocratici britannici patrocinatori di vaste campagne di ricostruzione o ri-decorazione delle proprie dimore inglesi come James Brydges, primo duca di Chandos, Ralph Montagu, primo duca Montagu, John Cecil, quinto conte di Exeter, e molti altri dei quali si parlerà largamente anche in questo studio.

L'esistenza di un vivo apprezzamento per il linguaggio decorativo del tardo-Rinascimento e del Barocco italiano nell'Inghilterra degli ultimi Stuart e l'importanza che il collezionismo e lo studio di fonti grafiche italiane aveva per la sua diffusione e penetrazione nelle opere d'architettura inglesi del tempo, sono stati affermati precocemente da Terry Friedman e da Cinzia Sicca¹⁶. Tuttavia gli scritti di entrambi gli autori erano soprattutto interessati a inquadrare gli sviluppi dei modi decorativi inglesi nel periodo palladiano, principalmente in relazione all'opera di William Kent, e forse per questo i loro contributi non hanno stimolato una revisione profonda degli studi sul tema delle influenze italiane anche nell'architettura e della decorazione del periodo compreso tra la Restaurazione e la morte della Regina Anna. Friedman è tornato sul tema della dipendenza degli architetti inglesi da fonti visive straniere per quanto riguardava gli elementi ornamentali dell'architettura anche in tempi recenti¹⁷, ma si è concentrato sull'influenza di una fonte, lo *Studio di Architettura Civile* di Alessandro Specchi, il cui primo volume fu pubblicato soltanto nel 1702, dunque in una fase tarda degli sviluppi del Barocco in Inghilterra. Pierre de la Ruffinière du Prey ha invece offerto un contributo sul tema indagando la fortuna del "pattern"

¹⁶ Friedman 1975 e Sicca 1986.

¹⁷ Friedman 2013.

compositivo di San Pietro nelle opere del Barocco britannico¹⁸, un'intuizione interessante che nel mio lavoro ho cercato di approfondire e verificare anche in relazione ad altre importanti opere del Barocco italiano. Altri studi rivolti a indagare i temi della trasmissione delle conoscenze e della formazione professionale degli architetti nell'Inghilterra tra Sei e Settecento hanno evitato di discutere il tema della circolazione dei modelli formali, concentrandosi piuttosto sul rapporto tra le pratiche del disegno architettonico e quella del disegno di ambito matematico e scientifico. A tali ricerche spingevano infatti le particolari biografie di due dei più importanti architetti inglesi del periodo, Wren e Robert Hooke, entrambi arrivati all'architettura dopo aver ricevuto un'educazione scientifica¹⁹.

In generale dunque il tema delle fonti per il linguaggio decorativo barocco in Inghilterra, specie per quanto riguarda il periodo compreso tra la Restaurazione e la morte di Guglielmo III, è rimasto in gran parte inesplorato. Un recente studio di Vaughan Hart sull'opera di Vanbrugh²⁰, per quanto importante per la comprensione di molti aspetti della personalità artistica dell'architetto, mostra la permanenza di una visione critica, già appartenuta a Summerson e Downes, secondo la quale Vanbrugh si sarebbe riferito ad opere del classicismo seicentesco francese e olandese e del Cinquecento italiano conosciute tramite stampe e soprattutto alle tradizioni autoctone del "gotico", del manierismo Tudor e del classicismo di Jones. L'influenza dei modelli contemporanei dell'Italia barocca, per quanto non interamente negata, risulta in questo studio così sfumata da apparire meno determinante persino rispetto a quella delle architetture dell'India Moghul conosciute da Vanbrugh durante un soggiorno giovanile a Surat. Per quanto riguarda Hawksmoor, sia Hart che de la Ruffinière du Prey, autori dei due maggiori studi sull'architetto degli ultimi vent'anni, per quanto ciascuno di essi si appuntasse solo su alcuni temi della sua produzione, si sono concentrati soprattutto sulla lettura delle opere in termini iconografici e simbolici come risposta a tensioni religiose, politiche e culturali della società inglese contemporanea, rinunciando invece in gran parte a ricercare le fonti visive consultate da Hawksmoor per giungere a elaborare il suo peculiare linguaggio formale²¹. Non si è cioè proceduto ad approfondire in modo adeguato una precoce intuizione che Downes aveva avuto nella sua monografia sull'architetto, evidenziando prestiti dallo *Studio dell'Architettura Civile*, un'opera posseduta personalmente da Hawksmoor, procedendo a una ricerca di ulteriori influenze visive quanto meno tra le illustrazioni delle opere contenute in altri volumi della stessa biblioteca di Hawksmoor, come ad esempio i *Cinque Libri di Architettura di Gio-*

¹⁸ De la Ruffinière du Prey 2012. Come lo studio di Friedman citato alla nota precedente, anche quello di de la Ruffinière du Prey ha il limite di osservare il fenomeno soltanto in un periodo assai tardo dello sviluppo storico del barocco britannico.

¹⁹ Gerbino 2009; Geraghty 2011. Il tema del rapporto tra architettura e matematica in Inghilterra è stato discusso anche in relazione all'opera di Johnes in Rumiko 2002 e Zack 2008.

²⁰ Hart 2008.

²¹ De la Ruffinière du Prey 2000; Hart 2002. Per quanto riguarda il tema dell'architettura ecclesiastica, anche la van Eck si è mantenuta vicina alle tesi dei due autori summenzionati. Cfr. van Eck 2012.

vanni Battista Montano²². Cito quest'opera perché, come cercherò di dimostrare nel mio lavoro, essa è stata certamente molto importante per Hawksmoor, fornendo modelli per la disposizione planimetrica di alcune delle chiese che egli progettò come membro della *Commission for Building Fifty New Churches in London and Westminster*. Essa lo è stata certamente assai più delle tavole di dotte opere di antiquaria cristiana inglesi indicate come referenti visivi delle chiese londinesi di Hawksmoor da de la Ruffinière du Prey, il quale inseguiva troppo strettamente la suggestione di una nota apposta da Hawksmoor in calce a un disegno conservato tra le minute della *Commission*, dove l'architetto dichiarava di volersi ispirarsi nella progettazione dei nuovi edifici alle chiese dei «Primitive Christians», ovvero agli edifici ecclesiastici del «Quarto secolo, nell'era più pura della cristianità».

Non deve stupire che Hawksmoor abbia realizzato le sue devote aspirazioni attingendo alle ricostruzioni di templi pagani di Montano o a elementi decorativi tratti da Andrea Pozzo. La stessa libertà nell'adattare determinati modelli formali a concetti con essi apparentemente poco conciliabili, egli la dimostrò infatti anche in altre occasioni, ad esempio in uno dei suoi progetti per il porticato d'ingresso al quadrangolo di All Souls College conservato nelle raccolte del Worcester College²³. Questo disegno reca una didascalia che lo qualifica idealmente come «after the Greek [manner]» ma in effetti esso ha ben poco di “greco”, essendo una sorta di mosaico di diversi “pattern” compositivi e decorativi derivati da incisioni o disegni della basilica Vaticana. Esso insomma non presenta né nella scelta dei modelli né nel risultato ottenuto con la loro manipolazione una maggiore adesione formale ai valori classici dichiarati nella didascalia di quanto le City Churches esprimano formalmente l'adesione ideale ai valori dei «Primitive Christians»²⁴. Comunque lo studio di de la Ruffinière du Prey ha avuto il grande merito di riaprire e tenere vivo l'interesse per gli interventi architettonici e decorativi compiuti nel campo dell'architettura sacra, che in precedenza erano stati molto trascurati. Molto recentemente gli studi della Morel hanno iniziato a indagare i tratti di vicinanza dottrinarie e i punti di contatto nella sensibilità estetica esistenti tra la chiesa Anglicana del periodo successivo alla Restaurazione (o almeno delle sue componenti High Church) con la coeva chiesa di Roma²⁵. Ma tali studi, che indubbiamente aprono la strada a una più corretta valutazione delle caratteristiche di molti interventi di ri-decorazione di chiese

²² Montano 1636.

²³ Colvin 1964, cat. n. 74.

²⁴ In questo senso Hawksmoor si dimostra pienamente partecipe della sensibilità europea del periodo tardo barocco al tema dell'Antico. Anche a Roma, infatti, l'Antico continua ad esercitare un potere di attrazione e suggestione, sebbene più sotto forma di dimensione ideale che come insieme di testimonianze archeologiche da interpretare filologicamente. Ciò autorizza di conseguenza tradimenti profondi dei principi classici persino negli esercizi accademici di ricostruzione delle grandi strutture della Roma imperiale. A tal riguardo, si ricorda in particolare il «disegno del Campidoglio com'era anticamente, seguendo le relazioni degli storici, verificate sulle vestigia dell'antichità che ancora ci restano» tracciato da Juvarrà, dove l'intenzione antiquaria si sostanzia in una reinvenzione di gusto barocco, nutrita, più che dai vestigi antichi, dalle emergenze michelangiolesche del Campidoglio presente e più in generale dalla tradizione compositiva e decorativa della Roma Moderna. Cfr. Dardanello e Tamborrino 2008, p. 26.

²⁵ Morel 2012; Id. 2016.

britanniche preesistenti (come le cattedrali di Westminster e di York) e di realizzazione di nuovi luoghi di culto pubblici e privati nell'ultima età degli Stuart, non hanno ancora avuto il tempo di essere ampiamente recepiti e sviluppati negli studi di storia dell'architettura.

Dopo questa breve disamina della letteratura britannica sull'architettura e la decorazione del Barocco inglese, è ora opportuno che torni al mio lavoro, spiegando molto succintamente come è strutturato il presente studio. Nella prima parte ho cercato di ripercorrere le tappe dello sviluppo di un gusto per le forme dell'architettura e della decorazione barocca in Inghilterra nel periodo della Restaurazione, di indagare quali furono le cause che spinsero la corona e i grandi committenti di architettura ad essa vicini a orientare in tal senso il proprio gusto e quale fu la risposta degli architetti locali a tale fenomeno in quel determinato periodo storico. Nella seconda parte ho cercato d'indagare in modo più ampio l'accrescersi e il perfezionarsi del gusto per il linguaggio architettonico e ornamentale barocco nel corso degli anni di regno di Guglielmo III e della Regina Anna. In particolare ho cercato di mostrare analizzando una pluralità di casi precisi, come, pur in un quadro della committenza molto variegato, nel quale indubbiamente esisteva una tensione tra Antico e Moderno, e nel quale potevano certamente avvertirsi anche influenze dei modi stilistici olandesi e francesi, il gusto della corona, dei grandi nobili, persino quello degli ecclesiastici anglicani, si sia attestato con decisione verso i modelli italiani contemporanei, con ripercussioni evidenti nell'opera degli architetti e degli artisti locali. Nella terza parte mi sono infine concentrato specificamente sul ruolo del collezionismo e dello studio di fonti grafiche e calco grafiche provenienti dall'Italia nella formazione di uno stile Barocco britannico nei campi dell'architettura e della decorazione. Ho inoltre cercato di mostrare come quest'ampia attività di collezionismo grafico sia stata al centro di un acerbo e confuso (ma tuttavia importante) progetto culturale volto a superare l'approccio empirico, e per molti versi diletteristico, che aveva caratterizzato l'opera degli architetti britannici del periodo compreso tra la Restaurazione e il regno del Regina Anna e istituire un metodo didattico che contribuisse a perfezionare la produzione architettonica artistica e decorativa britannica, consolidandola sui paradigmi del gusto diffuso tra i grandi committenti della nazione. Spero in tal modo di essere riuscito a offrire un insieme di elementi utili a procedere verso una sempre migliore comprensione delle produzioni architettoniche e decorative britanniche della seconda metà del diciassettesimo secolo e della prima parte del successivo e al loro giusto collocamento in prospettiva sincronica e diacronica nel contesto politico sociale culturale e artistico locale e internazionale.

Ora, prima di chiudere questa introduzione, vorrei solo fare qualche breve considerazione sulla particolarità e pluralità di significati che dalla lettura complessiva dei dati presi in considerazione per la redazione di questo saggio mi è parso fosse attribuita al termine "ornamento" in relazione all'architettura nell'Inghilterra del diciassettesimo e diciottesimo secolo. Ciò, sarà certamente un utile orientamento per il lettore, e mi consentirà forse anche di sfuggire a un'accusa nella quale ora che il lavoro è conclu-

so mi rendo conto di poter incappare, e cioè di aver annunciato di parlare di questioni relative all'ornamento o decorazione architettonica nel titolo di questo lavoro e di aver poi toccato anche problemi di composizione generale delle piante e dei prospetti di molti edifici inglesi del periodo preso in esame. Per chiarire questo punto è tuttavia prima necessario spendere qualche parola per inquadrare l'esatto significato delle parole "ornamento" e "decorazione" che ho sin qui impiegato come sinonimi e dei concetti ad esse associati in relazione all'architettura.

Il primo termine, discende etimologicamente dalla parola latina *ordinatio* e inquadra tutti quegli elementi che, esulando dalle questioni strutturali e funzionali di un certo edificio, vi sono tuttavia introdotti per accrescerne la bellezza, dunque quanto meno certi principi di ordine formale adottati nella disposizione della pianta e dei prospetti dell'edificio stesso. Si comprende già da questa semplice definizione il rilievo primario che il concetto di ornamento assume in ogni compiuta indagine storico artistica dell'architettura e pertanto anche l'impegno per giungere a una sua corretta definizione da parte della critica contemporanea. Cesare Brandi ha in particolare insistito sulla necessità di distinguere la categoria di "ornamento" da quella adiacente ma distinta di "decorazione". Per Brandi quest'ultimo concetto designerebbe una «incrostazione arbitraria e subentrante» o «marginale» e un «motivo pedestremente edonistico», mentre l'ornamento sarebbe «l'originaria integrazione della nudità funzionale della tettonica per ascendere all'immagine», ovvero la qualità in virtù della quale l'architettura cessa di essere «passiva costruttività» e diviene arte²⁶. In questo senso egli si manteneva concettualmente prossimo alla definizione di ornamento di Leon Battista Alberti come «una luce adiutrice della bellezza e quasi un suo adempimento», dove la bellezza sarebbe stata «un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proportion & discorso, in quella cosa, in che le si ritrovano, di maniera che e' non si possa aggiungere, ò diminuire, ò mutare cosa alcuna che vi stesse peggio», mentre nella definizione del concetto di decorazione come «incrostazione arbitraria e subentrante» Brandi si accordava chiaramente all'idea albertiana di ornamento come «un certo che di appiccaticcio, & di attaccaticcio, più tosto che naturale o suo proprio [alla Bellezza]»²⁷.

Tuttavia, al di là della raffinatezza ed eleganza delle definizioni suddette, bisogna ammettere la difficoltà di applicare realmente queste categorie così strutturate nell'analisi formale delle opere del passato. Lo stesso Alberti avvertendo che il raggiungimento di questo «bello di se stesso proprio & naturale» della Bellezza «è di raro concesso ad alcuno, né ad essa Natura», e che «cosa sia Bellezza & [cosa] ornamento da per se» – cioè la decorazione accessoria – «& che differentia sia infra di loro, forse lo intenderemo più apertamente con lo animo, che a me non sarà facile di esplicarlo con le parole», negava di fatto la possibilità di una chiara distinzione tra i due concetti. Inoltre, sostenendo

²⁶ Brandi 1956, p. 163.

²⁷ Alberti, 6, 2 (Alberti 1966, 2, pp. 447-49).

che ad un'opera disadorna manca «un certo che, che se quell'opera lo avesse sarebbe più gratiosa, & piu degna», Alberti andava intrecciando il concetto ideale di “ornamento” a quello più concreto e adattabile di “decorazione”. Ciò non sorprende considerando che nella sua interpretazione del concetto di ornamento Alberti cita in parte gli argomenti usati da Cicerone nel *De Officiis* per spiegare il significato del termine *decorum* (dal quale la parola “decorazione” etimologicamente discende), ovvero l'opportunità di un certo adattamento delle qualità esteriori (del linguaggio, della persona e per estensione anche di un'opera d'arte o di architettura) a una certa situazione o occasione²⁸. Perciò in sostanza si può affermare che nella teoria artistica di età moderna non sia mai stata nettamente operata una netta distinzione tra composizione e decorazione in relazione all'architettura, né tanto meno tale distinzione è stata per lungo tempo percepita nella pratica artistica. Semmai gran parte del dibattito critico dell'Età Moderna è stato orientato a stabilire quali fossero i caratteri che la decorazione doveva avere per costituire un giusto e appropriato ornamento o, se si preferisce, quali e quanti ornamenti dovessero essere introdotti per garantire il giusto decoro a un certo edificio in relazione alla sua funzione, destinazione e collocazione.

Neppure nell'Inghilterra del periodo preso in considerazione da questo studio una vera distinzione tra i differenti concetti di ornamento e decorazione sembra essere stata presente e, per quanto esistessero e fossero in uso termini specifici come *decoration* o *enrichment* per designare gli elementi ornamentali minuti di un'opera di carattere architettonico, il termine più utilizzato per indicare sia l'insieme dei valori compositivi di un edificio che i dettagli della sua decorazione (e lo si vedrà bene nel corso di questo studio) è quello di *ornament*. Nelle fonti del tempo, tuttavia, questo termine è spesso utilizzato con un significato ancora più variegato di quanto appena indicato, anzi con un'ampiezza di significato che non mi sembra trovi un esatto corrispettivo in altre lingue europee. Sotto la definizione di *ornament*, infatti, possono ricadere certe strutture architettoniche particolarmente significanti dell'immagine di un edificio. Il termine si adatta inoltre a designare intere tipologie di edificio, in particolare le fabbriche di carattere pubblico (fossero esse palazzi reali o grandi fabbriche ecclesiastiche) e gli edifici costruiti in un'ottica di magnificenza (dunque anche le grandi dimore aristocratiche) relativamente all'insieme del contesto urbano o territoriale entro le quali erano situate.

Così, per limitarci a pochi esempi (poiché molti altri saranno riportati nelle prossime pagine di questo saggio), nel primo dei suoi *Tracts on Architecture*, Christopher Wren scrive che «la costruzione di edifici pubblici è l'Ornamento di un Paese»²⁹ mentre per John Evelyn è precisamente l'assenza di grandi architetture in uno stile aggiornato secondo i canoni correnti nell'Europa continentale che rendeva la Londra degli anni immediatamente precedenti il Grande Incendio una città «disadorna». Lo stesso

²⁸ Cicero, *De Officiis*.

²⁹ «Architecture has its political Use; publick Building being the Ornament of a Country». Wren 1750, p. 351.

Evelyn supportò la proposta di Wren di arricchire la nuova cattedrale di St. Paul's «con una nobile cupola, una forma non ancora conosciuta in Inghilterra ma di grazia meravigliosa», dunque in sostanza per l'ornamento che essa avrebbe apportato all'edificio e pertanto conferendo all'intero elemento della cupola il carattere di una decorazione³⁰. Per Lord Shaftesbury certi «pezzi [di architettura ...], benché eretti da uomini privati, sono di una tale grandiosità e magnificenza da divenire Ornamenti per la nazione»³¹, mentre per Daniel Defoe, le sfarzose Country Houses inglesi e le grandi fabbriche pubbliche e reali erette entro il regno di Giorgio I quando egli scrive, erano non solo «ammirevolmente belle nel loro insieme e nelle loro separate e distinte bellezze, vale a dire la loro collocazione, decorazione, architettura, arredamento e simili», ma anche dotate di una «gloria a distanza», ossia di una loro intrinseca qualità ornamentale che rifletteva «bellezza e magnificenza su tutta la nazione e conferiva una sorta di carattere all'isola di Gran Bretagna in generale», risplendendo nel paesaggio inglese «come gioielli in una ricca corona»³².

Tale particolare visione del concetto di ornamento si rifletteva inevitabilmente nella pratica progettuale inglese del tempo. La tendenza a equiparare la progettazione degli aspetti più immediatamente qualificanti l'immagine architettonica come un problema decorativo si riflette nella ricerca di varietà nel trattamento dei diversi prospetti di un medesimo edificio. A Chatsworth House, a Castle Howard, a Blenheim Palace, a Easton Neston, e in molti altri edifici dello stesso periodo, ogni facciata è trattata

³⁰ Il testo qui di seguito fu annotato da John Evelyn nel suo diario e ricorda la discussione avvenuta al seguito di un'ispezione dello stato della vecchia cattedrale di St. Paul's nel corso dell'estate del 1666, quando si discusse per la prima volta della possibilità di ricostruire l'edificio dalle fondamenta secondo un progetto moderno: «When we came to the steeple it was deliberated whether it were not well enough to repair only on its old foundation... but we [Evelyn stesso e Wren] totally rejected it, and persisted that it required a new foundation, not only in regard of the necessity, but for that the shape of what stood was very mean, and so we had in mind to build it with a noble cupola, a form of church-building *not as yet known in England, but of wonderful grace [...] the dome may probably prove the best advice, being an absolute piece of itself and ... will make by far the most splendid appearance; may be of present use for auditory, will make up all the outward repairs perfect, and become an ornament to his Majesty's most excellent reign, to the Church of England, and to this great city, which it is a pity in the opinion of our neighbours should longer continue the most unadorned of her bigness in the world*». Cfr. Soo 1999, pp. 222-23; Darley 2006, p. 216.

³¹ «Almost every one now becomes concern's, and interests himself in such publick Structures. [...] those Pieces [...] are of such a Grandure and Magnificence, as to become National Ornaments». Shaftesbury 1732, p. 403.

³² «That these houses and gardens are admirably beautiful in their kind, and in their separate, and distinct beauties, such as their situation, decoration, architect, furniture, and the like, must be granted; [...] as of Ham-House, Qew-Green, the Prince's House, Sir William Temple's, Sir Charles Hedges, Sion-House, Osterly, Lord Ranelagh's at Chelsea-Hospital; the many noble seats in Istleworth, Twittenham, Hamersmith, Fullham, Puttney, Chelsea, Battersea, and the like. But I find none has spoken of what I call the distant glory of all these buildings: There is a beauty in these things at a distance, taking them en passant, and in perspective, which few people value, and fewer understand; and yet here they are more truly great, than in all their private beauties whatsoever; Here they reflect beauty, and magnificence upon the whole country, and give a kind of a character to the island of Great Britain in general. The banks of the Sein are not thus adorn'd from Paris to Roan, or from Paris to the Loign above the city: The Danube can show nothing like it above and below Vienna, or the Po above and below Turin; the whole country here shines with a lustre not to be described; Take them in a remote view, the fine seats shine among the trees as jewels shine in a rich coronet [...] at a distance they are all nature, near hand all art; but both in the extreamest beauty. [...] the houses surrounded with gardens, walks, vistas, avenues, representing all the beauties of building, and all the pleasures of planting: [...] is near to the Idea which I have propos'd, and may serve as an encouragement and example to the Gentlemen of our Nation, who for the most part wander, and spend their time abroad». Defoe 1724, I, pp. 166-67.

come un particolare problema ornamentale e in modo indipendente rispetto a quella conseguente.³³ Lo stesso si può dire per la ricerca di ornamento attraverso l'inserimento di elementi architettonici di per sé stessi percepiti come eccellenti e dotati di un'intrinseca qualità ornamentale ma privi di ogni valore funzionale, almeno nel particolare contesto d'impiego, come colonnati, balaustre acroteriali, torrette, e cupole. In Italia e in altri paesi dell'Europa continentale come la Spagna e la Francia, cupole estradossate rialzate su alti tamburi di preziosa caratterizzazione architettonica e coronate di eleganti lanterne erano state sino allora impiegate quasi esclusivamente nell'architettura ecclesiastica come un modo per conferire visibilità all'edificio, risolvere formalmente l'incrocio tra le navate e il transetto (che anche è il luogo di maggiore significato liturgico del tempio in quei casi in cui vi è collocato l'altare) e inoltre come soluzione per garantire un'adeguata illuminazione a un punto dell'edificio che altrimenti sarebbe rimasto poco illuminato, poiché più interno alle masse murarie. Gli inglesi del periodo successivo alla Restaurazione, tuttavia, guardarono alle cupole della tradizione ecclesiastica cattolica soprattutto come a oggetti di preziosa qualità ornamentale. Con l'eccezione di St. Paul's, un edificio costruito nelle forme attuali in primo luogo per esaltare la dignità della Chiesa d'Inghilterra nel suo antagonismo con la Chiesa di Roma, nella Gran Bretagna del periodo considerato, grandi cupole saranno introdotte soltanto in edifici di carattere civile come una peculiare e caratterizzante forma di decorazione, apprezzabile per la sua magnificenza e per l'immediato collegamento che istituiva con realtà artistiche e architettoniche giudicate eccellenti e inoltre per la sua novità nel panorama inglese. Castle Howard, l'Ospedale di Greenwich, i progetti di Wren per la ricostruzione di Whitehall e per Hampton Court, non sono che pochi, seppure significativi, esempi.

Spero dunque che alla luce di queste considerazioni si comprenderà come fosse indispensabile considerare in questo studio anche molti elementi che normalmente esulano dalla sfera della decorazione architettonica propriamente intesa. Questioni come la scelta del profilo da conferire a un tetto o a una cupola o persino all'impianto planimetrico di base di un certo edificio, vennero infatti percepite, nella particolare situazione dell'architettura britannica del periodo barocco, come essenziali per garantire all'edificio una perfezione formale secondo i canoni del gusto consolidato e consentirgli così di assolvere il ruolo di ornamento del luogo nel quale era destinato a sorgere e della dignità del suo committente o dell'istituzione pubblica o ecclesiastica che esso doveva rappresentare. Così, per rimanere ancora sul tema della cupola – e qui concludo per non insistere troppo su un tema che verrà ampiamente trattato nel proseguo del mio studio – si può notare come quella di St. Paul's sia stata concepita con un metodo progettuale ben poco interessato a garantire una coerenza d'insieme di questa nobile struttura con il resto della cattedrale. Piuttosto, tramite l'esplorazione di una grandissima quantità di alternative

³³ Worsley 2005 a.

diversissime tra loro – ma tutte ugualmente valide, poiché fondate su eccellenti modelli italiani e francesi classici, rinascimentali o contemporanei – Wren era intenzionato a produrre un oggetto che in se stesso fosse capace di garantire il maggiore ornamento possibile alla cattedrale e, citando Evelyn all'«eccellentissimo regno [d'Inghilterra], alla chiesa anglicana e alla [...] grande città [di Londra]»³⁴.

³⁴ Cfr. *supra*, nota 30.

I primi sviluppi di un gusto barocco nell'architettura e nella decorazione inglese del tempo della Restaurazione

1.1 «*From so glorious an Out-set*». La premessa dell'opera di Inigo Jones sotto i primi monarchi Stuart

Nell'opera *Parentalia*, grande e completa silloge dei diari e delle lettere redatte da Sir Christopher Wren (1632-1723) tra gli anni Sessanta del diciassettesimo secolo e la morte, il grande architetto marcava con enfasi epica l'importanza che la figura di Inigo Jones (1573-1652) aveva rivestito nella prima metà del Seicento per avviare un cammino di pieno aggiornamento dell'architettura inglese e dei suoi ornamenti al gusto italiano contemporaneo. Egli scriveva che «Verso la fine del regno di Giacomo I e agli inizi di quello di suo figlio, il gusto in architettura compì un vigoroso e improvviso passaggio dall'Italia all'Inghilterra, fermandosi a malapena un istante a visitare la Francia lungo la strada. Dalla più profonda ignoranza nell'architettura, la più completa oscurità della conoscenza, Inigo Jones cominciò a operare, [fu] un prodigio d'arte, e [egli] persino gareggiò col suo stesso Maestro, Palladio. Da un principio così glorioso non vi era una sola eccellenza che non si sarebbe potuto sperare di ottenere. La Britannia aveva una ragionevole aspettativa di rivaleggiare con l'Italia e vincere su ogni nazione vicina»³⁵.

Le parole di Wren analizzano acutamente le caratteristiche del linguaggio formale di Inigo Jones. In molte opere realizzate al tempo degli ultimi Tudor e nei primi anni di regno di Giacomo I Stuart (1566-1625), gli architetti inglesi avevano già mostrato di conoscere i principi proporzionali della trattatistica rinascimentale italiana ed elementi caratterizzanti dell'architettura classica, come le colonne, erano stati ampiamente utilizzati sebbene in modo essenzialmente decorativo e comunque in libera associazione con motivi decorativi di disparata caratterizzazione formale derivati dal ricco repertorio del tardo manierismo francese e fiammingo o dalla tradizione tardogotica locale³⁶. Tuttavia, nessun archi-

³⁵ «Toward the End of King James I's Reign, and in the Beginning of his son's, Taste in Architecture made a bold Step from Italy to England at once, and scarce staid a Moment to visit France by the Way. From the most profound Ignorance in Architecture, the most consummate Night of Knowledge, Inigo Jones started up, a Prodigy of Art, and vied even with his Master Palladio himself. From so glorious an Out-set, there was not any Excellency that might not have hoped to obtain; Britain had a reasonable Prospect to rival Italy, and foil every nation in Europe beside. But [...] the fatal Civil War commenc'd, and all the Arts and Sciences were immediately laid aside [...] What follow'd was Darkness and Obscurity [...]». Cfr. Wren 1750, pp. 269-70. Gli scritti in *Parentalia* furono composti a cura del figlio di Sir Christopher, Christopher Wren Junior (1675-1747) e pubblicati postumi. Gli scritti di Sir Christopher Wren, tuttavia, circolavano ampiamente in Inghilterra anche prima della morte di questi.

³⁶ Allo stile di Inigo Jones si accompagna e in larga parte succede uno stile che Summerson ha definito «Artisan Mannerism», uno stile composito che impianta, su una tradizione costruttiva e artigianale ancora di tipo sostanzialmente gotico, ordini classici ed elementi ornamentali tardo-manieristi di caratterizzazione sia italiana che nordica derivati da fonti a stampa quali il *Premiere Livre d'architecture* di Jacon Francart (Francart 1616) e i *Palazzi di Genova* di Rubens (Rubens 1622). Si tratta essenzialmente di uno stile decorativo, che tuttavia poté in alcune occasione acquistare una scala monumentale e

tetto inglese prima di Jones aveva inseguito con metodo così rigoroso il sistema delle proporzioni di Leon Battista Alberti (1404-72), né impiegato gli ordini architettonici classici in modo altrettanto coerente. Jones diede vita ad opere di grande saldezza formale, fondando il suo stile in primo luogo (sebbene non esclusivamente) sull'esempio delle opere di Andrea Palladio (1508-80), conosciute dapprima attraverso le tavole dei *Quattro Libri dell'Architettura* e poi con l'esperienza diretta nel corso di una serie di prolungati soggiorni in Italia condotti al seguito di Thomas Arundel, XXI conte di Arundel (1585-1646)³⁷. Questa determinazione e coerenza nell'impiego di un linguaggio formale allogeno, resa possibile dal sostegno e dall'adesione al suo stile dei primi sovrani Stuart e di potenti membri della loro corte – come lo stesso Lord Arundel o Philip Herbert, IV conte di Pembroke (1584-1649) – poneva le basi per una vera rivoluzione nel panorama culturale e nel sistema delle arti dell'Inghilterra del tempo³⁸.

A partire dalle affermazioni di Campbell nel *Vitruvius Britannicus*, gli studi su Jones hanno in passato generalmente sostenuto che il grande interesse mostrato dall'architetto inglese per Palladio e la forte caratterizzazione classicista delle sue architetture esprimessero una critica implicita ai modi compositivi italiani contemporanei; ovvero che Jones avesse consapevolmente deciso di opporsi al Barocco e importare in Inghilterra i modi stilistici dell'anacronistico ma aureo stile architettonico del Rinascimento italiano. I recenti studi di Worsley, tuttavia, hanno ben chiarito come lo stile architettonico maturo di Jones si pienamente affine a quello di opere prestigiose realizzate in Italia tra il 1603 e il 1613, periodo entro il quale si compirono le esperienze dell'inglese in Italia³⁹. Nei primi anni del Seicento, solo a Roma e, in misura minore, a Firenze iniziava appena a manifestarsi una transizione dai modi compositivi del Manierismo a quelli del Barocco in architettura e nelle forme decorative. La sostanziale estraneità di Jones al fenomeno barocco è dunque da spiegarsi prima di tutto alla luce della cronologia della sua fase di formazione⁴⁰.

contribuì in ogni caso in modo determinante a caratterizzare l'architettura civile e religiosa di una certa parte del diciassettesimo secolo in Inghilterra. Infatti, esso fu largamente impiegato in importanti edifici nella definizione di complementi architettonici allo stesso tempo funzionali e decorativi altamente caratterizzanti dell'immagine architettonica, quali soffitti, portali, frontoni, fregi, cornicioni, camini e monumenti funebri. Gli edifici residenziali costruiti interamente in questo stile si caratterizzano per l'inclusione di elementi classici su impianti planimetrici ancora vicini a quelli elisabettiani e giacobiti e una notevole sintesi nella caratterizzazione di questi stessi elementi contrapposta a una notevole enfasi decorativa sul portale principale e sui coronamenti dei tetti. Cfr. Summerson 1969, pp. 90-91 e la nota 1 al capitolo 9 della stessa opera. Negli anni dello sviluppo e perfezionamento dello stile classicista jonesiano in Inghilterra si continuava anche a costruire in forme pienamente gotiche. Nel campo della piccola architettura religiosa del resto forme gotiche persisteranno in località periferiche persino dopo la fine del Commonwealth. Per un inquadramento generale della prima fase del classicismo architettonico inglese, cfr. Summerson 1995. Cfr. anche Burns 1999, p. 18.

³⁷ Cfr. Summerson 1966, pp. 16-18, 35-37.

³⁸ Con questa espressione si vuole indicare l'intero complesso delle maestranze impiegate nel compimento di un cantiere architettonico, dunque sia artigiani che artisti propriamente detti, per i quali non esisteva ancora una rigida separazione nell'Inghilterra della prima metà del Seicento.

³⁹ Cfr. Worsley 2007, p. 19-20.

⁴⁰ Ivi, pp. 20-30.

Né del resto si può affermare che egli rimanesse insensibile a motivi che non avevano una precisa origine classica. Al contrario, per quanto riguardava gli aspetti ornamentali dell'architettura tanto civile quanto sacra e sia nelle opere realizzate sia in quelle rimaste sulla carta, Jones mostrò di comprendere la valenza espressiva delle più recenti sperimentazioni formali centroitaliane⁴¹. Sulle solide basi palladiane del suo stile, infatti, egli innestò con disinvoltura motivi ornamentali derivanti dalle opere di tutti i maggiori protagonisti dell'architettura italiana del sedicesimo secolo, non solo di coloro che erano più vicini ai modi classicisti nella definizione dei dettagli ornamentali come Sebastiano Serlio (1475-1554), Baldassarre Peruzzi (1481-1536), Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546), il Vignola (1507-73), Pirro Ligorio (1513-83) e Bartolomeo Ammannati (1511-92), ma anche di sperimentatori di eversive soluzioni compositive come Michelangelo (1475-1564) e Giorgio Vasari (1511-74), Pellegrino Tibaldi (1527-96) e Galeazzo Alessi (1512-72), Giacomo della Porta (1532-1602) e Domenico Fontana (1543-1607).

Nelle opere disegnate dall'architetto inglese la composizione generale di elementi ornamentali interni ed esterni di particolare rilevanza per l'immagine degli edifici (come i soffitti, le cornici di porte, finestre, nicchie e camini, ma anche dettagli decorativi particolari, come capitelli, mensole e trabeazioni, nonché la foggia delle cornici di cartelle e stemmi) hanno spesso precisi riferimenti nelle opere degli autori summenzionati piuttosto che in quelle di Palladio o Vincenzo Scamozzi (1548-1616)⁴². Egli non esitò neppure a infrangere i precetti del paragrafo *Degli abusi* del *Libro Primo* del trattato di Palladio⁴³. Jones, violò in particolare le indicazioni contenute in quel luogo del trattato di Palladio proponendo più volte l'uso di timpani spezzati a coronamento delle cornici delle porte. Ciò avvenne ad esempio in un progetto per la porta d'ingresso principale alla Banqueting House (1619), imitata in modo molto puntuale dall'esempio della porta principale della Basilica di San Paolo Maggiore a Napoli, opera di Fabrizio Grimaldi (*fig. 1*)⁴⁴.

Delle raccomandazioni espresse da Palladio nel paragrafo *Degli abusi*, Jones si sentì di sottoscrivere soltanto il principio della conservazione di una maggiore solidità delle opere ornamentali poste all'esterno della costruzione rispetto a quelle poste all'interno. Infatti, in una delle postille alla sua copia dei *Quattro Libri*, Jones annotò: «Tutti questi ornamenti composti introdotti da Michelangelo i quali discendono dalla facondia dei disegnatori e furono introdotti da Michelangelo e dai suoi successori, secondo la mia opinione non stanno bene nell'architettura solida e sulle facciate delle case [...] perché come esternamente ogni uomo saggio si comporta con gravità nei luoghi pubblici [...] eppure lascia che internamente la sua immaginazione si infiammi e talvolta s'invola licenziosamente [...] così in architetture

⁴¹ Ivi, pp. 100-02, 116-21, 137-52.

⁴² Il primo a notare la frequente inclusione da parte di Jones di elementi non appartenenti al linguaggio di Palladio nelle proprie opere è stato Wittkower. Cfr. Idem, 1974, pp. 177-92.

⁴³ Palladio 1570, I, XX.

⁴⁴ L'associazione tra il disegno di Jones e l'opera di Grimaldi è notata in Chaney 1993, pp. 48-50.

ra gli ornamenti esterni devono essere solidi, proporzionati secondo le regole, maschi e senza affettazione». Egli però come naturale conseguenza ammette pure che «nei giardini, nelle logge o nell'ornamento dei camini o nelle parti interne delle case è necessario usare simili composizioni [...]» «infiammate d'immaginazione» «poiché la natura stessa si comporta di frequente stravagantemente, per deliziarci e talvolta portarci al riso, talvolta [invece] allo stupore ed orrore»⁴⁵.

È proprio grazie all'accurata progettazione delle cornici di porte e finestre sulla base di precisi referenti dell'Italia contemporanea, che Jones riuscì a imprimere alle sue opere un convincente carattere "italiano" che il solo uso della grammatica degli ordini classici, organizzata secondo i precetti di un autore con pretese di affermazione di uno stile "universale" come Palladio non sarebbe riuscito a comunicare. La grande cura posta nella caratterizzazione formale e nella differenziazione degli elementi ornamentali delle sue fabbriche è anche ciò che distingue maggiormente il fenomeno del classicismo palladiano/jonesiano da altre correnti classiciste e palladiane nord-europee, in particolare dall'astratto stile architettonico di Jacob Van Campen (1596-1657) e Pieter Post (1608-69) e degli altri maggiori architetti del Seicento olandese⁴⁶. La disponibilità mostrata da Jones a derogare dalle norme palladiane per saggiare, pur senza uscire dalla grammatica degli antichi, le possibilità espressive di termini lessicali ornamentali moderni manieristi e proto-barocchi distingue invece nettamente la ricerca stilistica dell'architetto inglese da quella di rigidi classicisti come Teofilo Gallacini⁴⁷.

Jones partecipò attivamente al processo d'inclusione nelle sue opere di un ornamento pittorico aggiornato, in grado di accentuare l'impressione di una piena assimilazione di tali edifici alla cultura formale italiana contemporanea. Fu lui a dirigere, nel 1636, le operazioni per l'inserimento delle tele eseguite da Rubens (1577-1640) negli scomparti del soffitto della Banqueting House. Nelle intenzioni di Carlo I (1625-49) e di Inigo Jones, la sala avrebbe dovuto essere decorata anche da una serie di tele con episodi e cerimonie dell'Ordine della Giarrettiera collocate al di sopra delle finestre dei lati lunghi e nei campi liberi delle pareti di testa, un incarico affidato a Antoon Van Dyck (1599-1641) ma non giunto a compimento⁴⁸. La disponibilità di Jones ad accogliere simili ornamenti nella sala è testimoniata dal fatto

⁴⁵ Whinney e Millar 1957; Summerson 1966, p. 43; Cerruti Fusco 1985, pp. 164-66.

⁴⁶ Cfr. Ottenheim 1999.

⁴⁷ Gallacini sintetizzò gli indirizzi classicisti e razionalisti del suo pensiero sull'architettura, largamente influenzato dal trattato di Andrea Palladio attorno al 1625 nell'opera intitolata *Degli errori degli architetti [...] insieme con alcuni insegnamenti di architettura per giovamento degli studiosi di tal professione, e di tutti quelli che hanno bisogno di fabricare*. Il manoscritto, conservato a Londra (BL, King's Mss., 281) fu stampato a Venezia nel 1767 a cura di Antonio Visentini, divenendo un solido riferimento dei critici classicisti. Cfr. Battisti 1959, pp. 28-38 e Krufft 1994, pp. 122-27.

⁴⁸ Carlo I aveva avuto intenzione di fare decorare le pareti della sala. Secondo quanto affermato da George Vertue (1684-1756) in una nota al suo catalogo delle pitture nelle collezioni reali «his Majesty [Charles I] having an intention to decorate the walls of the Banqueting House at Whitehall with pictures illustrating the Ceremonies of the Order of the Garther, is said to have contracted to pay Van Dyck the sum of 80.000L». Cit. in Smith 1831, p. 58. Richard Graham (1680-1720) nel suo *Account of the Most Eminent Painters* ricorda invece che: «[Van Dyck] propos'd to the King (by his Friend Sir Kenelm Digby) to make Cartoons for the Banqueting House at Whitehall: the subject of which was to have been the Institution of the Order of

che egli non predispose alcuna forma d'incorniciatura architettonica attorno alle finestre dei lati lunghi per non sottrarre spazio alla decorazione pittorica e lasciò vasti e disadorni campi di parete tra le semi-colonne delle sue pareti di testa (*fig. 2*).

Jones certamente approvò anche l'inclusione dei pannelli dipinti da Orazio Gentileschi (1563-1639) e da sua figlia Artemisia (1593-1654) nella Hall della Queen's House di Greenwich (1636-38)⁴⁹ e seguì la decorazione delle volte della Queen's Presence Chamber nello stesso edificio (1630c.)⁵⁰. Con la collaborazione del suo allievo ed erede John Webb (1611-72) e di Isaac de Caus (1590-1648), Inigo Jones progettò inoltre i magnifici ornamenti delle Single e Double Cube Rooms (dopo il 1647) e altre stanze di Wilton House, residenza favorita del già menzionato Lord Pembroke, definita da John Aubrey (1626-97) come «all *al Italiano*» (*fig. 3*)⁵¹. Nella prima metà del secolo questi furono episodi davvero straordinari di rottura con le tradizioni decorative locali e di adesione alle più aggiornate espressioni di gusto continentali che ben giustificano l'ammirazione espressa da Wren nei confronti della sua opera ancora tanti anni più tardi.

1.2 L'uso dei modelli grafici da parte di Inigo Jones

I viaggi intrapresi da Jones in Francia e in Italia (1603, 1606, 1613-14) furono fondamentali per il perfezionamento della sua maniera architettonica. Nel corso di queste esperienze, Jones si mostrò un attento e critico osservatore dell'architettura antica e moderna, compiendo una vasta opera di rilievo e critica tanto delle rovine romane che delle opere di architettura rinascimentali e contemporanea che ebbe occasione di visitare. Egli svolse inoltre un sistematico lavoro di comparazione tra le tavole dei *Quattro Libri* e le opere antiche e moderne che esse rappresentavano⁵². L'ultimo viaggio in Italia, svolto sotto la protezione del potente e coltissimo Lord Arundel diede inoltre a Jones la possibilità di comporre una vasta biblioteca di opere di carattere architettonico⁵³ e soprattutto consentì la formazione di una straordinaria raccolta di disegni e stampe in grado di assisterlo nei propri incarichi professionali una volta tornato in patria e in potenza contribuire alla formazione di una nuova generazione di architetti e ornati inglesi.

the Garter, the Procession of the Knights in their Habits, with the Ceremony of their Installment, and St. Georges Feast. But his [economic] Demands [...] [were] thought unreasonable». Cfr. Dryden 1695, p. 332.

⁴⁹ Cfr. Smuts 1987 e Woods 2001.

⁵⁰ Cfr. Newman 1984. Jones si interessava inoltre della disposizione delle opere delle collezioni reali (cfr. Wittkower 1948) e certamente avrà avuto un ruolo nel generale ordinamento degli arredi mobili.

⁵¹ Bold 1989, pp. 65-77. Per il giudizio di Aubrey, cfr. Colvin 1999.

⁵² Cfr. Cerruti Fusco 1985, pp. 55-172 e Anderson 2007, pp. 88-113.

⁵³ Sulla consistenza della biblioteca di testi a stampa formata da Jones e sull'uso che egli fece di tale raccolta di libri nella sua professione, cfr. Anderson 2007, pp. 49-87.

Ricostruire con esattezza le dimensioni della collezione è impossibile in assenza di un preciso inventario. Certamente il nucleo principale dei disegni raccolti da Jones (e quello a cui egli attribuiva maggiore valore) era rappresentato dai circa duecentocinquanta disegni di Andrea Palladio facenti parte prevalentemente della collezione Burlington-Devonshire e in misura minore di quella del Worcester College⁵⁴. Jones acquistò la maggior parte di questi a Vicenza da Silla, figlio dello stesso Palladio, e in numero minore a Venezia da Vincenzo Scamozzi⁵⁵. Ma com'è stato ormai proposto da molti anni da Grant Keith, tra i disegni lasciati da Palladio non dovevano esservi solo disegni di questo architetto, ma anche un gran numero di fogli di altra mano⁵⁶. Puppi, infatti, ha dimostrato che la conoscenza di Palladio del grande patrimonio tipologico e decorativo dell'architettura antica si fondava, non solo sulla diretta osservazione delle rovine romane effettuata nei viaggi dell'architetto fuori dal Veneto, ma anche in larga misura su disegni di altri artisti precedenti.

Disegni di architettura, in particolare rilievi dall'antico ma forse anche rilievi di opere contemporanee di architetti come Michelangelo, Raffaello (1483-1520), Vignola o Giulio Romano, furono acquistati con ogni probabilità da Palladio sin dai suoi primi anni di formazione e anche in seguito ad ogni occasione favorevole. Egli li utilizzò come una specie di "prontuario" sia al servizio dell'intensa attività professionale che della sua opera di teorico e trattatista per tutta la vita. Burns ha così efficacemente sintetizzato la questione: «un notevole numero di disegni palladiani dall'antico furono copiati da disegni di altri artisti [...] le ragioni che indussero Palladio a eseguire tante copie sono chiare [...] Palladio non abitava a Roma e non poteva controllare in qualsiasi giorno un certo particolare come era consentito di fare ad un Sangallo o ad un Peruzzi. Ogni informazione sui monumenti antichi era per lui utilissima indipendentemente dalle fonti»⁵⁷. È pertanto lecito ritenere che almeno una parte di questo materiale sia stato incamerato da Jones ad un tempo con i disegni di Palladio, venendo a far parte del suo vasto *corpus* di *exempla* grafici⁵⁸. Inigo Jones acquisì inoltre in modo non chiaro anche molti altri disegni, tra

⁵⁴ I disegni del Worcester College di Oxford entrarono in possesso del Dr George Clarke (1661-1736) poco prima del 1700. Poco prima della morte Clarke li cedette al Worcester College. Cfr. Baker 2008, specialmente pp. 273-75, 285 e Clayton 2004.

⁵⁵ I disegni rimasti in mano di Silla, che costituivano la maggior parte del lascito grafico palladiano, vennero acquistati da Inigo Jones tra l'agosto e il settembre del 1614, forse su incoraggiamento e con il finanziamento di Lord Arundel. Cfr. Hervey 1921, pp.75-88; Gotch 1938, pp.85-86; Tait 1970, p.235; Worsley 2007, pp. 19-30. I disegni appartenuti a Scamozzi erano quelli che alla morte di Palladio si trovavano a Venezia, in custodia di Giacomo Contarini (1536-95). Fu proprio Contarini a cedere i disegni a Scamozzi. Cfr. Zorzi 1958, pp. 91-104, specialmente p. 94; Hochmann 1987; Puppi 1989, pp.17 e 26. I disegni di Palladio appartenuti a Scamozzi e non ceduti a Jones vennero legati per testamento alla città di Vicenza per contribuire alla formazione di giovani architetti. Cfr. Olivato e Puppi 1974.

⁵⁶ Keith 1925, pp. 94-108. La sua opinione è stata seguita con favore in Fraser e Harris 1960, pp. 83-85; Harris 1972, pp. 7-8; Sicca 2008b, pp. 3-5.

⁵⁷ Cfr. Burns, in Cevese e Cisco 1973, p. 136. Cfr. Anche Puppi 1995; Gros e Burns 2006, pp. 8-17.

⁵⁸ Harris 1972, p.7; Sicca 2008b, pp. 3-5. Chi scrive ha dimostrato la provenienza dalla collezione di Jones di una parte dei disegni con rilievi dall'antico di varie mani anonime italiane della prima metà del sedicesimo secolo contenuti all'interno del *Larger Talman Album* dell'Ashmolean Museum di Oxford. Sul *Larger Album* cfr. Parker 1956, 2, Appendix A. Per le ragioni

cui certamente un importante taccuino con disegni di ricostruzioni della Roma imperiale e rilievi dall'antico di Pirro Ligorio oggi conservato a Chatsworth⁵⁹ e verosimilmente anche molti disegni di architettura di autori più moderni. Egli deve inoltre aver posseduto un gran numero di stampe sciolte sia di architettura che di figura⁶⁰.

Per fare un esempio del modo in cui Jones ricorse ai modelli italiani a sostegno della sua invenzione progettuale in Inghilterra, si può anzitutto ricordare il caso di un progetto per un nuovo coronamento della torre della crociera di St. Paul's di Londra (1608 c.)⁶¹. In questo disegno, il modulo delle logge della Basilica palladiana di Vicenza è combinato con elementi ornamentali tratti dalle incisioni dei progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro, così come tradotti in incisione da Antonio Salamanca (1479-1562) nel 1549⁶². Altri disegni di grande interesse in questo contesto sono quelli per l'ingresso di Arundel House a Londra (1619 c.); il disegno per una Water-Gate per York House nella stessa città (1624) e ancora quello per le finestre della cappella di Somerset House (1630 c.)⁶³. Questi sono realizzati sulla base di precisi modelli italiani. Per il caratteristico coronamento del primo dei disegni citati tale modello è facilmente rintracciabile nella Porta Pia di Michelangelo, anche se per la definizione della parte inferiore del suo progetto Jones si ispirò in parte anche al Portale della Vigna del Cardinale di Sermoneta al Quirinale che aveva pure un coronamento simile a quello di Porta Pia. Per il secondo disegno Jones s'ispirò invece al portale della facciata esterna di Villa Giulia di Vignola e in misura minore ai portoni del Palazzo Lateranense di Sisto V. L'ultimo disegno di Jones, infine, si richiama in parte al portone dell'Ospedale dei Mendicanti a Ponte Sisto di Domenico Fontana e in parte alle nicchie del livello inferiore dei prospetti esterni della basilica di San Pietro di Michelangelo. Jones trasse inoltre notevole ispirazione dalla disposizione generale della facciata della chiesa di Sant'Ambrogio a Genova per un disegno per il fronte Ovest della rinnovanda St. Paul's (RIBA, 1633-1634)⁶⁴.

In tutti i casi summenzionati, le opere prese a modello erano state conosciute anche personalmente da Jones nel corso dei viaggi in Italia, ma è chiaro che egli elaborò i suoi propri progetti non da una labile immagine mnemonica ma piuttosto a partire dagli stabili e ben formalizzati "promemoria" stampa-

della provenienza di parte dei disegni dell'album dalla collezione di Inigo Jones e precedentemente dalla raccolta di Andrea Palladio cfr. Santucci 2016, pp. 134-36 e nota 236.

⁵⁹ CH, Album nn. 36 e 37.

⁶⁰ Il possesso da parte di Jones di un non precisabile numero di stampe di figura è stato ipotizzato in relazione a un piccolo album con ventinove pagine con disegni di figura opera dello stesso Jones e tratte da incisioni riproducenti pitture di Parmigianino. CH, *Roman Sketchbook*, Album 6. Sul retto del f. 1 dell'album si trova l'iscrizione autografa di Jones «Roma:/Altro diletto che Imparar non trouo/Inigo Jones/ 1614», seguita dalla nota «This Book Containeth 29: Pages each full of/ Drawings». Cfr. J. Peacock, in Harris, Higgott 1989, cat. 99; Chaney 2006.

⁶¹ WCOx H&T 13. Cfr. Harris e Higgott 1989, p. 38, cat. 4.

⁶² Sull'incisione di Salamanca cfr. Fischer 1972, p. 15, cat. n. H 144 a; Bianchi 2006, p. 50.

⁶³ RIBA SC197, PB1309, SC199. Cfr. rispettivamente Harris e Higgott 1989, p. 134; pp. 126-28, cat. 40; 90-91, cat. 23.

⁶⁴ Harris e Higgott 1989, pp. 241-43 e Anderson 2007, pp. 184-85.

ti e grafici da lui collezionati. Per Porta Pia e per il portale della Vigna del Cardinale di Sermoneta, Jones fece infatti riferimento a un'incisione di Giovanni Battista Montano (1534-1621) nella *Nuova ed Ultima Aggiunta Delle Porte D'Architettura di Michel Angelo Buonarroti* all'edizione della *Regola dell'cinque ordini d'architettura di Giacomo Vignola* del 1610 (fig. 4)⁶⁵. Egli poté invece misurare e imitare sia il portale dell'Ospedale dei Mendicanti a Ponte Sisto che il portone del Palazzo Apostolico Lateranense grazie alle tavole pubblicate all'interno del primo libro di *Della trasposizione dell'obelisco vaticano e delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V* (fig. 5), mentre per le nicchie di San Pietro egli avrebbe potuto disporre della dettagliata incisione a bulino di Tiberio Calcagni pubblicata da Antonio Lafreri (1512-1577) e inclusa nel suo *Speculum Romanae Magnificentiae* del 1564⁶⁶. Per le forme del portone bugnato sul prospetto pubblico di Villa Giulia, Jones poteva fare capo a un'incisione dello stesso *Speculum Romanae Magnificentiae* e a un disegno di sua proprietà, parte di un'affascinante serie di cinque fogli di un anonimo autore francese riproducenti progetti originali con varianti per varie parti di Villa Giulia e delle sue adiacenze e già appartenuti a Palladio e a Scamozzi (fig. 6)⁶⁷. Per la facciata del Sant'Ambrogio di Genova egli poteva invece far capo ancora all'illustrazione di un'opera a stampa, ovvero a una tavola dei Palazzi di Genova illustrati da Rubens⁶⁸.

Come acutamente notato da Wren nel passo sopra citato, nella decorazione delle sue opere Jones incorporò inoltre dettagli ornamentali derivanti da selezionati modelli francesi contemporanei, particolarmente, ma non esclusivamente, per dare espressione monumentale ai camini. Tra i fogli della collezione Burlington al RIBA si conserva un disegno di un camino con alta cappa lavorato a scorniciature, grottesche, ghirlande e cartelle di ignoto autore francese e uno di Jones per un camino per Somerset

⁶⁵ Vignola 1610.

⁶⁶ Fontana 1590.

⁶⁷ RIBA, SB29/1 (2) - Anonimo (francese ?), dopo il 1551, *Rilievo del prospetto pubblico di Villa Giulia e schizzi di dettagli dello stesso e Pianta, prospetto laterale e studi di dettaglio di grande grotta artificiale o ninfeo sotterraneo* - recto; *Studi di dettagli architettonici e di tabernacolo con figure di sfingi* - verso. Cfr. Land Moore 1969, Cocchia, Palminteri, Petroni 1987, Tuttle *et al.* 2002, cat. nn. 64 a-b. Questo foglio reca la misteriosa scritta attributiva di mano di John Talman «the original drawing of Scamozzi papa Giulio near Rome». Essa, chiaramente priva di valore dal punto di vista dell'attribuzione della responsabilità delle varianti di progetto rintracciabili nei disegni rispetto alla realtà costruttiva della villa pontificia, potrebbe avere invece un valore dal punto di vista della storia della provenienza del disegno. Esso è infatti parte di una serie di fogli dello stesso autore con dettagli di varie parti di Villa Giulia e tutti appartenuti a Jones. Si tratta dei fogli RIBA SB29/1 (4) - cfr. Land Moore 1969; Nova 1988, pp. 103-07; Tuttle *et al.* 2002, cat. nn. 66a-b. Una copia di questo stesso progetto, apparentemente derivata a ricalco dallo stesso foglio di Londra, è a Stoccolma (Nationsmuseum, Collezione Cronstedt, CC 1306). Per questo disegno cfr. Langenskiold e Moselius 1942, p. 75, n. 354; RIBA, SB29/1 (3) - cfr. Land Moore 1969; Tuttle *et al.* 2002, cat. nn. 67a-b; RIBA, SB29/1 (1) - cfr. Land Moore 1969; Cocchia, Palminteri, Petroni 1987; Kiene 1995, pp. 46-49; Tuttle *et al.* 2002, pp. 180-81, cat. nn. 63a-b; Beltramini e Burns 2008, cat. nn. 67a-b. Al recto, l'ultimo disegno citato mostra, nella parte superiore, un *Rilievo parziale del fronte e laterale della fontana-lavatoio pubblico del complesso di Villa Giulia sulla Via Flaminia* dell'anonimo autore degli altri disegni della serie, mentre in basso si trova uno *Studio di prospetto di villa con pronao esastilo* di Andrea Palladio. La presenza di questo disegno di Andrea Palladio sul foglio attesta chiaramente che esso (e verosimilmente anche gli altri della stessa serie summenzionati) era parte della raccolta privata di Andrea Palladio e deve essere da questo passato a Scamozzi e poi a Jones. Sull'uso di modelli grafici e calcografici da parte di Jones, cfr. Worsley 2007, pp. 99-102.

⁶⁸ Rubens 1622. Sulla pubblicazione di Rubens, cfr. Krufft 1994, p. 172 e la bibliografia offerta alla nota 3 a p. 503.

House (databile al 1636) tracciato strettamente sul modello del primo⁶⁹. Anche in questo caso, tuttavia, bisogna osservare come dettagli decorativi minori di questo elemento che già di per sé è da considerarsi un mero “ornamento” dell'architettura (le maschere, le cartelle, la sagoma dell'incorniciatura al centro della cappa), siano stati modificati nella copia di Jones rispetto al modello francese, acquistando un vigore e una conformazione che li apparenta maggiormente ad analoghi motivi italiani.

1.3 «*What follow'd was Darkness ad Obscurity*». La crisi della Guerra Civile

Molte altre opere di architettura e ornato avrebbero potuto essere condotte sotto il consiglio di Jones da Carlo I, il quale aveva con l'architetto una piena sintonia, consentendo se non di eguagliare il livello di sofisticazione architettonica e ornamentale degli edifici dell'Italia contemporanea almeno di confrontarsi valorosamente con esso. Era inoltre lecito aspettarsi che un più prolungato impegno della committenza reale in tal senso avrebbe provocato un'ampia diffusione del nuovo gusto stilistico nella grande nobiltà inglese e che ciò avrebbe stimolato altri architetti a intraprendere una ricerca formale sui più aggiornati modelli continentali, tanto in modo diretto con viaggi di formazione in Francia e in Italia che in modo indiretto attraverso lo studio di disegni e stampe. In questo senso la collezione grafica di Inigo Jones, che era stata già scuola professionale e fondamentale veicolo di conoscenza dell'architettura e della decorazione classica e rinascimentale italiana per un architetto del tutto privo di esperienze continentali come John Webb, avrebbe potuto diventare il nucleo di una sorta di collezione accademica⁷⁰.

Purtroppo negli ultimi anni di vita di Inigo Jones una catena d'infelici eventi si frappose a sbarrare il passo a ogni ulteriore sviluppo dei modi formali in Inghilterra. La crisi parlamentare iniziata nel 1628 portò in breve a una Guerra Civile tra contrapposti schieramenti realisti e parlamentari (1642-49), e la vittoria delle truppe di quest'ultimo schieramento sfociò infine nella decapitazione di re Carlo e nella soppressione della monarchia. Nel tumulto di tali eventi non solo s'interruppero le opere iniziate o progettate per la corona e per la Chiesa d'Inghilterra, ma anche quelle per importanti membri della nobiltà. Lo stile di Inigo Jones era rimasto confinato all'ambiente della corte e non c'era stato il tempo perché esso si diffondesse largamente nel paese⁷¹. Il clima di stretta chiusura ai paesi cattolici bloccò inoltre qualsiasi possibilità di contatto tra l'ambiente artistico inglese e quello dell'Europa continentale

⁶⁹ Cfr. Harris e Higgott 1989, p. 206. Per le influenze francesi sull'opera di Jones, cfr. Harris 1961 e Worsley 2007, pp. 39-48. Altri casi di dipendenza più o meno puntuale di Jones da fonti francesi sono citati in Harris e Higgott 1989, pp. 90-91, 94-95, 198-99, 206-11, 216-34, 246-47 e cat. nn. 23, 35, 59, 63-65, 68-76, 80.

⁷⁰ A tale riguardo, cfr. *infra*, pp. 234-36.

⁷¹ Burns 1999, p. 28.

proprio nel momento in cui in Italia e in Francia si sviluppavano pienamente le forme del linguaggio architettonico e decorativo barocco, creando un vuoto di competenze nel contesto artistico locale. Dopo la morte di Jones, la sua collezione di disegni e stampe passò a John Webb, che la custodì al sicuro e mantenne integra per tutto il periodo del Commonwealth e del Protettorato (1649-59)⁷². In questo decennio la raccolta potrebbe essere stata occasionalmente consultata, ma i modelli che essa proponeva non potevano essere in ogni caso di grande utilità. Difatti, il difficile clima culturale e politico creatosi negli anni di Oliver Cromwell (1599-1658), pur non bloccando interamente l'iniziativa edilizia privata (neppure quella di grande spesa) non favorì tuttavia l'avvio di alcun cantiere architettonico rilevante dal punto di vista dell'adeguamento al gusto contemporaneo dell'Europa continentale⁷³.

Oltre che raffinato mecenate di opere in patria, Carlo I era stato anche uno straordinario collezionista di opere d'arte italiana di antichi maestri. Nell'attività del collezionismo, infatti, egli vedeva un modo rapido per ottenere un gran numero di opere di buona mano superando le carenze della produzione artistica in Inghilterra e la difficoltà di far giungere a lavorare in quel paese artisti italiani per un compenso ragionevole. A tal fine egli fu sia abile sia fortunato, riuscendo ad ottenere un gran numero di importantissime opere dalla corte papale (che nel suo matrimonio con una principessa cattolica vedevano speranze di un rifiorire delle sorti della Chiesa di Roma in Inghilterra)⁷⁴ e ad acquistare in blocco la parte più rilevante della raccolta di sculture antiche e opere di pittura delle collezioni dei Gonzaga di Mantova⁷⁵. La volontà di procedere a un rinnovamento delle forme rappresentative della corte inglese tramite l'importazione di opere d'arte moderna è confermata dal fatto che per finanziare i suoi acquisti in tale settore Carlo I, impossibilitato ad ottenere finanziamenti dal Parlamento, nel 1629 si risolse a vendere allo Zar Mikhail Romanov (1596-1645) un grande quantitativo di preziosi ornamenti d'argento del palazzo di Whitehall.⁷⁶ Oggetti decorativi di questo tipo, infatti, erano ormai del tutto squalificati

⁷² I disegni, tanto quelli italiani e francesi collezionati da Jones che i suoi progetti passarono in mano a Webb per lascito ereditario nel 1652. Nel suo proprio testamento redatto in data 24 Ottobre 1672, Webb stabilì che la sua biblioteca e tutto il suo patrimonio di «Prints and Cutts and Drawings of Architecture of what Nature or Kindsoever» dovesse essere lasciato a suo figlio William, con un legato che stabiliva di «keepe them intire together without selling or imbezbling [sic] any of them». Webb evidentemente riconosceva alla collezione un grande valore didattico come insieme unitario. Cfr. Bold 1989, pp.8-9, 185; Sicca 2008b, p.53. La clausola non ebbe comunque duratura attuazione. Nel 1682 John Aubrey riportò infatti che «John Oliver, the city Surveyor, hath all Jones's plans and designs, not only of St. Paul's Cathedral, etc. and the Banqueting House, but his designs of all Whitehal», ossia i disegni che oggi sono divisi tra Chatsworth, il Worcester College e il RIBA. Cfr. Clark 1898, II, p.10; Gotch 1912; Whinney 1942/1946; Lees-Milne 1953, p. 164; Harris 1972, p. 7; Bold 1989, pp. 6-18; Sicca, 2008a, pp.12 and 275.

⁷³ Per una panoramica delle opere di maggiore importanza realizzate nel periodo del Commonwealth da alti esponenti del nuovo sistema politico o da coraggiosi dissidenti, cfr. Platt 2013, pp. 14-19. Gli unici edifici che mostrano una ricerca di valori classici e introducono motivi ornamentali di porte e finestre derivanti da modelli italiani sono Coleshill House, Berkshire (1651 – demolita), disegnata da Robert Pratt; Thorpe Hall, Cambridgeshire (1653) di Peter Mills, Wisbech Castle, Cambridgeshire (1658 – demolita) dello stesso autore.

⁷⁴ Cfr. Wittkower 1948.

⁷⁵ Cfr. Scott-Elliot 1959.

⁷⁶ Culme 1990, pp. 21-22.

dal punto di vista stilistico in Spagna, Francia e soprattutto in Italia e non potevano pertanto contribuire in alcun modo alla reputazione della corte inglese.

Con la sua attività di collezionista Carlo I aveva certamente inteso fornire le residenze reali inglesi di ornamenti paragonabili a quelli delle regge dell'Europa continentale, che egli aveva avuto occasione di conoscere personalmente nel corso del viaggio in Spagna del 1623 per contrattare i termini delle sue nozze con l'Infanta di Spagna Maria Anna d'Asburgo (1606-46).⁷⁷ È probabile che il re credesse che l'afflusso di una massa di capolavori dei migliori autori italiani del Cinque e del Primo Seicento e di venerabili testimonianze dell'antichità avrebbero col tempo contribuito a migliorare il livello qualitativo delle arti del suo paese. Le collezioni reali erano infatti in potenza una raccolta di modelli che gli artisti inglesi avrebbero potuto prendere a esempio e imitare liberamente nelle produzioni contemporanee. In tale prospettiva si comprende meglio l'interesse mostrato tanto da Carlo I per l'acquisto di disegni di figura, architettura e ornato di antichi maestri, opere che non potevano offrire alcun ornamento alle residenze ma che potevano assolvere eccellentemente, forse più ancora delle opere finite, una funzione didattica per gli artisti inglesi⁷⁸. L'acquisto di un così gran numero di disegni potrebbe essere stato suggerito a Carlo I dallo stesso Inigo Jones o da colti gentiluomini vicini alla corte come il conte di Arundel. Anch'egli, com'è noto, era proprietario di una straordinaria collezione di disegni, che comprendeva, tra molte altre cose, anche uno o più volumi appartenuti alla collezione di Giorgio Vasari⁷⁹. Secondo le parole del suo bibliotecario, l'olandese Francis Junius, la collezione di disegni era disponibile «in consultazione pubblica nell'accademia di Arundel House»⁸⁰. Al fine di esporre i disegni, Lord Arundel aveva in effetti allestito una stanza apposita, completata entro il gennaio del 1637, quando venne inaugurata con una grande festa. Tra gli invitati era l'inviato papale George Conn, che lasciò una descrizio-

⁷⁷ Gregg 1981, pp. 78-82.

⁷⁸ Un inventario dei disegni introdotti nelle raccolte reali da Carlo I non venne mai stilato. Gli unici disegni che con buona probabilità è possibile ricondurre a quel fondo collezionistico sono i disegni passati dalla collezione del pittore reale Peter Lely (1618-1680), facilmente rintracciabili negli odierni ordinamenti collezionistici grazie all'apposizione del noto marchio "P.L." (Lugt 2019). Tra questi vi sono molti disegni di architettura e decorazione architettonica riferibili a committenze gonzaghesche e giunti pertanto evidentemente in Inghilterra insieme agli altri beni artistici dei Gonzaga, nella vendita effettuata dal duca Vincenzo II (1594-1627). Tra i disegni contrassegnati dai marchesi Lely di cui è lecito supporre una provenienza dalla raccolta di Carlo I vi sono anche alcuni fogli provenienti dal famoso "*Libro de' Disegni*" di Giorgio Vasari. Cfr. Raghianti Collobi 1974, p. 14. Essi fanno probabilmente parte di quel non piccolo gruppo di disegni della collezione Vasari (almeno cinque album) entrato a far parte della raccolta di Niccolò Gaddi. Nel 1637 Lord Arundel riuscì ad acquistare dagli eredi di Gaddi, grazie ad una speciale raccomandazione del cardinale Francesco Barberini Seniore indispensabile a spezzare il fedecommesso gravante sulla collezione per volontà testamentaria di Niccolò, un lotto di carte di consistenza purtroppo non ben precisabile. Cfr. Sutton, 1947, p.33 e Raghianti Collobi 1974, pp. 11-17. Sulla collezione Lely cfr. Dethloff 2007 e Sicca 2008b, pp. 8-10.

⁷⁹ Nella collezione Arundel erano confluiti i disegni della raccolta di Francesco Bojardo e quelli assemblati da Pompeo Leoni con i disegni a loro volta provenienti dalla raccolta di Melzi, e da lui stesso composti in volumi, secondo criteri che tuttavia ancora ci sfuggono largamente. Cfr. Proserpi Valenti Rodinò 1999, pp. 32 e 35.

⁸⁰ «to the publike view in the Academie at Arundel House». Cit. in Gelder, Jost 1985, p. 198. Cfr. ivi e Howard 1985, pp. 257-58. Lord Arundel cominciò ad affiancare con costanza il collezionismo di disegni a quello di scultura antica a partire dal 1635 ma è certo possibile che egli avesse raccolto disegni nel corso dei suoi viaggi degli anni precedenti.

ne delle «belle cose» mostrategli dopo cena. Tra queste c'erano «tre libri grossi come Calepini uno tutto di disegni originali di Michelangelo un altro di Raffaello, et l'altro di Leonardo da Vinci, oltre più di duecento simili libri pieni di varii disegni squisitissimi»⁸¹. Alcuni acquisti della corona, inoltre, erano funzionali al miglioramento delle manifatture locali per la creazione di prodotti artigianali di grande qualità che contribuissero alla decorazione delle sale delle dimore reali e nobiliari britanniche. Si pensi all'acquisto della serie di cartoni di Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina ora al Victoria and Albert Museum dopo un secolare soggiorno ad Hampton Court; essi furono acquistati da Carlo I ma da questi mai esposti poiché essi vennero subito inviati alla manifattura reale di Mortlake per essere utilizzati per la produzione di nuove serie di arazzi⁸².

La Rivoluzione stroncò anche questi immaturi tentativi di promuovere uno sviluppo stilistico delle produzioni artistiche e artigianali inglesi verso i modelli italiani. Con l'eccezione di pochissimi pezzi, le collezioni reali furono disperse da Cromwell e molte opere presero nuovamente la vela per il continente europeo approdando in particolare nelle collezioni reali di Spagna e in quelle imperiali. Quelle che rimasero in Inghilterra, tra cui la maggior parte dei disegni, si disseminarono in varie mani, perdendo conseguentemente il carattere di grande "scuola" che in quanto insieme avrebbe potuto avere specie se fosse stato reso pubblicamente accessibile dalla corona. La situazione delle arti in Inghilterra allo scontro con le asprezze della Guerra Civile, o almeno la sua percezione nel settimo decennio del diciassettesimo secolo, è illustrata con sintesi drammatica da Wren in un altro brano dei *Parentalia*: «la fatale Guerra Civile ebbe inizio e le arti e le scienze vennero immediatamente accantonate [...] Tutto ciò che seguì furono oscurità e tenebre»⁸³. Ma la coscienza della perdita subita dalla nazione con queste dispersioni era ancora viva persino agli inizi del secolo successivo. In una lettera rivolta nel corso del suo *Grand Tour* allo zio James Brydges, primo duca di Chandos (1674-1744) nel 1707, il giovane William Leigh scriveva infatti che «la collezione di dipinti nel Castello» «la più pregevole vista a Praga [...] non può che provocare qualche rimpianto in un inglese [...] molti di essi sono pezzi che un tempo hanno adornato i vari palazzi di re Carlo I e che, in seguito al suo martirio, furono venduti dai ribelli e collocati qui»⁸⁴.

⁸¹ Cfr. Sutton 1974, pp. 3-9, 32-37, 75-77 e Howard 1985, pp. 257 e 258.

⁸² Per la vicenda storica e conservativa dei cartoni di Raffaello cfr. Shearman 1972; Fermor 1996; Evans, 2010.

⁸³ «[...] the fatal Civil War commenc'd, and all the Arts and Sciences were immediately laid aside [...] What follow'd was Darkness ad Obscurity [...]». Cfr. Wren 1750, pp. 269-70.

⁸⁴ «the collection of pictures in the Castle» «the most valuable sight in Prague [...] must occasion some regret in an Englishman [...] most of them are pieces that once adorn'd the several palaces of King Charles the 1st which after his Martyrdome were sold by Rebels and placed there». Cit. in Jenkins 2007, p. 74.

1.4 «*the most unadorn'd [city] of her Bigness in the World*». La promozione di un gusto architettonico e decorativo d'impronta barocca da parte della corona inglese al tempo della Restaurazione nelle fabbriche reali e nelle opere pubbliche

Nell'età della Restaurazione, la percezione sulla condizione delle arti nelle isole Britanniche sembra essere stata univocamente negativa. Molte fonti ci trasmettono la visione estremamente pessimistica che i gentiluomini inglesi di più raffinata formazione culturale avevano in particolare rispetto alle sorti dell'architettura e dei suoi ornati. Nel 1666 il grande letterato e intendente d'arte John Evelyn (1620-1706), che aveva a lungo viaggiato in Francia e in Italia nei decenni precedenti, si lamentava che fosse «una pena che questa grande città di Londra, nell'opinione dei nostri vicini debba continuare a rimanere [...] la più disadorna della sua grandezza del mondo»⁸⁵. Ancora molti anni dopo, nel 1697, Christopher Wren, che pure nei decenni precedenti si era alacramente operato per sollevare le sorti dell'architettura nazionale, in una lettera sosteneva che Londra fosse «ancora inferiore negli edifici pubblici a tante città di minore importanza e ricchezza»⁸⁶.

Egli, inoltre, lamentava: «La nostra Nobiltà di sangue e terriera [...] ritiene assolutamente innecessario lo studio dell'architettura o addirittura che questo sottragga qualcosa al resto della loro educazione; da ciò procede quella triste perdita di così tante irrecuperabili occasioni durante i loro viaggi in altri paesi, come si rivela al loro ritorno, mentre non c'è niente che riguardi costoro in modo più specifico che i prodotti di quest'arte illustre»⁸⁷. Tuttavia queste ultime affermazioni devono essere interpretate come un'esagerazione retorica volta a incitare quella parte della nobiltà inglese che ne avesse avuto i mezzi ad impegnarsi per realizzare in patria «prodotti di quest'arte illustre», cioè nobili architetture residenziali, secondo i modelli studiati nei periodi di formazione.

La coscienza di un'inadeguatezza dal punto di vista dell'architettura e dei suoi ornamenti, ma in senso più ampio sull'intero piano della produzione artistica, rispetto ai principali stati cattolici dell'Europa continentale e dell'Italia in particolare, si acuiva certamente a fronte della grande ricchezza e potere commerciale, militare e politico della nazione inglese. Tale sentimento doveva risvegliarsi dolorosamente soprattutto in quella parte non piccola della nobiltà locale che aveva viaggiato, talvolta a lungo, fuori dei confini del regno d'Inghilterra e conosciuto realtà artistiche e culturali straniere. Infatti, furono molti i personaggi di alta condizione a viaggiare al di fuori dei confini delle isole britanniche nei de-

⁸⁵ «it is a pity [...] this great City which in the opinion of Our Neighbours, should longer continue [to be] the most unadorn'd of her Bigness in the World». Cfr. Soo 1999, pp. 222-23; Evelyn e Darley 2006, p. 216.

⁸⁶ «[it] is yet inferior in Publick Buildings to many Cities of less note and wealth». Cfr. Wren 1750, p. 282 (Wren Society 1939, p. 85). Cfr. anche Soo 1999, pp. 221-22.

⁸⁷ «Our Nobility and Gentry [...] imagine the Study of Architecture and Art absolute non-necessary, or forsooth a diminution to the rest of their Education, from whence proceeds that miserable loss of so many irrecoverable advantages during their Travels in other Countries, as appears at their return; whereas [...] there is nothing which does more properly concern them [...] than the effects of this illustrious Art». Cfr. Evelyn e Fréart 1664, p. 120.

cenni più bui del secolo in via di conclusione. Si trattò in parte di allontanamenti dovuti al dissenso per la nuova situazione politica e religiosa e al desiderio di sostenere la casa reale in esilio. Tuttavia, per lo più i viaggi furono compiuti nello spirito del *Grand Tour*, che si apprestava a diventare prassi educativa consolidata tra i giovani di buona estrazione, un processo stimolato dalla circolazione di stampe, disegni, guide e descrizioni che divulgavano i traguardi artistici conseguiti in Francia e in Italia entro la prima metà del diciassettesimo secolo.

In Inghilterra, almeno per tutto il primo ventennio successivo al ritorno degli Stuart, gli edifici percepiti come maggiormente rappresentativi sul piano dell'aggiornamento stilistico erano ancora quelli realizzati da Inigo Jones al tempo di Giacomo I e Carlo I. Ma queste opere non potevano ormai più confrontarsi con quelle contemporanee di altri paesi e non rispondevano pertanto in modo adeguato agli ideali degli "intendenti" e dei più alti esponenti della società inglese. Le opere del grande architetto, molte delle quali erano, per altro, incompiute, dovevano essere giudicate ormai carenti nella caratterizzazione ornamentale sia dei prospetti esterni sia degli interni e ancora in tutti quegli elementi di carattere eminentemente ornamentale che erano indispensabili complementi (ornamentali e funzionali a un tempo) della costruzione, come i pilastri dei cancelli delle recinzioni, le fontane e altri ornamenti dei giardini.

La nuda schiettezza dei tagli delle finestre della Banqueting House, creduta talvolta una consapevole imitazione del carattere essenziale delle architetture mostrate in alcune tavole dei *Quattro Libri*, in particolare della tavola che mostra le forme della "Sala Egizia", ma in realtà conseguenza dell'incompiutezza del programma decorativo della sala, non era apprezzata nel corso della seconda metà del diciassettesimo secolo. Certamente i contemporanei ritenevano che la scheletrica espressività degli ordini campiti sul muro nudo creasse uno stridente contrasto con l'opulenza delle tele di Rubens nel soffitto. Dagli inventari, dai diari di viaggiatori che visitarono la sala e da alcune relazioni diplomatiche sappiamo infatti che la sala era usualmente foderata di arazzi che coprivano l'intero ordine di semicolonne inferiore, accecando persino le finestre. La necessità di una presentazione adeguata della sala, in assenza di una stabile e decorosa decorazione delle pareti, era evidentemente più importante della coerenza strutturale classica e di ogni considerazione funzionale relativa all'illuminazione, che comunque era garantita in misura sufficiente dalle finestre dell'ordine superiore⁸⁸.

Le opere di Jones non potevano pertanto essere considerate un modello valido per nuove fabbriche di alto profilo, almeno non senza un importante processo di revisione e aggiornamento delle componenti decorative. La sfortuna professionale che negli ultimi anni della loro vita colpì presso gli ambienti di corte tanto John Webb, che dello stile di Jones era stato fedele seguace e traghettatore attraverso le

⁸⁸ Cfr. Campbell 2002, cat. 78 e Campbell 2007b, pp. 110-12.

acque piatte e oscure del Commonwealth sino nella seconda metà del diciassettesimo secolo, che Roger Pratt (1620-84), esponente di un rigido classicismo vitruviano e palladiano, si deve appunto a questo cambio di prospettive⁸⁹. Carlo II (1660-85), che aveva avuto esperienza della magnificenza raggiunta nei primi decenni del secolo dall'architettura delle corti e della grande nobiltà dell'Europa continentale nel corso del suo esilio, essendo stato ospite in Francia del palazzo del Louvre e in Olanda del palazzo di Mauritshuis e di Huis ten Boshche⁹⁰, nonché delle opere pubbliche delle maggiori città di quelle nazioni, non andò infatti ai summenzionati propagatori dei modi di un classicismo locale. Il sovrano rivolse piuttosto la sua fiducia a Hugh May (1621-84) e al giovane Wren, eletti rispettivamente Controller e Surveyor nell'Office of the Royal Works nel 1668⁹¹.

Entrambi questi architetti erano privi di significative esperienze nel campo dell'architettura pubblica e di magnificenza al momento della nomina, tuttavia essi sembravano poter meglio rispondere alle ambizioni del sovrano e alle esigenze di fasto e raffinatezza di una corte contemporanea in virtù delle dirette esperienze avute di moderne residenze nobiliari e reali più dell'Europa continentale. May aveva infatti seguito in esilio lo stesso monarca e il futuro Giacomo II (1685-88), visitando molti edifici eccellenti di Francia e Olanda. Wren aveva invece compiuto un viaggio di formazione artistica di pochi mesi in Francia nel 1665, col pretesto di prendere parte al seguito della regina madre Enrichetta Maria (1609-69), che, dopo essere tornata a Londra nel 1660, aveva ora deciso di ritirarsi nel paese natale⁹². Essi potevano, in breve, almeno comprendere il gusto e i desideri del re se non conformarsi interamente ad essi nella loro produzione.

1.5 Influenze francesi e influenze italiane nella formazione di Christopher Wren

Grande peso è stato dato al viaggio in Francia di Wren, sostenendo che esso abbia comportato un passaggio di elementi specifici del linguaggio formale di quel paese nell'architettura e nella decorazione inglese dei decenni successivi. Bisogna tuttavia considerare cosa era stato effettivamente costruito in Francia alla data del viaggio e quali fossero gli indirizzi del gusto della committenza locale in quel preci-

⁸⁹ Dimore classiciste realizzate nei primi anni della restaurazione da John Webb e Roger Pratt sono rispettivamente Amesbury Abbey, Wiltshire (1660 demolita) e Kingston Lacy, Dorset (1663), Horseheath House, Cambridgeshire (1663); Clarendon House, Londra (1664). Una nota di un taccuino di appunti di Pratt, tuttavia, ci trasmette l'immagine di un architetto niente affatto restio, almeno sul piano dei principi, all'assimilazione delle novità del linguaggio architettonico barocco, che egli tuttavia, aveva conosciuto probabilmente in una fase ancora troppo germinale: «No man deserves the name of an architect who has not been very well versed both in the old ones of Rome, as likewise the more modern of Italy and France». Cit. in Platt 2013, p. 68.

⁹⁰ Cfr. Burns 1999, p. 41.

⁹¹ Su May cfr. Bold 2008; Keay 2008, pp. 181-93.

⁹² Cfr. McCorquodale 1988, p. 106.

so momento nei campi dell'architettura e dei suoi ornati. Intorno agli anni Sessanta, non essendosi ancora precisato l'indirizzo classicista che caratterizzò le opere degli ultimi anni di regno di Luigi XIV (1638-1715), a prevalere erano modi compositivi e ornamentali largamente influenzati dall'Italia. In effetti, non sembra esservi stata una chiara percezione di uno stile realmente diverso tra Italia e Francia in questo periodo. Nella produzione artistica di entrambi i paesi, infatti, gli artisti si confrontavano al contempo con le reliquie dell'antichità e con la grande tradizione rinascimentale italiana secondo modi e visioni comuni. Inoltre, nel campo della grande decorazione architettonica la Francia si mostrava estremamente sensibile ai modi compositivi del cortonismo, verso i quali, in particolare, tendeva grandemente Charles Le Brun (1619-90). Determinate differenze e peculiarità nelle consuetudini architettoniche dei due paesi di grande impatto per l'immagine dell'edificio – ad esempio l'uso di alti tetti con abbaini nell'architettura francese o di ampie altane nell'architettura italiana – o la diversa proporzione delle finestre in relazione all'insieme della facciata – benché sfruttate sovente a fini decorativi – erano percepite in primo luogo come risposte funzionali a fattori climatici e sociali peculiari di ciascuno dei due paesi, e non rientrava pertanto propriamente tra gli elementi di “stile”.

La Francia, in quanto paese geograficamente più prossimo all'Inghilterra e più precocemente attivo nella pubblicazione in stampe delle sue migliori opere di architettura contemporanea (in particolare con le opere di Jacques Androuet du Cerceau (1515-85), una fonte estesamente utilizzata anche da Jones)⁹³, aveva certamente esercitato una forte influenza sull'Inghilterra nel tardo sedicesimo secolo e nella prima metà del successivo. Tuttavia già Henry Wotton (1568-1639), nel suo *The Elements of Architecture* del 1624, aveva espresso un parere critico sull'architettura francese in una lapidaria sentenza: «La Francia non è il teatro dei migliori edifici»⁹⁴. Schemi elaborati in Francia venivano spesso rielaborati in Inghilterra o in Olanda nella prima metà del Seicento, ma eliminando motivi tipicamente francesi (in particolar modo alcuni complicati modelli di trabeazioni e di cornici di porte e finestre) che venivano sostituiti con dettagli ripresi da Palladio o da Scamozzi e da molte altre fonti calcografiche italiane⁹⁵.

Un elemento utilizzato da Wren nelle sue opere a partire dagli anni Settanta e spesso avvertito come un'influenza del viaggio a Parigi del 1665 è il bugnato a forti fasce orizzontali. Tale tipo di ornamento architettonico era certamente tipico dell'architettura francese del diciassettesimo secolo, ma esso caratterizzava anche molte opere italiane contemporanee che Wren avrebbe potuto conoscere dalla pubblicazione dei tre volumi del *Nuovo teatro delle fabbriche et edifici in prospettiva di Roma moderna* (1665-67) pubblicati da Giovan Giacomo De Rossi (1627-91) con le incisioni di Giovan Battista Falda (1643-78). L'uso di tale tipo di bugnato divenne sempre più caratteristico dell'architettura tardo barocca italiana

⁹³ Worsley 2007, pp. 168, 171.

⁹⁴ «France bee not the Theater of the best Buildings». Cit. in Burns 1999, p. 54.

⁹⁵ Burns 1999, p. 58.

così come delle sue derivazioni “internazionali” con il declinare del secolo diciassettesimo e ancor più nel corso del successivo. Esso fu impiegato in particolare dagli allievi italiani e stranieri di Carlo Fontana (1638-1714), come Filippo Juvarra (1678-1736), che se ne servì, ad esempio, nel prospetto dell'Archivio di Stato di Torino, da Fisher Von Erlach (1656-1723), da Nicodemus Tessin in Giovane (1654-1728). L'uso di questo tipo di bugnato si ritrova inoltre nei progetti tracciati per le esercitazioni accademiche presentate e ai concorsi dell'Accademia di San Luca sin dagli anni Ottanta del secolo⁹⁶. Certamente la crescente partecipazione di artisti francesi alle attività dell'accademia romana per tutto il Seicento contribuì notevolmente alla circolazione di motivi tra i due paesi; ma ciò, appunto, rende quanto mai dubbia la possibilità di ricondurre all'apprezzamento di modi specificamente francesi l'utilizzo di alcuni elementi presenti nei progetti di Wren dopo il suo viaggio del 1665.

Anche in relazione a un motivo come quello della colonna binata, che in seguito al viaggio in Francia Wren sfruttò più volte in risposta a problemi funzionali e formali di distribuzione dei sostegni architettonici nelle proprie opere, si è voluto vedere una necessaria influenza delle incisioni riproducenti la *Colonnade* del fronte Est del Louvre, realizzata su progetto di Claude Perrault tra il 1667 e il 1670. È tuttavia lo stesso Wren a informarci che la decisione di utilizzare tale motivo nella facciata di St. Paul's nacque riflettendo non solo sul recente esempio francese ma anche su molti modelli cinque e seicenteschi italiani, o più precisamente romani. Egli scrive: «Bramante usò colonne binate senza scrupolo, così come fece Michelangelo dentro e fuori della cupola di San Pietro in Vaticano; lo stesso avviene nella cupola del portico della chiesa di Santa Maria Maggiore in Roma [Wren si riferisce qui chiaramente al portico realizzato nel 1605 da Flaminio Ponzio (1560-1613) e non alla facciata del 1735 di Ferdinando Fuga (1699-1782)] e anche in altri edifici pubblici e privati dei più celebrati architetti; per esempio, tra gli altri, nella facciata del palazzo dei Signori Caffarelli alla Valle costruito da Raffaello d'Urbino nell'anno 1515, il quale contiene 26 colonne raddoppiate sul prospetto». Solo in ultima battuta Wren concede che anche «gli architetti francesi [abbiano] fatto lo stesso ottenendo un buon risultato, specialmente nella bellissima facciata del Louvre»⁹⁷.

Durante la sua permanenza a Parigi, Wren ebbe la straordinaria esperienza di incontrare Gianlorenzo Bernini (1598-1680), che si trovava a Parigi su invito di Jean-Baptiste Colbert (1619-83) per eseguire il ritratto del re e per promuovere i suoi progetti per la ricostruzione del corpo principale del palazzo

⁹⁶ Filippo Barigioni, *Progetto per Grande Palazzo*, I° premio al Concorso Accademico di I^a Classe del 1681 e Fortunato Carapicchia, *Progetto di Palazzo*, I° premio del Concorso Accademico di II^a Classe del 1681. Cfr. Marconi, Cipriani e Valeriani 1974, I, cat. nn. 41-44 e 54-55.

⁹⁷ «Bramante used double Columns without scruple, as did Michael Angelo within and without the Cupola of St. Peter's in the Vatican: the like is done in the Portico of the Church of Santa Maria Mjor in Rome; and also in other publick and private edifices by the most celebrated Architects; to instance among others in the Facade of the Palace of SSrs Caffarelli alla Valle built by Raphael Urbin in the Year 1515; which contains 26 duplicates Columns in Front. The French Architects have practiced the same to a good Effect, especially in the beautiful Facade of the Louvre». Wren 1750, pp. 278-79.

reale del Louvre⁹⁸. Wren fu ammesso alla visione dei progetti dell'artista italiano, dandone relazione in una nota lettera riportata in *Parentalia* e verosimilmente rivolta a Evelyn, ed ebbe in questo modo uno dei suoi primi contatti con i modi della grande architettura romana contemporanea. La lettera di Wren è di notevole interesse poiché dimostra come a Parigi egli fosse attratto soprattutto dai riflessi dei modi compositivi e decorativi del barocco italiano visibili in quella città. Per i disegni di Bernini, osservati solo per pochi istanti, egli esprime un entusiasmo superiore a quello mostrato nella descrizione di qualsiasi architettura francese visitata nel corso del viaggio⁹⁹. Wren scrisse di essere stato a vedere «molte volte» «i magnifici appartamenti della Regina Madre nel Louvre»¹⁰⁰. Le stanze di questi appartamenti, decorate tra il 1655 e il 1657 nel sontuoso stile decorativo di Giovanni Francesco Romanelli (1610-62), con affreschi di vivissimo colore incastonati in sofisticate cornici di stucco ad altorilievo in bianco e oro, erano la massima espressione del barocco romano visibile in Francia al tempo. Lo stile di queste decorazioni era stato oggetto di un'attenuata imitazione da parte di Le Brun e dei membri della sua scuola nella Galleria d'Apollon (1661-63) nello stesso Louvre, ma è significativo che Wren non faccia accenno a questo ambiente, che pure era quello di maggior prestigio del palazzo reale e quello di più recente decorazione (*fig. 7*).

Wren loda inoltre le decorazioni del Palazzo Mazzarino, in cui la volta della galleria era stata ornata di affreschi e stucchi dallo stesso Romanelli (1646-47), e quelle di Vaux Le Vicomte eseguite sotto la direzione di Le Brun in uno stile genuinamente cortonesco (1658-1661). Dileggia invece sottilmente, con un misto di stupore per la preziosità degli ornamenti e il loro cattivo gusto, la decorazione del Castello di Versailles. La reggia, ancora mancante delle grandi addizioni di Mansard (1646-1708) degli anni Settanta e Ottanta, è descritta dall'inglese come uno «stipetto» rivestito con una «ricca livrea». Wren, infatti, osserva censorio: «non vi è un centimetro all'interno che non sia inzeppato di bizzarrie d'ornamenti [...]; lavori di filigrana e piccoli gingilli sono in gran voga, ma l'architettura dovrebbe avere l'attributo dell'eternità»¹⁰¹. In considerazione dell'entusiasmo espresso per il linguaggio decorativo cortonesco queste critiche non possono tuttavia essere giudicate come il segno di una solida fedeltà di Wren ai valori del classicismo o di un suo radicale rifiuto per l'applicazione di una

⁹⁸ Wren si aspettava di conoscere Mansard e Bernini. In una lettera rivolta dalla Francia all'amico Ralph Bathurst a Cambridge egli scriveva: «I'll appeale to Monsieur Manzard, or Signior Bernini, both which I shall see at Paris within this fortnight». Cfr. Tinniswood 2001, p. 258.

⁹⁹ «Bernini Design of the Louvre I would have given my skin for, but the old reserv'd Italian gave me but a few minutes View, it was five little Designs in Paper, for which he hath receiv'd as many thousand Pistoles, I had only time to copy it in my Fancy and Memory». Wren 1750, p. 262. Cfr. McCorquodale 1988, p. 106.

¹⁰⁰ «the glorious apartemnts of the Queen Mother at the Louvre, which I saw many Times». Wren 1750, p. 262.

¹⁰¹ «The Palace, or if you please, the Cabinet of Versailles, called me Twice to see It; the mixture of brick and stone, blue tile and gold made it look like a rich Livery; not an inch within but crowded with little Curiosities of Ornaments: the Women, as they make here the Language of Fashions, and meddle with Politicks and Philosophy, so they sway also in Architecture; Works of Filgrand, and little Knacks are in great Vogue; but Building certainly ought to have the Attribute of eternal». Ivi, p. 263.

decorazione fastosa in architettura, ma solo come una specifica presa di posizione a favore del gusto decorativo italiano, più vigoroso e ponderato (e in definitiva più magnifico) di quello francese, preziosissimo ma inconsistente.

Sebbene la lettera succitata non vi accenni neppure, l'architetto inglese ebbe probabilmente occasione di entrare in contatto anche con i disegni inviati da Roma da Pietro da Cortona (1596-1669) e da Carlo Rainaldi (1611-92) per la reggia del Louvre¹⁰². Di questi disegni, come di quelli di Bernini, egli tracciò probabilmente appunti sulla carta e non solo nella sua «fantasia e memoria», come dice ancora la lettera summenzionata. Ciò aiuterebbe molto a comprendere come elementi di quei progetti possano apparire in opere di architettura inglese dei decenni successivi, in particolare in alcuni edifici di Nicholas Hawksmoor (1661-1736) e John Vanbrugh (1654-1726). Infatti, solo uno dei progetti di Bernini per il Louvre (il terzo schema, certamente il meno personale e barocco tra quelli avanzati dall'architetto italiano) venne tradotto in incisione ne *L'Architecture française* di Jean Marot (1619-79) edita postuma da Daniel Marot (1661-1752) nel 1686¹⁰³; e, malgrado anche Vanbrugh abbia soggiornato a Parigi, le circostanze della sua permanenza in quella città, prima in veste di militare poi di recluso per attività di spionaggio, sembrano decisamente escludere che egli abbia avuto la possibilità di accedere ai disegni italiani per il palazzo reale¹⁰⁴.

1.6 Il carattere delle fabbriche pubbliche civili e religiose di Londra dopo il *Great Fire*

La circostanza del Grande Incendio che aveva distrutto Londra nel 1666, aveva certamente avuto l'effetto di accentuare il desiderio della corona e di molti personaggi del mondo culturale inglese di vedere l'architettura pubblica e privata della capitale rigenerarsi sui migliori modelli continentali nel corso della ricostruzione, ma aveva al contempo anche palesato le difficoltà dell'ambiente artistico inglese di rispondere a tali aspirazioni. Come sostenne Christopher Wren Jr. nelle proprie annotazioni nei *Parenthalia*, l'incendio sembrava aver offerto una grande occasione per rinnovare l'immagine architettonica e artistica della città: «Al fine di attuare una [sua] corretta riforma, il Dr. Wren delineò un progetto o modello di una nuova metropoli, nel quale era posto rimedio alla deformità e alle scomodità della vecchia città, tramite l'ampliamento delle strade e dei viali e aggregando le masse [delle costruzioni] in modo che fossero ciascuna parallela all'altra, come dovrebbe essere, ed evitando se possibile, con la più grande comodità, tutti gli angoli acuti e [inoltre] collocando tutto le chiese parrocchiali in modo che

¹⁰² Sui progetti di Bernini per il Louvre cfr. Haute Coeur 1928; Schiavo 1956; Wittkower 1972, pp. 156-59; sui progetti di Carlo Rainaldi e Pietro da Cortona, cfr. Noehles 1961, p. 40; Portoghesi 1961, pp. 243-46 e Wittkower 1972, pp. 204-05.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Cfr. Saumarez Smith 1990, pp. 34-36.

fossero grandi e isolate e ancora dando ai luoghi più frequentati la forma di una grande Piazza [in italiano nel testo] che fosse il centro di otto viali [...]»¹⁰⁵.

Un simile progetto, certamente all'avanguardia nell'Europa del tempo, rispondeva pienamente alle aspirazioni degli "intendenti" inglesi del tempo. Evelyn aveva sottoposto un progetto simile a quello di Wren, basato su una pluralità di cannocchiali visivi, tridenti e *places-étoiles*, e altri architetti diedero pure le loro proposte per una razionale distribuzione della rete viaria¹⁰⁶. Ma riforme urbane così radicali, che avrebbero comportato enormi problemi legali nella riassegnazione dei lotti edificabili ai proprietari delle abitazioni e delle botteghe della città, non avevano speranze di essere approvate e si optò infine per una ricostruzione che privilegiò la rapidità e l'economicità degli interventi rispetto ai parametri della teatralità e della magnificenza dei modelli della Parigi borbonica e della Roma papale. La città dunque risorse nell'ammirazione generale per le capacità organizzative della corona e del parlamento inglese, ma senza un vero programma edilizio di alto profilo inteso ad accrescerne la dignità estetica. Persino il *Monument*, variamente attribuito a Wren o a Robert Hooke (1635-1703) nella sua veste definitiva, grandioso ornamento a scala urbana ed emblema di una Londra rinata dalle sue ceneri come una fenice, venne sì ad elevarsi maestoso sullo *skyline* della City, ma senza una piazza o un fondale architettonico capaci di valorizzarlo pienamente, come lamentava ancora molti anni dopo James Ralph (1705-62): «Niente può essere più audace e sorprendente, niente più bello e armonioso [del Monument ...] Niente, invero, potrebbe essere più ridicolo della sua collocazione»¹⁰⁷.

Tuttavia sarebbe ingenuo sostenere che il complessivo fallimento dal punto di vista della qualità formale della ricostruzione di Londra sia da imputare soltanto a circostanze di carattere urbanistico. Le caratteristiche degli edifici religiosi ricostruiti dopo il Grande Incendio, infatti, chiariscono che il principale problema era di altra natura. La costruzione delle nuove chiese di Londra, note collettivamente come *City Churches*, ebbe inizio a partire dal 1670, prolungandosi per l'intero arco dei due decenni successivi. Attribuite per lungo tempo indistintamente al solo Christopher Wren, ritenuto responsabile non solo della definizione più strettamente architettonica degli edifici ma anche della loro decorazione

¹⁰⁵ «In order therefore to a proper Reformation, Dr. Wren [...] designed a Plan or Model of a new City, in which the Deformity and Inconveniencies of the old Town were remedied, by the enlarging the Streets and Lanes, and carrying the mass near parallel to one another as might be; avoiding if compatible with greater Convenience, all acute angles; by seating all the parochial Churches conspicuous and insular; by forming the most publick Places into large Piazza's, the Centres of eight Ways [...]». Cfr. Wren 1750, p. 118.

¹⁰⁶ Cfr. Forrest 2016.

¹⁰⁷ Ralph 1734, pp. 9-10: «Nothing can be more bold and surprising, nothing more beautiful and harmonious -, the bas-relief at the base, allowing for some few defeicts, is finely imagined, and executed as well and nothing material can be cavilled with, but the inscriptions round about it. Nothing, indeed, can be more ridiculous than its situation, unless the reason which is assigned for so doing, being nearly on the spot where the fire began. I am of opinion, if it had been raised at the end of Pater-Noster Row, where Cheapside-conduit flood, it would have been as perpetual a remembrance of the misfortune it is designed to record, and would at once have added an inexpressable beauty to the vista, and received as much as it gave». Sul Monument cfr. Walker 2011.

accessoria esterna ed interna, questi edifici sono in realtà frutto della collaborazione dello stesso Wren con una vasta squadra di architetti e maestranze dotate di ampia autonomia decisionale ed operativa¹⁰⁸. Costoro avevano ricevuto una formazione in ambiente locale sui trattati di architettura italiani e francesi del Cinquecento largamente circolanti in Inghilterra e sulle opere di Jones, ed erano pertanto ignari dei più recenti sviluppi dell'architettura e della decorazione in Francia e in Italia. Giacché la formazione di molti di loro aveva avuto luogo nel periodo del Commonwealth, quando in Inghilterra si erano eretti quasi esclusivamente edifici di carattere civile, essi erano particolarmente impreparati ad affrontare la progettazione e decorazione di edifici sacri¹⁰⁹. Inoltre né l'opera Jones né i testi di Serlio, Palladio o Vignola offrivano esempi di architettura ecclesiastica facilmente adottabili per le esigenze della ricostruzione successiva al Grande Incendio.

Una certa confusione e arretratezza nella scelta dei modelli non caratterizza tuttavia la sola architettura ecclesiastica ma è avvertibile anche nella definizione dei progetti per le grandi fabbriche del Royal Exchange (*fig. 8*), della Custom House (1672) e del Royal College of Physicians (1672-78), tracciati rispettivamente da Edward Jarman (1605-68), da Wren e da Robert Hooke (1635-1703), che pure erano tra i cantieri più impegnativi sul piano finanziario dell'intera campagna di ricostruzione, trattandosi di luoghi sommamente pubblici e di frequentazione internazionale. Questi edifici, infatti, non si caratterizzavano per una particolare complessità, varietà o originalità dell'organizzazione strutturale e decorativa, rimanendo fedeli in sostanza a un patrimonio di forme e motivi decorativi desunti da una generica tradizione classicista e applicati in modo disorganico e superficiale¹¹⁰.

Gli edifici realizzati da Wren fuori da Londra nei primi anni della Restaurazione mostravano più forti influenze continentali (e particolarmente italiane) ma non erano comunque molto aggiornati sul gusto decorativo contemporaneo. Lo Sheldonian Theatre di Oxford, realizzato tra il 1663 e il 1665, presentava quale principale elemento di aggiornamento formale le pitture illusionistiche e di soggetto allegorico del soffitto realizzate dal mediocre pittore reale Roger Streater (1621-79)¹¹¹, mentre la foggia delle cornici di porte e finestre, dei capitelli e di altri elementi dell'architettura derivava ancora dal repertorio standard della formazione manualistica del classicismo, ovvero i trattati di Serlio, Palladio e Vignola (*fig. 9*). Altre opere di Wren di questo periodo, come la cappella del Pembroke College e la biblioteca del Trinity College di Cambridge (rispettivamente del 1660, e 1665), che pure nei limiti della storia dell'architettura in-

¹⁰⁸ I principali collaboratori di Wren nella ricostruzione delle *City Churches* furono Edward Pearce il Giovane (1630-1695), William de Keyser (1647-1692) e John Oliver (morto nel 1701).

¹⁰⁹ Un'esauriente panoramica sulla situazione dell'architettura pubblica e privata inglese nelle fasi della restaurazione e nei primi vent'anni seguenti la *Glorious Revolution* e sugli intrecci esistenti tra architettura e situazione politica e militare del regno d'Inghilterra negli stessi anni è offerta in Clark 1965 pp. 388-97.

¹¹⁰ La commissione reale per la ricostruzione comprendeva May, Wren e Pratt. La città incaricò invece Peter Mills, Robert Hooke e Edward Jarman. Cfr. Blom 1928, p. 12.

¹¹¹ Hamlett 2013.

glese di età moderna erano certo edifici notevoli, a un occhio ben educato da esperienze europee dovevano apparire – anche al tempo – quanto mai arcaiche, rigide ed ingolfate di barbarismi.

John Evelyn, nell'introduzione dell'edizione da lui curata dei *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne* del francese Roland Fréart (1606-76)¹¹², poneva l'accento sui problemi dell'architettura inglese del suo tempo. Egli aveva grandemente elogiato l'opera di costruttore e rinnovatore di Carlo II Stuart e l'impegno del sovrano per porre rimedio al vuoto di iniziative e ai danni provocati al patrimonio architettonico della nazione durante gli anni del *Commonwealth*. «Non sarebbe un paradosso ma la verità», scriveva infatti Evelyn, «l'affermare che vostra maestà ha già costruito e riparato in tre o quattro anni (nonostante le difficoltà e la necessità di una straordinaria economia nell'interesse del pubblico) più di ciò che i vostri nemici hanno distrutto in venti»¹¹³. L'autore, tuttavia, ricordava al suo reale interlocutore lo scarso livello toccato dall'architettura britannica contemporanea, imputandolo in primo luogo all'ignoranza da parte delle maestranze e degli artisti della nazione britannica delle vere e corrette forme e proporzioni degli ordini e degli schemi costruttivi dell'architettura classica, ovvero ricordando «tutte le scorrettezze e assurdità nelle nostre strutture moderne»¹¹⁴.

In effetti, nei primi decenni della Restaurazione i professionisti dell'architettura e delle arti locali avevano dovuto in primo luogo riprendere confidenza con le regole, le proporzioni del linguaggio classico e dei suoi ornamenti, per tentare di uscire da quella «meschinità gotica» segnalata da Evelyn. Lo stesso Wren aveva dovuto perfezionare la padronanza del linguaggio degli ordini degli antichi, che costituiva la base per ogni elaborazione formale compositiva e decorativa successiva. In seguito egli si era spinto fino in Francia, come detto, per osservare le architetture più recenti realizzate o in via di realizzazione o progettazione in quel paese e raccogliere idee per la realizzazione di nuove fabbriche e dei loro ornamenti, ma i semi di questa esperienza richiesero certamente del tempo per germogliare e legarsi positivamente e organicamente con la prima formazione manualistica dell'architetto. Inoltre per Wren non era certo semplice trasmettere ciò che aveva appreso con le sue esperienze di viaggio a colleghi che a simili esperienze erano rimasti estranei e alle maestranze responsabili dell'esecuzione delle opere, fedeli a prassi costruttive e pattern decorativi consolidati in ambiente locale. La scarsa familiarità con lo strumento del disegno e le sue convenzioni da parte degli artefici inglesi del tempo era un ulteriore elemento che complicava il processo di trasmissione di un linguaggio di provenienza straniera. A questi ultimi problemi Wren aveva comunque potuto in

¹¹² Evelyn e Fréart 1664.

¹¹³ «It would be no Paradox, but a Truth, to affirme that Your Majesty has already Built and Repair'd more in three or four Years (notwithstanding the difficulties, and the necessities of an extraordinary Oeconomy for the publick concernment) than all Your Enemeies have destroy'd in Twenty». Ivi, p. vii.

¹¹⁴ «You well know [...] all the mischiefs and absurdities in our modern Structures». Ivi, p. xiv.

parte ovviare facendo incetta di stampe e disegni a Parigi, programmaticamente al fine di offrire «ai nostri connazionali esempi di Ornamenti e grottesches»¹¹⁵.

Il viaggio in Francia non aveva inoltre certamente preparato Wren ad affrontare tutte le sfide che il suo nuovo incarico di Surveyor of the Royal Works gli poneva davanti. Wren e Carlo II avevano concertato di affidare l'«ornamento della città» di Londra rinnovata dopo l'incendio in primo luogo a «graziosi campanili o lanterne [delle chiese], svettanti al di sopra delle case vicine»¹¹⁶. Le aguzze guglie dei campanili erano un elemento caratteristico delle consuetudini architettoniche inglesi che era naturale desiderare di rigenerare secondo i parametri di un nuovo gusto architettonico e decorativo. Tuttavia in Francia non esistevano ancora moderne espressioni architettoniche di tali elementi, né in quel periodo Wren o altri professionisti locali avevano avuto evidentemente accesso a testimonianze visive delle sperimentazioni che su quegli elementi si erano compiute in Italia per adeguare le forme dei campanili alla sensibilità barocca, ad esempio nei molti progetti concorrenti per i campanili della facciata di San Pietro redatti al tempo di Innocenzo X (1574-1655, pontefice dal 1644)¹¹⁷. Le uniche fonti a stampa a disposizione degli architetti inglesi nei primi anni Sessanta del secolo che riproducevano forme di campanili alla moderna di un certo prestigio erano ancora le incisioni di Labacco dei progetti per San Pietro di Antonio da Sangallo il Giovane, e quelle più recenti che mostravano il progetto di Carlo Maderno (1556-1629) per la facciata di San Pietro e la torre dell'orologio di Martino Ferrabosco (morto nel 1623)¹¹⁸. Un'influenza di questi ultimi modelli può essere ravvisata nelle guglie di St Mary Le Bow, eretta a partire dal 1672, e nei progetti per la guglia di St. Augustine, Watling Street, del 1695¹¹⁹. Altre guglie costruite precocemente, quelle dei campanili di St. Martin, Ludgate (completata nel 1680 c.), St. Lawrence, Jewry (1673-80), la stessa St. James's, Piccadilly (1672-84), mostrano invece una dipendenza

¹¹⁵ «I shall bring you almost all France in Paper, Which I found by some or other ready design'd to my Hand, in which I have spent both Labour and some Money». Nello stesso luogo, Wren ricorda che per i «Bernini's Design of the Louvre I would have given my skin for but the old reserv'd Italian gave me but a few minutes view [...] I had only Time to copy it in my Fancy and Memory [...]». Egli inoltre sostiene di aver «purchas'd a great deal of taille-douche, that I might give our Country-men Examples of Ornaments and Grottesks, in which the Italians themselves confess the French to excel»; Wren 1750, p. 262. Cfr. McCorquodale 1988, p. 106.

¹¹⁶ «[...] handsome Spires, or Lanterns, rising in good proportion above the neighboring Houses [...] may be of sufficient Ornament to the Town». Questa dichiarazione proviene dal parere offerto da Wren alla *Commission for Building Fifty New Churches in the Cities of London and Westminster* sul metodo da seguire per portare a compimento la grande opera di dotazione di nuove chiese delle popolose periferie della città di Londra nel dicembre del 1711, conservato nelle minute della stessa *Commission* a Lambeth Palace. Cfr. Port 1986, pp. 21-23 e Soo 1999, p. 201-02. Cfr. anche de la Ruffinière du Prey 2000, pp. 134-35 e van Eck 2012.

¹¹⁷ Sulla straordinaria vicenda dei progetti per i campanili della Basilica Vaticana, elaborati in concorso dai principali architetti della Barocca, cfr. McPhee 2002. In questa occasione si mise a punto un ampio catalogo di soluzioni formali barocche per i campanili, destinate a essere ripetute in un modo o nell'altro in Italia e in molti altri paesi dell'universo barocco per tutta la seconda metà del diciassettesimo secolo e per l'intera estensione del successivo.

¹¹⁸ Cfr. Egger 1929.

¹¹⁹ Cfr. Geraghty 2007, cat. nn. 117 e 154.

da modesti e tradizionali modelli olandesi¹²⁰, un fatto che nei più colti decenni successivi attirerà aspre critiche su queste strutture da parte dei più esigenti critici inglesi¹²¹.

1.7 I progetti per St. Paul's del tempo della Restaurazione

Negli stessi anni Wren profondeva grandi energie nella messa a punto di un progetto per la nuova St. Paul's, un edificio destinato a diventare il principale ornamento della città di Londra e a cui si affidava in prospettiva anche il compito di promuovere sul piano internazionale le potenzialità dell'Inghilterra in campo artistico e architettonico. Tuttavia le prime proposte di Wren per la grande chiesa, anche quelle elaborate dopo che la pianta dell'edificio venne definitivamente fissata con la posa della prima pietra nel 1675, hanno più il sapore di una personale e ancora confusa ricerca tra le forme strutturali e decorative di molti modelli eccellenti (tanto antichi che moderni) derivati da disegni e incisioni che di un formale e maturo metodo di definizione progettuale. Lo dimostrano efficacemente la massa dei disegni tracciati in vista della definitiva messa a punto del progetto in elevazione che si sono conservati, prodotti nello studio di Christopher Wren dal grande architetto stesso, da Nicholas Hawksmoor e da Edward Pierce il Giovane (1630-94). Una grande varietà di modelli è ravvisabile anche nelle rappresentazioni (spesso molto contrastanti tra loro) della chiesa completata nelle incisioni pubblicate negli ultimi anni del regno di Carlo II, al tempo di Guglielmo III e ancora nei primi anni di regno della Regina Anna; stampe evidentemente basate su disegni di carattere semiufficiale che mostravano le intenzioni di Wren in un particolare momento¹²².

Per limitarci alla sola cupola, episodio di più alta qualità formale dell'intera struttura e principale ornamento dell'edificio e della città di Londra, si può notare come nel *Great Model*, Wren tragga ispirazione dalle incisioni dei progetti originali per San Pietro di Michelangelo di Etienne Dupérac (1525-

¹²⁰ La tecnica costruttiva scelta per la costruzione di alcune di esse (legno ricoperto di piombo o rame) non può essere considerata influente sulla veste formale assunta dalle strutture, poiché anche in seguito simili elementi verranno costruiti con la medesima tecnica (ad esempio la lanterna della cupola di Castle Howard) ma in uno stile pienamente aggiornato su modelli italiani contemporanei.

¹²¹ «The churches in London are rather convenient than fine, not adorned with pomp and pageantry as in Popish countries; but, like the true Protestant plainness, they have made very little of ornament either within them or without, nor, excepting a few, are they famous for handsome steeples, a great many of them are very mean, and some that seem adorned, are rather deformed than beautified by the heads that contrived, or by the hands that built them». Defoe 1724, I, p. 331. Che Defoe non critichi le guglie delle *City Churches* in generale, ma solo quelle che non rispondono a tipologie compatibili con il gusto tardobarocco contemporaneo da lui condiviso, è reso evidente dall'elenco di guglie pregevoli offerto subito dopo il passo citato: «Some, however, hold up their heads with grandeur and magnificence, and are really ornaments to the whole, I mean by these, such as Bow, St. Brides, the new church in the Strand, Rood-Lane Church, or St. Margaret Fattens, St. Antholins, St. Clement Danes, and some others, and some of the fifty churches, now adding by the county and charity of the government, are like to be very well adorned». Ivi, p. 332.

¹²² Sull'indeterminazione circa il progetto definitivo della cattedrale e l'indecisione circa i modelli da adottare (francesi o italiani, moderni o antichi) e sull'«iconografia» del progetto negli anni del suo avanzamento, cfr. in particolare Fürst 1956, pp. 96-120; Higgott 2004a, pp.171-90; Higgott 2004b.

1604)¹²³. Da questa fonte, Wren derivò l'ordine unico monumentale sollevato su una zoccolatura e concluso da un altro attico con pronao classico addossato in facciata. Nel trattamento del tamburo e della sua finestratura, tuttavia, Wren fa piuttosto capo alle incisioni del progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per lo stesso San Pietro¹²⁴. La forma della lanterna della cupola del vestibolo del *Great Model* deriva invece da un'incisione di Giovanni Battista Soria (1581-1621) riprodotte un'invenzione sepolcrale di Giovanni Battista Montano (1534-1621)¹²⁵. In una pianta conservata a All Souls College e databile agli anni 1670-75, Wren rielaborò la pianta della rotonda dei Bagni di Costantino al Quirinale che egli poteva conoscere solo attraverso un disegno proveniente dall'eredità di Inigo Jones e ora nella collezione Burlington al RIBA¹²⁶.

In un altro gruppo di disegni per St. Paul's conservati a All Souls College, egli disegnò la cupola e la facciata sui modelli esatti della cupola del Pantheon e della facciata del Tempio della Pace come ricostruita nei *Quattro Libri* di Andrea Palladio (*fig. 10*)¹²⁷. Wren meditò anche la possibilità di realizzare il tamburo della cupola per St. Paul's sull'esempio dell'incisione del 1552 di Antonio Labacco (1495-1570) del progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per San Giovanni dei Fiorentini (*fig. 11*)¹²⁸. Nel *Revised Design* per St. Paul's la cupola è invece un prodotto complesso che deriva alcuni elementi, come il doppio attico e la collocazione di un pieno di colonne sull'asse delle navate anziché una finestra, dalla cupola dell'ospedale reale degli Invalides di Parigi, che Wren avrebbe potuto conoscere dalle incisioni pubblicate da *Le Jeune de Boulencourt* nel 1683¹²⁹, ma questo modello è comunque rivisto sulle proporzioni della cupola di San Pietro così come realizzata e illustrata da numerosi incisori. Il San Pietro di Michelangelo è anche il modello per la caratterizzazione ornamentale dei finestrini della calotta, mentre la forma delle finestre del tamburo deriva ancora una volta dal modello delle incisioni del progetto sangallesco per San Pietro (*fig. 12*).

¹²³ Sul *Great Model* cfr. Schofield 2016, pp. 14-16. Sull'incisione cfr. Bardeschi Ciulich e Ragionieri 2004, p. 90.

¹²⁴ Cfr. Fischer 1972, p. 15, cat. n. H 144 a; Thoenes 1994, p. 647, cat. n. 370 d; Bianchi 2006, p. 50.

¹²⁵ Soria 1625.

¹²⁶ Christopher Wren, *Progetto planimetrico per St. Paul's con sviluppo centrico, datata circa al 1670-75*, LASCL II.60. Cfr. Geraghty 2007, cat. 61. Andrea Palladio, *Terme di Costantino, Roma, sezione parziale*, RIBA, *Album Palladio I/5*. Cfr. Zorzi 1959, pp. 64-65 e Spielmann 1962, pp. 75-77, 164 e cat. 175.

¹²⁷ Christopher Wren, *Tre fogli con sezioni e prospetti di un progetto per St. Paul's con cupola ispirata al modello del Pantheon, datata circa al 1674-75*, LASCL II.61, 62, 59. Cfr. Geraghty 1997, cat. 62-64.

¹²⁸ Christopher Wren, *Due fogli con sezioni e prospetti di un progetto per St. Paul's con tamburo contraffortato da mensola rovesce, datata circa al 1674-75*, LASCL II.32, 17. Cfr. Geraghty 1997, cat. 67-68. Sull'incisione contenuta in Labacco 1559, cfr. Bruschi 2002, p. 154.

¹²⁹ Christopher Wren e Nicholas Hawksmoor, *Elevazione longitudinale di progetto per St. Paul's noto come Revised Design, datata circa al 1685-87*, LASCL II.29. Cfr. Geraghty 1997, cat. 81. Sul volume di De Boulencourt (De Boulencourt 1683) e la sua importanza nella trasmissione internazionale dell'immagine del complesso parigino cfr. Fuhring 2015, p. 93. Sulle caratteristiche generali del *Revised Design* e i suoi modelli cfr. Downes 1988a, Idem 1994 e Higgott 2004.

1.8 «[...] *comparable to any paintings of the most famous Roman masters*». Lavori di decorazione nelle residenze reali al tempo della Restaurazione

Per quanto riguarda la caratterizzazione stilistica degli edifici residenziali destinati alla corte avviati in questo periodo, valgono in gran parte le considerazioni svolte per l'architettura ecclesiastica, per quanto si debba certamente anche tener conto del fatto che i termini imposti dal parlamento di Londra a Carlo II per il ritorno sul trono rendevano difficile la mobilitazione di grandi capitali per tali opere. Nella ricostruzione del palazzo reale di Placentia a Greenwich, decisa da Carlo II immediatamente dopo il suo ritorno in patria nel 1660, l'anziano John Webb aveva dato avvio ad un edificio di grande coerenza formale e decisamente orientato sui modelli italiani ma di un gusto molto attardato¹³⁰. In seguito Carlo II aveva tentato di elevare il prestigio e il fasto della corte avviando grandi lavori nell'antico castello di Windsor. Questi ebbero inizio nel 1668 e furono affidati alla direzione di Hugh May e di Christopher Wren¹³¹.

In quegli anni si verificò un fatto destinato a grande rilevanza per la storia della decorazione in Inghilterra. Ralph Montagu, terzo barone poi primo duca Montagu (1638-1709) e ambasciatore inglese presso la corte di Francia negli anni 1669-72, recò con sé nel suo ritorno in patria il pittore Antonio Verrio (1636-1707) assieme con il suo allievo Louis Laguerre (1663-1721). Verrio, era un pittore di grande talento decorativo, ben formato sul gusto cortonesco imperante in Italia a cavallo della metà del Seicento e anche in Francia, come detto poc'anzi. Egli aveva trascorso gli ultimi anni al servizio di Luigi XIV in lavori di pittura nelle residenze di Versailles e Saint-Cloud ed era pertanto un artista che poteva pienamente incontrare il gusto e le aspirazioni di Carlo II. Tra le sue qualità di grande pittore murale vi era anche quella di saper simulare in pitture con grande efficacia, se pure non sempre con rigore, complesse partiture architettoniche in prospettiva, stucchi, bassorilievi, statue, mensole ornate con vasi cesellati, tutti quegli elementi insomma che tanto contribuivano al fasto della decorazione barocca continentale ma che in Inghilterra era difficile se non proprio del tutto impossibile ottenere anche per i più grandi committenti. Il re, che era ben cosciente della difficoltà per gli artisti inglesi di eseguire decorazioni e ornamenti aggiornati secondo i più moderni indirizzi stilistici, si assicurò immediatamente i servizi del pittore, sperando di accentuare grazie ai suoi interventi il carattere rappresentativo e l'apparenza continentale dei nuovi appartamenti di Windsor¹³². La maniera decorativa che Verrio e

¹³⁰ Cfr. Downes 1966, pp. 3-4 e Sutcliffe 2006, p. 48.

¹³¹ Sull'appartamento di Carlo II a Windsor e le sue particolarità in relazione al cerimoniale di corte, cfr. Keay 2008, pp. 181-93.

¹³² Sull'arrivo di Verrio in Inghilterra e sui lavori a Windsor, cfr. Whinney e Miller 1957, p. 296; Croft Murray 1974, p. 447-57 e Raffaele De Giorgi 2009, pp. 104-10. A De Giorgi si rimanda in generale anche sul resto dell'attività inglese di Verrio e sulla sua precedente formazione artistica. Su Raph Montagu, cfr. *Infra*, pp. 72-73, 108. Montagu presentò Verrio a Henry Bennet, primo Lord Arlington che divenne il primo committente documentato di Verrio in Inghilterra. Per Lord Arlington, Verrio eseguì affreschi con storie di Bacco e Arianna a Euston Hall e ad Arlington House a Londra. Lord Arlington era

Laguerre inaugurarono nella dimora reale, caratterizzata da un linguaggio barocco magniloquente, con ampie aperture illusionistiche e vorticose composizioni di figure, drappi ed elementi ornamentali, ebbe un'enorme e duratura fortuna in Inghilterra e si affermò come uno standard decorativo di ogni grande residenza nobiliare per oltre trent'anni a venire.

La St. George's Hall e la Cappella Reale di Windsor furono i primi edifici con queste funzioni erette in paesi protestanti a ospitare una decorazione del tutto confrontabile con quella degli edifici italiani contemporanei (*fig. 13*)¹³³. Evelyn celebrò senza riserve questi interventi nel suo diario, definendo in particolare l'illusionistica ascensione di figure sulla superficie della volta come «paragonabile a qualsiasi pittura dei più famosi maestri di Roma»¹³⁴. Poco più tardi, inoltre, egli lodò sommamente sul piano formale le decorazioni di Verrio nella cappella cattolica di Giacomo II a Whitehall (1686-88) e ciò a dispetto del suo scandalo religioso per la realizzazione e l'ufficiatura della cappella stessa¹³⁵. Questi interventi furono riguardati come qualitativamente eccellenti ed eccezionali nel panorama britannico per molti anni. Cinquant'anni dopo l'esecuzione delle decorazioni negli appartamenti di Windsor, Daniel Defoe (1660-1731), un visitatore di occhio critico e non certo incline al panegirismo (benché certo sensibile al fascino del linguaggio formale del Barocco), scriveva: «niente può essere detto che eguagli ciò che gli occhi vedono» al cospetto «delle bellezze e ornamenti della sala di S. Giorgio». Egli inoltre giudicava la Cappella Reale «la più fine e ben eseguita di questo tipo in Inghilterra»¹³⁶.

incaricato del re di soprintendere al restauro di numerose residenze della corona. Quasi certamente fu lui a introdurre il pittore a Carlo II. Cfr. De Giorgi 2009, p. 104.

¹³³ Keay 2008, pp. 190-95. La decorazione delle due sale è perduta, ma è documentata in una serie di acquerelli di Charles Wild (1781-1835), RC 922112, 922113.

¹³⁴ Bray e Evelyn 1901, p. 410: «That which was new at Windsor since I was last there, and was surprising to me, was the incomparable fresco painting in St. George's Hall, representing the legend of St. George, and triumph of the Black Prince, and his reception by Edward III; the volto, or roof, not totally finished; then the Resurrection in the Chapel, where the figure of the Ascension is, in my opinion, comparable to any paintings of the most famous Roman masters; the Last Supper, also over the altar. I liked the contrivance of the unseen organ behind the altar, nor less the stupendous and beyond all description the incomparable carving of our Gibbon, who is, without controversy, the greatest master both for invention and rareness of work, that the world ever had in any age».

¹³⁵ Ivi, pp. 356-57: «I went to heare the musiq of the Italians in the New Chapel, now first open'd publickly at Whitehall for the Popish service. Nothing can be finer than the magnificent marble work and architecture at the end, where are four statues, representing St. John, St. Peter, St. Paul, and the Church, in white marble, the work of Mr. Gibbons, with all the carving and pillars of exquisite art and great coste. The altar-piece is the Salutation; the *volto in fresca*, the Assumption of the Blessed Virgin according to their tradition, with our Bl. Saviour, and a world of figures painted by Verrio. The throne where the King and Queene sit in very glorious, in a closet above, just opposite to the altar. Here we saw the Bishop in his mitre and rich copes, with 6 or 7 Jesuits and others in rich copes, sumptuously habited, often taking off and putting on the Bishop's mitre, who sate in the chaire with armes pontifically, was ador'd and cens'd by 3 Jesuits in their copes; then he went to the altar and made doves cringes, then censing the images and glorious tabernacle plac'd on the altar, and now and then changing place: the crosier which was of silver, was put into his hand with a word of mysterious ceremony, the musiq playing with singing».

¹³⁶ «It may be proper here to say something to the beauties and ornaments of St. George's Hall, though nothing can be said equal to what the eye would be witness to; 'tis surprizing, at the first entrance, to see at the upper end, the picture of "King William on horseback, under him, an ascent with marble steps, a balustrade, and a half pace, which, formerly, was actually there, with room for a throne, or chair of state, for the sovereign to sit on, when on publick days he thought fit to appear in ceremony. No man that had seen the former steps or ascent, and had gone up to the balustrade and throne, as I had done, could avoid supposing, they were there still; and as on a casual view, having been absent some years out of the

Negli ultimi anni di vita di Carlo II e nei primi anni di regno del suo successore furono avviati anche ambiziosi nuovi cantieri come quelli dell'ospedale militare reale di Chelsea e il palazzo di Winchester (1683-85). I due edifici furono progettati da Wren tenendo conto di modelli planimetrici francesi, ma ben poco può essere detto del carattere che avrebbero dovuto assumere una volta completati in virtù dell'apporto della decorazione degli interni e delle facciate. Entrambe le fabbriche, infatti, rimasero largamente incompiute e le parti costruite sono state in seguito soggette a demolizioni e trasformazioni profonde. Tuttavia è lecito aspettarsi che qualora i due edifici, e soprattutto il palazzo di Winchester, fossero stati conclusi, essi avrebbero ricevuto negli interni una decorazione paragonabile a quella degli appartamenti reali di Windsor Castle.

1.9 Tendenze decorative barocche nella committenza privata dell'età della Restaurazione

Molti importanti edifici di carattere residenziale costruiti o ristrutturati nel corso della Restaurazione testimoniano l'adesione dei nobili committenti del tempo ai canoni formali continentali contemporanei, e in particolare al gusto decorativo italiano. Tuttavia nelle dimore aristocratiche di questo periodo risulta spesso ben chiara la difficoltà di conciliare pienamente le ambizioni di una committenza cosmopolita e con un gusto internazionale con le possibilità di una produzione ancorata al contesto locale¹³⁷. Artisti e artigiani inglesi, infatti, non avevano la possibilità di accedere alle stesse esperienze visive dei committenti e non potevano per tanto far altro che continuare a rielaborare i modelli offerti da pattern-book non molto aggiornati. Oltre ai trattati di Sebastiano Serlio, Palladio, Scamozzi e Vignola, quest'ultimo circolante tanto nell'edizione originale che in quella fortunatissima con l'aggiunta delle porte dichiarate di Michelangelo ma in realtà opera di Montano, in Inghilterra si consultavano e imitavano ampiamente le tavole delle opere di Giovanni Battista Soria e Calisto Ferrante derivate dai disegni dello stesso Montano, e quelle dei due volumi di *Della Trasposizione dell'Obelisco Vaticano* di Domenico Fontana¹³⁸. Circolavano ed erano oggetto di imitazione anche opere di architettura francesi come le

nation, I was going forward towards the end of the hall, intending to go up the steps, as I had done formerly, I was confounded, when I came nearer, to see that the ascent was taken down, the marble steps gone, the chair of state, or throne, quite away, and that all I saw, was only painted upon the wall below the king and his horse; indeed it was so lively, so bright, so exquisitely performed, that I was perfectly deceived, though I had some pretension to judgment in pictures too; nor was my eye alone deceived, others were under the same deception, who were then with me. [...]Mr. Varrio [...] performed this [...] The painting of the cielings generally remain, being finished by the same hand in a most exquisite manner [...] At the west end of the hall, is the chapel royal, the neatest and finest of the kind in England; the carv'd work is beyond any that can be seen in England, the altar-piece is that of the institution, or, as we may call it, our Lord's first supper». Defoe 1724, I, pp. 305-06.

¹³⁷ I committenti delle ricostruzioni o ridecorazioni degli edifici summenzionati sono William Morgan signore di Machen e Tredegar (1640-1680), Elizabeth Murray (1626-1694) e John Maitland, primo duca di Lauderdale (1616-1682), Henry Cavendish, secondo duca di Newcastle-upon-Tyne (1630-1691), William Herbert, primo marchese di Powis (c.1626-1696). Di William Morgan sappiamo anche che finanziò un lungo viaggio del figlio in Italia negli anni Ottanta. Hayton 2002, p. 934.

¹³⁸ Vignola e Montano 1610; Fontana 1590; Soria 1624; Idem 1625; Idem 1628; Ferrante 1636 e Idem 1638.

Diverses inventions nouvelles, pour des cheminées di Jean Marot del 1648 e l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* di Claude Perrault (1613-88)¹³⁹. In Inghilterra non si produssero opere originali di architettura in questo periodo, ma si diedero alle stampe traduzioni di opere straniere, le quali spesso sono integrate di contenuti originali o per lo meno mostrano grande libertà nei confronti delle opere di riferimento. Oltre alla più volte citata edizione dei *Paralleles* di Fréart curata da Evelyn¹⁴⁰, videro la luce il trattato sugli ordini di *Robert Pricke (1643-1708) del 1663, traduzione di Le Premier Livre D'Architecture* del francese Julien Mauclerc (1543-1608)¹⁴¹ e soprattutto il *The First Book of Architecture by Andrea Palladio [...] with diverse other designs* di Godfrey Richards¹⁴². Quest'ultima opera, pubblicata a Londra nel 1663, conteneva una ricca appendice di cornici e altri motivi decorativi derivati dal *Traicté des cinq Ordres d'Architecture*, Paris 1645 di Pierre Le Muet (1591-1669), che fu oggetto di ben cinque ristampe entro la fine del secolo. Le diverse edizioni comunque variano considerevolmente tra loro nella quantità e qualità delle illustrazioni¹⁴³. Queste opere non tenevano conto dei grandi sviluppi dell'architettura e della decorazione avutisi a Roma in seguito al pontificato di Paolo V e pertanto continuavano a confinare le produzioni inglesi in una dimensione sostanzialmente tardo-manierista.

Le dimore più sfarzose di questo periodo, Tredegar House (lavori dal 1664-72), Ham House (dal 1673), e Nottingham Castle (dal 1674), tutte ricostruite dalle fondamenta, e Powis Castle (1665-85), radicalmente ristrutturato, hanno facciate di mattoni a vista o a pietra (liscia o a bugnato gentile) con cornici di porte e finestre riccamente ornate e ambienti di rappresentanza organizzati in lunghe *enfilade* secondo un gusto compositivo presente sia in Francia che in Italia nello stesso periodo. Le stanze più importanti degli edifici summenzionati sono ricoperte di damasco o velluto secondo l'uso italiano o di pannellature con scorniciature sagomate ma senza uso di ordini per scandire le differenti sezioni di parete, in contrasto con la moda francese contemporanea. Le cornici di porte e camini hanno un carattere fortemente architettonico e sembrano talvolta imitare decorazioni in stucco o marmo dell'architettura ecclesiastica italiana. In tal senso, esercita ancora una notevole influenza la decorazione a stucco dei principali ambienti di Wilton House, realizzata sui disegni di Jones e Webb negli anni Quaranta. Tale esempio era tuttavia aggiornato con il ricorso ad ornamenti di maggiore complessità e di rilievo plastico più vigoroso tratti dalle fonti calcografiche italiane summenzionate. Inoltre, diversamente da quanto avviene a Wilton House, dove le pareti hanno un colore di fondo molto chiaro, nella decorazione delle stanze di rappresentanza del tempo della Restaurazione il fondo delle pannellature è

¹³⁹ Marot 1648 e Perrault 1683.

¹⁴⁰ Evelyn e Fréart 1664.

¹⁴¹ Pricke 1663; cfr. Wittkower 1974, p. 101.

¹⁴² Richards 1663; cfr. Wittkower 1974, pp. 99-100.

¹⁴³ L'edizione del 1676 è particolarmente interessante per il fatto di pubblicare la prima rappresentazione calcografica della nuova St. Paul's, derivata pressappoco dal *Great Model* ma con numerose varianti.

normalmente lasciato nel colore naturale del legno o laccato in tinte vivaci, mentre gli intagli sono in legno di colore naturale contrastante col fondo o dorati. Esempi di particolare preziosità di questo genere di allestimenti con pannellature sono la Blue Drawing-room, e la State Bedroom a Powis Castle (1665) (fig. 14). In questo edificio le cornici di porte più sontuosamente intagliate si basano quasi interamente sui modelli di Le Muet nell'aggiunta di porte e finestre al *The First Book of Architecture* di Richards sopra citato.

A Tredegar House le Brown and Gilt Rooms (1668 c.) esibiscono un fasto e una raffinatezza formali maggiori, e seguono i modelli italiani in modo più convincente rispetto a ogni altra dimora del periodo della Restaurazione (fig. 15). Nella Brown Room le pannellature assumono la forma di cornici sagomate con risentiti aggetti laterali e superiori, derivate quasi puntualmente da modelli di cornici di porte e finestre contenuti nei due volumi di *Della Trasportazione dell'Obelisco Vaticano* di Domenico Fontana. Le cornici prese a modello sono tuttavia arricchite con una profusione di intagli e coronate da timpani mistilinei spezzati entro cui si inseriscono busti anticheggianti. Nella Gilt Room le cornici sagomate delle pannellature sono simili ma trattate in modo più semplice e campite con pitture di paesaggi e allegorie delle virtù. Un esempio singolarmente sontuoso di ambiente rivestito con pannellature riferibile alla committenza reale (le pannellature degli appartamenti della corona in questo periodo sono di solito quasi prive di ornati elaborati, se non attorno ai camini) è invece la King's Presence Chamber ricavata per Carlo II nella Queen's House di Greenwich. Questa è dipinta in color lapislazzulo con ricchi intagli dorati di mensole, cartelle a scartocci e ghirlande di foglie frutti e fiori dorati¹⁴⁴. Tutti gli interventi indicati mostrano però una mancanza di coerenza nell'accostamento dei vari elementi decorativi utilizzati e spesso una loro più o meno marcata deformazione vernacolare, chiara testimonianza della difficoltà delle maestranze impiegate di interpretare correttamente modelli estranei alla tradizione locale. I soffitti di alcuni ambienti delle dimore summenzionate sono ornati con dipinti illusionistici e di tema allegorico inclusi in sontuose cornici di stucco di alto rilievo, con rapidissima risposta agli interventi di Antonio Verrio e di Luis Laguerre negli appartamenti reali di Windsor Castle.

¹⁴⁴ Il blu sembra essere stato un colore favorito nella decorazione degli interni nel periodo della Restaurazione. A parte la King's Presence Chamber, nella Queen's House, era dipinta di blu anche la ringhiera della Tulip Staircase, che apparentemente aveva tale colore sin dalla sua realizzazione nel 1638. Celia Fiennes negli anni Novanta descrive come di questo colore le ringhiere delle scale della casa di Lady Donegal nel Surrey e il cancello d'ingresso di Newby Hall nello Yorkshire. In *The Builder's Dictionary* (1734) sono spiegati due procedimenti per tingere di blu il ferro: «To give Iron a true blue Colour Rub off the black Scurf with a Grind-Stone or Whet-Stone, rubbing hard up on the Work; then heat it in the Fire, and as it grows hot, it will change the Colour by Degree becoming [...] of a beautiful Blue. But sometimes Work-men Grind Indigo and Sallad-Oil together, and rub that Mixture upon it wit a Woollen Rag, While it is heating, and let it cool of it self». Una stanza con pannellature tinte in colore blu con fregi dorati è anche a Powis Castle (Blue Drawing Room). Al blu era fortemente associata l'idea di regalità in Inghilterra. Blue era il colore del nastro della giarrettiere che cingeva le armi reali. A Powis Castle, nella State Bedchamber, le pannellature in legno scuro erano punteggiate di scudetti blu con le cifre intrecciate e incoronate di Carlo II in oro. Sul "Royal Blu", cfr. una lettera di Sylvanus Urban su *The Gentleman's Magazine* (London, England), Volume 85, 1799, pp. 367-68.

Nella State Bedroom di Powis Castle, ad esempio, lo stesso Verrio fu chiamato a dipingere una scena d'incoronazione di Carlo II e Caterina di Braganza (1638-1705), adattando per l'occasione la composizione generale dell'*Apoteosi di Venezia* (1582) di Paolo Veronese (1528-88) nel soffitto del Salone del Palazzo Ducale¹⁴⁵. Nella Gilt Room di Tredegar House, un anonimo artista (britannico?) accostò invece tra loro in modo singolare motivi isolati del grandioso *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona in Palazzo Barberini (1632-39), per comporre una più domestica e didascalica allegoria delle virtù e dei vizi¹⁴⁶. Le composizioni delle opere italiane summenzionate furono derivate da fonti calcografiche, nel secondo caso certamente dalle tavole dell'*Aedes Barberini*, opera stampata a Roma nel 1642 con magnifiche incisioni di Johann Friedrich Greuter (1590-1662) (fig. 16b)¹⁴⁷. Questa è un'opera evidentemente molto più importante di quanto sia mai stato affermato per l'introduzione degli artisti inglesi della Restaurazione alle novità del linguaggio formale della grande decorazione romana della prima metà del Seicento, poiché alla base anche di molti brani della grande composizione di Robert Streater per il soffitto dello Sheldonian Theatre già menzionato. Le sale di molte altre dimore aristocratiche di questo periodo hanno soffitti caratterizzati da cornici di stucco ad alto rilievo che isolano un ampio campo centrale circolare, ovale, rettangolare o mistilineo, evidentemente destinato ad accogliere una decorazione pittorica. Tuttavia, pochissime presentano decorazioni come quelle summenzionate (o ne hanno di più tarde), e ciò dimostra ancora una volta la scissione tra il gusto e le intenzioni della committenza inglese della Restaurazione e le possibilità dell'ambiente artistico coevo.

1.10 «Architecture [...] establishes a Nation». La necessità politica di un aggiornamento delle forme architettoniche e decorative nell'età della Restaurazione

In questo delicato periodo della storia inglese, il problema della produzione di opere al livello delle migliori espressioni architettoniche e decorative dell'Europa continentale veniva percepito in termini molto seri, al punto da assumere un vero rilievo politico che avrà influenze anche sui successivi sviluppi stilistici dell'architettura locale. Christopher Wren espresse chiaramente questa visione politica dell'architettura, che certamente nell'Inghilterra della seconda metà del diciassettesimo secolo doveva essere condivisa da un'ampia rosa di personalità coltivate nella storia antica e conscie dei grandi avanzamenti e traguardi raggiunti in campo architettonico e artistico nell'Europa continentale e in Italia in particolare. Nel primo dei suoi *Tracts on Architecture* (elaborati negli anni Sessanta del diciassettesimo se-

¹⁴⁵ Cfr. Lees-Milne 1953, p. 79; Wittkower 1948, p. 50; Montgomery-Massingberd e Sykes 1994, p. 49; De Giorgi 2009, p. 114.

¹⁴⁶ Cfr. Foss 1980, p. 329 e Lord 2000, p. 58.

¹⁴⁷ Tetius 1642; Faedo e Frangenberg 2005.

colo) Wren scriveva: «l'architettura ha il suo uso politico, la costruzione di edifici pubblici è l'Ornamento di un Paese; essa consolida una nazione, vi attrae genti e commerci, fa sì che il popolo ami il proprio paese natale, e questa passione è l'origine di tutte le grandi azioni in una comunità nazionale. L'emulazione tra le città della Grecia fu la causa della loro grandezza. L'ostinato valore militare degli ebrei fu provocato dall'amore per il loro tempio e [quello stesso sentimento] fu un cemento che tenne insieme quella popolazione per molte ere e attraverso infiniti cambiamenti. La cura del decoro e delle infrastrutture pubbliche fu la maggior ragione della costituzione dei Paesi Bassi e di molte città del mondo. La Roma moderna sopravvive ancora oggi grazie alle rovine della città antica e alla loro imitazione. Così avviene per Gerusalemme con la Basilica del Santo Sepolcro e altre testimonianze dello zelo di Elena»¹⁴⁸.

Era implicito in questa considerazione che, così come l'eccellenza dell'architettura poteva eccitare un senso di orgoglio nazionale e amore per il proprio paese, l'assenza di iniziative architettoniche e di opere all'altezza delle migliori espressioni artistiche dell'Europa continentale del tempo era un motivo di disonore per l'Inghilterra; essa poteva condurre gli stessi inglesi a un dispregio della patria e a una eccessiva considerazione di paesi stranieri, persino con rischi eversivi per quanto riguardava la conformità e l'adesione alla fede e alla chiesa anglicana. Nel 1714 John Talman (1677-1726), in una lettera indirizzata ai membri della *Commission for Building Fifty New Churches*, sosteneva invece che nell'opinione degli stranieri gli inglesi pensavano «solo a mangiare e bere, o [...] discutere di religione». Egli si lamentava che l'Inghilterra, pur avendo «denaro per fare tanto quanto le altre Nazioni» si impegnasse poco nella realizzazione di opere di magnificenza pubblica e privata, persino meno degli «olandesi che noi tanto disprezziamo». John Talman avrebbe invece desiderato che «il mondo ci ammirasse come persone ben educate nelle arti», esprimendo «il desiderio, per l'onore di una città come Londra, così ricca e popolosa, di veder erigere qualche ornamento che possa stare almeno a paragone con quelli di Luigi XIV [...] [coloro] che [...] hanno sangue nobile nelle loro vene non tollereranno di essere surclassati nel proprio stato da altre nazioni quando essi possiedono il denaro e l'opportunità di mostrare al mondo che quando gli è gradito possono raggiungere la magnificenza come in qualsivoglia altro paese»¹⁴⁹. Del

¹⁴⁸ «Architecture has its political Use; publick Building being the Ornament of a Country; it establishes a Nation, draws People and Commerce; makes the People love their native Country, which Passion is the Original of all great Actions in a Commonwealth. The Emulation of the Cities of Greece was the true cause of their Greatness. The obstinate Valour of the Jews, occasionated by the Love of their Temple, was a Cement that held together that People, for many Ages, through infinite Change. The Care of publick Decency and Convenience was great Cause of the Establishment of the Low-Countries, and of many Cities in the World. Modern Rome subsists still, by the Ruins and Imitation of the old; as does Jerusalem, by the Temple of the Seppulchre, and other remains of Helena's Zeal». Cfr. Hanna 1981, pp. 5-7; Krufft 1994, pp. 233-36; Soo 1999, p. 210-13; van Eck 2003, p. 218; Lefaivre e Tzonis 2004, pp. 203-05; Tinniswood 2010, pp. 245-48.

¹⁴⁹ « I hope y.y will pardon y transport of an earnest zeal y t. something be done in England yt. strangers may not say of us, as was said formerly, that we only think of eating & drinking; or as Erasmus hinted, yt. we only dispute about Religion, I wou'd have y world admire us for Polite people in Arts. I wou'd humbly desire to mention to yt. Reverend Body y t. we have mony to do as much as other Nations, but it is fact that we do not; no not so much as y Dutch we so much dispice; what

resto nel programma della *Commission* c'era appunto anche l'intenzione che i magnifici edifici delle nuove chiese servissero come ornamento della città di Londra e della dignità della Chiesa d'Inghilterra e in sostanza venissero a costituire, secondo le stesse parole dei suoi membri «un vanto per la nazione»¹⁵⁰. Ancora nel 1718, in una delle sue lettere dall'Italia rivolte all'amico Burrell Masingberd, William Kent (1685-1748) rivelava di essere «dispiaciuto di ciò che sento [in Italia], [ovvero] che il nostro gusto sia ancora quello della piccola e fumosa pittura olandese dove tutte le figure sembrano bottiglie di vetro e non conformi alla natura»¹⁵¹.

Circa quindici anni più tardi questi argomenti erano ancora attuali per James Ralph quando nella sua *Critical Review* degli edifici pubblici e degli ornamenti di Londra scriveva che «niente contribuisce maggiormente alla grandezza e magnificenza di una nazione degli edifici nobili ed eleganti, e così pure niente produce una più pesante censura del gusto di una nazione che il non averli. Una delle ragioni principali per cui l'Italia è così generalmente visitata da tutti i forestieri di genio e distinzione, è la magnificenza delle sue strutture e il loro numero e varietà. Esse sono di continuo un'esca per condurre i loro vicini a lasciare il proprio denaro presso di loro [...]». Sicuramente egli esprimeva idee circolanti già da molti anni negli ambienti sociali britannici più colti e cosmopoliti quando sosteneva che «da natura degli edifici che recano pubblico ornamento obbedisce sempre alla regola che essi non possono essere mai troppo costosi o magnifici [...]» e riteneva che «per questa ragione St. Paul's è [...] censurato per non esser di più». Per Ralph «il coro [di St. Paul's] avrebbe dovuto essere terminato con un catino absidale molto più magnifico, adornato con ogni eleganza e profusione di decorazioni, l'altare avrebbe dovuto

must y is. proceed from? Not from want of mony! [...] and shall i committ a fault if i am desirous, for y honour of so rich and popolous a citty to see some ornament erected that may stand at list in competition with that of lowis y XIV? [...] [those] who as y.y have noble blood in yeir veins will not suffer ymSelves to be out done in state by other Nations when y.y have mony and opportunity to to shew y Word, yt. when y.y please, y can be as magnificent as any other country whatever [...]». Cit. in Friedman 1976, doc. 13.

¹⁵⁰ Le minute contenenti le deliberazioni della Commissione, oggi conservate nella biblioteca di Lambeth Palace a Londra, ci informano su quali fossero gli aspetti formali e funzionali cui si intendeva che le nuove chiese dovessero conformarsi. In questi documenti è delineato un edificio ecclesiastico ideale alquanto diverso dai semplici e spesso anonimi (guglie a parte) edifici ecclesiastici realizzati sotto la supervisione di Wren nei decenni precedenti. Una minuta della Commissione datata 21 novembre 1711, ad esempio, stabilisce che le chiese avrebbero dovuto essere correttamente orientate secondo l'asse liturgico ovest-est ogni volta che questo fosse stato possibile in relazione al sito. Nell'autunno del 1711, in una delle prime riunioni della *Commission*, Vanbrugh stabilì che le chiese dovessero «remain Monuments to posterity of the Queen's piety and grandeur, ornaments to the Town, and a credit to the Nation»; «Their magnificence had been esteemed a pious expression of the People's great and profound veneration towards their Deities; and the contemplation of that magnificence has at the same time augmented that veneration». Vanbrugh invocò l'adozione di un «plain but just and noble style», e raccomandò che le nuove chiese venissero costruite «in isola» sia per esaltarne la dignità che per ridurre i rischi di incendio; che fossero ornate da portici, utili e magnifici a un tempo, e di torri; che fossero solide e durevoli e possedessero «a solemn and awfull appearance». Secondo Wren le nuove chiese dovevano essere «fitted for auditories, a single room [...] with pews and galleries [...] at least, sixty feet broad and ninety feet long, besides a chancel at one end and the belfry and portico at the other. [...] should be adorned with porticos both for beauties and convenience». Le minute citate sono riportate in Downes 1959, pp. 160-61. Sui caratteri assunti dalle chiese erette dalla Commissione e in generale sullo stile dei grandi edifici ecclesiastici di nuova fondazione nel corso del regno della regina Anna, cfr. Downes 1966, pp. 98-109, de la Ruffinière du Prey 2000 e van Eck 2012.

¹⁵¹ «I am afraid by what I here yt our gusto is still in ye little Duch way fine burnish'd paint that all ye figurs look like Glass Bottles and not like Nature». La lettera è datata 15 novembre. Cfr. Blackett-Ord 2001, cat. 26.

essere realizzato con i marmi più ricchi secondo il gusto più dispendioso [...] tutti gli spazi liberi dell'edificio avrebbero dovuto essere riempiti con le più nobili pitture di storia, tutto lo splendore dei fregi, delle cornici e degli intagli avrebbe dovuto essere acceso dalle dorature più costose, profuse per adornarlo; e un grandioso profluvio di ricchissime tende pendenti dalle finestre, per rifinire e adornare queste ultime».

Tali osservazioni venivano motivate con l'autorità di un referente (apparentemente sorprendente per un paese protestante) come la Basilica Vaticana. Ralph scrisse infatti che: «San Pietro a Roma era [...] un modello che il più raffinato architetto non avrebbe dovuto vergognarsi di imitare [...] Io penso che fosse necessario per noi almeno eguagliarlo [...] ciò sarebbe stato non più di ciò che sarebbe stato ragionevole aspettarsi da una tale nazione qual è la nostra e da un tale architetto qual era Wren»¹⁵². Ma come vedremo meglio anche in seguito tale modello si imponeva in Inghilterra al giudizio di chiunque avesse compiuto il viaggio in Italia o avesse approfondito la conoscenza di quel paese tramite lo studio di guide, disegni e stampe.

¹⁵² «[...] nothing contributes more to the grandeur and magnificence of a city, that noble and elegant buildings, so nothing produces an heavier censure on a nation's taste than those which are otherwise [...] One of the chief reason why Italy is so generally visited by all foreigners of genius and distinction, is owing to the magnificence of their structures, and their number and variety: they are a continual bait to invite their neighbours to lay out their money amongst them [...] the nature of publick ornamental buildings [...] always lays it down for a rule, that they cannot be too expensive or magnificent [...] for which reason St. Paul's is [...] censur'd for not being more so [...] St Paul's is so far from being admir'd [...] that nothing is more common than to hear it censur'd for not being more so. [...] St Peter's at Rome was [...] a model which the most finish'd architect need not to have been ashamed to imitate, and as all its particular beauties have been long publickly known and admir'd, I think it was incumbent on us to have equal'd it at least [...] it would have been no more than might have been reasonably expected from such a nation as ours and such a genius as Wren [...] The choir [...] might have terminated in a much more magnificent alcove than we see there at present, adorn'd with all the elegance and profusion of decoration: the altar should have been rais'd of the richest marble in the most expensive taste [...] it might have [...] terminated the view of the whole, with all the graces of the most luxuriant imagination. All the intermediate spaces should have been fill'd up with the noblest historical paintings; all the majesty of frize-work, cornices, and carving, heighten'd with the most costly guildings, should have been lavish'd to adorn it; and one grand flow of magnificent curtain depended from the windows, to finish and adorn the same [...] it is a thousand pities they did not carry it on much farther, and make this pile not only the ornament of Britain, but the admiration and envy of all Europe». Ralph 1734, pp. 44-46. Anche Defoe lamentava l'incompiutezza decorativa di St. Paul's. Egli scriveva: «[Christopher Wren] intended to have beautified the inside of the cupola with mosaic work, which strikes the eye of the beholder with amazing lustre; and, without the least decay of colours, is as durable as the building itself, but in this he was unhappily over-ruled, though he had undertaken to procure four of the most eminent artists in that profession from Italy». Defoe sosteneva pure che l'assenza di una decorazione comparabile con quella delle più importanti chiese italiane contemporanea, e in particolare con San Pietro (fatale termine di confronto per il grande edificio londinese) pregiudicasse grandemente l'apprezzamento della sua stessa architettura: «If all the square columns, the great pilasters, and the flat pannel work, as well within as without, which they now alledge are too heavy and look too gross, were filled with pictures, adorned with carved work and gilding, and crowded with adorable images of the saints and angels, the kneeling crowd would not complain of the grossness of the work; but 'tis the Protestant plainness, that divesting those columns, &c. of their ornaments, makes the work, which in itself is not so large and gross as that of St. Peter's, be called gross and heavy». Cfr. Defoe 1724, I, pp. 333-34.

1.11 La percezione dei viaggiatori italiani dell'architettura e decorazione inglese nell'età della Restaurazione

Nel corso della Restaurazione, in virtù della ripresa del dialogo con le potenze cattoliche giunsero occasionalmente in visita in Inghilterra importanti personalità straniere. Tali occasioni d'incontro dovevano tuttavia essere fonte d'imbarazzo in certe alte sfere sociali o culturali della popolazione britannica, e particolarmente nell'ambiente della corte, per l'impossibilità di mostrare ai visitatori stranieri opere al livello di quelle presenti nei loro paesi di provenienza. I diari e le relazioni dei visitatori italiani confermano questa impressione. Una delle più precoci tra queste testimonianze, è quella offertaci dalle *Relazioni di viaggio* del conte Lorenzo Magalotti (1637-1712), in Inghilterra al seguito del principe ereditario del Granducato di Toscana, il futuro Cosimo III (1642-1723) nel viaggio d'Istruzione attraverso vari paesi europei che questi intraprese nel 1669. Quest'opera, che per quanto riguarda la tappa francese del viaggio del giovane Cosimo è ricchissima di impressioni, descrizioni e critiche agli edifici e alle opere d'arte visionate, dell'Inghilterra non esprime che laconiche osservazioni generali sullo stato delle arti. Ciò è particolarmente strano considerando che l'Inghilterra era ancora un paese poco conosciuto all'epoca e che essa era una delle mete principali del viaggio di Cosimo per via del rilievo dei traffici commerciali che intercorrevano tra le isole britanniche e la Toscana nel porto di Livorno.

Dell'architettura di Londra in via di rinnovamento dopo il Grande Incendio del 1666, ad esempio, Magalotti non va oltre il dire che «è buona e per tutti v'è obbligo di seguitare appressa a poco un istesso disegno»¹⁵³. Un'annotazione che, se non proprio interpretabile come di biasimo, è certo impossibile intendere per un complimento. Degli edifici visitati fuori da Londra le sue osservazioni non sono né più articolate né più elogiative. Egli visitò varie dimore aristocratiche senza spendere una parola di commento, lasciando un'impressione solo di Audley End presso Newmarket, una grandiosa residenza giacobiana, che dal 1668 svolgeva il ruolo di ritiro per la corte¹⁵⁴. Egli notò che il «palazzo, benché sia stato fabbricato da 60 anni in qua, non è però regolare, ma pende più nel gotico mescolato con qualche poco del dorico et ionico» apprezzando solo «una cupoletta, nella quale vi è un oriuolo, che rende in lontananza più decorosa la magnificenza di quel grande edificio»¹⁵⁵. L'unica eccezione è costituita dallo Sheldonian Theatre del quale Magalotti sembra tuttavia apprezzare soprattutto la decorazione illusionistica del soffitto approntata da Streater, che egli erroneamente descrive «a fresco» anziché ad olio¹⁵⁶.

Pochi anni più tardi, un altro italiano con una particolare sensibilità per il linguaggio dell'architettura, Gregorio Leti (1630-1701), nel suo *Teatro Britannico* del 1684 esprimeva pure un giudi-

¹⁵³ Magalotti 1968, p. 67.

¹⁵⁴ Sulla storia generale di Audley End, cfr. Braybrooke 1836; sulle evoluzioni seicentesche della struttura, cfr. Drury 1980.

¹⁵⁵ Magalotti 1968, p. 70.

¹⁵⁶ Ivi, p. 45.

zio poco positivo sull'aspetto della città di Londra. Leti ricordava soprattutto la comodità e rapidità di esecuzione delle costruzioni britanniche comparandole con quelle italiane e francesi, sostenendo che mentre «[nella] Italia e la Francia [...] tutte le [...] fabbriche, sono [...] d'una splendida apparenza d'architettura, [...] al contrario [...] gli Inglesi son curiosi generalmente [...] d'una comodità economica nel di dentro [...]». Anche di una delle più ambiziose case private della Londra del tempo, Montagu House (terminata nel 1679 da Robert Hooke), una delle pochissime costruzioni private citate come notabili nella città di Londra nel *Teatro Britannico* (e che Evelyn nel suo diario giudicava «a fine palace») ¹⁵⁷, l'autore non manca di dire che «[...] veramente à questo Palazzo non manca che l'Architettura Italiana» ¹⁵⁸. Per Leti il Palazzo Reale di Whitehall era «degnò veramente d'esser ammirato, non già per la rarità de' suoi ornamenti, ò per la nuova forma della sua Architettura, mà [soltanto] per il grande vantaggio del suo sito». Solo per «la Banqueting House dove il Rè suol festeggiare», Leti esprime un elogio formale ricordandola come «vasta e bella, e ben proportionata» ¹⁵⁹. Nel *Viaggio d'Italia in Inghilterra* pubblicato dall'astronomo e cartografo veneziano Vincenzo Coronelli (1650-1718) nel 1696, l'autore esprimeva invece assai più chiaramente il suo pensiero, giudicando il «Palazzo Reale detto Whitehall assai brutto benché di straordinaria grandezza» ¹⁶⁰.

Coronelli era un visitatore privilegiato, recatosi in Inghilterra insieme con gli ambasciatori Lorenzo Soranzo e Girolamo Venier (1650-1735) in una missione diplomatica della Repubblica di Venezia per riconoscere formalmente il diritto di successione al trono di Maria Stuart e di Guglielmo d'Orange e pertanto ammesso agilmente negli ambienti della corte e nelle case della grande nobiltà locale. Nel testo che pubblicò per trasmettere memoria del suo viaggio, egli è comprensibilmente assai moderato (anche se non sempre pienamente elogiativo) nei giudizi sui nuovi sovrani e in generale sulla società e sui costumi inglesi. Un'eccezione nella sua prudente relazione è costituita però proprio dai giudizi nei confronti delle manifestazioni artistiche dell'Inghilterra. Londra è descritta con ammirazione come «[...] la Metropoli di più fioriti Regni [...] la prima Città del Mondo per il commercio; la più grande, popolata, che sia hoggi nell'Europa, e può essere di tutta la Terra [...] che sorpassi in grandezza Roma e Parigi insieme. [...] il rendez-vous della Nobiltà, delle Persone di Corte, della Chiesa, del Palazzo, della Medicina, de' Mercanti, de' Marinari, e degli Spiriti più eccellenti in qualunque Scienza, ed Arte» ¹⁶¹. Tuttavia, circa l'aspetto della città Coronelli non trova altro da dire se non che ha strade assai ampie e dritte. Nell'elencare i nomi dei principali professionisti delle arti del paese, egli tace completamente l'architettura, limitandosi a citare il maggior pittore locale «per i ritratti à olio» («il Cavaliere [Godfrey]

¹⁵⁷ Bray e Evelyn 1901, p. 451.

¹⁵⁸ Leti 1684, I, p. 133.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 119-20.

¹⁶⁰ Ivi, p. 165.

¹⁶¹ Coronelli 1697, 2, pp. 150-51.

Kneller» – 1646-1723) e «per quelli in miniatura» («M. [Peter] Cross» – 1645-1724). Cita inoltre uno scultore («M. Gilbon», Grinling Gibbons? – 1648-1721). Descrivendo le residenze reali, a parte il giudizio complessivo sul palazzo di Whitehall già riportato, egli definisce il palazzo di St. James come «d'assai modesta struttura»¹⁶², mentre la Banqueting House è ricordata solo per «il soffitto dipinto dal famoso Paolo Rubens, ed i Pareti forniti di Arazzi pretiosi»¹⁶³.

Coronelli apprezzava però la nuova St. Paul's, già in via di conclusione nella struttura delle braccia della croce ma ancora priva delle torri, con una cupola ancora in cantiere e priva della maggior parte delle decorazioni interne ed esterne. L'italiano doveva tuttavia aver formato il suo giudizio sulla base dell'incisione riprodotte il cosiddetto *Revised Design* prodotto e dato alle stampe all'incirca nel 1690-1692¹⁶⁴. Questo, come detto, era quasi un calco preciso del modello della cupola vaticana così come era possibile conoscerla dalle proporzioni dell'incisione del 1623 di Matthaeus Greuter (1566-1638), e, tra le numerosissime proposte avanzate da Wren per la definizione della cupola, era certamente il progetto che più si avvicinava ai canoni seguiti in Italia nella definizione di tali strutture. Coronelli notava infatti che la chiesa si andava «al presentemente con moderna e bella architettura su l'ordine quasi, e figura di quella di S. Pietro di Roma, rifabbricando»¹⁶⁵. L'italiano si mostrò inoltre favorevolmente colpito dal riallestimento degli appartamenti reali di Windsor conclusi pochi anni prima, definendo l'edificio nel suo insieme come «un assai maestoso palazzo [...], quantunque non sia di vago prospetto, ornato [...] di pretiosi Arazzi, di ricchissimi letti, delle più rare Pitture, di Gabinetti delle maggiori singolarità, di due gran Stanze fornite dell'Armi più prescelte [...] e di due Nobilissime Cappelle, dipinta la più grande a fresco da valoroso pennello che serve hoggidì per la creatione de' Cavalieri della Gartiera»¹⁶⁶. Evidentemente l'idea di Carlo II di far giungere Verrio e l'investimento per creare una reggia con ambienti di rappresentanza decorati e forniti secondo i più aggiornati standard della magnificenza aristocratica dell'Europa continentale aveva dato i suoi frutti in termini di reputazione internazionale del gusto della nazione inglese (sebbene non ancora delle sue capacità) nel campo delle arti.

¹⁶² Ivi, p. 165.

¹⁶³ Ivi, p. 167.

¹⁶⁴ Sul *Revised Design* cfr. Downes 1988a, Idem 1994 e Higgott 2004.

¹⁶⁵ Ivi, p. 159.

¹⁶⁶ Ivi, p. 172. Coronelli è in errore nel menzionare due cappelle. Egli si riferisce in realtà alla cappella di S. Giorgio e alla galleria con la stessa denominazione che si trovavano vicine e la cui decorazione presentava un carattere molto simile (oggi entrambi gli ambienti sono distrutti), ma l'errore ben testimonia della percezione di splendore che egli ricevette nella visita a questo secondo ambiente, inteso come sala del trono.

Tavole



Fig. 1. Inigo Jones, *Progetto in pianta ed elevazione per la porta principale di accesso alla Banqueting House* (RIBA) e Fabrizio Grimaldi, Facciata della Basilica di S. Paolo Maggiore, Napoli, particolare



Fig. 2. Inigo Jones, Interno della Banqueting House, Londra. Si osservi il contrasto tra la ricchezza dell'ornato architettonico del soffitto predisposto da Jones per incorniciare le tele di Rubens e la nudità delle pareti inferiori della sala



Fig. 3. Inigo Jones, John Webb e Isaac de Caus, Decorazione interna della Double Cube Room, Wilton House

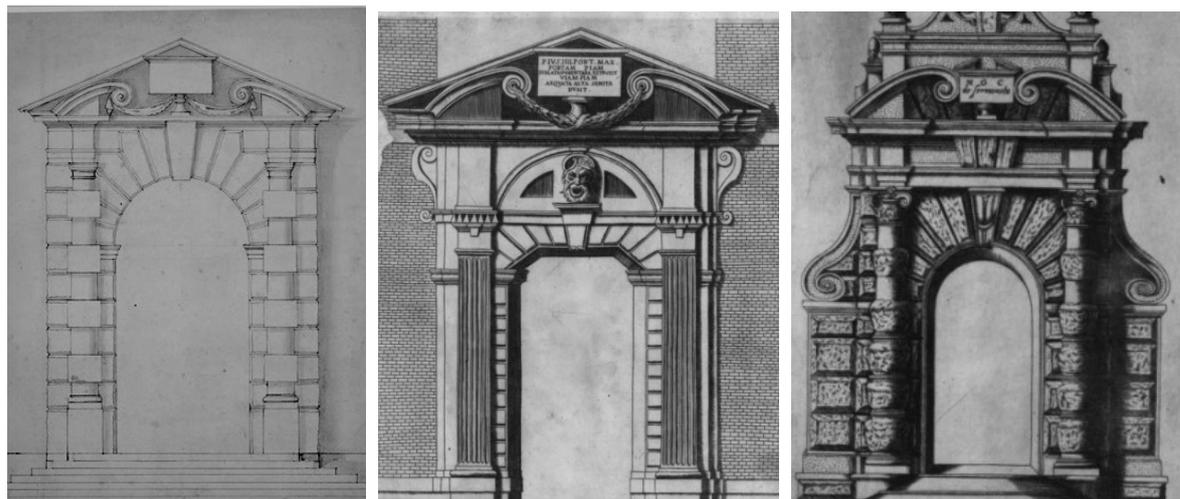


Fig. 4a. Inigo Jones, *Progetto per portale ad Arundel House, Londra, RIBA*;
b-c. Giovanni Battista Montano, *Rilievo di Porta Pia di Michelangelo* e *Rilievo della portale della Vigna del Cardinale di Sermoneta al Quirinale, particolari* (da Vignola 1610)

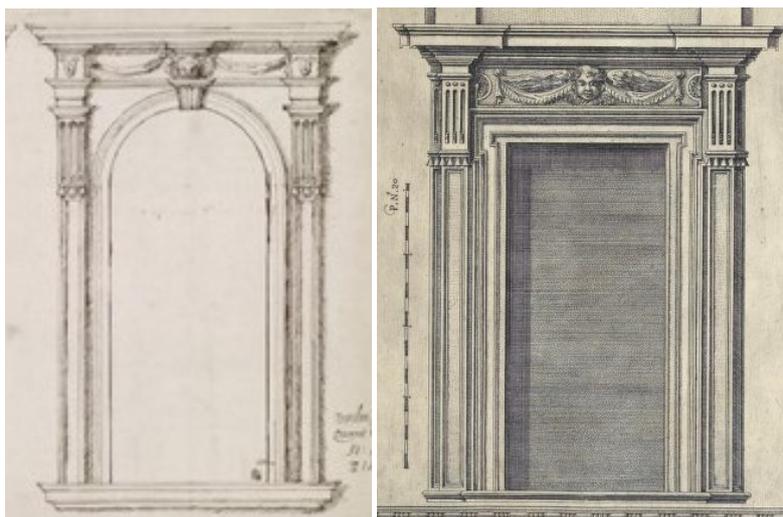


Fig. 5a. Inigo Jones, *Progetto per una delle finestre della cappella di Somerset House, Londra, RIBA*;
b. Domenico Fontana, *Rilievo del portone dell'Ospedale dei Mendicanti a Ponte Sisto, Roma,*
particolare (da Fontana 1590)



Fig. 6a. Inigo Jones (su disegno di), *Cancello di approdo sul Tamigi di York House, Londra*;
b. *Rilievo del prospetto pubblico di Villa Giulia, da Speculum Romanae Magnificentiae*



Fig. 7a. Giovan Francesco Romanelli e aiuti, Decorazione della volta della Grande Anticamera negli appartamenti di Anna D'Austria, Parigi, Palazzo del Louvre, particolare; **b.** Charles Le Brun e aiuti, Decorazione della Volta della Galleria d'Apollo, Parigi, Palazzo del Louvre, particolare



Fig. 8. Edward Jarman, *Prospetto del Royal Exchange*, Londra
(veduta incisa da Francesco Bartolozzi, 1788)



Fig. 9. Sheldonian Theatre, Oxford, Decorazione del soffitto dell'aula interna con le pitture di Roger Streater e Facciata

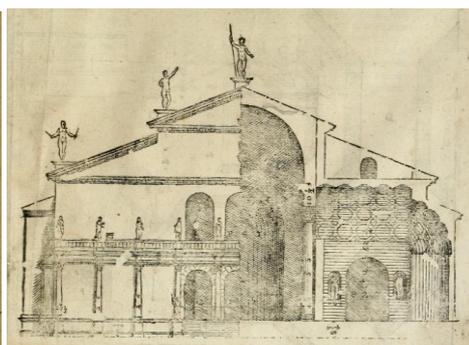
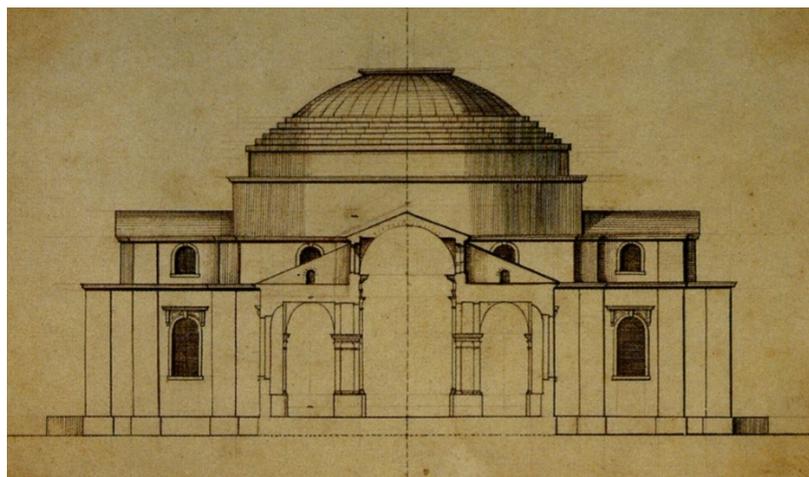


Fig. 10a. Christopher Wren, *Progetto per St. Paul's con cupola ispirata al modello del Pantheon*, WCOx;
b. Id. *Progetto per St. Paul's con facciata ispirata al modello del Tempio della Pace*, WCOx; **c.** Andrea Palladio, *Ricostruzione della facciata del Tempio della Pace (Basilica di Massenzio) in Roma* (da Palladio 1570)

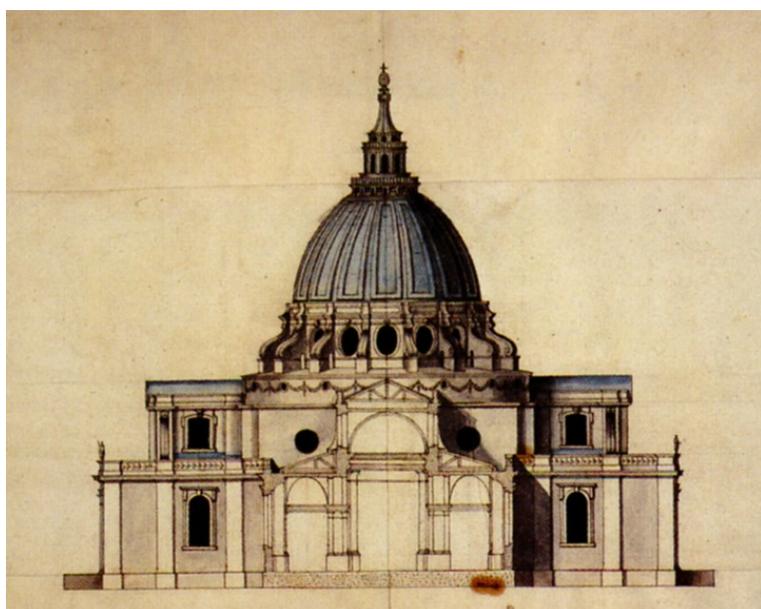


Fig. 11a. Christopher Wren, *Progetto per St. Paul's con cupola contraffortata da mensole rovesciate*, WCOx;
b. Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto per la chiesa San Giovanni dei Fiorentini a Roma* (da Labacco 1559)

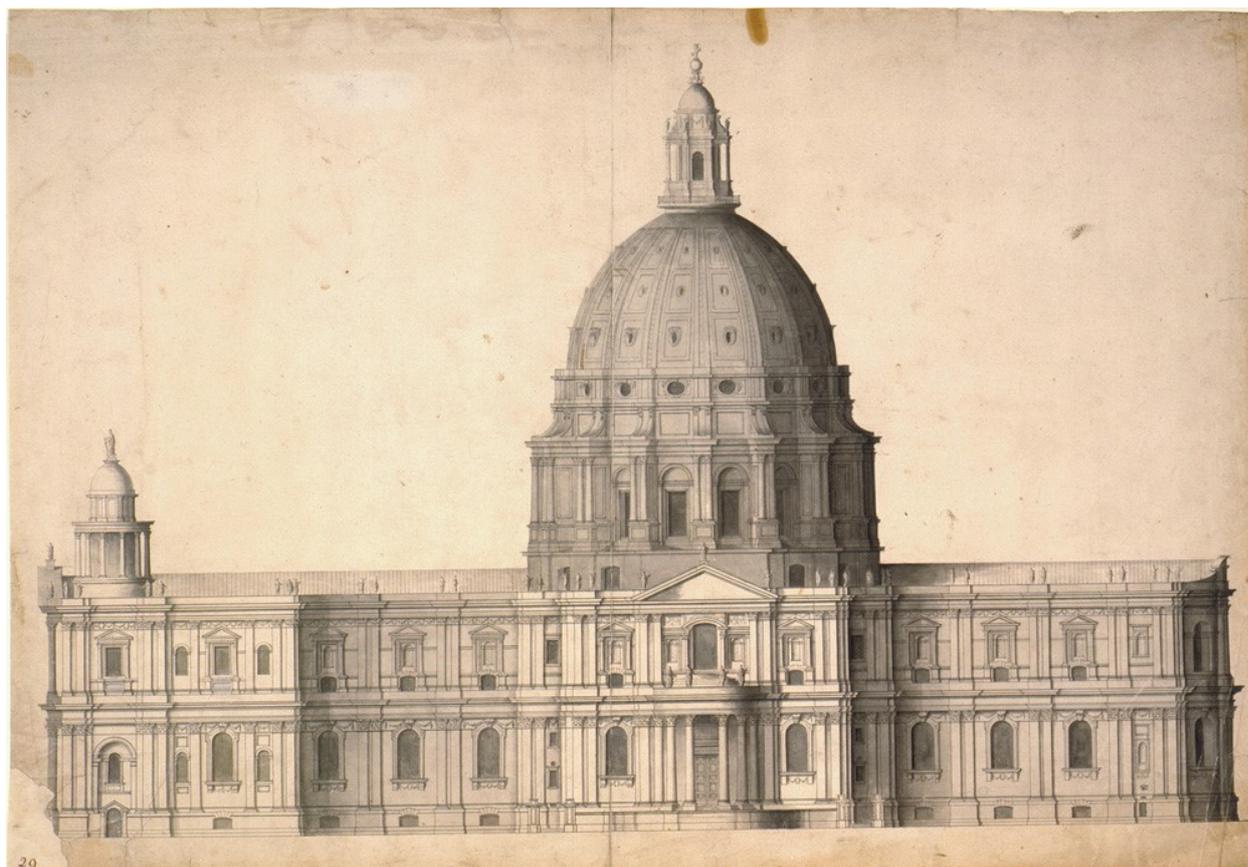


Fig. 12. Christopher Wren, *Revised Design*, WCOx



a.



b.

Fig. 13. Antonio Verrio e Louis Laguerre: **a**, *Decorazione della Sala di San Giorgio*; **b**, *Decorazione della Cappella Reale negli appartamenti reali del Castello di Windsor* (Acquerelli di Charles Wild), RC

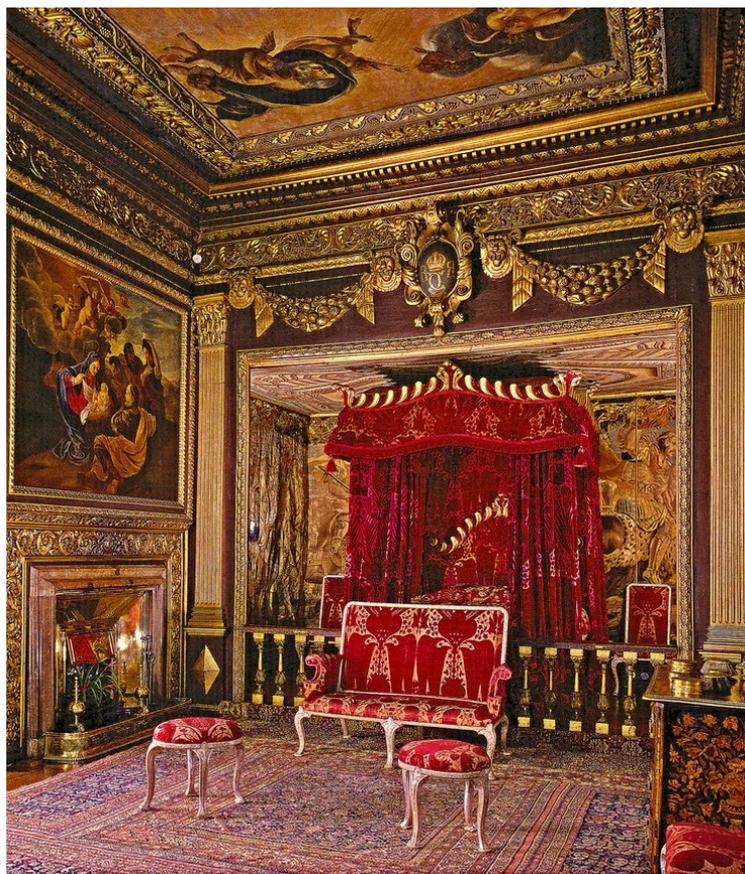


Fig. 14. State Bedroom, Powis Castle



Fig. 15. Gilt Room, Tredegar House



a.



b.

Fig. 16a. Anonimo, *Trionfo della virtù sui vizi*, Gilt Room a Tredegar House;
b. Pietro da Cortona, *Decorazione della volta del Salone di Palazzo Barberini*, particolare (da Tetius 1642)

Gli sviluppi del gusto barocco in Inghilterra dopo la *Glorious Revolution*

2.1 La questione dello stile e i suoi modelli: Olanda, Francia e Italia. Antico e Moderno

Una vera rivoluzione nel campo delle forme architettoniche e decorative in Inghilterra si manifestò solo in seguito alla *Glorious Revolution*, che nel 1689 detronizzò Giacomo II portando sul trono d'Inghilterra e Scozia Guglielmo d'Orange (1650-1702) assieme con Maria Stuart (1662-94) figlia del precedente sovrano. L'arrivo dei nuovi monarchi provocò numerosi cambiamenti all'interno della società inglese, innalzando i sostenitori del nuovo corso politico e mettendo a margine quella non piccola parte della nobiltà rimasta fedele agli Stuart cattolici in esilio. Grandi mutazioni si ebbero inoltre nelle relazioni tra l'Inghilterra e gli altri paesi europei. I legami tra l'Inghilterra e l'Olanda si strinsero grandemente, così pure quelli con la Danimarca in virtù del matrimonio di Anna Stuart col principe Giorgio, Figlio di Federico III di Danimarca e Norvegia. I contatti culturali con la Francia furono invece irrimediabilmente segnati dall'apertura di violenti conflitti politici e da lunghe guerre, prima quella detta dei Nove Anni (1689-97), scatenata dalla Francia a sostegno dell'esiliato Giacomo II, poi la Guerra di Successione Spagnola (1702-13) nella quale l'Inghilterra si schierò contro le rivendicazioni al trono di Spagna di Luigi XIV. Per molto tempo agli inglesi fu impedito di viaggiare liberamente e in modo sicuro sul territorio francese, e ciò spinse l'Inghilterra a rinsaldare i propri legami commerciali e conseguentemente diplomatici, politici e culturali con altri paesi dell'Europa continentale, particolarmente con l'Italia. Infatti, proprio mentre la Francia diventava un paese sempre più ostile e difficilmente percorribile per gli inglesi, l'Italia diventava sempre più accogliente, ammorbidendo il controllo religioso sui viaggiatori inglesi soggiornanti a Roma e in altre primarie città italiane e facilitando l'ingresso delle navi e il traffico delle merci britanniche nei propri porti, particolarmente in quello di Livorno.

Tutti questi fattori ebbero indubbiamente un effetto notevole sugli sviluppi del gusto e dello stile architettonico e decorativo in Inghilterra in seguito alla *Glorious Revolution*, come tra breve vedremo. Tuttavia, sul piano pratico poche conseguenze dell'arrivo dei nuovi monarchi e del nuovo corso politico da essi instaurato ebbero un impatto altrettanto positivo del miglioramento dei rapporti tra la Corona e il Parlamento. Dopo il 1689, queste due componenti fondamentali della macchina statale inglese non entrarono mai più in un attrito così forte come durante gli ultimi anni della Restaurazione. Infatti, a dispetto dall'esigenza di consistenti stanziamenti nella guerra contro la Francia, che rivendicava i diritti al trono di Giacomo II, il parlamento concesse a Guglielmo III fondi adeguati sia per il varo di ambiziosi cantieri architettonici per le esigenze residenziali e di rappresentanza della corte che per l'avvio di nuovi importanti cantieri pubblici.

2.2 Il gusto olandese

Un fatto destinato a grandi conseguenze per la storia dell'architettura e della sua decorazione nell'Inghilterra dell'ultima parte del diciassettesimo secolo e dei primi anni del successivo fu l'abitudine di Guglielmo III e Maria II allo sfarzo delle sedi della corte d'Olanda e delle residenze dei grandi nobili di quello stesso paese. La ricchezza commerciale e la stabilità politica raggiunte dall'Olanda nel corso della prima metà del secolo, nonché la contiguità geografica del paese con i maggiori centri di elaborazione artistica dell'Europa continentale e la vasta partecipazione di artisti olandesi ai fenomeni di rinnovamento delle arti compiutisi a Roma nei precedenti ottant'anni, aveva reso possibile un ben più precoce adeguamento ad istanze barocche delle forme dell'architettura e soprattutto della decorazione degli interni e di quella dei giardini delle grandi dimore locali. Coronelli, che nel corso del viaggio di avvicinamento all'Inghilterra aveva visitato estesamente l'Olanda, aveva manifestato un alto apprezzamento dei risultati conseguiti da quel paese in questo senso. Egli raccomandava a chi si fosse trovato a transitare dall'Olanda «di vedere i Superbi Palagi di Delicie della Casa di Nassau [...] attinenti al Rè Guglielmo, poiché [essi] sono degni oggetti dell'ammirazione [...]»¹⁶⁷. Egli reputava che tali dimore avessero «fabbrica all'uso d'Italia», lodava che fossero «forniti di Stucchi, Gallerie, e Pitture» ed elogiava «i loro deliziosi Giardini, che ricevono maestà, e vaghezza dalla molteplicità di statue di valoroso Scalpello, dai getti ingegnosi d'acqua, e dai passaggi ombrosi di frondeggianti Alberi. [...]». La sua ammirazione era diretta in particolare verso «il cospicuo Palaggio di Honselaevédick [Honselersdijk] [...]», uno dei più compiuti esempi di architettura barocca dell'Olanda e residenza preferita di William e Mary in quel paese. Coronelli lo giudicava «abbondante di Camere, ornate di pretiosi adobbi, e di eccellenti Pitture [...] e [con] un parco assai grande, e de' più deliziosi [...]», trovandolo addirittura degno di «competere in magnificenza ai più celebri [palazzi] dell'Universo [...]» (*fig. 17*)¹⁶⁸.

Tuttavia, al di là del giudizio espresso dal veneziano, le grandi residenze barocche olandesi erano difficilmente confrontabili sul piano dello stile con gli edifici italiani. Negli esterni, esse oscillavano tra forti dipendenze da modelli francesi e un peculiare linguaggio classicista. Gli edifici olandesi contemporanei presentavano frequentemente una vivace policromia formata dall'accostamento dei mattoni, che costituivano la massa strutturale degli edifici secondo l'antica tradizione costruttiva autoctona, e il bianco delle cornici di porte e finestre, di eventuali paraste o semicolonne, dei cornicioni, delle catene di conci negli angoli dei corpi di fabbrica. Ma alcuni edifici, anche di grande importanza e sontuosamente decorati all'interno, presentavano facciate con partizioni verticali e orizzontali astile e prive di decorazioni di origine classica, affidando l'ornamento dell'edificio al solo gioco dei volumi e delle aper-

¹⁶⁷ Coronelli 1697, p. 133.

¹⁶⁸ Ibidem. Sulla magnificenza della corte olandese e sulle residenze ad essa pertinenti, cfr. Tucker 2000 e Morke 2007.

ture, all'espressività di alcuni elementi di origine classica trattati in modo stilizzato come le nicchie o i frontoni triangolari o centinati. Inoltre, un precipuo ornamento degli edifici nobiliari olandesi della seconda metà del seicento erano gli alti tetti con abbaini d'influenza francese (fig. 18). L'influenza dei modelli reali e nobiliari francesi si avvertiva anche nella decorazione degli interni delle grandi dimore olandesi compiute a ridosso degli anni ottanta del diciassettesimo secolo, benché in Olanda le decorazioni fossero in genere meno impegnate a trasmettere messaggi retorici e allegorici e adattate a una scala più intima e domestica.

Sarebbe stato lecito aspettarsi che con l'arrivo di Guglielmo d'Orange in Inghilterra elementi stilistici presenti nella coeva architettura olandese, avrebbero preso largamente piede, ma, in effetti, non fu così. All'architettura inglese del periodo successivo alla *Glorious Revolution* non giunse in dono dall'architettura olandese contemporanea molto più che l'uso a fini decorativi della policromia rosso-bianca dell'alternanza mattoni-pietra, usata peraltro in modo piuttosto limitato in un esiguo numero di edifici commissionati dalla corona o da personaggi molto vicini alla corte, quali Hampton Court e Kensington Palace (entrambi del tempo di Guglielmo III), l'Orangerie dello stesso complesso di Kensington e Marlborough House (del tempo della Regina Anna) (fig. 19a). Tuttavia non sarebbe corretto sostenere che l'utilizzo in cantieri reali di questo sgargiante tipo di apparecchiatura muraria polimaterica fosse inteso a produrre intenzionalmente un "effetto olandese" come omaggio o adattamento all'arrivo di Guglielmo d'Orange. Anzitutto, come vedremo meglio tra breve, al di là della questione dei materiali, le forme architettoniche e quelle della decorazione degli edifici del tempo di Guglielmo III e della regina Anna summenzionati non si assomigliarono frequentemente a modelli olandesi.

La tessitura mista in mattoni e pietra bianca era inoltre stata ampiamente utilizzata in Inghilterra sin dal tempo dei Tudor. Wren era rimasto suggestionato tanto da questa tradizione autoctona che dall'esempio di certe architetture francesi, come il primo nucleo del castello di Versailles di Luigi XIV (il cosiddetto *château de cartes*) e le case di Place de Vosges (1605-12), e nel corso della Restaurazione egli aveva impiegato la tessitura mista in pietra e mattoni in alcuni degli edifici realizzati per la corona e in molte *City Churches* ricostruite dopo il Grande Incendio. Per Hampton Court, si può immaginare che la decisione di impiegare la bicromia data dai mattoni e dalla pietra di Portland fosse dettata dalla volontà del sovrano di procedere con grande rapidità nella costruzione dell'edificio, evitando l'allungamento di tempi e costi che una costruzione interamente in pietra avrebbe comportato. Inoltre, poiché si prevedeva che una parte della vecchia residenza Tudor dovesse a lungo convivere con le nuove ali residenziali, utilizzare una veste cromatica e strutturale uniforme per tutti i corpi di fabbrica era un modo per attutire l'attrito stilistico, certamente percepito come molto spiacevole, tra vecchie e nuove strutture¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Cfr. Geraghty 1997, cat. nn. 219-22.

Certamente, in molti gentiluomini inglesi che avevano avuto occasione di visitare Roma nel corso di viaggi di formazione, l'alternanza tra mattoni a vista e pietra bianca evocava anche qualcosa dell'atmosfera italiana. Le guide d'Italia prodotte in Inghilterra in questo periodo, infatti, si soffermano sovente a descrivere con ammirazione l'uso di un paramento in mattoni a vista nelle grandi moli di Palazzo Farnese (dal 1514) e del Campidoglio, nonché in altri edifici di grande fama di Roma e del Lazio come Villa Madama (dal 1518), Villa Giulia, il palazzo Farnese di Caprarola (sotto la direzione di Vignola, su preesistenze, dal 1547). Edifici realizzati in mattoni e pietra chiara a contrasto, tuttavia, erano caratteristici anche di altre città italiane incluse frequentemente negli itinerari dei viaggiatori inglesi, come Bologna e Padova¹⁷⁰.

Un caso in cui è lecito immaginare che vi sia stata una volontà di utilizzare coscientemente la bicomia bianco/rossa per evocare un effetto italiano è costituito dall'Orangerie di Kensington Palace (1704). Il suo settore centrale, certamente l'episodio decorativo più importante dell'edificio e forse in generale del complesso residenziale reale di Kensington, sembra, infatti, legato a un importante modello grafico italiano. Si tratta di un grande progetto colorato per la mostra dell'Acqua Vergine sul sito di Trevi del tempo di Clemente VIII (*fig.* 19b), posseduto al tempo da William Talman (1650-1719), una delle figure più importanti dell'Office of The Royal Works nel corso del regno di Guglielmo III, che Vanbrugh, responsabile del progetto, o Hawksmoor, suo collaboratore in quel periodo, avrebbero ben potuto aver avuto sott'occhio¹⁷¹. La vivace colorazione del disegno permetteva di comprendere che la fontana avrebbe dovuto essere realizzata in mattoni a vista con capitelli, trabeazioni, e decorazioni scultoree in pietra bianca a contrasto e deve dunque essere parso un modello quanto mai adeguato da imitare per un'opera che era intenzione costruire con materiali simili.

2.3 Il gusto francese

A dispetto del gelo nei rapporti diplomatici tra l'Inghilterra e la Francia, nel corso della seconda metà degli anni Ottanta l'Inghilterra fu soggetta a forti influenze provenienti dall'altro lato della Manica. In seguito alla revoca dell'Editto di Nantes nel 1685, artigiani ugonotti specializzati nei più diversi campi delle produzioni sontuarie e artigianali giunsero in Inghilterra in cerca di asilo. Nel 1694, inoltre, anche l'architetto e decoratore Daniel Marot (1661-1752), già attivo in Olanda, dove aveva preso resi-

¹⁷⁰ Per fare solo pochi esempi da Misson 1714: «The houses in Rome are generally made with brick», *ivi*, II, p. 89. «Palace Farnese [is] a palace built with brick», *ivi*, II, p. 101. «Genoa is built of [...] Brick and Stone, or both mix'd together», *ivi*, I, p. 371. «The Principal Buildings in Milan [...] [are] of Brick, moulded and fashion'd into several Ornaments of Architecture», *ivi*, I, p. 408.

¹⁷¹ Giacomo della Porta, *Progetto per il rinnovamento della Fontana di Trevi al tempo di Clemente VIII*, AMOx, *Fountain Album* WA.1925.344.Gibbs V, c. 84a. Sul disegno, cfr. Santucci 2017.

denza sin dal 1684, approntando sontuose decorazioni alla francese nel palazzo di Het Loo e in molte altre residenze nobiliari locali, giunse in Inghilterra dietro chiamata dello stesso Guglielmo D'Orange¹⁷². Al di là della presenza di maestranze provenienti dalla Francia, molti pattern decorativi di questo paese penetravano in Inghilterra anche grazie alla circolazione di stampe. Modelli di Jean Le Pautre (1618-82) e di Jean Marot (1619-79)¹⁷³ vennero impiegati talvolta nei lavori di intaglio degli ebanisti inglesi. Tuttavia, nel complesso l'impatto dei modelli provenienti dall'altra costa della Manica sull'architettura e la decorazione britannica del periodo successivo alla *Glorious Revolution* rimase limitato. Lo stesso Daniel Marot in Inghilterra sembrò attenuare le componenti francesi del suo stile decorativo, producendo un ornato più sodo e semplice rispetto a quanto fatto in Olanda. Persino nella composizione degli ornamenti particolari dei grandi giardini (dove pure le influenze francesi si facevano sentire nella disposizione generale dei vialetti e degli spartimenti d'aiuole) ovvero nella creazione di grotti, tempietti, fontane, archi e cancelli, gli inglesi del tempo di Guglielmo III non sembrano aver seguito molto dappresso i modelli francesi.

Le fontane che ornavano i grandi giardini formali inglesi impiantati nell'ultimo decennio del diciassettesimo secolo sono per la maggior parte perdute o per via dell'usura (essendo infatti per lo più realizzate in zinco, materiale poco durevole nei rigori del clima inglese) o perché distrutte quando molti giardini vennero adeguati al gusto paesaggistico. Esistono tuttavia molti disegni inglesi per fontane del tempo di Guglielmo III che testimoniano come il gusto di questo paese fosse orientato con decisione verso i modelli italiani. Tra i casi più interessanti da questo punto di vista possono essere citati alcuni disegni di fontane pertinenti alla committenza reale, in particolare un disegno (di Cibber?) per una grande fontana allegorica destinata al parco di Hampton Court, con figure disposte attorno e al vertice di quattro enormi scaglioni di roccia, sul modello della Fontana dei Fiumi di Bernini in Piazza Navona (1648-51) (*fig. 20*)¹⁷⁴. Può inoltre essere ricordato il caso dell'aggiornamento iconografico e formale della Fontana di Aretusa nello stesso parco di Hampton Court, condotto in collaborazione tra William Talman e John Van Nost (morto nel 1729) secondo un progetto conservato al British Museum e solo in parte compiuto (*fig. 21*)¹⁷⁵.

Nell'ambivalente ma sostanzialmente negativa posizione assunta nei confronti dei modelli francesi nel contesto della committenza della corona nel periodo successivo alla *Glorious Revolution* ebbero pro-

¹⁷² Cfr. Colvin 1995b, *ad indicem*.

¹⁷³ In particolare Le Pautre 1665; Idem, 1668 e Marot 1670.

¹⁷⁴ Caius Gabriel Cibber (attribuito), *Progetto per grande fontana allegorica con armi reali di Guglielmo III e le figure di Ercole assistito dalla Prudenza e celebrato dalla Fama trionfante sull'Invidia, sull'Idolatria e sulla Superstizione tra le rappresentazioni dei quattro continenti* (AMOx, Gibbs V, f. 41). Cfr. Brown 1982, cat. 84, dove il disegno è ritenuto erroneamente un progetto per un ornamento effimero ed attribuito senza fondamento a John Talman.

¹⁷⁵ John Nost, *Progetto di ridefinizione del programma scultoreo allegorico-decorativo della 'Diana Fountain' un tempo nei giardini di Hampton Court ora a Busby Park* (BM). Cfr. Stainton & White 1987, cat. 90.

tabilmente un peso considerazioni di carattere politico. I nuovi edifici reali e pubblici inglesi e le loro decorazioni, infatti, dovevano essere in grado di confrontarsi con le opere degli odiati vicini francesi sul piano della magnificenza, ma anche distinguersi chiaramente da questi¹⁷⁶. Nella committenza privata invece, vi potevano essere maggiori concessioni. Infatti, nei primi anni successivi alla *Glorious Revolution*, a ridosso dell'apertura formale delle ostilità militari tra Guglielmo III e Luigi XIV, architetti ignoti redassero il progetto di due residenze di gusto eminentemente francese sia nella composizione generale sia nella decorazione dei prospetti esterni. Si tratta di Boughton House (1690-94), un edificio che nei prospetti esterni imita lo stile di Salomon de Brosse (1571-1626) e Petworth House (1688), che in alcuni elementi della tessitura di facciata sembra rielaborare ed espandere il modello della Cour de Marbre di Versailles (*fig. 22*)¹⁷⁷.

Nel primo caso, l'imitazione di modelli francesi fu una consapevole scelta di Ralph Montagu, primo duca di Montagu, che, come detto nel precedente capitolo, era stato ambasciatore dell'Inghilterra a Parigi negli anni 1669-72 e 1676-78¹⁷⁸. Lord Montagu può certamente aver sviluppato un gusto per lo stile dell'architettura e della decorazione d'interni francese nel corso dei suoi soggiorni oltre Manica. Ma la sua decisione di adottare uno stile francese per la sua casa di campagna era funzionale all'affermazione dei suoi legami con il paese in cui aveva svolto i suoi incarichi diplomatici. Lord Montagu deve inoltre aver pensato che fosse opportuno capitalizzare i suoi contatti in Francia facendo arrivare da quel paese artigiani di grande abilità per la decorazione degli interni del suo palazzo. Come detto, fu proprio Montagu a recare con sé Verrio dalla Francia di ritorno dalla sua prima lunga ambasciata nel 1672, forse con l'intenzione di servirsene in primo luogo per lavori privati, progetto poi sfumato per il rapace accaparramento delle prestazioni del pittore da parte di Carlo II e Giacomo II. Comunque sia, nell'ultimo decennio del diciassettesimo secolo la scelta di affidarsi ad artisti e maestranze artigiane francesi poteva presentare anche qualche tratto di economia, essendo molti gli artisti e artigiani ugonotti che dopo la revoca dell'Editto di Nantes nel 1685 cercavano riparo e lavoro in Inghilterra. Tra questi vi era anche il pittore Louis Chéron (1660-1725), che Lord Montagu ingaggiò per la decorazione dei soffitti di Boughton House (*fig. 23*)¹⁷⁹. La pittura decorativa francese non sembra aver incontrato il

¹⁷⁶ Su questo aspetto cfr. Good 2014. L'antagonismo politico fu certo determinante nel rifiuto dei modelli architettonici reali francesi nel corso del regno di Guglielmo III, ma nel corso del regno della Regina Anna tale avversione assunse anche più consapevole carattere di critica formale del gusto decorativo di quegli stessi modelli.

¹⁷⁷ Sulle due case, cfr. rispettivamente Murdock 1992, Montgomery-Messinger e Syker 1994, pp. 277-93 e Montgomery-Messinger e Syker 1994, pp. 260-65, Rowel 2006.

¹⁷⁸ Per la figura di diplomatico di Ralph Montagu, cfr. Jacobsen 2011.

¹⁷⁹ Sull'attività di committente e collezionista di Lord Montagu, cfr. Ivi, pp. 145-59. Su Chéron, cfr. Cast 2004. Sull'incarico dell'artista per la dimora di campagna di Lord Montagu, cfr. anche Hamlett 2013. Chéron ebbe un eccellente inserimento professionale in Inghilterra. Risulta registrato tra i membri della Congregazione Ugonotta della Savoy Chapel di London a partire dal 1693. Nel 1710 venne naturalizzato Cittadino britannico e fu nel novero dei pittori che proposero ufficialmente progetti per la decorazione pittorica della cupola della cattedrale di St. Paul's poi realizzata da James Thornhill

favore dei critici inglesi in questo periodo, anche se nel giudizio estetico rientrarono probabilmente anche considerazioni di natura politica. Nel 1706, *Bainbrigg Buckeridge* (1668-1733), in una nota di commento all'edizione inglese delle biografie di artisti di Roger de Piles (1635-1709), inserisce una nota di critica allo stile della scuola pittorica francese nel suo complesso. Egli, infatti, sostiene: «il genio [della scuola francese] nella pittura, come nella musica, è vano e triviale. L'invariabile rosso e giallo che costituiscono la parte principale del loro colorismo è un esempio di come sia naturale per loro amare un abbagliante e falsa lucentezza così nelle arti come nel loro governo»¹⁸⁰. La maniera di Chéron, tuttavia, era forse percepita piuttosto vicina ai modi italiani in virtù dei reiterati soggiorni di studio in Italia del pittore che aveva vinto il *Prix de Rome* per due volte, nel 1676 e nel 1678¹⁸¹ e l'artista veniva pertanto ritenuto da Lord Montagu un valido sostituto di Verrio per la produzione di scene illusionistiche di carattere allegorico e mitologico, che sempre più si affermavano in Inghilterra come indispensabile complemento decorativo di ogni dimora di qualità.

L'adozione di uno stile vicino a quello di Francia per la facciata di Petworth, piuttosto che come il segno di una schietta adesione alla particolare maniera architettonica e decorativa di quel paese, potrebbe spiegarsi con l'opportunità per il suo committente, Charles Seymour, sesto duca di Somerset (1662-1748), di valersi con vantaggio economico di un architetto e di maestranze ugonotte, tanto più che all'interno non ci sono elementi decorativi di decisa caratterizzazione francese. Il progetto per la Marble Hall, che era l'ambiente più prezioso della casa, fu affidato a Daniel Marot. Ma la sala, con una decorazione molto controllata, ornamenti semplici e plasticamente molto risaltati, il pavimento in marmo bianco e nero, e la cornice del camino in marmo venato importato dall'Italia a cui originariamente si raccordava anche la tinteggiatura a finto marmo delle pareti, rimanda immediatamente all'Italia e alla sua percezione contemporanea in Inghilterra (*fig.* 24). Del resto non risultano significative connessioni personali o culturali di Lord Somerset con il mondo francese, mentre ne esistono con

(vicenda per la quale cfr. anche *infra*, p. 134). Oltre che a Montague House (1706–12), Chéron esercitò il suo pennello in composizioni ornamentali di forte caratterizzazione barocca a Burghley House e Chatsworth House.

¹⁸⁰ Le considerazioni di Buckeridge erano svolte in paragone con la maniera dei pittori inglesi: «the English School [...] we shall prove, that it has been much more Fruitful in Masters than the French, whose Genius in Painting like that in Musick, is Vain and Trivial. The Eternal Red and Yellow, that make the principal Part of their Colouring, is an Instance, how natural tis for them to love a glaring and false lustre, even in the Arts, as well as in their Government». L'autore si accanisce anche contro la parzialità della critica artistica francese «[...]The Authors of that Nation been the vainest Writers in the World, when they talk of their Countrymen [...] of such a ridiculous flourish in their favour». Cfr. De Piles 1706, p. 397. Cfr. anche Good 2014, pp. 64-66. Tuttavia la sua narrazione della scuola pittorica inglese è assai singolare. Egli, infatti, compone una raccolta di brevi biografie di moltissimi oscuri personaggi inglesi, spesso espressamente indicati come dilettanti o copisti specializzati nella riproduzione di dipinti italiani, ed include rapacemente nelle fila della *English School* anche tutti i pittori stranieri che in un modo o in un altro hanno prestato la loro opera in Inghilterra nel corso del sedicesimo e diciassettesimo secolo, tra cui, per limitarsi ai casi più clamorosi, Holbein, Van Dyck, Rubens, Lely, e persino Orazio e Artemisia Gentileschi.

¹⁸¹ Cast 2004.

l'Italia, paese nel quale il duca viaggiò tra il 1679 e il 1682, componendo il primo nucleo di una collezione di dipinti italiani e di sculture e busti antichi poi enormemente accresciuta dai suoi discendenti¹⁸².

2.4 L'ornamento delle coperture. Tetti alla francese, tetti piatti e diversi modelli italiani

Nelle due case summenzionate vi fu anche l'unica fugace apparizione inglese dei tetti carenati alla Mansard in questo periodo. In Inghilterra entro il primo quarto del diciottesimo secolo non vi sono altri esempi dell'uso di questo elemento così caratteristico dell'architettura francese. Tuttavia è possibile immaginare che la sua adozione avesse trovato un certo numero di estimatori negli anni successivi alla *Glorious Revolution*, forse anche per influenza del gusto d'Olanda, paese dove quel tipo di copertura, coniugandosi con un'autoctona tendenza al rialzamento dei tetti e al loro utilizzo a fini abitativi, aveva incontrato notevole fortuna. Nel suo primo progetto per l'ospedale di Greenwich, Christopher Wren aveva proposto la costruzione di tetti con un'accentuata pendenza delle falde a copertura dei corpi laterali del complesso (fig. 25), forse pensando che tale tipo di copertura potesse essere gradita a Guglielmo d'Orange¹⁸³. A queste coperture Wren attribuì evidentemente un valore decorativo, poiché egli le estese anche al King Charles Block, già costruito da John Webb con un tetto molto basso e per di più nascosto alla vista da un alto attico. Nel progetto per Greenwich, inoltre, egli segnalò i vertici dei tetti, in alcuni punti, con degli acuti lanternini. Tuttavia durante il regno della Regina Anna questa tipologia di tetto sembra scomparire dalle prospettive architettoniche inglesi. Nei grandi cantieri dei primi anni del diciottesimo secolo i tetti degli edifici di maggiori ambizioni formali sono quasi senza eccezione poco risentiti e scarsamente visibili quando non addirittura piatti e nascosti da attici o rialzi del cornicione¹⁸⁴. Essi sono dunque spogliati di ogni ruolo ornamentale per l'edificio e il coronamento decorativo delle fabbriche è affidato esclusivamente a balaustre "alla romana", e a ornamenti scultorei quali vasi o statue.

Il sorgere e la caduta nell'apprezzamento in Inghilterra dei tetti alla Mansard, così caratterizzante dell'immagine architettonica e investito di un eminente ruolo ornamentale oltre che pratico, sono fenomeni di gusto impressionisticamente registrati nelle due edizioni successive del 1695 e del 1705 della traduzione inglese della guida d'Italia dell'ugonotto Maximilien Misson (1650c.-1720). In entrambe le edizioni, l'autore osserva che a Roma «[...] è più comune coprire le case con tetti acuti che con tetti

¹⁸² Raeder 2000.

¹⁸³ Per il progetto, si rimanda alle schede del catalogo online dei disegni per il complesso di Greenwich a cura di Gordon Higgott *Greenwich Royal Hospital*, disponibili al seguente indirizzo: http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=136. Per i disegni di Wren sopra citati cfr. *Central domed scheme, 1695* e le relative schede: http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=14 e Geraghty 1997, cat. nn. 188, 189-90, 192.

¹⁸⁴ I tetti piatti avevano iniziato a diffondersi ampiamente già nel corso del regno di Guglielmo III in edifici aristocratici di grande importanza come Acklam Hall, Yorkshire (1683), Thoresby House, Nottinghamshire (1685), Halswell Hall, Somerset (1689 c.), Lowther Castle, Westmorland (1692).

piatti [...]». Egli nota inoltre che «de persone in genere differiscono molto nell'opinione riguardo a questi due modi di costruire» e critica i «tetti molto acuti [...] [perché] distruggono la simmetria e la decente proporzione dell'edificio». Ma mentre nell'edizione più antica l'autore sostiene di preferire «la via intermedia, trovata dal nostro famoso Mansard piuttosto che i tetti piatti a terrazza», nell'edizione successiva egli dichiara invece di essere «dalla parte delle piattaforme, dal momento che le canne dei camini non si vedono, o almeno fanno una figura meno sgraziata di quanto facciano di solito»¹⁸⁵. Questa variazione di opinione non appare in alcuna delle ristampe dell'edizione francese dell'opera, ed è pertanto un'evidente concessione al gusto imperante in Inghilterra all'inizio del diciottesimo secolo.

Si è spesso sostenuto che l'adozione di tetti piatti con balaustre di coronamento nell'architettura inglese di alto profilo del tempo fosse da imputarsi a un primo acerbo influsso della riscoperta di Palladio e di Inigo Jones. Certamente la Queen's House, la Banqueting House e Wilton House e le tavole dei *Quattro Libri* di Palladio illustranti la Basilica di Vicenza erano modelli ben presenti a tutti gli architetti inglesi del periodo, ma non andrebbe trascurato il peso che altri più aggiornati modelli italiani potrebbero aver avuto nella diffusione di questo tipo di coronamenti nell'Inghilterra di primo Settecento. Coronamenti a balaustre ornati da statue e vasi divennero comuni nell'architettura romana dopo che Michelangelo li introdusse come motivo unificante di tutti i prospetti degli edifici affacciati sulla piazza del Campidoglio (a partire dal 1538). In Epoca barocca balaustre con statue e vasi furono con costanza utilizzate da Bernini nei suoi progetti di architettura. Senza tener conto delle facciate delle chiese, egli inserì balaustre di coronamento nei progetti per il palazzo di Montecitorio (1653), in tutti i disegni per il Louvre, nei portici della piazza di San Pietro (dal 1657), in quelli della piazza di Ariccia (dal 1661) e soprattutto nel grandioso prospetto di Palazzo Odescalchi (1665) (*fig. 26*)¹⁸⁶. Contemporaneamente anche Pietro da Cortona fece un simile uso delle balaustre con statue nella villa Sacchetti al Pigneto (1630) e nei suoi progetti per il Louvre, mentre Borromini le impiegò nella ristrutturazione di Villa Fal-

¹⁸⁵ «[in Rome]The Roofs are ridged, but the Angle at the Top is very obtuse [...]». Misson 1695, II, p.4. «I think I told you before, that 'tis much more usual in this place to cover the Houses with rig'd than flat Roofs, tho' people generally differ much in their Opinions concerning these two ways of building. Those sharp-pointed Roofs that are almost equal in height to the Body of the Edifice, are in some measure contrary to Reason, by destroying the symmetry and decent proportion that ought to be between the whole or at least the main body, and the other less remarkable parts of a Building. [...] I prefer the middle way found out by our famous Mansard before our flat roofs». Ibidem, pp. 93-94. «[in Rome]The Roofs are ridged, but the Angle at the Top is very obtuse [...]». Idem 1714, II, p. 4. «I think I told you before, that 'tis much more usual in this place to cover the Houses with rig'd than flat Roofs, tho' people are divided in their Opinions concerning these two Ways. Those sharp-pointed Roofs, that are almost equal in Height to the Body of the Edifice, are in some measure contrary to Reason, by destroying the Symmetry and decent Proportion that ought to be between the Whole, and the Part. But, since you are desirous (sic) to know my Opinion, I must tell you, that I am for Platforms, provided that the Funnels of the Chimnies do not appear, or at least make no disagreeable Figure, as they frequently do». Ibidem, p. 104.

¹⁸⁶ Wittkower ha suggerito che anche l'uso delle balaustre terminali nelle opere di Bernini potesse derivare dall'influenza sul grande architetto delle opere di Palladio. Tuttavia l'esempio delle opere di Michelangelo e di altri grandi architetti della stagione manierista romana come Giacomo della Porta, Domenico Fontana e Maderno è certo sufficiente a spiegare la fiducia di Bernini nel buon effetto di questa soluzione di coronamento. Sull'influenza di Palladio sul linguaggio di Bernini, cfr. Wittkower 1974, pp. 25-40.

conieri (1628-30). Il coronamento con balaustre divenne pertanto un elemento caratteristico delle opere degli architetti romani delle generazioni successive, assumendo in particolare il valore di cifra distintiva della generazione di allievi di Carlo Fontana (1638-1714)¹⁸⁷.

Seppur meno che a Roma, coronamenti a balaustre ornavano le facciate di molti importanti edifici anche in altre città d'Italia assai frequentate dai viaggiatori inglesi. Esse erano in particolare una caratteristica distintiva di molti nobili palazzi e ville di Genova, e a Firenze ornavano sia Palazzo Pitti che Palazzo Corsini al Parione (1687-92), la più grande e ammirata dimora aristocratica locale del tardo Seicento. Inoltre, nelle guide di viaggio in Italia più diffuse in Inghilterra in questo periodo, la considerazione per l'architettura di Palladio appare molto ridotta a favore di modelli più aggiornati. Nel 1670, la guida di Richard Lassels (1603-68), *The Voyage of Italy or a Compleat Journey Through Italy*, porge ancora omaggio alle opere di Vicenza, ricordando «l'elegante palazzo pubblico», «la casa [...] del Conte Valmarana» (lodata comunque soltanto per via de «il curioso labirinto nel giardino») e «l'ammirabile teatro per rappresentazioni sceniche e per l'opera [...] fatto dall'eccellente Palladio»¹⁸⁸. Ma il già nominato testo di Maximilen Misson, una delle guide d'Italia di più ampia e duratura fortuna in Inghilterra e vero testo di riferimento per i nobili viaggiatori inglesi del periodo successivo alla *Glorious Revolution* propone una prospettiva completamente diversa. Benché la guida sia stata pubblicata per la prima volta in francese nel 1691, essa raccoglie le impressioni di un viaggio in Italia che Misson intraprese tra il 1685 e il 1687 in qualità di guida e precettore del giovane Charles Butler (1671-1758), conte di Arran, futuro terzo duca di Ormond e Lord of the Bedchamber di Guglielmo III dal 1693 alla morte del sovrano. Essa si propone l'obiettivo di insegnare ai nobili viaggiatori a giudicare le opere d'arte e di architettura (ma anche leggende e fatti storici) in modo critico, senza lasciarsi abbagliare da tutto ciò che vedranno nel corso del viaggio e sentiranno raccontare dagli italiani. Nei fatti però la guida è anche un testo che intende veicolare un gusto preciso e insegnare ai viaggiatori cosa apprezzare e cosa al contrario censurare a dispetto di alcuni pregiudizi e luoghi comuni che evidentemente l'autore, pur attribuendoli agli italiani, reputava propri dei viaggiatori inglesi.

Le pagine dedicate a Vicenza sono esemplari da questo punto di vista. Nella città veneta Misson trova che la Basilica sia «molto insignificante, benché essi [i vicentini] se ne vantino come di un'opera rara». Il francese dichiarava inoltre che, benché gli italiani affermassero che «Vicenza era piena di maestosi palazzi di un'architettura estremamente sontuosa», per lui e il suo nobile compagno di viaggio quelle non erano che «grandi parole»; «[...] mai nessuno poté essere più contrariato di noi quando ci

¹⁸⁷ Juvarrà in particolare ne fece un uso molto frequente in molte sue opere di carattere civile, ad esempio in Piemonte a Palazzo Madama, Stupinigi, nei progetti per la riedificazione del castello di Rivoli, ecc. Fisher Von Erlach fece un uso del coronamento a balaustre con vasi o statue in quasi tutti i suoi palazzi e Nicodemus Tessin lo impiegò nel Palazzo Reale di Stoccolma.

¹⁸⁸ Lassels 1670, II, p. 435.

trovammo di fronte a questi presunti magnifici palazzi di Vicenza», continua Misson. «Io riconosco in generale che essi possano essere chiamate belle case [...] ma non posso dire in che modo essi possano essere definite molto eleganti [...] non c'è niente che [in esse] sia grazioso, se non la facciata principale, e questa non è più che mediocre [...]». Per quanto possa sembrare singolare l'autore riferisce anche il disappunto suo proprio e del giovane lord inglese che egli accompagnava nel viaggio alla vista di villa Capra, la Rotonda: «La nostra guida, vedendo che noi non eravamo grandi ammiratori di questi palazzi [di Vicenza], immaginò tuttavia di conoscere un modo di sorprenderci, e avendoci sconsideratamente obbligati a seguirlo, ci portò lungo la strada sterrata, una buona mezza lega dalla città, per mostrarci una piccola casa di campagna, che apparteneva al Marchese di Capra. Questo è un edificio quadrato, nel mezzo del quale c'è una piccola sala, sotto una piccola cupola e a ciascun angolo del quadrato due camere e un camerino»¹⁸⁹.

È in generale tutta l'architettura classicista italiana a raccogliere l'indifferenza di Misson. Egli critica particolarmente l'architettura veneta, ma non risparmia rimproveri neppure a un edificio romano come Palazzo Farnese, censurato con puntiglio per la sua assenza di decorazione. L'autore, infatti, critica la monotonia delle facciate in mattoni a vista, le «file di finestre senza pilastri (come comunemente sono nei grandi ospedali)» e la «disposizione degli appartamenti che [...] [si] costruiscono oggigiorno in un uno stile più piacevole e comodo»¹⁹⁰, mentre grandi elogi sono riservati ai palazzi barocchi di Roma, e ai palazzi e alle chiese di Napoli¹⁹¹. Altri fortunati libri di viaggio inglesi del tempo non si discostano da queste prospettive. L'opera *Several Years Travels Through Portugal, Spain, Italy, Germany, Prussia, Sweden,*

¹⁸⁹ Il disappunto per l'architettura di Vicenza ricorre senza variazioni in tutte le edizioni inglesi della guida di Misson (1695, 1705 e 1714). «the Town House [la Basilica palladiana di Vincenza] is very indifferent, yet they boast of it as a rare piece. For to tell you the truth, it is a difficult matter to accomodate one's self to the high-shown Discourses of the Italians [...] They told us Vicenza was full of stately Palaces, of an extraordinary sumptuous Architecture. These were indeed big Words; but 'tis certain that never any found themselves more disappointed than we were when we came to see these pretended magnificent Palaces of Vicenza [...] I maintain in general, that they may be call'd handsome Houses [...] but I cannot tell how they can be term'd very fine; for to speak properly, they are but well disguis'd, not fine Houses [...] there is nothing fair but the Frontespiece, and that is no more than Indifferent, for they are often built with plaister instead of hewn Stone. [...] Our Guide finding that we were no great Admirers of his Palaces, fansi'd however that he knew a way to surprize us; and having insensibly oblig'd us to follow him, he drew us on through the Dirt, a good half League from the Ciy, to shew us a little Country-House, which belonged to the Marquess of Capra. It is a square Building, in the midst whereof is a little Hall, under a small Dome, and at each Angle of the square two Chambers and a Close». Misson 1695, I, pp. 127-30.

¹⁹⁰ «[...] what must then be boasted of the most in the Palace Farnese [...] nor its three Rows of Windows without Pillars (as commonly are in great Hospitals;) nor all the Disposition of the Apartments, which they Build now-a-days after a more agreeable, and convenient Manner [...] I am certain to speak the naked Truth softly herein that notwithstanding all the Elogies that they give the Palace Farnese [...] we should find no Prince in Europe that would now-a-days be willing to build himself a Palace exactly upon that Model, if he had such a Sum of money, as that cost, to lay out». Misson 1695, I, p. 100.

¹⁹¹ «[...] which seemed to us most extraordinary at Naples was the Number and Magnificence of the Churches. It may be justly said, that in this respect it surpass Imagination. If one would take a view of the fine Pieces of Architecture, the Churches must be visited, you must behold the Frontespiece, the Portals, the Chapels, the Altars, and the Tombs. If you would look upon rare pictures, Sculptures, and the rarity of Vessels of Gold and Silver, you need but go to Churches; the Arches, the Wainscots, the Walls are all covered with pieces of precious Marble, most artificially laid together, or with Compartiments of Basso Relievo, or of Joynes-work gilded, and enriched with the Works of the most famous Painter». Misson 1695, I, p. 286.

Denmark and the United Provinces Performed by a Gentleman, pubblicata nel 1702 da William Bromley (1664-1732), ad esempio, non prende neppure in considerazione la possibilità di una visita a Vicenza, né nomina Palladio in alcun modo, mentre cita nel modo più elogiativo l'opera di tutti i maggiori architetti romani del diciassettesimo secolo, incluso Borromini. Era dunque chiaro che in questo periodo le attenzioni della committenza inglese, e, di conseguenza, dei professionisti delle arti in Inghilterra, erano rivolte ai grandi conseguimenti raggiunti in Italia e particolarmente alle opere del barocco romano, con un diffuso rifiuto tanto del gusto francese che di uno stile genuinamente classicista.

L'unico notevole impiego di un tetto alla francese in un importante progetto del tempo della Regina Anna è costituito dal primo progetto di Vanbrugh per il fronte Sud o Garden Front di Blenheim Palace (1704) (*fig. 27*), dove i corpi laterali del lungo prospetto sono evidenziati da tetti carenati, benché comunque di profilo assai ribassato rispetto alle equivalenti strutture francesi dello stesso periodo¹⁹². La fugace comparsa di queste coperture alla francese negli studi per Blenheim Palace, una scelta che non ha paralleli nelle altre opere disegnate o realizzate da Vanbrugh, potrebbe essere stata influenzata da specifiche richieste del duca di Marlborough. Comunque sia, tanto nei progetti definitivi per Blenheim che nell'opera compiuta, Vanbrugh realizzò infine tetti di profilo ribassato, integralmente nascosti da attici, balaustre e sculture, dando evidenza verticale ai settori angolari dei prospetti non con rigonfiamenti della copertura ma con possenti torrette aperte da arcate (*fig. 28*).

Downes volle individuare nell'inserimento di questi ultimi elementi, di carattere eminentemente ornamentale e certamente molto caratterizzanti dell'immagine architettonica di Blenheim Palace, un elemento di persistenza o di cosciente imitazione di formule compositive caratteristiche delle grandi residenze signorili tardogotiche di età elisabettiana (*fig. 29*)¹⁹³. Nell'architettura inglese della fine del sedicesimo secolo e della prima metà del diciassettesimo l'inserimento di volumi rialzati negli angoli delle grandi residenze di campagna aveva certamente il compito di segnalare lo status della costruzione, rimandando all'antica associazione tra torre e autorità sviluppatasi all'interno della tradizione castellare medievale europea. Tale associazione sopravvisse in modo semi-conscio ancora ben addentro al sedicesimo secolo non solo in Inghilterra ma anche in molte altre regioni dell'Europa del Nord e financo in Francia e Spagna¹⁹⁴. Persino lo sviluppo degli alti tetti piramidali o carenati, così caratteristici dell'architettura francese del sedicesimo e diciassettesimo secolo, potrebbe essere legato a questa istanza formale. Essi, infatti, davano agli architetti di quel paese la possibilità di espandere ed innalzare i

¹⁹² OBL. MS. Top. Oxon. a 37*, f. 8. Cfr. Whistler 1954, pp. 90-94; Cfr. Downes 1977b, pp. 60-62. Whistler 1954, pp. 90-94.

¹⁹³ Downes 1977b, p. 69. Downes individua in particolare un parallelo in Wollaton Hall, Notts, eretta attorno al 1580.

¹⁹⁴ Sul significato simbolico e sul ruolo culturale e sociale della torre nella tradizione architettonica inglese ed europea, cfr. Pounds 1994, pp. 276-80 e Loveluck 2013, pp. 221-24. Sull'accentuarsi del ruolo simbolico e di status della torre nel quindicesimo e sedicesimo secolo, cfr. Bolton e Meek 2007, pp. 90-105 e Liddiard 2016, pp. 61-79.

profili delle coperture in corrispondenza dei padiglioni aggettanti e terminali dei corpi di fabbrica e conservare così, in edifici progettati secondo principi classici, elementi con una certa verticalità, con l'obiettivo di esprimere attraverso di essi il rango dei committenti (*fig. 30*).

Persino Jones, aveva posto omaggio a questa tradizione, ad esempio nei progetti per Whitehall e nella facciata di Wilton House. Egli tuttavia aveva dato più coerente espressione classica alle sue “torrette” conferendogli ora la forma di tempio con frontone triangolare, ora quella di piccola tholos cupolata¹⁹⁵. I grandi architetti inglesi attivi al tempo di Guglielmo III e della Regina Anna trovarono che enfatizzare con volumi verticali sia il centro che una serie di “cardini” compositivi periferici delle costruzioni, fosse un modo per conferire a queste ultime ordine formale e allo stesso tempo vivacità, magnificenza e ornamento, specie quando si trattava di articolare edifici di mole assai estesa e di grande complessità planimetrica come l'ospedale di Greenwich, Castle Howard e Blenheim Palace. Non c'è tuttavia bisogno di credere che Wren e Vanbrugh pensassero come modelli agli edifici dell'ormai remoto passato Tudor. Essi piuttosto sembrano aver riflettuto attentamente sulla lezione di Jones, adeguando al loro concetto compositivo forme distintive e largamente apprezzate per le loro qualità formali dell'architettura italiana. Si spiega in questo modo l'uso caratteristico di grandi cupole estradossate e rialzate su tamburi ornati di colonne e finestre con ricche cornici elaborate secondo modelli dell'architettura ecclesiastica italiana nei progetti per edifici civili del tempo della Regina Anna. Cupole di distinta caratterizzazione ecclesiastica sono poste a ornamento dei vestiboli della Painted Hall e della cappella dell'ospedale di Greenwich, nei progetti ineseguiti di Wren per i palazzi reali di Hampton Court e Whitehall, nell'opera di Vanbrugh a Castle Howard e Blenheim Palace, e nel progetto ineseguito di Hawksmoor per un portico «according to the grec manner»¹⁹⁶ a All Souls College ad Oxford. Solo a St. Paul's e nei progetti ineseguiti per una grande chiesa sull'asse centrale dell'ospedale di Greenwich una cupola è impiegata a copertura di una crociera di un edificio ecclesiastico secondo la tradizione dell'architettura religiosa rinascimentale e barocca italiana, mentre in tutti gli altri casi summenzionati, le cupole sono estrapolate dal loro contesto d'uso originario e quindi sostanzialmente piegate a una funzione decorativa. È dunque probabile che anche per quanto riguarda le torrette di Blenheim Palace Vanbrugh non abbia pensato a modelli estranei alla tradizione dell'architettura classica e moderna italiana ma abbia piuttosto adattato ai suoi particolari fini espressivi il modello delle grandi altane che ornano i tetti di tanti palazzi di Roma, ben evidenziate nelle vedute stampate nell'officina di Giovan Giacomo e Domenico de' Rossi (*fig. 31*).

¹⁹⁵ Per i progetti per Wilton House, cfr. *supra*, pp. 47-48. Cfr. anche p. 23. Per i disegni ineseguiti per il palazzo di Whitehall, cfr. *infra*, pp. 86-93.

¹⁹⁶ Su quest'ultimo progetto cfr. in particolare White 1997, p. 42.

2.5 Sviluppi barocchi nell'architettura e nella decorazione dei cantieri reali

Come detto nel precedente paragrafo, l'abitudine allo sfarzo della corte olandese doveva certamente mettere Guglielmo III e Maria II in imbarazzo di fronte alla meschinità, arretratezza o incompiutezza delle varie residenze reali inglesi. Era pertanto naturale che sin dai primi mesi del loro governo i due monarchi congiunti tentassero di promuovere un adeguamento delle strutture residenziali della corte inglese ai nuovi livelli di sofisticatezza e di sfarzo raggiunti negli stessi anni dalle maggiori regge e palazzi signorili d'Europa, anche al fine di accrescere la dignità e il prestigio della corte stessa. In tal senso giocava certamente un ruolo importante anche il fortissimo antagonismo politico e militare con la Francia di Luigi XIV. Il sovrano francese, infatti, aveva dato uno straordinario impulso alla magnificenza architettonica e decorativa della rete delle residenze reali e di Versailles in particolare, facendo del mecenatismo in questi settori uno dei punti di maggiore suggestione sul piano internazionale della sua politica di governo. La prodigiosa espansione del primo nucleo di Versailles (quello visto da Wren nel corso del suo viaggio del 1665), realizzata su progetto di Mansard a partire dal 1678, le campagne di decorazione che interessarono gli ambienti di rappresentanza della reggia e del parco negli stessi anni e fino al 1715 circa¹⁹⁷, e inoltre la costruzione di altri importanti edifici, in particolare il Grand Trianon (1685) nello stesso complesso di Versailles e la villa di Marly (1679-84), crearono un nuovo standard di magnificenza regale dal quale, a dispetto di critiche di carattere formale, non sarebbe stato più possibile interamente prescindere per moltissimi anni a venire¹⁹⁸.

La vastità dell'impegno di Luigi XIV in questi settori fu giudicata severamente da alcuni contemporanei, che videro in ciò uno dei principali elementi, insieme con l'aggressiva e spesso impulsiva politica militare del regno, della crisi economica e diplomatica attraversata dalla Francia a partire dagli anni Novanta. Simon Reboulet (1687-1752), nella sua *Istoria del regno di Luigi XIV* pubblicata a Venezia nel 1724, scrisse, ad esempio, che «il procedere con tanto fasto [di Luigi XIV] fu mal inteso da tutti quelli che non erano francesi, e fece loro desiderare di veder presto indebolita questa potenza formidabile». Secondo l'autore «Pareva che la Francia medesima ne preparasse loro li mezzi [...]» e riteneva che «le somme eccessive di

¹⁹⁷ Sulla Versailles di Luigi XIV, cfr. in particolare de Vinha 2009.

¹⁹⁸ La famosa Lady Mary Wortley Montagu nelle sue lettere, che certo non mancano di libertà di pensiero ed esprimono giudizi audaci e anche nei confronti delle grandi architetture pubbliche inglesi (ad esempio nei confronti di St. Paul's, che ella vede sconfitta nel confronto con le moschee di Istanbul), si dimostra molto critica verso lo stile decorativo delle principali dimore reali francesi. Ella era invece una grande sostenitrice del gusto architettonico e decorativo italiano. Quando nel 1708 ebbe occasione di visitare i dintorni di Parigi in compagnia della sorella, ella scrisse che «Versailles appeared to me rather vast than beautiful and after have seen the exact proportions of the Italian buildings, I thought the irregularity of it shocking [...] the nauseous flattery, and tawdry pencil of Le Brun, are equally disgusting in the gallery [...] Trianon [...] pleased me better than Versailles; Marly, better than either of them; and St. Cloud, best of all». Ella precisava di apprezzare la magnificenza di tali residenze: «[...] what delights me most here is a view of the magnificence, often accompanied with taste, that reigns in the King's palaces and gardens [...] yet the statues, paintings, and other decorations afford me high entertainment [...]»; ma subito dopo ribadiva: «[...] for though I don't admire much the architecture in which there is great irregularity and want of proportion [...] this prodigality is owing to the levity and inconstancy of the French taste, which always pants after something new, and thus heaps ornament upon ornament without end or measure [...]». Montagu e Hale 1876, pp. 160-62.

danaro, che il Re aveva impiegate, ed impiegava ancora in Fabbriche, ed in Fontane» avessero reso «esau-
sto finalmente lo Stato»¹⁹⁹. Apparentemente, tuttavia, in Inghilterra la spesa profusa dalla corona francese
nell'edilizia di magnificenza non era giudicata né così vana né così poco lungimirante in termini finanziari
e di convenienza politica. Nei primi anni di regno di Giorgio I lo scrittore James Ralph già più volte cita-
to, riteneva che «il gran numero di persone che questo singolo edificio [la Reggia di Versailles] ha attratto
in Francia ha ampiamente scusato la corona della spesa della sua costruzione, ed essi [i monarchi], tra le
altre cose, conservano sia l'utile che la reputazione di questo edificio»²⁰⁰.

In Inghilterra erano probabilmente in molti a condividere il pensiero di Colbert secondo il quale
«niente segnala maggiormente la grandezza e il carattere dei principi quanto le fabbriche, e tutta la po-
sterità li misura al metro di quelle superbe residenze che essi hanno eretto durante la loro vita»²⁰¹.
L'impegno profuso per tentare di mantenere una magnificenza al livello di quella della corte francese
da parte della corona d'Inghilterra è palese anche in episodi di secondo piano relativi all'allestimento
delle residenze reali. Celia Fiennes (1662-1741) nel suo diario di viaggi attraverso la Gran Bretagna, re-
gistrando una visita compiuta nel 1698 alla sala del trono del castello di Windsor (ovvero la Galleria di
San Giorgio), riporta che «[...] il baldacchino era così ricco e arricciato in alto e così rigonfio in alcuni
punti che esso appariva veramente splendido ed è stato fatto di recente per dare udienza
all'ambasciatore francese, così da mostrare la grandezza e la magnificenza della Monarchia britannica»;
concludendo che «alcune di queste follie si richiedono talvolta per creare ammirazione e rispetto [e] per
mantenere elevata la dignità di un regno e di una nazione»²⁰².

Nel 1689, l'avvio dei lavori di ricostruzione del palazzo reale di Hampton Court, risponde certa-
mente all'esigenza avvertita da Guglielmo e Maria di confrontarsi con l'esempio di Versailles, diventato
ufficialmente sede di Luigi XIV e della corte di Francia nel 1682. Il carattere politico assunto da
quest'opera di aggiornamento e ampliamento dell'antico palazzo di Hampton Court è ben espresso nel
grandioso bassorilievo allegorico della facciata Sud del solo corpo di fabbrica effettivamente ricostrui-

¹⁹⁹ «Egli aveva fabbricato [...] con gravissime spese. Luvois divenuto, come ho detto per la morte di Colbert
Soprintendente delle Fabbriche, somministrava ogni giorno al Re, coll'ajuto di Mansard nuovi disegni per tenerlo occupato
in tempo di pace. Seignelai impiegava [...] delle somme considerabili di denaro in fabbriche di Navilij [...] che recava [...] gelosia
agl'Inglese e agli Olandesi. Tutto ciò [...] ha unita tutta Europa contra il Re». Cfr. Reboulet 1724, pp. 147-48.

²⁰⁰ «This Lewis XIV. Was sufficiently apprized of when he undertook Versailles. The company that single fabrick has
drawn into France, has made that crown ample amends for the expence of erecting it: and they have both the life and
reputation of it still into the bargain. It is high time, therefore, for us to look about us too, and endeavour to vie with our
neighbours in politeness, as well as power and empire». Ralph 1734, p. 2.

²⁰¹ «Votre Majesté sait qu'au défaut des actions éclatantes de la guerre, rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des
princes que le batiments; et toute la posterité les mesure à l'aune de ces superbes maisons qu'ils ont élevées pendant leur vie».
Lettera di Colbert a Luigi XIV del 28 settembre 1665, Cit. in Clément 1868, 5, pp. 268-69, doc. 24.

²⁰² «[...] the canopy was so rich and curled up and in some places so full it looked very glorious and was newly made to
give audience to the French Embassadour to shew the grandeur and magnificence of the British Monarch. Some of these
foolerys are requisite sometymes to create admiration and regard to keep up the state of a Kingdom and a Nation». Cit. in
Baarsen 1988, p. 36.

to. Esso fu scolpito dal danese Caius Gabriel Cibber (1630-1700), unico scultore attivo nell'Inghilterra del tempo ad aver compiuto un periodo di formazione a Roma (forse nell'atelier di Bernini) tra il 1655 e il 1658. In quest'opera, la coppia reale è rappresentata nelle vesti mitologiche di Ercole e Minerva, che, assistiti dalla Fama e dalla Storia, sconfiggono e disperdono mostruose creature impersonanti i valori negativi attribuiti al monarca francese e al suo protetto Giacomo II: il Furore e la Tirannia, la Superstizione e l'Idolatria, favorendo al contempo la Concordia e il Commercio (fig. 32)²⁰³. L'esaltazione eroica di Guglielmo III come trionfatore sopra l'idolatria e la superstizione cattoliche e come potente trionfatore militare sul nemico francese, a vantaggio non solo delle isole britanniche ma dell'intera Europa, è sistematico nella celebrazione propagandistica del sovrano. Nel 1701, ad esempio, nel corso dei festeggiamenti per il compleanno di Guglielmo III tenutisi a Hampton Court, Charles Seymour, duca di Somerset, in qualità di Chancellor dell'Univerità di Cambridge indirizzò al re il seguente elogio: «[...] Non potremo mai dimenticare lo stato un tempo deplorabile di questa chiesa e di questa nazione sotto la pernicioso influenza di consiglieri papisti e arbitrari, quando le nostre preghiere e invocazioni al cielo erano per il celere arrivo di vostra Maestà, affinché ci salvasse dai pericoli dell'idolatria e della schiavitù [...] Dio vi supporterà ancora e vi consentirà non solo di mantenere la vostra corona e la vostra dignità a casa, ma anche di difendere i vostri vicini di altri paesi che sono stati ingiuriati e assicurare [in tal modo] la libertà dell'Europa. Possa la stessa buona provvidenza che vi ha finora protetto da così tanti segreti e aperti attentati, preservarvi e prolungare la vostra santa vita, vi assista e vi faccia prosperare in tutti i vostri grandi e giusti progetti [...]»²⁰⁴.

I primi progetti redatti da Wren per Hampton Court mostrano chiaramente la volontà di sfidare Versailles sul piano delle dimensioni, ma al contempo palesano anche l'ambizione di un superamento del modello francese sul piano formale. In tali proposte la pianta del palazzo si estende in numerosi corpi uniti tra loro o semplicemente affiancati, che si espandono dal nucleo generatore di una grande

²⁰³ Nella collezione del Sir John Soane's Museum vi sono numerosi progetti per il fronte Sud di Hampton Court che mostrano invariabilmente sculture legate al tema di Ercole e Minerva trionfatori sulle creature del Caos come emblema della pacificazione politica e religiosa resa possibile dal governo dei nuovi sovrani. Per altri progetti di ornamenti per il complesso di Hampton Court portatori di forti messaggi politici espressi in forma allegorica, cfr. *supra*, p. 71.

²⁰⁴ «[...] humbly crave Leave, on this occasion, to assure your Majesty, that from our Hearts we own and assert Your most Just and Rightful Title to the Crowns of these Kingdoms, and will contribute our utmost to its Defence with all the Cheerfulness and Affection that becomes our Duty to the best of Kings, and our Gratitude to our Happy Deliverer. We can never forget the once deplorable state of this Church and Nation, under the Fatal Influence of Popish and Arbitrary Counsels, when all our Prayers and Addresses to Heaven were for your Majesty's speedy arrival, to rescue us from the dangers of Idolatry and Slavery. And we are daily sensible, that we entirely owe the Safety of our Religion and Liberties to Your Auspicious Government Neither can we doubt, but God will still Support and Enable You, not only to maintain Your own Crown and Dignity at home, but to defend Your injured Neighbours abroad, and secure the threatened Liberty of Europe. May the same good Providence that has hitherto protected You from so many secret and open Attempts, preserve and prolong Your Sacred Life, assist and prosper You in all Your Great and Good Designs, direct Your Subjects in Parliament to the wisest and best Counsels, and ever continue these Nations under the Happy Establishment of a Protestant Succession». Il discorso fu pubblicato nella *London Gazette* del gennaio 1701. Cit. in Law 1891, p. 155. Sulla formulazione allegorica di concetti politici e dinastici legati alla corona d'Inghilterra nell'età della Restaurazione e della *Glorious Revolution*, cfr. Langley 2001.

Hall. Nelle varie piante generali del complesso preparate da Wren e oggi conservate nella biblioteca del John Soane's Museum e di All Souls College, questo ambiente occupa pressappoco la posizione della Great Hall aggiunta a Hampton Court da Enrico VIII negli anni 1523-1525. Piccole differenze nell'allineamento e nelle proporzioni della sala rappresentata nelle piante di Wren rispetto all'antico ambiente di età Tudor rendono chiara l'intenzione di una sostituzione di quest'ultimo con una nuova analoga costruzione di più moderna caratterizzazione formale, scandita esternamente da un ordine gigante²⁰⁵. Le facciate dei vari corpi di fabbrica si sarebbero affacciate su vasti giardini animati da un gran numero di fontane, divisi in viali a raggiera con aiuole geometriche, labirinti e numerosi ornamenti di vasi figurati e sculture²⁰⁶. Nella definizione dei fronti esterni, Wren non tentò in alcun modo di imitare il modello del lungo fronte del palazzo di Versailles rivolto verso il parco, che egli poteva ben conoscere dalle incisioni del 1682 di Israel Silvestre (1621-94) e di Adam Perelle (1640-95). Mansart aveva articolato questo prospetto con un minuto ordine di colonne accostate alle pareti all'altezza del solo primo piano e lo aveva arricchito con una profusione continua di minuti ornamenti plastici, una soluzione che probabilmente Wren, tenendo conto dei giudizi espressi nei confronti della decorazione della Court de Marbre visitata nel 1665, trovava debole e inconsistente. Per conferire dignità e magnificenza alle facciate di Hampton Court, Wren pensò piuttosto di incorporare elementi dei progetti di Bernini per il Louvre, delle facciate del Palazzo dei Conservatori di Michelangelo in Campidoglio e persino della facciata di San Pietro in Vaticano²⁰⁷. Nel progetto per il settore centrale del fronte principale del comples-

²⁰⁵ Si vedano in particolare le planimetrie d'insieme SM, volume 110/4 e AS IV, 4-6, databili circa al 1689-90. Cfr. Downes 1971, pp.81-82; Thurley 2003, p.153 e Geraghty 2007, cat. nn. 204-06. Per un progetto di rinnovamento della Great Hall risalente agli ultimi anni di regno di Guglielmo III, cfr. anche *infra*, pp. 252-59.

²⁰⁶ Per la disposizione generale del parco, si vedano le piante SM 36/3/1 e SM volume 111/40. Cfr. Thurley 2003, pp. 240-42 e le scheda di Gordon Higgott: <http://collections.soane.org/OBJECT466>; <http://collections.soane.org/OBJECT463>.

²⁰⁷ I disegni di Grinling Gibbons e di Caius Gabriel Cibber per la decorazione di pannellature, porte e camini degli appartamenti reali di Hampton Court relativi ai primi anni di avanzamento del cantiere sono conservati nella biblioteca del John Soane's Museum (SM, volume 110) e sono pubblicati parzialmente in *Wren Society*, IV, 1927 e *Esterly* 1998. Sono consultabili anche online con le schede di Gordon Higgott, cfr. English Baroque Drawings: architecture, sculpture and garden design, Hampton Court Palace: http://collections.soane.org/drawings?ci_search_type=ARCI&mi_search_type=adv&sort=7&tn=Drawings&t=SCHEME139 e SM volume 110/23-26, 30-57, 63-68. Cfr. http://collections.soane.org/drawings?ci_search_type=ARCI&mi_search_type=adv&sort=7&tn=Drawings&t=SCHEME215; http://collections.soane.org/drawings?ci_search_type=ARCI&mi_search_type=adv&sort=7&tn=Drawings&t=SCHEME218; http://collections.soane.org/drawings?ci_search_type=ARCI&mi_search_type=adv&sort=7&tn=Drawings&t=SCHEME219; http://collections.soane.org/drawings?ci_search_type=ARCI&mi_search_type=adv&sort=7&tn=Drawings&t=SCHEME220; http://collections.soane.org/drawings?ci_search_type=ARCI&mi_search_type=adv&sort=7&tn=Drawings&t=SCHEME219; <http://collections.soane.org/OBJECT264>; <http://collections.soane.org/OBJECT265>; <http://collections.soane.org/OBJECT266>; <http://collections.soane.org/OBJECT267>; <http://collections.soane.org/OBJECT270>; <http://collections.soane.org/OBJECT272>; <http://collections.soane.org/OBJECT273>; <http://collections.soane.org/OBJECT274>; <http://collections.soane.org/OBJECT275>; <http://collections.soane.org/OBJECT276>; <http://collections.soane.org/OBJECT279>; <http://collections.soane.org/OBJECT284>; <http://collections.soane.org/OBJECT285>; <http://collections.soane.org/OBJECT286>; <http://collections.soane.org/OBJECT287>; <http://collections.soane.org/OBJECT288>; <http://collections.soane.org/OBJECT289>; <http://collections.soane.org/OBJECT290>; <http://collections.soane.org/OBJECT291>; <http://collections.soane.org/OBJECT292>; <http://collections.soane.org/OBJECT293>; <http://collections.soane.org/OBJECT294>; <http://collections.soane.org/OBJECT295>; <http://collections.soane.org/OBJECT296>; <http://collections.soane.org/OBJECT305>; <http://collections.soane.org/OBJECT305>;

so conservato presso il John Soane's Museum, egli ricorre a una tessitura eroica dei prospetti con ordini colossali poggiati al suolo e montanti due piani di finestre, coronati da un alto attico e da una balaustra con statue. Al centro si alza una rigonfia cupola con un breve tamburo svasato, decorato da una frangia con nappe assai simile a quella del fregio del baldacchino di San Pietro, un'invenzione che forse in questo caso intende alludere a un padiglione di campo militare. La decorazione scultorea ha, infatti, un carattere guerresco; al centro dell'attico si staglia un enorme arma reale fiancheggiata da schiavi aggiogati, mentre sull'arco del portone è eretto un monumento equestre del monarca (*fig. 33*)²⁰⁸. Invero l'insieme è una vigorosa e coerente invenzione tardo-barocca, forse troppo ambiziosa per poter giungere a piena realizzazione. In effetti, il progetto rimase largamente incompiuto nell'estensione planimetrica e fu assai alterato nell'esecuzione dei prospetti. Nonostante questo, il nuovo Hampton Court era considerato ancora molti anni dopo la morte di Guglielmo III come un'eroica dimostrazione di sfida alla reggia francese. Nei primi anni di regno di Giorgio I, Daniel Defoe riteneva infatti che se il palazzo fosse stato completato «come progettato da re Guglielmo [...] nessun palazzo in Europa, eccetto Versailles [...] [avrebbe potuto] stargli a fianco, tanto per bellezza e magnificenza, che per estensione dell'edificio e degli ornamenti che gli competono»²⁰⁹.

Guglielmo III sembra pure aver nutrito straordinarie ambizioni in relazione al progetto di costruzione di un palazzetto circondato da giardini adiacente a Hampton Court, noto tradizionalmente come "Trianon". La costruzione di questo complesso, concepito come luogo di svago e di ritiro ad una dimensione più privatamente domestica di quanto possibile all'interno degli appartamenti di rappresentanza dell'edificio principale di Hampton Court, e forse anche come residenza del re in attesa del completamento dei grandiosi lavori di ricostruzione dell'edificio principale, era prevista dal sovrano fin dal 1698. Guglielmo III assegnò l'incarico della progettazione e conduzione della palazzina e dei suoi giardini a William Talman, ma la realizzazione del pensiero reale fu ostacolata dalle grandi incertezze dello stesso sovrano circa i modelli a cui ispirarsi per la realizzazione dell'edificio. Per cercare di chiarire le proprie idee al riguardo Guglielmo III si procurò rilievi grafici delle principali residenze francesi del

collections. soane. org/ OBJECT306; <http://collections.soane.org/OBJECT307>; <http://collections.soane.org/OBJECT309>; <http://collections.soane.org/OBJECT318>; <http://collections.soane.org/OBJECT319>; <http://collections.soane.org/OBJECT322>; <http://collections.soane.org/OBJECT323>; <http://collections.soane.org/OBJECT324>.

²⁰⁸ SM, volume 110/6. Vedi anche i disegni ad esso correlato per altre porzioni dei prospetti SM, volume 110/1a-110/1b. Cfr. Whinney 1971, pp. 163-7; Thurley 2003, pp. 153-63 e le scheda di Gordon Higgott: <http://collections.soane.org/OBJECT329>; <http://collections.soane.org/OBJECT277>; <http://collections.soane.org/OBJECT278>.

²⁰⁹ «Now Hampton Court, by the like alternative, is come into request again; and we find his present majesty, who is a good judge too of the pleasantness and situation of a place of that kind, has taken Hampton-Court into his favour, and has made it much his choice for the summer's retreat of the Court, and where they may best enjoy the diversions of the season: When Hampton Court will find such another favourable juncture as in King William's time, when the remainder of her ashes shall be swept away, and her compleat fabric, as designed by King William, shall be finish'd, I cannot tell; but if ever that shall be, I know no palace in Europe, Versailles excepted, which can come up to her, either for beauty and magnificence, or for extent of building, and the ornaments attending it». Defoe 1724, 1, 18.

tempo e in particolare della villa di Marly²¹⁰. Tuttavia, quando William Talman elaborò le sue due serie complete di proposte radicalmente diverse tra loro sia per l'edificio principale che per le sue adiacenze, egli non tenne gran conto dei modelli francesi suddetti, riferendosi invece a un gran numero di eccellenti e recenti modelli italiani²¹¹. In particolare in quella che è interpretabile come la prima delle sue proposte progettuali (fig. 34a), William Talman si riferì grandemente al modello di villa Panphily (1644-52) di Alessandro Algardi (1598-1654) (fig. 34b)²¹². La seconda e più grandiosa soluzione progettuale elaborata da Talman non ha invece un modello italiano preciso nella caratterizzazione planimetrica generale. Tuttavia, essa imita in modo puntuale da modelli italiani alcuni nodi planimetrici particolari e alcuni dei dettagli ornamentali più caratterizzanti dell'alzato (fig. 35)²¹³.

²¹⁰ Conan 2005, p. 40.

²¹¹ Harris nella sua ricostruzione delle vicende del *Trianon* ha incluso un numero molto grande di fogli diversi. In realtà, solo una parte di essi devono essere ricondotti alle vicende dei cantieri reali. Si tratta di un gruppo di fogli molto coerenti, realizzati con sole due scale di misura, su fogli di misure uniformi e con criteri d'impaginazione grafica ed esecuzione ugualmente uniformi. Cfr. Harris 1960; Idem 2008, pp. 103-14. Due disegni finiti in pianta di due distinti livelli di un palazzo organizzato attorno ad un singolare cortile centrale nobilitato da un ordine gigante di semicolonne (cui si aggiunge uno schizzo su un altro foglio con piante miscellanee) si riferiscono ad altra commissione più ambiziosa (RIBA, SD15/21, SD15/22). Presentano, infatti, una scala, una vastità di pianta e di alzato del tutto incompatibili con le caratteristiche di un 'Trianon'. Altri disegni con emblemi reali di proporzioni più ridotte ma comunque più vaste di quelle del *Trianon* mostrato nella serie di progetti numerati summenzionati potrebbero tuttavia essere ugualmente progetti preliminari per il complesso poi scartati, come già osservato da Harris (Harris 1960). Harris in seguito ha escluso alcuni disegni inizialmente incorporati tra quelli per il *Trianon* riferendoli ai progetti per l'edificazione di una villa/museo Talman (Harris 2008, pp. 112-14). Lo studioso ha tuttavia sempre continuato a rimandare anche al suo articolo del 1960, il che ha reso la vicenda dei disegni per il *Trianon* oltremodo intricata. Una revisione dell'argomento volta a porre chiarezza con una più puntuale analisi di tutto il materiale grafico di William e John Talman al RIBA e altrove è stata in parte condotta da chi scrive nella sua tesi dottorale.

²¹² RIBA, SC7/21 (prospetti principali), SD15/22(2) (pianta del livello terreno), SD15/22(3) (pianta del primo piano), SD15/22(4) (pianta del secondo piano). Cfr. Harris 1960, p. 144. Cfr. anche Idem 2008, p. 105. Harris ha giudicato questa proposta per un «palace like block» come molto conservativa, ma in realtà dal punto di vista della tipologia di edificio proposta, il progetto è da considerarsi un'assoluta novità in ambito britannico.

²¹³ Una serie numerata di elevazioni ortogonali e vedute assonometriche acquerellate formalmente impeccabili per il *Trianon* è conservata al RIBA ed è certo da ritenersi il progetto definitivo per l'edificio approvato dal Guglielmo III. Sebbene Harris abbia fondato la sua indagine sul complesso reale in primo luogo su questi disegni (Cfr. Harris 1960; Harris 2008, pp. 103-14), la serie non è mai stata presa in considerazione nel suo complesso e alcune delle tavole che la compongono non sono mai neppure state citate in precedenza. La presenza dei segni di numerazione ci consente di conoscere la giusta sequenza dei fogli e di apprezzare la raffinata organizzazione delle varie tavole studiata da William Talman. La serie inizia con le mappe a piccolissima scala dell'intero complesso della reggia di Hampton Court e dei suoi giardini, presentando varie ipotesi per la distribuzione dei viali e degli spartimenti di siepi e boschetti che avrebbero dovuto guidare dal palazzo reale di Hampton Court al nuovo *Trianon*. Seguono tavole a scala maggiore, ma comunque assai piccola, dell'insieme del *Trianon* con i suoi giardini recintati all'intorno. Vengono poi planimetrie a scala maggiore del solo insieme di edifici principali, residenziali e di servizio del complesso e a seguire una regolare successione di grandi planimetrie dei singoli edifici, dei loro alzati esterni e delle loro sezioni, partendo dall'edificio di residenza principale per concludere con gli edifici di servizio e con gli studi particolareggiati delle gallerie di verzura dei giardini, della grotta sotto il giardino, ecc. Al termine della serie appaiono due bellissime vedute d'insieme del complesso a volo d'uccello. I fogli conservati presso le collezioni del RIBA recano i seguenti segni di numerazione: (RIBA, SB 64/16, SB 64 Tal [7] 15, SB 64/ Tal [7] 17, SB 64 Tal [7] 18 (per quest'ultimo, cfr. Harris 2008, p.103, fig. 23), SB 64/ Tal [7] 19, SB 64/Tal [7] 20, SB 64/Tal [7] 22, SB 65/Tal [7] 23, SB 65 Tal [7] 24, SB 65/Tal [7] 25, SB 65/Tal [7] 26, SB 13 Tal [7] 26, SB 64/Tal [7], SB 65/Tal [7] 30; 13 Tal [7] 28SB 65/Tal [7] 29. L'ultimo disegno rappresenta un *Corridoio di verzura con obelisco topiario sul lato destro del lato del giardino*. Al centro del "prospetto" del corridoio di verzura si apre un portale affiancato da cariatidi-erme prive di braccia reggenti canestri frugiferi di evidente connotazione italiana. Nelle arcate centrali ai due lati del portale sono mostrate panche con schienale a conchiglia e braccioli e gambe a voluta simili a esemplari conservati presso il Victoria & Albert Museum, risalenti tuttavia alla prima età di Carlo I (VAM W.9-1953, British Galleries, room 56e, case WS, shelf FS -cfr. Wilk 1996, p. 230). Le arcate laterali sono inquadrature da urne lavorate e racchiudono statue antiche, o copie di esse, disposte su piedistalli.

Una soluzione bizzarra come quella del collegamento tra la loggia plasticamente articolata da nicchie ed esedre laterali e il vestibolo ovale posto al centro del progetto della pianta del Trianon in questo secondo progetto, ad esempio, è identificabile come una puntuale citazione del refettorio della casa dei padri oratoriani alla Chiesa Nuova di Roma con il suo vestibolo/lavatoio (*fig. 36*). Sempre in questo progetto, il ricco e complesso motivo con semicolonne bugnate che sostengono un timpano centinato spezzato inglobante un'arme con ghirlande ricadenti e altri motivi decorativi proviene certamente da un foglio di progetto per la fontana di Trevi riferibile a Giacomo della Porta ed eseguito al tempo di Clemente VIII e presente nella collezione Talman (*fig. 37*)²¹⁴. La parte superiore del prospetto dell'edificio nel primo progetto talmaniano presenta una loggia con un motivo a serliana che si espande a invadere il campo del frontone sommitale, palesemente derivata dal livello superiore della facciata della chiesa romana di Santa Maria in Via Lata di Pietro da Cortona (1658-60). A piano terra è invece introdotto un portico convesso cui risponde un'esedra concava profondamente insinuata nel volume del corpo dell'edificio, un motivo variamente riferibile all'esempio dello stesso Cortona per Santa Maria della Pace (1656-67) o di Bernini per Sant'Andrea al Quirinale (1658-78). William Talman avrebbe potuto conoscere molti dei modelli di Roma Moderna citati tramite le incisioni di Falda e Specchi nei volumi del *Nuovo Teatro delle Fabriche et Edifici [...] di Roma Moderna* e da altre fonti calcografiche coeve, ma il motivo del portico convesso addossato a un'esedra concava è presente anche in alcune invenzioni di tempietti di Giovanni Battista Montano e in studi dall'antico e in progetti di ville di Palladio presenti nella collezione Talman²¹⁵. Un portico convesso era stato inoltre già posto in opera nelle facciate dei transetti di St. Paul's pochi anni prima da Wren, il quale aveva certamente fatto capo alle summenzionate fonti grafiche e calcografiche.

Nel 1697 Guglielmo III prese inoltre seriamente in considerazione l'ipotesi di ricostruire dalle fondamenta, secondo schemi redatti da Wren, il vecchio palazzo di Whitehall, «il più grande e il più brutto palazzo d'Europa» come fu definito da Luis de Rouvroy, Duca di St. Simon (1675-1755) nel 1698²¹⁶. Questi progetti prevedevano una completa ridefinizione dell'immagine del vecchio edificio, salvando soltanto la Banqueting House. In una delle proposte, la sala era destinata a divenire il perno tra due ampie ali simmetriche della costruzione (*fig. 38*)²¹⁷. Il blocco della vecchia sala, stretta tra due volumi cilindrici coronati di cupole di marcato sapore ecclesiastico destinati a contenere le scale, sarebbe rimasto liberamente visibile solo dal fiume. Neppure questo prestigioso ambiente sarebbe stato immune da

²¹⁴ Giacomo della Porta, *Progetto per il rinnovamento della Fontana di Trevi al tempo di Clemente VIII*, AMOx, *Fountain Album* WA.1925.344. Gibbs V, c. 84a. Cfr. Santucci 2017.

²¹⁵ Su questo segmento della collezione Talman, cfr. *infra*, pp. 241-43.

²¹⁶ «Whitehall, le plus vaste et le plus vilain palais de l'Europe, qui fut presque entièrement brûlé, et qui n'a pas été rétabli depuis, de sorte que les rois se sont logés et assez mal au palais de Saint-James». Saint-Simon e Hallépée 2012, 1, pp. 485-86. Cfr. anche Thurley 1998.

²¹⁷ Geraghty 2007, p. 180 e cat. nn. 272-82.

interventi intesi ad adattarne il carattere a un più genuino senso compositivo e decorativo barocco. Le sue facciate sarebbero state profondamente alterate (o meglio aggiornate) dall'applicazione di un ordine gigante di paraste corinzie obliterante i minuti ordini sovrapposti stabiliti da Jones. Di conseguenza, il cornicione sommitale e la balaustra sarebbero state riproporzionate, e il tutto sarebbe stato coronato di un ornamento di statue e trofei militari. I prospetti del nuovo palazzo si sarebbero elevati contemporaneamente sull'area di Westminster, sul Green Park e sul Tamigi e avrebbero presentato un ornamento architettonico non meno ricco di quello del rinnovato prospetto della Banqueting House, con semicolonne alte più piani, cornici di finestra variamente ornate, timpani triangolari e centinati e inoltre vasi, statue e vastissimi bassorilievi allegorici. Il Green Park, pur mantenendo la sua caratteristica di parco pubblico, sarebbe stato riconfigurato come un grande giardino geometrico con canali e ornamenti di fontane con alti getti e sculture²¹⁸. Sul fiume si sarebbe affacciata una terrazza con balaustre ornate di vasi intagliati e scale a forbice insinuantesi nelle acque in funzione di approdo, unica parte effettivamente realizzata dello schema di Wren, avrebbe svolto al contempo funzione di approdo e di rinfresco per la corte (*fig. 39*)²¹⁹. Secondo un altro schema, la Banqueting House sarebbe stata duplicata ai lati di un portico monumentale di colonne corinzie dominato da un attico con bassorilievi allegorici, statue e un grande monumento equestre del re rivolto verso Westminster (*fig. 40*)²²⁰. In questo progetto, i fianchi e soprattutto la facciata sul fiume si richiamavano al terzo progetto di Bernini per il Louvre, pubblicato ne *L'Architecture française* di Jean Marot nel 1686.

Come detto di sopra, infatti, l'aspetto del palazzo di Whitehall, che all'avvento di Guglielmo e Maria era ancora ufficialmente la residenza della corona, era ormai intollerabilmente squalificato sul piano stilistico, tanto nel suo insieme che nella decorazione degli ambienti interni, essendo l'unico appartamento risistemato con magnificenza in uno stile aggiornato quello completato per Giacomo II nel 1686-87 nel quale Guglielmo III non aveva desiderio di alloggiare. Era pertanto naturale il desiderio del monarca di provvedere a un'integrale ricostruzione e decorazione dell'edificio capace di renderlo «celebrato tra i Principi»²²¹ secondo i più aggiornati criteri stilistici contemporanei, ovvero secondo i canoni del gusto barocco. La questione divenne ancora più pressante quando nel 1698 un rovinoso incendio distrusse un'ampia porzione del palazzo, tra cui proprio i recenti appartamenti di Giacomo II, costringendo Guglielmo III a dividere la sua residenza tra il poco conveniente palazzo di Windsor e le piccole

²¹⁸ Ivi, cat. N. 283.

²¹⁹ La terrazza con le sue rampe d'approdo è l'unica parte del progetto di Wren effettivamente realizzata. Il progetto di Wren è conservato a All Souls College. Cfr. Geraghty 2007, ct. n. 263. Sulla terrazza, cfr. Anche Cox e Norman 1930, p. 59 e Turley 1999, pp. 140-42.

²²⁰ Geraghty 2007, p. 188 e cat. nn. 284-89.

²²¹ L'espressione è nella dedica dell'editore londinese John Sturt alla regina Anna dell'edizione inglese della *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Sturt 1707, p. iv. Su quest'opera e sul carattere della sua introduzione, cfr. *infra*, pp. 9, 90, 209-12.

e inadeguate costruzioni di St. James e Kensington, oltre che con l'ancora grandemente incompiuto edificio di Hampton Court²²².

Con l'avvento della regina Anna (1665-1714) sembrava che la questione non potesse più essere rimandata oltre. Anna, infatti, salita al trono alla morte di Guglielmo III nel 1702, scelse di non risiedere mai neppure a Hampton Court, edificio troppo intimamente legato alla figura del suo predecessore²²³. La sovrana inoltre dopo la morte di Guglielmo, che non discendendo in modo diretto da un re d'Inghilterra era stato autorizzato dal parlamento a svolgere «the sole and full exercise of the regal power», aveva deciso di assumere pienamente le prerogative reali, riaffermando il suo ruolo di capo della Chiesa d'Inghilterra e recuperando persino l'esercizio dell'antico 'diritto divino' di guarigione degli scrofolosi, anche per rinforzare simbolicamente l'antagonismo con i re di Francia che rivendicavano il medesimo potere taumaturgico²²⁴. Le cerimonie d'imposizione delle mani ai malati ebbero luogo con grande sfarzo a partire dal 1709 all'interno della Banqueting House, eretta da Giacomo I e teatro della decapitazione di Carlo I, santo e martire della Chiesa d'Inghilterra²²⁵. La sala (e per estensione l'intero palazzo di cui essa faceva parte) assumevano dunque un nuovo rilievo e un inedito valore simbolico, divenendo una sorta di luogo sacro e il nodo emblematico che legittimava la linea di successione inaugurata con la cacciata di Giacomo II e con il successivo *Act of Settlement* del 1701, legando direttamente la figura della sovrana a quella dei due primi monarchi Stuart.

Sebbene la necessità di supportare le grandi spese della guerra contro la Francia e altre opere di più immediata utilità continuassero a rimandare l'attuazione dei lavori, quello della ricostruzione di Whitehall fu, nel corso di tutto il secondo decennio del Settecento e ancora per parte del successivo, uno dei temi maggiormente dibattuti tra coloro che avevano a cuore il prestigio internazionale della nazione

²²² Per incarico di Guglielmo III, Wren realizzò anche progetti di ristrutturazione anche dei prospetti degli appartamenti reali di Carlo II e Giacomo II e dei giardini di Windsor Castle. Cfr. Geraghty 2007, p. 196 e cat. nn. 298-304.

²²³ Secondo la Strickland, la regina Anna usava trascorrere a Hampton Court solo pochi giorni dell'anno in giugno e a settembre. (Strickland 1848, XII, p. 118.

²²⁴ Sulle Prerogative di Guglielmo III, cfr. Key 2014, pp. 132-43. Va ricordato in questo contesto che proprio Giacomo I, l'iniziatore della monarchia Stuart, era stato già in quanto re di Scozia, uno dei massimi sistematizzatori della tradizione del diritto divino dei re. Una volta intronato anche come re d'Inghilterra egli perfezionò ulteriormente la sua visione fondandola su un fitto tessuto di citazioni bibliche ed evangeliche e dandone proclama al parlamento del regno nel 1610 in un discorso intitolato *True Law of Free Monarchies*: «[...] The state of monarchy is the supremest thing upon earth, for kings are not only God's lieutenants upon earth and sit upon God's throne, but even by God himself they are called gods. There be three principal [comparisons] that illustrate the state of monarchy: one taken out of the word of God, and the two other out of the grounds of policy and philosophy. In the Scriptures kings are called gods, and so their power after a certain relation compared to the Divine power. Kings are also compared to fathers of families; for a king is *truly parens patriae*, the politic father of his people. And lastly, kings are compared to the head of this microcosm of the body of man [...] I would not have you meddle with such ancient rights of mine as I have received from my predecessors, possessing them *more* (as ancestral customs) [...] All novelties are dangerous as well in a politic as in a natural body, and therefore I would be loath to be quarrelled in my ancient rights and possessions: for that were to judge me unworthy of that which my predecessors had and left me»; cfr. Prothero 1906, pp. 400-01 e Perry, Reden e Von Laue 1995, pp. 22-24.

²²⁵ Cfr. in particolare Winn 2014, pp. 72-73, 106.

britannica nel campo delle arti²²⁶. La prospettiva di dover mettere mano entro breve tempo a una simile opera, divenne pertanto, come si dirà tra breve, anche un potente stimolo per gli artisti inglesi ad approfondire le ricerche nel campo delle forme dell'ornato architettonico. L'intenzione della regina Anna di procedere con rapidità alla ricostruzione della reggia è confermata da un'affermazione di Narcissus Luttrell (1657-1732) del 6 ottobre 1702 riportata dalla Sicca, da cui si apprende che la monarca programmava una ricostruzione su un periodo di oltre sei anni e con un grandioso stanziamento di 600.000 £²²⁷, ed è chiaro che tale notizia dovesse circolare ampiamente negli ambienti ufficiali. Alle intenzioni della sovrana faceva riferimento Thomas Archer (1668-1743) in una lettera del 1713 indirizzata a Edward Harley, secondo conte di Oxford (1689-1741), per promuovere la propria candidatura alla

²²⁶ Già Defoe, deplorando la meschinità della sistemazione della corte nel Palazzo di St. James e auspicando pertanto una ricostruzione del palazzo di Whitehall, ricordava i «molti progetti [...] elaborati [per la ricostruzione dell'antico palazzo]: «The king's palace, tho' the receptacle of all the pomp and glory of Great Britain, is really mean, in comparison of the rich furniture within, I mean the living furniture, the glorious Court of the King of Great Britain: The splendor of the nobility, the wealth and greatness of the attendants, the oeconomy of the house, and the real grandeur of the whole royal family, out-does all the Courts of Europe, even that of France itself, as it is now managed since the death of Lewis the Great. But the palace of St. James's is, I say, too mean, and only seems to be honoured with the Court [...] yet compared to the Beauty and Elegancy of Modern Living and of Royal Building in this Age, what they are? The Royal Apartments, the Prince's Lodgings, the great Officers Apartments, what are they now, but little Offices for Clerks, Rooms for Cofee-houses, Auctions of Pictures, Pamphlet and Toy-shops? [...] how short are they all of the Dignity of the Place, and the Glory of a King of Great Britain, with the Lords and Commons, that so often meet there?». Egli pensava che «a more magnificent fabrick may be erected, where the King of England usually resided, I mean at White-Hall [...] This, indeed [...] would be a magnificent building, and would very well suit the grandeur of the British Court: Here a King of Great Britain would live like himself, and half the world would run over to see and wonder at it». Defoe fiduciosamente riteneva che «The ruins of that old palace, seem to predict, that the time will come, when that Phoenix shall revive, and when a building shall be erected there, suiting the majesty and magnificence of the British princes, and the riches of the British nation» e ricordava che «Many projects have been set on foot for the re-building the antient palace of White-hall», sebbene «most of them have related rather to a fund for raising the money, than a model for the building». Defoe 1724, pp. 158-70. Qui lo scrittore sosteneva di aver «once saw a model for the palace itself» e di conoscerne l'autore e il piano di esecuzione proposto, riportandone una lunga e minuta relazione. Qui è interessante notare l'attenzione posta dal modello nel segnalare gli aspetti ornamentali della costruzione. Defoe descrive «at the two angles of the building, fronting the river, two private chapels, the one for the queen and her household, and the other for the king and his household, and either of these to support a dome covered with copper and gilded, as before, tho' smaller than the other, with a large lanthorn on the top, and a small spire, all of stone. The fronts to have pavilions and pediments in their proper places; the whole work to be built with the utmost regularity, in the Corinthian order of building, and with all possible beauty and ornament». Le cappelle reali, all'interno avrebbero dovuto avere «galleries of the royal chapel to be supported with pillars of marble, of the finest and most beautiful workmanship [...] the altar and balustrade of the same, also niches, with their columns, and pediments of the same, and two pillars of the finest marble, eighteen feet high, standing single, one on each side the steps to the communion table, and on them two statues of the apostles St. Paul and St. Peter, or as the king shall direct, the statues to be large as the life, the capitals of the columns gilded. All the carv'd work in the walls, and round the cornish, and architrave within and without, double gilded». Una particolare enfasi barocca vi sarebbe stata nella decorazione di tutti i soffitti dei principali ambienti del palazzo: «the ceiling of the chapel to contain one great oval, the rim of it of stone, carved as at St. Paul's, and gilded, and the middle painted by the best masters, with either a figure of the Ascention or the Resurrection, the device to be new [...] All the great stair-cases to be painted in the most curious manner possible, as also the ceilings of all the royal apartments, as well the queen's as the king's». Defoe ricordava anche i molti ornamenti di sculture e fontane esterne: «An equestrian statue of the king in the center of one half of the first great court, and the like of the late King William, in the other half. Large fountains to be kept constantly playing in the smaller courts, and in the terras garden [...] The north and south gates of the palace to be embellished in the most exquisite manner possible, and the statues of the king and prince over the arch wrought in marble, in the finest manner possible». Del grandioso progetto, non si è mai tentata una vera ricostruzione né una discussione approfondita, né del resto l'autore del modello o dei disegni non è stato al momento identificato. Eppure il tono con cui Defoe introduce il modello e il suo autore senza nominarlo lascia pensare che esso potesse essere facilmente riconosciuto dal lettore contemporaneo.

²²⁷ Cfr. Sicca 2008b, p. 28.

posizione di Comptroller of the Royal Works²²⁸. Un anno più tardi (1714) la questione assumeva un vero carattere nazionale nell'edizione bilingue inglese e latina della *Prospettiva* di Andrea Pozzo (1642-1709), una delle più significative opere editoriali legate all'architettura intraprese in Inghilterra prima della pubblicazione del *Vitruvius Britannicus*²²⁹. Qui John Sturt (1658-1730), editore dell'opera e autore della prefazione della versione inglese, dopo aver ricordato le benemeritenze della regina Anna nel campo delle arti, dichiarava alla sua reale interlocutrice che «benché affari di maggior momento abbiano finora differito le intenzioni di vostra maestà di ricostruire Whitehall dalle sue rovine; tuttavia l'architettura non è stata senza incoraggiamento, sotto il faustissimo regno di vostra maestà. Lo testimonia il grande avvio dato ultimamente a quelle nobili fabbriche di St. Paul's, l'ospedale di Greenwich e Blenheim»²³⁰. Sturt proseguiva poi sostenendo che «questo sembra presagire, che sia per giungere un tempo quando, attraverso la benedizione della pace e la felice influenza del governo di vostra maestà, Whitehall potrebbe diventare un edificio degno della sua grande restauratrice [...]; quando i sudditi di vostra maestà si eserciteranno per il sommo onore del loro paese nelle arti del disegno e nell'architettura civile, così come hanno già fatto con l'arte militare e il valore personale»²³¹.

Riguardo allo stile che il nuovo palazzo avrebbe dovuto assumere, non vi sono certezze. Nell'introduzione al primo volume del *Vitruvius Britannicus* Campbell dava per scontata una volontà di ricostruire la reggia secondo i progetti redatti da Inigo Jones al tempo dei primi monarchi Stuart²³². Si trattava di un gran numero di fogli redatti tanto da Jones che da John Webb e riferiti ad almeno due distinte proposte planimetriche di dimensioni sostanzialmente diverse tra loro. Tali disegni erano dispersi

²²⁸ L'architetto promuoveva un progetto di ottimizzazione delle risorse finanziarie dell'*Office of the Royal Works*, sostenendo che «no Queen of England can ever undertake a building worthy of the Crown (though the Palace lies now in ashes) unless some other than putting some men of probity versed in building into the place now vacant that shall not be afraid to oppose the account in what the Crown is abused. The sum of money that passes there is neither so inconsiderable nor the building of a Palace (which must be sooner or later) such a trifle, as not to deserve your Lordship's consideration». Cit. in Whiffen 1973, pp. 13-14.

²²⁹ A questo riguardo cfr. van Eck 2012, pp. 193-194 e Palmer 2017.

²³⁰ «Altho' Affairs of higher Consequence have hitherto deferr'd your Majesty's Command for Raising WHITE-HALL from its Ruins; yet has not Architecture been without Encouragment, under Your Majesty's Most Auspicious Reign: Witness the great Dispatch lately given to those Noble Fabricks of St. Paul's, Greenwich-Hospital, and Blenheim». Nello stesso luogo Sturt ricorda anche le benemeritenze della regina Anna nel campo delle arti figurative, ricordando in particolare il mecenatismo nei confronti dell'anziano Verrio: «had not the Art of perspective, of which it treats, been so nearly ally'd to the noble Arts of Paintings and Architecture, the First of these your Majesty has been pleas'd to honour, as well in expressing a Satisfaction with the Performances, as in extending Your Royal Munificence to that great Master thereof, Signor Verrio [...] Preliminary to Such Happy Season, I presume this Art of Perspective made Practicable, may not be improper; being One of the most Useful, tho' hitherto the most Obscure and confus'd, of all the Lineary Arts»; Sturt 1707, p. iv.

²³¹ «These seem to presage, that a Time is coming, when thro' the Blessing of Peace, and the happy Influence of Your Majesty's Government, White-Hall shall become a Structure worthy of its Great Restorer [...]: When Your Majesty's Subjects shall exert themselves as much to their Country's Honour, in the Arts of Design, and Civil Architecture, as they have already done in the Art Military, and Personal Valour». Ivi.

²³² «When those designs he gave for Whitehall, are published, which I intend in the Second Volume, I believe all Mankind will agree with me, that there is no Palace in the World to rival it». Nella didascalia alla pubblicazione dei progetti per il palazzo posseduti da William Emmett all'interno del secondo volume uscito nel 1716, è scritto: «I hope Britain will still have the Glory to accomplish it, which will as far exceed all the Palaces of the Universe, as the Valour of our Troops and Conduct of our Generals have surpassed all others». Campbell 1714, pp. 1-2; Campbell 1716, p. 6.

tra vari proprietari, tra i quali William Talman era colui che ne deteneva il nucleo principale e che probabilmente li aveva resi noti al pubblico con la complicità del figlio John, evidentemente in una strategia di autopromozione sociale e professionale²³³. Ciò sembra confermato dall'evidenza di una famosa lettera di John Talman scritta a ridosso della morte della regina Anna a Richard Topham (1671-1730), antiquario e membro del parlamento dal 1698 al 1713. In questo documento, evidentemente destinato a circolare se non altro in una ristretta cerchia di virtuosi e conoscitori inglesi, il giovane Talman si diceva fiducioso di «avere l'onore» di «vedere Whitehall ricostruito secondo il nobile progetto di Inigo Jones»²³⁴. In ogni caso, per quanto i progetti di Jones e Webb potessero incontrare un certo consenso e persino imporsi come stabile referente formale per un nuovo edificio reale, se non altro come metro di grandezza della costruzione, non sarebbe stato certo in ogni caso possibile realizzarli senza un consistente intervento di aggiornamento formale di tutte le componenti ornamentali degli esterni del palazzo e senza un complesso lavoro di progettazione degli interni, per i quali i progetti di Jones non offrivano alcuna indicazione. Difatti, nella lettera a Topham testè menzionata John Talman confidava che qualora si fosse dato seguito al progetto Jonesiano la grande collezione di accurati rilievi a colori dei più importanti edifici ed insiemi decorativi italiani contemporanei che egli e il padre William stavano allora raccogliendo con la complicità di un gran numero di pittori italiani (*fig. 125*)²³⁵ avrebbero potuto essere «di qualche utilità»²³⁶.

Inoltre, le serie di disegni preparati da Jones e Webb per il palazzo reale erano già all'epoca incomplete. Campbell aveva annunciato la pubblicazione dei disegni di Inigo Jones per Whitehall sin dalla dedica del primo volume dell'opera, ma egli pubblicò solo una parte di tali disegni, ovvero la serie posseduta da William Emmett, nel secondo volume del *Vitruvius Britannicus* del 1717²³⁷. I disegni già appartenuti ai Talman saranno invece riprodotti e solo parzialmente a cura di William Kent in *The Designs of Inigo Jones Consisting of Plans and Elevations for Publick and Private Buildings [...] with some additional designs* soltanto nel 1727, quando ormai da sette anni essi erano entrati a far parte della collezione di Lord Burlington²³⁸. Il grande ritardo nella pubblicazione della seconda serie di disegni per Whitehall può essere

²³³ La vicenda è indagata a fondo in Sicca 2008b, pp. 26-30.

²³⁴ Lettera a Topham da Roma del 31 maggio 1710. Cfr. Parry 1997g, n. 92.

²³⁵ Cfr. *infra*, p. 247.

²³⁶ «I hope if I have the Honour to see Whitehall built after the noble design of Inigo Jones these drawings (which keep 5 men employ'd) may be of some use». Ivi.

²³⁷ Campbell 1714, Introduction: «Let the Banqueting House, those excellent Pieces at Greenwich, with many other Things of this great Master, he carefully examined, and I doubt not but an impartial Judge will find in them all the Regularity, of the former, with an Addition of Beauty and Majesty, in which our Architect is esteemed to have out-done all that went before; and when those Designs he gave for Whitehall, are published, which I intend in the Second Volume, I believe all Mankind will agree with me, that there is no Palace in the World to rival it». Per i disegni posseduti da Emmett cfr. Binyon 1902, Vol. III, schede n. 21-24 e Harris 1959, pp. 26-40.

²³⁸ Tutti i disegni di Inigo Jones posseduti da William Talman e poi giunti in eredità a John Talman furono da questi ceduti a Lord Burlington nel maggio del 1720 per la somma non trascurabile di 170£. Sicca 1982; Griffiths 1997a, p. 183;

forse imputato alla reticenza di William e John Talman di prestare i propri disegni per la pubblicazione, perdendo, per così dire, l'esclusiva sul loro utilizzo nel caso di una ricostruzione. Ma è chiaro che la gestazione dei volumi di Campbell e Kent fu prolungata anche dalla difficoltà di organizzare il complesso e frammentario materiale progettuale superstite di Jones e Webb in una serie di piante, prospetti e vedute coerenti da proporre al pubblico. La didascalia di una delle tavole della serie di disegni di Emmett tradisce l'incompletezza delle serie di progetti anche in relazione a elementi di grande importanza. Essa, infatti, recita nel modo seguente: «L'incomparabile architetto Inigo Jones, avendo nell'anno 1639 presentato questi disegni per l'edificio di Whitehall a re Carlo I, il quale a causa dell'iniquità di quei tempi non poté porli in esecuzione; ed [essendo] sfortunatamente accaduto che (poiché un male è spesso la causa di altri mali) che il disegno del Fronte Nord sia andato perduto, io ho eretto questo fronte al meglio delle mie capacità di giudizio, partendo dalla pianta originale del Signor Jones e nel suo stile per rendere il progetto completo»²³⁹.

Bisogna per altro notare che, al di là delle sue dichiarazioni, William Emmett tenne ben poco conto delle caratteristiche dello stile di Jones nelle sue integrazioni, adeguandosi tanto nella definizione d'insieme dei prospetti che nella precisazione dei loro ornamenti e decorazioni a più aggiornati modelli barocchi italiani. Emmett, infatti, abbandona la logica e modulare regolarità della ripartizione in ordini sovrapposti dello schema di Jones e articola i prospetti in masse volumetriche vigorose e strutturate plasticamente da un robusto ordine gigante di semicolonne corinzie entro i quali si incastonano finestre con cornice a tabernacolo. A tutto ciò si accompagna una decorazione scultorea sovrabbondante. Il risultato è incoerente sotto il profilo formale ma di grande ricchezza e di notevole suggestione²⁴⁰. Ciò corrispondeva certamente a una scelta ufficiale della corona, di cui Emmett, come altri professionisti britannici del tempo, erano probabilmente informati. La volontà della regina Anna di conferire al palazzo un carattere barocco e uno stile italiano sembra emergere da una annotazione del diario di Charles Talbot, primo duca di Shrewsbury (1660-1718) del 13 marzo 1704. Egli infatti scrisse che il «Signor P[aolo] Falconieri, Valletto di Camera [di Cosimo III de' Medici], mi portò il progetto che egli aveva corretto per Whitehall [...] egli era allora prossimo a spirare e morì questo 13 di marzo, circa alle ore 24

Idem 1997c, pp. 203-05. Sulla formazione della collezione Talman e conseguentemente sull'ingresso dei disegni di Jones in questa raccolta, cfr. *infra*, pp. 238-48.

²³⁹ «The Incomparable Architect, Inigo Jones, having in y.^e year 1639 presented these his designs for y.^e Building of White-Hall, to King Charles/ y.^e First, which through y.^e Iniquity of y.^e Times could not be put in Execution. It has unfortunately happened y.^et (as one evil is often ye cause of more) that y.^e North Front of this Design having been lost I have to y.^e best of my Judgement Erected this Front, from ye Original Plan of Mr. Jones, in his style, to make y.^e Designs Compleat. Wm. Emmett of Bromley in y.^e County of Kent. An. 1717. Laurence». Cfr. Binyon 1902, Vol. III, 12, scheda n. 9.

²⁴⁰ Cfr. Binyon 1902, Vol. III, schede n. 21-23 (In uno dei frontoni mostrati si leggono le lettere "A.R." [Anna Regina] intrecciate tra loro) e 24 (firmato e datato «William Emmett de Bromley in Con. Kent, Esqr., An. Dom 171... [l'ultima cifra della data è tagliata per la rifilatura del foglio originale]»). Cfr. anche Binyon 1902, Vol. III, scheda n.24 e Downes 1966, pp. 46-47.

d'Italia»²⁴¹. La Sicca ha inoltre mostrato che progetti per il palazzo potrebbero essere stati richiesti a Falconieri fino dal 1701²⁴². Falconieri non era stato comunque il primo italiano ad aver ricevuto una richiesta di progetto per il palazzo. Anche l'architetto Domenico Martinelli (1650-1718), occasionale collaboratore di Carlo Fontana e per molti anni docente nell'Accademia di San Luca, infatti, aveva ricevuto da Guglielmo III, l'incarico di tracciare un disegno pochi mesi dopo l'incendio del 1698²⁴³.

Fondi ingentissimi vennero pure stanziati dalla Corona a partire dal 1692 per le grandiose espansioni all'incompiuto palazzo di Carlo II a Greenwich, al fine di realizzare una struttura pubblica come il Royal Naval Hospital che sfidasse per dimensioni, qualità architettonica e fasto delle decorazioni esterne e interiori il modello dell'ospedale militare degli Invalides istituito da Luigi XIV nel 1670. La specularità dei due edifici fu notata dai contemporanei, ad esempio dal già più volte citato Coronelli, che descrivendo questa «maestosa Fabbrica (la più bella di Londra, e di questi contorni) [...] [il] Collegio degli Invalidi a imitazione di quello di Parigi», riteneva tuttavia che esso avesse «molto sopravanzato» il suo modello francese²⁴⁴; un'osservazione che probabilmente si deve all'apprezzamento di uno dei caratteri di maggiore ispirazione italiana del complesso di Greenwich, ossia le cupole gemelle che coronano i padiglioni d'ingresso della Hall e della cappella dell'ospedale. Nonostante la ricchezza della composizione generale dei corpi di fabbrica oggi visibili e degli ornamenti del principale ambiente di rappresen-

²⁴¹ «Sig.P.Falconieri's Valet de Chambre brought me the draft he had corrected for Whitehall, and one for a house for me, and ordered him to put them in my hands; he was then near expiry, and he died this 13th of March, about 24 hour, Italian. Cit. in Whiffen 1973, pp. 21-22. Poco prima di morire, Falconieri lavorava dunque alacremente ai progetti per Whitehall che gli erano stati in qualche modo richiesti ad un livello ufficiale. Diversamente, Falconieri, in quanto nobile dilettante, difficilmente si sarebbe autoproposto in una vicenda riguardante un cantiere pubblico di tale importanza. La vicenda contribuì a spandere in Italia la voce del grande progetto. Ad essa fa riferimento in una lettera rivolta allo stesso Falconieri anche il Conte Lorenzo Magalotti. Sull'intera vicenda del progetto di Falconieri per Whitehall, cfr. Sicca 2008b, p. 28.

²⁴² Sicca 2008b, p. 28.

²⁴³ La vicenda dell'incarico a Martinelli per Whitehall è illustrata, sebbene in modo parziale, da Downes (Downes 1966, pp. 46-47). Domenico Martinelli tra il 1695 e il 1698 seguì il conte Dominik Andreas Kaunitz (1654-1705) a L'Aia, dove l'aristocratico era stato inviato per una missione diplomatica. Qui l'architetto entrò in contatto con Guglielmo III d'Orange e con uno dei consiglieri di guerra del re, Carlo Enrico di Lorena, conte di Vaudémont (1649-1723). Il re affidò nel 1696 a Martinelli la ristrutturazione del suo palazzo di Bruxelles. Cfr. Scotti Tosini 2006 cat. nn. 16-17, p. 110. Prima dell'intervento di Downes, il progetto per Whitehall era stato ritenuto un disegno per il palazzo di Bruxelles. Per questa attribuzione, cfr. Tietze 1927, p. 7.

²⁴⁴ Per Coronelli, «Ciò che lo rende [il borgo di Chelsea] più cospicuo, è la maestosa Fabbrica (la più bella di Londra, e di questi contorni) principiata da Carlo II, acresciuta da Giacomo II, perfettionata da Guglielmo III e Maria sua Sposa nel 1692 [...]». L'italiano così descrive l'edificio: «In mezzo al Cortile v'è sopra elevata in bronzo la statua di Carlo II [...] Porta il nome di Collegio degli Invalidi a imitazione di quello di Parigi, del cui però è molto sopravanzato, e serve di ricovero a circa cinquecento Soldati, ed Officiali, che si sono resi inabili nella guerra per il servizio del Regno» Coronelli 1697, pp. 169-70. Anche Defoe esprime la massima ammirazione per il complesso reale: «the ground, part of this hospital now stands upon, and is to stand upon, is the same on which formerly stood the royal palace of our kings. Here Henry VIII. held his royal feasts with jousts and tournaments, and the ground which was call'd the lilt-yard, is the spot on which the easternmost wing of the hospital is built; the park, (for it was even then a park also) was enlarged, walled about, and planted with beautiful rows, or walks of trees by King Charles II soon after the Restoration; and the design or plan of a royal palace was then lay'd out, one wing of which was finished and covered in a most magnificent manner, and makes now the first wing of the hospital as you come to it from London: The building is regular, the lower part a strong Dorick, the middle part a most beautiful Corinthian, with an Attick above all, to compleat the height; the front to the water-side is extreemly magnificent and graceful; embellished with rich carv'd work and fine devices, such as will hardly be outdone in this, or any age for beauty or art. Defoe 1724, I, pp. 94-95.

tanza del complesso, la Painted Hall dipinta da James Thornhill tra il 1708 e il 1726, il complesso non può per altro dirsi completo in tutto il suo apparato decorativo. Una grande cappella coperta a cupola al termine della prospettiva dei corpi di fabbrica sull'asse centrale era uno degli elementi previsti dai primi progetti di Wren per l'ospedale reale (determinato certamente dal modello del complesso parigino degli Invalides) ma era stato presto accantonato per ragioni di economia e per salvaguardare la vista della Queen's House (*fig. 25*)²⁴⁵.

La mancanza di un vero fuoco monumentale e prospettico per il complesso al termine dei colonnati monumentali di Wren veniva però evidentemente avvertita come una debolezza del progetto e pertanto all'inizio del XVIII secolo la questione della costruzione di una grande chiesa sull'asse e a ridosso della Queen's House dovette nuovamente essere presa in seria considerazione. Nel corso del regno della regina Anna, in varie date tra il 1702 e il 1711, Vanbrugh e Hawksmoor tracciarono un gran numero di progetti per la costruzione di un tempio (variamente immaginato a pianta centrale o longitudinale), oggi conservati presso il Sir John Soane's Museum e in parte pubblicati anche all'interno del primo volume del *Vitruvius Britannicus* (*fig. 41*)²⁴⁶. Questi prevedevano invariabilmente la demolizione della Queen's House di Inigo Jones (per la quale evidentemente l'apprezzamento era assai ridotto in questo periodo) e la costruzione di una grande cupola al centro della chiesa che avrebbe dominato per dimensioni sulle due più piccole moli gemelle erette da Wren. Uno dei progetti per questo grande tempio, conservato nelle collezioni della Bodleian Library, presenta un ornamento architettonico fastosamente barocco e più fantasioso di quello mostrato dai progetti del Sir John Soane's Museum e una ricca decorazione scultorea di carattere allegorico e potrebbe essere ritenuto un tardo ripensamento di Christopher Wren del suo originario progetto (*fig. 42*)²⁴⁷.

Alcuni dei progetti per la chiesa sull'asse centrale di Greenwich prevedevano l'unione con una torre di taglia monumentale, ricchissima di decorazioni architettoniche e di ornamento scultoreo e

²⁴⁵ Travalicherebbe certo i limiti di una nota la discussione delle caratteristiche di questi disegni per il grande complesso di Greenwich. Si rimanda pertanto alle schede del catalogo online dei disegni per il complesso di Greenwich a cura di Gordon Higgott: *Greenwich Royal Hospital*, disponibili al seguente indirizzo: http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=136. Per i disegni di Wren Sopra citati, cfr. *Central domed scheme, 1695* e le relative schede: http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=149.

²⁴⁶ Cfr. Higgott *Revised first enlargement scheme, 1711*: http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=187; *Second enlargement scheme, 1711*: http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=178; *Third enlargement scheme, 1711*: http://www.jeromeonline.co.uk/drawings/index.cfm?display_scheme=180.

²⁴⁷ OBL. MS. Top. Oxon. a 37*, f. 24. La responsabilità del disegno è stata attribuita dubitativamente a Hawksmoor da Kerry Downes (Downes 1961). Il disegno fa parte di un album di disegni di Vanbrugh e Hawksmoor, la maggior parte per Blenheim Palace, per cui non è improbabile che anche il progetto per Greenwich possa essere stato concepito dai due architetti. Tuttavia, il disegno presenta un tratto diverso e caratteristiche compositive estranee al linguaggio di Hawksmoor e Vanbrugh. Il disegno delle figure può essere invece attribuito con maggior sicurezza a Caius Gabriel Cibber e può darsi che lo scultore sia stato incaricato anche di tirare a pulito il disegno delle parti architettoniche del progetto sulla base di schizzi e appunti di Hawksmoor e Vanbrugh, introducendovi elementi personali. Personalmente ritengo che la responsabilità progettuale del disegno sia piuttosto da attribuirsi a Christopher Wren, sulla base di numerose consonanze con i disegni dell'architetto per lo stesso ospedale di Greenwich, per il nuovo palazzo di Whitehall e per altri progetti degli anni di Guglielmo III.

tanto alta da poter essere vista dalla città di Londra e da chiunque ad essa arrivasse per la via del fiume. In uno dei disegni di Hawksmoor, un'iscrizione autografa chiarisce che la torre avrebbe dovuto essere alta «200 feet», ma Downes, sulla base della scala tracciata ai piedi del disegno della torre stessa, ha dimostrato che la quota evidenziata si riferisce all'imposta della vera e propria torre in elevazione e che pertanto l'intera struttura della chiesa avrebbe toccato i quattrocentoquaranta piedi di altezza²⁴⁸. Una torre con una simile elevazione è presente anche nel summenzionato progetto della Bodleian Library. La torre costituisce in questo progetto un'allusione al nome di Dio, resa chiara dalla presenza degli evangelisti con le figure del Tetramorfo alla base della torre stessa. La decorazione scultorea contiene anche un'allusione allegorica allo scontro dell'Inghilterra con la Francia nei trofei d'armi posti nei pennacchi dell'arco della porta di accesso alla torre e soprattutto in due gruppi con belve feroci aggrigate e cavalcate da serafini squillanti trombe in atteggiamento vittorioso disposti ai lati della porta stessa (*fig.* 44).

Il progetto più impressionante per una chiesa con alta torre a Greenwich è tuttavia un disegno di John Talman datato 1704 e conservato presso la Society of Antiquaries di Londra, noto come *Turris Fortissima*. In questo progetto, la torre s'imposta come prosecuzione di una facciata concava modellata all'incirca sul modello di quella della chiesa romana di San Marcello al Corso di Carlo Fontana e forse anche in parte su un progetto dello stesso Fontana per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, oggi conservato in un volume della collezione di James Gibbs (1682-1754) (*fig.* 43)²⁴⁹. La torre è affiancata da due campaniletti minori e la sua altezza è indicata in 500 piedi. Ma ciò che rende più straordinaria la proposta sono il carattere della decorazione architettonica, mutuata su una gran quantità di referenti grafici e calcografici italiani del sedicesimo e diciassettesimo secolo, e l'ampiezza e complessità del programma scultoreo, che sarebbe risultata singolare anche nel panorama architettonico dell'Italia contemporanea. Come nel progetto della Bodleian Library, anche in questo caso le sculture alludono al ruolo della provvidenza in funeste occasioni di guerra²⁵⁰. Una serie di disegni conservati al Sir John Soane's Museum e le incisioni pubblicate nel secondo volume del *Vitruvius Britannicus*, mostrano invece l'intenzione di arricchire con sculture i prospetti dei corpi di fabbrica dell'ospedale affacciati sul Tamigi. Questi avrebbero dovuto essere perfezionati con una lussureggiante trama di ghirlande e altri elementi ornamentali, altorilievi di soggetto allegorico nei frontoni e

²⁴⁸ SM volume 109/72. Cfr. Downes 1959, cat. 345; *Wren Society*, VI, 1929, p. 91.

²⁴⁹ AMOx, Gibbs III, c. 32. Cfr. Kieven 1991.

²⁵⁰ *Progetto per una chiesa con grande torre denominata "Turris Fortissima"* (SAL, Drawings vol.I, f. 22-23 e f. 93). Chi scrive ha dimostrato un legame del progetto con il complesso di Greenwich nella sua tesi di dottorato ed ha in preparazione un articolo destinato a illustrare in dettaglio le caratteristiche architettoniche del progetto e del programma allegorico diviso da John Talman. Cfr. Rowland Pierce 1964, Sicca, 'Progetto per la nuova torre campanaria, Londra, St. Paul's Cathedral' e 'Progetto per una chiesa' in *John Talman*. Sulla *Turris Fortissima*, cfr. anche Davidson 2008, p. 91. Numerosissimi disegni presso il Victoria & Albert Museum e Westminster Library danno la misura dell'impegno di Talman per la realizzazione di questo disegno. Per questi, cfr. Rowland Pierce 1964.

un coronamento acroteriale di trofei raccolti attorno a un'edicola destinata ad accogliere nei due edifici rispettivamente le effigi di Carlo II e della Regina Anna (fig. 45)²⁵¹.

2.6 «*All the World are running Mad after Building, as far as they can reach*». Sviluppi barocchi nelle grandi dimore aristocratiche del tempo di Guglielmo III e della Regina Anna

Nel corso dei regni di Guglielmo III e della Regina Anna la corona non era l'unico soggetto grandemente impegnato in imprese architettoniche di alto profilo in Inghilterra. Specie nelle campagne del regno, infatti, la nobiltà fu straordinariamente attiva in questo senso, come abbiamo già accennato in relazione alle vicende di Boughton House e Petworth House. Le dimore signorili integralmente ridefinite nella loro decorazione all'interno degli antichi gusci architettonici, ad esempio Burghley House (1688-90), o erette dalle fondamenta sotto i regni di Guglielmo III e della regina Anna, sono moltissime. Sebbene esse non siano tutte ugualmente sfarzose né tutte ugualmente aggiornate secondo i più moderni indirizzi stilistici dell'architettura dell'Europa continentale (senza contare che molte sono incomplete o manomesse nella decorazione), in generale si può affermare che esse superino largamente tutto quanto realizzato in tal senso nell'età della Restaurazione. In una lettera degli ultimi anni di regno della regina Anna, John Vanbrugh così scriveva a Charles Montagu, primo Barone Halifax (in seguito, 1715, duca dello stesso titolo) e membro del Privy Council sotto Guglielmo III (1661-1715): «tutto il mondo impazzisce dietro alle costruzioni, e tutti si spingono [con le spese] sin dove possono». Nello stesso brano, inoltre, Vanbrugh citava un elenco di grandi dimore nobiliari inglesi contemporanee (Castle Howard, Heythrop Park, Audley End, Kimbolton Castle), sostenendo, e non senza ragione, che quanto alla magnificenza l'Inghilterra potesse vantare un indiscutibile primato su tutte le altre nazioni europee contemporanee. Vanbrugh, infatti, diceva che quando Blenheim Palace fosse stata finita «nessuna casa privata in Europa sarebbe potuta starle accanto». Egli citava il duca di Shrewsbury che aveva giudicato non esservi «neppure in Italia una casa così eccellente» come Chatsworth House; tuttavia, Vanbrugh era sicuro che Blenheim sarebbe stato ancora «più magnifico» di questo edificio²⁵².

²⁵¹ La responsabilità del progetto mostrato da Campbell, discusso nella didascalia delle tavole relative all'ospedale di Greenwich, non è stata ancora stabilita. Esso prevede l'innalzamento, all'interno di un'edicola a frontone centinato al vertice del prospetto del Queen's Building, di una grande figura stante della regina sormontata da un globo e da Vittorie reggenti palme di trionfo e affiancata da trofei militari. In basso i frontoni gemelli del prospetto di Webb vengono occupati da prigionieri aggiogati e sormontati da divinità e creature marine. Nelle nicchie più in basso sono invece inserite statue di condottieri. Per il King's Building sarebbe verosimilmente stato previsto un programma iconografico simile incentrato sulla figura di Guglielmo III.

²⁵² «We have made a vast progress there [Blenheim Palace] [...] no subject's house in Europe would approach it, which will be true, if the Duke of Shrewsbury judges right in saying "there is not in Italy so fine a house as Chattersworth;" for this of Blenheim is, beyond all comparison, more magnificent than that. My Lord Carlisle has got his whole Garden Front up this, and is fonder of his Work every day than Other. The Duke of Shrewsbury's house will be about half up this summer. My

Nel ridefinire i parametri della magnificenza nel campo dell'architettura e della decorazione delle residenze aristocratiche inglesi del periodo, un ruolo importante ebbe certamente l'incoraggiamento che tanto Guglielmo e Maria che la regina Anna offrirono agli investimenti in tali settori. Che i contemporanei fossero consapevoli dell'importanza di tale incoraggiamento da parte di Guglielmo III è evidente in un brano di Daniel Defoe. L'autore, infatti, sostenne: «il re [...] introdusse [in Inghilterra] l'amore per la realizzazione di giardini e di pitture [...] secondo il particolare gusto del re, tutti i gentiluomini d'Inghilterra cominciarono a cadere in queste [passioni]; e in pochi anni eleganti giardini e case raffinate cominciarono a sorgere in ogni angolo; il re cominciò con i giardini a Hampton Court e Kensington e i gentiluomini lo seguirono ovunque, con un tale gusto che il cambiamento è in verità stupefacente in tutto il regno». Defoe riteneva che «queste case e giardini [fossero] di un'ammirevole bellezza tanto nell'insieme che nelle singole parti e nelle loro distinte bellezze, cioè nella collocazione, decorazione, architettura, arredamento e simili cose»²⁵³.

Nel 1698, Roger North (1653-1734) rendeva chiaro il cambiamento di prospettive avvenuto a partire dal decennio precedente, criticando apertamente le piccole country-house realizzate al tempo di Carlo II. Egli, infatti, lamentava la diffusione di un «modello compatto [...] in tutte le dimore di campagna costruite di recente, che rinnegano la grandiosità e maestà di quegli edifici esibita nelle età precedenti»²⁵⁴. Per North una country-house «partecipa della natura di una corte, così come un Lord di una proprietà terriera partecipa di una natura regale», pertanto questi edifici avrebbero dovuto «come la corte, avere grandi stanze per contenere adunanze, con camini adatti e altre comodità, secondo la [...] condizione [del proprietario]»²⁵⁵. In effetti, l'aspirazione di realizzare delle vere e proprie regge dove vivere una vita regolata secondo i cerimoniali di una corte sembra caratterizzare i maggiori committenti

Lord Bindon (Henry Howard) is busy to the utmost of his force in new moulding Audley End, and All the World are running Mad after Building, as far as they can reach. I heartily wish to see your Lordship at Kimbolton, where I earnestly desire nothing may be done to the bow window till you come». Lettera di John Vanbrugh a Charles Montagu, Barone Halifax, del 27 luglio 1708. Alla data della lettera Montagu era appena rientrato da Venezia. Egli era impegnato nella ricostruzione della sua casa di Kimbolton, pertanto desiderava notizie sugli orientamenti di gusto e sull'entità della spesa affrontata da altri proprietari di grandi case contemporanei. Montagu 1864, pp. 377-78.

²⁵³ «The king [...] introduced the love of gardening and of painting. [...] With the particular judgement of the king, all the gentlemen in England began to fall in; and in a few years fine gardens, and fine houses began to grow up in every corner; the king began with the gardens at Hampton-Court, Kensington, and the gentlemen followed every where, with such a gust that the alteration is indeed wonderful throughout the whole kingdom. That these houses and gardens are admirably beautiful in their kind, and in their separate, and distinct beauties, such as their situation, decoration, architect, furniture, and the like, must be granted; and many descriptions have been accurately given of them, as of Ham-House, Qew-Green, the Prince's House, Sir William Temple's, Sir Charles Hedges, Sion-House, Osterly, Lord Ranelagh's at Chelsea-Hospital; the many noble seats in Istleworth, Twittenham, Hamersmith, Fullham, Puttney, Chelsea, Battersea, and the like». Defoe 1724, 2, pp. 168-69.

²⁵⁴ «not onely in the cittys and townes, a compact model is used, but in all *country seats of late built, the same method is practis'd*, to the abolishing of grandure and stateliness of that sort the former age affected». Cfr. Colvin e Newman 1981, p. 63. North si riferisce certamente alle countryhouses del modello di Roger Pratt, per le quali cfr. Reinberger e McLean 2015, pp. 18-24. Sul giudizio di North cfr. anche Platt 2013, p. 74.

²⁵⁵ «the country model [...] partake of the nature of a court, as a lord of a manor doth of regality, and should, like the court, have great rooms to contain numbers, with fires suitable and other conveniences, according to his condition [...]». Cfr. Colvin e Newman 1981, p. 62 e Platt 2013, p. 74.

del periodo. È interessante notare che questi non furono solo nobili vicini alla nuova linea dinastica imposta dalla *Glorious Revolution* e attivamente coinvolti nella gestione del potere politico, ma anche dissidenti che continuavano più o meno apertamente ad appoggiare le pretese di legittimità di Giacomo II e che erano esclusi dai più importanti ruoli di governo.

La realizzazione di nuove dimore o la ridefinizione delle esistenti celebrò l'ascesa politica e sociale di alcuni soggetti. È il caso di Easton Neston (1694-1702), dimora eretta da William Fermor, primo barone di Leominster (1648-1711), che aveva consolidato la sua posizione sposando una figlia del duca di Leeds²⁵⁶, e di Castle Howard (1699-1712), riedificata a suggello dell'ingresso di Charles Howard (1669-1738), terzo conte di Carlisle, nel consiglio privato di Guglielmo III e della di poco successiva nomina a First Lord of the Treasury della regina Anna²⁵⁷. È ugualmente il caso di Heythrop Park (1700-05), realizzata in concomitanza dell'ingresso di Charles Talbot nel consiglio della regina Anna²⁵⁸, e di Cannons House (1713-24), ostentazione della straordinaria ricchezza conseguita da James Brydges, primo conte di Chandos (1673-1744)²⁵⁹. Ma altre imprese architettoniche sono piuttosto legate al desiderio di riaffermare il ruolo feudale dei committenti o comunque di dichiarare la propria dignità di nascita a dispetto dell'esclusione dalle cariche pubbliche e dalla vita della corte conseguente a particolari vicende politiche.

Chatsworth House, ad esempio, fu avviata già nell'ultimo biennio di regno di Giacomo II, quando William Cavendish, IV conte poi I duca del Devonshire (1689-1707), era in completa disgrazia a corte e confinato nei suoi domini, dai quali tramava per favorire l'arrivo di Guglielmo d'Orange e Maria Stuart. I lavori di riallestimento e ridecorazione degli appartamenti di stato a Burghley House ebbero invece inizio all'indomani della *Glorious Revolution*, quando John Cecil, quinto conte di Exeter, dichiarandosi fedele all'esiliato Giacomo II e rifiutando di rispondere all'*Oath of Allegiance and Supremacy* del 1689 perse ogni posizione e carica a corte²⁶⁰. Petworth House, ricostruita a partire del 1688 è interpretabile non tanto come un segno di affermazione politica di Charles Seymour (le cui sorti a corte furono stabili a cavallo della *Glorious Revolution*) ma come una personale affermazione aristocratica di questo personaggio, passato alla storia come il «proud duke» per una concezione quasi morbosa del proprio rango nobiliare²⁶¹. Anche la ricostruzione di Wentworth Castle (a partire dal 1711), voluta da Thomas

²⁵⁶ Sulle vicende di Easton Neston, cfr. Worsley 2005 e Cruickshank 2012, pp. 106-37.

²⁵⁷ Cfr. Saumarez Smith 1990, p. 16.

²⁵⁸ Il duca era stato un favorito di Carlo II e aveva professato apertamente la fede cattolica finché nel 1679 non era confluito per motivi politici all'interno della chiesa anglicana. Cfr. Whiffen 1973.

²⁵⁹ Su Cannons cfr. *infra*, pp. 114-17.

²⁶⁰ Cfr. Butler 1964, p. 160.

²⁶¹ Bence-Jones 1984, pp. 173-76 e Jackson-Stops 1990, pp. 68-71. In una lettera a Sir Horace Mann del 26 dicembre 1748, Horace Walpole sostenne che «his whole stupid life one series of pride and tyranny». Wright 1840, p. 255. Cfr. anche *infra*, pp. 122-124.

Wentworth (1672-1739) (un giacobita, definito «proud as hell» da Jonathan Swift (1667-1745)), si deve alla volontà di affermare il nuovo rango acquisito con l'ottenimento del titolo di conte di Strafford nel 1689²⁶². Del tutto particolare è invece il caso di Blenheim Palace, edificio fondato nel 1705 con fondi pubblici dalla regina Anna e inteso allo stesso tempo come ringraziamento della corona a John Churchill (1650-1722), nominato duca di Marlborough nel 1702, per il ruolo capitale svolto nella guerra contro la Francia con la vittoria della Battaglia di Blenheim (1704) e come monumento nazionale per celebrare questa stessa vittoria (*fig. 46*)²⁶³.

La volontà della nobiltà inglese di questo periodo di riaffermare simbolicamente un ruolo feudale sulle proprie terre tramite l'imposizione di grandiosi segni architettonici è dichiarata dalla scelta di molti committenti di realizzare le nuove costruzioni sui luoghi d'insediamento ancestrali della famiglia, quasi invariabilmente sulle fondamenta di antichi castelli e manieri, a dispetto della loro collocazione talvolta remota e lontana dalle principali vie di collegamento interno del tempo (un fatto particolarmente avvertibile ancora oggi – e lamentato al tempo – nel caso di Chatsworth House)²⁶⁴. La notorietà e visibilità dei nuovi edifici era in ogni caso veicolata anche dalla produzione di opere di carattere panegiristico, oltre che da guide di viaggio e altro materiale a stampa e inoltre erano molti coloro che affrontavano il viaggio appositamente per vedere l'edificio e il suo parco ricchissimo di fontane e ornamenti come dichiara Charles Leigh (1662-1701) in *The natural history of Lancashire, Cheshire and the Peak, in Derbyshire* celebrando le «meraviglie artificiali» del Peak District: «l'arte si adatta in modo trionfante e apporta bellezza per una corrispondenza perfetta con la natura. Chatsworth, come un sole in un'aria nebbiosa, apporta lucentezza a queste oscure montagne e attrae un vasto consesso di persone ad essere spettatori delle sue meraviglie. È la sede di Sua Grazia, William, duca di Devonshire»²⁶⁵.

Tra i committenti di grandi dimore vi furono molti membri del partito Whig, appartenenti tanto alla corrente *Junto*, come William Cavendish (Chatsworth) o aderenti al *Kit Cat Club* come Charles Howard (Castle Howard), e membri del partito Tory, come William Fermor (Easton Neston), Charles Talbot

²⁶² Cfr. *Dictionary of National Biography*, 1899, vol. 60, *ad indicem*.

²⁶³ Il 7 settembre del 1704 la regina Anna e la duchessa di Marlborough assistettero all'esecuzione di un grande Te Deum nell'abazia di Westminster in ringraziamento della vittoria di Blenheim. Il 17 gennaio dello stesso anno la regina informò la House of Commons di star pensando un «proper means for perpetuating the memory of the great services performed by the Duke of Marlborough», e che aveva deciso di concedergli la proprietà reale della magione e della tenuta di Woodstock. Cfr. Green 1951, p. 38. Questa vicenda conferma l'importanza che nell'Inghilterra del XVIII secolo era attribuita a una grande Country-House realizzata secondo il più aggiornato gusto barocco quale mezzo di espressione aristocratica e di ornamento della nazione. Ancora più parlante è la decisione di commissionare a Godfrey Kneller un dipinto allegorico per commemorare il decreto reale. Questo dipinto mostra la regina nell'atto di ringraziare Marlborough per i suoi meriti militari contro la Francia alla presenza delle personificazioni della Vittoria e di Ercole. Tale ricompensa assume le forme tangibili di un grande cartiglio con il rilievo del prospetto principale di Blenheim Palace. Il dipinto avrebbe dovuto avere misure monumentali (dodici per otto piedi) ed era destinato a ornare una delle estremità della Galleria del palazzo. Il bozzetto è oggi conservato a Blenheim Palace, ma l'opera definitiva non fu mai eseguita. Cfr. Green 1951, p. 298.

²⁶⁴ Defoe 1724, I, p. 175.

²⁶⁵ «At Chatsworth Art fots Triumphant, and bids fair for a Corivalship with Nature». Leigh 1700, III, pp. 44-46.

(Heythrop Park), Thomas Wentworth (Wentworth Castle) e James Brydges (Cannons). Le diversità di visione politica dei committenti ebbero certamente una qualche influenza sulla scelta degli architetti coinvolti nei lavori, in virtù delle associazioni politiche di questi ultimi.

L'ascesa e la caduta professionale di William Talman (1650-1719), ad esempio, furono in parte condizionate dalle alterne fortune politiche di William Cavendish, e lo stesso si può dire per l'ingresso trionfale di John Vanbrugh (1664-1726) sulla scena architettonica nazionale, trainata dall'assunzione di potere politico di Charles Howard e della particolare fazione del suo partito²⁶⁶. La scelta per Wentworth Castle di Jean De Bodt (1670-1745), uno dei principali interpreti dell'architettura barocca italiana in Germania al servizio dell'elettore di Brandeburgo Federico III (futuro Federico I di Prussia – 1657-1713), si deve certamente ai legami che Thomas Wentworth intrattenne con il mondo tedesco in qualità di ambasciatore a Berlino al tempo della regina Anna²⁶⁷. Anche i legami di parentela intrattenuti tra due committenti potevano favorire il coinvolgimento di un certo architetto piuttosto che un altro. È ad esempio il caso della partecipazione di William Talman alla trasformazione degli interni di Burghley House, determinata probabilmente dal fatto che Anna, contessa di Exeter (1648-1700), la raffinata moglie di John Cecil, il quale, come detto, era un dissidente giacobita di antica appartenenza Tory, era sorella di William Cavendish, che apparteneva invece ad opposte correnti politiche.

²⁶⁶ Harris 1982, pp. 17-40. Uno dei punti più alti della carriera di William Talman in relazione a committenze private fu certamente la richiesta durante l'estate del 1698 o forse nel marzo 1699 di recarsi sul luogo di costruzione previsto per Castle Howard e presentare proposte per la costruzione. La notizia proviene da una lettera di Vanbrugh al duca di Newcastle del 15 giugno 1703. Vanbrugh definì i disegni «two or three little trifling drawings as big as his hand». Cfr. Whistler 1954, pp. 35-38 e Saumarez Smith 1990. William Talman fu indiscutibilmente un uomo con forti associazioni politiche, l'architetto di riferimento di tutta la grande nobiltà Whig al tempo di Guglielmo III. Tra i suoi committenti vi furono Sir John Furnese (membro della House of Commons), Sir John Germaine (creduto un fratellastro di Guglielmo III e suo uomo di fiducia), John Cecil quinto conte di Exeter (grande viaggiatore e collezionista e, come anche William Cavendish, uno degli 'Immortal Seven' che avevano firmato la richiesta di intervento di Guglielmo III in opposizione al regno di Giacomo II); Charles Paulet primo duca di Bolton (appartenente a una antica famiglia cattolica ma convertitosi alla chiesa d'Inghilterra con grande clamore negli anni di Giacomo II, grande sostenitore di Guglielmo III e Mary Stuart da cui ottenne la nomina a duca e l'ingresso nel Privy Council nel 1689); Edward Mellish (membro della House of Commons), Philip Stanhope conte di Chesterfield e viceministro a Madrid negli anni 1690-1699. I personaggi sunnominati erano tutti appartenenti al partito Whig. Il particolare fenomeno della diffusione di accentuate forme barocche in edifici promossi da grandi committenti Whig è stato indagato in Summerson 1959 proprio con particolare attenzione alla committenza di Chatsworth House. Cfr. anche Downes 1966, pp. 11-14. William Talman era stato però grandemente favorito da esponenti della corrente 'Junto' di questo partito, che aveva dominato la scena politica britannica degli anni di Guglielmo III fin verso l'anno 1700 e alla quale apparteneva anche William Cavendish. I Whig Junto erano orientati verso posizioni High Church, fortemente filo-realisti e portatori di un'ideale ultra-aristocratico ed elitario della gestione politica e amministrativa del regno, pur contrapponendosi tenacemente alle posizioni del partito Tory, in particolare per la fiera avversione a ogni possibile ingerenza cattolica sulla politica nazionale. William Cavendish era stato uno dei membri di maggiore spicco di questa corrente politica. I membri del 'Kit Kat Club', al quale aderivano sia Lord Carlisle che Vanbrugh, erano invece a favore di un effettivo controllo del parlamento sulle prerogative regali e maggiormente inclini alle posizioni della Low Church. Essi acquistarono sempre maggiore potere negli ultimi anni del regno di Guglielmo III e insieme con il partito Tory si spartirono il potere in parlamento nei primi due decenni del XVIII secolo sotto la Regina Anna.

²⁶⁷ Cfr. Charlesworth 2012.

2.7 Le grandi dimore inglesi e i loro modelli

Tuttavia, a dispetto della differenza nei profili personali e nelle motivazioni dei committenti, il gusto espresso nelle nuove costruzioni fu nel complesso straordinariamente coerente. In ciò ebbe un ruolo essenziale il desiderio dei committenti di realizzare in Inghilterra edifici che per raffinatezza della composizione e dell'ornamento fossero comparabili alle grandi residenze della nobiltà dell'Europa continentale e in particolare di quella italiana conosciute nel corso dei viaggi di istruzione. Molti dei committenti di country-houses di gusto barocco del tempo di Guglielmo III e della regina Anna, infatti, intrapresero il viaggio in Italia²⁶⁸ e si dedicarono attivamente al collezionismo di sculture e dipinti italiani, che divennero parte integrante dell'allestimento decorativo delle loro case. Essi acquistavano con enorme investimento economico, seppure in proporzioni diverse, non solo sculture antiche e dipinti dei grandi maestri del Cinquecento e della prima metà del secolo successivo, ma anche opere di scultori e pittori viventi, richiedendo agli artisti formati e soggetti precisi per soddisfare le loro particolari esigenze ornamentali nell'allestimento degli appartamenti di rappresentanza in via di ristrutturazione. Lione Pascoli, parlando dei contatti professionali di Sebastiano Ricci con i committenti inglesi, ricordò che «molto operò per S. M., e per que' cavalieri, e molto denaro riportò; giacché ivi si paga, e si spende pel lusso, che di quadri di buona mano vi si è introdotto con [...] eccesso [...] somme immense, e continue di denaro dal regno»²⁶⁹.

Il contatto tra le due dimensioni del collezionismo in Italia e della committenza in patria, argomento sul quale torneremo costantemente nel proseguo di questo capitolo, è particolarmente avvertibile nel caso di John Cecil²⁷⁰. Il conte si assicurò i servizi di Verrio e della sua *équipe* fin dal 1684 per realizzare le decorazioni della sua casa, con la non celata ambizione di eguagliare in tal modo il fasto degli appartamenti reali nel castello di Windsor (*figg.* 47-49). Ma in questo modo egli intendeva certamente anche replicare lo splendore di allestimenti italiani conosciuti nel corso dei suoi viaggi, ad esempio quello delle Sale dei Pianeti di Palazzo Pitti, che egli aveva potuto vedere in occasione di un'udienza concessagli da Cosimo III nel 1679, durante la quale l'inglese aveva ricevuto in dono un

²⁶⁸ La grande affluenza di aristocratici inglesi a Roma in questi anni è particolarmente percepibile in alcuni documentati aneddoti. Il duca di Shrewsbury, il committente di Heythrop Park (edificio per il quale cfr. *infra*, pp. 102-04), trovandosi a Roma la notte di Natale del 1704 diede una cena per quattordici gentiluomini suoi connazionali ivi presenti. Cfr. Ingamells 1997, p. 857 (voce relativa a Lord Shrewsbury). Sappiamo inoltre che nel carnevale del 1711 erano presenti contemporaneamente a Roma venti viaggiatori inglesi di alta condizione. Cfr. *Ibidem*, pp. 43-44 (voce relativa a Charles Baldwin). In una lettera del 17 aprile 1712, William Kent scrisse a Samuel Gale che «at present we have about eight or ten Gentlemen». Doc. cit. in Jordain 1948, p. 85.

²⁶⁹ Cfr. Pascoli 1730, 2, p. 381.

²⁷⁰ Lord Exeter fu in Italia acquistando opere d'arte negli anni 1679-1681, 1683-1684, 1699-1700 e forse persino nel 1689 e 1693. La decorazione degli interni di Burghley House andò avanti fino al 1697. Cfr. Brigstocke 2004.

enorme stipo d'ebano e pietre dure, divenuto un precipuo ornamento degli appartamenti di rappresentanza di Burghley House (*fig. 49*)²⁷¹.

Lord Exeter, verosimilmente con la mediazione del suo architetto William Talman, limitò l'intervento di Verrio ai soli soffitti delle stanze degli appartamenti di parata, con l'eccezione della Heaven Room e della Dining Room, riservando le pareti degli altri ambienti all'esposizione dei dipinti raccolti in Italia. Egli progettava i suoi acquisti di dipinti non solo in considerazione del pregio dei singoli pezzi ma anche in funzione delle potenzialità arredative di questi ultimi, investendo in sostanza l'insieme collezionistico di un ruolo decorativo²⁷². Egli commissionava sistematicamente a pittori contemporanei "coppie" di quadri, indispensabili per ottenere una disposizione simmetrica delle opere sulle pareti affiancando i pezzi unici dei dipinti di antichi maestri, e nel corso del suo secondo viaggio in Italia del 1683-1684, durante un passaggio da Firenze, richiese a Luca Giordano un gruppo di tele con soggetti mitologici di dimensioni prefissate in modo da poter essere impiegate in funzione di sovrapposte²⁷³. Lord Exeter acquistò anche sculture destinate all'allestimento decorativo di alcuni ambienti della sua dimora. Allo scultore Pierre Étienne Monnot (1657-1733), oltre ai busti ritratto suo proprio e della moglie e a un grande monumento funebre (*fig. 50*)²⁷⁴, egli commissionò anche una coppia di stuette destinate al perduto allestimento della Marble Hall di Burghley House, destinate a fiancheggiare un'Andromeda con mostro marino, che egli acquistò invece da Domenico Guidi (1625-1701)²⁷⁵. Egli comprò infine mobili di pregio e stoffe destinati al cantiere.

Anche Charles Talbot, aveva viaggiato a lungo in Italia, raccogliendo opere d'arte e carezzando anche il progetto di richiedere a Domenico Guidi un monumento funebre per il padre²⁷⁶. L'impatto che il viaggio ebbe sul suo gusto per l'architettura e i suoi ornamenti è evidentissimo nell'aspetto assunto da Heythrop Park, la dimora che egli iniziò a costruire sotto la direzione di Thomas Archer dal 1702 e per

²⁷¹ Il conte inglese era un amico di Cosimo III de' Medici fin dal tempo del viaggio di quest'ultimo in Inghilterra. Ivi. Per questa vicenda, cfr. anche *supra*, p. 53.

²⁷² Quella di conferire un carattere decorativo e simmetrico ai dipinti nell'allestimento formale degli stessi non era ovviamente una novità. Tale tendenza, infatti, era già stabilmente affermata nella disposizione delle opere all'interno delle grandi gallerie di Roma e di altri luoghi d'Italia. Tuttavia, in Inghilterra e in altri paesi del Nord Europa essa rappresentava ancora una novità. Cfr. Strunk 2014.

²⁷³ Lord Exeter fu straordinariamente aperto nei confronti delle più recenti produzioni artistiche di Roma. Nel corso del suo ultimo viaggio in quella città, organizzato espressamente per poter assistere alle celebrazioni del Giubileo, l'aristocratico volle andare a vedere le pitture di Francesco Trevisani nella cappella della Crocifissione di San Silvestro terminata con il progetto di Francesco Fontana solo pochi anni prima nel 1696. Cfr. Brigstocke 2004.

²⁷⁴ La tomba, completata nel 1704, si trova nella chiesa di St. Martin a Stamford. Per le commissioni di Lord Exeter a Monnot cfr. Sicca 2010b, con riferimenti alla bibliografia precedente.

²⁷⁵ La statua di Guidi è oggi al Metropolitan Museum di New York (MM 67.34). La statua era stata eseguita originariamente per Francesco II d'Este che morì prima che fosse completata. Essa era pertanto già pronta e disponibile senza necessità di attendere nello studio di Guidi e deve essere apparsa un buon affare per il Lord inglese. Cfr. Giometti 2007, p. 49 e Wardropper 2011, cat. n. 49.

²⁷⁶ Cfr. Sicca 2008c, p. 19.

il quale egli aveva inizialmente richiesto un progetto a Paolo Falconieri²⁷⁷. Niente è possibile sapere su questo disegno di Falconieri, né su quanto esso abbia influito sul progetto di Archer. Archer, infatti, è l'unico architetto inglese del periodo, oltre a James Gibbs²⁷⁸, ad aver compiuto un viaggio d'istruzione in Italia e ad essere pertanto capace di introdurre elementi di forte caratterizzazione italiana nelle sue opere anche prescindendo dall'esempio di precisi modelli grafici e calcografici²⁷⁹. Comunque negli esterni l'edificio così come realizzato è un'interessante composizione in cui quasi ogni elemento, sia nell'insieme dei partiti compositivi che nel dettaglio decorativo, può essere ricondotto a precisi modelli barocchi romani. La facciata principale è caratterizzata da un ordine gigante di paraste corinzie montanti due piani (variate in semicolonne sui corpi aggettanti laterali e in colonne addossate nel settore centrale), che ricalca il modulo del settore centrale di palazzo Odescalchi di Bernini (1665), con l'eliminazione, o meglio con una fortissima contrazione, del piano terreno bugnato, che a Heythrop diventa un breve zoccolo con finestrini per l'illuminazione del livello seminterrato delle cucine e degli altri servizi (*fig.* 51).

Dal modello berniniano sono mutuati anche l'ornato della trabeazione con mensole rovesciate a ritmo alternato all'interno del fregio e il disegno delle finestre con orecchioni laterali e targhe aggettanti al centro del settore superiore della cornice (*fig.* 52), se non che a Heythrop queste finestre sono collocate al livello inferiore (cioè al piano terreno rialzato) anziché in alto al di sotto delle architravi dell'ordine corinzio come nel prototipo romano. Le finestre introdotte da Archer al piano superiore sono più originali, ma comunque fondate su esempi romani, in particolare sulle finestre laterali della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane di Borromini (1638-44). La cornice della porta centrale trae ugualmente ispirazione da un modello di Borromini, ovvero dalla porta principale dello stesso convento di San Carlo su via del Quirinale (1644 c.), solo che le forme sono un poco più contenute e vi è una variazione del coronamento superiore e dell'iconografia dell'ornamento da sacra a guerresca. Le facciate laterali, molto più sobrie e caratterizzate da muratura liscia con un deciso avanzamento del settore centrale e catene angolari di bugna piatta, sono vicine al modello della facciata di Palazzo Altieri su Piazza del Gesù (1670-73).

La cornice delle finestre poste al centro di ciascuna delle facciate laterali al livello del piano terreno presenta timpani semicircolari rovesciati. Questa invenzione era stata sperimentata da Buontalenti per la Porta delle Suppliche nel complesso degli Uffizi a Firenze (1580 c.) e aveva avuto ampia fortuna in tale contesto locale nel corso del secolo successivo, ad esempio in alcune opere di Matteo Ni-

²⁷⁷ Per la vicenda cfr. Sicca 2008b, p. 30. L'edificio può purtroppo essere oggi apprezzato soltanto nei prospetti esterni. Fu infatti vittima di un incendio nei primi anni del secolo XIX e l'interno è stato radicalmente alterato nella successiva ricostruzione.

²⁷⁸ Cfr. *infra*, p. 199.

²⁷⁹ Su Archer cfr. Whiffen 1973.

getti (1560-70 - 1648) e persino ancora in opere di Giovanni Battista Foggini (1652-1725). Il motivo si era poi insinuato nel repertorio di forme dell'architettura barocca romana ed era stato sfruttato da Bernini per ornare la porta della cappella del Santissimo Sacramento nella Basilica Vaticana. Archer potrebbe certamente aver visto un qualche esempio di cornice con timpani invertiti a Firenze nel corso del suo viaggio in Italia (per quanto l'itinerario italiano di Archer sia tutt'altro che chiaro), o imitare il motivo dalla tavola dedicata alla suddetta porta berniniana nella basilica Vaticana così come illustrato da Specchi nel primo volume dello *Studio di Architettura Civile* nel 1702²⁸⁰. Per quanto nell'insieme Heythrop non possa dirsi un edificio interamente riuscito, esso è indubbiamente un'opera ben allineata al gusto accademico del tardo-barocco romano. Archer deve evidentemente averlo giudicato il proprio capolavoro, poiché, quando nel 1713 rivolse a Lord Robert Harley, conte di Oxford, una supplica per impetrare la propria nomina al ruolo di Surveyor nell'Office of the Royal Works, Heythrop Park fu presentato come principale esempio delle sue capacità professionali con queste parole: «ciò che io ho fatto per il duca di Shrewsbury ha incontrato un plauso così generale e ha dato a lui una tale soddisfazione che io non potrei desiderare niente di meglio se non che Sua Eccellenza richieda la sua opinione [...]»²⁸¹.

Wentworth Castle, o meglio il suo corpo orientale, è un altro grande edificio pressappoco contemporaneo di Heythrop Park nel quale è evidente la volontà del committente di attenersi a modelli italiani (fig. 53). Lord Raby, conte di Strafford, si affidò per il progetto per la ricostruzione di quest'ala di una residenza di età Tudor a Jan de Bodt, un architetto e ingegnere militare francese che era transitato in Olanda e poi in Inghilterra al seguito di Guglielmo d'Orange per poi trasferirsi sotto comando dello stesso monarca inglese in Prussia, nel 1699²⁸². Là de Bodt prestò la sua opera al servizio di Federico III di Brandeburgo (il futuro Federico I di Prussia), realizzando opere genuinamente barocche a Potsdam,

²⁸⁰ Sull'importanza di quest'opera per l'architettura inglese, cfr. *infra* pp. 208-209.

²⁸¹ «[...] what I have done for the Duke of Shrewsbury [at Heythrop Park] meets with such general applause and gives him such satisfaction that I can desire no better than that your Lordship would take his opinion [...]». Archer proseguiva sostenendo «[...] I hope I have been no useless Commissioner, and that the models and designs I have made [...] have not betrayed my ignorance». A questo riguardo citava in particolare «The model I had the honour of showing the Queen for a stair to ascend Windsor Terrace with coaches [...] such an invention as alone would deserve so poor a post as this. But without insisting on my own merit which may be much inferior to others». Cit. in Whiffen 1973, pp. 13-14. Due anni prima Robert Harley aveva procurato ad Archer l'ingresso come architetto nella *Commission for Building Fifty New Churches in the cities of London e Westminster*.

²⁸² L'opinione di Pevsner, secondo il quale il fronte Est di Wentworth Castle sarebbe definibile come «a remarkable and almost unique example of Franco-Prussian architecture in Georgian England» (cfr. Pevsner 1961) non è molto pertinente, dal momento che Bodt non ebbe il tempo di maturare una completa educazione architettonica in Francia prima della sua partenza conseguente all'emanazione dell'editto di Nantes. Lo stile delle sue opere non ha inoltre particolari tangenze con il gusto francese contemporaneo. Anche l'affermazione secondo la quale lo stile barocco debba essere inquadrato nella categoria di "German baroque" in virtù dei rapporti intrattenuti da Bodt e la Germania, dove egli si recò nel 1699, non hanno significato, in quanto fu proprio Bodt a offrire un contributo significativo alla caratterizzazione dell'architettura barocca in Germania. Lo stile dell'architetto appare fondato su una sapiente aggregazione di motivi ornamentali di porte e finestre variamente tratti dalle fonti calcografiche italiane contemporanee e innestate liberamente su solidi schemi berniniani nell'architettura civile e su ancora più libero aggregare di macro-pattern architettonici di varia provenienza. Su Bodt, cfr. Colvin 1995b (alla voce Bodt or Bott, Johann von). Sull'attività tedesca di Bodt, cfr. Engel 2001.

Berlino e altri luoghi dei suoi domini (*fig.* 54). Lord Strafford potrebbe aver conosciuto de Bodt già nel corso della sua breve permanenza in Inghilterra o, più probabilmente, nel corso del soggiorno diplomatico dello stesso Lord Strafford in Prussia. I limiti reali del coinvolgimento di de Bodt nella progettazione di Wentworth Castle, ad ogni modo, non sono perfettamente chiari. L'architetto, infatti, non poté seguire in alcun modo l'andamento dei lavori e sebbene sia noto che a Wentworth Castle non esistette mai una vera figura di Surveyor incaricato di dirigere i lavori, Lord Strafford deve certamente aver chiesto consulenze ad architetti inglesi, non fosse altro per verificare la piena compatibilità del progetto con le preesistenze.

Inoltre, gli unici progetti di de Bodt per Wentworth conservati, due sezioni e un'elevazione della facciata del lungo corpo Est, mostrano molte significative differenze con quanto eseguito, tanto nel numero, forma e distribuzione delle aperture delle porte e delle finestre che negli elementi più minuti dell'ornato architettonico esterno ed interno (*figg.* 55-57). Questi disegni, oggi conservati presso il Victoria and Albert Museum di Londra, mostrano segni che attestano chiaramente una loro provenienza dalla collezione di William e John Talman e presentano in calce un'iscrizione autografa di quest'ultimo che rivendica un'attribuzione del progetto al padre²⁸³. Tale singolare circostanza si potrebbe spiegare solo supponendo che proprio a William Talman sia stata richiesta una consulenza su un primo progetto di Bodt, la quale avrebbe anche potuto condurre a modifiche risultanti nel progetto poi effettivamente eseguito. Non sarebbe forse neppure impossibile immaginare che allo stesso William Talman siano stati affidati ampi margini di libertà progettuale nella definizione finale dell'edificio. L'elevazione di facciata dei disegni londinesi, infatti, mostra molti caratteri francesi (tra i più evidenti, elementi tipologici, quali un alto tetto con abbaini e decorativi, come le finestre con profilo superiore ad arco ribassato e decorazione di clipei con ghirlande ricadenti al piano terreno), che invece sono del tutto assenti nell'edificio così come realizzato. D'altro canto, elementi presenti nella facciata attuale (l'ordine monumentale, l'uso di catene di conci bugnati negli angoli dei corpi aggettanti, ad esempio) sono caratteristici del linguaggio di William Talman. Quest'architetto, ad esempio, aveva progettato fronti scanditi da finestre con timpani alternativamente centinati e triangolari (un motivo comune in Italia, ma ancora poco usato in Inghilterra, nonostante il precedente delle finestre a livello terreno della facciata della Banqueting House) già nei disegni per Welbeck Abbey (1703) (*fig.* 56). In questi progetti appariva anche un centro della facciata scandito da paraste corinzie inglobanti un ordine regolare di finestre e un mezzanino, esattamente come a Wentworth Castle²⁸⁴.

²⁸³ VAM D.212-1890, E.308-1937; E.307-1937 Whistler e Harris (in Whistler 1954 e Harris 1961) hanno attribuito i disegni o almeno la responsabilità dei progetti conservati al VAM a William Talman. Già Margaret Whinney (Whinney 1955, p. 136), tuttavia, aveva trovato sospetti i modi grafici di questi fogli. Terry Friedman (in Friedman 1975, p. 846) rigetta decisamente l'attribuzione di Harris e precisa convincentemente la paternità di Bodt per questi fogli.

²⁸⁴ Cfr. Downes 1987, pp. 274-75.

Internamente, il corpo Est di Wentworth Castle era occupato, per l'altezza del primo piano e del finto mezzanino superiore, da una lunghissima galleria, mentre l'appartamento residenziale occupava il piano terreno. Nei disegni del Victoria and Albert Museum, questi ambienti di rappresentanza non mostrano decorazioni di rilievo, neppure nelle mostre dei camini, che normalmente sono l'oggetto di più attenta definizione decorativa in Inghilterra (*fig.* 57). Nell'edificio realizzato, al contrario, la decorazione delle cornici delle porte e dei camini è molto curata, e le sale alle estremità Nord e Sud presentano soffitti decorati illusionisticamente con le allegorie dell'Abbondanza e della Fama. La decorazione della galleria come mostrata nei disegni, è più sfarzosa che nell'edificio come realizzato. L'ambiente è scandito da paraste ioniche alla moderna, ed è suddiviso in cinque blocchi da coppie di colonne aggettanti. Questo consente di variare parte per parte la forma delle coperture, ornate con cornici di stucco destinate certamente ad accogliere pitture illusionistiche. Sopra le finestre e le porte sono incassati bassorilievi classicheggianti, paraste e colonne sono coronate con putti e vasi ornamentali, mentre nelle lunette corrispondenti alle finestre del mezzanino sul lato della sala opposto alla facciata, sono collocate figure in abito contemporaneo, affacciate come in un teatrino.

Nei settori tra le paraste del lato interno della galleria, trovano posto alcuni busti poggiati su alti sosegni rastremati verso il basso. Due grandi gruppi scultorei affiancano la porta principale di accesso alla galleria esattamente al centro dell'ambiente e una serie di grandi scene dipinte di carattere mitologico e storico ornano tutti gli spazi di parete rimanenti. Non è chiaro se queste scene siano immaginate come tele o come pitture murali, ma quest'ultima appare l'ipotesi più plausibile, poiché le scene presentano tutte identiche dimensioni. Questo progetto decorativo potrebbe essere stato il motivo per il quale la proposta di Jean de Bodt mostrata dai fogli del Victoria and Albert Museum venne accantonata. Nelle intenzioni di Lord Strafford, infatti, la galleria era destinata ad accogliere una grande collezione di dipinti di varia mano e soggetto, una parte dei quali furono acquistati personalmente dal conte nel corso di un viaggio in Italia nel 1709. In una lettera al fratello dello stesso anno Lord Strafford sosteneva di avere tratto «una grande reputazione» dal possesso dei suoi dipinti, «tutti destinati allo Yorkshire» cioè ad essere spediti a Wentworth House una volta conclusi i lavori.²⁸⁵ Egli possedeva inoltre anche alcune copie moderne di sculture classiche (quattro copie di famose sculture antiche di Roma sono ancora visibili in foto della galleria dei primi anni del secolo scorso) e alcune sculture moderne.²⁸⁶

Nelle forme in cui fu effettivamente realizzata, la galleria di Wentworth House conferma la solida volontà di Lord Strafford di attenersi a modelli italiani anche nella decorazione degli interni della sua

²⁸⁵ «I have great credit by my pictures. They are all designed for Yorkshire». Cit. in Cartwright 1883, p. 26.

²⁸⁶ A queste ultime fa riferimento una nota sulla collezione di Horace Walpole. Cfr. *infra* p. 108 e nota 291. Cfr. anche Coope 1984, p. 450.

casa. Questo grandioso ambiente, infatti, scandito da paraste corinzie, e movimentato dall'inserimento alle estremità di diaframmi di colonne di marmo venato, imita in modo libero ma percepibile la disposizione della galleria di Palazzo Colonna a Roma (1693-1703), una somiglianza notata immediatamente da Horace Walpole, ma stranamente sfuggita agli studiosi contemporanei (*fig. 58*)²⁸⁷.

La galleria di Wentworth fu realizzata soltanto a partire dal 1720, quando un contratto per l'esecuzione delle pannellature (invero limitate alla sola zoccolatura della parete opposta alle finestre) impegna gli operai ad attenersi a un disegno di James Gibbs (1682-1754)²⁸⁸. Tuttavia il progetto per una galleria pressappoco nelle forme attuali doveva esistere già da molti anni, almeno da prima del 1714, quando Christopher Crowe, console britannico a Livorno, scrisse a Lord Strafford di «aver ordinato [...] quattro colonne, basi, capitelli, i quattro piedistalli per statue e quattro pilastri di bel marmo bianco con una venatura blu scuro, che è il migliore e più grazioso che offre questo paese [...]», che corrispondono perfettamente a quelle ancora oggi apprezzabili a Wentworth Castle. Per rinforzare l'orgoglio di Lord Strafford per l'acquisto di questi sfarzosi ornamenti architettonici della sua dimora, Crowe gli ricordava che il «Signor Baratta, ne ha fatto alcune molto belle [di colonne] per il re di Danimarca». Crowe faceva inoltre presente al suo nobile corrispondente che lo scultore sarebbe stato «molto orgoglioso di essere impiegato non solo in queste [cose], ma anche per delle statue, se [...] [egli avesse avuto] in mente di averne qualcuna»²⁸⁹.

Non si può escludere che Lord Strafford avesse effettivamente intenzione di richiedere statue ad artisti italiani per arricchire la decorazione degli interni e della facciata della sua casa. Il disegno di Bodt al Victoria and Albert Museum mostra un grande gruppo di scultura moderno (un ratto della Sabina) a lato della porta d'ingresso principale alla Galleria e quattro sculture al centro della facciata, mentre la tavola dedicata a Wentworth Castle da Colen Campbell nel *Vitruvius Britannicus* mostra ben dieci statue sui termini della balaustra di coronamento in corrispondenza dei tre blocchi aggettanti del prospetto. Da una lettera di Massimiliano Soldani Bensi (1656-1740), trasmessa da Livorno in traduzione francese

²⁸⁷ «it is entirely engrossed by a gallery of 180 feet, on the plan of that in the Colonna palace at Rome». Cfr. *infra*, nota 291. La bianca e nuda superficie della volta della galleria sembra destinata ad accogliere un grande ciclo pittorico, mai eseguito. Se una simile decorazione fosse stata realizzata, il legame tra il grande ambiente di Wentworth e il modello della Galleria Colonna si sarebbe ulteriormente evidenziato.

²⁸⁸ Il contratto di fornitura per le pannellature «as desined by Mr Gibbs» sopravvive tra le carte Wentworth presso la British Library (Add. Mss 22329, folio 128). La galleria fu completata nel 1724. Cfr. Colvin 1995b (alla voce Gibbs, James). Cfr. anche Friedman 1984, pp. 123-25.

²⁸⁹ «I have ordered for the four Colones, bassis & Capitals, the four Piedestalls for statues & the four Pilasters of a fine white marble with a darke blew vein, which is the best & prettyest this country affords [...] Sig.r Barratta did some very fines ones for the King of Denmark, and as he has a respect for the English, he'll be very proud of being employed for your Lordship's not onely in this, but likewise for Statues if you had a mind for any [...]». Cfr. Lankheit 1962, p. 113, doc. n. 340 e Freddolini 2013, p. 86.

a Lord Strafford da Crowe nel 1715, si apprende che in effetti l'aristocratico inglese aveva ordinato alcune sculture a Foggini, il quale aveva poi passato l'incarico allo stesso Soldani²⁹⁰.

Seppur solo parzialmente compiuta nella decorazione, il successo che la casa riscuoteva ancora molti anni dopo la sua conclusione a dispetto dei radicali mutamenti negli orientamenti del gusto occorsi nel frattempo, è testimoniato da un parere di Horace Walpole. Nelle sue lettere private, egli manifestava di non apprezzare molto la collezione raccolta nella galleria, che reputava non contenere «che quattro statue moderne e qualche cattivo ritratto», e si limitava a definire l'edificio «un pomposo prospetto [...] non brutto»²⁹¹, eppure lo giudicava ugualmente «il mio preferito fra tutte le grandi dimore [d'Inghilterra]». Nell'opera *The History of the modern Taste in Gardening*, egli invece scriveva: «se si cerca un modello del più perfetto gusto in architettura, dove la grazia ammorbida la dignità e la leggerezza tempera la magnificenza, [...] dove il sito è il più felice e persino il colore della pietra il più armonioso, i virtuosi dovrebbero essere indirizzati verso il nuovo fronte di Wentworth Castle»²⁹².

William Cavendish, il grande committente di Chatsworth House, aveva compiuto un viaggio in Italia negli anni del Commonwealth, visitando certamente almeno Roma e Napoli in compagnia del poeta e medico James Gibbs (morto nel 1724)²⁹³. Nello stesso periodo egli aveva inoltre visitato la Francia, trascorrendo lunghi periodi nel seguito della corte di Carlo II in esilio. Tornò inoltre in Francia anche in seguito alla Restaurazione, nel 1669, in compagnia del già menzionato Ralph Montagu, suo caro amico, che era appena stato nominato ambasciatore presso Luigi XIV. Anche se in seguito egli non lasciò più l'Inghilterra, il suo gusto architettonico e il suo ideale di magnificenza, manifestato pienamente a partire dagli anni Ottanta del secolo, furono certamente molto condizionati da queste esperienze. Cavendish, inoltre, avrebbe potuto subire anche l'influenza di alcuni suoi stretti parenti che avevano a

²⁹⁰ Lankeheit 1962, p. 113 e doc. n. 341; Friedman 1988, p. 845; Freddolini 2013, p. 86. Lord Strafford acquistò da Soldani anche alcuni bronzetti. Uno di questi, un gruppo di Venere e Adone proveniente da Wentworth Castle, è stato acquistato nel 1994 dal Paul Getty Museum. *The J. Paul Getty Museum Journal*: Vol. 22, 1994, p. 102, cat. 70.

²⁹¹ «his place is one of the very few that I really like; the situation, woods views, and the improvements are perfect in their kinds; nobody has a truer taste than Lord Strafford. The house is a pompous front screening an old house; it was built by the last lord on a design of the Prussian architect Bott, who is mentioned in the King's Mémoires de Brandeburg, and is not ugly [al piano superiore] it is entirely engrossed by a gallery of 180 feet, on the plan of that in the Colonna palace at Rome: it has nothing but four modern statues and some bad portraits [...] there is a beautiful artificial river with [...] the temple of Tivoli placed happily on a rising towards the end. There are obelisks, columns and other buildings [...]». Lettera a Richard Bentley del 29 agosto 1759. Cfr. Walpole 1840, II, p. 336. «Gra'mercy for your intention of seeing Wentworth Castle: it is my favourite of all great seats; - such a variety of ground, of wood, and water; and almost all executed and disposed with so much taste by the present Earl». Lettera a Misses Berry del 4 Settembre 1789. Cfr. Walpole 1840, VI, p. 346.

²⁹² «If a model is sought of the most perfect taste in architecture, where grace softens dignity, and lightness attempers magnificence [...] where the position is the most happy, and even the colour of the stone the most harmonious; the virtuoso should be directed to the new front of Wentworth-castle: the result of the same judgement that had before distributed so many beauties over that domain, and called from wood, water, hills, prospects and buildings, a compendium of picturesque nature, improved by the chastity of art». Walpole 1780.

²⁹³ La data di partenza di Lord Cavendish per l'Italia non è chiara, così come quella di rientro e l'itinerario seguito. Cavendish e Gibbs partirono per Napoli da Roma nel febbraio del 1659, per cui è probabile che avessero già trascorso nella città eterna alcune settimane o mesi. Cfr. Chaney 2013, p. 18. Sul Dr James Gibbs, cfr. Kearley Wright 1896, pp. 198-99.

lungo viaggiato in Italia, come i cognati Charles Butler, conte di Arran (poi secondo duca di Ormond, già ricordato come pupillo di Misson), e John Cecil, il committente di Burghley House. La dimora che Cavendish iniziò a costruire sul sito di un precedente edificio di epoca Tudor con la direzione progettuale di William Talman a partire dal 1687²⁹⁴, aveva un carattere composito, frutto della cultura vastissima ma miscelanea dello stesso William Talman e delle diverse influenze culturali e dei mutevoli orientamenti del duca, il quale, per altro, decise di procedere nella ricostruzione per blocchi, senza un vero progetto d'insieme. Tuttavia, a dispetto di qualche vago richiamo ai prospetti del castello di Marly nella definizione del suo fronte Ovest, Chatsworth si richiamava in primo luogo a modelli italiani.

Quando i corpi Sud ed Est furono completati (*fig.* 59), il nuovo edificio – con le facciate coronate di balaustre con vasi variati tra loro e tutti di ricchissima concezione ornamentale, scandite da enormi paraste ioniche e finestre ornate di potenti conci di pietra e con infissi scintillanti di dorature, e i grandiosi ambienti interni della Hall (*fig.* 60), dello scalone (*fig.* 61), della cappella (*fig.* 62) e delle sale e camere al primo piano (*fig.* 63) – fu riconosciuto universalmente come un'incarnazione degli ideali estetici della società inglese contemporanea e come la fausta promessa di una rivoluzione nel campo dell'architettura e della sua decorazione. L'antiquario e futuro vescovo di Peterborough White Kennet (1660-1728), in una lettera al reverendo Samuel Blackwell di Brampton del settembre 1707, ricordava le vicende sotto le quali si era dato avvio alla costruzione dell'edificio negli ultimi anni del regno di Giacomo II con queste parole: «Durante questo rigore e questa confusione, egli [William Cavendish, primo duca del Devonshire] tracciò il progetto di un edificio, come un mercante che fosse per fare la sua più grande esposizione in prossimità di un fallimento, o un giocatore d'azzardo disperato che sta perdendo talmente tanto che vorrebbe gettarlo tutto in una volta. Egli prese accordi immediatamente con i muratori per demolire il fronte sud della sua vecchia casa, e diede loro la pianta di una nuova ala per fronteggiare il suo giardino; [un edificio] così nobile e grandioso che appare come il modello di ciò che potrà essere fatto solo in epoche future»²⁹⁵.

Maximilien Misson, nell'edizione inglese del 1714 della sua guida dell'Italia *A New Voyage to Italy*, anteponeva Chatsworth per grandezza e fasto allo stesso palazzo Farnese di Roma, e ne forniva una descrizione così esageratamente elogiativa e così estesa (specie considerando la sua incongrua natura di digressione nella descrizione della città di Roma) da lasciar pensare che essa sia stata dettata allo scritto-

²⁹⁴ Whinney 1955; Harris 1960; Harris 1982; Harris 2008.

²⁹⁵ BL Lansdowne 1013, f. 290: «Under these straight and Confuzion He [William Cavendish, primo duca del Devonshire] laid the Design of Building, like a Merchant that was to make the greatest show when nearest to breaking; or a desperate Gamester loosing so much that he would throw at all. He treated immediately with workmen to pull down the south side of the Old House, and gave them the Plan of a New Wing to front his Gardens so Noble and Grand, that it look like a Model only of what might be done in future Ages». Cit. in Saumarez Smith 1990, p. 19. Queste parole parevano un augurio per la nazione ancora molti anni più tardi, quando furono citate nell'opera intitolata *The Peerage of England* di Arthur Collins: «The new glorious Pile at Chatsworth [...] so fair and august, that it looked like a Model of what might be done in future Ages». Cfr. Collins 1735, I, I p. 356.

re francese da William o più probabilmente John Talman stessi. Misson scriveva che: «la grande e nobile casa di Chatsworth, una delle case di piacere appartenenti al duca del Devonshire, è preferibile a Palazzo Farnese. E niente m'impedisce di credere che il provetto Signor Talman (architetto di quella casa) abbia acquistato un grado di abilità che eccede [...] quella [...] [di] Michelangelo [...] Chatsworth è interamente costruita di pietra tagliata, più fine del famoso travertino che è impiegato, e di cui si vantano tanto, a Roma. E le quattro nobili facciate sono tutte diverse tra loro [...] vi hanno fatto un uso cospicuo e molto felice di curiosi e variati marmi nella decorazione del palazzo [...]»²⁹⁶.

L'enorme impatto visivo provocato da Chatsworth su tutti i visitatori contemporanei era dovuto non solo alla ricchezza e cura nel disegno della decorazione interna ed esterna del palazzo, ma anche alla varietà e apparenza esotica degli ornamenti del giardino. Secondo le parole di Charles Leigh, che diede del parco e del palazzo una magnifica descrizione nell'anno 1700, a Chatsworth «l'arte si profonde trionfante, e gareggia imparzialmente in una competizione con la Natura. Chatsworth, come un sole in un'aria caliginosa, aggiunge lustro a queste fosche montagne e attrae un consesso universale perché sia spettatore delle sue meraviglie»²⁹⁷. Una volta varcati i portali della recinzione, veri archi trionfali serrati dai ricchissimi cancelli dorati di Jean Tijou, si abbandonava il mondo naturale per entrare in un universo interamente progettato per sbalordire il visitatore. I viali affiancati da triplici passeggiate albe-

²⁹⁶ «[...] the great and noble House at Chatsworth, one of the Houses of Pleasure belonging to the Duke of Devonshire, is preferable to the Palace Farnese. And nothing hinders me from believing that the skilful mr Talman (Architect of that house) had acquir'd a Degree of Capacity, that exceeds [...] that [...] [of] Michael Angelo [...]. Chatsworth is wholly built with Excellent Free- Stone, finer than the famous Travertino that is us'd, and so boasted of at Rome; and the four noble fronts are all different [...] they have made a considerable and very happy Use of curious and different Marbles, in the adorning that Palace [...]». Misson 1714, II, pp. 100-01. I passi che precedono e seguono il brano citato sono interessanti. Essi costituiscono un attacco a una certa esterofilia diffusa nella seconda metà del XVII secolo e nella prima del successivo che portava gli abitanti del Nord Europa a pregiare senza senso critico, talvolta al di sopra di ogni merito reale, le opere d'arte e d'architettura prodotte in Italia: «To affirm then, that there is nothing in the world comparable to the Palace Farnese, is the Effect only of a prejudiced Imagination. [...] I have observ'd, that those who speak of Italy are usually full of Prejudices, in favour of that Country. Most Young Travellers being persuaded, that they shall find there an infinite Number of surprizing Rarities, go thither with a Resolution to admire every thing they see. And all the Relations we have of it, seem to be design'd for Panegiricks. The Fame of that part of the World has been rais'd so high, and so strongly establish'd that 'tis esteem'd an unpardonable Crime to lessen its Reputation». Sulle differenze dell'edizione inglese del 1714 rispetto alle precedenti, cfr. *supra*, pp. 74-75. Misson aveva compiuto il suo ultimo viaggio in Italia nel 1698. La revisione della sua opera si avvale dunque necessariamente della consulenza di viaggiatori britannici recentemente tornati in patria dopo soggiorni nella penisola italiana. Tra questi potrebbe ben esservi stato John Talman. In questo modo potrebbe spiegarsi l'inclusione della lunga e panegirica descrizione di Chatsworth House, di cui qui è citato solo un breve stralcio. All'influenza di John Talman potrebbero essere dovute molte annotazioni di antiquaria sacra e profana e anche alcuni sorprendenti passi di apprezzamento nei confronti della figura del papa, assenti nelle precedenti edizioni: «I have seen at Roome two Innocents, of whom they spoke very well in doing them Justice; and I am inform'd they give Abundance of Praises to the Piety and great Moral Virtues of the Pope that now reigns, by Protestant Travellers that come from Italy: would to God, that we could say as much of all those whom we call Ministers in the Anti-Romanist Sects! [...] all Christians have the same God, and the same Hopes, with the Common Principles of the same Faith, in the Decalogue and the Creed, call'd, The Apostles, they should at last make but one Flock under the same Shepherd, in a profound and unalterable Peace». Misson 1714, II, p. 309.

²⁹⁷ «Art foots Triumphant, and bids fair for a Corralship with Nature. Chatsworth like a Sun in a hazy Air, adds Lustre to those Dusky Mountains, and attract a general Congress to be Spectators of its Wonders». Leigh 1700, III, pp. 44.

rate popolate di vasi e di statue, in parte modelli originali di Cibber²⁹⁸, in parte copie di famosi esemplari antichi conservati nelle principali collezioni italiane contemporanee, le enormi fontane con immagini di «Dei marini e delfini e Ippocampi», le piante esotiche per il clima inglese, come i cedri e i cipressi (di cui esisteva un boschetto ornato di una fontana al vertice della quale due ninfe marine rovesciavano da anfore un'abbondante cascata «come ciò che possiamo immaginare delle cataratte dell'Egitto e dell'India»), le voliere, i tempietti, gli obelischi e altri simili esotici ornamenti usualmente appartenenti alle sole dimensioni del viaggio, del mito e del teatro o delle più auliche narrazioni storiche e allegoriche, incantavano i visitatori prima ancora di arrivare all'edificio principale²⁹⁹. Quest'ultimo era elevato su un podio come un tempio classico, accessibile in modo cerimoniale solo attraverso scale esterne di complicato disegno³⁰⁰. I fronti del corpo residenziale e le facciate del cortile con intagli di trofei militari (fig. 64), gli appartamenti prodigiosamente ornati con cuoio dorato e pannellature di cedro e quercia arricchite dagli intagli di Samuel Watson e di altri abilissimi artigiani (fig. 65), le statue allegoriche e mitologiche di Caius Gabriel Cibber in dialogo con le figure dipinte da Antonio Verrio e da Luis Laguerre, i pavimenti, le cornici delle porte e dei camini in marmi rari e preziosi, i quadri dei grandi maestri del rinascimento italiano e dell'età contemporanea e poi le lacche orientali, gli arazzi, i mobili e i velluti e i damaschi che ornavano le sale; tutto questo contribuiva a creare un'atmosfera esotica percepita genericamente come 'italiana' e un'impressione di fasto ineguagliabile³⁰¹.

²⁹⁸ A Chatsworth rimangono le sculture con divinità olimpiche prodotte da Cibber per il grande scalone. Le statue per il parco sono invece perdute. Restano tuttavia due disegni ad esse associabili: Caius Gabriel Cibber, *Nettuno con delfino e tridente*, VAM, E.668-1949; Id., *Nettuno*, VAM, E.669-1949.

²⁹⁹ Il senso di meraviglia provato dai visitatori di Chatsworth House nel progressivo avvicinamento alla casa attraverso il grande parco è espresso magnificamente da Charles Leigh in *The natural history of Lancashire, Cheshire and the Peak, in Derbyshire*: «Having now given an Account of the Natural wonder of the Peak I shall proceed next to the Artificial ones which occur, and are not less surprizing. What I have observ'd before in the foreign Rarities, are the rough Draughts of Nature; yet being nearly view'd, they are of so admirable a Texture, and manag'd with so unerring a Conduct, that they justly challenge the Skill of the most daring Artist [...] Chatsworth [...] is the Seat of His Grace, William, Duke of Devonshire; the Passage to it is of an Ascent; the Gate itself is very remarkable, adorn'd with several Trophies [...] the Gardens, very delightful, pleasant and stately, adorned with exquisite water works[...] a Neptune with Sea-Nymphs from whence [...] forth several columns of Water [...] upon Sea Weeds; not far [...] another Pond, where Sea Horses continually rowl [...] a Tree, composed of Copper [...] each Leaf distils continually Drops of Water, and lively represents a Shower of Rain [...] a Grove of Cypress [...] a Cascade, at the top of which stand Two Sea-Nymphs, with each a Jarr under the arm; the Water falling thence upon the Cascade, whilst they seem to squeeze the Vessels, produces a loud rumbling Noise, like what we may imagine of the Egyptian or Indian Chataracts. At the Bottom [...] another Pond, in which is an Artificial Rose [...] the Waer ascends through it, and hangs suspend in the Air in the Figure of that Flower [...] another Pond, wherein Mercury pointing at the Gods and throwing up water [...] several statues of Gladiators [...]»; Leigh 1700, III, pp. 44-46. Anche in Misson 1714, II, p. 101, erano elencate «the Green Houses, the Poultry-Yards, the Volaries, the Tenniscourt, the Park, and the Dog-Houses, the Avenues, the Gardens, the Parterres and Terrasses the Groves, the Statues, the Bowling Greens, the Canals, the Ponds, the Arbours, the Cascades, the Fountains of running water always playing, sorround, and adorn after the most charming manner that magnificent House; the Front of which not to forget it, is something larger than that of [palazzo] Farnese: I have measured them both».

³⁰⁰ «the Hill composes a stately Square, from which through a Gallery upon Stone Stairs, so artfully contriv'd, that they seem to hang in the Air». Leigh 1700, p. 144.

³⁰¹ «[...] you have the Prospect of a most beautiful Chappel, as likewise of the Hall, in both which are choice and curious Paintings, perform'd by Seignior Verrio, Master of that Art; in the Hall is the History of Caesar, stabb'd in the Senate; and in the Chappel an admirable and lively Draught of the Resurrection: Hence we were conducted into the Chambers, which are

Con Chatsworth s'impose per qualche tempo in Inghilterra uno standard autoctono di magnificenza, fondato sull'adozione di pattern architettonici e forme decorative del Barocco; e la necessità di confrontarsi con questo nuovo standard è ciò che giustifica l'adozione di simili forme anche negli edifici commissionati da importanti personaggi britannici privi di dirette esperienze italiane. L'intera vicenda della costruzione di Castle Howard, ad esempio va interpretata come un tentativo di Charles Howard, emerso ai vertici della scena politica nazionale negli ultimi anni del secolo e poi ancor più con l'accesso al trono della Regina Anna, di competere in fasto e grandezza con William Cavendish. Non è un caso che Lord Carlisle si fosse dapprima rivolto allo stesso William Talman per ottenere un progetto per la sua nuova casa. Castle Howard è in un certo senso l'esito parossistico della ricerca di magnificenza nell'architettura del barocco inglese dal punto di vista della progettazione planimetrica e dell'espressione compositiva e ornamentale dei prospetti esterni (*fig. 66*).

Conseguentemente, l'attenta analisi delle sue caratteristiche formali insegna molto sulle aspirazioni dei committenti e degli architetti inglesi contemporanei. Vanbrugh, in questo edificio, come poi a Blenheim Palace, si attenne a un principio compositivo pienamente tardo-barocco, aggregando tra loro componenti spaziali, pattern architettonici e dettagli ornamentali di varia caratterizzazione e provenienza. Questo era funzionale alla ricerca di un effetto di varietà e di maestosità della costruzione che travalicasse le stesse effettive dimensioni dei due edifici, entrambi molto inferiori quanto a numero di stanze rispetto a Chatsworth House.

Alexander Pope (1688-1744), in una serie di lettere in prosa e in versi rivolte a vari corrispondenti, demolendo con feroce ironia di giudizio le grandi dimore del tempo di Guglielmo III e della regina Anna, colse però al contempo in modo straordinariamente acuto gli aspetti summenzionati. Riguardo a Blenheim Palace (ma l'osservazione potrebbe valere ampiamente anche per Castle Howard), Pope sostiene: «Io non ho mai visto una cosa tanto grandiosa che sia così insignificante all'interno [...] [la casa non] ha [...] alcuna stanza per gli ospiti, né per accogliere alcuna persona di grado superiore [a quello dei committenti]. Nell'intera casa non ci sono che due soli appartamenti per il padrone e la signora [collocati] dabbasso, e due appartamenti al piano superiore, molto inferiori ai primi. Quando la si guarda [questa casa] da fuori, la si penserebbe abbastanza vasta per un principe, [ma] quando si vede l'interno, questo è troppo piccolo per un comune privato e non ha comodità [bastanti] per sistemarvi una famiglia ordinaria. Essa è una casa d'ingressi e passaggi, attraverso i quali vi sono tre viste in infila-

Noble and Great, and most richly Inlaid, with the choicest Woods, and Compose a very stately Gallery [...] his Grace's Closet, richly beautify'd with Indian Paint [...] a stately looking Glass, which [...] reflect the whole Gallery back again [...]. Ivi.

ta da un capo all'altro, molto inutilmente graziose. [...] Al vertice della costruzione ci sono varie cupole e piccole torrette che [...] rendono al contempo lezioso e pesante l'edificio [...]»³⁰².

In una famosa epistola poetica indirizzata a Lord Burlington, Pope censura inoltre un approccio compilatorio alle fonti classiche e al repertorio ornamentale di opere moderne di altri paesi tenuto dagli architetti inglesi per la realizzazione degli edifici contemporanei. Questi professionisti sono accusati da Pope di «caricare alcune vane chiese di una vecchia pompa teatrale», «trasformare archi di trionfo in cancelli per i giardini», «invertire gli ornamenti e appenderli tutti su qualche rappezzata spelonca delimitata di mura, poi attaccarvi sopra quattro fette di pilastro, che, legate con pizze di rustica, fanno una facciata»³⁰³. Ciò indubbiamente dimostra, pur nell'enfasi avvelenata della sua satira, una notevole comprensione dell'approccio progettuale seguito nello sviluppo dei loro progetti da William Talman, da Vanbrugh e da molti altri architetti inglesi contemporanei. Infatti, è innegabile che essi, nel tentativo di eguagliare modelli stranieri, tentassero di integrare tra loro una pluralità di elementi architettonici miscelanei, rifunzionalizzandoli per le necessità del progetto e in genere conferendo loro un ruolo meramente ornamentale. A Chatsworth House ciò appare specialmente evidente nell'edificio delle stalle, al quale William Talman conferì la magnificenza di un palazzetto cittadino rinascimentale. (fig. 67) Il prospetto principale di questa costruzione, raccolta attorno a un vasto cortile e interamente costruita in grandi blocchi di pietra bugnata, è ornato da un grandioso portale con colonne addossate di opera dorica rusticata, composto combinando vari modelli del *Libro Straordinario* di Sebastiano Serlio ed evocante, al di fuori di ogni necessità e di conformità con la funzione dell'edificio, una grande porta urbica.

A Castle Howard, Vanbrugh conferì all'intero volume centrale dell'edificio, sia nella definizione interna che in quella esterna, un distinto carattere ecclesiastico. Il salone, con la sua pianta cruciforme e l'alta cupola estradossata impiantata su pennacchi sorretti da marmoree paraste composite e ingentilita di stucchi e affreschi si distingue da una grande cappella cattolica soltanto per l'introduzione dell'elemento "domestico" del camino e per l'iconografia delle scene figurate e delle sculture (fig. 68). Anche le facciate, tutte diverse tra loro nella scelta dell'ordine dei partiti architettonici principali e nella definizione dell'ornato minuto, si attengono in gran parte all'esempio di edifici ecclesiastici cattolici ita-

³⁰² «I never saw so great a thing with so much Littleness in it [...] [Chatsworth] has, [...] no room for strangers, and no reception for any person of superior quality to themselves [...] [their owners]. There are but just two apartments, for the Master and Mistress, below; and but two Apartments above, (very much inferior to them) in the whole House. When you look upon the Outside, you'd think it large enough for a Prince; when you see the inside, it is too little for a Subject; and has not conveniency to lodge a common family. It is a house of Entries and Passages; among which there are three Vistas through the whole, very uselessly handsome [...] at the top of the Building are several Cupola's and little Turrets that [...] make the buildings look at once finical and heavy». Pope 1735, I, pp. 431-32.

³⁰³ «Load some vane Church with old Theatric state,/ Turn Arcs of triumph to a Garden-gate;/ Reverse your Ornaments, and hang them all/ On some patch'd dog-hole ek'd with ends of wall/ Then clap four slices of Pilaster on't,/ That, lac'd with bits of rustic, makes a Front». Pope e Davis 1978, p. 316.

liani più che a modelli di architettura civile dello stesso paese. Se il fronte Sud (*fig. 69*) si richiama per certi aspetti ai progetti di Bernini per il Louvre, quello Nord, fiancheggiato da portici semicircolari, scandito da quattro coppie di severe paraste doriche inquadranti nicchie disposte su due livelli e dominato da una balaustra con statue e infine dalla mole dell'alta cupola, evoca immediatamente l'immagine di una chiesa (*fig. 70*). Un'impressione che sarebbe stata ulteriormente accentuata qualora fossero state erette anche le appuntite torrette che nei progetti originali e nelle tavole del *Vitruvius Britannicus* affiancano a mo' di campanili il tamburo della cupola. È solo avvicinandosi e osservando più attentamente il soggetto delle sculture e il carattere militare e satiresco degli intagli generosamente profusi sulla facciata, nonché l'inclusione di elementi rustici inconciliabili con l'architettura ecclesiastica del Barocco italiano che si percepisce chiaramente il carattere civile della costruzione.

Come Lord Carlisle, neppure James Brydges, primo duca di Chandos, il ricchissimo committente di Cannons House, intraprese mai il viaggio in Italia. Egli fu comunque soggetto a una venerazione per il gusto italiano nella decorazione del suo palazzo, dominato sia dagli orientamenti mostrati da altri grandi mecenati del tempo nella costruzione delle proprie dimore che da dirette influenze e consigli di conoscenti e amici che di quel paese avevano avuto esperienza, come il Dr George Clake (1661-1736)³⁰⁴. Egli inoltre finanziò il viaggio in Europa e in Italia di suo nipote William Leigh e dei suoi figli John (1703-27) e Henry (1708-71)³⁰⁵. La permanenza in Italia di questi stretti parenti era funzionale a soddisfare i grandi interessi collezionistici di Lord Chandos, ben connessi, anche in questo caso con la sua opera di mecenate. I figli e soprattutto il nipote, infatti, facevano parte di una vasta rete di agenti assoldati da Lord Chandos per acquistare opere d'arte, in particolare dipinti di grandi maestri italiani del sedicesimo e diciassettesimo secolo, destinati ad accrescere, assieme alle pitture murali e all'arredo mobile lo splendore e il fascino 'italiano' della sua casa. Dall'Italia i figli e il nipote contribuivano a consolidare gli orientamenti del gusto di James Brydges. Il nipote, che a Roma aveva compiuto una sistematica ricognizione della città, rivolta in primo luogo alla sua architettura, scriveva allo zio di aver «diviso le curiosità di Roma in quattro branche principali, in primo luogo ciò che ha a che fare con l'antichità, secondo le chiese, terzo i palazzi, quarto le ville e i dintorni della città», e gli confermava che «Roma [...] [era] certamente il luogo del mondo adatto [a soddisfare] la curiosità di ciascuno [...] [avendo] nutrito i migliori pittori e musicisti e [...] [offrendo] le più splendide architetture sia antiche che moderne che il mondo abbia mai prodotto»³⁰⁶.

³⁰⁴ Cfr. Jenkins 2007, p. 122.

³⁰⁵ Ivi.

³⁰⁶ «I have divided the Curiosities of Rome in 4 several branches, 1st those that have reference only to antiquity, 2ly Churches, 3dly Palaces, 4ly the Villas in and near the City [...] Rome is certainly the place in the world suited to everyones curiosity it has nourisht the best painter and musicians and affords the most splendid Architectures both ancient and modern that ever the worls has produced». Cit. in Ivi.

Da fuori la casa, definita progettualmente dall'intervento di numerosi architetti inglesi, tra cui William Talman e James Gibbs, succedutisi rapidamente alla direzione del cantiere, si presentava come un aulico edificio palaziale italiano, con prospetti rusticati sui quali si sovrapponevano nel tratto centrale sei colonne alte due piani di finestre (fig. 71). Al di sopra della trabeazione di quest'ordine vi era un attico scandito da pilastrini rastremati verso il basso e scanalati, un motivo inconsueto ma presente nel cortile di Palazzo Altieri, e concluso da statue e vasi ornamentali. Un'affascinante descrizione di Cannons Park è fornita da Daniel Defoe nel 1724, l'anno di chiusura del cantiere. Egli scrive che «il presente duca di Chandos ha costruito un magnifico palazzo [...] io dovrei dire il più magnifico d'Inghilterra. Questo palazzo è così bello nella sua collocazione, la sua apparenza così maestosa [che] benché molti palazzi in Italia siano grandissimi ed eleganti edifici, tuttavia io azzardo dire che neppure l'Italia stessa può mostrare un edificio simile, eretto dalle fondamenta da una mano privata». Defoe sosteneva che «le facciate» erano erette «con tutto l'ornamento possibile» e che «l'intera struttura» era «costruita con una tale profusione di spesa e così rifinita» che «molti palazzi di principi regnanti stranieri» non arrivavano ad eguagliarla³⁰⁷. Lo scrittore inglese esprime sentimenti che dovevano certamente essere comuni tra i connazionali che guardavano all'edificio, stupefacente non solo per la sua vastità (poiché, invero, da questo punto di vista esso cedeva il passo ad altre dimore contemporanee) ma per quella che potrebbe essere definita la sua 'magnificenza intensiva', cioè un'altissima concentrazione di arredi ed elementi decorativi alla moda. Cannons, in virtù dell'altissimo potere economico del suo proprietario (nonché della sua altissima propensione alla spesa nell'architettura di magnificenza) si offre come un modello ideale delle aspirazioni e del gusto dei grandi committenti del tempo.

Quando appena venti anni dopo la sua conclusione, in un clima di gusto assai mutato, Robert Walpole ne diede una breve descrizione, dichiarò che Cannons era «sempre stata il grande standard del cattivo gusto», ma questo non fa che confermare quanto essa fosse stata caratteristica, anzi somma espressione del periodo stilistico nel quale fu realizzata³⁰⁸. Al contrario Defoe trovava che «gli appartamenti [di Cannons]» fossero «invero squisitamente decorati e, se così si può dire, arredati in modo regale»³⁰⁹. Per quanto riguarda l'arredamento, una vivida testimonianza della sua opulenza è offerta dalle voci del *CATALOGUE Of all the Genuine Household Furniture, &c. Of His Grace James Duke of Chandos*,

³⁰⁷ «The present Duke of Chandos has built a most magnificent palace [...] I might say, the most magnificent in England. This palace is so beautiful in its situation, so majestick the appearance of it [that] Thou' many of the palaces in Italy are very large fine buildings, yet I venture to say, not Italy itself can show such a building rais'd from the common surface, by one private hand [...] the fronts are [...] with all possible ornaments. the whole structure is built with such a profusion of expence, and all finished [...] I can assure [...] we see many palaces of sovereign princes abroad, which do not equal it [...] No ornament is wanting to make it the finest house in England. The plastering and gilding is done by the famous Pargotti and Italian [...] The great Salon or Hall is painted by Paulucci, for the Duke spared no Cost to have every thing as rich as possible». Defoe 1724, II, p. 6.

³⁰⁸ «Cannons was always the great standard of bad taste». Cfr. Walpole 1925, 3, p. 364.

³⁰⁹ «the lodgings are indeed most exquisitely finished, and if I may call it so, royally furnished». Defoe 1724, II, p. 6.

Deceas'd, At his late Seat call'd CANNONS, near Edgware, in Middlesex redatto nel 1747, anno in cui i contenuti della casa vennero dispersi in vista della sua demolizione. Tra le voci più interessanti vi sono le stoffe, per le quali Lord Chandos sembra aver avuto dei gusti particolarmente ricercati. Nella Hall erano ad esempio appese «cinque paia di tende da finestre di ricco velluto tagliato genovese scarlatto, meravigliosamente decorate con applicazioni floreali di velluto su un fondo intessuto d'oro, bordato con velluto verde illuminato con inserti di tessuto d'argento, passamanerie dorate e altri ornamenti, e foderate con ermisino scarlatto, appese a cornici intagliate, argentate e decorate con coronette ducali; [queste sono] appaiate a dieci sedie intagliate e argentate e a sgabelli e a stoffe da pareti [simili]»³¹⁰.

Uno degli aspetti che doveva maggiormente colpire i visitatori era la decorazione dei soffitti e delle volte della casa. A Cannons, infatti, quasi ogni ambiente presentava pitture illusionistiche. Il duca era così determinato nella volontà di vedere decorata in tal modo la sua casa da decidere di sacrificare all'effetto d'insieme la coerenza stilistica dei vari interventi pittorici e di un programma iconografico. Le pitture furono eseguite rapidamente man mano che la struttura delle stanze era completata dai pittori di volta in volta disponibili sul mercato. Sulle impalcature si succedettero pittori veneziani come Francesco Sletter (1685-1775) e Antonio Bellucci, il fiorentino Giuseppe Grisoni, artisti inglesi di affermato prestigio professionale come Sir Godfrey Kneller e Sir James Thornhill (*fig. 72*) e giovani pittori come William Kent e Henry Trench (1685-1726), entrambi da poco tornati da prolungati soggiorni d'istruzione professionale in Italia. Tra gli ornamenti più peculiari di Cannons vi era poi una grandiosa cappella affidata nella progettazione a James Gibbs nel 1714 ed evidentemente concepita in uno spirito di competizione con quella di Chatsworth House. Diversamente da quest'ultimo ambiente, il cui volume era interamente assorbito nel blocco compatto del fronte meridionale del palazzo e dai luoghi di culto privati di altre grandi residenze del tempo, come Castle Howard, dove la cappella era nascosta alla vista nel braccio aggettante orientale del fronte Nord dell'edificio, la cappella di Cannons era un'architettura formalmente autonoma, unita all'angolo Nordovest della casa per mezzo di colonnati.

La pianta era di per sé un interessante esercizio di assimilazione di fonti italiane, fondendo tra loro una serie di modelli contenuti nelle più volte citate incisioni di Soria dai disegni di Giovanni Battista Montano con ricostruzioni di tempietti antichi³¹¹. Ciò che rendeva la cappella eccezionale era la sua decorazione interna con vetrate colorate con scene della vita di Cristo dal pittore su vetro Joshua Price

³¹⁰ «Five pair of rich crimson Genoa damask window curtains, beautifully embellished with flowered velvet on a gold tissue ground, bordered with green velvet, heightened with silver tissue, gold embroidery, and other ornaments, and lined with crimson sarsnet, with cornishes carved, silvered and decorated with ducal coronets', with a suite of ten carved, silver framed chairs and stools and hangings en suite». *CATALOGUE* 1747. p. 18, lotti nn. 8-10. cit. in Friedman 1975, p. 842. «No ornament is wanting to make it the finest house in England. The plastering and gilding is done by the famous Pargotti and Italian [...] The great Salon or Hall is painted by Paulucci, for the Duke spared no Cost to have every thing as rich as possible». Defoe 1724, 2, p. 8.

³¹¹ Montano 1624, vol. 2. In particolare il «Tempio antico in certa Vigna fuori di Porta Nomentana detta Pia, alla mano destra» (tavola 24) e il «[...] Tempio di ordine Corintio [...] in Sicilia» (tavola 47).

(1682-1722), intervallate da tele con angeli reggenti gli strumenti della passione del pittore veneziano Antonio Bellucci, autore anche di pannelli con soggetti cristologici sulla volta. Queste tele erano incastonate in opulente cornici di stucchi bianchi e dorati modellati dagli stuccatori italiani Giovanni Bagutti (1681-dopo il 1730) e Giuseppe Artari (1700 c.- 69), autori di ornamenti plastici anche in altri ambienti di Cannons, nonché in molte altre residenze nobiliari inglesi del tempo, in particolare a Castle Howard³¹². Le decorazioni della cappella sono tutto quanto oggi rimane a testimoniare la magnificenza di Cannons, demolita già verso la fine degli anni Quaranta del Settecento. Esse furono ricomposte (gli stucchi tramite calchi e riproduzioni in cartapesta) nella chiesa di St. Michael and All Angels a Great Witley, Worcestershire (*fig. 73*), sotto la supervisione dello stesso Gibbs, dopo essere stati acquistati da Thomas Foley, secondo Lord Foley (morto nel 1766) all'asta che liquidò gli arredi e i materiali della costruzione nel 1747³¹³.

2.8 «marbles, shaftes of pillars & statues &c might from time to time be bought for Blenheim, or the above mention'd Lords». I materiali e i complementi della magnificenza

La volontà di imitare i modelli dell'Italia contemporanea mise i committenti inglesi di fronte alla necessità di procurarsi non solo quadri, arredi e piccole opere di scultura come busti e altre piccole opere di marmo e bronzo, ma anche materiali grezzi e lavorati caratteristici della magnificenza delle costruzioni di quel paese e intere serie di sculture destinate a integrarsi con i partiti decorativi dell'architettura. L'acquisto di colonne e pilastri di marmo lavorati in Italia da parte di Lord Strafford non fu eccezionale. Intorno al 1708 anche Lord Marlborough era intenzionato a far giungere da Carrara capitelli e colonne di marmo di grandi dimensioni per ornare Blenheim Palace, coinvolgendo a tal scopo il console inglese a Livorno³¹⁴. Con mezzi privati lo stesso Lord Marlborough tentava di procurarsi sculture di marmo di manifattura italiane da includere nell'allestimento decorativo delle sale. Per far ciò egli era disposto a ricorrere al pratico e relativamente economico strumento del collezionismo di opere antiche, tentando senza successo di aggiudicarsi un finissimo lotto di tredici statue di divinità olimpiche di Pietro Francavilla (1548-1616) (ma al tempo credute di Giambologna – 1528-1608) che ornavano il parco della villa Bracci a Rovezzano presso Firenze³¹⁵.

³¹² Sull'attività degli stuccatori italiani in Inghilterra, cfr. Beard 1981.

³¹³ Jenkins 2007, pp. 186-87.

³¹⁵ Le statue, raffiguranti divinità olimpiche furono commissionate a Francavilla da Antonio di Zanobi Bracci nel 1574. Lord Marlborough non poté completare l'acquisto per la somma eccessiva richiesta dai proprietari. Il gruppo giunse comunque in Inghilterra nel 1750, acquistato da Federico, principe del Galles e fu successivamente disperso in modo poco chiaro. Oggi sono note soltanto sette sculture, due nelle collezioni del Victoria & Albert Museum, quattro nelle

In una lettera di Vanbrugh al Duca, si apprende che le statue di Francavilla erano destinate alle nicchie del salone del palazzo³¹⁶. Questa collocazione si riferisce a un progetto per questo ambiente conservato tra altri precoci disegni per Blenheim Palace all'interno di un album nelle collezioni della Bodleian Library. In questo progetto la sala è interamente rivestita di marmi colorati e screziati (fig. 74)³¹⁷. Il Duca di Marlborough era anche propenso a commissionare opere a importanti scultori italiani. Nel 1710 egli aveva richiesto quattro statue di bronzo a Soldani, per la cifra assai elevata di mille sterline. Si trattava di copie al naturale delle celebrate sculture antiche della Tribuna della Galleria degli Uffizi (la Venere Medici, il Fauno danzante, l'Arrotino e il gruppo dei Lottatori) destinate a integrarsi tra le arcate della Hall di Blenheim Palace³¹⁸. Già l'anno precedente il duca era entrato in contatto, per il tramite del diplomatico fiorentino Francesco Girdali, con lo scultore Giovanni Baratta (1670-1747), meditando di acquistare due statue rappresentanti Orfeo e Euridice, che erano già pronte e disponibili nello studio dell'artista.³¹⁹ Sfumata l'occasione di tale acquisto, il duca commissionò comunque allo scultore due statue di marmo rappresentanti il *Valore* e la *Gloria dei Principi*³²⁰.

Anche Cannons era ornato di moltissimi elementi decorativi di marmo importati dall'Italia. La Hall, il salone e la scala, ad esempio, erano pavimentate e arricchite di colonne, pilastri e cornici di porte di questi materiali. Altre stanze avevano camini e pavimento di marmo, ad esempio la Buffet Room, dove si trovavano anche un grande bacino marmoreo per il rinfresco delle bevande e due grandi consolle con piani di marmo di Portovenere³²¹. I tavoli con piani di marmi rari o commessi di pietre dure erano una passione del duca di Chandos, che ne fece fare attenta ricerca in Toscana dove la loro produzione era particolarmente eccellente. Nel 1715 egli istruiva l'ambasciatore britannico a Firenze Henry Davenant di acquistare per lui un «tavolo marmoreo di verde antico» che lo stesso diplomatico aveva sostenuto in una precedente lettera essere una «preziosa curiosità»³²². Egli possedeva inoltre «un grande e sontuosissimo tavolo a consolle [...] intarsiato di curiose pietre italiane, meravigliosamente disposte a

collezioni reali in esposizione nell'Orangery di Kensington Palace, l'ultima nel Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut. Cfr. Scott-Elliot 1956, pp. 77-84; Mastrorocco 1975, pp. 98-120; de Francqueville 1968, pp. 53-57.

³¹⁶ Cfr. Lankheit 1962, p.281, doc. n. 339.

³¹⁷ OBL, Top. Oxon. 37* f. 32. Cfr. Green 1951, p. 76 e Downes 1977b, p. 70.

³¹⁸ Sulle sculture, cfr. Lankheit 1962, p. 131 e doc. nn. 339 e 341. Le prime due sculture si trovano ancora a Blenheim, le altre sono rimaste a Blenheim fino al 2014 quando sono state disperse sul mercato. Cfr. Ciechanowiecki 2014.

³¹⁹ Freddolini 2013, pp. 72-73. Su Girdali cfr. Sicca 2008c, p. 17 e nota 52.

³²⁰ Cfr. Lankheit 1962, p.281, No.339; Ciechanowiecki e Seagram 1973; Friedman 1975; Freddolini 2013, pp. 201-04 e cat. nn. 41, 96.

³²¹ Cfr. Jenkins 2007, pp. 185-87.

³²² «The marble Table of Verde Antique which you are pleas'd to commend for so valuable a curiosity, I desire you'l buy for me, & send over by ye first proper conveyance, & which I hope may arrive safe, yet before winter [...]». Cit. in Freddolini 2017, p. 65.

formare uccelli, frutti, fiori e insetti e sorretto da un sostegno elegantemente decorato con figure umane, ghirlande, maschere, conchiglie, e altri ornamenti riccamente intagliati e dorati»³²³.

Nella stessa lettera a Henry Davenant già menzionata, il duca di Chandos mostrava inoltre la volontà di acquistare cornici per camini e porte per la sua casa da Giovanni Baratta. Il duca, facendo riferimento a disegni di simili elementi decorativi acquistati dal re di Danimarca nel corso del suo viaggio in Toscana di pochi anni prima, così scriveva al suo agente: «Le copie dei progetti che Baratta ha fatto per porte e camini per il re di Danimarca, rinforzano la mia impazienza [di averne di simili], e, conoscendo quanto grandemente questa mano ecceda ciascuna della stessa professione qui da noi, io ho differito la decorazione delle mie nuove stanze per quest'anno, con la speranza che possano essere decorate all'inizio della primavera quando dovessi avere l'occasione di far questo grazie alla vostra amicizia da Firenze»³²⁴.

Notizie delle trattative e delle acquisizioni summenzionate dovevano circolare ampiamente negli ambienti artistici inglesi del periodo. Questo aspetto emerge chiaramente in una lettera diretta da John Talman a Richard Topham da Firenze e datata 18 novembre 1709. In essa, Talman, facendo riferimento all'avvio del cantiere di Blenheim Palace e alle molte dimore aristocratiche al tempo contemporaneamente in costruzione in Inghilterra, scriveva: «[...] marmi preziosi, paraste, statue, ecc. potrebbero essere acquistati man mano per Blenheim o [...] [per le case di altri] Lord, e ciò che più importa per la decorazione di un nobile palazzo, adatto, se mai uno simile potesse essere costruito, alla grandezza di una regina che ha animo di fare cose altrettanto gloriose nelle arti in patria di quelle che ha fatto in armi all'estero»³²⁵. Ancora nel 1714, in una lettera diretta a Robert Nelson e datata 8 settembre 1714, John Talman, facendo stavolta riferimento alla speranza di un prossimo avvio di lavori per la ricostruzione di Whitehall, sosteneva: «Io ho considerato che al fine di adornare un palazzo (di un re) come si dovrebbe, molte curiosità dovrebbero essere acquistate in anticipo, come ricchi marmi, pilastri di varie dimensioni di marmi colorati, busti, bassorilievi, statue, tavole di porfido e obelischi (dei quali [obelischi] ve n'è uno in vendita a Roma). Riguardo a questi [materiali] io ricerco, poiché vi sono spesso opportunità di trovarne, che, se non colte subito, sono perdute». Nella stessa missiva, egli proponeva an-

³²³ «A most magnificent large sideboard table [...] inlaid with variety of curious Italian stones, so beautifully disposed, as to exhibit birds, fruits, flowers, and insects; and supported by a frame elegantly enriched with figures, festoons, masks, shells, and other ornaments richly carved and gilt». *CATALOGUE* 1747, p. 21, lotto n. 7. Cit. in Friedman 1975, p. 842.

³²⁴ «The Copies of the designs Baratta made for y.e King of Denmark Doors & Chimneys, temper with much impatience & knowing how much this hand exceeds any of ye like kind here, I have defer'd finishing my new rooms for this year, in hopes to be furnish early in ye Spring with which I Shall have occasion of this by your friendship from Florence». Cit. in Freddolini 2017, p. 64-65.

³²⁵ «I do not mention what fine marbles, shaftes of pillars & statues &c might from time to time be bought for Blenheim, or the above mention'd Lords; & more especially for the adorning a noble Palace, suitable, if such a one can be built to the greatness of a Queen who has a soul to do as great glorious things in arts at home as she has done in arms abroad». Parry 1997, doc. n. 44, p. 82.

che un originale piano per permettere alla nazione britannica di dotarsi di marmi pregiati con una spesa più contenuta di quella richiesta per il loro acquisto in Italia, tramite prelievi dalle rovine delle grandi città romane del Nord Africa: «Sulle coste della Barberia ci sono molte preziose colonne che si potrebbero ottenere ed andare a prendere. Che cosa sarebbe per la nazione britannica mantenere una nave espressamente al fine di trasportare curiosità dal Mediterraneo a Londra per arricchire un palazzo che dovrebbe superare tutto quanto fatto al mondo? Queste cose dovrebbero essere considerate per tempo, affinché tutti i materiali fossero pronti quando mai un palazzo [reale] dovesse essere cominciato». Per dar forza ai suoi argomenti, John Talman faceva capo a motivazioni patriottiche, il che conferma quanto in quel particolare momento della storia artistica britannica la corsa per inserirsi nelle file del grande movimento internazionale del Barocco nei campi dell'architettura e dei suoi ornati avesse il più alto rilievo culturale. Egli scriveva: «io spero che mi perdonerete [per la mia insistenza], ma poiché io ho visto e ben considerato molte cose (le più fini che siano al mondo) da questa parte del mare, e [non avendone invece] vista alcuna da noi, io sono molto desideroso di risvegliare il nostro spirito affinché alla fine noi possiamo comprendere che è un onore per la nazione incoraggiare le arti, specialmente dacché abbiamo il denaro per farlo»³²⁶.

2.9 «*My Lord advances with majestic mien,/ Smit with the mighty pleasure, to be seen*».

Le grandi dimore di campagna come teatri della magnificenza nobiliare

Le feroci critiche che Pope rivolse alle case dei grandi aristocratici inglesi della fine del diciassettesimo secolo e dell'inizio del successivo ci aiutano a comprendere meglio alcune loro caratteristiche. Queste sontuose dimore, di cui nelle pagine precedenti abbiamo elencato e descritto solo una parte degli esempi maggiori, erano concepite come teatri, e i committenti vi vivevano secondo precisi cerimoniali alla presenza di numerosi spettatori ammessi alla contemplazione della loro magnificenza. Negli edifici di William Talman e ancor più in quelli di Vanbrugh e Hawksmoor, una serie di scenografiche quinte, progressivamente rivelate ai visitatori nella successione formale degli appartamenti, incorniciava e conferiva dramma e grandezza alle azioni dei nobili interpreti della scena sociale contemporanea³²⁷. È chia-

³²⁶ «I have been considering that in order to adorn a Palace (of a king) as it ought to be, many curiosities should be bought up before hand, as rich marbles, pillars of various dimensions and coloured marbles; Busto's, bassirilievi, Statues, tables of porfiry &c, Guglios (of which in Rome there is one to be sold) concerning all which I have made enquiry, for there are often opportunitys to be met with, whc. if delayd, are lost. On the coast of Barbary are many rare columns which might be had for fetching; what would it be for Brittain to maintain a Ship expressly to carry curiositys from the Mediterrean to London to furnish a Palace that shou'd outdo the world? These matters should be considered in time that all materials may be ready, when ever a Palace is to be begun, I hope you will pardon me, but as I have seen & well considered ye finest things in ye world on yis side the water, & nothing in our parts, I am extreamply desirous to awaken our Spirits yt. at last we may see that it is for ye honour of a Nation to encourage arts, especially when we have mony to do it». Parry 1997c, p. 27.

³²⁷ Su questo argomento, cfr. Saumarez Smith 1990, pp. 26-32, e Christie 2000, pp. 30-36.

ro che i committenti erano i primi a immedesimarsi nella parte, accettando di vivere secondo una rigida etichetta con una convinzione che spesso incantava (ma talvolta lasciava invece alquanto perplessi) i visitatori di rango inferiore. In una lettera del 1717, Pope trovava che Blenheim Palace fosse stato costruito «interamente secondo il gusto del suo proprietario, poiché esso è la cosa più inospitale che si possa immaginare e la più autoreferenziale»³²⁸. Egli inoltre lamentava con ironia la scomodità e il gelo delle enormi dimore di pietra del suo tempo scrivendo che «[i grandi committenti] ammettono i venti a ruggire attraverso alte arcate, orgogliosi di prendersi il freddo presso le serliane [...] e, [così] se soffrono delle privazioni, lo fanno “a regola d’arte”»³²⁹. Accenni alla difficoltà di conciliare un comfort domestico con la magnificenza delle forme architettoniche traspaiono dalle rassicurazioni (invero non molto convincenti) di Vanbrugh circa l’assenza di spifferi nella sterminata Hall e nei lunghissimi corridoi di Castle Howard e sulla possibilità di garantire un riscaldamento adeguato delle camere di questa stessa dimora³³⁰. Ma in ogni caso queste preoccupazioni erano evidentemente secondarie rispetto alla ricerca di magnificenza nelle costruzioni.

La famosa descrizione poetica di Pope dell’immaginaria villa di un immaginario aristocratico soprannominato Timon (come il leggendario misantropo ateniese citato da molti autori antichi), insiste sullo stretto contatto esistente tra le forme assunte dall’architettura nobiliare e i modelli di comportamento ai quali i grandi committenti contemporanei sceglievano di conformarsi³³¹. Nei versi di Pope,

³²⁸ «I think the Architect built it entirely in compliance to the taste of its Owners: for it is the most inhospitable thing imaginable, and the most selfish: [...] the whole is a most expensive absurdity». Pope e Davis 1978, I, pp. 431-32.

³²⁹ «Shall call the winds thro’ long Arcades to roar,/ Proud to catch cold at a Venetian door;/ Conscious they act a true Palladian Part,/ And if they starve, the starve by rules of art». Pope e Davis 1978, p. 316.

³³⁰ «My Lord Carlisle was pretty much under the [...] Apprehensions [...], about long Passages, High Rooms &c. But he find what I told to be true. That those Passages would be so far from gathering & drawings wind as he feared, that a Candle wou’d not flare in them of this he has lately had the proof, by bitter stormy nights in which not one Candle wanted to be put into a Lanthorn. not even in the hall. Which is as high (tho not indeed to big) as that at Blenheim [...] all his Rooms, with moderate fires are Ovens». Cit. in Saumarez Smith 1990, pp. 113-14.

³³¹ Gli ambienti vicini a Lord Burlington in seguito ridicolizzeranno senza tuttavia poterla sminuire la sovrabbondante e straordinaria ricchezza delle principali dimore nobiliari definibili come barocche realizzate tra l’ultimo decennio del XVII secolo e il primo quarto del successivo, Cannons, Blenheim, Castle Howard, ma soprattutto Chatsworth sono i massimi esempi. Nell’opera *An Epistle to the Right Honourable Richard, Earl of Burlington*, data alle stampe nel 1731 da Alexander Pope per celebrare la pubblicazione dei disegni di Palladio da parte di Lord Burlington avvenuta nell’anno precedente, lo scrittore descrive un’immaginaria «Timon’s Villa [...] where all cry out, “what Sums are thrown away”». L’edificio descritto è immaginario, e inteso come la silloge dell’ostentazione di ricchezze mal spese nella superflua, superficiale e affettata ricerca di magnificenza che produce scomodo per il proprietario e disgusto nel visitatore per la constatazione dell’enorme dissipazione di denaro necessaria a produrre un effetto tanto meschino. Da tempo si è notato come per la descrizione della villa di Timon, Pope si sia appoggiato proprio a descrizioni di Chatsworth House come quelle di Leight e Misson sopra citate, ribaltando con un procedimento satirico ben consolidato nello scrittore il valore delle descrizioni da positivo a negativo senza alterarne significativamente la forma: «his Building is a Town, His Pond an Ocean, his Parterre a Down [...] The whole, a Labour’d Quarry above Ground! [...] The sif’ring Eye inverted Nature sees,/ Trees cut to Statues, Statues thick as Trees,/ With here a Fountain, never to be play’s,/ and there a Summer-house, that knows no Shade./ Here Amphitrite fails thro’ Myrtle bow’rs;/ Then Gladiators fight, or die, in Flow’rs/ Un-Water’d see the drooping Sea-horse mourn/ And Swallows roost in Nilus’s dusty Urn./ [...] /And now the Chappel’s silver Bell you hear,/ That summons you to all the Pride of Pray’s/ Light Quirks of Musick, broken and uneven, /Make the Soul dance upon a Jig to Heaven./ On painted Cielings you devoutly stare/ where sprawl the Saints of Verrio, or Laguerre, / On gilded Clouds in fair Expansion lie, / And bring all Paradise before your Eye. / To Rest, the Cushion, and soft Dean invite, / Who never mentions Hell to Ears polite [...]».

l'antierico Timon «avanza con contegno maestoso, provando il potente piacere di essere osservato, ma mollemente, con passo cadenzato, prima per la lunghezza di una lunga balconata [...] [poi] su per dieci rampe di scale [...] [Nella cappella] un'ariosa stravaganza musicale [...] [gli] fa danzare l'anima a passo di giga verso il paradiso. Fissa devotamente lo sguardo su cieli dipinti, dove sono sparapanzati i santi di Verrio e di Laguerre su nuvole dorate [...] [Quando] l'orologio batte i colpi per annunciare la cena, un centinaio di piedi [degli ospiti] grattano la scala di marmo [...] è questa una cena, questa [la sala da pranzo] una stanza accogliente? No, questi sono un tempio e un'ecatombe, un sacrificio solenne celebrato in pubblico [...] [Timon] beve con misura e mangia appena, le pietanze passano e sono ritirate così velocemente che vien voglia di imprecare [...] [qui] si patiscono le privazioni nell'opulenza, e la fame in pubblico»³³².

Jeremiah Miles, che visitò Petworth nel 1743, così descriveva lo stile di vita e il contegno di Lord Somerset nei suoi ultimi anni di vita: «Il duca passa la maggior parte del suo tempo in questo luogo, in un gran ritiro capriccioso e gradevole solo a lui stesso. Egli scende per la colazione alle otto esatte della mattina, vestito di tutto punto e con la coccarda azzurra [dell'ordine della Giarrettiera]. Dopo colazione si dedica ai suoi affari e sgrida e vessa i suoi servitori e amministratori fino all'ora di cena. A quel punto scende le scale tenendo per mano in modo molto formale la duchessa sua moglie. La sua tavola, benché addobbata in modo sontuoso come se si attendessero ospiti, accoglie [soltanto] la sua propria famiglia, [ovvero] la duchessa e le sue due figlie e [solo] quando intende essere grazioso vi ammette il cappellano. Egli tratta tutti i suoi vicini di proprietà, e invero chiunque altro, con un orgoglio così fuori dal comune e con una tale distanza, che nessuno di loro gli fa visita»³³³. Anche l'anonimo estensore del-

³³² «[...]// My Lord advances with majestic mien,/ Smit with the mighty pleasure, to be seen:/ But soft—by regular approach—not yet—/ First through the length of yon hot terrace sweat;/ And when up ten steep slopes you've dragg'd your thighs,/ Just at his study door he'll bless your eyes.// And now the chapel's silver bell you hear,/ That summons you to all the pride of pray'r:/ Light quirks of music, broken and uneven,/ Make the soul dance upon a jig to heaven./ On painted ceilings you devoutly stare,/ Where sprawl the saints of Verrio or Laguerre,/ On gilded clouds in fair expansion lie,/ And bring all paradise before your eye./ To rest, the cushion and soft dean invite,/ Who never mentions Hell to ears polite.// But hark! the chiming clocks to dinner call;/ A hundred footsteps scrape the marble hall:/ The rich buffet well-colour'd serpents grace,/ And gaping Tritons spew to wash your face./ Is this a dinner? this a genial room?/ No,'tis a temple, and a hecatomb./ A solemn sacrifice, perform'd in state,/ You drink by measure, and to minutes eat./ So quick retires each flying course, you'd swear/ Sancho's dread doctor and his wand were there./ Between each act the trembling salvers ring,/ From soup to sweet wine, and God bless the King./ In plenty starving, tantaliz'd in state,/ And complaisantly help'd to all I hate,/ Treated, caress'd, and tir'd, I take my leave,/ Sick of his civil pride from morn to eve;/ I curse such lavish cost, and little skill,/ And swear no day was ever pass'd so ill// [...]». Pope e Davir 1978, p. 565.

³³³ «The Duke spends most of his time here, in a grand retirement peculiar and agreeable only to himself He comes down to breakfast at 8 of the clock in the morning in his full dress with his blue ribbon; after breakfast, he goes into his offices, scolds and bullys his servants and steward till dinner time; then very formally hands his Duchess downstairs. His table, tho' spread in a grand manner as if company was expected consists of his own family ye Duchess and his 2 daughters; and when he has a mind to be gracious the chaplain is admitted. He treats all his country neighbours, and indeed everybody else, with such uncommon pride, and distance, that none of them visit Him». La lettera di Miles è citata in Montgomery-Massingberd 1994, p. 264. Meno censorio, ma non meno stupito della formalità di modi tenuta da Lord Somerset fu anche il viaggiatore svizzero M. Louis de Maralt, in viaggio per l'Inghilterra nel 1695. In una lettera a un suo anonimo corrispondente e connazionale così descrive la casa e il suo proprietario: «[...] Petworth, [is] the country seat of the Duke of Somerset. [...] The Duke of Somerset received me politely. He generally lives retired in the country; if we can designate as retirement a

le *Memoirs of the Life, Family and Character of Charles Seymour, Duke of Somerset, lately deceas'd*, che pure intendeva comporre un elogio del duca da poco defunto, si esprimeva in termini simili: «Egli è sempre stato posseduto da uno spirito il più principesco, che qualcuno ha attribuito al suo orgoglioso ritenersi in molti modi discendente del sangue regale degli antichi re dell'Inghilterra [...] Egli si deliziava di vivere nella magnificenza, nella raffinatezza e nello splendore [...] difendendo costantemente quel rispetto e quella dignità dovuta al suo rango e, in quanto uomo sia di alta condizione che di grandi mezzi, si è sempre mantenuto in una sfera al di sopra dei comuni mortali, in tal modo preservando quel giusto ordine e quella regolarità che procedono dalla distinzione [di nascita]. [...] la sua casa fu sempre mantenuta in quella *grandeur* e con quel decoro che anticamente era in uso presso i re d'Inghilterra e gli uomini di alta condizione [...] i ricevimenti di sua grazia furono sempre nobili e magnifici e in tali occasioni i suoi buffet erano così riccamente adorni di vasellame d'argento quanto alcuni altari di paesi stranieri. Inoltre, ciò che è oggi quasi interamente fuori dall'uso comune, tutto il suo vasellame d'argento era della qualità più alta»³³⁴.

Il duca di Chandos, come committente tra i più preoccupati dalla ricerca di una magnificenza diffusa nella decorazione della sua casa, era ovviamente anche quello che più attivamente si sforzava di conferire grandezza al suo stile di vita. Daniel Defoe, dopo aver descritto la bellezza esteriore dell'insieme e dei dettagli di Cannons e aver marcato il carattere teatrale della sua architettura³³⁵, ricordava che il duca manteneva una guardia privata impegnata a pattugliare notte e giorno l'intera proprietà di Cannons, e una servitù di oltre centoventi persone oltre a un intero coro per accompagnare la celebrazione delle messe private «con la migliore musica, secondo l'uso della cappella reale, ciò che non viene fatto nella cappella di nessun'altro nobile britannico». Defoe ricordava inoltre che questi musicisti intrattenevano il

magnificent style of life, where there are more than an hundred servants, a palace fairer than that of the king, and a table well supplied. For my own part, I consider a moderate income as essential to retirement as retirement is essential to a happy life, and that a very rich man has a hard task to perform». La lettera venne pubblicata in Von Muralt 1725 ed è citata in Courtenay 1836, pp. 490-91.

³³⁴ L'anonimo autore di *Memoirs of the Life, Family and Character of Charles Seymour, Duke of Somerset, lately deceas'd* (London 1749) si esprimeva sul duca in termini simili: «He was always possessed of a most princely spirit, which some have attributed to his priding himself in being so many ways from the blood royal of the ancient English kings [...] He always delighted to live in magnificence, delicacy, and splendor; constantly preserving that respect and dignity due to his rank; and, like a man of birth and fortune, ever moved in a sphere above the vulgar, thereby maintaining that just order and regularity which proceeds from a distinction of persons [...] His house was always kept with that grandeur and decorum as formerly was used by the English kings, and men of quality [...] his grace's entertainments were always noble and magnificent; and his side-board as richly adorned with plate on such occasions as some foreign altars; and, what is now almost out of fashion, all his plate was of the finest standard». Cit. in Christie 2000, p. 31.

³³⁵ «It is in vain to attempt to describe the beauties of this building at Cannons; the whole is a beauty, and as the firmament is a glorious mantle filled with, or as it were made up of a concurrence of lesser glories the stars; so every part of this building adds to the beauty of the whole. The avenue is spacious and majestick, and as it gives you the view of two fronts, join'd as it were in one, the distance not admitting you to see the angle, which is in the centre; so you are agreeably drawn in, to think the front of the house almost twice as large as it really is. And yet when you come nearer you are again surprized, by seeing the winding passage opening as it were a new front to the eye, of near 120 feet wide, which you had not seen before, so that you are lost a while in looking near hand for what you so evidently saw a great way off». Defoe 1724, 2, p. 12.

duca «ogni giorno durante la cena» e concludeva pertanto (certo con ragione) che «nessun nobile in Inghilterra e assai pochi in Europa» vivevano «con maggior splendore, o ostentando una *grandeur* e una magnificenza eguali a quella del duca di Chandos»³³⁶.

2.10 «*in the affairs of state, likewise of the church, the opinions and passions of men will be sway'd by shew and magnificence*». L'affermazione del gusto barocco nell'architettura e nella decorazione degli spazi sacri anglicani

Un altro soggetto della società inglese del periodo successivo alla *Glorious Revolution* impegnato nella ridefinizione dell'immagine architettonica dell'Inghilterra su forme mutate dai modelli barocchi continentali fu la Chiesa d'Inghilterra. Fatta salva la volontà delle istituzioni ecclesiastiche inglesi di mantenere comunque una certa distinzione formale dei luoghi di culto anglicani rispetto alle chiese cattoliche, sotto il regno della Regina Anna e fino ai primi anni di Giorgio I si assiste a una grande disponibilità degli ecclesiastici anglicani, specie di coloro che aderivano alla corrente High Church, ad adottare il linguaggio formale del Barocco. Essi dovettero giungere alla conclusione che come questo insieme di forme architettoniche e decorative era valso tanto efficacemente a veicolare i messaggi della Controriforma cattolica sarebbe stato possibile impiegarlo con opportuni accorgimenti anche a sostegno di cause politiche e religiose della nazione britannica. Alla base di un simile cambiamento nella tolleranza verso la decorazione dello spazio ecclesiale e il fasto nella celebrazione dei sacri riti vi erano probabilmente considerazioni non dissimili da quelle espresse a suo tempo da Lorenzo Magalotti nel considerare i motivi della fortuna e della sfortuna delle varie correnti religiose non ufficiali presenti in Inghilterra. L'arguto nobile fiorentino, infatti, sosteneva che «i presbiteriani, spacciando l'esca dell'interesse e lo spavento della tirannia del Papa e del re, averebber qualche vantaggio, se non fosse per buona sorte che il genio della nazione [...] si lascia portar volentieri alla superstizione, onde averebbe per avventura meno inclinazione alla nudità della chiesa presbiteriana che agli ornamenti sponsali di cui la Cattolica si riveste, a più perfetta imitazione di quella nuova Gerusalemme creduta scender dal cielo in abbiglia-

³³⁶ «[...] the Chapel exhibits singularity, not only in its building, and the beauty of its workmanship, but in this also, that the duke maintains there a full choir, and has the worship perform'd [...] with the best musick after the manner of the chapel royal, wick is done in any other noble man's chapel in Britain no not the Prince of Wales's, though heir apparent to the crown. Nor is the chapel only furnish'd with such excellent musick, but the duke has a set of them to entertain him every day at dinner. [...] In his gardens and out-houses the duke keeps a constant night-guard, who take care of the whole place, duly walk the rounds, and constantly give the hour to the family at set appointed places and times; so that the house has some waking eyes about it, to keep out thieves and spoilers night and day. In a word, no nobleman in England, and very few in Europe, lives in greater splendour, or maintains a grandeur and magnificence, equal to the Duke of Chandos. Here are continually maintained, and that in the dearest part of England, as to house expences, not less than one hundred and twenty in family, and yet a face of plenty appears in every part of it; nothing needful is with-held, nothing pleasant is restrained; every servant in the house is made easy, and his life comfortable; and they have the felicity that it is their lord's desire and delight that it should be so». Ibid., pp. 12-13.

mento di sposa reale»³³⁷. La chiesa Anglicana vide nella realizzazione di edifici e arredi liturgici fastosi e di una decorazione stilisticamente aggiornata dei luoghi di culto, che si volevano confrontabili sul piano dell'eccellenza formale a quelli della chiesa di Roma, la chiave per riaffermare il proprio prestigio e la propria preminenza. Con l'esca della magnificenza essa pensava certamente di poter sottrarre devoti alle sette protestanti dissidenti che stavano dilagando nell'Inghilterra del tempo³³⁸ e al contempo di convincere una parte dei "papisti" inglesi a riconciliarsi con la chiesa nazionale.

La Morel ha ipotizzato che questo atteggiamento nei confronti dell'arte religiosa sia collegato a una mentalità affermatasi in Inghilterra con la pratica del Grand Tour³³⁹. I giovani gentiluomini impegnati nel viaggio d'istruzione in Italia e in altri paesi cattolici, infatti, venivano educati a esercitare una scissione nel giudizio sull'aspetto delle chiese e delle opere di arte che esse contenevano, degne di ammirazione sul piano formale, e i messaggi veicolati da questi stessi oggetti d'arte, giudicati pericolosamente superstiziosi³⁴⁰. Le guide d'Italia inglesi del tempo raccomandavano l'ammirazione delle fabbriche religiose di Domenico Fontana, di Maderno e Bernini³⁴¹ senza risparmiare paragoni tra la perfezione di San Pietro e di altre chiese di Roma con la 'defectiveness' di molte cattedrali gotiche inglesi e della stessa St. Paul's³⁴². Persino Borromini, già in date così precoci come quelle di pubblicazione della guida di Roma (1654) di Henry Cogan, è più volte additato ai lettori come lodevole architetto di varie bellissime chiese e particolarmente elogiato per San Carlo alle Quattro Fontane e l'Oratorio di San Filippo Neri³⁴³. *The Voyage of Italy*, la fondamentale guida di viaggio in Italia scritto da Richard Lassels (1603-68 – un cattolico che tuttavia rivolgeva il suo testo a gentiluomini protestanti) pubblicato postumo nel 1670, non si risparmia di commentare a proposito del baldacchino di San Pietro: «tutte queste [colonne] insieme rendono questo altare 'l'Altare' per antonomasia, così come questa chiesa è la chiesa del mondo. [...] le chiese sono in funzione degli altari, gli altari dei sacerdoti, i sacerdoti di Dio. Io non conosco altra religione che rivolga un così onorabile tributo nel culto a Dio, come fa la religione cattolica roma-

³³⁷ Magalotti 1968, p. 16.

³³⁸ Il tema divenne particolarmente rilevante dopo la proclamazione del Toleration Act (1689), che garantì libertà di culto a tutti i protestanti, erodendo di fatto l'autorità e il primato della Chiesa d'Inghilterra.

³³⁹ Morel 2016.

³⁴⁰ Chard e Langdon 1996, p. 14; Delbeke e Morel 2012, p. 412; Morel 2016.

³⁴¹ Lassels nomina diffusamente le opere di Bernini, Domenico Fontana e Carlo Maderno e loda l'opera di Borromini nel Collegio di Propaganda Fide e a Sant'Ivo della Sapienza (per i giudizi su Borromini, cfr. Lassels 1670, pp. 216 e 231). Bromley ammira la Cappella Cornaro di Bernini e la facciata del Collegio di Propaganda Fide (Bromley 1702, pp. 190, 209).

³⁴² Joseph Adisson contrappone alla perfezione delle chiese italiane la «defectiveness» delle cattedrali gotiche inglesi. Adisson 1705, p. 175.

³⁴³ «Santa Maria della Valicella de Padri dell Oratorio [...] rarely built with the designe of Signor Francesco Barromini [*sic*] [...] The Colledge called Sapienza [...] wherein is this day a goodly church built, the designe of Signor Francesco Borromini [...] St. Carlo I Reformati Spagnoli del Riscatto, built with the ingenious and excellent design of Signor Francesco Borromini» (Cogan 1654, pp. 216, 235, 258). Bromley loda anche la cupola della chiesa di «S. Andrew delgi Frati»: «it is a very handsome and large, with a fair Cupola designed by Borromino». Bromley 1702, p. 194. Cfr. Anche Cheney 1998, p. 318 e nota 16, p. 352 e Delbeke e Morel 2012, p. 412.

na»³⁴⁴. Ma già in precedenza, solo pochissimi anni dopo che la grande struttura di bronzo era stata fusa e installata nella basilica di San Pietro, John Barchrave (1610/11-80), un colto canonico della cattedrale di Canterbury, ne aveva fatto uno straordinario elogio, concentrato in questo caso sulla sola eccellenza artistica del baldacchino più che sul significato religioso: «Questo [San Pietro] è il più perfetto modello di appropriata magnificenza del mondo, essendovi qui un'uniformità corrispondente tanto all'interno quanto all'esterno [...] Al centro della chiesa si erge il grande altare, il pezzo più singolare sia per il materiale che per l'arte che mai mano umana abbia prodotto. È tutto fatto di solido bronzo prelevato dalla copertura della Rotonda e in seguito colato per fare questi stupendi pilastri, ciascuno dei quali pesa venticinquemila libbre [...] il tutto di un lavoro così impareggiabile che esso non potrebbe sorgere in modo appropriato in nessun'altra cattedrale eccetto S. Pietro»³⁴⁵.

Era questa nuova capacità delle élite sociali e culturali inglesi di creare una dissociazione tra la forma dell'arte religiosa dell'Italia contemporanea e i contenuti di cui essa era portatrice che rese possibile un libero utilizzo di forme architettoniche e decorative barocche al servizio della Chiesa d'Inghilterra. Durante il regno della regina Anna, i frutti di questo processo di formazione culturale erano maturi al punto che anche alcuni ecclesiastici si sentivano liberi di esprimersi chiaramente su questi temi, palesando la volontà di operare un rinnovamento profondo delle forme architettoniche e decorative dei luoghi di culto anglicani sul modello di quelli cattolici. Uno di questi era certamente il reverendo Thomas Bisse (m. 1731)³⁴⁶, un alto prelato vicino ad ambienti parlamentari Tory. Egli, nel corso del sermone per l'inaugurazione della nuova chiesa di St. Mary's a Southampton (1711), dato alle stampe lo stesso anno col titolo significativo *The Merit and Usefulness of Building Churches*, affermava: «[ai cattolici] dovrebbe essere riconosciuto a loro gloria, che la bellezza dei loro templi, è di grandissimo supporto, se non di giustificazione, del loro culto idolatra [...] poiché, come negli affari di stato, così ugualmente anche in quelli della chiesa, le opinioni e le passioni degli uomini saranno influenzate dall'apparenza e dal-

³⁴⁴ «all of them [the columns] together make this Altar, The Altar automatically, as this Church is the Church of the World. So that if the Climax be true (as true it is) that Churches are for Altars, Altars for Priests, Priests for God, I know no Religion which prayeth such honourable Tributes of Worship to God, as the Roman Catholic religion doth, which hath the noblest Priests, the noblest Sacrifice, and all this to the noblest God». Lassels 1670, 2, p. 36.

³⁴⁵ «In a word, tis the most perfect modell of decent Magnificence in the World, there being an answerable Uniformity both within and without [...]. In the Center of the Church stands the great Altar, the most singular piece both for the material and art that ever humane hand produc't, tis all of solid Brasse, taken from the covering of the Rotunda, and afterwards melted into so stupenduous Pillars, each one whereof weighes five and twenty thousand pounds, besides other diversity of Overages, the whole so unpareld a worke that tis fit to stand in no Cathedrall, unlesse S. Peters». Raymond 1648, pp. 86-87. L'opinione di Barchrave fu pubblicata dal nipote John Raymond. I due, viaggiarono insieme in Europa nel 1646 e 1647. Prima di toccare l'Italia visitarono anche la Francia, la Svizzera, la Germania e i Paesi Bassi. L'occasione del viaggio, fu il desiderio di Barchrave, realista, di non assistere agli sviluppi della dittatura di Cromwell. Il solo Barchrave tornò in Italia anche in seguito, nel 1650, 1655 e 1659-60. Vedi "Barchrave, John", in *Dictionary of National Biography*, ed. online: <http://www.oxforddnb.com/>.

³⁴⁶ Bisse era il fratello minore di Philip Bisse (1667-1721), vescovo di Saint David's e di Hereford, che sarebbe diventato un membro della seconda commissione istituita nel 1712 per la conduzione della *Commission for Building Fifty New Churches in the cities of London and Westminster*. Cfr. de la Ruffinière du Prey 2000, p. 81. Vedi anche la voce "Bisse, Thomas" in *Dictionary of National Biography*, ed. online: <http://www.oxforddnb.com/>.

la magnificenza. Con i vantaggi di codeste cose la chiesa papista ha pertanto guadagnato molti proseliti [sottraendoli] da quella riformata, finché questi pure non hanno osservato magnificenza nelle loro chiese e maestà nel loro rito»³⁴⁷.

Del resto una disponibilità al linguaggio barocco negli spazi sacri cominciò a manifestarsi nello stesso periodo anche in altri paesi protestanti, in particolar modo in alcune importanti opere di committenza reale di Danimarca e Svezia. A Copenaghen, la Chiesa del Redentore (Frelser Kirke), eretta a partire dal 1682, presentava come principale ornamento esterno una guglia a spirale ispirata alla lanterna della Chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini (*fig. 76a*). In Svezia furono realizzate in forme barocche la cattedrale di Kalmar (1684-1703) e la Cappella Reale nel castello di Tre Kronor a Stoccolma (1680 c.) (*figg. 76b, c*). Quest'ultima inoltre, dopo l'incendio del palazzo nel 1697, venne ricostruita con ancora maggiore adesione al gusto decorativo romano su progetto di Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728) (*fig. 76d*). Negli stessi anni anche l'elettore di Brandeburgo promuoveva la costruzione di importanti chiese secondo il gusto della progettazione degli spazi sacri Cattolici nell'Italia contemporanea. Questi esempi possono essere stati noti in Inghilterra, contribuendo a superare scrupoli di carattere religioso, in virtù dei fitti contatti commerciali esistenti tra i tre paesi e degli stretti vincoli parentali che ne legavano reciprocamente le case regnanti, senza contare che almeno l'aspetto della cappella reale svedese di Tre Kronor poteva essere conosciuto per mezzo di due incisioni del 1695 e del 1702.

2.11 «Churches are for Altars, Altars for Priests, Priests for Gods». Dossali, tavoli eucaristici e altri arredi nelle chiese anglicane del tempo di Guglielmo III e della Regina Anna

A partire dagli anni Ottanta del diciassettesimo secolo e per i vent'anni successivi, nelle grandi basiliche e nelle comuni chiese parrocchiali di Londra e di altre città eminenti d'Inghilterra si realizzarono magnifici pulpiti e acquasantiere in forme barocche e soprattutto moltissimi grandi altari, o meglio dossali per la mensa eucaristica o tavolo per la celebrazione (detto nel *Book of Common Prayer* 'Communion Table' o 'Lord's Table'). Uno slancio ancora maggiore verso arredi liturgici e una generale decorazione dei luoghi di culto in forme barocche è riconoscibile nelle cappelle private delle grandi dimore aristocratiche e in quelle delle residenze reali, così come nelle cappelle dei College di Oxford e Cambridge. Gli arredi liturgici delle chiese pubbliche erano ricchissimi di intagli, coloriture e dorature e realizzati per lo più in legno, il che non esclude anche un occasionale uso del marmo (o progetti di utilizzo

³⁴⁷ «it must be acknowledged to their glory, that the beauty of their temples, though no real defence, is too real an advantage to their idolatrous Worship: [...] For as in the affairs of state, likewise of the church, the opinions and passions of men will be sway'd by shew and magnificence. With the advantages of these, the popish communion thus gain'd many a proselyte from the Reformed, whilst they have beheld the stateliness of its churches, and the majesty of its worship». Bisse 1711, p. 11.

di questo materiale) per l'esecuzione di questi lavori. Nelle forme generali dell'architettura, i dossali delle grandi chiese anglicane di questo periodo erano perfettamente paragonabili a quelli delle chiese cattoliche continentali.

Alla celebrazione eucaristica la chiesa d'Inghilterra riconosceva (e riconosce) una dignità superiore rispetto a ogni altra confessione protestante, essendo il momento della consacrazione del pane eucaristico, dell'acqua e del vino un momento essenziale della celebrazione liturgica, poiché dotato di un altissimo valore memoriale del sacrificio salvifico di Cristo. Tuttavia la consacrazione eucaristica anglicana non è, com'è invece per la dottrina del Cattolicesimo, una "ripresentazione", ovvero il manifestarsi vero e perfetto della passione e morte del Figlio di Dio e l'incarnazione del suo corpo e del suo sangue nelle due specie eucaristiche del pane e del vino. Per questo motivo il tavolo eucaristico delle chiese anglicane può essere segnalato con grande distinzione ma deve comunque rimanere un tavolo di legno mobile libero su quattro lati e non può essere consacrato, né direttamente connesso a un crocifisso o a immagini sante, neppure ornato di candele, fiori, o drappi preziosi, né ancora adorato o onorato con i gesti dell'incensamento, del bacio e della genuflessione come avviene per gli altari nel mondo cattolico.

Tuttavia, le forme imponenti e riccamente ornate che queste mense assunsero in molte delle chiese di Londra ricostruite dopo il Grande Incendio, la contiguità della mensa al dossale retrostante (fissata spesso in un luogo preciso con la creazione di un piccolo podio rialzato di un solo gradino di pietra o marmo per il Communion Table) e la coordinazione stilistica delle due parti attenuavano grandemente le differenze tra le mense liturgiche anglicane e gli altari cattolici in questo periodo (*figg.* 77a-c). Anche l'uso di rialzare il presbiterio su alcuni gradini e circondarlo di eleganti balaustre intagliate divenne comune. Visivamente le maggiori distinzioni tra un altare cattolico e un tavolo liturgico anglicano del tempo di Guglielmo III e della regina Anna erano rappresentate dall'assenza di un dipinto o di una scultura al centro del dossale ad esso rapportato, sostituito in genere dalle Tavole della Legge o dal Nome di Dio in lettere ebraiche in una gloria di raggi luminosi nuvole e cherubini e talvolta anche da sculture o dipinti rappresentanti Mosè e Aronne³⁴⁸. Tra gli esempi più ricchi di questo genere di dossali all'interno delle chiese parrocchiali di Londra possono essere ricordati quelli di St. Clement's Eastcheap (1687), di St. Mary Abchurch (1686), St. Michael Paternoster Royal (1694) e St. Martin Ludgate a Londra (1700 c.) St. Nicholas, Deptford (1697 c.) (*figg.* 78-81)³⁴⁹. Fuori da Londra tra i casi di maggiore adesione a un gusto cattolico nella realizzazione dei dossali vi sono senz'altro quelli delle cappelle del Trinity College a Oxford (1694) e del Trinity College a Cambridge (1700c.) (*figg.* 82-83).

³⁴⁸ Cfr. Fincham 2003, p. 38.

³⁴⁹ Conosciamo l'effettiva paternità del disegno di solo un esiguo numero dei dossali e degli altri arredi liturgici delle chiese di Londra ricostruite sotto la generale supervisione di Wren. Un'eccezione è costituita dal grande dossale della chiesa di St. Michael Paternoster Royal, realizzato intorno al 1710 sulla base di un disegno di William Talman, tuttora conservato presso il VAM (E.324-1937).

Infine, occorre qui richiamare nuovamente il caso della cappella di Chatsworth House (1687-93). Il suo dossale è uno dei più elaborati e grandiosi per forme e dimensioni, e certamente il più ricco per i materiali impiegati e per l'importanza dell'ornato scultoreo e pittorico integratovi, tra tutti quelli specificamente eretti per ornare un luogo di culto protestante nell'Inghilterra del tempo (fig. 84). Il dossale di Chatsworth House, articolato su due livelli, è realizzato in marmi venati e screziati con colonne di marmo nero e capitelli, intagli fitomorfi, e altri ornamenti in marmo bianco. La mensa d'altare era accolta in una profonda, ampia nicchia foderata con gli stessi preziosi materiali e vegliata da una regolare e folta parata di teste di cherubino. Il livello superiore accoglie un'*Incredulità di San Tommaso* dipinta da Louis Laguerre e le statue della *Fede* e della *Giustizia* scolpite da Cibber, affiancate da quelle (simulate in pittura da Verrio) della *Speranza* e della *Religione*. Arthur Collins, già nominato nel capitolo precedente per le sue descrizioni di Chatsworth House, poteva certo a buon diritto dichiarare la cappella «splendida come nessun'altra in un paese protestante»³⁵⁰.

La cappella con le pitture con storie di Cristo sulle pareti e sulla volta, tiene certamente conto dell'esempio della cappella di Carlo II a Windsor. Ma il vero modello/antagonista della cappella di Chatsworth è probabilmente la cappella cattolica eretta da Giacomo II a Whitehall nel 1686, con l'intervento della stessa squadra di artisti impiegati a Chatsworth con in più l'intervento di Gibbons. Questa, infatti, diversamente dalla cappella di Windsor, conteneva anche un enorme altare di marmi bianchi, e screziati (fig. 85). Oltre a essere in evidente contatto tra loro, le due strutture sembrano dipendere entrambe in modo diverso da una medesima fonte calcografica italiana, ovvero dal frontespizio dell'opera *Le Chiese di Roma nuovamente disegnate in prospettiva et intagliate da Gio. Batta. Falda*, pubblicata da Giovan Giacomo de Rossi nel 1669, dove è rappresentato un grande fronte architettonico a due livelli (fig. 86). Invero, l'altare della cappella di Giacomo II è più elaborato della struttura illustrata nell'opera romana. Tuttavia, che alcuni elementi decorativi dell'opera di Wren, come le falde spezzate e arriciate del coronamento e in generale l'idea di articolare la struttura in due ordini di altezza regolare, possano derivare dall'invenzione architettonica dell'opera di de Rossi è reso plausibile dal fatto che Wren abbia incorporato elementi di quella stessa architettura (e stavolta in modo palese) anche nel dossale della chiesa di St. Mary le Bow (fig. 87)³⁵¹.

Pressoché contemporanea di quella di Chatsworth è anche la cappella di Belton House, ben più modesta per dimensioni, con una bianca volta disadorna e le pareti rivestite di pannellature di cedro

³⁵⁰ «one of the first Rooms he finished, was the Chapel, which he made not only as decent, but as splendid, as any in a Protestant Country [...] a Subject of Surprize and Admiration». Collins 1727, p. 98.

³⁵¹ Falda e de Rossi 1669b. La struttura mostrata nel frontespizio è molto curiosa. Essa presenta proporzioni generali più simili a quelle di una facciata ecclesiastica che di un altare del tipo tradizionalmente costruito a Roma, dove un secondo livello al di sopra dell'ordine principale inquadrante la pala d'altare era spesso previsto, ma era quasi immancabilmente assai basso e definito da mensole, cariatidi o termini attici più che da un secondo ordine vero e proprio.

con semplici scorniciature, ma dotata di un magnifico dossale ad edicola in legno originariamente al naturale (in seguito dipinto a finto marmo), con due colonne appaiate per parte e un timpano centinato spezzato, figure di cherubini, serafini ghirlande e altri intagli (*fig. 88*). Un'altra grande cappella privata ad aver assunto forme preziose nei primi anni di regno di Guglielmo III e Maria Stuart è quella di Petworth House (*fig. 89*). Non si trattò di una costruzione *ex novo* come quella delle cappelle summenzionate, ma dell'ammodernamento dell'antica cappella gotica del castello ricostruito da Lord Somerset. L'ornato della nuova volta a botte e delle pitture murali aggiunte per l'occasione, invero, appare conservativo se paragonato a quello della cappella di Chatsworth. Tuttavia, il dossale del Communion Table, per quanto non molto imponente e meno prezioso rispetto a quelli della stessa Chatsworth e di Belton House, ha forme raffinate e, cosa che non avviene nei due casi testé menzionati, è diviso dall'aula da una balaustra riccamente intagliata. Un elemento inconsueto dell'allestimento presbiteriale della cappella è la presenza di un dipinto nel campo centrale del dossale subito al di sopra della mensa per la celebrazione. A Belton, ad esempio, il campo centrale è semplicemente campito da un grande pannello di seta scarlatta mentre a Chatsworth il pannello dipinto con l'*Incredulità di San Tommaso* è posto molto in alto, su un piano ben distinto da quello riservato alla celebrazione.

La cappella di Petworth, inoltre, presentava uno straordinario ornamento scultoreo. Si tratta di una copia della *Pietà* di Michelangelo nella basilica di San Pietro (*fig. 90*). La scultura, opera di artista ignoto, era stata portata in Inghilterra intorno agli anni Venti del diciassettesimo secolo dal cattolico Thomas Howard, Lord Arundel e rimase in proprietà dei suoi eredi fino al 1691 quando Lord Somerset decise di acquistarla per la somma non piccola di cento e otto sterline. Anche se la scultura non fu mai ammessa nel vero e proprio spazio della cappella, ma soltanto nel vestibolo dirimpetto alla porta di quella, la vicenda evidenzia comunque quanto lo zelo protestante della religione anglicana si fosse attenuato nei confronti dell'iconografia degli spazi sacri³⁵².

Tornando alle chiese pubbliche, non solo gli edifici di nuova realizzazione ricevettero decorazioni e arredi liturgici conformati al gusto barocco. Anche antiche e importanti cattedrali si dotarono (o progettaronο di dotarsi) di grandi ed elaborati dossali ispirati agli altari contemporanei dell'Italia cattolica. Nel 1707 nella cattedrale di Westminster venne risollevato, con gran parte del suo apparato di decorazioni plastiche, l'altare della sunnominata cappella cattolica eretta da Giacomo II a Whitehall. Questa grande macchina architettonica, già smontata con cura nel corso del regno di Guglielmo III e trasportata a Hampton Court per essere probabilmente reimpiegata in una nuova cappella poi non realizzata, fu chirurgicamente privata soltanto di quei pochi elementi non conciliabili con la dottrina della chiesa anglicana, ovvero della tela con la *Natività di Cristo* di Benedetto Gennari (1633-1715), dei simboli rag-

³⁵² Rowell 2006.

giati dell'ostia e del calice (allusivi alla dottrina cattolica della transustanziazione) e, ovviamente, del monogramma di re Giacomo II, che venne sostituito da quello della regina Anna (fig. 91)³⁵³.

Westminster non fu l'unica cattedrale gotica britannica ad essere investita di un rinnovamento decorativo riguardante in primo luogo l'altare. A York, nell'ambito di una grande ristrutturazione intrapresa nel 1726, che comportò in primo luogo la realizzazione di un sontuoso pavimento in marmo bianco con intarsi di motivi a meandro in marmo nero, venne pianificata la costruzione di un grandioso dossale sormontato da un monumentale baldacchino. Di questo progetto, affidato a Hawksmoor ma mai giunto a compimento, rimangono due schizzi nelle collezioni della British Library. In essi è possibile apprezzare come Hawksmoor abbia sperimentato liberamente le forme dell'architettura e dell'ornato barocco cercando di creare una struttura ricca, spazialmente complessa e plasticamente ornata con statue di angeli, cartelle, teste di cherubino e altri simili consueti ornamenti delle suppellettili sacre, imitando forse alcuni elementi dell'altare maggiore della chiesa degli Scalzi di Venezia, compiuto su disegno di Giuseppe Pozzo nel 1705 (figg. 92 a-b)³⁵⁴. Sin dal 1697 si era inoltre progettata l'erezione di un sontuoso baldacchino con colonne tortili a St. Paul's. Colonne di questo tipo erano un evidente richiamo all'esempio del baldacchino berniniano di San Pietro tanto ammirato, come detto, nelle guide di viaggio e nelle descrizioni dei viaggiatori in Italia, sebbene nella tipologia l'altare progettato da Wren segua un modello a edicola con una disposizione degli elementi architettonici che ricorda quello dell'altare di Carlo Rainaldi (1611-91) nella chiesa dei Santissimi Nomi di Gesù e Maria (1690c.) (figg. 93a-b)³⁵⁵. Questo modello, infatti, si prestava meglio alle specificità liturgiche del culto anglicano.

Ribadire la dignità del Communion Table come fulcro della celebrazione con il ricorso a dossali di grande impatto visivo, spesso decorati sontuosamente e di scala monumentale, fu ad ogni modo avvertito come una necessità vivissima dalla Chiesa Anglicana per tutto il primo quarto del secolo. Infatti, la preoccupazione di accentuare la dignità del momento 'sacrificale' della celebrazione della messa, che si espresse in numerose opere a stampa di carattere teologico, spesso dialoganti tra loro, era un punto fondamentale per chiarire l'eccezionalità della Chiesa d'Inghilterra tanto nei confronti delle altre confessioni protestanti (particolarmente con i Puritani) che della chiesa Cattolica³⁵⁶. Decorazioni barocche non caratterizzarono comunque soltanto l'area del presbiterio delle chiese, ma si estesero anche alle volte e alle pareti di molti luoghi di culto anglicano, sia in edifici di nuova costruzione che in opere oggetto di rinnovamento, diffondendo ampiamente il modello inaugurato da Verrio nella Cappella Reale del castello di Windsor e in quella di Giacomo II a Whitehall.

³⁵³ L'aspetto dell'altare è noto da un progetto di Christopher Wren (cfr. Geraghty 2007, cat. nn. 258-61) e da alcuni schizzi di John Talman. Su questi ultimi, cfr. Parry 1997a, p. 7.

³⁵⁴ BL, King's Maps (K. Top. XLV-7-ff-2). Cfr. Friedman 1995.

³⁵⁵ Cfr. Sladen 2004, pp. 243-56 e Patton 2013.

³⁵⁶ Brett 1713; Johnson 1714; Turner 1714.

Esempi di magnificenza particolare sono rappresentati anche riguardo a questo aspetto dalle cappelle private. Oltre alle già ricordata cappelle di Chatsworth House e di Cannons di cui si è già detto, si può citare anche la cappella di Wimpole Hall, dipinta da James Thornhill a partire dal 1713 (conclusa nel 1724) con un'architettura illusionistica con colonne binate e ornamenti di conchiglie, ghirlande, putti e statue di padri della chiesa sulle pareti laterali e una grande *Adorazione dei Magi* sopra la mensa d'altare (fig. 94). La scena ha un carattere teatrale e un inquadramento tipicamente tardo-barocco. Le figure, infatti, riempiono una grande serliana sulla quale si arricciano e gonfiano i lembi sollevati di un grande velario di tela scarlatta sorretto da serafini in volo. Decorazioni di gusto barocco furono realizzate anche in chiese pubbliche e semipubbliche, ad esempio nella chiesa del Queen's College di Oxford – coperta di stucchi entro il 1719, in St. Mary Abchurch a Londra – la cui cupola fu dipinta illusionisticamente da William Snow nel 1708, e nella cappella dell'Ospedale militare reale di Chelsea – affrescata nel catino absidale da Sebastiano Ricci (1659-1734) nel 1714³⁵⁷. Nella decorazione pittorica l'unica avvertibile differenza che gli esempi ora menzionati presentano rispetto agli assetti decorativi degli spazi sacri dei paesi cattolici fu l'esercizio di un maggior rigore nella presentazione iconografica dei temi sacri rispetto alle indicazioni testuali dei testi religiosi canonici.

2.12 «to render it more ornamentab». Progetti e interventi di carattere decorativo nell'architettura sacra anglicana al tempo di Guglielmo III e della Regina Anna

A cavallo della *Glorious Revolution* si aprirono i cantieri delle ultime e più sfarzose tra le *City Churches* pianificate in seguito al Grande Incendio, St. Clement Danes (1682-90 c.) e St. Michael Paternoster Royal (1688-94), e si completarono le decorazioni esterne di molte altre chiese realizzate negli anni precedenti con ornamenti di porte e finestre. L'esterno delle due chiese sunnominate è rivestito interamente in pietra bianca e presenta alte torri e cornici di porte e finestre di grande raffinatezza. Anche i loro interni sono riccamente ornati, specie quello di St. Clement Danes. Tra il 1697 e il 1704 vennero anche erette molte guglie di chiese londinesi. Le alte strutture di St. Vedast Foster Lane, St. Michael Crooked Lane (entrambe del 1698), St. Bride (1702), St. Stephen Walbrook, St. James Garlickhythe e St. Michael's Paternoster Royal (tutte del 1713), insieme alle torri di St. Paul's (realizzate nel 1704) conferirono allo skyline di Londra una qualità barocca che al tempo nessuna città dell'Europa protestante possedeva. Alcune di queste strutture sono concepite avendo bene in mente aggiornati modelli di campanili del barocco romano. Le guglie di St. Vedast, St. Stephen Walbrook, St. James Garlickhythe, con la loro struttura bipartita e progressivamente rastremata, con speroni aggettanti diagonalmente e il

³⁵⁷ Aston 2009, pp. 145-46.

rifiuto di strutture arcuate a favore dell'impiego di colonne trabeate, richiamano elementi delle irrealizzate torri di Bernini per la Basilica Vaticana (1636-41) e del campanile della chiesa di Santa Maria dei Miracoli in Piazza del Popolo di Carlo Rainaldi (*fig.* 95). Le torri della facciata di St. Paul's, concluse nel 1711 secondo un progetto radicalmente diverso da quello pubblicato in una serie di incisioni stampate tra gli anni Novanta del diciassettesimo secolo e il 1702, hanno pure una chiara ispirazione nei campanili di Borromini e Carlo Rainaldi per la chiesa di Sant'Agnese in Piazza Navona (1663-66) (*figg.* 96). Queste strutture furono erette con un mero intento decorativo, non essendo in alcun modo, diversamente dalle torri delle chiese romane prese a modello, utilizzati come campanili. Le campane, infatti, conforme agli usi e alle necessità climatiche dei paesi del Nord Europa, erano alloggiate, ben riparate dalla pioggia e dal vento, all'interno del massiccio sostegno quadrangolare delle torri campanarie su cui le guglie venivano ad elevarsi.

La costruzione del guscio esterno della cupola di St. Paul's fu pure completata in questi anni con un progetto radicalmente diverso da quello pubblicato in incisione solo pochi anni prima e molto vicino al modello della cupola Vaticana come detto in precedenza³⁵⁸. Sull'aspetto assunto infine dalla cupola di St. Paul's si è molto discusso, sostenendo che esso si ispiri in primo luogo all'esempio del tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante e che il rifiuto del cosiddetto 'Penultimate Design' sia il segno di un ritorno di Wren a principi classicisti dopo una breve fase di maggiore adesione ai principi barocchi³⁵⁹. Tuttavia questa opinione è in contrasto con il carattere capricciosamente barocco conferito ai campanili della facciata. Inoltre, anche per il tamburo con deambulatorio colonnato della cupola può essere rintracciato un modello barocco romano ben più prossimo a quanto realizzato del piccolo tempietto bramantesco. Si tratta del progetto di Bernini per la decorazione esterna dell'abside della basilica di Santa Maria Maggiore redatto tra il 1667 e il 1669 e mai eseguito, ma ben conosciuto in Europa tramite riproduzione dei disegni originali dello stesso Bernini e della medaglia di fondazione del progetto coniata da Clemente IX anche prima della pubblicazione in incisione da parte di De Rossi nel III volume dello *Studio d'Architettura Civile* del 1721. Del progetto esisteva inoltre anche un modello, che rimase nello studio di Bernini, dove è descritto da Nicodemus Tessin, almeno fino alla morte dell'artista. Il suo aspetto potrebbe pertanto essere stato conosciuto in Inghilterra tramite descrizioni e disegni riportati da viaggiatori di quella stessa nazione (*fig.* 97)³⁶⁰. St. Paul acquistò inoltre una più marcata fisionomia barocca in virtù del carattere delle decorazioni applicate alle facciate dei transetti. A questi, infat-

³⁵⁸ Cfr. *supra*, pp. 9 e 35.

³⁵⁹ Cfr. Higgott 2004b.

³⁶⁰ Il modello era stato realizzato da Matthea de Rossi con la collaborazione di Giovan Battista Contini. Tessin così scrisse: «dentro il Palazzo del cavalier Bernini [...] il modello pur bellissimo si vede della Santa Maria Maggiore colla colonnata tonda avanti, et colle nicchie grande a dietro con venti scalini d'avanti». Il documento, datato 1673, è citato da Anselmi 2001, p. 37 e *ibidem*, nota 58. All'articolo di Anselmi si rimanda anche in generale per la storia del progetto di Bernini.

ti, vennero addossati portici semicircolari ispirati dagli esempi delle facciate di Santa Maria della Pace di Pietro da Cortona e di Sant'Andrea al Quirinale di Bernini. Al contempo le superfici esterne della cattedrale si coprirono di elaborati intagli ornamentali, realizzati, con il coinvolgimento di Grinling Gibbons, Cibber ed Edward Pierce il Giovane, a partire dal 1693 dopo una lunga fase di elaborazione progettuale. Le volte interne furono invece decorate con cornici e cartellette in stucco³⁶¹.

Per la superficie interna della cupola (ma forse anche per altre parti delle superfici interne, ad esempio le volte della navata maggiore o i fianchi delle finestre alloggiate nelle lunette del cleristorio), Wren avrebbe desiderato una decorazione in mosaico sull'esempio di quella di San Pietro in Vaticano. Tuttavia, ragioni economiche e difficoltà tecniche indussero in breve a ripiegare su decorazioni pittoriche della sola volta della cupola³⁶². Per breve tempo circolarono voci che l'importante incarico fosse per essere affidato ad un artista italiano, cioè a Sebastiano Ricci o a Marcantonio Franceschini da Bologna. John Talman, raggiunto nel corso del suo soggiorno in Italia del 1709-1716 da tali notizie, ritenendo che nessuno dei due pittori nominati fosse in grado di affrontare degnamente una committenza di così alto prestigio, espresse il parere che l'incarico dovesse essere affidato piuttosto al «miglior pittore in Roma», da riconoscersi nella figura di Giuseppe Chiari (1654-1726)³⁶³. Ma infine si decise di affidare l'incarico a James Thornhill, pittore di alta qualità barocca in quanto allievo di Verrio e Laguerre, di nazionalità inglese e di solida fede protestante, e di imporre una notevole riduzione dell'enfasi barocca della decorazione³⁶⁴. Questo non fu l'unico tradimento della volontà di Wren sull'ornamento della basilica. Nelle stampe pubblicate con la sua approvazione in questi stessi anni, si possono contare molte più statue acroteriali e decorazioni intagliate di quelle effettivamente realizzate, probabilmente, e ciò dovrebbe indicare che la riduzione del programma decorativo sia stata dovuta solo a problemi nell'organizzazione e nel costo degli interventi.

Molti dovettero immaginare progetti anche più ambiziosi di quelli dello stesso Wren per la decorazione di St. Paul's, come accennato in precedenza. Nella raccolta di disegni della biblioteca dell'Abbazia

³⁶¹ Cfr. Schofield 2016, pp. 50-58.

³⁶² «The Judgment of the Surveyor was originally, instead of painting in the Manner it is now perform'd to have beautified the Inside of the Cupola, with the more durable Ornament of the Mosaic-work, as is nobly executed in the Cupola of St Peter's in Rome, which strikes the Eye of the Beholder with a most magnificent and splendid Appearance; & which, without the lead Decay of Colours, is as lasting as Marble, or the Building itself. For this Purpose he had projected to have procured from Italy four of the most eminent Artists in that Profession; but as this Art was a great Novelty in England, and not generally apprehended, did not receive Encouragement it deserved; it was imagined also the Expence would prove too great, and the Time very long in Execution; but tho' these objections were fully answered, yet his excellent Design was no further pursued». Wren 1750, p. 152.

³⁶³ Nel 1711, con il cambio della composizione parlamentare a favore del partito Whig nel 1710, Wren è di fatto estromesso dal cantiere per la sua nota appartenenza politica Tory. John Talman sfruttando le associazioni politiche del padre tentò, benché impegnato nel suo viaggio in Italia, di introdursi nel dibattito sulla decorazione della cupola della cattedrale facendo leva sulla sua amicizia con l'ex ambasciatore in Toscana, Henry Newton. Newton aveva in precedenza fatto parte di una commissione preposta ai lavori di St Paul's ugualmente a composizione Whig, e poteva pertanto esercitare una certa influenza sulla nuova commissione. La lettera a Newton è datata 18 novembre 1711. Sulla vicenda, cfr. Gibson Wood 1993.

³⁶⁴ Sullo stile decorativo di Thornhill, cfr. anche infra, p. 252.

di Westminster si conserva un gruppo di schizzi di William Talman contenenti un compiuto progetto per una sontuosa decorazione dell'interno e dell'esterno di St. Paul's (*figg.* 98a-f)³⁶⁵. Questi disegni potrebbero essere stati realizzati tra il 1697 e il 1702, in un momento in cui la commissione Whig preposta ai lavori di St. Paul's, ostile a Wren a causa della sua appartenenza politica Tory, ne dimezzò lo stipendio, motivando la decisione con la lentezza nella prosecuzione del cantiere e cercò di fatto di estromettere il vecchio architetto dalla conduzione dei lavori³⁶⁶. È chiaro che in questa fase delicata William Talman, al culmine della sua carriera e del suo favore sociale presso esponenti del parlamento Whig e lo stesso sovrano, potesse ambire a un ruolo di rilievo nella conclusione dei lavori di costruzione del grande monumento³⁶⁷.

Gli schizzi per St. Paul's si concentrano su alcuni nodi ed elementi di particolare impatto dell'edificio:

- la prima campata della navata maggiore e dei transetti, oggetto di un notevole arricchimento decorativo (WAM, CN4 27r, v - *figg.* 98a, b);
- il fronte delle arcate della navata maggiore, riproporzionate dall'introduzione di colonne addossate ai pilastri a sostegno delle arcate, creando un sistema a serliane contratte affine a quello della chiesa di Sant'Ignazio a Roma (WAM, CN4 27r, v; VAM E.316-1940 - *figg.* 98a, b, e);
- la calotta dell'abside, per la quale è prevista la creazione di un'ampia lanterna d'illuminazione (WAM, CN4 27v, CN4 48; VAM E. 311-1940 - *figg.* 98b-d);
- il vano della crociera.

Per l'ultima area della cattedrale nominata, William Talman si spinge fino a proporre di tamponare le arcate diagonali dell'ottagono per inserirvi delle nicchie (WAM, CN4 27r, CN4 48; VAM E. 311-1940, VAM E. 331-1940 - *figg.* 98a, d, f). William Talman propone di conseguenza di eliminare anche le controarcate superiori, in cui attualmente si aprono dei coretti con affacci a guisa di finestroni termali, per inserirvi delle strutture a edicola dall'elaboratissima concezione decorativa (WAM, CN4 27r; VAM E. 311-1940, VAM E. 331-1940 - *figg.* 98a, d, f). Si tratta di uno schema decorativo che dipende evidentemente dall'esempio delle tribune delle reliquie nei piloni della basilica di San Pietro. Otto grandi colonne, coronate di statue stanti, sarebbero state addossate ai pilastri all'imbocco delle braccia della navata, del coro e dei transetti, e i pennacchi sferici di raccordo tra i pilastri e il cornicione anulare sottostante il tamburo della cupola sarebbero stati soppressi per lasciar posto all'inserimento di un ordine minore di paraste e semicolonne corinzie (WAM, CN4 27r, v - *figg.*

³⁶⁵ WAM, CN4 27r-v, CN4 48; VAM, E. 311-1940; VAM, E. 316-1940; VAM, E. 331-1940.

³⁶⁶ Cfr. Lang 1956, p. 182.

³⁶⁷ Per questi aspetti della carriera di William Talman, cfr. *infra*, pp. 244-46.

98a, b). Il fregio dell'ordine corinzio interno avrebbe dovuto essere pure modificato con l'introduzione di una regolare scansione di triglifi e metope (WAM, CN4 27r, v - *fig.* 98a, b). L'applicazione di un fregio dorico all'ordine corinzio è una variante rara, in pratica priva di riscontri nell'architettura europea di età moderna, che William Talman derivò forse da un'attenta lettura del *De Architectura* di Vitruvio in una delle molte edizioni da lui possedute.

Anche per l'esterno della cattedrale William Talman sembra proporre una radicale modifica dell'ornato, introducendo un ordine dorico con un fregio a triglifi e metope al posto dell'ordine corinzio del primo livello e un ordine ionico al secondo livello al posto dell'ordine composito attualmente presente (WAM, CN4 48 - *fig.*98c). In questo modo egli pensava forse di poter ottenere una più raffinata progressione degli ordini fino all'ordine corinzio del tamburo della cupola, trovando invece lessicalmente incongrua la sovrapposizione corinzio – composito – corinzio presente nell'edificio attuale. L'uso di un minuto ordine dorico con fregio completo di triglifi e metope è tipico di William Talman, che si ispirò ad esemplari calcografici (come le stampe di Labacco riproducenti il progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro) e disegni (molti disegni con varianti decorative dell'ordine dorico sono contenuti nei volumi della sua collezione conservati ad Oxford)³⁶⁸.

Anche John Talman si esercitò in un progetto inteso a migliorare la qualità ornamentale della cattedrale di St. Paul's sui modelli dell'architettura sacra barocca italiana. Senza avanzare piani di radicale riforma dell'ornato architettonico già realizzato, che non avrebbero avuto certo molte speranze di essere presi in considerazione, il giovane Talman si concentrò su quanto restava ancora da realizzare, ovvero sul rivestimento del pavimento della crociera. Egli elaborò un interessante progetto che prevedeva la realizzazione di un rivestimento di marmi colorati, commessi secondo un elaborato disegno radiale, grandemente ispirato all'esempio della pavimentazione delle cappelle d'angolo della Basilica di San Pietro. Il progetto, firmato e datato al 1708, è conservato presso l'Ashmolean Museum (*fig.* 99)³⁶⁹. Con questo disegno John Talman proponeva inoltre la collocazione di tre statue colossali al centro dei nicchioni diagonali della tribuna (uno è destinato ad un pulpito), raffiguranti la Regina Elisabetta I, Guglielmo III e la Regina Anna.

Il programma figurativo proposto dal giovane Talman mirava a istituire un legame tra la Regina Anna, guida sacrale e politica della chiesa Anglicana del tempo e trionfatrice sul cattolico re di Francia, e la vera iniziatrice della riforma in senso protestante della chiesa d'Inghilterra: Elisabetta I, *Fidei Defensor* dopo i pericoli corsi con la cattolica Maria I e il tentativo di invasione spagnola³⁷⁰. L'inserimento della

³⁶⁸ AMOx, *Largest Album* ff. 29, 32; *Larger Album* ff. 96-97, 99-100, 104.

³⁶⁹ Brown 1982, cat. 217.

³⁷⁰ Il parallelismo tra le due regine, trionfatrici entrambe come eroine bibliche (Anna fu definita «Deborah of our English Israe») sui potenti nemici cattolici Filippo II di Spagna e Luigi XIV, è insistentemente proposto durante la guerra con la

figura di Guglielmo III si deve invece alla gratitudine tributata al monarca dalla Chiesa d'Inghilterra per averla difesa dal rischio di una restaurazione cattolica corso con l'ascesa al trono di Giacomo II. La presenza del pulpito in posizione d'onore esprime invece l'alto valore attribuito alla predicazione nella liturgia anglicana³⁷¹. Il progetto di collocare sculture colossali a ridosso dei piloni della crociera di St Paul's acquista un fascino e un'ambiguità particolari se si pensa come essa sia evidentemente collegata sul piano formale a due dei più importanti episodi di committenza pontificia nelle principali basiliche di Roma: l'inserimento dei colossi marmorei nelle nicchie della basilica di S. Pietro al tempo di Urbano VIII e la collocazione delle grandi statue degli apostoli nelle nicchie borrominiane della navata di San Giovanni in Laterano voluta solo pochi anni prima dell'elaborazione del progetto di John Talman per St. Paul's da Clemente XI.³⁷² Esistono prove che questo progetto per la crociera di St Paul's sia stato elaborato nel magistrale grado di completezza formale che esso presenta proprio allo scopo di essere mostrato in pubblico. John Talman fa infatti esplicito riferimento ad esso in una lettera indirizzata da Londra al padre il 1 Aprile 1708. In essa il giovane Talman dichiara che un certo Mr G. Clerk (il Dottor George Clarke (1661-1736)²) si era recato nella casa londinese dei Talman insieme con «some gentlemen among whom was a Major General» per vedere «my Pavement», soffermandosi poi in generale a considerare «all my drawings»³⁷³.

Quasi contemporaneamente, John Talman produsse, su richiesta del summenzionato George Clarke, alcuni progetti per la ricostruzione e l'ampliamento di alcuni corpi del Collegio di All Souls a Oxford³⁷⁴. Questi disegni datati al 9 marzo 1708 sono oggi conservati presso il Worcester College nella

Francia. Nel corso dei festeggiamenti per una delle prime vittorie contro il nemico continentale nel novembre del 1702 a Ludgate venne eretta una grande piramide di legno illuminata da lanterne reggente l'iscrizione poetica che recitava: «As threatening Spain did to Eliza bow/ So France and Spain shall do Anna now/ France that protects false Claims t'another's Throne,/ Shall find enough to do to keep her own». Il parallelismo tra le due sovrane appariva sovente anche nel corso dei sermoni dove Anna veniva spesso indicata come «the second Elizabeth». E Anna stessa cavalcò questo fenomeno riprendendo il motto già appartenuto a Elisabetta I «Semper Eadem». Cfr. Gregg 2014, p. 152.

³⁷¹ Ward-Jackson 2003; Morrisey 2011; Kirby e Stanwood 2013, pp. 384-6. Dalla didascalia del disegno si apprende che esso intende conservare memoria dell'antico *St. Paul's Cross*, una tribuna di predicazione esterna all'antica basilica di St. Paul's. Questo era un luogo simbolico della diffusione della riforma in Inghilterra, poiché vi si tennero numerosi sermoni dei primi predicatori anglicani e anche molte dispute contro i cattolici durante il regno, appunto, della Regina Elisabetta. L'antico pulpito in pietra di *St. Paul's Cross* venne distrutto nel corso del 1643 per volere di Cromwell e la costruzione all'interno della nuova St. Paul's non tanto di uno specifico luogo della predicazione, ma simbolicamente la ricostruzione di quell'esatto luogo di diffusione della fede anglicana, sarebbe venuto a costituire un monito al contempo verso le resistenze cattoliche e il nuovo diffondersi del puritanesimo in Inghilterra.

³⁷² Per l'interesse mostrato da John Talman in questa importante committenza papale, una delle più importanti del primo Settecento in Italia sia per la mole delle sculture richieste, che per l'eccellenza degli autori impiegati, cfr. Sicca 2008b, p. 23. Un altro modello italiano che sembra informare il progetto di John Talman per la decorazione della crociera di St. Paul è quello della Cappella dei Principi di Firenze.

³⁷³ Lettera di John Talman da Londra a William Talman, 1 Aprile 1708. Parry 1997c, n. 2. Mr. Clerck era evidentemente in rapporti anche con William Talman. A questi infatti il figlio assicura nella stessa lettera: «presents his service to you».

³⁷⁴ I progetti giunsero accompagnati da una lettera datata 24 marzo 1708. In essa sono definiti «my small performances relating to your college». Parry 1997c, n. 21. Talman vi dichiara inoltre di aver offerto la sua collaborazione al rinnovamento delle strutture del college in quanto si sarebbe trattato di un'opera pubblica («For as it is a publick work I was ~~the rather~~

stessa città di Oxford; si tratta di disegni in grande formato e splendidamente acquerellati e finiti fin nelle più minute proposte decorative e inoltre integrati da ricche didascalie che forniscono indicazioni sui materiali da impiegare o sulla loro lavorazione e giustificano determinate scelte linguistiche. In questi disegni l'antica cappella gotica del college, che era intenzione di conservare nella ricostruzione³⁷⁵, è sottoposta a un intenso processo di revisione di tutte le componenti decorative, volte «to render it more ornamental»³⁷⁶ pur senza mutare la natura gotica della fabbrica. Oltre a quelli summenzionati, molti altri progetti di architettura di John Talman testimoniano un'applicazione continua al tentativo di applicare forme e linguaggio dell'architettura religiosa italiana barocca al contesto liturgico anglicano contemporaneo. Uno di questi è di grande interesse per il fatto di essere non un disegno ma una xilografia (fig. 100)³⁷⁷. Di essa si conosce al momento un solo esemplare, ma la realizzazione di una matrice rende evidente la volontà di produrre un certo numero di copie di questo progetto.

L'edificio mostrato è piuttosto singolare: si tratta di una facciata poggiata su una platea gradonata con quattro colonne corinzie rialzate su piedistalli, libere ai lati ma addossate al corpo della chiesa nel tratto centrale dove l'intercolunnio diventa aerostilo per accogliere un grande portale recante una targa con l'indicazione dell'anno «MDCCVIII» inclusa in una cornice centinata con lunetta ornata da una conchiglia inglobante una corona ducale. Più in alto il timpano è ornato da una movimentata *Resurrezione di Cristo* e coronato da due composte figure angeliche e da un breve campaniletto in posizione centrale, con un coronamento a timpano acuto con settore centrale avanzato con *guttae* ricadenti, affiancato da mensole rovesce, derivato dal frontone del portale di accesso al cortile interno del palazzo dei Conservatori in Campidoglio. L'iscrizione nel fregio dell'ordine corinzio è particolarmente misteriosa: «Hanc aedem fieri fecit Siwald Dux. Ornamenta adiecit Siwaldi fil.». Il progetto potrebbe essere volto alla ricostruzione di un qualche antico edificio medievale, forse la chiesa di St. Olave a York, che la tradizione locale vuole fondata proprio da Siward conte di Nortumbria (o duca a seconda delle fonti), morto nel 1055, e da suo figlio Waltheof. Siward fu un grande condottiero danese, nominato anche da William Shakespeare (1564-1616) nel *Macbeth* e la sua sepoltura ebbe luogo nella stessa chiesa di

inclined to offer my service»), dunque marcando il suo desiderio di promuovere un nuovo gusto decorativo in edifici di grande visibilità. Sui progetti, cfr. Baker 2008 e Harris 2008.

³⁷⁵ Come nota Harris, entrambe le proposte sono intese come 'italiane' nella definizione stilistica, Harris 2008, pp. 118-19. Per la nuova Hall, destinata ad occupare il braccio sud, accordandosi con la cappella esistente, Talman aveva proposto un progetto in stile gotico per accordarsi con l'architettura della cappella. Parry nota che, nonostante Talman definisca lo stile di questo blocco "*Italian Gothic*", esso in realtà richiama alla mente il gotico recentemente applicato alle ricostruzioni di St. Mary's, Warwick, terminata da Wren nel 1704. Cfr. Parry 1997a, p. 9.

³⁷⁶ «You were pleased to send me an upright of the Chappel. I have made some but imperfect additions to it, to render it more ornamental & as unlike New College as may be, for methinks I wou'd have this emulate but not to imitate that upon the whole». Cfr. Parry 1997c, n. 21.

³⁷⁷ BM, 1918,0713.69.

St. Olave³⁷⁸. Agli inizi del XVIII secolo, la chiesa era in uno stato di rovina, essendo stata utilizzata come bivacco e stalla dalle truppe di Cromwell nel corso dell'assedio di York³⁷⁹.

Due anni prima della realizzazione di questa stampa, John Talman aveva tracciato anche un altro progetto di facciata ecclesiastica di dimensioni adeguate per un edificio parrocchiale come quelli che era intenzione della *Commission* costruire nelle aree periferiche di Londra (*fig. 101*)³⁸⁰. Questo disegno, già più volte citato negli studi su John Talman, mostra un edificio ecclesiastico preceduto da un vasto portico ionico esastilo trabeato rialzato su gradini sotto cui si aprono tre porte e due nicchie con una decorazione di cartelle e teste cherubiche, e dominato da una breve torretta campanaria affiancata da piccoli campanili e coronata da fastigio con un elemento emblematico di difficile interpretazione. Il fregio del portico reca l'iscrizione «Plus apud bonos ecclesiae amor quam omnes opes valent», adattamento di una frase dalle *Epitome delle Storie Filippiche di Pompeo Trogo* di Marco Giuniano Giustino³⁸¹.

Ancora più interessante appare un gruppo di schizzi per una vasta chiesa ad aula unica conservato nella biblioteca di Westminster Abbey (*fig. 102*)³⁸². La pianta mostra un edificio con una torre in facciata in posizione centrale alla base della quale si apre una sorta di piccolo vestibolo esterno introdotto da una serliana contratta. All'interno dell'edificio la navata è scandita da colonne corinzie elevate da alti plinti su cui poggiano le arcate di una grande volta. Queste delineano campate ornate da paraste corinzie, tra cui si aprono nicchie centinate contenenti busti elevati su alti piedistalli con iscrizioni. Si tratta evidentemente di monumenti funebri, eseguiti su uno stesso modello per meglio integrarsi in un disegno unitario di decorazione. Piccole finestre si aprono nelle lunette ricavate sotto la volta sui fianchi; altre finestre sono sistemate su due livelli ai lati di un'abside dal profilo semiellittico. Quest'ultima è segnalata con colonne aggettanti sul modello dell'abside del Pantheon di Roma e presenta una ricca decorazione dispiegata sia sul catino absidale che tra questo e la mensa d'altare. Al centro dell'abside John Talman ha inoltre disegnato una ricca cornice sorretta da angeli in volo, secondo un diffuso modello romano inaugurato dalla *Cappella Fonseca* di Bernini. A un primo sguardo si potrebbe essere tentati di interpretare questo edificio come una chiesa cattolica, tuttavia la presenza di pews (banchi familiari circondati da alte pareti di legno caratteristici delle chiese anglicane tra sedicesimo e diciannovesimo secolo), collocati sia nella navata che a ridosso dei muri perimetrali, rende chiaro che si tratta del progetto

³⁷⁸ Cfr. Brooke 1999, pp. 184-85.

³⁷⁹ Questo disegno mostra anche un notevole punto di contatto tra le istanze compositive e quelle erudite espresse da John Talman proprio a partire da questi anni, per cui cfr. Sicca 2008b, pp. 30-35.

³⁸⁰ Courtauld Institute Gallery, London, *Bull Album*, Witt Collection 1912.

³⁸¹ «plus apud bonos pietatis iura quam omnes opes valent. Lycurgus, cum fratri suo Polydectae, Spartanorum regi, successisset regnumque sibi vindicavisset, Charillo, filio eius, qui natus postumus erat, cum ad aetatem adultam pervenisset, regnum summa fide restituit, ut plus apud bonos pietatis iura quam omnes opes valerent». Giustinus, *Historiarum Philippicarum T Pompeii Trogi Libri XLIV*, III, 2.

³⁸² WAM, CN 4, 17.

per una chiesa anglicana. I modelli di riferimento sono probabilmente le basiliche paleocristiane di Roma così come ristrutturata tra la fine del XVI e la prima metà del secolo XVII, all'insegna di una sobrietà stilistica e di un intento di conciliazione e armonizzazione di forme classiche, medievali e moderne che corrisponde anche a un progetto di sintesi della storia cristiana. Questo modello stilistico, tuttavia, è impiantato su una struttura tipologicamente affine a quella di edifici medioevali britannici, a cui rimanda in particolare la grande enfasi posta sulla torre collocata in posizione centrale e integrata nel disegno di facciata. Si tratta di una tipologia ecclesiastica specialmente diffusa nella regione del Norfolk, ben conosciuta e approfonditamente indagata sul piano antiquario da John Talman.

Questi disegni non sono solo interessanti in sé, ma anche per il fatto di anticipare quella ricerca sulle forme dell'architettura sacra anglicana che vedrà singolarmente e collettivamente impegnati i maggiori architetti inglesi attivi al tempo della regina Anna (Wren, Vanbrugh, Hawksmoor, Gibbs, Archer) con l'istituzione della *Commission for Building Fifty New Churches in the Cities of London and Westminster* nel 1711. Questa commissione fu istituita da un parlamento che sin dall'anno precedente aveva assunto una composizione integralmente Tory sommamente favorevole alle istanze High Church e al rinsaldarsi dei vincoli tra la monarchia e la chiesa della nazione. Il suo scopo era quello ambiziosissimo di costruire cinquanta nuove chiese nelle città di Londra e Westminster, principalmente nelle grandi periferie divenute più popolose in seguito al grande incendio. La costruzione delle nuove chiese era proposta in primo luogo come una soluzione pratica, tuttavia gli scopi politici dell'operazione appaiono evidenti. Le nuove chiese erano programmaticamente intese a «rimanere per la posterità un monumento alla pietà e grandezza della Regina [Anna], un ornamento per la città e un vanto per la nazione»; «la loro magnificenza è stata stimata una pia espressione della profonda devozione a Dio del popolo e la contemplazione di questa magnificenza aumenta al contempo quella venerazione»³⁸³. Affidate alla gestione di un clero High Church, esse si proponevano come isole di conformità religiosa nell'insidioso mare delle sette protestanti dilaganti in Inghilterra dopo la proclamazione del Toleration Act. La storia e l'opera di questo istituto sono state già più volte tratteggiate e non è questo il luogo per tornarvi sopra approfonditamente, tanto più che molti edifici costruiti sotto il controllo della *Commission* saranno avviati o completati solo molti anni dopo la morte della Regina Anna, risentendo dunque dei cambiamenti del gusto occorsi nel corso del regno di Giorgio I e rientrando dunque solo marginalmente nel campo d'interesse di questo lavoro³⁸⁴.

³⁸³ «[these churches will] remain Monuments to posterity of the Queen's piety and grandeur, ornaments to the Town, and a credit to the Nation»; «Their magnificence had been esteemed a pious expression of the People's great and profound veneration towards their Deities; and the contemplation of that magnificence has at the same time augmented that veneration». Questi pareri sull'aspetto delle nuove chiese furono espressi da Vanbrugh nel novembre del 1711. Le minute citate sono riportate in Downes 1959, pp. 160-61. Sui caratteri assunti dalle chiese erette, cfr. Idem 1966, pp. 98-109.

³⁸⁴ In generale sulla storia della *Commission For Building Fifty New Churches*, cfr. Colvin 1950; Downes 1959; Port 1986; de la Ruffinère du Prey 2000.

Rimanendo all'interno del periodo di attività della commissione, coincidente con gli ultimi anni di regno della Regina Anna, va comunque segnalato il caso di St. Mary-le-Strand (1714-23) (fig. 103)³⁸⁵. Questo fu il primo edificio realizzato dalla *Commission* e fu significativamente affidato a James Gibbs, un architetto scozzese convertito per opportunità alla fede anglicana e segretamente cattolico ma che aveva lavorato a Roma nello studio di Carlo Fontana ed era pertanto a conoscenza dei più aggiornati indirizzi architettonici e decorativi dell'Italia del tempo. Questo fatto mostra chiaramente quanto per la *Commission* fosse determinante la volontà di conferire ai prospetti esterni e alle decorazioni interne delle nuove chiese di Londra un aspetto magnifico secondo i canoni del gusto consolidati in Inghilterra nel corso degli anni precedenti.

Non si trattò comunque di una passiva imitazione di edifici cattolici. Dal punto di vista della distribuzione planimetrica gli architetti della *Commission* erano impegnati in un'originale ricerca con lo scopo di individuare forme al contempo eleganti e funzionali alle specifiche necessità liturgiche della Chiesa d'Inghilterra. Gli ecclesiastici all'interno della commissione desideravano inoltre che le nuove chiese contribuissero ad affermare simbolicamente l'antichità delle origini della chiesa inglese, che secondo una leggenda sarebbe stata istituita da Sant'Elena madre di Costantino³⁸⁶. Hawksmoor palesò le aspirazioni dei membri della *Commission* nella didascalia di un foglio conservato negli archivi dell'istituzione ora a Lambeth Palace. Su di esso, sotto uno schema planimetrico di un vasto complesso ecclesiastico, si legge «The Basilica after the Primitive Christians» e «Manner of Building the Church/ as it was in ye fourth Century in ye purest times of Christianity»³⁸⁷. Il foglio di Hawksmoor getta luce sull'esistenza di una vera ricerca antiquaria compiuta dai membri della *Commission* sulla base di testi come il *Trattato delle Piante et Immagini de Sacri Edifizi di Terra Santa* di Bernardino Amico (Firenze 1620) o il libro di George Wheler (1650-1723), *An account of the churches, or places of assembly of the primitive Christians* (Londra 1689) e soprattutto sulle loro illustrazioni, spesso assai libere rispetto agli esemplari ecclesiastici che avevano l'intenzione di rappresentare³⁸⁸. Hawksmoor indagò inoltre anche fonti antiquarie che non facevano riferimento nello specifico all'architettura cristiana, in particolare alle opere di Giovanni Battista Montano e Giovanni Battista Soria³⁸⁹. Le piante di alcune delle sue chiese più celebri presentano, ciò che

³⁸⁵ Cfr. Friedman 1984, pp. 55-57.

³⁸⁶ Cfr. Harbus 2002.

³⁸⁷ Downes 1959, p. 165.

³⁸⁸ Cfr. Downes 1959; Sicca 2008b e Sicca 2008c; Collareta 2008; Capitanio 2008.

³⁸⁹ Già Wittkower (Wittkower 1975) si era interrogato sul problema della ricorrenza di una soluzione singolare come quella della collocazione di una ripida piramide gradonata sovrapposta a una cella templare quadrangolare, con un palese richiamo al mausoleo di Alicarnasso, nell'opera di Hawksmoore (St. George's Bloomsbury) e in alcuni disegni di Juvarrà a Chatsworth (Chatsworth volume, folios 2, 10); «it must therefore be concluded that, in this case, Juvarrà, Wren and Hawksmoor drew on a common source which I have been unable to discover?», scriveva il grande studioso. Nigel Pennick ha invece segnalato la dipendenza del prospetto della facciata della chiesa di St. Mary Woolnoth dalla tavola di ricostruzione di un antico sepolcro romano disegnata da Montano e pubblicata in *Li cinque libri di architettura di Giovanni Battista Montano* editi da Domenico de Rossi nel 1691; cfr. Pennick 2012, p. 219.

non è stato sinora osservato, una dipendenza strettissima dall'opera di questi autori. In particolare la pianta della chiesa di St. Anne a Limehouse (fondata nel 1714, l'anno del coinvolgimento di Talman nelle vicende della commissione)³⁹⁰, giudicata da Downes come una dimostrazione peculiare dell'originalità dell'architetto, è ricalcata in modo puntuale, sia in studi preliminari che nella pianta definitiva (*fig.* 104a, c), sul modello della pianta del cosiddetto Tempio del Divo Romolo (poi chiesa dei SS. Cosma e Damiano) nel Foro Romano così come ricostruita in una incisione del primo volume della *Scelta di varii tempietti antichi*, edita da Giovanni Battista Soria nel 1624³⁹¹.

Né questo è l'esito più originale della ricerca formale compiuta dagli architetti della *Commission* per definire in modo ottimale tanto dal punto di vista estetico che funzionale le piante delle nuove chiese di Londra. In uno dei volumi della collezione Gibbs, infatti, si conserva il disegno a penna dello stesso Gibbs di una pianta per una chiesa circolare con cappelle radiali introdotte da diaframmi di colonne libere e connessa a una sagrestia rettangolare grazie a un vestibolo cui si collegano anche due grandi scale³⁹². Tale pianta è palesemente ripresa da quella ancora oggi assai discussa esibita da Giulio Romano nel celebre ritratto di Tiziano parte delle collezioni reali britanniche (un tempo a Whitehall poi trasferito in una sede non precisabile nei primi anni del XVIII secolo) (*fig.* 105a), come ricorda l'iscrizione autografa «iulio romano» apposta sul retro del foglio, sebbene la notevole alterazione e ingrandimento della sagrestia connessa alla rotonda, l'accentuazione della circolarità del vano centrale della chiesa, il raddoppiamento e notevole accrescimento delle proporzioni delle scale (forse intese come necessarie a raggiungere una terrazza affacciata sul vano centrale) lasciano pensare che l'architetto stesse qui indagando la possibilità di adattare il progetto cinquecentesco a una nuova destinazione culturale. L'esito di questa ricerca è in effetti apprezzabile nella pianta del livello terreno per il primo progetto di ricostruzione della chiesa di St. Martin-in-the-Fields, richiesto a Gibbs dalla *Commission for Building Fifty New Churches* nel 1720 e conservato nello stesso Ashmolean Museum (*fig.* 105b)³⁹³.

³⁹⁰ Downes 1959, p. 172.

³⁹¹ Soria 1624, 1.

³⁹² AMOx, Gibbs III, c. 36.

³⁹³ Little 1955, p. 71 e *fig.* 25.

Tavole

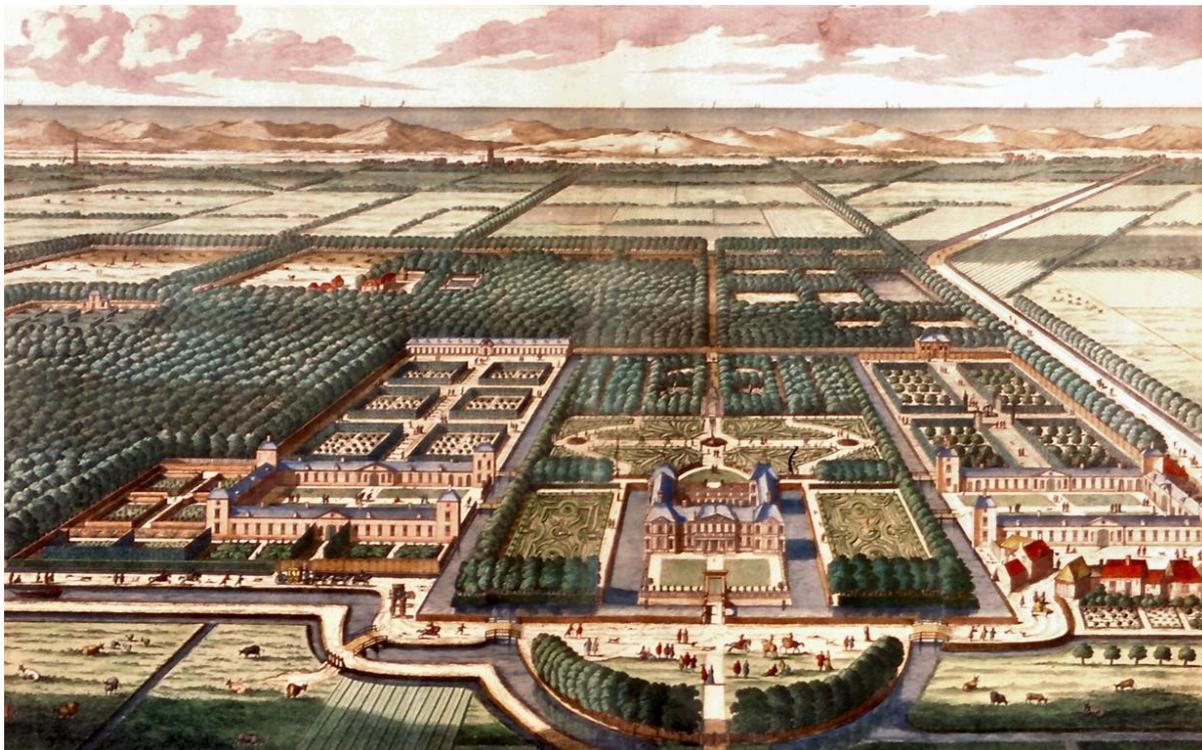


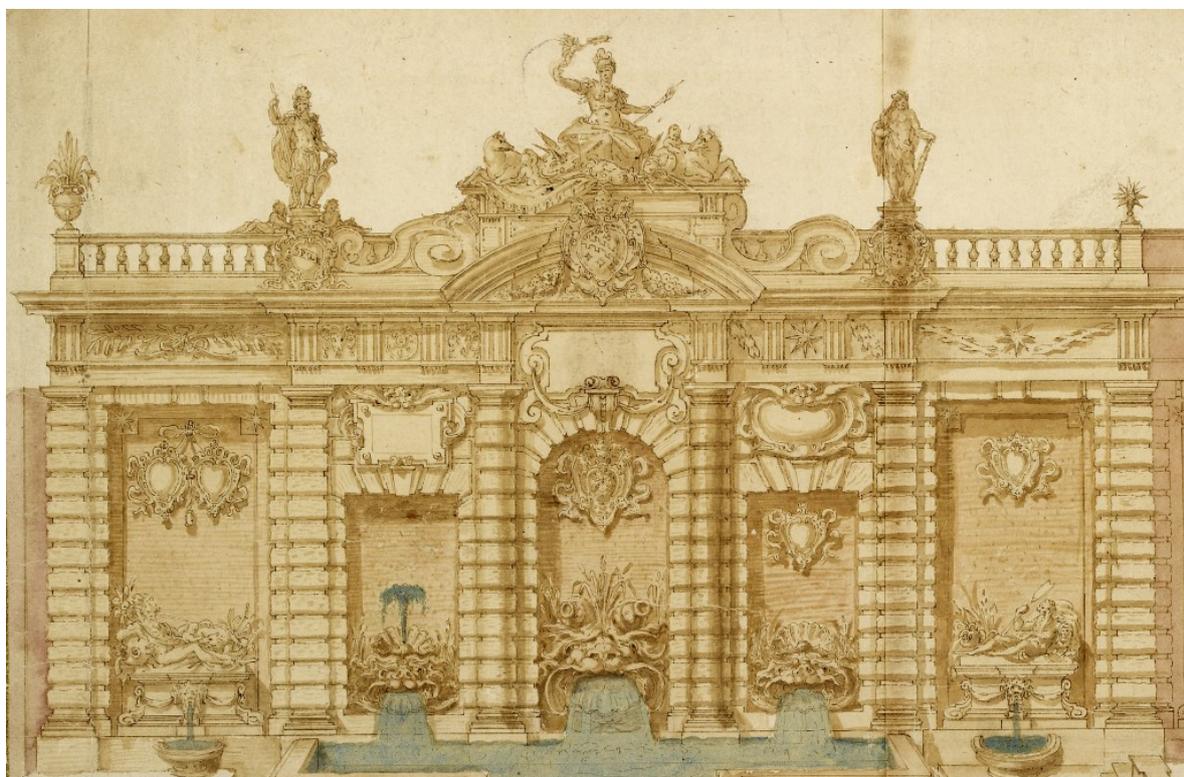
Fig. 17. Balthasar Floris van Berckerod, *Veduta del palazzo di Honselaersdijk e dei suoi giardini*



Fig. 18. Pieter Post, Mauritshuis, L'Aia



a.



b.

Fig. 19a. Settore centrale dell'Orangery di Kensington Palace, Londra; **b.** Giacomo Della Porta, *Progetto per la mostra pubblica dell'Acqua Vergine sul sito della piazza di Trevi*, Ashmol



Fig. 20. Caius Gabriel Cibber, *Progetto per grande fontana allegorica con armi reali di Guglielmo III e le figure di Ercole assistito dalla Prudenza e celebrato dalla Fama trionfante sull'Invidia, sull'Idolatria e sulla Superstizione tra le rappresentazioni dei quattro continenti*, AMOx



Fig. 21. John Nost, *Progetto di ridefinizione del programma scultoreo allegorico-decorativo della 'Diana Fountain' un tempo nei giardini di Hampton Courtora a Busby Park*, BM



Fig. 22. Petworth House, West Sussex, prospetto

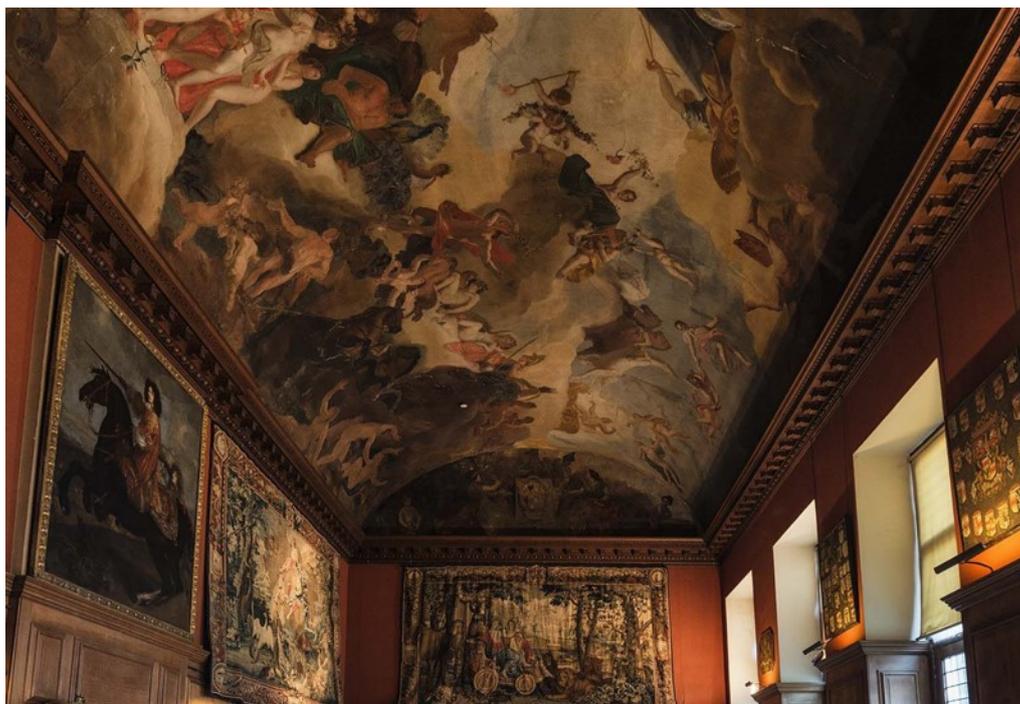


Fig. 23. Louis Chéron, *Nozze di Ercole ed Ebe*, Boughton House, The Great Hall
(veduta d'insieme parziale)



Fig. 24. Petworth House, West Sussex, Marble Hall



Fig. 25. Studio di Christopher Wren, *Veduta a volo d'uccello ed elevazione ortogonale del primo progetto per l'ospedale reale militare di Greenwich, SM*

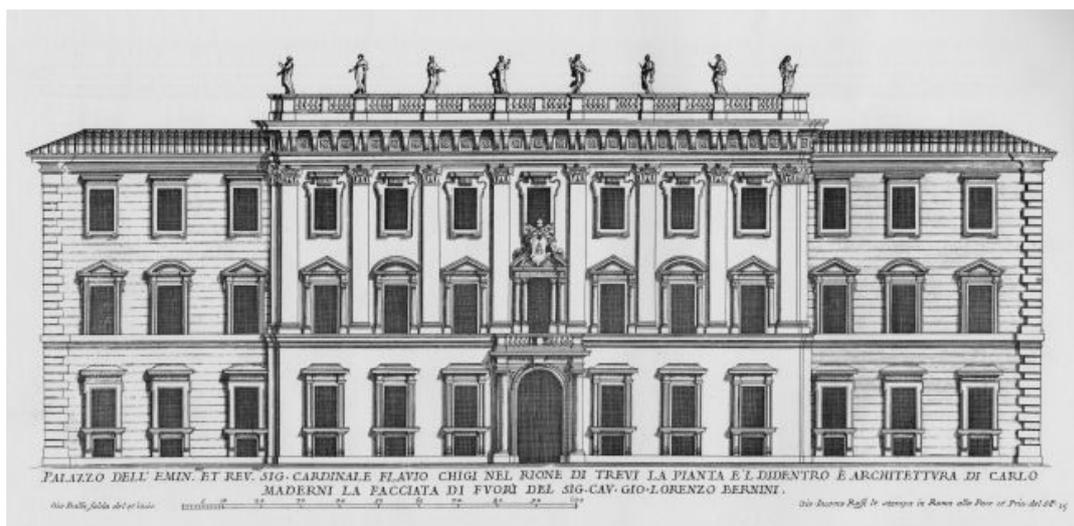


Fig. 26. Giovanni Battista Falda, *Facciata di Palazzo Odescalchi* (da Falda e de Rossi 1675)

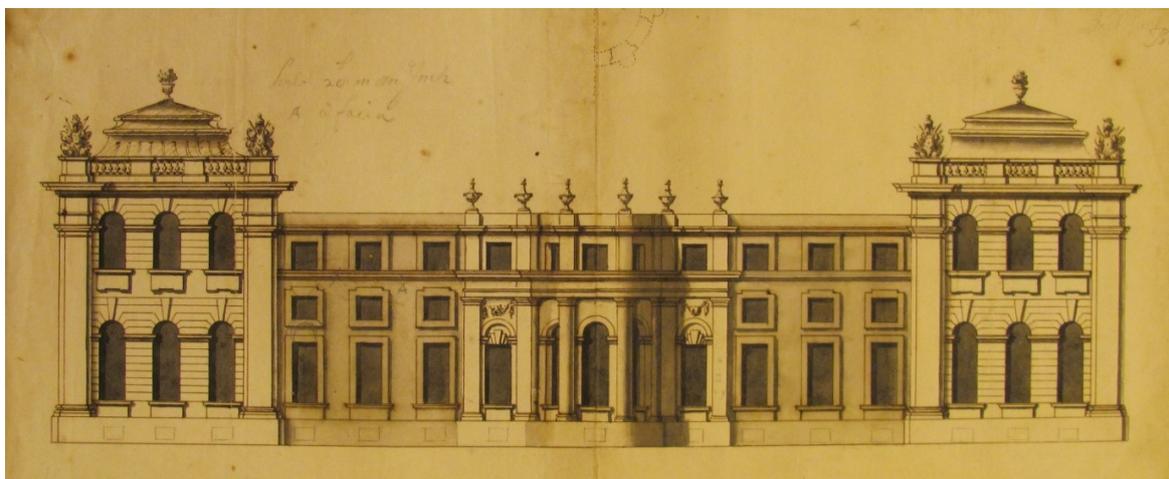


Fig. 27. John Vanbrugh e Nicholas Hawksmoor, *Progetto per il Fronte Sud di Blenheim Castle*, OBL



Fig. 28. Blenheim Palace, Fronti Sud e Est



Fig. 29. Wollaton Hall, Notts, prospetto

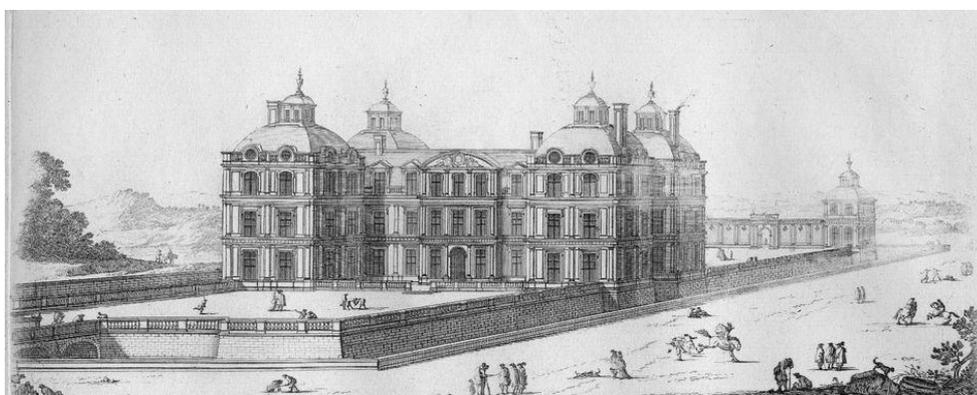


Fig. 30. Salomon de Brosse, *Château de Blérancourt*, incisione di Israel Silvestre



Fig. 31. Alessandro Specchi, *Veduta di Villa Altieri* e *Veduta di Palazzo Caetani*, particolari (da Specchi e de Rossi 1699)



Fig. 32. Caius Gabriel Cibber, *Ercole e Minerva trionfano sui vizzi e promuovono le virtù*, Hampton Court, fronte Sud, particolare



Fig. 33. Christopher Wren, *Progetto per il "Great Front" di Hampton Court*, SM

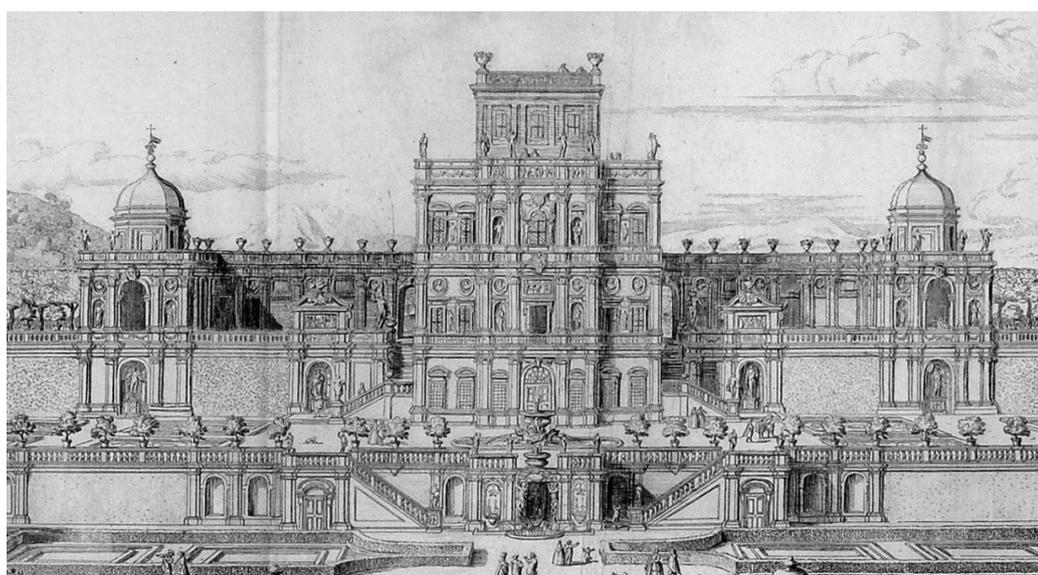
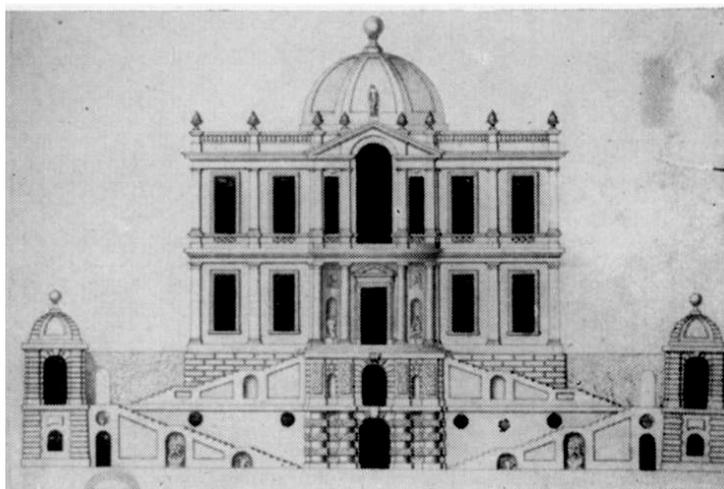


Fig. 34a. William Talman, *Pianta e prospetti principali per un Trianon per Guglielmo III presso Hampton Court*, RIBA; **b.** Dominique Barrière, *Veduta del prospetto principale del Casino di Villa Pamphili*, da *Villa Pamphilia eiusque palatium, cum suis prospectibus, statuae, fontes, vivaria, theatra, areolae, plantarum, viarumque ordines, cum eiusdem villae absoluta delineatione*, Roma 1675

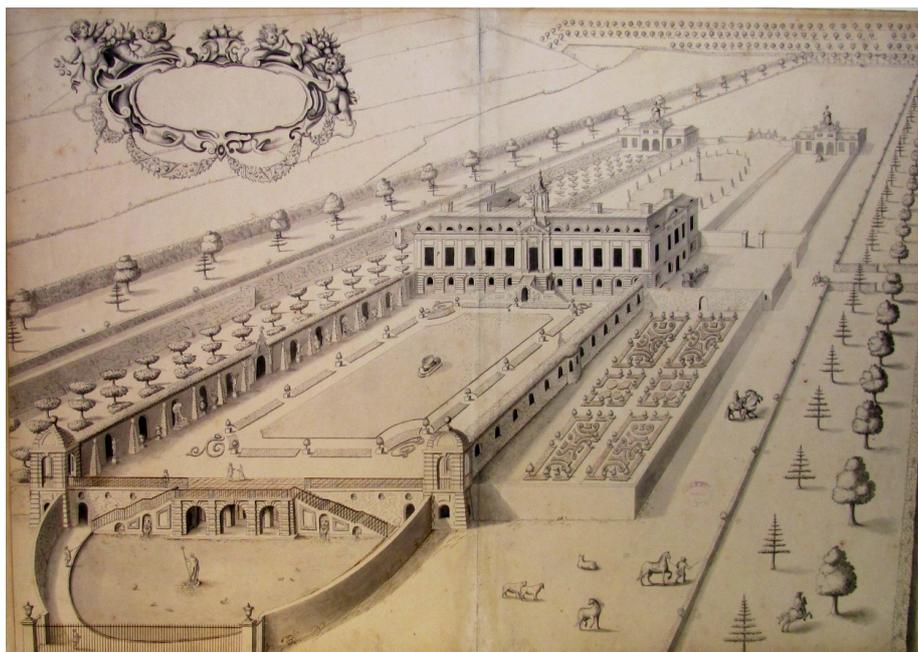


Fig. 35. William Talman, *Veduta a volo d'uccello di un progetto per un Trianon per Guglielmo III presso Hampton Court*, RIBA

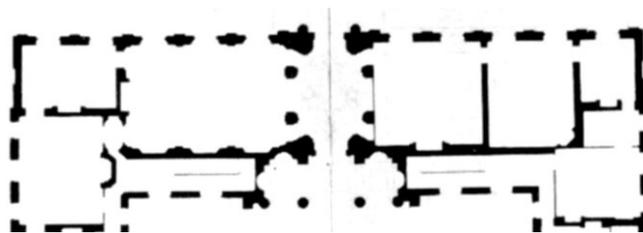


Fig. 36. William Talman, *Pianta per un Trianon per Guglielmo III presso Hampton Court*, RIBA

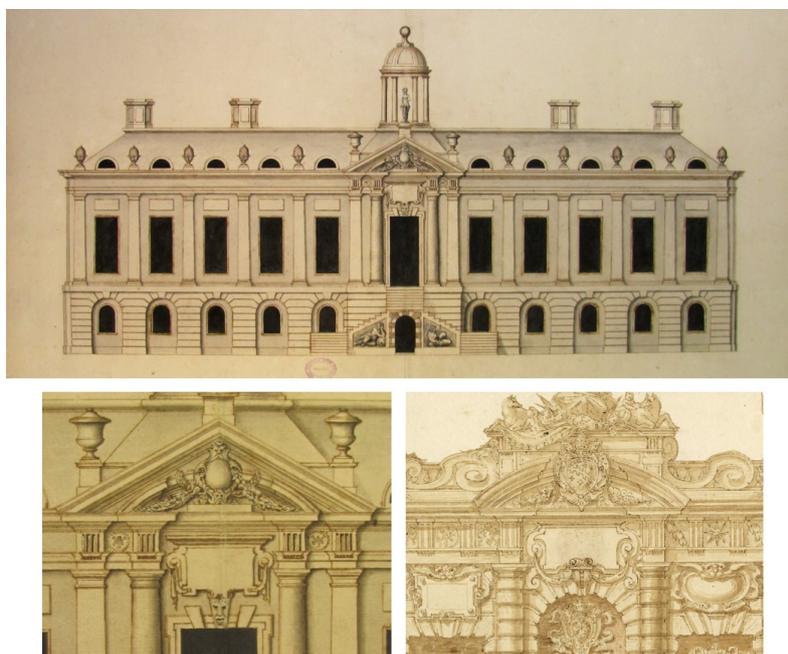


Fig. 37a. Giacomo della Porta, *Progetto di mostra dell'Acqua Vergine sul sito di Trevi*, AMOx; b. William Talman, *Prospetto principale per un Trianon per Guglielmo III presso Hampton Court*, RIBA, particolare

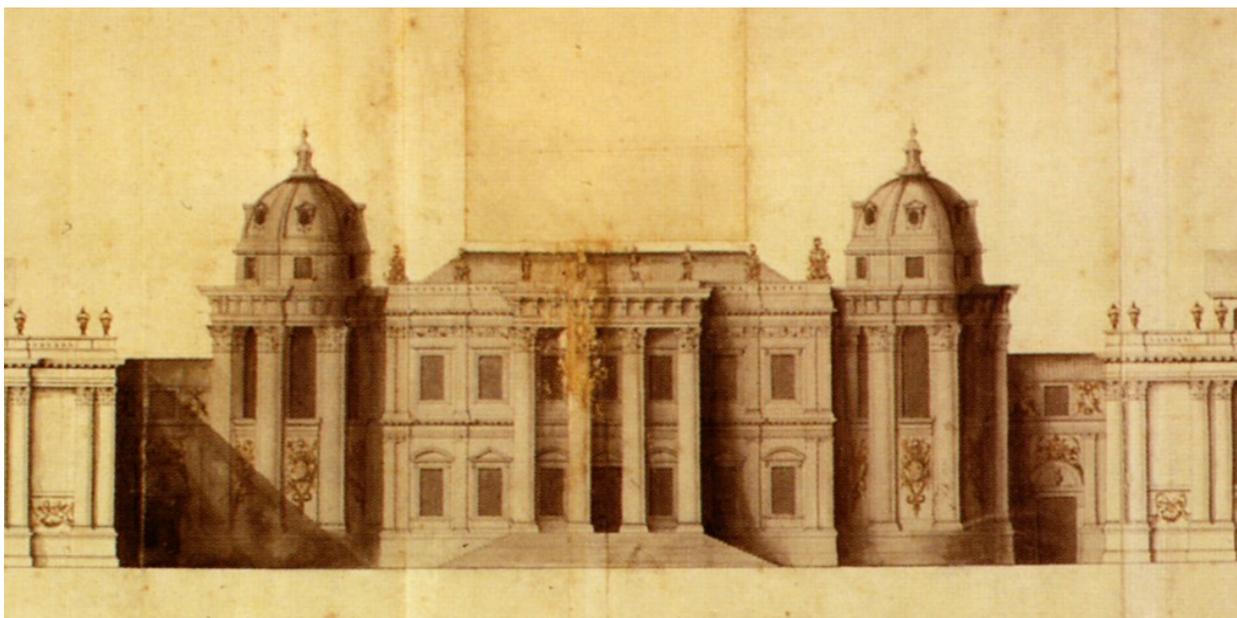


Fig. 38. Christopher Wren, *Progetto per la ricostruzione del palazzo reale di Whitehall, Londra, ASC*

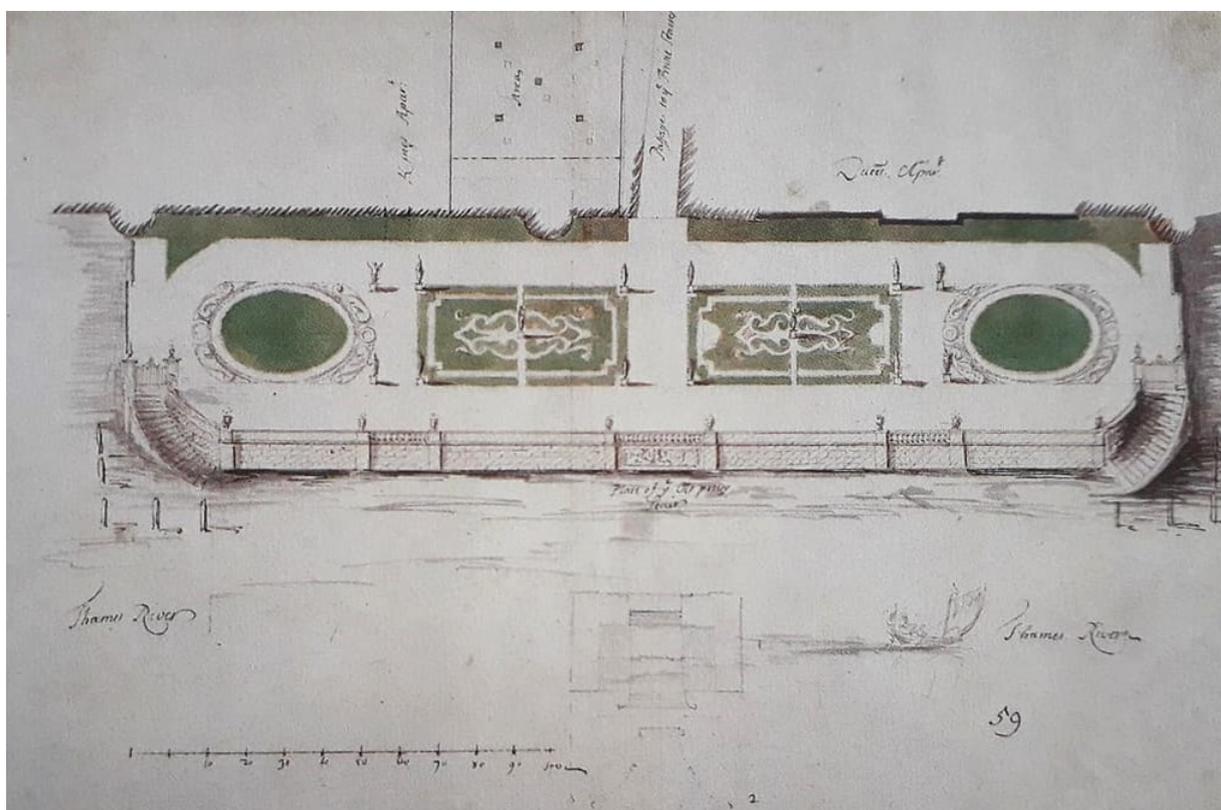


Fig. 39. Christopher Wren, *Progetto per la Water Terrace del palazzo reale di Whitehall, Londra, ASC*



Fig. 40. Christopher Wren, *Progetto per la ricostruzione del palazzo reale di Whitehall, Londra, ASC*

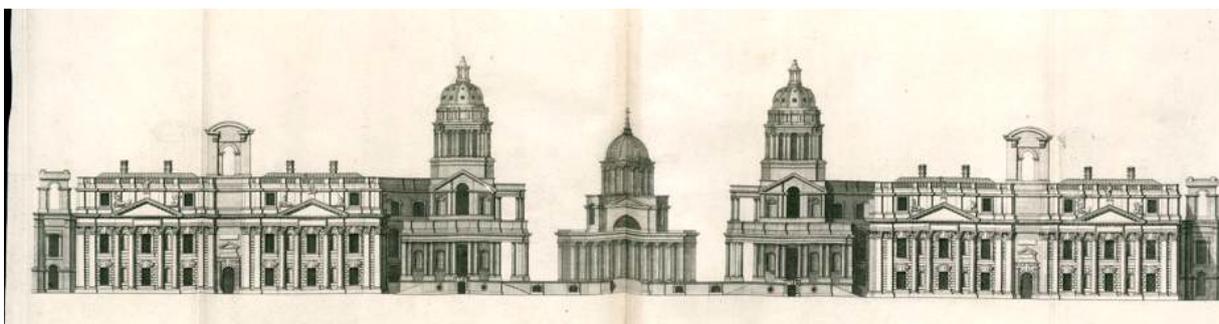


Fig. 41. Henry Hulsbergh, *Prospetto fluviale dell'ospedale reale navale di Greenwich con progetto per una chiesa a pianta centrale in asse con la Queen's House* (da Campbell 1714)

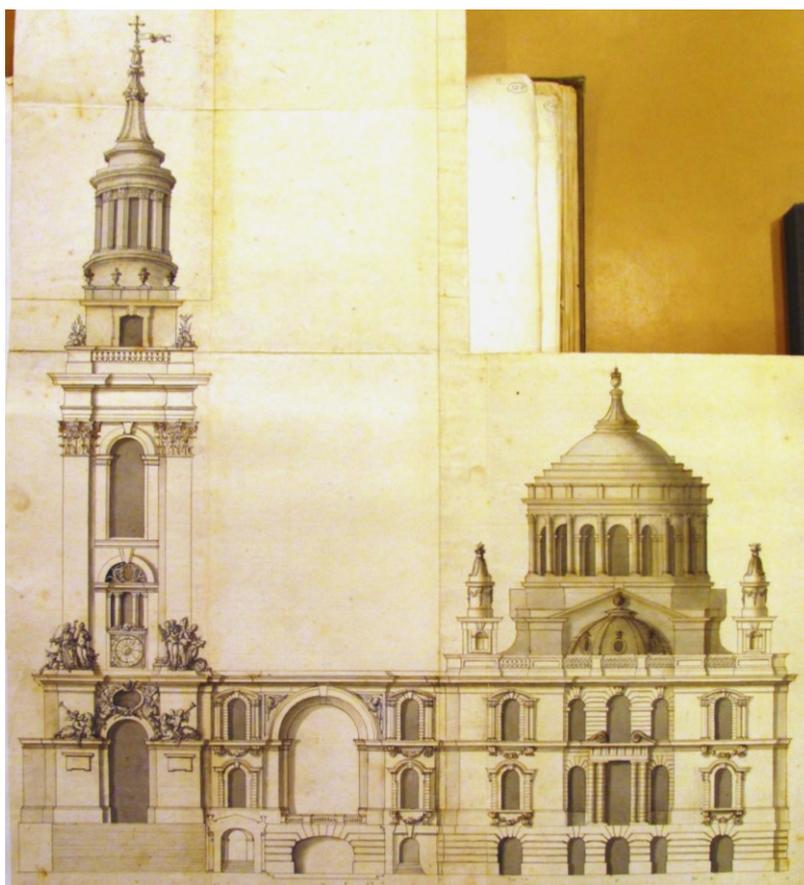


Fig. 42. Caius Gabriel Cibber (su progetto di Christopher Wren?), *Progetto di chiesa a pianta centrale con cupola e alta torre da erigersi nel complesso dell'ospedale reale militare di Greenwich, OBL*



Fig. 43. Caius Gabriel Cibber (su progetto di Christopher Wren?), *Progetto di chiesa a pianta centrale con cupola e alta torre da erigersi nel complesso dell'ospedale reale militare di Greenwich, OBL, particolare*



Fig. 44a. John Talman, *Progetto di chiesa per il Complesso di Greenwich (?)*, SAL

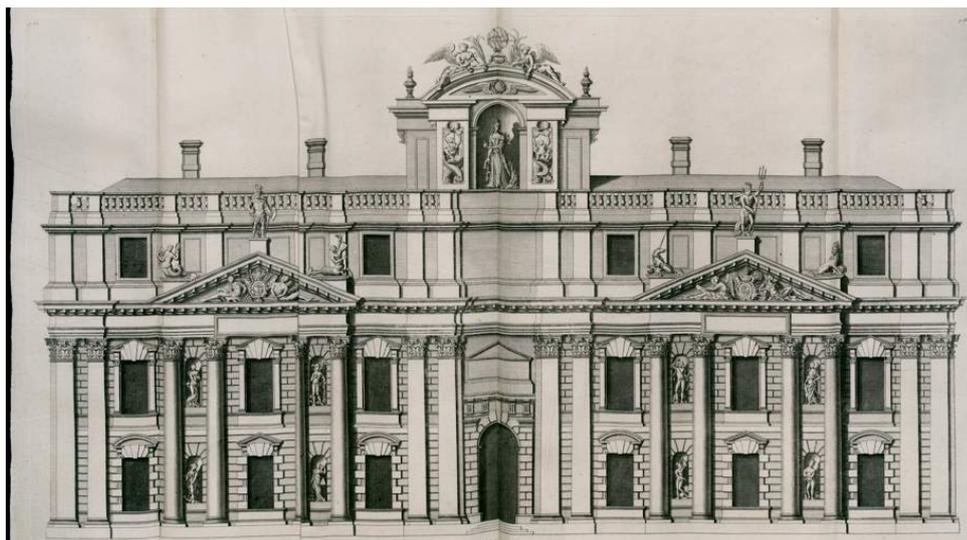


Fig. 45. Henry Hulsbergh, *Prospetto del fronte sud della Queen Anne's Court dell'ospedale reale navale di Greenwich con progetto di arricchimento scultoreo* (da Campbell 1714)



Fig. 46. Sir Godfrey Kneller, *La regina Anna consegna il progetto di Blenheim in ricompensa del valore militare assistita dall'Architettura, dalla Storia e da altre figure allegoriche, sotto le insegne della Gloria, della Fama e dell'Immortalità*, Blenheim Palace, Oxfordshire



Fig. 47. Antonio Verrio e aiuti, *Affreschi della Heaven Room* (particolare), Burghley House



Fig. 48. Antonio Verrio e aiuti, *Decorazione del soffitto della Second George Room*, Burghley House



Fig. 49. Burghley House, Veduta della Fourth George Room con lo stipo d'ebano intarsiato di pietre dure donato da Cosimo III a Lord Exeter nel 1676



Fig. 50. Pierre Monnot, *Monumento funebre del conte di Exeter e della sua sposa* (particolare), St Martin, Stamford, Lincolnshire



Fig. 51. Veduta del fronte Ovest di Heythrop Park, Oxfordshire



Fig. 52a. Finestre al piano terreno rialzato del fronte Ovest di Heythrop Park;
b. A. Specchi, *Rilievo di una finestra al secondo piano della facciata di Palazzo Odescalchi su via del Corso*
(da de Rossi e Specchi 1702, particolare)



Fig. 53. Wentworth Castle, South Yorkshire, fronte Est



Fig. 54. Zeughaus, Berlino, fronte principale



Fig. 55. Jean de Bodt, *Progetto per il fronte dell'ala Ovest di Wentworth Castle*, VAM



Fig. 56. William Talman, *Progetto per i prospetti principali di Welbeck Abbey*, SM

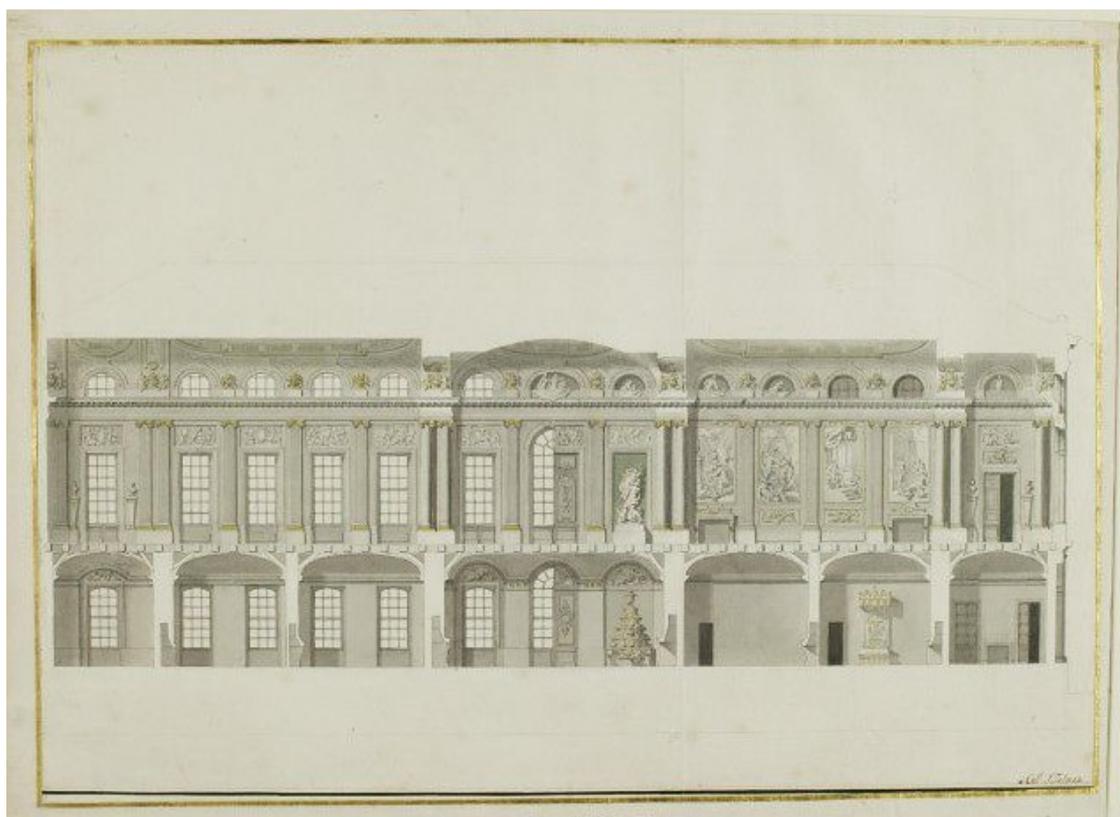


Fig. 57. Jean de Bodt, *Progetto per la decorazione della Galleria e degli appartamenti dell'ala Ovest di Wentworth Castle, VAM*

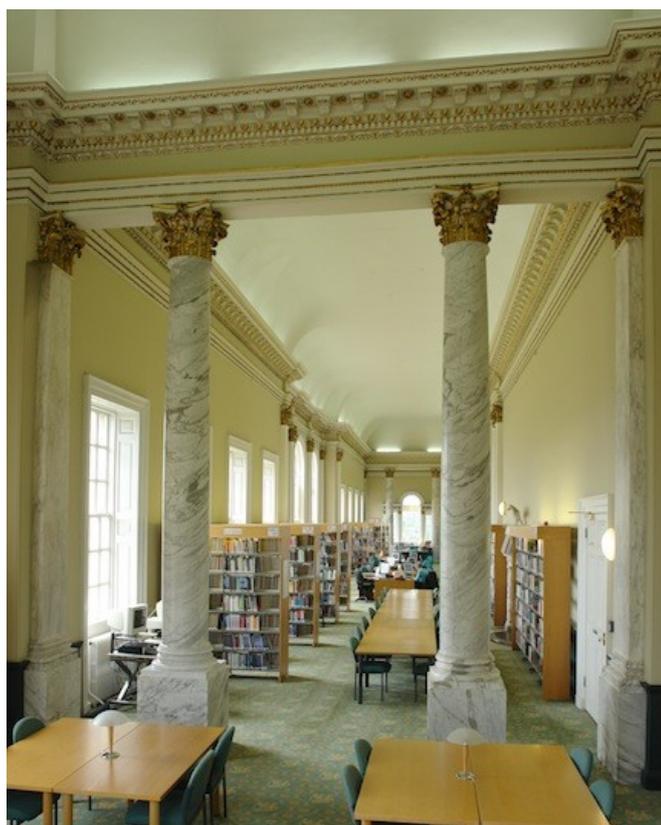


Fig. 58. Wentworth Castle, Galleria



Fig. 59. Chatsworth House, Derbyshire, facciate Sud e Est



Fig. 60. Chatsworth House, Painted Hall

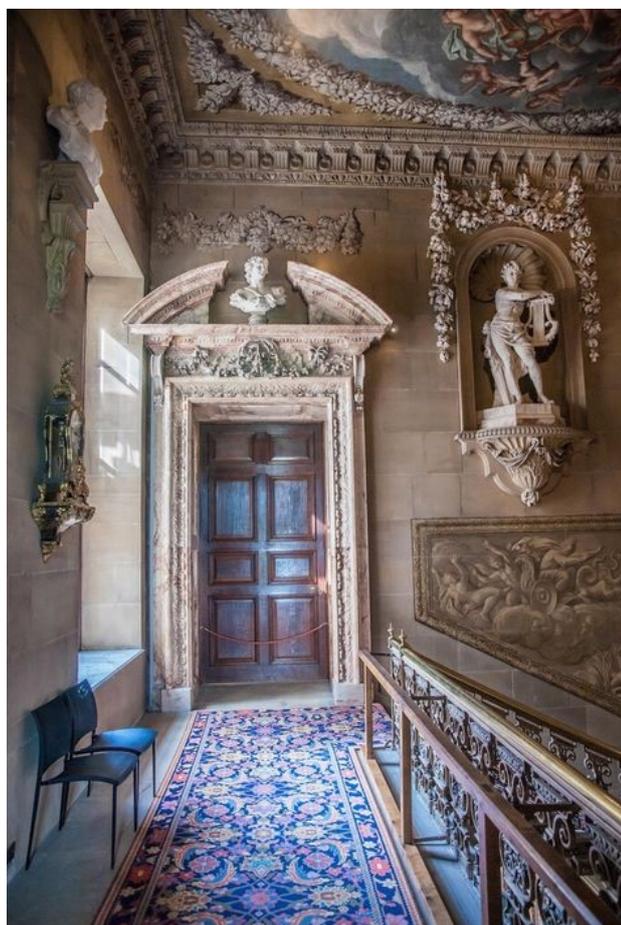


Fig. 61. Chatsworth House, Scalone, particolari

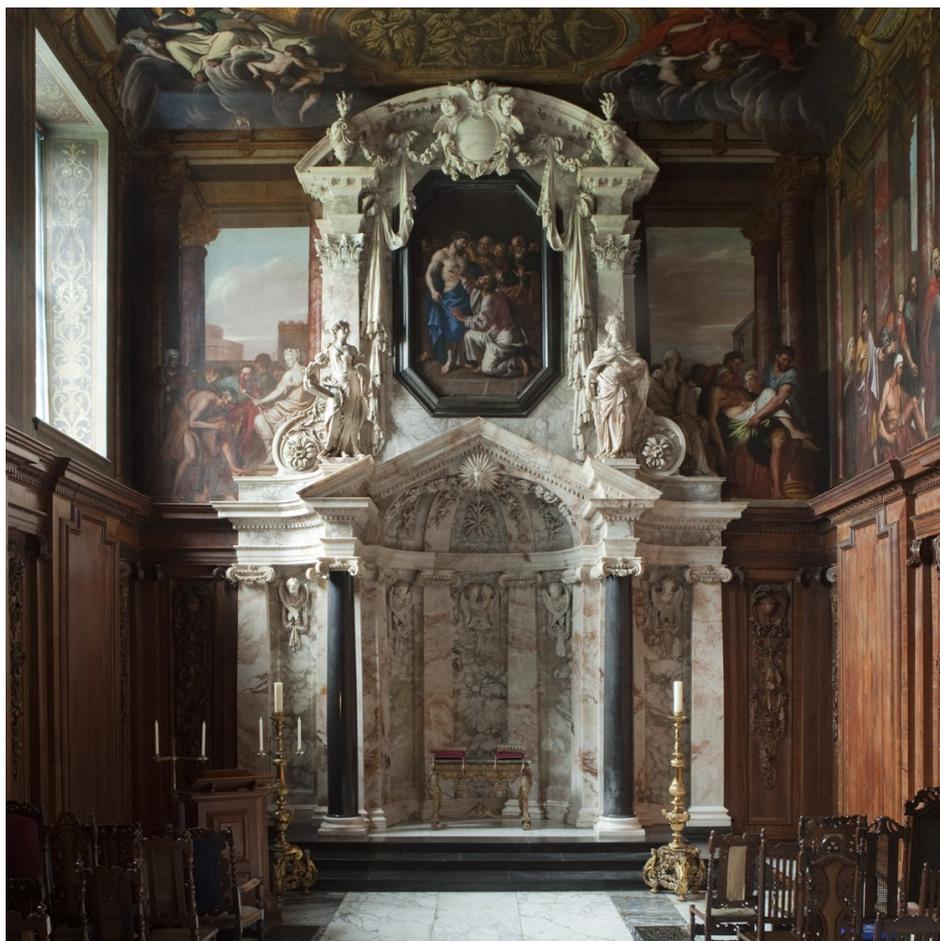


Fig. 62. Chatsworth House, Cappella, particolare della parete con il dossale per il Communion Table



Fig. 63. Chatsworth House, Biblioteca

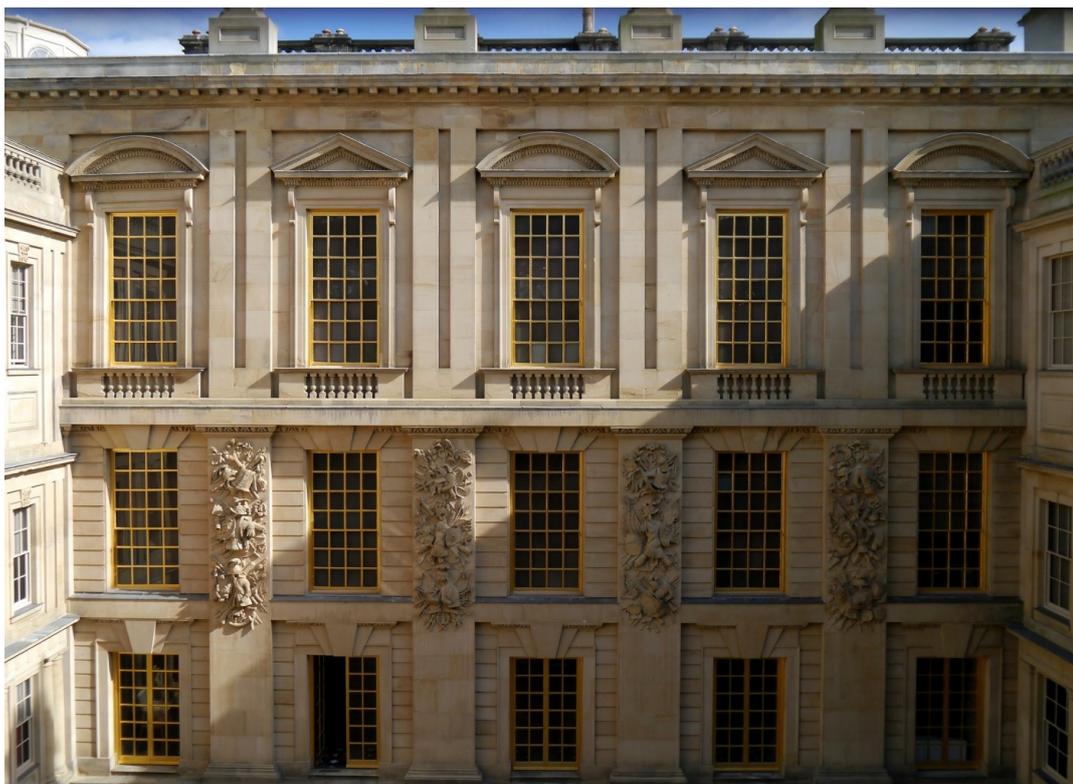


Fig. 64. Chatsworth House, Cortile, prospetto Nord



Fig. 65a. Chatsworth House, una delle porte della State Drawing Room;
b. Infilata delle stanze dell'Appartamento di Stato del corpo Sud

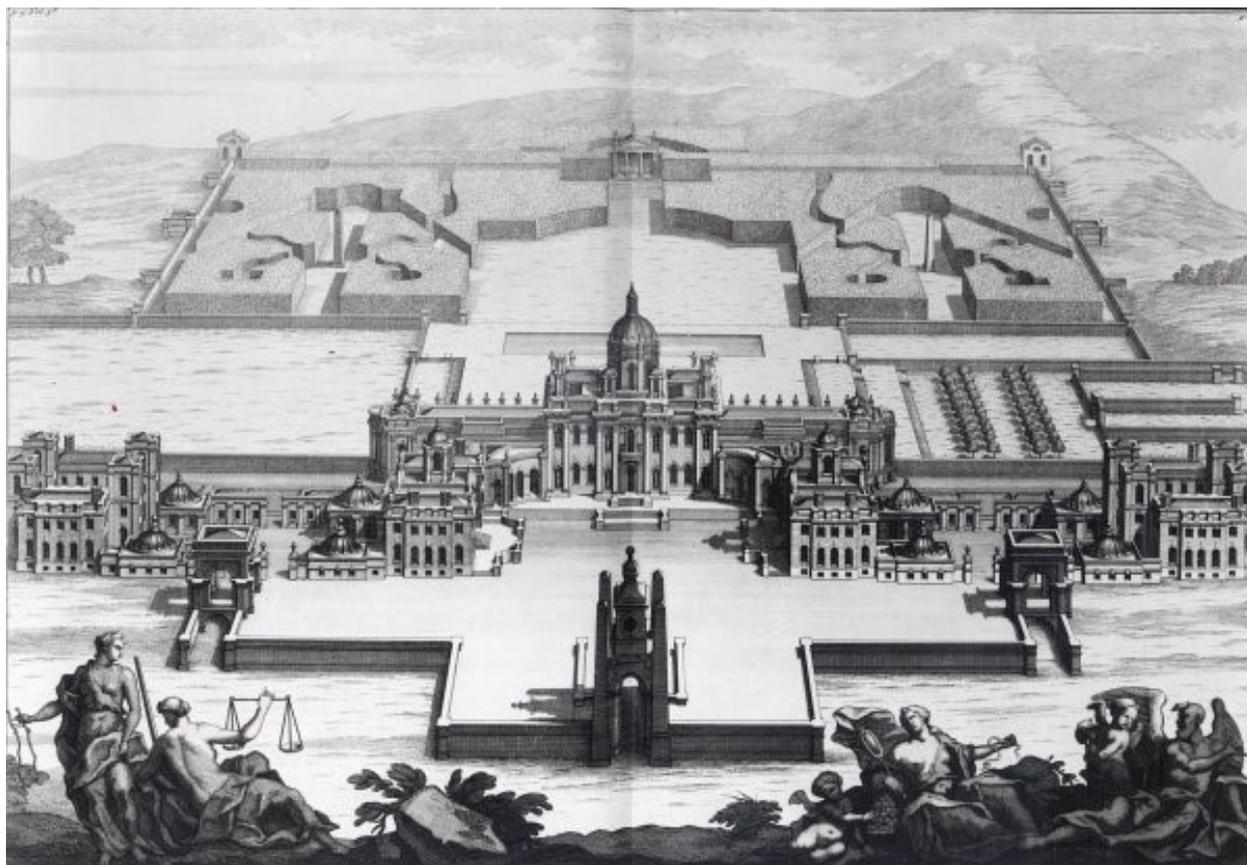


Fig. 66. C. Campbell, *Veduta a volo d'uccello di Castle Howard, North Yorkshire, secondo il progetto originale* (da Campbell 1715), particolare



Fig. 67. Chatsworth House, Stalle



Fig. 68. Castle Howard, Hall, veduta parziale



Fig. 69. Castle Howard, fronte Sud



Fig. 70. Castle Howard, fronte Nord, particolare

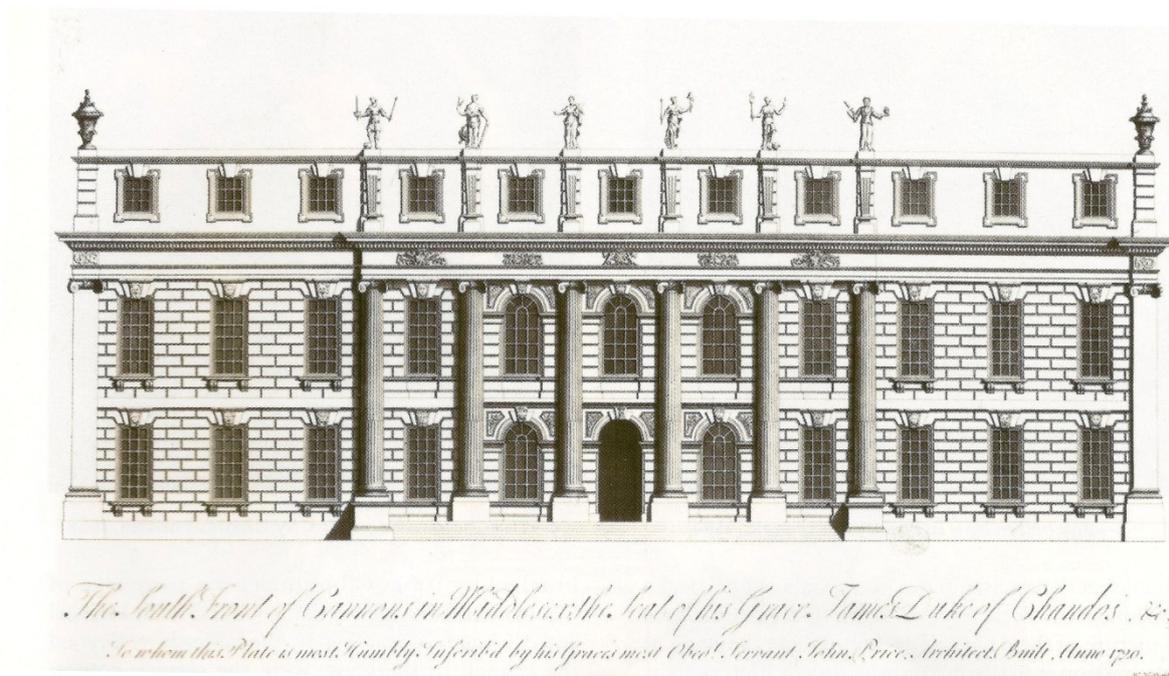


Fig. 71. C. Campbell, Rilievo del fronte Sud di Cannons House, Middlesex (da Campbell 1714)



Fig. 72. James Thornhill, *Bozzetto per le pitture murali dello scalone di Cannons*, Tate Britain



Fig. 73. St. Michael and All Angels a Great Witley, Worcestershire con le decorazioni della volta trasportate dalla cappella di Cannons

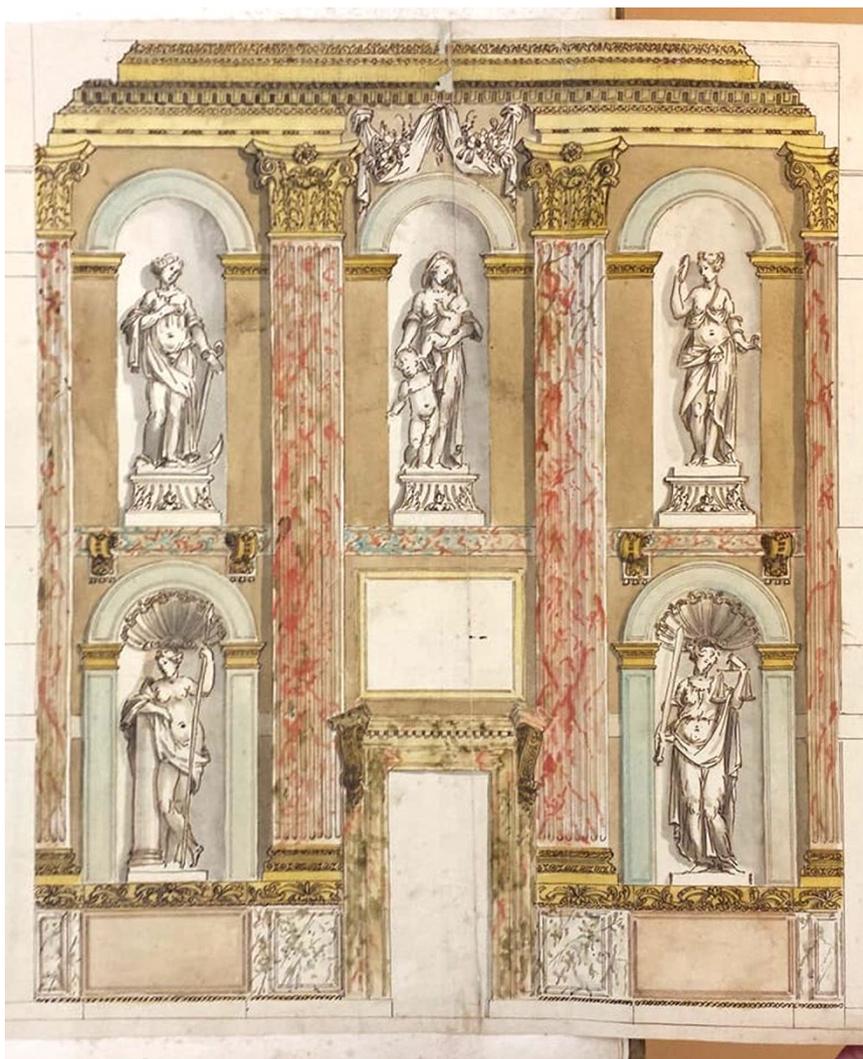


Fig. 74. John Vanbrugh e Nicholas Hawksmoor, *Progetto per una delle facciate del Saloon di Blenheim Castle*, OBL

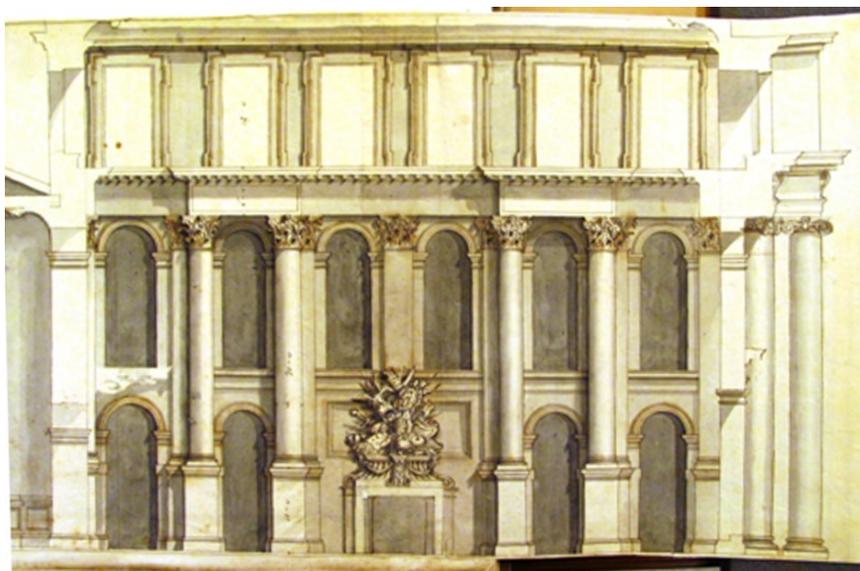


Fig. 75. John Vanbrugh e Nicholas Hawksmoor, *Sezione della Hall di Blenheim Castle*, OBL



Fig. 76a. Guglia della Frelser Kirke, Copenhagen; **b.** Vecchia cappella Reale nel castello di Tre Kronor a Stoccolma, veduta verso l'altare, incisione di Erik Dahlbergh (1695); **c.** Vecchia cappella Reale nel castello di Tre Kronor a Stoccolma, veduta verso la controfacciata, incisione di Erik Dahlbergh; **d.** Cappella del Palazzo Reale di Stoccolma



Fig. 77. Tavolo eucaristico delle chiese londinesi di **a.** St. Vedast Foster Lane; **b.** St. Stephen Walbrook; **c.** St. Benet, Paul's Wharf



Fig. 78. Dossale della chiesa di St. Clement's Eastcheap, Londra



Fig. 79. Dossale della chiesa di St. Mary Abchurch, Londra



Fig. 80. William Talman, *Progetto per il dossale della chiesa di St. Michael Paternoster Royal*, Londra, VAM



Fig. 81. Dossale della chiesa di St. Nicholas, Deptford, Londra (allestimento originale)

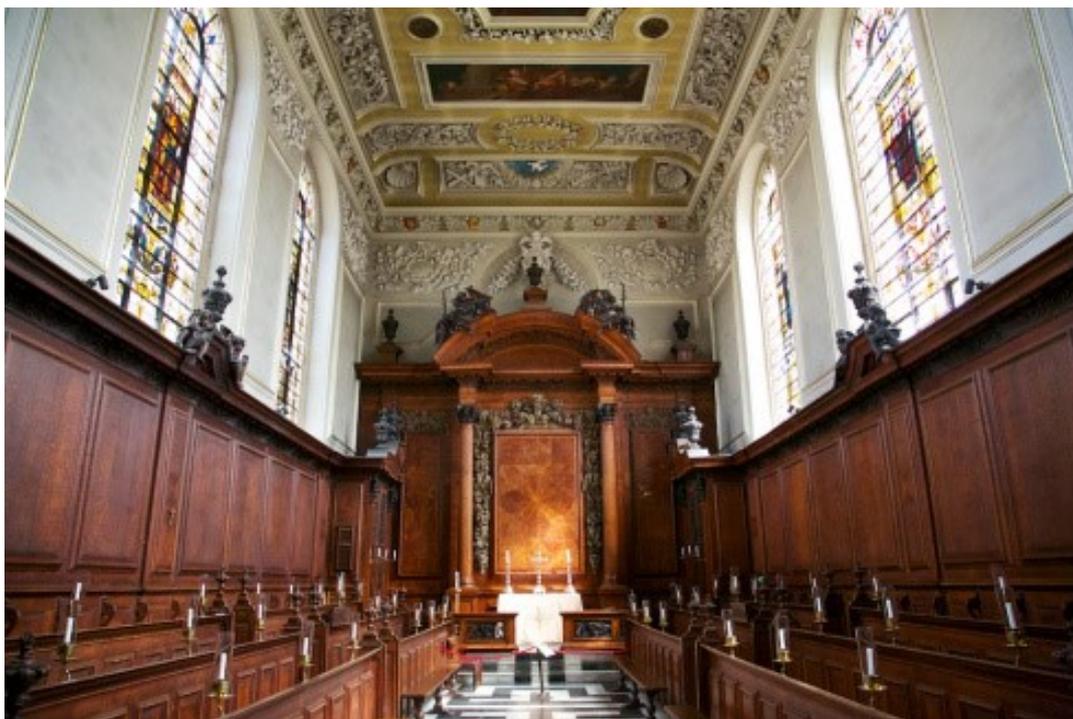


Fig. 82. Trinity College, Oxford, Cappella



Fig. 83. Trinity College, Cambridge, Cappella



Fig. 84. Dossale marmoreo della cappella di Chatsworth House, Derbyshire

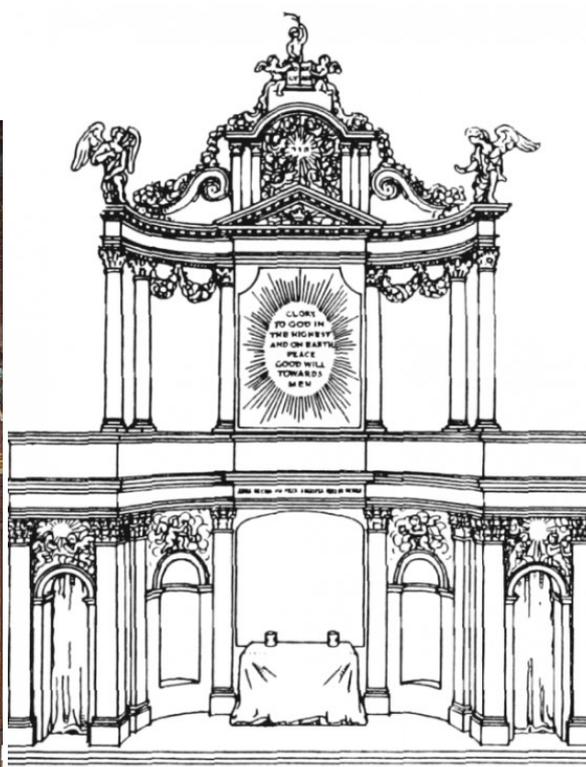


Fig. 85. Ricostruzione dell'aspetto originale dell'altare della cappella cattolica di Giacomo II nel palazzo di Whitehall



Fig. 86. A. Specchi, *Frontespizio* (da Falda e de Rossi 1669b)



Fig. 87. Dossale della chiesa di St. Mary le Bow, Londra



Fig. 88. Dossale della Cappella di Belton House, Lincolnshire

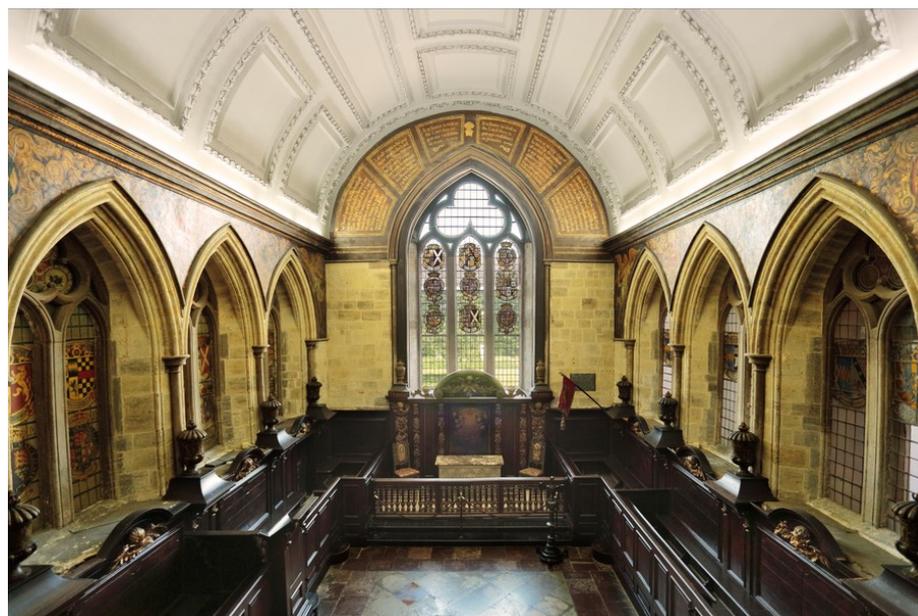


Fig. 89. Petworth House, West Sussex, Cappella



Fig. 90. Anonimo (italiano?), *Copia della Pietà vaticana di Michelangelo*, Petworth House, West Sussex



Fig. 91. Frammenti dell'altare della cappella di Giacomo II a Whitehall, St. Andrew's, Burnham-on-Sea

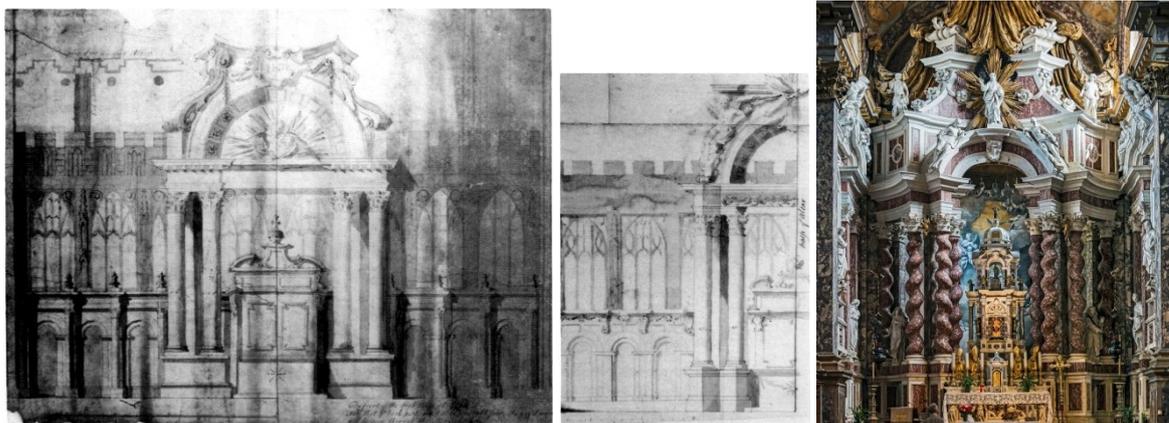


Fig. 92a. Nicholas Hawksmoor, *Due studi per il dossale e il ciborio dell'altare della cattedrale di York*, BL;
b. Altare maggiore della chiesa di S. Maria degli Scalzi, Venezia



Fig. 93a. Christopher Wren (progettista), *Modello di ciborio per l'altare di St Paul's*; **b.** Altare della Chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria, Roma



Fig. 94. Veduta della cappella di Wimpole Hall, Cambridgeshire



Fig. 95. Guglie delle torri campanarie delle chiese di St. Stephen Walbrook, St. James Garlickhythe, St. Vedast Fosterlane



Fig. 96a. Torre campanaria di St. Paul's, Londra; **b.** Torre campanaria di Sant'Agnese in Piazza Navona, Roma. Si osservi l'identica disposizione planimetrica circolare con colonne aggettanti radialmente del livello mediano delle due strutture

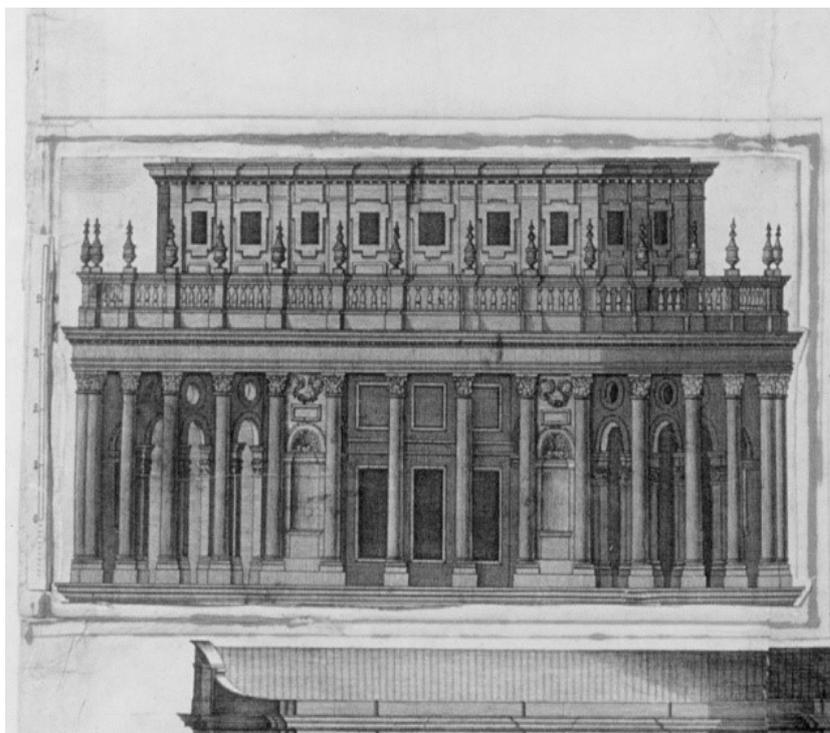
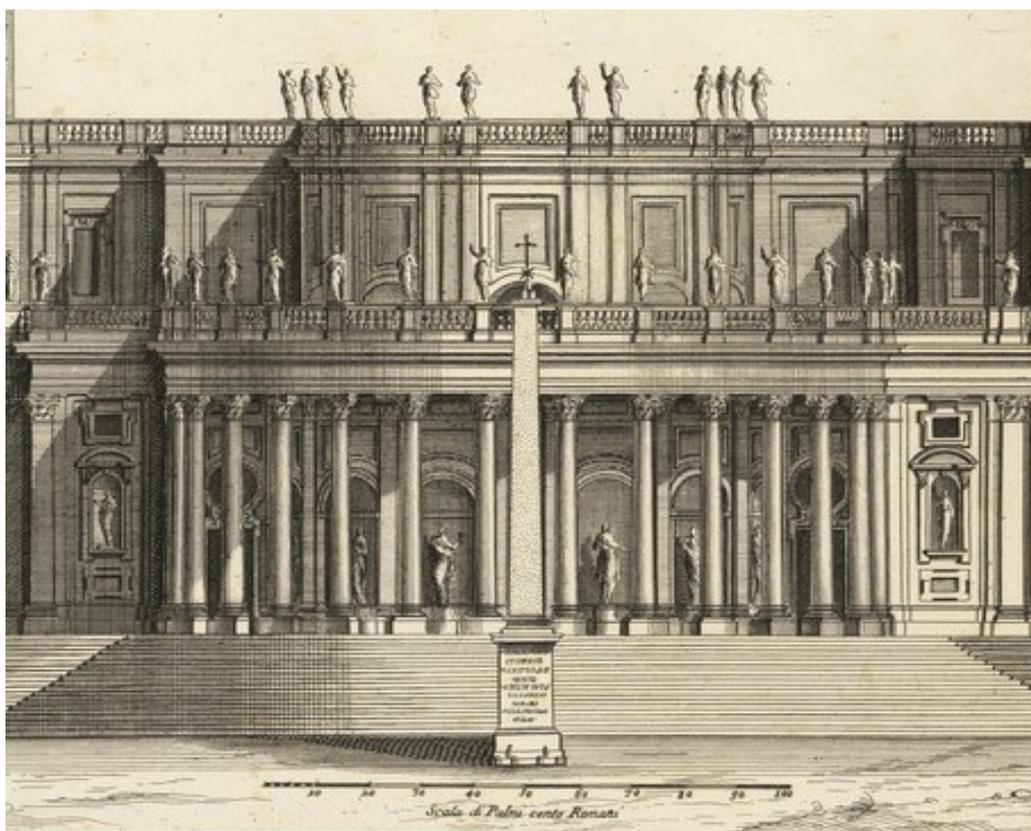
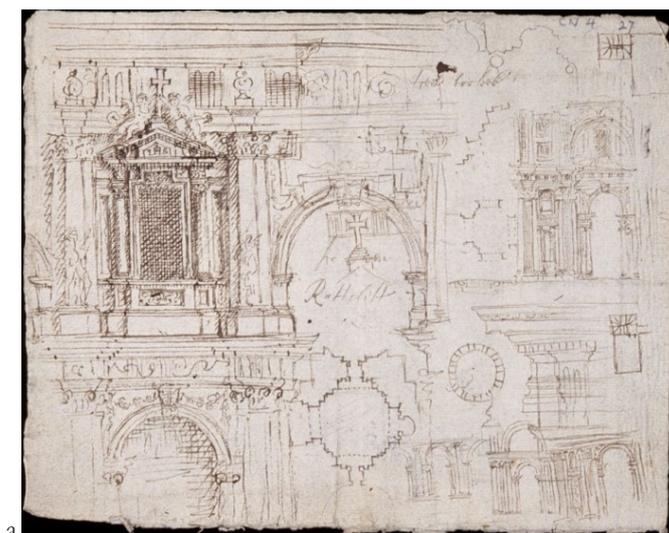


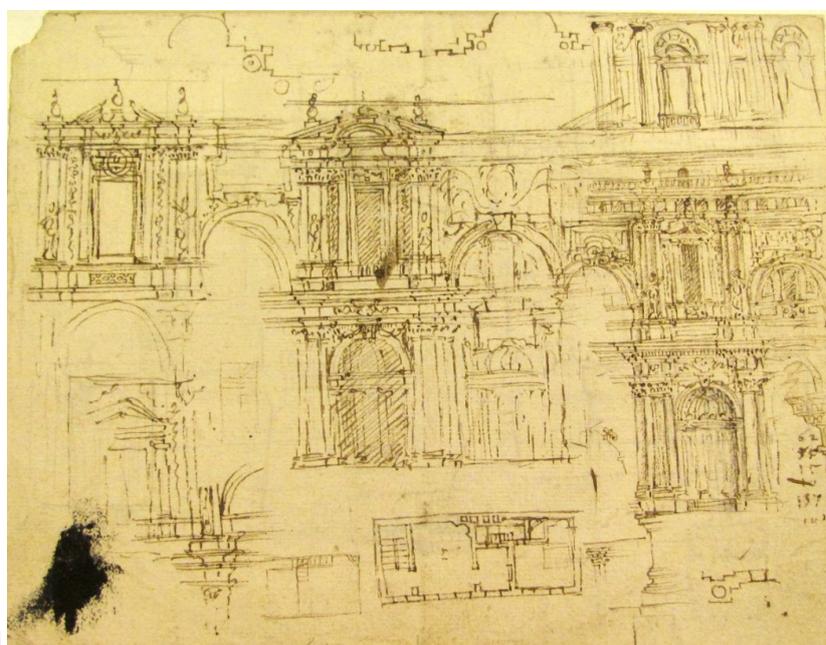
Fig. 97a. A. Specchi, *Progetto di Gian Lorenzo Bernini per la decorazione della tribuna della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma al tempo di Clemente IX* (da Specchi 1721), particolare;
b. Anonimo (1720 c.), *Rilievo del tamburo della cupola di St Paul's, Londra*, St. Paul's Library



a.



b.



d.

Fig. 98. William Talman, *Studi per il completamento e l'adeguamento dei prospetti e delle strutture interne ed esterne di St. Paul's*, WAM (a) e VAM (b.- c.)



Fig. 99. John Talman, *Progetto per la pavimentazione della crociera di St. Paul's*, AMOx



100.



101.

Fig. 100. John Talman, *Progetto per la ricostruzione della facciata della chiesa di St. Olave a York*, BM

Fig. 101. Id., *Studio di facciata ecclesiastica*, Courtauld Institute

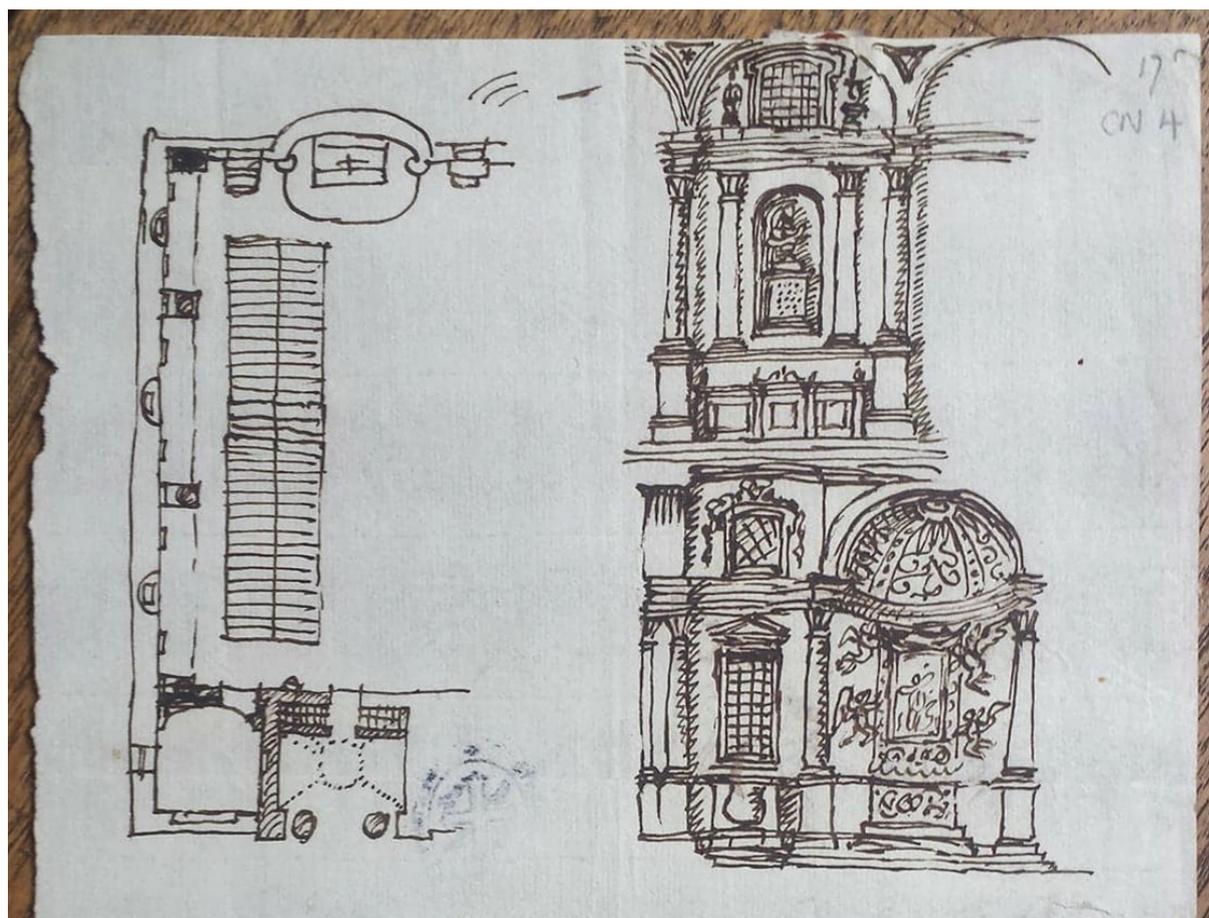


Fig. 102. John Talman, *Studio di pianta e alzati interni di edificio ecclesiastico*, WAM

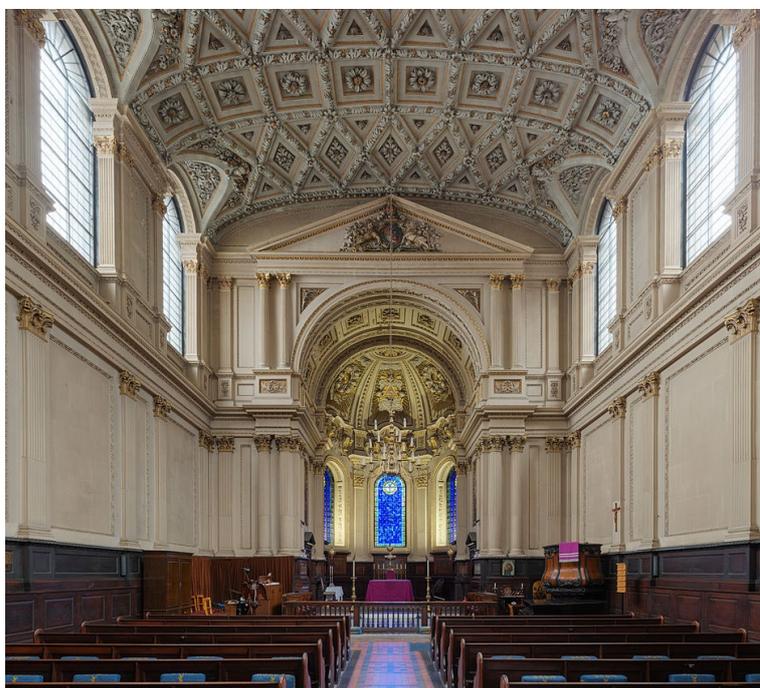


Fig. 103. Vedute esterna ed interna della chiesa di St. Mary-le-Strand, Londra

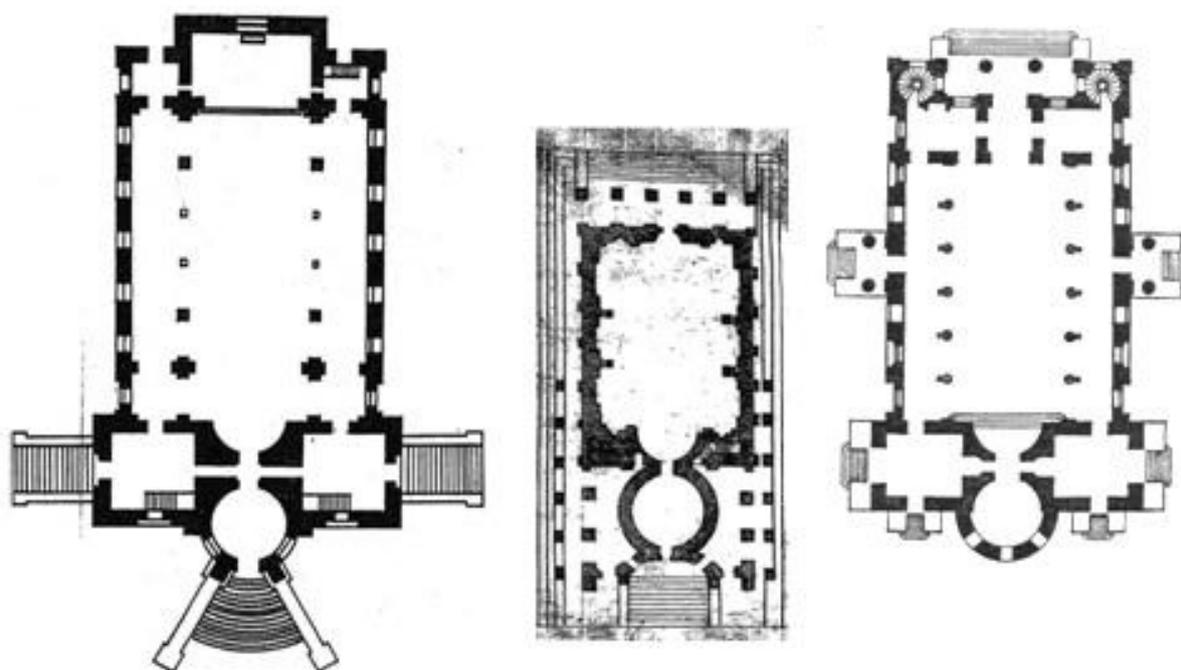


Fig. 104a. Nicholas Hawksmoor (progettista), *Pianta della chiesa di St. Anne Limehouse*, Londra;
b. *Pianta del Tempio del Divo Romolo* (da Soria 1624); **c.** Nicholas Hawksmoor, *Studio preliminare per la pianta della chiesa di St. Anne Limehouse*, BL

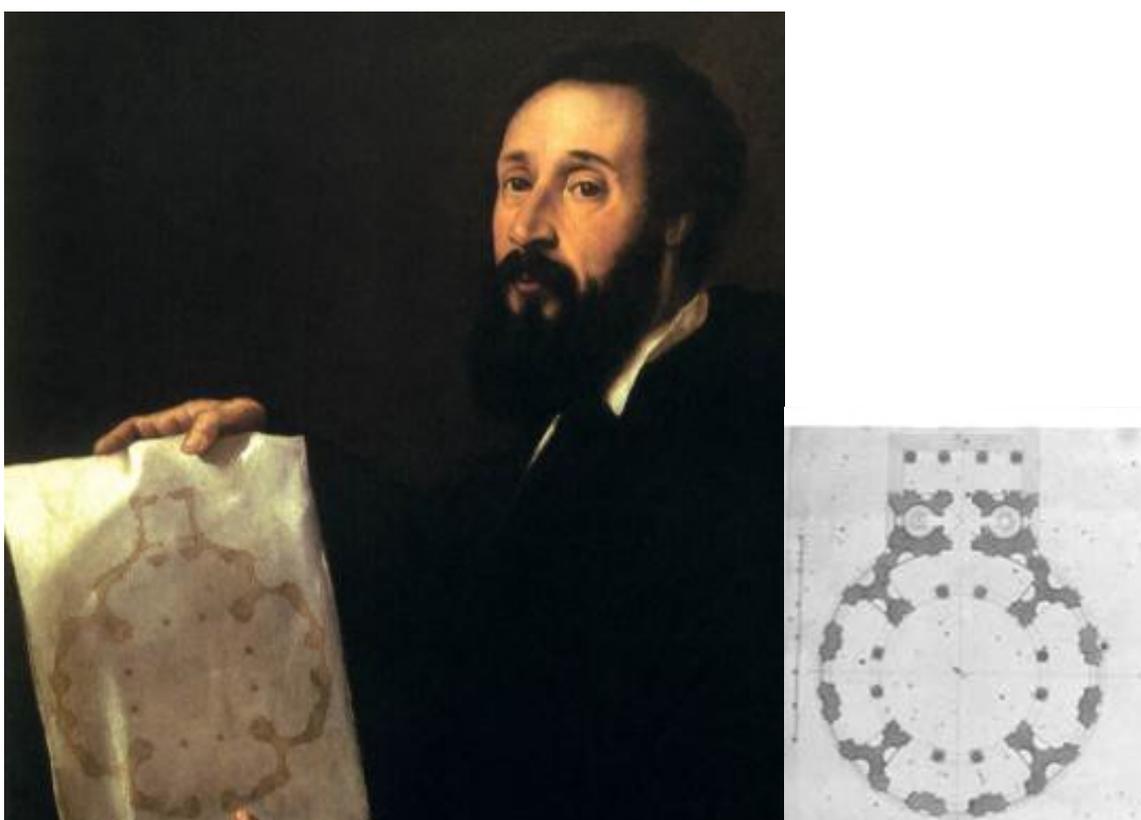


Fig. 105a. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Giulio Romano*, Mantova, Museo Civico di Palazzo Te;
b. James Gibbs, *Primo Progetto per la chiesa di St. Martin- in- the- Fields*, *pianta del livello terreno*, AMOx, Gibbs Collection

«*enquire what Italy in particular produc'd*». Lo studio dei modelli architettonici e decorativi dell'Italia barocca in Inghilterra attraverso le fonti grafiche

3.1 Circolazione di artisti e circolazione di idee

I precedenti capitoli hanno indagato soprattutto il gusto dei committenti e dei critici inglesi come un potente stimolo alla creazione in patria di opere d'arte e d'architettura allineate alle istanze formali del Barocco italiano. Al contributo dei committenti in questo processo di aggiornamento formale, cioè in sostanza all'importanza della "moda" nella definizione degli ornamenti e del carattere formale degli edifici, diedero grande importanza Colen Campbell e Alexander Pope insieme con altri critici che propendevano per l'adozione di un linguaggio classicista in architettura³⁹⁴. L'ingegnere civile e militare e architetto Nicholas Dubois (1665-1735) nell'introduzione alla traduzione dell'edizione inglese dei *Quattro Libri dell'Architettura* di Andrea Palladio curata e illustrata da Giacomo Leoni (1686-1746) nel 1715, ad esempio, sosteneva questa opinione: «Io confesso che le imperfezioni che si osservano nei nostri edifici sono spesso da ascrivere al capriccio e alle passioni momentanee di coloro per i quali sono stati costruiti»³⁹⁵. Nella prefazione del *Vitruvius Britannicus* Colen Campbell aveva invece fatto riferimento chiaramente alla grande importanza che il sempre maggior diffondersi dei viaggi d'istruzione aveva avuto per la diffusione di un gusto barocco in architettura e nella decorazione tra i giovani gentiluomini inglesi del tempo. Egli affermava che «la stima generale che i viaggiatori posseggono per le cose che appartengono a luoghi stranieri in niente è più cospicua che in ciò che attiene all'architettura»³⁹⁶. Indubbiamente la sempre più diffusa pratica dei viaggi d'istruzione contribuiva a indirizzare il gusto dei ceti nobiliari nei campi dell'architettura e dei suoi ornamenti verso lo stile tardo-barocco italiano e inducevano una sempre crescente ambizione degli appartenenti a questo stesso ceto, o almeno dei più abbienti e ambiziosi tra questi, a riprodurre qualcosa dell'eleganza e dello splendore architettonico di Roma e Firenze, Torino e Venezia. Come già accennato nel precedente capitolo, ciò era tanto più vero quanto più le forme del Barocco italiano andavano diffondendosi in Europa continentale, non solo nei

³⁹⁴ Per i giudizi di Pope cfr. *supra*, pp. 112-13, 120-21. Si veda anche il giudizio negativo di Anthony Ashley Cooper, III conte di Shaftesbury (1671-1713) sull'influenza delle corti sul gusto comune (*infra*, p. 234). Su Shaftesbury, cfr. anche p. 187.

³⁹⁵ «I confess that the imperfections observable in our buildings, are often to be ascrib'd to the Caprice and Infatuation of those for whom they are made». Leoni 1715, *Translator's Preface*.

³⁹⁶ «The general Esteem that Travellers have for Things that are Foreign, is in nothin more conspicuous than with Regard to Building. We travel, for the most part, at an Age more apt to be imposed upon by the Ignorance of Partiality of others, than to judge truly of the Merit of Things by Strength of Reason. It's owing to this Mistake in Education, taht so many of the British Quality have so mean an Opinion of what is performed in our own Country; tho', perhaps, in most we equal, and in some Things we surpass, our Neighbours». Campbell 1714, *Introduction*.

territori di fede cattolica, come la Spagna o il Sacro Romano Impero, ma anche in paesi protestanti come la Danimarca, la Svezia e l'elettorato di Brandeburgo.

Come si è cercato di illustrare fin qui, per rispondere alle proprie ambizioni e ottenere opere rispondenti al gusto coltivato con dirette esperienze continentali o semplicemente percepito come alla moda, un numero limitato di committenti di altissimo rango erano disposti a richiedere progetti architettonici, dipinti, sculture e persino elementi architettonici decorativi ad artisti operanti in Italia o ad ingaggiare qualcuno di quei pittori e stuccatori italiani o francesi che furono presenti stabilmente o per brevi periodi in Inghilterra tra gli anni Novanta del Seicento e gli anni Venti del secolo successivo. Tuttavia tali acquisti ed ingaggi non erano senza difficoltà. Vi era innanzitutto una questione economica e poi una serie di più sottili ragioni di opportunità. Se l'acquisto e il trasporto di dipinti dall'Italia era un'operazione relativamente facile da affrontare sul piano tecnico e finanziario, l'importazione di sculture e di elementi architettonici lapidei dall'Italia era al contrario faccenda di molto maggiore spesa. Alcuni grandi personaggi, come il conte di Exeter, Lord Strafford o Marlborough, si risolsero (pur con grandi difficoltà nel caso del secondo personaggio) a compiere simili investimenti ma altri nobili inglesi erano probabilmente atterriti dai preventivi di spesa presentati dagli scultori o dagli agenti incaricati di procacciare le opere, come lo fu il pur ricchissimo Duca di Chandos dalle richieste di Baratta per la fornitura di porte e camini per Cannons³⁹⁷.

Verrio aveva raggiunto una stabile e fortunatissima collocazione professionale in Inghilterra e altri pittori italiani di talento, come Sebastiano e Marco Ricci e Giovannantonio Pellegrini o stuccatori di grande abilità come Giovanni Bagutti e Giuseppe Artari soggiornarono più o meno a lungo in questo paese. Tuttavia esistevano numerose ragioni di natura politica e religiosa, oltre che economiche, che concorrevano a limitare grandemente la presenza di artisti italiani sulle isole britanniche. La grande diffidenza nei confronti dei cattolici negli anni di governo di Guglielmo III e le gravi restrizioni delle libertà civili di culto e di assemblea a questi imposte con l'Act of Toleration del 1689, erano certamente fattori che scoraggiavano l'afflusso in Inghilterra di artisti cattolici. Gli architetti e artisti italiani erano probabilmente poco propensi ad affrontare le difficoltà della collocazione professionale in un paese protestante. Lione Pascoli, ad esempio, riferisce che il pittore Pietro Antonio de' Pietri (1663-1716), ben inserito presso la committenza inglese per il gran numero di dipinti originali e copie spediti in Inghilterra, fu chiamato in quello stesso paese con la promessa di una ricchissima pensione «ma ricusò d'andarvi per izelo di Religione»³⁹⁸. Ragioni simili addusse l'architetto e sacerdote Domenico Martinelli (1650-1718) per rifiutare i pressanti inviti rivoltigli dall'elettore di Brandeburgo (il futuro Federico I di

³⁹⁷ Cfr. *supra*, p. 107.

³⁹⁸ «Molti [dipinti] ne mandò in Inghilterra, ove mandò anche diverse copie de' più celebri, che sono in Roma, e talmente si sparse in quel regno la fama del suo pennello, che chiamato vi fu con duecento scudi il mese di stipendio; ma ricusò d'andarvi per izelo di Religione». Pascoli 1674, vol. 1, p. 226.

Prussia) di recarsi al suo servizio in Germania e numerose altre offerte ricevute dalla corona d'Inghilterra e dai nobili di quel paese, nonché da grandi signori dell'Olanda. Egli, infatti, sostenne recisamente di non aver alcun desiderio di andare a «stare tra gli Eretici»³⁹⁹. Persino Verrio, pur vivendo ormai da anni in Inghilterra con la sua famiglia, avanzò scrupoli di natura religiosa nel rifiutarsi di servire la corona inglese dopo la cacciata del cattolico Giacomo II, preferendo in un primo momento trovare rifugio nel servizio quasi esclusivo del dissidente cattolico conte di Exeter⁴⁰⁰. Paolo Falconieri non mostrò simili preoccupazioni religiose nel proporre i suoi progetti per il nuovo palazzo di Whitehall e per Heythrop Park, ma ricevette forse critiche a Roma o a Firenze da parte di osservatori con maggior scrupolo. A ciò sembra far riferimento Lorenzo Magalotti in una scherzosa lettera rivolta all'architetto, suo caro amico, dichiarando di non capire come possa essergli stato richiesto un progetto per il palazzo reale d'Inghilterra dal momento che il «re d'Inghilterra», ovvero l'esiliato Giacomo II riconosciuto formalmente come legittimo da molte potenze cattoliche, «è a San Germano»⁴⁰¹.

Nonostante la disponibilità all'adeguamento in forme barocche dell'architettura ecclesiastica, o di alcuni dei suoi arredi significanti come gli altari, ed episodi come l'allogazione a Verrio delle decorazioni nelle cappella di Hampton Court e a Sebastiano e Marco Ricci delle pitture nell'abside dell'Ospedale Militare Reale di Chelsea (per limitarci soltanto alle opere "pubbliche"), molti anglicani dovevano trovare sconveniente l'attiva partecipazione di artisti cattolici nella decorazione dei propri luoghi di culto. Questo fatto ebbe certamente un peso determinante nella decisione di affidare a Thornhill l'incarico di decorazione della cupola di St. Paul's. Si dice infatti che Thomas Tenison (1636-1715), arcivescovo di Canterbury e membro della commissione istituita per decidere della decorazione della cupola, sostenne con decisione: «io non sono un giudice di pittura, tuttavia credo di dover insistere su due questioni: il

³⁹⁹ In una lettera dello stesso Martinelli pubblicata da Giambattista Franceschini, biografo di Domenico, l'architetto scrive: «da Berlino e da Londra e da Loo comparvero lettere molto obbligate, con inviare ancora qui all'Haya molte persone per stimolarmi ad accettare il partito del Sign. Elettore di Brandenburg [...] Monsieur de Marè soprintendente generale delle Fabbriche del Re Wiglielmo mandatomi a chiamare mi trattene per più di tre ore in discorsi continui sopra tale affare [...] promisi [di andare a Berlino]. Ma non già di restarvi, poiché non mi curo di stare fra gli Eretici». Franceschini 1772, - p. xxix. Franceschini riferisce inoltre che «attesa la somma pietà, e religione costantemente rigettò le onorevoli, e lucrose offerte state fattegli da più Principi Protestanti, dal Re d'Inghilterra, di Prussia, e di trattenersi in Olanda, da sue lettere ciò ricavandosi», e che «La singolare pietà, religione, e divozione lo fecero distinguere ovunque dimorava». Franceschini 1772, - pp. xxxv-xxxvi. Tornato a Lucca sua città natale nel 1708, soffrendo di vedersi poco considerare e preferire per il completamento del palazzo pubblico lo "straniero" Juvarra, Martinelli, scrisse al fratello «mi pento quasi di non aver accettato in Inghilterra, Olanda, e Germania gl'inviti, che mi hanno fatti quei Principi Protestanti, perche in verità era un bellissimo servire oltre l'onorevole, e grosso stipendio, che mi veniva offerto». Franceschini 1772, p. xxxix. Ancora in un'altra lettera al fratello sugli stessi argomenti, Martinelli scrisse: «Mi dispiace bene di non avere il comodo di andarmene in Inghilterra, o a Berlino, ove a braccia aperte sarei accolto; ed ove sono aspettato con impazienza». Franceschini 1772, p. xxxix. Franceschini sostiene inoltre che che attorno al 1705 Martinelli era impegnato in «continue fatiche [...] per corrispondere alle richieste, che ogni giorno aveva dalla Germania, Fiandra, Inghilterra, ed Olanda». Franceschini 1772, - p. xxxv. Per un ipotetico progetto per Whitehall disegnato da Martinelli, cfr. *supra*, p. 93 e nota 243.

⁴⁰⁰ Cfr. *supra*, pp. 101-02.

⁴⁰¹ «[...] è vero che tu abbia avuto la commissione di far la pianta del palazzo di Whitehall. Io l'avevo sentito dire, e dicevano, che tu ne avessi l'ordine dal re d'Inghilterra, ed io, che non conosco per ora altro re d'Inghilterra che quello che è a San Germano, dicevo tra me, Paolo avrebbe a farsi onore, perché averà tempo di studiarci un pezzo [...]». La lettera è spedita da Firenze ed è datata 17 aprile 1703. Cit. in Sicca 2008b, p. 67, nota 127.

primo che il pittore che sarà impiegato sia un protestante; e in secondo luogo che egli sia un inglese»⁴⁰². Anche in opere di committenza reale e di grande visibilità pubblica deve essere stata avvertita fortemente l'esigenza di emanciparsi dalla dipendenza da artisti cattolici. Anche in questo contesto James Thornhill deve essere stato molto favorito. La sua nazionalità britannica deve aver avuto un ruolo determinante nella decisione di affidargli l'incarico di eseguire lo straordinario ciclo di pitture celebrative e allegoriche della Painted Hall nell'Ospedale Navale Reale di Greenwich, uno dei maggiori complessi di pitture murali dell'Europa del tempo (fig. 106).

Comunque, gli artisti italiani, che, a dispetto delle difficoltà summenzionate, operavano in Inghilterra, erano oberati di incarichi per la decorazione di edifici residenziali e ricevevano, indipendentemente dalla qualità della loro opera, compensi straordinari. La mancanza di un numero sufficiente di artisti capaci di eseguire in modo qualitativamente eccellente e a costi ragionevoli vasti programmi di decorazione pittorica o plastica affliggeva l'intero sistema delle arti britannico e penalizzava in particolare la grande committenza pubblica e reale, impedendo la completa e rapida attuazione dei piani approvati. Gli ornati scultorei degli esterni dell'ospedale di Greenwich o delle facciate di Blenheim Palace mostrati nei disegni dei loro architetti e persino nelle tavole del *Vitruvius Britannicus* rimasero ineseguiti a causa della difficoltà della produzione artistica inglese di tener testa ai desideri di magnificenza dei committenti⁴⁰³. La questione della loro esecuzione fu rimandata a un momento più fausto e in molti casi si trascinò fino a quando le mutazioni del gusto annunciate dallo stesso *Vitruvius Britannicus*, e poi precisate e diffuse nel corso degli anni Venti e Trenta del secolo grazie all'opera di Lord Burlington, non scoraggiarono del tutto la prosecuzione dei progetti o portarono a una loro realizzazione in forme semplificate.

L'incompletezza di tanti disegni realizzati per la corona nel corso degli anni di Guglielmo III e della regina Anna (ad esempio i disegni redatti sotto la direzione di William Talman per le fontane del parco di Hampton Court degli ultimi anni di regno di Guglielmo III ai quali abbiamo già fatto riferimento) si deve probabilmente all'impossibilità di disporre di un numero adeguato di capaci scultori⁴⁰⁴. Caius Gabriel Cibber e Jan Van Nost erano certamente in grado di condurre simili incarichi, tuttavia essi erano

⁴⁰² «I am no judge of painting, but on two articles I think I may insist: first that the painter employed be a Protestant; and secondly that he be an Englishman». Cit. in Gibson-Wood 1993, p. 233. In questo caso le ragioni economiche devono aver influito assai meno di quelle di opportunità sulla decisione della commissione. Per un attimo fu presa anche in considerazione la possibilità di decorare la cupola soltanto di stucchi con rosette e fregi dorati. Questa sarebbe stata una decorazione di gusto barocco, affidata certamente ad esperti stuccatori italiani (e cattolici) come i più volte nominati Bagutti e Artari, ma in questo caso non vi sarebbe stato alcuno scandalo, non essendo tali decorazioni portatrici di alcun messaggio figurativo. Sarebbe inoltre costata, secondo la commissione, meno della metà degli affreschi poi eseguiti da Thornhill. In realtà la maggior parte degli ecclesiastici coinvolti nella vicenda era, come Wren, propensa all'inserimento di un programma figurativo nella decorazione della basilica, ma non era disposta a rischiare che l'esecuzione di simili pitture da parte di pittori cattolici veicolasse un "sentimento" papista in tali decorazioni, o comunque temeva che quest'accusa avrebbe potuto essere rivolta a tali decorazioni da parte dei protestanti più rigorosi. Cfr. Gibson-Wood 1993, p. 234.

⁴⁰³ Sull'ornato scultoreo del complesso di Greenwich, cfr. *supra*, p. 75; su Blenheim, pp. 112-13.

⁴⁰⁴ Cfr. *supra*, pp. 71-72.

contemporaneamente impegnati in un numero grandissimo di cantieri reali (nella decorazione delle facciate di Hampton Court, a Kensington Palace, a St. Paul's) e aristocratici (in particolare a Chatsworth) e in sostanza troppo occupati per poter tener testa a tutte le richieste.

Forse a cause di natura diversa si deve invece il fallimento dell'ambizioso progetto, elaborato in squadra da Wren e Grinling Gibbons, per un grandioso monumento funebre per Guglielmo III e Maria II⁴⁰⁵. Secondo questo progetto, redatto nei primi anni di regno della regina Anna, la struttura avrebbe dovuto trovare spazio al termine della cappella di Enrico VII nella abbazia di Westminster. L'edificio sarebbe stato profondamente trasformato dall'inserimento della grande macchina architettonica, che prevedeva, oltre a un gran numero di colonne di marmo, anche una selva di sculture allegoriche nello stesso materiale, i ritratti dei due sovrani in bronzo dorato e inoltre figure angeliche, bassorilievi, trofei militari e fregi decorativi (fig. 107). Il progetto mostra come l'architetto e lo scultore tentassero di rielaborare al servizio della corona d'Inghilterra le forme dei grandi monumenti papali, che essi potevano conoscere soltanto attraverso disegni e incisioni. All'ampio piedistallo del sarcofago al di sopra del quale si ergono le effigi dei sovrani congiunti, si addossano due meste figure allegoriche, in una citazione esplicita del sepolcro di Urbano VIII (1628-1647) nella Basilica di San Pietro in Vaticano (fig. 108). Il motivo del baldacchino dorato, con le falde scostate da bianchi angeli in volo per rivelare la gloria ultraterrena a cui i defunti monarchi sono stati ammessi, potrebbe invece indicare che Wren e Gibbons conoscessero il progetto di Pierre Legros (1666-1719) per il grande sepolcro di Gregorio XV (1554-1623, pontefice nel 1621) nella chiesa di Sant'Ignazio di Lojola a Roma, concluso nel 1712 con la collaborazione di Pierre Etienne Monnot ma in lavorazione fin dal 1707 e forse progettato già in precedenza⁴⁰⁶. Gibbons era un valente disegnatore e un abilissimo intagliatore coinvolto in tutti i maggiori cantieri reali e aristocratici del tempo, in quanto era specializzato nell'esecuzione di ornamenti di drappi, fiori e fogliami di altissima qualità e di rigogliosa invenzione, perfettamente integrabili in progetti architettonici di gusto barocco. Tuttavia gli oggettivi limiti formali delle figure umane a tutto tondo scolpite da Gibbons per i monumenti funebri di un gran numero di aristocratici inglesi, tra cui il ritratto funebre di Henry Somerset, I duca di Beaufort (1629-1700 – eseguito dopo il 1701) e quello di Sir

⁴⁰⁵ BM 1881,0611.164. Cfr. Croft-Murray 1960, cat. n. 1 e Stainton e White 1987, p. 154. Le allegorie rappresentate nel disegno sono quelle della Virtù, della Speranza, della Giustizia, della Prudenza e della Carità. All'interno del baldacchino gli angeli discendono tra nuvole e raggi di luce di bronzo dorato reggendo palme di gloria e immortalità e una corona celeste. Un diverso progetto, caratterizzato dall'inclusione delle sculture in una struttura più bassa ma caratterizzata da un gran numero di colonne tortili decorate di ghirlande bronzee è custodito presso la Codrington Library di All Souls College a Oxford (fig. 122b.). Per questo disegno, cfr. Geraghty 2007, cat. n. 123.

⁴⁰⁶ Bacchi 1996, p. 814. Il monumento presenta alcune somiglianze nella concezione generale anche con un monumento a Carlo I progettato da Grinling Gibbons sotto il regno di Carlo II. Due varianti del progetto del monumento prevedono un'apoteosi della figura del re, levato dalle virtù e trionfante sui vizi dei suoi nemici mentre una gloria di angeli lo sorvola recando la corona della gloria dei santi e le palme del suo martirio. Cfr. Beddard 1984, p. 32. Ciò non è strano se si pensa ai collegamenti di Monnot con il mercato della committenza inglese e a cui si è fatto in precedenza riferimento. Cfr. *supra*, p. 102.

Cloudesley Shovell (1650-1707 – eseguito c. 1707)⁴⁰⁷, devono aver indotto molti critici a dubitare dell'opportunità di affidargli un simile incarico (*fig.* 109).

D'altro canto non vi sarebbe mai stata la possibilità di ottenere da artisti italiani le sculture per un simile monumento, sia perché ragioni politiche vi si sarebbero verosimilmente frapposte, sia per l'altissimo costo dell'operazione. Del resto, anche il tentativo dalla *Commission for Fifty New Churches* di ottenere una statua bronzea della Regina Anna da Giovanni Battista Foggini da collocare davanti alla chiesa di St. Mary le Strand naufragò tra difficoltà logistiche, economiche e da ultimo anche di natura politica e ciò nonostante l'entusiasmo della stessa commissione per il progetto e l'energica e attiva partecipazione di John Talman, che, dall'Italia, si adoperava con ardore per il suo compimento⁴⁰⁸.

Al contrario delle grandi opere di scultura, progetti di architettura avrebbero potuto apparentemente essere richiesti facilmente all'estero, così come era prassi comune richiedere un quadro da cavalletto a un valente pittore straniero, anche senza comportare la chiamata degli architetti forestieri nelle isole britanniche. In realtà, tuttavia, le grandissime differenze nelle consuetudini residenziali d'Italia e Inghilterra rendevano pressoché impossibile per un architetto del primo paese la redazione a distanza di un progetto pienamente rispondente alle esigenze di un committente del secondo. È probabilmente a questo che si deve l'accantonamento dei disegni di Falconieri per Heythrop Park da parte di Lord Shrewsbury. L'aristocratico inglese, pur nel suo grandissimo apprezzamento per l'architettura italiana contemporanea, una volta tornato in patria e consultatosi con architetti e costruttori locali deve aver pensato che fosse impossibile dar corso al progetto italiano e decise pertanto di coinvolgere Thomas Archer per elaborare un nuovo disegno che avrà forse tenuto conto del precedente dal punto di vista dell'ornamentazione delle facciate, ma che risponde a logiche distributive della pianta e dei volumi tipicamente inglesi (ad esempio nella tradizionale collocazione dell'appartamento di rappresentanza al piano terreno).

Lord Shrewsbury non fu l'unico committente inglese a scontrarsi con la difficoltà di ottenere un progetto da un architetto italiano che potesse contemperare il gusto per l'architettura e la decorazione italiana con le consuetudini d'uso degli spazi domestici della società inglese. Anthony, Earl of Harrold (1696-1723), figlio di Henry Grey, primo duca del Kent (1671-1740), nel corso del suo viaggio in Italia del 1715-1716 presentò a Juvarra due disegni per la ricostruzione della dimora paterna di Wrest Park, già redatti da Giacomo Leoni tenendo conto delle necessità di una grande casa inglese⁴⁰⁹. Il progetto di

⁴⁰⁷ Cfr. Green 1964, pp. 74 e 164.

⁴⁰⁸ Cfr. Freddolini 2008.

⁴⁰⁹ Lord Harrold era perfettamente allineato al gusto filo-italiano e filo-barocco della maggior parte dei grandi committenti del periodo. A Roma egli tentò di commissionare una coppia di grandi dipinti mitologici a Giuseppe Chiari e a Firenze contattò lo scultore Soldani per discutere la possibilità di ottenere una serie di bassorilievi con soggetti tratti dalla storia inglese medievale e rinascimentale, che possiamo immaginare essere già destinati a qualche allestimento architettonico

Leoni era stato definito da Mr J. Gerrard (il tutore e guida di viaggio di Lord Harrold) «così appropriato e conveniente [...] per una residenza di campagna inglese [particolarmente per l'arrangiamento della Hall e della Galleria] che esso non può ammettere alcuna alterazione»⁴¹⁰. Il grande italiano trovò tuttavia molte cose da dire sui progetti, censurando in particolare la disposizione dei cortili, giudicati troppo piccoli. Ciò si doveva secondo lui proprio alla collocazione tra di essi, e dunque (come da tradizione) al centro geometrico dell'edificio, della grande Hall. Juvarrà criticava anche la posizione della cucina, posta al piano terreno in un blocco di costruzione ad essa interamente dedicato, secondo una tradizione locale che affondava in un remoto passato. Nell'elaborare una sua controproposta per il palazzo, che prevedeva fronti scanditi di paraste e colonne con balaustre e vasi di coronamento, Juvarrà tentò di convincere il nobiluomo straniero che la cucina sarebbe stata più convenientemente alloggiata in un seminterrato secondo l'uso italiano e che sarebbe stato più conveniente disporre la Hall al centro di uno dei prospetti, conferendogli una forma ovale con copertura a cupola e un'altezza di due piani⁴¹¹.

Il nobiluomo inglese deve probabilmente aver accolto con favore tali suggerimenti, indirizzando al padre una copia in piccolo del progetto juvarriano perché potesse giudicarlo. Egli richiese inoltre a un altro non precisato architetto romano un progetto per Wrest Park «nella maniera dei palazzi di qui [con la] scansione delle finestre [...] molto regolare», paragonandolo a Palazzo Barberini e a Palazzo Chigi Odescalchi in piazza Santi Apostoli. Lord Harrold sosteneva che questo palazzo avrebbe potuto essere «fatto in opera di laterizio», ad esclusione del portale sul giardino «che sarebbe stato più appropriato in pietra»⁴¹². Tuttavia, quando egli tornò in patria i progetti raccolti in Italia furono scartati e si decise invece di procedere col più convenzionale e cauto progetto di Leoni (in ogni caso non realizzato per il cambiamento delle fortune del duca di Kent dopo lo scoppio della South Sea Bubble). Probabilmente il duca di Kent non se la sentì (come forse neppure Lord Harrold) di rischiare di incorrere in impreve-

precedentemente progettato se non effettivamente costruito. Il giovane gentiluomo era particolarmente appassionato di architettura. Secondo le parole di Gerrard, egli «endeavour[ed] to be Informed of the best architects In several places in Italy [and] get what printed plans he can of the best houses he meets with». Gerrard era convinto che «very few young Gentlemen have taken more pains in order to acquire a taste and judgment [for these things], the acquisition of which may prove both of ornament and use». Harrold stesso, inoltre, scrisse a suo padre di aver l'intenzione di «purchase 'a Collection of Prints of all the buildings and other places one sees in Rome or elsewhere [...] specially such as relate to Ancient and modern Architecture [...] in order to imprint them better in ones memory». Harrold era inoltre un entusiasta ammiratore della bellezza della basilica Vaticana. Egli ne descrive la «wonderfull proportion and Symmetry», credendo che «there has never been any thing of yt nature done by the ancients or like to be done again by the moderns». Di conseguenza il suo successivo commento «sev'ral of our people have attempted to sett up St Pauls [in London] in competision», non appare molto elogiativo dell'opera di Wren. Le lettere sono citate in Friedman 1988, pp. 839-840.

⁴¹⁰ «[the plan is] so 'proper [and] convenient [...] for an English Country house that it will admitt of No alter-ation». Cit in Friedman 1988, p. 838. Gerrard era un membro della famiglia Grey e aveva in precedenza svolto il ruolo di accompagnatore di una figlia del duca del Kent, had earlier undertaken the Grand Tour, Anabel durante un viaggio di due anni attraverso l'Olanda, la Svizzera e l'Italia (1690- 92). Cfr. *ivi*.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 840.

⁴¹² «in the manner of Palaces there [with the] disposition of the windows [...] very regular [...] tho [the facade] is plain and may be done with brick work, except perhaps the garden door, which would be properest in stone». Cfr. *ivi*.

dibili difficoltà tecniche e nelle potenziali scomodità funzionali che in un edificio progettato secondo criteri costruttivi e logiche abitative diverse da quelle inglesi avrebbero potuto verificarsi⁴¹³.

Molti altri episodi avvenuti nel corso del diciassettesimo e diciottesimo secolo dimostrano la difficoltà per gli architetti italiani di produrre progetti per paesi stranieri che incontrassero piena approvazione una volta giunti a destinazione. Per quanto i progetti inviati dall'Italia potessero essere apprezzati dal punto di vista stilistico, essi non riuscivano quasi mai ad adattarsi alle abitudini residenziali dei committenti nord europei, né per lo più incontravano l'approvazione di professionisti locali abituati a tecniche costruttive e a logiche di cantiere diverse da quelle degli architetti italiani. Essi pertanto giungevano raramente a compiuta realizzazione senza subire almeno importanti processi di revisione. Lo stesso fallimento dei progetti di Bernini per il Louvre era dovuto in primo luogo all'impossibilità per l'artista romano di sottomettersi senza un tradimento profondo del proprio concetto architettonico alle richieste di carattere funzionale della committenza francese, e ciò nonostante che egli si fosse recato appositamente a Parigi per tentare di appianare tali difficoltà⁴¹⁴. Senza allontanarci dal giro di anni considerato da questo studio, possono essere ricordati i vari progetti per grandi residenze aristocratiche boeme richiesti a Carlo Fontana a Roma e mai eseguiti⁴¹⁵ o, per rimanere nei limiti della biografia dello stesso Carlo Fontana, i piani per il convento e la basilica di Loyola. Quest'ultimo edificio, la cui costruzione ebbe inizio nel 1689, giunse a compimento con lentezza e con notevolissime variazioni di carattere formale conseguenti alla volontà di costruire le volte e la cupola in pietra da taglio secondo la tradizione dell'architettura spagnola, anziché in mattoni com'era di norma in Italia e come previsto dal progetto⁴¹⁶. Può essere ancora ricordato il caso dei disegni per la ricostruzione del palazzo reale di Madrid richiesti a Filippo Juvarra nel 1734, dei quali solo pochi elementi vennero incorporati nell'edificio realizzato con la direzione di Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764)⁴¹⁷.

Quando nel novembre del 1705, Nicodemus Tessin, allora impegnato nella ricostruzione del palazzo Reale di Stoccolma, decise di inviare a Parigi un suo progetto per il completamento del Louvre, l'Académie Royale d'Architecture, dopo aver attentamente considerato i disegni, vi trovò «divers inconvéniens». Nella relazione di risposta che l'Académie spedì a Stoccolma nel gennaio successivo

⁴¹³ Anche il progetto di Juvarra, ad ogni modo destava preoccupazioni. Gerrard, riteneva che l'edificio «[would] cost a great deal to built [...] in the manner it is drawn». Ibidem, p. 841.

⁴¹⁴ Cfr. *supra*, p. 9.

⁴¹⁵ A cavallo del diciassettesimo secolo uno dei progetti residenziali più importanti richiesti a Fontana fu quello per il palazzo di Landskron in Boemia richiesto dal principe Johann Adam Andreas von Liechtenstein, tramite l'ambasciatore imperiale a Roma conte Georg Adam Martinitz. I disegni furono mandati a Vienna nel 1696 ma non furono mai eseguiti. Copie di essi si trovano a Windsor (Braham e Hager, 1977, pp. 125-32). Fontana produsse anche progetti per il castello di Vaduz (Lorenz 1978) e per un palazzo a Praga per il summenzionato Martinitz. Tutti questi disegni seguono dappresso modelli romani. Il palazzo per Martinitz, in particolare, è assai prossimo al modello di palazzo Chigi ai Santi Apostoli, opera di Bernini. Cfr. Braham e Hager, 1977, pp. 133-35.

⁴¹⁶ Cfr. Hager 1974.

⁴¹⁷ Su Filippo Juvarra a Madrid, cfr. Ferrarino e Greppi 1978 e Bonet Correa, Blasco Esquivias e Cantone 1998, pp. 35-55.

sono segnalati in particolare difetti di carattere funzionale stanti le particolari necessità e abitudini della corte francese. In particolare gli accademici dovettero «segnalare che l'uso di questa corte rotonda non sarebbe [stato] affatto conveniente, essendo il re continuamente in compagnia di una corte numerosa; e, facendo delle gallerie [attorno] vi sarebbe bisogno che quelle fossero rettilinee per vedere con un sol colpo d'occhio l'insieme della fabbrica, così come [sarebbe necessario che fossero rettilinee] per avere degli ingressi grandiosi e ben rischiarati dai quali poter giungere a grandi scaloni, soprattutto poiché sua maestà è continuamente seguito da un gran numero di ufficiali e da folle di altre persone». Il direttore dell'accademia, Robert Decotte (1656-1735), sostenne a nome dell'istituzione di non essere «per niente stupito che il signor barone Tessin, quantunque assai abile e capace e ai meriti del quale noi riconosciamo tutto il merito che è necessario, non abbia potuto prevenire a tutte le necessità che non sono conosciute perfettamente che da noi che abbiamo l'onore di stare sempre presso il re, nostro signore». Egli inoltre si disse «sicuro» che se gli architetti dell'accademia francese avessero dovuto inviare «qualche disegno da farsi in Svezia per sua Maestà svedese» sarebbero «forse» incorsi «in simili inconvenienti»⁴¹⁸.

In ogni caso, se gli ingaggi ad artisti stranieri potevano in qualche modo promuovere la reputazione dei committenti inglesi come persone di buon gusto, essi erano del tutto ininfluenti, se non pregiudizievole per l'accrescimento di una reputazione internazionale delle competenze degli artisti britannici, indispensabile ad aumentare il prestigio della nazione britannica stessa. A partire dal regno di Guglielmo III, dunque, l'Inghilterra sentiva la necessità di disporre di un'ampia squadra di artisti autoctoni in grado di risolvere in tempi rapidi e in uno stile aggiornato le esigenze della committenza, specie di quella reale e delle istituzioni pubbliche, ottemperando al contempo a esigenze pratiche e simboliche, ovvero mostrando i progressi compiuti dalla nazione non solo nel gusto per le arti ma anche nella produzione artistica. Affinché i giovani architetti e artisti inglesi potessero sperare di eguagliare se non di superare nella correttezza esecutiva e nella ricchezza dell'invenzione gli artisti italiani, era in primo luogo necessario offrir loro la possibilità di conoscere in dettaglio la sofisticazione e la ricchezza compositiva e ornamentale delle opere italiane contemporanee.

Un modo logico di favorire il progresso delle arti in Inghilterra sui modelli dell'Italia contemporanea sarebbe stato quello di promuovere su larga scala i viaggi d'istruzione dei giovani artisti locali.

⁴¹⁸ «Il è encore à remarquer que l'usage de cette cour ronde ne nous seroit point convenable, le roy estant tousjours d'une cour nombreuse; et, faisant des galleries, on a besoin qu'elles soient sur des lignes droites pour voir d'un coup d'oeil l'étendue du bâtiment comme aussy d'avoir de grandes entrées, bien éclairées, pour conduire aux grands escalies, d'autant que Sa Majesté est toujours suivie d'un grand nombre d'officiers et de peuples. Je ne suis point étonné que Monsieur le baron de Tessin, quoyque très habile et très capable, et du Mérite duquel je fais tout le cas que je dois, n'ait point préveu toutes ces nécessités, qui ne sont connues parfaitement que de nous, qui avons l'honneur d'estre toujours auprès du Roy, nostre maistre, et je suis sur que, si nous avions quelque dessein à faire en Suède pour Sa Majesté Suédoise, nous tombierons peut estre aussi dans beaucoup d'inconvéniens». Lemonnier 1913, 3, pp. 234-36 (verbale del 18 gennaio 1706). I progetti di Tessin furono discussi in varie sessioni a partire dal 17 novembre 1705. Cfr. *ibidem*, pp. 227-31.

Viaggi di formazione e perfezionamento in Italia erano praticati a partire dalla seconda metà del Seicento da un gran numero architetti e artisti di altri paesi europei di fede cattolica. Gli artisti francesi godevano in particolare di una situazione di privilegio rispetto a quelli di altri paesi; sin dal 1666, infatti, potevano beneficiare di un efficiente e regolare sistema di borse di studio dedicate a finanziare viaggi di perfezionamento e del supporto direttivo dell'Accademia di Francia a Roma, fondata appositamente per alloggiare i giovani artisti⁴¹⁹. Essi potevano inoltre avvantaggiarsi della tutela di una vasta rete di patroni di quella nazione inseriti nelle istituzioni ecclesiastiche italiane. Anche artisti di altri paesi cattolici godevano di ospitalità e tutela da parte dalle scuole nazionali gestite da religiosi connazionali presenti nella capitale dello stato pontificio.

Gli artisti protestanti non beneficiavano invece di simili tutele. Per l'Inghilterra sarebbe stato impossibile sul piano politico e diplomatico stabilire un'istituzione simile all'Accademia di Francia nella città di Roma. In tali condizioni, neppure la creazione di un regolare sistema di finanziamenti per viaggi sul modello del Prix de Rome era un'opzione praticabile. Per quanto i ceti abbienti viaggiassero regolarmente verso i paesi cattolici, la tendenza della corona inglese dal tempo della riforma in avanti era sempre stata quella di scoraggiare una prolungata permanenza dei propri sudditi in paesi cattolici per motivi di studio, nel timore (non del tutto infondato) che ciò favorisse conversioni alla chiesa di Roma, con tutti i rischi eversivi anche sul piano politico che questo potenzialmente implicava. Vi era inoltre una preoccupazione più concreta, legata alla gran quantità di denaro che una lunga permanenza di studio in un paese straniero avrebbe sottratto dal regno. La fondazione di istituzioni culturali come i collegi universitari da parte della corona era indissolubilmente legata alla volontà di trattenerne i sudditi in Inghilterra. Quest'aspetto emerge in modo particolarmente chiaro nel documento di fondazione del Trinity College di Dublino del 1591. In esso la Regina Elisabetta sostenne di aver voluto fondare l'istituto, affinché «la conoscenza e l'utilità potessero essere accresciute con l'istruzione del nostro popolo qui, per le quali cose molte persone hanno in passato avuto l'abitudine di viaggiare verso la Francia, l'Italia e la Spagna per essere istruiti in quelle università straniere, dove sono stati infettati dal papismo e da altre perniciose influenze, divenendo così sudditi malvagi»⁴²⁰.

⁴¹⁹ Cfr. Michel 2018, pp. 273-74. Michel nota che il termine non è esatto in relazione al periodo dell'Ancien Régime. Il "premio" non era infatti conferito in modo regolare e con criteri fissi. Molti vincitori del Gran Prix dell'Accademia di Parigi non ricevevano finanziamenti e permessi per compiere il viaggio a Roma e soggiornare presso la locale Académie de France. Viceversa molti artisti ottennero una pensione reale in quell'istituzione senza aver vinto il Grand Prix. Inoltre la maggior parte dei vincitori delle pensioni di viaggio erano pittori e scultori, mentre solo un esiguo numero di architetti compiva periodi di formazione a Roma. In ogni caso il sistema di borse di studio per i soggiorni di studio a Roma era consolidato e l'Académie de France à Rome un'istituzione fondamentale a tal scopo.

⁴²⁰ «Knowledge and utility might be increased by the instruction of our people there, whereof many have usually heretofore used to travel into France, Italy and Spain, to get learning in such foreign universities, where they have been infected with popery and other ill qualities, and so become evil subjects». Cit in Berkeley e Chaney 1993, pp. 320-21.

In effetti, per la prima volta dopo i viaggi intrapresi da Inigo Jones all'inizio del diciassettesimo secolo, in seguito alla *Glorious Revolution* alcuni giovani architetti e artisti nati e cresciuti in suolo britannico raggiunsero l'Italia espressamente al fine di compiere un percorso di formazione e perfezionamento nei principali centri artistici e culturali del paese. Tuttavia la situazione dell'Inghilterra sul piano internazionale non era propizia alla diffusione di tale costume. Per gli artisti provenienti dall'Inghilterra e da altri paesi protestanti, non esisteva alcuna stabile struttura di riferimento a Roma. Essi potevano al più trovare sostegno in qualche gentiluomo connazionale di passaggio. Il viaggio in Italia di un numero molto ristretto di giovani artisti inglesi in questo periodo fu possibile solo grazie al concorso di circostanze eccezionali o all'appartenenza degli stessi artisti a una classe agiata. L'architetto Thomas Archer partì per un viaggio d'istruzione nel 1691 e finì per fermarsi in Italia per quattro anni⁴²¹. Egli apparteneva a una benestante famiglia di proprietari terrieri con legami nell'esercito e nell'amministrazione del regno d'Inghilterra e il suo profilo non si discosta dunque sensibilmente da quello degli alti committenti che avevano fatto il Grand Tour. Anche John Talman, di cui parleremo più ampiamente tra breve, si recò in Italia più nelle vesti dell'erudito gentiluomo che in quelle del giovane artista praticante. James Gibbs, proveniente da una povera famiglia cattolica di Aberdeen, fu a Roma tra il 1703 e il 1708, compiendo un formale tirocinio professionale negli studi di Abraham Paris e Carlo Fontana. Tuttavia egli si era recato a Roma in un primo tempo non con l'intenzione di compiere un viaggio d'istruzione culturale o professionale ma per diventare sacerdote e aveva pertanto potuto ricevere aiuti finanziari dalla Chiesa di Roma e avvantaggiarsi dell'ospitalità gratuita del Collegio Scozzese della capitale papale⁴²². Il viaggio in Italia iniziato nel 1709 e prolungatosi per un decennio di William Kent, anch'egli di estrazione mediocre e attivo in gioventù come pittore di carrozze, fu possibile grazie all'eccezionale intervento finanziario di un consorzio di gentiluomini dello Yorkshire che intendevano favorire il suo talento consentendogli una piena assimilazione dello stile pittorico italiano contemporaneo⁴²³.

Tuttavia le novità dell'architettura e dell'arte decorativa italiana potevano essere conosciute anche senza lasciare le coste delle isole britanniche grazie al prezioso ausilio di testimoni grafici quali libri illustrati, stampe sciolte e disegni. Gli artisti britannici attivi in Inghilterra nel periodo successivo alla *Glorious Revolution*, si affidarono con fiducia sempre crescente a questi strumenti. La raccolta individuale e l'uso strumentale di fonti grafiche e calcografiche continentali, particolarmente italiane, da parte di alcuni architetti, artisti e artigiani britannici non era ovviamente una novità, come si è detto più volte an-

⁴²¹ Cfr. Whiffen 1973.

⁴²² Cfr. Friedman 1984, p. 37.

⁴²³ Si trattava di Sir William Wentworth di Bretton Park, Yorkshire, Sir John Chester di Chicheley Hall, Buckinghamshire, e di Burrel Massingberd di Ormsby nel Lincolnshire. Christie 2000, p. 30. Sir William Wentworth era il finanziatore principale e garantì a William Kent quaranta sterline l'anno per sette anni perché potesse mantenersi agli studi in Italia. Su questo periodo della vita di Kent cfr. Sicca 1986 e Brindle 2013.

che nel corso di questo lavoro trattando della committenza reale e aristocratica inglese della prima metà del XVII secolo e del tempo della Restaurazione. Già in tale periodo, inoltre, Evelyn aveva coltivato il sogno di veder istituito in Inghilterra un vero e proprio centro d'istruzione, in cui architetti e artisti figurativi britannici potessero assimilare il lessico dell'architettura, pittura e scultura degli antichi ed essere educati sui migliori esempi delle stesse arti prodotti in Italia e altrove nel corso dell'età moderna.

Nell'introduzione alla sua edizione dei *Parallels* di Fréart più volte citata, Evelyn scriveva: «è una gran pena che tra coloro che professano le discipline umanistiche (come essi le chiamano) non venga istituito qualche corso o scuola dotato e fornito di libri, strumenti, progetti, rilievi(?) e modelli tridimensionali delle fabbriche più eccellenti, tanto di architettura Civile che Militare, e nelle quali le arti più nobili e necessarie fossero insegnate nella lingua comune [...] ed è da auspicare che quando sua Maestà completerà il suo palazzo reale di Whitehall secondo il progetto [di Inigo Jones], egli, emulando quegli eroi quali sono Francesco I, Enrico IV, Cosimo de Medici, il Duca di Urbino, Richelieu e altri Spiriti Munifici, destinerà alcuni appartamenti per favorire e incoraggiare i più abili artefici in questa [arte dell'architettura], così come in tutte le e altre arti al contempo utili, principesche e sontuose, ovvero per incisori, pittori, scultori, architetti, ecc.»⁴²⁴. Egli, infatti, credeva che «da un solido, giudizioso e maturo paragone di esempi moderni [...] [se solo] i nostri artisti e loro sottoposti si prendessero maggior pena per [apprendere] i più semplici principi della geometria, i rudimenti della prospettiva e si dedicassero con decisione a [imparare] a disegnare bene, noi potremmo [...] promettere al nostro paese e alle ere a seguire un miracoloso miglioramento dell'architettura in breve tempo»⁴²⁵. Wren nello stesso periodo aveva pure dato grande importanza ai disegni e alle incisioni, vedendovi in particolare un mezzo di educazione visiva delle maestranze e dei professionisti delle arti in Inghilterra. Nel corso del suo viaggio in Francia del 1665 egli aveva fatto programmaticamente incetta di stampe e di disegni, che egli dice di aver «trovato pronti di mano di questo o quello [o] disegnati di mia propria mano, [una faccenda] in cui ho speso allo stesso tempo fatica e una certa quantità di denaro», e immaginando tale raccolta non come un repertorio privato, ma come una collezione pubblica, destinata al perfezionamento di ar-

⁴²⁴ «Great Pity I say it is, that amongst the Professors of Humanity (as they call it) there should not be some Lectures and Schools endow'd and furnish'd with Books, Instruments, Plots, Types and Modells of the of the most excellent Fabricks both in *Civil* and *Military Architecture*, where these most noble and necessary Arts might be taught in the English and Vulgar Tongue [...] and it is to be hoped, that when his Majesty shall perfect his Royal Palace of White-Hall according to the design, he will in emulation of those Heroes, Francis the First, Henry the Fourth, Cosimo de Medicis, the Dukes of Urbin, Richelieu and other munificent Spirits, destine some apartments for the ease and encouragement of the ablest Workmen in this, as in all other useful Princely and Sumptuous Arts: I mean for Printers, Painters, Sculptors, Architects, &c.». Evelyn e Fréart 1664, p. 118.

⁴²⁵ «[...] from a solid, judicious, and mature Comparison of Modern Examples [...] [if only] were but a little more Pains taken by our young Architects and their subsidiaries, about the easier Principles of Geometry, the Rudiments of Perspective and a ready Address of well Designing we might [...] promise our Country, and the Age to come, a miracolous improvement of their Buildings in a short time [...]». Evelyn/Fréart 1664, dedica «TO Sr. JOHN DENHAM, KNIGHT OF THE HONOURABLE ORDER OF THE BATH, SUPERINTENDENT and SURVEYOR OF HIS MAJESTIE'S BVILDINGS and WORKS», p. xii.

tisti e artigiani sul linguaggio ornamentale continentale⁴²⁶. Tuttavia è solo nel periodo successivo alla *Glorious Revolution* e sempre più nel corso degli anni della regina Anna che lo studio di questi strumenti assunse un'importanza prima nel processo di formazione di architetti, pittori, scultori e artigiani e che il collezionismo di disegni, stampe sciolte e di pubblicazioni dedicate a divulgare l'eccellenza delle produzioni artistiche italiane contemporanee divenne un fenomeno importante in termini sia quantitativi sia qualitativi, assumendo il profilo di un vero progetto culturale volto a riposizionare l'Inghilterra al centro della scena artistica europea. Vari fattori intervennero positivamente in questo processo. Anzitutto, a partire dagli anni Settanta del diciassettesimo secolo vi fu una sempre crescente disponibilità sul mercato librario internazionale di opere illustrate dedicate all'architettura moderna (in primo luogo quelle prodotte a Roma nella Stamperia De Rossi), ma anche di stampe sciolte prodotte allo scopo di garantire ampia visibilità a importanti opere di architettura o di decorazione architettonica sacra e profana. Inoltre, con l'ampliarsi nel corso del XVII secolo di un mercato italiano e internazionale di disegni di antichi maestri, si aumentò anche la disponibilità e la circolazione dei disegni di architettura e ornato, materiali che in precedenza si trasmettevano soltanto all'interno di ristretti ambiti familiari e di bottega.

Un altro elemento importante in tal senso fu la conoscenza maturata da coloro che viaggiavano in Italia dei metodi d'insegnamento praticati nelle accademie di quel paese (e particolarmente nell'Accademia romana di San Luca) in relazione alla disciplina dell'architettura e del grande valore didattico che in tale contesto era riconosciuto non solo alla produzione originale di disegni attraverso gli esercizi del rilievo dal vero e dell'esercitazione estemporanea, ma anche allo studio e alla copia dei disegni di altri valenti architetti del recente passato. Inoltre è possibile credere che anche la fama delle raccolte grafiche che si andavano scientificamente costituendo in Francia e in Svezia abbia contribuito a stimolare l'interesse dei professionisti dell'architettura e di altre espressioni artistiche attivi in Inghilterra per la raccolta e lo studio sistematico di disegni e stampe. Infine, un ruolo determinante in tale processo, così come, più in generale per il perfezionamento degli orientamenti del gusto e il loro attestarsi sui modelli italiani, lo ebbero pure il perfezionamento della struttura dell'*Office of the Royal Works* nei lunghi anni di controllo da parte di Christopher Wren e la contemporanea istituzione di associazioni dedicate allo sviluppo del gusto artistico e al perfezionarsi delle arti stesse.

Su tutti questi argomenti si tornerà ancora nei successivi paragrafi di questo capitolo. Qui per introdurre l'argomento può essere sufficiente ricordare due documenti nei quali l'importanza riconosciuta a un'educazione artistica fondata sull'imitazione di modelli eccellenti attraverso il medium delle stampe e dei disegni emerge chiaramente. Il primo è la lettera che il 24 Novembre 1694 Christopher Wren indirizzò al tesoriere dell'orfanotrofo londinese di Christ Church, Nathaniel Hawes, il quale aveva deciso

⁴²⁶ «I shall bring you almost all France in Paper, Which I found by some or other ready [or] design'd to my Hand, in which I have spent both Labour and some Money». Wren 1750, p. 262. Cfr. McCorquodale 1988, p. 106.

di istituire un regolare corso di disegno tra le materie di istruzione degli orfani accolti nell'istituto. Wren lodava grandemente l'iniziativa, sostenendo che gli artisti e artigiani inglesi erano comunemente «offuscati nell'invenzione» ma che se posti dinnanzi a un motivo straniero essi erano generalmente capaci di imitarlo così bene da superarlo. Wren proseguiva sostenendo che questo dimostrava che gli artefici inglesi non difettavano «di Genio ma di educazione in ciò che è il fondamento di tutte le arti meccaniche, cioè la conoscenza e la pratica di progetti e disegni», sui quali, com'era noto «a ogni persona intendente che fosse stata in paesi stranieri», si esercitavano «più o meno tutti in Italia, Francia e nei Paesi Bassi»⁴²⁷. Wren dunque, oppresso dalle difficoltà di gestione degli smisurati cantieri di St. Paul's, di Hampton Court e dei molti altri incarichi minori che gli erano affidati in quegli anni, insiste su un importante aspetto della formazione artistica, che in Inghilterra non era ancora scontato almeno per quanto riguardava l'architettura e la decorazione ad essa applicata, ovvero sull'importanza di un continuo esercizio del disegno come mezzo primario di espressione artistica e soprattutto sull'imitazione di disegni e stampe che trasmettevano «motivi stranieri» quale strada per garantire l'eccellenza dell'Inghilterra nel campo delle arti⁴²⁸.

Meno di venti anni più tardi, nella sua famosa *Letter concerning Design* (pubblicata solo negli anni Trenta del diciottesimo secolo ma redatta nel 1712), Lord Shaftesbury sosteneva fiduciosamente che l'aumento della conoscenza, industria e sensibilità artistica provocato in Inghilterra dal collezionismo e dallo studio di stampe e disegni italiani era destinato a fare della Gran Bretagna la sede principale di tutte le Arti in Europa⁴²⁹. Egli non aveva un gran concetto dei maggiori artisti inglesi contemporanei. Il suo giudizio su Wren, infatti, è apertamente censorio, mentre il primo vero artista inglese segnalatosi per il ricorso a uno stile pittorico continentale, James Thornhill, non è neppure preso in considerazione da Lord Shaftesbury. Egli riteneva che nel campo della pittura l'Inghilterra non disponesse ancora di alcun artista «cresciuto sul [...] [proprio] suolo [...] che sia degno di esse menzionato [...]». Tuttavia Lord Shaftesbury non dubitava che, dacché negli anni precedenti il pubblico britannico aveva «iniziato a esprimere un entusiasmo per incisioni, disegni, copie e per pitture originali delle maggiori scuole italiane (così contrapposte alla moderna francese)», «nel giro di pochissimi anni» gli inglesi avrebbero regi-

⁴²⁷ «It was observed that our English Artists are dull enough at Inventions but when once foreigne patterne is sett, they imitate soe well that commonly they exceed the originall. I confess the observation is generally true, but this shows that our Natives want not a Genius, but education in that which is the ffoundation of all Mechanick Arts, a practice in designing or drawing, to which everybody in Italy, France and the Low Countries pretend to more or less». Cit in Downes 1966, p. 1.

⁴²⁸ Sull'importanza attribuita al disegno da Wren nel processo di formazione dei praticanti e allievi alle sue dipendenze nell'*Office of the Royal Works*, cfr. Geraghty 1999. Wren era un matematico e un astronomo e aveva dapprima sviluppato la sua mano al servizio di queste discipline. Anche Robert Hooke passò al campo dell'architettura dal mondo della filosofia naturale, sfruttando al servizio della prima disciplina la scioltezza grafica acquisita nello studio delle seconde. Hooke aveva comunque avuto anche una breve esperienza come apprendista nello studio di Peter Lely. Cfr. Higgott 2009.

⁴²⁹ L'opera principale di Lord Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, fu pubblicato per la prima volta nel 1711. La *Letter Concerning Design*, indirizzata a John Somers, primo barone di Somers, fu aggiunta all'edizione di *Characteristics* del 1732.

strato «un uguale progresso anche in questa scienza». Allo stesso modo, per quanto riguarda l'architettura, Lord Shaftesbury sosteneva: «[...] [sebbene] il genio della nostra nazione sia stato sinora così poco condotto su questa via [...] Tutto collabora in tal modo verso il miglioramento dell'arte e della scienza, e verso le arti del disegno in particolare, come l'architettura, la pittura e la statuaria, essendo queste [arti] in una tal maniera legate l'una all'altra e il gusto espresso in una legandosi necessariamente in tutte le altre»⁴³⁰.

3.2 Il ruolo delle pubblicazioni italiane nella trasmissione della conoscenza nel campo dell'architettura e dei suoi ornati

Le opere a stampa italiane erano uno dei mezzi principali di trasmissione di modelli formali di quel paese verso tutta Europa. John Evelyn, nella sua *Sculptura or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper* del 1662 aveva dato grande rilievo al ruolo educativo delle incisioni. Citando le memorie di Michel de Marolles abate di Villeloin (1600-81), Evelyn scriveva: «le stampe, diventano facilmente le nostre biblioteche [...] veramente io credo che specialmente i sovrani e gli uomini di rango dovrebbero essere provvisti con questi lavori, che sono preferibili a un mondo di altre insulse collezioni e meno fruttuose, poiché comprendono così tante cose di considerazione e informazioni su ogni sorta di soggetto immaginabile. Ma questo ci porta persino oltre quando noi seriamente riflettiamo su quanto quest'arte sia capace [di comunicare] riguardo ogni sorte di cose e di conoscenze»⁴³¹. Gli architetti e ar-

⁴³⁰ «This in the mean time I can, with some assurance, say to say to your Lordship in a kind of spirit of Prophecy, from what I have observ'd of the rising Genius of our Nation, That if we live to see Peace any way answerable to that generous Spirit with which this war was begun, and carry'd on, for our own Liberty and that of Europe; the Figure we are like to make abroad, and the Increase of Knowledge, Industry and Sense at home, will render united Britain the principal Seat of Arts [...] I can [...] remember the Time when [...] our reigning Taste was in many degrees inferior to the French [...] But when the Spirit of the Nation was grown more free, tho engag'd at that time in the fiercest war [...] we no sooner began to [...] enquire what Italy in particular produc'd, that in an instant we aoutstrip'd our Neighbours the French, entere'd into a Genius far beyond theirs, and rais'd our-selves a [...] Judgment not inferior to the best now in the World [...] In the same manner, as it PAINTING. Tho we have as yet nothing of our Growth in this kind worthy of being mention'd; yet since the Publick has of late begun to express a Relish for Ingravings, Drawings, Copyns, and for the original Paintings of the Chief Italian Schools (so contrary to the modern French) I doubt not that, in very few years, we shall make an equal progress in this other Science. And when our Humour turns us to cultivate these designing Arts, our Genius, I am persuaded, will naturally carry us over the slighter Amusements, and lead us to that higher, more ferious, and noble Part of Imitation, which relates to History, Human Nature, and the chief Degree or Order of BEAUTY [...] As for Architecture, 'tis no wonder if so many noble Designs of tis kind have miscarry's amongst us; since the Genius of our Nation has itherto been so little turn'd this way that thro' several Reigns we have patiently seen the noblest publick Buildings perish [...] under the Hand of one single Court-Architect [...] the devastation so long committed in this kind, has made us begin to grow rude and clamorous at the hearing of a new Palace spoilt, or a new Design Committed [...] Every thing cooperates, in such a State, towards the Improvememnt of Art and Science. And for the designing Arts in particular, such as Architecture, Painting, and Statuary, they are in a manner link'd together. The Taste of one kind brings necessarily that of the others along with it». Shaftesbury 1732, pp. 398-403.

⁴³¹ «they better become our libraries [...] Truly me think, that all Princes especially, and great Men should be stored with these works, prefferable to a world of other trifling Collections, and less fruitful; as comprehending so many considerable, remarkable things, and notices of almost all sorts of subjects imaginable. But it leads us yet farther, when we seriously reflect how capable this Art is above all sorts of Notions and Things [...]». Le memorie di Morolles furono edite nel 1644. Il passo è

tisti inglesi avevano indubbiamente tratto frutto dalle incisioni per aggiornare i propri repertori formali e per conoscere opere di cui altrimenti non avrebbero potuto avere cognizione precisa già nel corso della Restaurazione, come accennato in più luoghi nel corso dei precedenti capitoli di questo lavoro. Essi avevano raccolto e assimilato le opere dei trattatisti della grande stagione rinascimentale italiana, in parte tramite la lettura delle edizioni originali dei loro trattati, in parte grazie all'opera riassuntiva e compendiarica delle diverse interpretazioni proporzionali e ornamentali degli ordini proposte da questi autori nei *Paralleles* di Fréart⁴³². E ovviamente grande importanza avevano avuto sia le rappresentazioni di architetture francesi pubblicate da Jean Marot nel cosiddetto *Petit Marot* (Parigi 1659) e le vedute del castello di Versailles e di altre importanti residenze reali e nobiliari francesi di Israel Silvestre, nonché le incisioni di Jean Le Pautre e di altri autori specializzati nella rappresentazione di pattern decorativi e composizioni ornamentali⁴³³.

La volontà di distaccarsi dai modelli francesi e adeguarsi piuttosto alle forme architettoniche e decorative del Barocco italiano, che nei precedenti capitoli abbiamo visto precisarsi nel corso del regno di Guglielmo III, impose tuttavia una più ampia e coerente ricerca sui modelli di quel paese. Alla metà del secolo diciassettesimo l'Italia, pareva essere rimasta indietro rispetto alla Francia nella rappresentazione delle forme dell'architettura contemporanea. Gli editori di stampe italiani, infatti, avevano trascurato la rappresentazione sistematica e dettagliata di questo settore della produzione artistica contemporanea rispetto alla traduzione calcografica dei grandi cicli pittorici della Roma moderna o alla rappresentazione del grande patrimonio antiquario architettonico, pittorico e statuaria della città antica e delle grandi opere del Cinquecento. Così che entro il sesto decennio del diciassettesimo secolo i volumi a stampa più recenti che mostravano la maggiore quantità di dettagliate rappresentazioni di ornamenti di architettura (intendendo con questo termine le cornici di porte e finestre, i cancelli, gli altari, i monumenti funebri, ecc.) erano ancora quelli di Domenico Fontana, di Giovanni Battista Soria, di Tommaso e Alessandro Francini.

Un'accelerazione nella produzione di serie calcografiche dedicate all'architettura ebbe luogo a Roma ad opera della stamperia di Giovanni Giacomo De Rossi solo durante il pontificato di Alessandro VII Chigi (1599-1667, pontefice nel 1655) e poi a ritmi crescenti dall'ultimo decennio del Seicento con la pubblicazione di opere sempre più specificamente rivolte al pubblico degli architetti praticanti. Il *Nuovo*

citato da Evelyn nella sua opera dedicata all'arte calcografica, *Sculptura: or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*, per esprimere il suo apprezzamento per l'utilità di quest'arte. Evelyn 1662, p. 120.

⁴³² È interessante considerare che per Fréart la presentazione in paragone degli ornamenti e delle proporzioni particolari di ciascun ordine nell'opinione dei vari architetti moderni con gli antichi avrebbe dovuto portare a un vincitore, o meglio all'astrazione di una regola ideale e perfetta, mentre per Evelyn (ed è ben evidente dal contenuto dell'introduzione) quest'opera si prestava a fare da repertorio di variazioni decorative – seppure certamente insufficiente come rileva egli stesso – per gli architetti e gli scalpellini inglesi contemporanei.

⁴³³ Per Silvestre e le Pautre, cfr. *supra*, pp. 71 e 83.

Teatro delle fabbriche, & edifizij di Roma moderna, sotto il pontificato di Papa Alessandro VII (1665), in due volumi dedicati a opere civili, e *Il terzo libro del Nuovo Teatro delle facciate delle chiese di Roma date in luce sotto il fel. Pontificato di N. S. papa Clemente IX* (1669), dedicato all'architettura sacra, inaugurarono la serie delle grandi opere calcografiche romane sull'architettura moderna di Roma. Nel decennio successivo venne inoltre pubblicato un volume con carattere di aggiornamento del repertorio provveduto da queste prime opere, *Nuovi disegni delle architetture, e piante dei palazzj di Roma e dei più celebri architetti* (Roma 1675). Quasi contemporaneamente furono dati alle stampe i due grandi volumi destinati a celebrare il prodigioso sviluppo dell'architettura reale nel ducato di Savoia: *Venaria Reale, Palazzjo di Piacere, e di Caccia* (Torino 1674) e *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis Pedemonti Principis* (Amsterdam 1682).

Alcune dimostrazioni dell'impatto di questa produzione calcografica sull'opera di Wren sono già state fornite nel corso dei precedenti capitoli, ma molti altri esempi potrebbero essere portati. La stessa decisione di Wren di inserire quale principale forma di ornamento nei suoi progetti per Greenwich due strutture gemelle in forma di templi cupolati (maturata attorno al 1695), potrebbe essere nata osservando le incisioni con le vedute di Piazza del Popolo e delle sue chiese gemelle fiancheggianti la prospettiva di via del Corso nel *Nuovo Teatro delle Fabbriche* del 1665 (fig. 110)⁴³⁴. Un'altra veduta di Falda che potrebbe aver convinto Wren dell'ottimo effetto provocato dall'accostamento di due cupole di uguale disegno, potrebbe essere stata quella dedicata alla rappresentazione dell'abside della basilica di Santa Maria Maggiore. Del resto, l'effetto provocato negli osservatori del tempo da quegli sfarzosi ornamenti architettonici quali erano considerate le cupole quando si presentavano in forma binata, è ben attestato dalle relazioni dei viaggiatori inglesi a Roma. Il già nominato John Barche, ad esempio, aveva sostenuto che la basilica Labicana fosse «per bellezza la seconda chiesa di Roma [dopo San Pietro] proprio «grazie alle due emule cappelle di Paolo Quinto e di Sisto V»⁴³⁵.

Né del resto Wren era l'unico architetto a utilizzare in modo tanto creativo le suggestioni derivate dallo studio delle fonti calcografiche italiane. William Talman vi ricorse in modo costante nella sua attività professionale. Qui a titolo di esempio può bastare un accenno relativo a uno dei suoi progetti già nominato. L'organizzazione in alzato della palazzina del Trianon in una delle prime proposte progettuali avanzate da William Talman, con l'edificio principale affiancato da piccoli padiglioni cupolati e sollevato su un alto podio con rampe a forbice tra cui si aprono gli accessi a grotte e altri deliziosi luoghi di frescura, segue dappresso il modello di villa Pamphilj a Roma, che Talman poteva conoscere grazie alla veduta di Falda nel *Nuovo Teatro* (figg. 34 a-b). In questo modello formale, rivisto, per quanto riguarda le caratteristiche di tessitura degli ordini, attraverso un sofisticato filtro classicista jonesiano,

⁴³⁴ SM volume 111/16. Cfr. Geraghty 2007, pp. 131-32 e cat. n. 195.

⁴³⁵ «Saint Mary Maggior one of the seven Churches; and for beauty the second in Rome [thanks to] the two emulous chapels of Paulus Quintus, and Sixtus V». Raymond 1648, p. 82.

sono poi inseriti altri motivi di provenienza italiana estrapolati dalle incisioni della stamperia De Rossi. La parte superiore del prospetto dell'edificio nel progetto talmaniano presenta una loggia con un motivo a serliana che si espande a invadere il campo del frontone sommitale, e sembra derivata dal livello superiore della facciata della chiesa romana di Santa Maria in Via Lata di Pietro da Cortona (1658-60). Al piano terreno è invece introdotto un portico convesso riferibile all'esempio della facciata di Santa Maria della Pace, ancora un'opera di Cortona⁴³⁶.

Lo studio delle incisioni di architettura italiane deve essere stato inoltre determinante per la crescita professionale di Nicholas Hawksmoor, entrato giovanissimo sotto la tutela di Wren nell'*Office of the Royal Works* a partire dagli anni Ottanta del Seicento. Grazie allo studio di disegni e stampe italiane, questo architetto, che non ebbe mai alcuna esperienza al di fuori delle isole britanniche, trasse un ricchissimo patrimonio di motivi compositivi e ornamentali che spaziavano dall'antico alle opere di Borromini, rimaneggiando tali elementi sempre in modo molto originale nelle sue opere autonome (fig. 111). Il continuo studio delle incisioni ombreggiate romane, le quali a loro volta riproducevano le tecniche di rappresentazione grafica sviluppate nell'ambiente accademico romano per la messa a punto dei più raffinati disegni di presentazione, ebbe inoltre un impatto profondissimo sul suo stile grafico, facendone uno degli architetti inglesi con maggior qualità disegnativa del suo tempo e non a caso impiegato proprio in qualità di disegnatore tanto da Wren e Vanbrugh nel corso dei regni di Guglielmo III e della regina Anna.

Le tavole di opere vedutistiche come quelle di Giovanni Giacomo De Rossi e Falda, summenzionate, offrivano soprattutto un'immagine complessiva degli edifici e delle chiese. Essi potevano pertanto suggerire criteri o formule compositive, dei "pattern architettonici" caratteristici dell'architettura italiana, si potrebbe dire. Tuttavia, i dettagli dell'ornato vi erano rappresentati ancora troppo in piccolo e conseguentemente in forma troppo sommaria e poco dettagliata perché potessero essere presi facilmente a modello. Ciò era un non piccolo inconveniente per quegli architetti che intendevano valersi delle stampe come un mezzo di studio e come un repertorio di forme da imitare nella loro pratica professionale. In tal senso, la scarsa leggibilità dei dettagli nelle stampe rappresentanti opere di architettura, sotto forma di vedute urbane prospettiche o a volo di uccello o come elevazioni ortogonali ma in piccola scala, era certo un problema più grave per opere animate da un sentimento barocco che per edifici intonati a modi classicisti. Questi ultimi, infatti, potevano essere, per così dire, completati o integrati dagli architetti inglesi con il ricorso a repertori di pattern classici e alle forme proprie degli ordini pubblicate in dettaglio nelle opere di Serlio, Vignola, Palladio e Soria/Montano o in quelle più recenti di Fréart e di Nicholas Francois Blondel (*Cours d'architecture enseigné à l'Académie royale d'architecture*, Parigi

⁴³⁶ Sui progetti di William Talman per il Trianon, cfr. *supra*, pp. 84-86.

1675). Invece gli ornamenti architettonici e i dettagli decorativi del Barocco romano, dotati di un'altissima soggettività autoriale e di un carattere dichiaratamente anticlassico, per poter essere compresi e imitati senza esperienza diretta dagli architetti oltremarica, necessitavano di rappresentazioni assai dettagliate. Tanto più che il problema della trasmissione delle forme decorative si replicava a cascata nel passaggio dalla fase progettuale a quella esecutiva in un paese dove anche la maggior parte degli artigiani e degli scalpellini, per quanto tecnicamente abili, avevano un'esperienza consolidata soltanto su pattern di origine classica e in cui, come detto, ancora ben oltre la metà del Seicento ben pochi artefici padroneggiavano il disegno tecnico.

Questo è il motivo per cui durante gli ultimi anni della Restaurazione, quando in Inghilterra il gusto dei committenti di più alta condizione e gli orientamenti stilistici degli architetti si erano ormai già assestati su modelli barocchi italiani, nella definizione delle minuzie decorative delle fabbriche si continuò ad attingere a repertori ornamentali ormai superati, ossia a trarre motivi classici da Serlio, Palladio e Montano, elementi auricolari di origine tardo-cinquecentesca da produzioni calcografiche fiamminghe e olandesi, pattern ad arabesco e repertori decorativi da incisori francesi o ad impiegare quel peculiare tipo di ornato naturalistico e molto intricato caratteristico dello stile di Grinling Gibbons (1648-1721) ma rapidamente imitato anche da altri intagliatori attivi in Inghilterra, in particolare da Samuel Watson (1662-1715), il maestro degli intagli degli appartamenti di rappresentanza di Chatsworth House⁴³⁷. Giacomo De Rossi era probabilmente consapevole che le sue prime pubblicazioni di architettura non potevano soddisfare interamente le esigenze di quella parte di pubblico che aveva intenzione di valersi delle sue edizioni a fini professionali, ovvero soprattutto gli architetti forestieri. Tuttavia, egli cominciò a stampare opere espressamente dedicate all'illustrazione particolareggiata dell'ornato architettonico della Roma contemporanea solo piuttosto tardi, verso la fine della sua vita, probabilmente anche a causa del grande sforzo organizzativo che la produzione di simili opere richiedeva. Le prime produzioni di volumi espressamente dedicati a illustrare dettagli architettonici dei De Rossi, come il *Libro de catafalchi, tabernacoli con varii disegni di porte, fenestre et altri ornamenti di architettura* (Roma 1650) o i *Freggi dell'architettura* (Roma, 1670), infatti, non erano se non zibaldoni di tavole più antiche⁴³⁸. Il contenuto di questi volumi, così come le riedizioni di alcune opere di Giovanni Battista Soria del tempo di Urbano VIII stampate dai De Rossi negli anni Novanta, era troppo poco aggiornato per poter trovare consenso al di fuori dell'ambito di produzioni artigianali (benché spesso di altissimo livello) come l'argenteria o l'intaglio del legno, e forse proprio a questi settori della produzione artigianale di alto livello erano destinate que-

⁴³⁷ Su Watson e su altri intagliatori attivi a Chatsworth, cfr. *supra*, p. 111.

⁴³⁸ I *Freggi dell'architettura* (Roma, 1670, riedizione di un'opera Di Agostino Mitelli del 1646), il *Libro dei Catafalchi* è invece un'opera miscelanea.

ste opere più che al settore degli architetti praticanti⁴³⁹. In Inghilterra essi poterono comunque avere qualche influenza, se si osserva come, ad esempio, la complessa edicola utilizzata a mo' di frontespizio nel *Libro de catafalchi* presenta molte somiglianze con il progetto di William Talman per il dossale dell'altare della chiesa londinese di St. Michael Paternoster Royal (fig. 112).

Nel 1691 Giovanni Giacomo De Rossi pubblicò i vari volumi delle *Fontane di Roma e del Lazio*, grazie ai quali in tutti i paesi d'Europa fu possibile conoscere la straordinaria qualità e varietà raggiunta dagli artisti italiani nella produzione di questo particolare ornamento architettonico. Tuttavia passarono ancora alcuni anni perché fosse dato alle stampe un qualche volume dedicato a ornamenti architettonici di più universale applicazione come cornici di porte, finestre e camini. A rimediare parzialmente a questa mancanza fu il *Quarto Libro del Nuovo Teatro delle Fabriche, et Edificii, In Prospettiva di Roma moderna* (Roma 1699), che fu anche il primo importante volume di architettura impresso nella stamperia De Rossi sotto la direzione di Domenico, figlio ed erede di Giovanni Giacomo deceduto nel 1691 (fig. 113). Nelle tavole dell'opera, intagliate non più da Falda ma da Alessandro Specchi, ci sono ancora vedute prospettiche affini a quelle dei precedenti volumi del *Teatro delle Fabriche*. Ad esse si affiancano però ora per la prima volta rigorose elevazioni e sezioni ortogonali e ombreggiate degli edifici illustrati, e inoltre rappresentazioni ortogonali in pianta e alzato e in più grande scala degli ornamenti particolari dei prospetti, soprattutto – ma non solo – delle incorniciature dei portoni e delle finestre delle facciate. Nell'opera sono inoltre riprodotti ingrandimenti particolareggiati e minutamente misurati dei dettagli decorativi dei summenzionati ornamenti (ad esempio mensole, cartelle, gli intagli delle diverse modanature delle cornici) e profili e sezioni di tutte le parti principali degli stessi. Benché scarsamente diffuso e pertanto poco segnalato negli studi, questo volume fu di grande importanza costituendo, di fatto, l'annuncio della successiva grande e ambiziosissima serie di volumi della stamperia De Rossi.

Il primo volume dello *Studio di Architettura Civile*, illustrato dallo stesso Specchi e dedicato esclusivamente alla rappresentazione degli ornamenti dell'architettura con metodo ortogonale, vide la luce nel 1702⁴⁴⁰. Nell'introduzione, insolitamente lunga rispetto a quella delle precedenti opere di architettura dei De Rossi, Domenico si rivolgeva agli «studiosi lettori». Egli elogiava il lavoro editoriale svolto dalla

⁴³⁹ Nel suo *Ragguaglio al provetto dilettante della Pittura* (The British Museum, Department of Print and Drawings, vol. 197 d4, f. 2 e sgg.), Giuseppe Ghezzi, riguardo ad un libro di disegni decorativi e grottesche da lui assemblato, scrive: «sappi o virtuoso Innamorato delle tre vaghissime sorelle [...] Pittura Scultura e Architettura che hai fra le mani un libro le cui pagine sono state elette a ricevere l'inchiostro [...] dell'Arte del Disegno [...] osserva nel principio il lavoro [...] (del) pittore [...] Andrea Mantegna [...] Dopo esser passato in possesso di molti [...] restò possessore (del libro) Pierino del Vaga il quale (nei) fogli bianchi esercitò la sua erudita Penna, delineandovi historiati vasi, candelabri, et altri ingegnosi modelli per Argentieri [...]». Cit. in: Von Henneberg 1996, pp. 14-15. Con questa espressione egli intende probabilmente enfatizzare il carattere riccamente ornamentale di questi dettagli architettonici, ma anche il loro essere ormai del tutto fuori moda per le esigenze della pratica architettonica vera e propria. Sul manoscritto di Ghezzi cfr. anche Lo Bianco 1985, p. 53.

⁴⁴⁰ Sullo *Studio di Architettura Civile* e in generale sulla produzione di edizioni di architettura della stamperia dei De Rossi, cfr. i vari saggi in Antinori 2013. In particolare per l'influenza dello *Studio di Architettura Civile* nell'Inghilterra della prima metà del Settecento, cfr. Friedman 2013.

propria officina sotto l'egida del padre Giovanni Giacomo nei decenni precedenti, ricordando la «diligenza, e [...] fatica [spese] per arricchirvi di quanto di più meraviglioso, e di più eccellente potei trarre dall'Architettura, e dalla Pittura così antica che moderna; [...]»; tuttavia ammetteva una mancanza della sua stamperia, ovvero di non aver soddisfatto pienamente alle esigenze degli architetti praticanti. Egli, infatti, scriveva: «Parvemi nulla di meno, che pur vi rimanesse molto per rapportare al suo intero lustro l'artificio di quei segnalati Maestri, de' quali sono lavoro le fabbriche più celebri di questa Città: avven- ga che la sola rappresentanza delle piante, delle facciate, e de' profili delle Chiese, e de Palazzi fino ad hora da me stampati, se ben dimostra tutto ad un tratto il bello, l'eccellente, & il maestoso dell'opera, non però vi può fare apprendere à pieno la finezza di que' celebratissimi Architetti, che l'hanno consacra- ti all'eternità. Perciò ecco che ve li rappresento [...] col primo tomo di Porte, e Finestre le più esqui- site [...] arricchite de' loro ornamenti, e di tutte quell'altre cose più cospicue, che risplendono in quelle fabbriche [...] che non hà oggi il moderno Architetto, che più desiderare»⁴⁴¹.

Il volume intitolato *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de più celebri architetti date in luce* fu pubblicata soltanto nel 1713 da Domenico e presentato come una sor- ta di complemento al secondo volume dello *Studio di Architettura Civile*, benché il fatto che il frontespizio risulti inciso da Giovanni Giacomo denunci chiaramente il fatto che il volume era in lavorazione già da molti anni. Nella dedica al cardinale Giovan Francesco Albani (1649-1721, papa col nome di Clemente XI nel 1700), Domenico faceva significativamente riferimento a «li Popoli remoti» (che egli certamente identificava in primo luogo con gli abitanti del Nord Europa) come i principali acquirenti potenziali delle sue opere, destinate all'«erudizione de' gl'ingegni» e «per essemplio dell'Arte»⁴⁴².

⁴⁴¹ «Eccovi, ò studiosi Lettori, una nuova prova di quella applicazione, che hò sempre havuta, d'illustrare le mie stampe con le più belle cose di Roma, sì per sodisfare al genio, che havete ogn'ora mostrato d'haver sotto gl'occhi ciò, che di più riguardevole hà questa gran Reggia del Mondo, sì per eternare al possibile sù le Carte que' medesimi marmi, quelli edifizii, e quelle opere, alle quali non sà perdonare la voracità, e l'ingiuria del tempo. Questi rispetti tutti, [...] mi persuasero facilmente à [...] [pubblicare in] copiosi, & intieri Volumi, le maggiori meraviglie, donde hà saputo ella in ogni tempo risplendere sovra tutte le altre Città. In conseguenza di che vi diedi, non solamente le vetuste memorie della Romana grandezza, i cinque libri d'Architettura di Gio. Battista Montani, gl'Archi trionfali, gl'Obelischi, i Bassi rilievi, la Colonna Trajana [...] vi presentai ancora della moderna Roma il nuovo Teatro delle Fabriche in quatttro Tomi, i due de' Palazzi, i quattro delle Fontane, i Giardini, le Chiese, le Cappelle, gl'Altari, e cento, e mille altre belle cose [...] trà le quali risplendoni con lume maggiore le ammirabili pitture di Raffaello da Urbino nelle logge Vaticane, & in quelle del Giardino del Serenissimo di Parma alla Lungara, la gran Battaglia di Costantino. Non mancai di diligenza, e di fatica per arricchirvi di quanto di più meraviglioso, e di più eccellente potei trarre dall'Architettura, e dalla Pittura così antica che moderna; [...] Parvemi nulla di meno, che pur vi rimanesse molto per rapportare al suo intero lustro l'artificio di quei segnalati Maestri, de' quali sono lavoro le fabbriche più celebri di questa Città: avvegna la sola rappresentanza delle piante, delle facciate, e de' profili delle Chiese, e de Palazzi fino ad hora da me stampati, se ben dimostra tutto ad un tratto il bello, l'eccellente, & il maestoso dell'opera, non però vi può fare apprendere à pieno la finezza di que' celebratissimi Architetti, che l'hanno consacrati all'eternità. Perciò ecco che ve li rappresento [...] col primo tomo di Porte, e Finestre le più esquisite [...] arricchite de' loro ornamenti, e di tutte quell'altre cose più cospicue, che risplendono in quelle fabbriche [...] che non hà oggi il moderno Architetto, che più desiderare». Specchi e de Rossi 1702, *Dedica*.

⁴⁴² «ogni opera e Studio in conservare e publicare [...] la Magnificenza Romana sì Antica che Moderna, nell'Architettura, e Scultura, per erudizione de' gl'ingegni, per essemplio dell'Arte, e per gloria i questa Reggia del Mondo mia Patria [...] ho voluto dare alla luce questa Raccolta di Altari e Cappelle di rara Eccellenza, et ho Stimato convenevole di Onorarla, et arricchirla col chiaro nome di V.ra Em.za [...] perché col riflesso di queste medesime riconoscano li Popoli remoti, che in questa Sede della

L'influenza dello *Studio di Architettura Civile*, di cui i volumi successivi al primo videro la luce solo nel 1711 e 1721 fu certamente ragguardevole in Inghilterra, specie per quanto riguarda l'opera di Hawksmoor, ma, per ovvie ragioni di ordine cronologico, essa non poté esercitare un ruolo determinante nel guidare i primi passi dell'architettura inglese sulla strada dei modelli italiani quanto altre opere precedenti che abbiamo menzionato o quanto i disegni importati in gran copia a partire dagli anni Novanta, come si dirà tra breve. Opere di altri editori italiani uscirono del resto con ritardo ancora maggiore rispetto allo *Studio*. L'*Opus architectonicum* di Sebastiano Giannini, che per la prima volta esponeva al pubblico in tutta la loro varietà le invenzioni ornamentali delle opere di Borromini, vide le stampe a Roma solo nel 1725, e lo *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre colle misure, piante, modini, e profili, tratte da alcune fabbriche insigne di Firenze erette col disegno de' più celebri architetti*, curato da Ferdinando Ruggieri (1691-1741) uscì a Firenze in tre volumi solo negli anni 1722-1728.

Alla cultura visiva dell'architettura italiana barocca in Inghilterra apportò pure certamente un notevole contributo un'opera di poco più precoce dello *Studio* dei De Rossi, ovvero la *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo (1642-1709)⁴⁴³. La *Perspectiva* fu la prima importante opera stampata a Roma a permettere un'ampia indagine e uno studio molto dettagliato del linguaggio decorativo dell'architettura del Barocco romano. Pubblicata in due volumi tra 1693 e 1698, pur non essendo specificamente pensata come un repertorio di modelli per architetti e decoratori, essa aveva, in effetti, tutte le caratteristiche per diventarlo. Grazie alle tavole del suo trattato Andrea Pozzo divulgò infatti composizioni che riflettevano l'estrema sofisticazione ornamentale raggiunta dagli architetti romani suoi contemporanei nella definizione dei capitelli, delle cornici di porte e finestre (fig. 114), altari, mensole, cupole, lanterne e ogni altro genere di ornamento dell'architettura sacra e profana nel periodo compreso all'incirca tra i pontificati di Innocenzo XI (1611-89, pontefice nel 1676) e Innocenzo XII (1616-1700, pontefice nel 1691), quando a Roma dominavano i grandi allievi di Bernini e Pietro da Cortona: Giovanni Paolo e Filippo Schor (1615-74, 1646-1701), Giovanni Battista Gaulli (il Baciccio, 1639-1709), Antonio Raggi (1624-86) e soprattutto Mattia De Rossi (1637-95) e Ciro Ferri (1634-89).

Il manuale di Andrea Pozzo godette immediata fortuna in Inghilterra, come certifica la precocissima edizione bilingue latina e inglese (la prima delle molte traduzioni dell'opera nelle varie lingue europee pubblicate nel corso del Settecento, benché con qualche riduzione nel numero delle tavole) stampata a Londra da John Sturt nel 1707 con l'aggiunta di un'introduzione di grande spessore politico, come accennato nei paragrafi precedenti⁴⁴⁴. L'edizione inglese della *Perspectiva Pictorum*, è di straordinaria impor-

Religione non sono meno degni, et ornato dalal Virtù li Ecclesiastici, di quello che siano dall'arte, e dalla splendidezza i santuarij [...].» de Rossi 1713, *Dedica*.

⁴⁴³ Cfr. Kerber 1971, Feo e Martinelli 1996, Frangerberg 2003 e Hamlett 2013.

⁴⁴⁴ Cfr. *supra*, p. 87 e nota 221.

tanza nell'ambito della storia dell'architettura inglese anche per altri vari motivi. La scelta di proporre in traduzione un testo straniero al pubblico degli artisti britannici la collocherebbe apparentemente ancora nella scia dell'impresa compiuta da Evelyn con la traduzione dei *Parallels* di Freart. Tuttavia, l'edizione di Sturt presenta non poche novità dal punto di vista editoriale rispetto a questo precedente e ad altre opere dedicate alle arti prodotte in Inghilterra. Essa si annuncia espressamente come la premessa a «future Endeavour» «of this Specimen of English Graving» vale a dire come l'annuncio di una produzione libraria nazionale dedicata all'architettura che accompagnasse l'auspicato continuo sviluppo dell'architettura in Inghilterra; e, in effetti, è proprio il successo grandissimo riscosso dal volume stampato da Sturt che rese possibile all'editore di impegnarsi solo pochi anni dopo nella produzione di un'opera ambiziosa e di costosa realizzazione come il *Vitruvius Britannicus*⁴⁴⁵.

La *Rules of Perspective proper of Painters and Architects*, inoltre, è la prima opera di architettura stampata in Inghilterra con lo strumento della sottoscrizione, ed anche da questo punto di vista, dunque, essa sembra porre le premesse per le future pubblicazioni del *Vitruvius Britannicus* e dell'edizione multilingue dei *Quattro Libri* di Palladio curata da Leoni. Nella lunga tavola dei sottoscrittori compaiono membri del mondo delle scienze e della cultura tra cui, non sorprendentemente, Henry Aldrich (1647-1710) e nobili e gentiluomini, tra i quali Charles Butler duca di Ormond (il discepolo e compagno di viaggio di Maximilien Misson) e Thomas Wentworth (il committente di Wentworth Castle), entrambi già incontrati. Vi sono inoltre registrati i nomi di una gran parte dei più importanti professionisti delle arti attivi nell'Inghilterra del tempo: intagliatori, incisori, pittori, scultori e architetti, molti dei quali facevano parte dell'*Office of the Royal Works*. Tra questi ultimi ci sono i nomi di Wren, Vanbrugh, Hawksmoor, Thomas Archer, William Emmet, John James (1673-1746). I Talman parteciparono pure all'impresa con la sottoscrizione del giovane John, mentre William, a cui evidentemente ancora bruciava l'esclusione dall'*Office of the Royal Works* del 1704, non figura. L'edizione inglese presenta inoltre, in sostituzione della licenza ecclesiastica dell'edizione italiana, una specie di curiosa certificazione di utilità firmata dai tre membri ai vertici della struttura organizzativa dell'*Office of the Royal Works*, ossia nuovamente Wren, Vanbrugh e Hawksmoor: «A istanza dell'incisore, noi abbiamo esaminato questo volume di prospettiva e lo abbiamo giudicato un lavoro che merita incoraggiamento, e molto al proposito per l'istruzione in quell'arte»⁴⁴⁶. Non stupisce, dunque, che alcuni elementi ornamentali di particolare caratterizzazione italiana presenti in alcuni progetti di Hawksmoor e Vanbrugh trovino un parallelo proprio nel repertorio di modelli proposto nell'edizione originale italiana dell'opera di Pozzo⁴⁴⁷. Per limitarsi a pochi

⁴⁴⁵ Sulla responsabilità di Sturt nel progetto editoriale del *Vitruvius Britannicus*, cfr. l'introduzione a questo lavoro.

⁴⁴⁶ «At the Request of the Engraver, We have perus'd this Volume of Perspective; and judge it a Work that deserves Encouragement, and very proper for Instruction in that Art». Sturt 1707, *The Approbation to the Present Edition*.

⁴⁴⁷ Hawksmoor e William Talman possedevano nelle proprie biblioteche tanto l'edizione originale che quella di Strut. Cfr. Downes 1953 e Bacci, 'La biblioteca di John Talman', in *John Talman*.

esempi, si può facilmente notare la stretta dipendenza della cornice del portale del Saloon di Blenheim Palace inserito nel già citato progetto colorato della Bodleian Library (*fig. 74*)⁴⁴⁸ dal modello della cornice di una delle porte del Salone di Palazzo Barberini riprodotta nella *Perspectiva*, e la palese derivazione degli elementi decorativi posti alla sommità del campanile della chiesa di St. George in the East da alcuni prototipi di piedistalli circolari offerti da Pozzo nella stessa opera (*figg. 115-116*).

3.3 «[he] has taken Care to add to all those original Designs many Ornaments». L'edizione di *The Architecture of Andrea Palladio in Four Books* di Giacomo Leoni nel contesto del Barocco inglese

Nel quadro così delineato potrebbe sembrare curioso il successo della pubblicazione dell'edizione multilingue dei *Quattro Libri* di Andrea Palladio curata da Giacomo Leoni e giunta alle stampe dopo una lunga gestazione editoriale nel 1714. Quest'opera ebbe un notevole impatto sull'architettura inglese del tempo degli Hannover, saliti al trono dopo l'estinzione della dinastia del ramo protestante degli Stuart nel 1714, contribuendo a mutare profondamente il carattere del *Vitruvius Britannicus* e quindi anche il ruolo della sua influenza sui successivi sviluppi in senso classicista dell'architettura britannica. Come detto nell'introduzione di questo lavoro, infatti, l'intenzione con la quale John Strutt, curatore dell'edizione inglese della *Perspectiva* di Pozzo, aveva progettato la pubblicazione dell'opera, era quella di celebrare i grandi traguardi raggiunti dall'Inghilterra nel campo dell'architettura con la realizzazione di un gran numero di sfarzose residenze nobiliari e di importanti complessi pubblici di gusto barocco. Al contrario, tuttavia, attraverso la prefazione di Colen Campbell, l'opera divenne un manifesto dell'opposizione a quello stesso gusto e del recupero di istanze classiciste.

Il consolidamento e raffinamento di un gusto per il linguaggio compositivo e decorativo del Barocco italiano in architettura negli anni di Guglielmo III e della regina Anna non aveva, ovviamente, tolto autorità al testo di Palladio così come alle opere di Vitruvio, Alberti, Serlio o Vignola. Nell'Inghilterra del tempo, come del resto anche nell'Italia contemporanea, i testi di questi autori continuavano ad essere raccolti nelle biblioteche delle persone colte e dei professionisti dell'architettura; i precetti espressi dagli autori summenzionati non erano contestati ma al contrario fornivano la base dell'educazione professionale dei giovani architetti, insegnando in particolare le proporzioni generali e particolari e le caratteristiche ornamentali degli ordini antichi che erano il lessico fondamentale anche dell'architettura moderna. Palladio, in particolare, proponeva regole assai pratiche per il proporzionamento degli ordini, e forniva al contempo esempi di composizioni planimetriche facilmente imitabili (almeno in modo su-

⁴⁴⁸ Cfr. *supra*, pp. 103-104.

perficiale) e utili in molte occasioni. Questo continuò a renderlo un autore popolare, nel Nord Europa come in Italia, per tutto il Seicento e la prima metà del Settecento anche presso autori che pure si discostavano in modo sostanziale dai principi del classicismo.

Come ampiamente riconosciuto dalla critica a partire ancora da Wittkower⁴⁴⁹, il classicismo fu un sottofondo costante e comune di tutta la produzione architettonica europea del periodo tardo-barocco. Ciò fu in gran parte frutto del consolidarsi di una prassi di insegnamento accademico (ma non limitata al solo contesto delle accademie, bensì diffusa anche negli studi privati) che imponeva ai giovani allievi un primo periodo di studio degli ordini classici, delle opere degli antichi e degli autori più rigorosi del Rinascimento prima di autorizzare il rilievo sulle più complesse forme architettoniche e decorative contemporanee e l'esercitazione progettuale su temi prestabiliti⁴⁵⁰. Ai giovani praticanti era richiesto di imparare la corretta e proporzionata disposizione dei cinque ordini dell'architettura classica e l'uso del bugnato, a ornare le fabbriche in modo adeguato e con proprietà e secondo la loro funzione e la loro importanza. Lo studio delle architetture esistenti, il rilievo dal vero e della copia con o senza variazioni di disegni e stampe erano esercizi di fondamentale importanza in questo processo educativo. Ciò induceva inevitabilmente nei giovani allievi di architettura una tendenza alla citazione e alla rifunzionalizzazione decorativa di singoli elementi delle opere oggetto d'imitazione nei nuovi progetti⁴⁵¹. Questa tendenza a combinare tra loro nei progetti per nuove opere grandi pattern architettonici e singoli elementi decorativi estrapolati dalle opere di famosi architetti del sedicesimo e diciassettesimo secolo e a conciliare disinvoltamente gli estremi del classicismo archeologico e del borrominismo decorativo, è avvertibilissima nelle opere di molti architetti formati a Roma sullo scorcio del Seicento e agli inizi del secolo successivo, quali Filippo Juvarra, Domenico Martinelli e Nicodemus Tessin il Giovane.

Raggiungere un equilibrio tra le diverse componenti della propria formazione visiva non era certamente facile per i giovani architetti, i quali, ansiosi di segnalarsi con qualche ambizioso disegno, giungevano facilmente ad eccessi di magniloquenza o di ridondanza decorativa raccogliendo le critiche di molti 'intendenti'. Per tale motivo, generiche critiche a un uso eccessivo di novità decorative rispetto al linguaggio ornamentale di origine classica e alle invenzioni dei migliori architetti del periodo rinascimentale comparvero precocemente anche in Italia. Tuttavia bisogna dire che entro la prima metà del Settecento anche i critici che si orientarono ad atteggiamenti classicisti non avanzarono alcuna vera proposizione di recupero storicista di maniere architettoniche del passato, né indirizzarono i loro strali contro le invenzioni compositive e decorative di Bernini, Borromini, Pietro da Cortona e degli altri grandi protagonisti del barocco. Essi criticarono piuttosto l'uso sconsiderato delle citazioni decontestualizzate

⁴⁴⁹ Wittkower 1974, pp. 25-38.

⁴⁵⁰ Cfr. Norgberg-Schulz 1999 e Kieven 1999. Cfr. anche Kieven 2008.

⁴⁵¹ Ivi.

degli elementi ornamentali di questi grandi maestri da parte dei giovani artisti contemporanei, e invitarono questi ultimi alla moderazione nell'uso degli ornamenti e alla riflessione sugli esempi eccellenti delle opere degli antichi e dei migliori autori rinascimentali. Lione Pascoli, nella vita di Carlo Maderno che apre la serie di biografie degli architetti moderni, esprime in modo chiarissimo il suo pensiero definendo «il Berrettini, il Bernini, e l' Borromini», «Tre uomini grandi, inventore ciascuno di vaga, saporita bizzarra, e graziosa maniera» ma censura «l'inezie, le deformità, le stravaganze tratte dalla turba de' lor seguaci nelle bellissime opere loro». Egli sostiene che «pochissimi [...] possono avere» «quel naturale, quel fondo, quel fuoco, quella sopraffina, o forse per dir meglio, troppa intelligenza [che] si richiede a chi de' pittori, scultori, ed architetti imitar vuole il difficilissimo, e talora inimitabile stile», e invita pertanto «que' che non l'anno» ad andar «pur dietro le tracce degli antecessori, che dureranno minor fatica; e faran men male», senza dunque escludere che coloro dotati di «fuoco» e «sopraffina intelligenza» non possano invece ricorrere a più ardite sperimentazioni⁴⁵².

Pascoli ritorna nuovamente su questi aspetti nella vita di Giovan Battista Contini (1642-1723), un allievo di Bernini e occasionale collaboratore di Carlo Fontana, un architetto che ben esprime nelle sue opere le tendenze accademiche romane della seconda metà del diciassettesimo secolo e dell'inizio del diciottesimo. Il biografo riporta il feroce giudizio che lo stesso Contini avrebbe dato del disegno prodotto da un ambizioso allievo, una «facciata di certa chiesuola [...] tutto tirato sull'ultimo moderno buon gusto» e destinato ad un committente straniero. In una lunga tirata retorica, Contini evoca i modelli ai quali l'allievo (e per estensione ogni giovane architetto contemporaneo) avrebbe dovuto guardare per non rendersi «ridicolo presso gl'intendenti». Queste sono, come era lecito aspettarsi dato il carattere scopertamente didattico di cui Pascoli investe il racconto, le opere degli antichi, dei maestri del Cinquecento (il palazzo dei Tribunali, il chiostro della Pace e il Tempietto di Bramante, Palazzo Farnese, i portici del Campidoglio, la cupola di San Pietro di Michelangelo), ma anche i portici della piazza Vaticana, la Fontana dei Fiumi, il Ponte Elio (ovvero la sua ri-decorazione del tempo di Clemente IX) di Bernini e, entrando nello specifico delle facciate ecclesiastiche, quelle «di S. Pietro, di S. Andrea della Valle del Gesù, di S. Martino, di S. Maria in via Lata, e di S. Susanna»⁴⁵³. Queste ultime sono opere cer-

⁴⁵² Pascoli 1730, 1, p. 195.

⁴⁵³ Togli pure ingegnoso urbinate dalle radici del Pincio, dalle vicinanze del campo di Flora, dalla strada di Giulio, e dal Gianicolo I tuoi stupendi edifici? Abbatti o Toscano Dinocrate maggiore eziandio del Macedonico I palagi Farnesi, I Tarpei portici, l'eccelse cupole, le quali inanirono le volte gigantesche de' Pantheon? E tu amato mio amestro, valente quanto altri sia mai stato, di vaglia svelli dal Foro Vaticano la Cilindrica Selva, svena nell'Agonale quel fonte superbo, che per non cedere al mare raccoglie in seno l'acque copiose, e perenni di quattro fiumi? Getta gli alati marmi dalle sponde dell'Elio ponte; ed in un con essi seppellisci sotto l'acque del Tebro le meraviglie dell'Acheloo, e del Nilo, ed ogni altro straniero, e nazional monumento? Sì sì frangi, rompi dirocca, precipita, rovina, stritola e disperdi da questi altieri colli quel che seppellir non vi puoi, e fa che non rimanga più alcun segno di ciocchè è stato finora il più stimabile, e raro di lor sublime grandezza? Sicchè non vedendo I posterì I maestosi e sodi insegnamenti de' passati, semmai si illuminassero e venissero quando che sia a far risplendere con nuova e chiara luce le età future [...] Specchiatevi specchiatevi nelle facciate di S. Pietro, di S. Andrea della valle del Gesù, di S. Martino, di S. Maria in via Lata, e di S. Susanna senz'acchè, ve ne rammemori e cercate d'imitarle, ed allora

to difficili da assimilare a quelle precedentemente nominate e da inquadrare in una prospettiva classicista, ma è evidente che per Pascoli, e così per gli architetti romani a cavallo tra diciassettesimo e diciottesimo secolo, queste opere componevano un canone coerente, insegnando ciascuna qualcosa sui principi di composizione e di ornamentazione validi per la pratica architettonica professionale contemporanea. A tale riguardo è possibile ricordare anche un celebre episodio relativo alla biografia del giovane Juvarra. Essendosi presentato a Carlo Fontana e avendo da questi ricevuto il compito di disegnare un palazzo d'invenzione come saggio delle sue capacità e delle sue conoscenze, Juvarra fece eccessivo sfoggio di ornamenti. Ciò provocò la censura del maestro che gli diede l'ordine di andare «a disegnare il Palazzo Farnese e alcun altro di lodata architettura ma semplice» e il consiglio di attenersi sempre «ne' suoi disegni alla semplicità [...] assicurandolo, che il suo ingegno vivace non l'avrebbe mai con tutto ciò lasciato mai difettivo di sufficiente ornamento»⁴⁵⁴.

In Inghilterra non saranno certamente mancati detrattori delle sperimentazioni barocche tentate da Wren, William Talman, John Vanbrugh e dagli altri protagonisti della scena architettonica barocca degli anni Novanta del diciassettesimo secolo e dei primi anni di quello seguente, o non si spiegherebbe interamente il successo del recupero palladiano-jonesiano in architettura dei successivi decenni. Tuttavia questi dissidenti dal gusto ufficiale della committenza della corona e della grande nobiltà furono a lungo molto discreti nell'esprimere le proprie riserve. Fino alle aggressive dichiarazioni di Campbell, infatti, non sembra esservi stata in Inghilterra la percezione di un aperto conflitto tra il linguaggio classico e

farete bene, e non vi renderete in sì fatta maniera ridicolo rpresso gl'intendenti, che pure in Roma, se bene non operano, e non fanno operare, conoscono e ve ne sono. E voi disgraziatello, chiacchierino, pappagalluccio vi date ad intendere di passare tra essi per un grand'uomo? E voi infarinatucolo, dottorichio, architettuzzolo, di feccia d'asino, venuto jerlaltro dalle trojate con tre quattrii di panni indosso credete di fare nella metropoli del mondo il Borrominello? [...] e non t'accorgi sciolotto, ignorantaccio, bertuccionc che parli sol, perch'ai la lingua senza considrare l'improprietà del parlare? [...] Infelice, t'abbomine e ti compatisco! [...] Aveva di verità troppa ragione d'alterarsi, e ben vedeva con quanto danno e pregiudizio del nome Romano, che ha sempre trionfato nelle tre nobilie belle nostre arti, sovra d'ogni altro si dilatavan le radici di esempj così detestabili e perniziosi». Inoltre Contini dice al suo allievo: «Figliuol mio voi siete per una cattiva strada e lasciar potreste agli ebanisti, à falegnami, à carrozzaj, à sediarì à festajuoli, à banderari, ed agli altarini de' fanciulli codeste vostre tante centine, centinati e centinature; perché a loro, quando veramente convenevoli fossero, potrebbero piucchèa noi architetti adattarsi e convenire. Le fabbriche son ben differenti dà canterani, dag'ingincchiatoj, dalle carrozze, dalle sedie, da' paramenti delle feste, e da' cieli de' letti, e richiedono maggior sodezza, grandiosità, maestà, e signoria [...] le facciate delle chiese ornar non si devono, come quelle de' palazzi, né fare alle case gli androni conforme a' monasteri, ned a modo d'altare arricchir d'ornamenti le camere, ne' ad uso di sale erger i portoni, né annobilir le finestre delle mura esterne, siccome le interne de' cortili». Sono queste per Contini (e per Pascoli) «I barbari abusi, e l'orride novelle guise e detestabili frascherie, delle [età] presenti, da cui solo il cattivo s'imita ed il pessimo s'inventa», ma sono di fatto questi anche i paradigmi della pratica progettuale tardo-barocca in una prospettiva europea. Cfr. Pascoli 1730, 2, pp. 555-59.

⁴⁵⁴ «[il] Cavalier Fontana Architetto di grido [...] il richiese [a Juvarra] subito di fargli il disegno d'un Palazzo; il che eseguito da lui secondo il calore della sua fantasia, e secondo l'idee nella sua patria apprese, il Fontana gli disse, che se voleva esser della sua scuola, gli conveniva disimparar quanto avea imparato [...] Imposegli il Fontana allora, che andasse a disegnare il Palazzo Farnese e alcun altro di lodata architettura ma semplice; e lo ammonì, che ne' suoi disegni alla semplicità si attenesse sempre assicurandolo, che il suo ingegno vivace non l'avrebbe mai con tutto ciò lasciato mai difettivo di sufficiente ornamento. [...] D. Filippo [...] dall'antico e dal migliore moderno di Roma si formò nella mente un'ottima idea. [...] In tutti [...] [i suoi] disegni affatto esenti dagli errori e dalle stravaganze moderne, è disputabile se più riluca l'invenzione, e l'ingegno ovvero il giudizio e la prudenza nell'adattare gli edifici al suo fine; e parimente la cognizione, e il sapere, nel non uscire già mai dagli antichi esemplari e da i sani precetti dell'arte». Maffei 1738, pp. 194-95.

quello moderno; semplicemente il primo doveva essere percepito ormai come confinato a una dimensione storica e a una funzione didattica di base, mentre solo il secondo con i suoi ricchi e variati ornamenti appariva adeguato alle esigenze della grande committenza di architettura profana e sacra contemporanea. Per questo motivo la prima edizione inglese del trattato di Palladio (limitata al *Libro primo*), ovvero *The First Book of Architecture by Andrea Palladio* di Godfrey Richards (pubblicata a Londra nel 1663 e oggetto di ben dodici ristampe fino al 1733, di cui sei successive all'uscita dell'opera di Leoni), era integrata con molti «diversi altri disegni di architettura necessari all'arte del buon costruire», vale a dire disegni di porte e finestre di gusto contemporaneo⁴⁵⁵.

Entro la fine del regno della regina Anna uno specifico interesse per Palladio era mantenuto vivo soprattutto da esponenti del mondo culturale inglese, tra cui Henry Aldrich, che pure non aveva certo nessuna dichiarata né riconoscibile avversione per i modi architettonici e decorativi del Barocco italiano. Aldrich aveva meditato la pubblicazione di un trattato, *Elementa Architecturae civilis*, ispirato dai testi di Vitruvio e di Palladio ma riservato evidentemente a un solo pubblico di colti gentiluomini di formazione classica, data la scelta di redigerlo in lingua latina⁴⁵⁶. Aldrich aveva inoltre promosso una traduzione latina de *L'antichità di Roma* del Palladio (Roma 1554) da parte di Charles Fairfax, stampata a Oxford nel 1709⁴⁵⁷. Ma anche questa operazione aveva evidentemente un carattere in primo luogo erudito e antiquario e non conteneva in sé alcun elemento polemico nei confronti dell'adozione in Inghilterra di un linguaggio architettonico e decorativo barocco. Il nome di Palladio non poteva inoltre essere taciuto in relazione alle opere di Inigo Jones. Mantenere vivo l'apprezzamento per il grande architetto veneto, infatti, era funzionale all'esaltazione del suo successore inglese, iniziatore del moderno fare architettonico in Inghilterra.

Quando prese la decisione di curare la sua sontuosa edizione integrale dei *Quattro Libri* (stampata in due volumi nel 1715), Giacomo Leoni non intendeva probabilmente avviare nessuna rivoluzione formale nel contesto della committenza britannica contemporanea, né conferire alla sua opera alcun carattere di opposizione nei confronti della penetrazione in Inghilterra di formule compositive e decorative barocche italiane. Leoni probabilmente aveva semplicemente calcolato che la pubblicazione di un'edizione inglese completa del testo di Palladio avrebbe potuto essere un buon affare commerciale e di autopromozione professionale.

Giacomo Leoni era stato un allievo del conte Matteo Alberti o d'Alberti (1646/7-1735) un architetto e ingegnere militare veneziano con remote ascendenze nella linea familiare fiorentina degli Alberti

⁴⁵⁵ «diverse other designs necessary to the art of well building». Cfr. Wittkower 1974, pp. 73-92, pp. 76-78.

⁴⁵⁶ L'opera alla morte di Aldrich era largamente incompiuta. Il manoscritto venne pubblicato solo nel 1739 poi di nuovo nel 1789. Il suo peso nella storia dell'architettura inglese è fondamentalmente irrilevante. Cfr. Stutchbury 1967, p. 16 e Harris e Hradsky 2007, p. 30.

⁴⁵⁷ Barnard e Clark 1995, p. 159.

(la stessa dalla quale era fiorito anche il famoso architetto, umanista e trattatista rinascimentale). Le origini fiorentine poterono forse favorire Alberti nell'ottenimento dei suoi incarichi nel Palatinato alla corte dell'Elettore Palatino Johan Wilhelm II, in quanto questi era consorte di Maria Luisa de' Medici, figlia del granduca di Toscana Cosimo III. Del resto il fratello di Matteo Alberti, Antonio, era già entrato nel seguito dell'Elettrice Palatina in qualità di cappellano e confensorre. In ogni caso Matteo Alberti ebbe le migliori occasioni nel Palatinato, ricevendo la piena fiducia dei sovrani nei lavori di architettura da questi promossi, in particolare nella realizzazione della loro grandiosa residenza di Bensberg nei pressi di Colonia, un edificio vastissimo e d'indiscutibile qualità barocca, al tempo certamente uno degli edifici più vasti e di miglior qualità costruiti con tali caratteri stilistici a Nord delle Alpi⁴⁵⁸. Leoni entrò nell'entourage di Alberti proprio quando questi era impegnato nei lavori per questo importante palazzo, nel 1707, muovendosi al seguito dello zio Antonio Leoni, gioielliere e incisore di una certa reputazione a Venezia e da lungo tempo conosciuto ad Alberti stesso⁴⁵⁹. L'occasione di portarsi in Inghilterra con la speranza di acquisire un'indipendenza professionale e una maggior fortuna economica fu forse suggerita a Giacomo Leoni dal pittore connazionale Antonio Pellegrini, che nel 1713, dopo un soggiorno di alcuni anni in Inghilterra, nel corso del quale aveva goduto di straordinaria fortuna e ricoperto anche l'incarico prestigioso di direttore del principale centro di formazione pittorica di Londra, l'Accademia fondata dal ritrattista tedesco Sir Godffrey Kneller, era stato chiamato su consiglio di Alberti a lavorare a un ciclo di pitture di carattere allegorico e celebrativo dell'Elettore Palatino e della sua sposa nel castello di Bensberg⁴⁶⁰. La notizia della reputazione e delle alte retribuzioni conseguite da Pellegrini in Inghilterra per le sue opere attrassero del resto in quel paese anche un altro veneziano attivo a Bensberg (dove era giunto ancora una volta su invito di Alberti), ovvero Antonio Bellucci, già ricordato, insieme con lo stesso Pellegrini, per i lavori di decorazione svolti in vari ambienti della dimora di Cannons. Non è invece chiaro quando Leoni abbia conosciuto Nicolas Dubois, autore di una delle prefazioni dei *Quattro Libri* del 1715⁴⁶¹. Dubois era un ingegnere militare che aveva prestato la sua opera nel corso delle campagne condotte sul continente europeo e particolarmente in Germania da John Churchill, I duca di Malborough, il quale, vale la pena qui ricordarlo, aveva ottenuto il titolo di Principe Palatino dall'Imperatore nel 1707, e si muoveva dunque a tutti gli effetti da pari al contempo nel sistema delle grandi nobiltà del sistema feudale imperiale e della monarchia d'Inghilterra. Come si

⁴⁵⁸ Su Matteo d'alberti, cfr. Gamer 1978. Sugli artisti impiegati nel castello di Bensberg, cfr. anche Casciu 2006, pp. 33-34.

⁴⁵⁹ Su Leoni cfr. Colvin, *Biographical Dictionary of British Architects, ad indicem* e Connor, in *The Oxford Dictionary of National Biography*, pp. 401-02; Hudson 1975; Hewlings 1985, pp. 21-44.

⁴⁶⁰ Questa ipotesi è stata avanzata in Wittkower 1954, p. 311. In Inghilterra, Pellegrini e Leoni collaborarono nella ristrutturazione e ridecorazione di Moor Park (dal 1729) al servizio del banchiere Benjamin Styles. La decorazione degli interni, alla quale parteciparono anche Amigoni e Francesco Slerer (e nella quale era stato in un primo momento coinvolto anche James Thornhill) è forse la più esuberantemente barocca realizzata in seguito alla morte della Regina Anna. Cfr. Pedrick 1989 e Hudson 1971.

⁴⁶¹ Sul rapporto tra Leoni e Dubois, cfr. Collins 1960, pp. 235-36.

vedrà tra breve, Malborough fu uno tra i sottoscrittori dell'opera di Leoni, ma non è chiaro se il contatto tra i due, certamente mediato da Dubois, sia avvenuto quanto tanto Dubois che il duca si trovavano in Germania o solo dopo l'arrivo di Leoni in Inghilterra.

In ogni caso giungendo in Inghilterra alla fine del 1713 con le credenziali di «architetto dell'Elettore Palatino» (così egli si designerà nel frontespizio della sua edizione dei *Quattro Libri*), e con associazioni da un lato con un pittore italiano esponente di una maniera squisitamente moderna e barocca come Pellegrini, dall'altro con un committente come Lord Malborough (che certo non ambiva, come si vede bene dal carattere di Blenheim Palace, ad opporsi ai prevalenti indirizzi di gusto della grande committenza nobiliare inglese contemporanea con una riforma classicista), egli non poteva certo essere percepito come ammantato di una particolare aura classicista o palladiana. Il suo essere veneziano, dunque proveniente dalla patria di Palladio, ebbe un ruolo nella sua decisione di dedicarsi a un'edizione moderna dei *Quattro Libri*, ma non doveva giocare un gran ruolo nella possibilità di ottenere buoni ingaggi in Gran Bretagna, almeno non più del suo essere, più in generale, "italiano". Gli edifici che egli realizzò in Inghilterra dicono poco circa ciò che il pubblico inglese avrebbe potuto aspettarsi da lui e che egli stesso sarebbe stato disposto a fare al momento del suo arrivo nelle isole britanniche. Queste opere, infatti, le quali per altro non presentano caratteri fortemente o coerentemente palladiani, specie le più precoci, furono realizzate per lo più dopo la metà degli anni Venti del diciottesimo secolo, quando ormai gli indirizzi del gusto si stavano assestando sugli indirizzi classicisti promossi in vario modo da Lord Shaftesbury, Campbell, Lord Burlington e William Kent⁴⁶².

La nuova edizione del testo di Palladio, infatti, specie se promossa, come astutamente fu fatto, con un riferimento al nome e all'opera di Inigo Jones, poteva tentare un gran numero di acquirenti potenziali. Grazie al contenuto del *Libro quarto*, l'opera era certamente attraente per coloro che si interessavano a vario titolo all'architettura del mondo antico, dunque tanto architetti, che studiosi di discipline classiche e antiquari. Essa soddisfaceva inoltre le esigenze di formazione degli architetti inglesi e di alcuni intellettuali e gentiluomini, che, per curiosità e svago o in vista di qualche lavoro di costruzione o ristrutturazione delle proprie case, desideravano migliorare con poco impegno la propria conoscenza

⁴⁶² Il blocco edilizio che egli costruì a Londra nel quartiere di Mayfair (7, Burlington House) adatta a un contesto borghese non uno schema palaziale palladiano ma il modello barocco di Palazzo Altieri di Bernini, della cui fortuna in Inghilterra si è già avuto occasione di accennare in precedenza). Per fare un altro esempio, anche i prospetti esterni disegnati da Leoni a Moor Park non possono in alcun modo essere definiti "palladiani" né coerentemente classicisti. L'edificio incorpora semmai un elemento aulico di suggestione antiquaria nell'apposizione di un enorme pronao tetrastico con un timpano. Nelle proporzioni generali e nel trattamento decorativo tuttavia, neppure questo portico presenta marcati tratti classicisti. Nella snellezza delle colonne contrapposta alla pesantezza della trabeazione e del timpano e nel suo essere coronato visibilmente da una balaustra che prosegue quella distesa sul profilo del corpo principale dell'edificio da cui il pronao si distacca, questo portico acquista una marcata somiglianza con quello progettato da Filippo Juvarra per la Basilica di Superga. Siamo evidentemente al cospetto di una personalità architettonica molto lontana da Campbell, Burlington e William Kent e molto più prossima ai modi accademici italiani contemporanei. Per una valutazione equilibrata dei tratti stilistici di altri edifici di Leoni, cfr. Woodhouse 2008.

delle regole generali dell'architettura attraverso un testo abbastanza breve, di consolidata autorità e di riconosciuta utilità didattica. Del resto egli aveva già progettato un'opera di carattere palladiano già alcuni anni prima, mentre si trovava nel Palatinato. È infatti datato al 1708 un codice manoscritto intitolato *Li cinque ordini dell'architettura civile nelle misure di Palladio*, un testo che non era minimamente interessato a divulgare nella sua sistematicità e completezza le teorie di Palladio, ma solo a divulgarne in modo pratico e manualistico le regole proporzionali e di disegno (di per sé già assai pratiche e semplici) di Palladio per gli ordini di architettura⁴⁶³. Che Leoni non avesse alcun interesse nell'innescare o fomentare una rivoluzione del gusto britannico contemporaneo in senso palladiano lo dimostra assai bene il carattere pratico e pacato dell'introduzione alla sua edizione del 1715. In questa, al pubblico dei committenti è assicurato che grazie alla lettura del testo di Palladio essi otterranno le competenze per riconoscere un progetto di buon gusto da uno di cattivo gusto e una pianta funzionale da una con difetti di distribuzione. A coloro «che cominciano a studiare architettura» l'opera promette invece di insegnare «un metodo non meno sperimentato che bellissimo e sicuro [...] [per] lavorare con buon successo e senza alcun timore di cadere in errore», mentre ai «colti architetti» di fama ben consolidata l'opera non può offrire altro se non la soddisfazione «di vedere Palladio pubblicato in una forma più adatta alla nobiltà dei suoi progetti», vale a dire in un elegante formato editoriale⁴⁶⁴.

Per promuovere il successo della sua edizione, Leoni aveva inoltre annunciato nella prefazione al *Libro primo* l'inclusione delle note di Jones appuntate su una copia dell'edizione veneziane originale dei *Quattro Libri* (ossia la copia annotata ora conservata a Worcester College, Oxford, che all'epoca della prima edizione di Leoni era in possesso del Dr. George Clarke), promessa poi non rispettata fino alla terza edizione dell'opera⁴⁶⁵. Con questo annuncio egli puntava dunque sulla curiosità erudita di coloro che intendevano approfondire le proprie conoscenze su Inigo Jones, autore il cui nome era tornato alla ribalta nel corso del regno della regina Anna, come detto, essenzialmente in riferimento

⁴⁶³ Giacomo Leoni, *Li cinque ordini dell'architettura civile nelle misure di Palladio*, Mc Gill University, ms. n. 278771, 1932. Il codice riporta l'indicazione «Dimostrazioni [...] Scritte e disegnate da me Giacomo Leoni 1708 Dusseldorf», Cfr. Woodhouse 2008, p. xli.

⁴⁶⁴ «Many Persons, even among the most illustrious Nobility, begin to relish Architecture. They take delight in learning its most beautiful proportions; and by comparing the buildings of eminent and experienc'd Architects with those that have been rais'd by unskilful Men, they easily perceive what a vast difference there is between the noble productions of the former, and the extravagant performances of the latter. And indeed, they are most concern'd in it: there is hardly any body else that can bear the Charges of a beautiful and perfect Architecture, and undertake those great and stately buildings, wherein the Work and the Matter seem to contend about the preference, and strive to immortalize the memory of their Masters. 'Tis therefore very proper for them to be able to judge of the Plans that are propos'd to them. I hope this Work will meet with a general approbation: if those, who have no skill in Architecture, read it, their curiosity will perhaps move them to learn an Art, which several great Princes did not think unworthy of their application. Those who begin to study Architecture, and whose taste is not come yet to its perfection, will be cur'd of their wrong notions; and finding in this Work a method no less experienc'd than beautiful and safe, they will learn by it to work with good success, and without any fear of being mistaken. As for those Learned Architects, who are better known by the reputation of their works, than by any thing I could say of them, tis not doubted but they will be glad to see Palladio come out under a form more suitable to the nobleness of his Designs, and the great Esteem the Publick has always had for him». Leoni 1715, *Translator's Preface*.

⁴⁶⁵ Cfr. Krufft 1994, pp. 237-42.

ai progetti per il palazzo reale di Whitehall. Un altro fatto che dimostra come l'edizione di Leoni non si fondasse su una stretta venerazione dell'opera palladiana da parte del suo autore, né fosse destinata ad un pubblico che aderiva con convinzione alle istanze del classicismo, lo testimonia la decisione di aggiornare in modo sostanziale il carattere visivo delle illustrazioni, realizzando opulente calcografie fortemente ombreggiate al posto delle semplici e lineari xilografie di Palladio e introducendo vistosi correttivi anche nella decorazione degli edifici rappresentati (*fig. 117*)⁴⁶⁶. Entrambi questi espedienti erano infatti evidentemente volti a facilitare l'apprezzamento dell'opera palladiana da parte dei lettori inglesi contemporanei e ad attrarre un pubblico semplicemente interessato al pregio estetico del volume in sé. Nell'introduzione generale alla sua opera Leoni sosteneva che non ci fosse stato «alcun libro, sinora, così meravigliosamente stampato in Inghilterra»⁴⁶⁷ e rivendicava con orgoglio la responsabilità di queste modifiche, che evidentemente egli si aspettava sarebbero state grandemente apprezzate dal pubblico inglese: «coloro che sanno giudicare il vero, potranno, comparando i disegni di Palladio con i miei, conoscere facilmente una grande differenza. Le sue xilografie le ho cambiate con tavole in rame, le quali, per la migliore leggibilità del lavoro, benché con mia grande perdita, ho procurato che fossero intagliate in Olanda dal famoso signor Picart, uno dei migliori maestri di quest'arte in Europa. Io non solo ho fatto personalmente tutti i disegni, e a una scala maggiore del mio autore, ma ho anche fatto molte necessarie correzioni per ciò che riguarda le ombreggiature, le dimensioni, gli ornamenti, ecc. così che questo lavoro potrebbe piuttosto essere considerato un'opera originale che un miglioramento»⁴⁶⁸.

Anche l'introduzione del traduttore dell'opera, l'ingegnere Nicholas Dubois, insisteva su quest'aspetto, paragonando i «disegni [che Palladio] ha soltanto [...] corsivamente inciso» con le tavole di Leoni, alle quali egli «ha avuto cura di aggiungere [...] molti ornamenti, che non potevano comparire nelle xilografie», ricordando che «questo non deve essere stato per lui facile da compiere con esattezza, non avendo egli visto questi edifici e fatto le necessarie osservazioni a questo scopo»⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ Wittkower 1974c, p. 82.

⁴⁶⁷ «As for what concerns the paper and letter, there has been no Book hitherto so beautifully printed in England: I have resolved from the beginning to spare no Expense». Leoni 1715, *Preface to the Readers*.

⁴⁶⁸ «Such as are true Judges will, by comparing the Draughts of Palladio with mine, easily discern a vast difference. His wooden Cuts I have chang'd in Copper Plates, which, for the greater Perfection of the Work, tho' much to my own loss I have procur'd to be engrav'd in Holland by the famous Monsieur Picart, one of the best Masters of that Art in Europe. I have not only made all the draughts my self, and on a much larger Scale than my Author; but also made so many necessary Corrections with respect to shading, dimensions, ornaments, &c. that this Work may in some sort be rather consider'd as an Original, than an Improvements». Leoni 1715, *Preface to the Readers*. Come è stato notato in Wittkower 1974c, pp. 80-81, le affermazioni di Leoni sono molto inesatte. Picart, infatti, incise solo un numero esiguo di tavole, mentre le altre furono prodotte da assai più economici incisori di Londra. Leoni, tuttavia, aggiunse alla sua opera un altro ornamento di cui stranamente si mostrò reticente a dar conto nella sua prefazione. Il frontespizio dell'opera, una grande allegoria di carattere squisitamente barocco, con le figure della Fama, del Tempo e della Britannia attornianti il busto di Andrea Palladio.

⁴⁶⁹ «[Leoni] has taken Care to add to all those original Designs many Ornaments, which could not appear in Wooden Cuts. It would have been no easy thing for him to do this with exactness, had he not seen those Edifices, and made the necessary Observations for that end». Leoni 1715, *Translator's Preface*.

L'ombreggiatura conferisce in effetti alle tavole un carattere interamente nuovo e gli edifici rappresentati in alcune tavole sono così trasformati dalle correzioni e aggiunte ornamentali introdotte da Leoni da apparire quasi irriconoscibili. Siamo dunque molto lontani dallo spirito filologico che produrrà le opere in facsimile finanziate da Lord Burlington, il quale, infatti, molto insoddisfatto dell'edizione di Leoni, che pure egli stesso aveva contribuito a finanziare, progettò di far dare alle stampe con nuove tavole di Colen Campbell una nuova e più filologica edizione completa dei quattro libri⁴⁷⁰.

Nella sua introduzione, Dubois tradiva anche la volontà di Leoni di proporre il volume come un pratico pattern-book. Riguardo al libro egli sosteneva: «si dimostrerà utile, sia ad architetti e costruttori, che a coloro che progettano di costruire da soli, poiché esso contiene le regole necessarie per erigere gli edifici più semplici, così come i più ornati». Tuttavia Leoni non pensava certo di proporre a tal fine la sua opera a quella classe di grandi committenti in grado di realizzare edifici sontuosi affidandone l'esecuzione dell'insieme dei dettagli a importanti architetti e artisti, ma piuttosto al ceto dei piccoli committenti che si affidavano per le costruzioni soltanto a tagliapietre e scalpellini tecnicamente abili ma di scarso talento inventivo. Dubois, infatti, precisava: «non tutti possono costruire palazzi, né arricchire le proprie case con colonne, pilastri e molti altri ornamenti di architettura che richiedono molta spesa. Ma poiché non vi è casa, per quanto piccola, che sia senza porte e finestre e qualche altra parte inizialmente inventata per necessità e poi ornata per renderla più graziosa, non è di maggior spesa farle secondo le loro giuste proporzioni, seguendo le indicazioni di qualche persona competente, che lasciarle fare secondo la pratica e a discrezione degli operai»⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Di quest'opera solo il primo volume poté vedere la luce a causa della prematura scomparsa di Campbell. *Wittkover* 1974c, pp. 90-92. Lord Burlington inizialmente approvò i modi stilistici di Leoni. Presto tuttavia il montare di un interesse rigoroso e filologico di Lord Burlington per il linguaggio di Palladio e dell'architettura antica creò un divario tra i due che sfociò in un'aperta ostilità dell'inglese nei confronti dell'italiano, accentuata anche dalla fortuna di Leoni nell'accaparrarsi prestigiosi incarichi, sfidando la supremazia di Burlington e dei suoi protetti Campbell e Kent. Su questo aspetto, cfr. *Woodhouse* 2008, pp. xkix-liv.

⁴⁷¹ «There is no doubt, but it will prove very useful, as much Architects and Workmen, as to those who design to build for themselves; since it contains the necessary Rules for raising the plainest Buildings, as well as the most adorn's. Every body cannot build Palaces, nor enrich this Houses with Columns, Pilasters, and so many other Ornamentals of Architecture, which require great charges. But since there are no Houses, tho never so small, without doors and windows, and some of the other parts, first invented by necessity, and then adorn'd that they might be more graceful, it is not more chargeable to make them according to their just proportions, by following the directions of some intelligent Person, that to leave them to the management and discretion of the workmen [...] But as most of those who undertake to build, neglect to make use of any Architect, in order to raise a House in which they will have none of those Ornaments, as being, in their judgment, either needless, or too expensive; they also neglect the other parts, which are the most material in a building». Leoni 1715, *Preface to the Readers*. Non è stato notato che a dispetto del suo carattere estremamente filologico anche l'edizione di Burlington e Campbell di *Andrea Palladio's First Book of Architecture* (Campbell 1729) si proponeva nel frontespizio come un agile patternbook. La tavola infatti precisava che il volume avrebbe insegnato forme e proporzioni e contenuto illustrazioni di «Pedestals, Galleries, Entries, Halls, Rooms, Floors, Pavements, Ceilings, various Arches, Gates, Door, Windows, Chimnies, Stair-Cases, and Roofs», e prometteva inoltre un'aggiunta di «Five Curious Plates of Doors, Windows, and Chimney-Pieces, invented by Mr. Campbell», una rassicurazione che il volume non conteneva solo un'anacronistica rappresentazioni di forme di un autore consacrato dalla tradizione ma anche modelli adatti a rispondere alle esigenze e al gusto dei contemporanei inglesi.

L'opera dunque non sembra offrire un forte programma teorico d'impronta classicista, ma riflette piuttosto un pensiero in qualche modo simile a quello enunciato da Lione Pascoli, per il quale coloro che non fossero stati in grado di maneggiare con proprietà, misura e buon gusto il complesso linguaggio decorativo moderno avrebbero fatto meglio, piuttosto che incorrere in abusi e barbarismi, ad atterrarsi a modelli corretti più semplici e facilmente imitabili. È probabilmente solo in virtù di un singolare processo di osmosi tra l'opera di Leoni e quella di Campbell che l'introduzione all'edizione inglese di Palladio del 1715 finì per assumere, probabilmente come aggiustamento dell'ultimo minuto, un carattere censorio del linguaggio decorativo del barocco. Nel riferimento alle «chimeriche bellezze» delle opere di Borromini, unico autore italiano contemporaneo effettivamente nominato quale modello negativo, Dubois, infatti, citò puntualmente ed esplicitamente le parole di Campbell⁴⁷². Tuttavia probabilmente anche Leoni si trovò d'accordo nell'inserire questa annotazione nell'introduzione dell'opera, dal momento che egli immaginò in questo modo di poter meglio precisare la propria cifra stilistica in opposizione ai grandi e affermati architetti inglesi contemporanei (un'idea che certamente carezzò anche Campbell). L'ambizione di Leoni di guadagnare, con l'esca della pubblicazione, incarichi e consulenze professionali in Inghilterra emergono del resto esplicitamente in conclusione della sua introduzione, quando egli scrive: «io offro i miei servigi, sia di persona che in altro modo a tutti coloro che dovessero avere una qualsiasi occasione adatta per me nel campo della mia professione»⁴⁷³.

Infine bisogna considerare che l'opera di Leoni fu in grado di attrarre, nonostante le strategie di promozione sopra evidenziate, soltanto centocinquantatré sottoscrittori, poco meno di quelli dell'edizione inglese della *Prospettiva* di Andrea Pozzo (centocinquantasette) e meno della metà di quelli dell'opera di Campbell (ben trecentouno). Ciò è certamente rivelatore di un forte interesse negli ultimi anni di regno della regina Anna per opere dedicate all'architettura contemporanea di carattere barocco (come ancora si proponeva di essere il *Vitruvius Britannicus* al momento in cui raccolse le sottoscrizioni entro il primo di giugno 1714) e di un assai minor interesse per l'architettura palladiana. Negli elenchi dei sottoscrittori delle tre opere summenzionate sono inoltre molti i nomi comuni. A conferma del fatto che l'opera di Leoni non fosse percepita come polemica nei confronti del gusto dominante, tra i suoi sottoscrittori appaiono tutti i maggiori architetti protagonisti del barocco architettonico in Inghilterra: Thomas Archer, Nicholas Hawksmoor, John Vanbrugh, Christopher Wren, William Wynde

⁴⁷² «It were an endless thing to enumerate all the absurdities, which many of our Builders introduce every day into their way of building. I shall be contented to apply to them what the ingenious Mr. Campbell says of the Architecture of Boromini, in his *Vitruvius Britannicus*, the first part whereof he has newly published with a labour and exactness equal to his skill in Architecture. They are, says he, chimerical beauties, where the Parts are without proportions, solids without their true bearing, heaps of materials without strength, excessive ornaments without grace. I add, and a ridiculous mixture of Gothic and Roman». Leoni 1715, *Translator's Preface*.

⁴⁷³ «I offer my service, either in Person or otherwise, to such of them and others, as may have any occasion for me in the way of my Profession». Leoni 1715, *Preface to the Readers*.

(mancano tuttavia i Talman); e alcuni degli artisti connazionali veneti di Leoni, Sebastiano Ricci e Marco Ricci (Pellegrini è mancante poiché trattenuto nel Palatinato fino al 1719, quando tornò nuovamente in Inghilterra). Vi appaiono inoltre tutti i grandi committenti delle sfarzose Country House barocche nominate nei precedenti capitoli di questo studio: Lord Carlisle, il duca del Devonshire, il duca di Malborough, William Herbert, secondo marchese Powis (indicato come duca, il titolo conferitogli da Giacomo II in esilio)⁴⁷⁴, il duca di Somerset, il duca di Shrewsbury, il conte di Strafford (Wentworth). Vi appare infine il duca di Ormonde, il compagno di viaggio di Misson, che abbiamo visto non essere stato affatto un entusiasta ammiratore del vero stile di Palladio nel corso del suo viaggio in Italia⁴⁷⁵ ma che avrebbe potuto essere colpito in modo più favorevole dal Palladio “addizionato” con «molti ornamenti» da Giacomo Leoni.

3.4 L'importanza del collezionismo di disegni per la diffusione dei modelli architettonici e decorativi del Barocco italiano nell'Inghilterra degli ultimi Stuart

Le fonti a stampa sono state certamente di fondamentale importanza per la diffusione della conoscenza di motivi decorativi e ornamentali del barocco italiano in Inghilterra, tuttavia, esse non furono affatto l'unico mezzo di formazione visiva degli architetti britannici a cavallo tra diciassettesimo e diciottesimo secolo. Per quanto potesse essersi ampliato il numero delle pubblicazioni dedicate all'architettura e alla decorazione negli ultimi decenni del Seicento queste fonti offrivano ancora campioni e repertori troppo limitati per consentire agli architetti una piena assimilazione dei principi formali di una maniera stilistica qual è il Barocco, che negli aspetti ornamentali presentava un altissimo grado di complessità e soggettività. Indubbiamente, per la conoscenza delle forme dell'ornato architettonico in questo periodo i disegni erano ancora strumenti di maggiore validità. La selezione

⁴⁷⁴ William Herbert, Marchese di Powis, era un sostenitore giacobita, che era stato arrestato e spogliato del suo titolo da Guglielmo III nel 1690 per il sostegno dato a Giacomo II durante la *Glorious Revolution*. Egli navigava in cattive acque finanziariamente e in Inghilterra rimaneva un sorvegliato speciale, tant'è che fu posto cautelativamente agli arresti durante l'insurrezione giacobita del 1715. Egli ottenne di essere reintegrato nel suo titolo di Marchese di Powis soltanto nel 1722. Il titolo ducale che gli è conferito nella lista dei sottoscrittori dell'edizione dei *Quattro Libri* curata da Leoni era un titolo concessogli da Giacomo II in esilio, dunque privo di valore in Inghilterra e anzi chiaro indice del legame che univa William Herbert con gli stuart Cattolici, ma riconosciuto in tutto il resto del continente europeo. Trovarlo elencato accanto ai titoli di alcuni degli Immortals Sevens come il duca del Devonshire o come il Duca di Somerset è pertanto davvero singolare. Comunque il titolo compare anche nell'elenco dei sottoscrittori del *Vitruvius Britannicus*. Il Marchese-Duca di Ormond era certamente molto interessato all'architettura, ma non può essergli certamente imputato un gusto classicista. Egli fu autore dei lavori di ristrutturazione di Powis Castle, che furono uno dei più interessanti allestimenti barocchi del tempo della Restaurazione (cfr. *supra*, pp. 47-49) e nel 1714 aveva costruito una grande casa a Londra (Powis House, Ormond Street, illustrata anche nel primo volume del *Vitruvius Britannicus*) con una sontuosa facciata barocca ornata con un ordine gigante corinzio, sormontato da un attico coronato di balaustre vasi e statue, piuttosto simile al prospetto principale di Cannons. Su William Herbert, cfr. *Oxford Dictionary of National Biography*, *ad indicem*.

⁴⁷⁵ Cfr. *supra*, pp. 76-77.

dei dettagli ornamentali inclusi nella *Perspectiva* di Andrea Pozzo, o nello *Studio di Architettura Civile* avvenne sulla base della fama del nome degli autori o della rinomanza degli edifici o delle opere che i dettagli illustrati adornavano. Ma ovviamente vi erano moltissimi altri possibili modelli ugualmente validi anche solo nella stessa Roma e in altre città italiane di prima grandezza, il cui disegno gli architetti e artisti contemporanei avrebbero potuto avere il desiderio di conservare per giovarsene per le loro esigenze professionali.

I disegni rispetto alle stampe permettevano dunque di comporre repertori di modelli molto più ampi e diversificati o personalizzati secondo gli interessi del collezionista. Inoltre i disegni erano generalmente più dettagliati delle stampe nella rappresentazione di minuti elementi ornamentali. Ai fini della costituzione di repertori di modelli, grande valore avevano anche le copie di progetti ineseguiti o realizzati con varianti, che raramente giungevano alle stampe. Poter contare su esemplari di questo genere significava la possibilità di attingere a modelli più originali, più “esclusivi” se vogliamo, rispetto a quelli trasmessi dalle stampe o dai rilievi delle opere effettivamente eseguite. Per gli architetti stranieri in particolare, il possesso e lo studio dei disegni di architettura di maestri italiani con buona mano stimolavano il perfezionamento del proprio stile grafico e l'emulazione delle modalità di rappresentazioni adottate in Italia. I disegni di progetto originali, inoltre, potevano insegnare, più dei rilievi e infinitamente più delle stampe, qual era l'approccio degli architetti italiani allo studio e rappresentazione dell'ornato nei disegni, consentendo di formarsi un'idea migliore del gusto italiano in questi settori.

La necessità di impadronirsi delle forme dell'architettura romana, delle varianti ornamentali delle basi e dei capitelli che essa contemplava, così come dei pattern decorativi impiegati per ornare i fregi e le fasce delle architravi e delle cornici, i cieli dei soffitti ecc. aveva spinto gli artisti del Rinascimento a formare con lo strumento del disegno grandi repertori grafici, costantemente crescenti grazie a nuovi rilievi delle architetture antiche e alla copia, variazione e ibridazione degli elementi presenti nei repertori grafici già in precedenza formati all'interno delle botteghe⁴⁷⁶. Dalla seconda metà del Cinquecento, al rilievo dell'architettura antica cominciò ad affiancarsi quello delle opere dei maestri contemporanei e inoltre nacque il fenomeno, prima apparentemente mai affermatosi ampiamente, del collezionismo di progetti originali di maestri del passato più o meno recente. Il collezionismo di disegni di figura, specie di disegni molto finiti, assunse molto precocemente una dimensione collezionistica “alta”. I disegni più compiuti e formali erano raccolti nello spirito con cui si raccoglievano opere di pittura, e spesso esposti con le stesse modalità, ovvero appesi in cornici per rispondere a finalità arredative. Essi erano inoltre

⁴⁷⁶ Sul tema, assai vasto, cfr. in particolare Nesselrath 1986; Nesselrath 2005 e Viscogliosi 2005.

oggetto di un collezionismo erudito e ad un'indagine volta ad approfondire i processi della creazione artistica e dare un ordine alla disciplina storico artistica⁴⁷⁷.

Il collezionismo di disegni di architettura rimase invece assai più a lungo compromesso con la pratica professionale degli architetti, dei pittori di quadratura, di scalpellini e marmorari specializzati nella produzione di ornamenti architettonici quali cornici di porte e finestre, camini e monumenti funebri, e ancora di falegnami, argentieri e altri ornatisti. Pochi collezionisti garantirono ai disegni di architettura un montaggio e un ordinamento collezionistico paragonabile a quello riservato usualmente ai disegni di figura, riconoscendo in essi un interesse storico ed erudito. Tra le eccezioni più notevoli sono da nominare Giorgio Vasari e Niccolò Gaddi (1537-91), ma entrambi questi collezionisti erano comunque attivi nella pratica architettonica ed erano interessati a questi materiali anche per il contributo che la loro consultazione poteva offrire loro nello sviluppo di nuovi progetti e, in sostanza, per il loro valore didattico-pratico⁴⁷⁸. Più tardi due celebri connoisseur e trafficanti di disegni di antichi maestri assemblarono volumi interamente dedicati agli ornamenti dell'architettura: padre Sebastiano Resta e Giuseppe Ghezzi⁴⁷⁹. Si trattò, ad ogni modo, di episodi legati a specifiche occasioni di acquisto e di vendita di simili materiali e certamente straordinari all'interno della lunga attività dei due personaggi.

Per lo più, infatti, i disegni di architettura e di ornato rimanevano strettamente legati, come del resto anche molti disegni di studio di figura e di composizione, che per la compendiarità della tecnica utilizzata o per la frammentarietà degli oggetti o soggetti rappresentati non avevano un immediato valore figurativo, all'ambito della formazione pratica e della produzione artistica. Vasari offre una vivida descrizione di come grandi raccolte grafiche erano conservate alla rinfusa nelle case e nelle botteghe degli artisti nella seconda metà del sedicesimo secolo. Durante un passaggio da Mantova nel 1542, l'artista aretino, essendosi recato a rendere omaggio a Giulio Romano, fu lungamente intrattenuto nella consultazione della raccolta grafica del più anziano maestro: «per quattro giorni [Giulio Romano] non lo staccò mai [Vasari], mostrandogli tutte l'opere sue e particolarmente tutte le piante degli edificii antichi di

⁴⁷⁷ Cfr. i vari saggi in Warwick, Baker e Elam 2003 e Warwick 2000. Cfr. anche Amendola 2012.

⁴⁷⁸ I disegni di Architettura di Vasari erano raccolti all'interno di un volume oggi smembrato ma noto come Codice Mariette-d'Agincourt. Il volume fu composto da Vasari interamente con grandi e importanti disegni di architettura, tra cui risaltano i progetti di Bramante, Giuliano da Sangallo, Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane per la Basilica Vaticana. Fu acquistato per le Regie Raccolte degli Uffizi l'8 agosto 1798 per 200 zecchini, cfr. Petrioli Tofani 1981, p. 165. Il volume Mariette-d'Agincourt quasi certamente appartenne alla collezione di Niccolò Gaddi, dai cui eredi fu forse acquistato da Mariette durante il suo soggiorno fiorentino, cfr. Raghianti Collobi 1974, pp. 72, 81. Si potrebbe supporre che esso abbia esercitato un'influenza sui sistemi di fissaggio dei fogli antichi all'interno degli album di disegni di architettura composti da Gaddi stesso e registrati nell'inventario della sua raccolta alla sua morte, di cui l'unico volume che è stato al momento possibile rintracciato con sicurezza è il cosiddetto Codice Vignola della Galleria degli Uffizi. Sul codice Vignola, cfr. Lotz 1938 e Ploder 2006, pp. 73-79. Sulla collezione Gaddi, cfr. anche Acidini 1980 (p. 169, nota 20 per il codice Mariette-d'Agincourt) e Morrogh 2014a-b.

⁴⁷⁹ Sul Libro d'Arabeschi, cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2007. Sul collezionismo di Giuseppe e Pier Leone Ghezzi, cfr. Cropper 1984; Prosperi Valenti Rodinò 1999, pp. 106-15; Prosperi Valenti Rodinò 2006, pp. 76-77. Sul Codice Ottoboniano Latino 3110, l'unico volume di disegni di architettura formato da Resta che oggi si conosca, cfr. von Henneberg 1996, in cui è pure offerta un'ampia panoramica sull'attività collezionistica sia di Giuseppe che di Pier Leone Ghezzi.

Roma, di Napoli, di Pozzuolo di Campagna, e di tutte l'altre migliori antichità di che si ha memoria, disegnate parte da lui e parte da altri. Dipoi, aperto un grandissimo armario, gli mostrò le piante di tutti gl'edifizii che erano stati fatti con suoi disegni et ordine, non solo in Mantova et in Roma, ma per tutta la Lombardia, e tanto belli, che io per me non credo che si possano vedere né le più nuove né le più belle fantasie di fabbriche né meglio accomodate»⁴⁸⁰.

Werner Gramberg ha riportato una nota di Giuseppe Ghezzi in cui la collezione di Guglielmo della Porta rimasta agli eredi è descritta come «un Coffino rimasto nell'eredità de descendari di fra Guglielmo (della Porta) [...] con disegni e libri di Guglielmo»⁴⁸¹. Tra i disegni di Guglielmo erano quasi certamente anche disegni di altra mano. Il già menzionato Teodoro, erede dei disegni del padre, nel 1609 aveva infatti annotato che Guglielmo «Piombatore Apostolico [...] Scultore, Architetto e fonditore di metalli celebre e famoso» aveva lasciato alla sua morte, nel 1577, «fra gli altri beni hereditarij [...] molti disegni di dette Professioni, fatti in carta di sua mano, e da più e diversi valentuomini Pittori e Scultori, che di quel tempo e prima fiorivano in Roma et fuori»⁴⁸². Il modo informale di conservare i disegni di architettura per le necessità degli studi professionali non sembra essere cambiato molto nel tempo. Nella casa/studio di Carlo Fontana, nella stanza adibita alle attività di disegno degli allievi si conservavano alcuni grandi progetti delle maggiori opere condotte dall'architetto, disegni perfettamente finiti e appesi alle pareti in eleganti cornici nere e dorate con vetri di protezione, ma anche un gran numero di «canestre» colme di stampe e di disegni arrotolati, evidentemente modelli per le esercitazioni dei praticanti e le altre necessità dello studio⁴⁸³.

Nelle accademie di Milano e Firenze e nell'Accademia di San Luca esistevano ampie raccolte di disegni, tra cui molti fogli di architettura e ornato destinate alla formazione dei giovani allievi. I *Capitoli et ordini dell'Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno*, approvati da Cosimo I nel 1563 avevano stabilito l'istituzione di una «libreria» in cui fossero raccolti «disegni, modelli di statue, piante di edifizij, ingegni da fabbricare, o altre cose [...] le quali si conservino per farne uno Studio per i giovani»⁴⁸⁴. Istituito la Biblioteca Ambrosiana, Federico Borromeo aveva avuto cura di raccogliervi anche una gran quantità di disegni di architettura e figura che potessero servire da modelli per i giovani allievi⁴⁸⁵. Nell'accademia romana la raccolta dei disegni non era così formalmente regolata, ma essa cominciò comunque a crescere assai in fretta, particolarmente per quanto riguardava i disegni di architettura.

⁴⁸⁰ Vasari, ed. Barocchi 1962, 5, p. 79.

⁴⁸¹ Gramberg 1964, p. 145.

⁴⁸² Bertolotti, 1881, II, pp. 126-27.

⁴⁸³ Bonaccorso 2016b, p. 469.

⁴⁸⁴ Waźbiński 1987, p. 244.

⁴⁸⁵ Tra le opere di arte grafica legate all'istituzione vi era anche un grande cartone della Scuola d'Atene, ora nella Pinacoteca Ambrosiana, già in precedenza di proprietà del conte Fabio Borromeo. Cfr. Oberhuber e Vitali 1972.

Giovanni Battista Montano, che con l'accademia romana aveva un particolare legame, essendo stato, di fatto, uno dei primi docenti a tenervi un insegnamento di architettura insieme a Francesco da Volterra e Onorio Longhi⁴⁸⁶, lasciò all'istituzione una parte dei suoi disegni di architettura sugli ordini e sulle antichità di Roma⁴⁸⁷. Un'altra grande acquisizione dell'accademia in questi anni, sempre in virtù del lascito ereditario di uno dei suoi membri, fu quello dei disegni di architettura di Ottavio Mascherino⁴⁸⁸. Le collezioni di disegni comunque crescevano continuamente anche in virtù delle attività degli stessi allievi. La pratica didattica dell'Accademia di San Luca prevedeva per i giovani architetti (ma anche per pittori e scultori) la contemporaneità dello studio e conseguentemente del rilievo grafico delle opere degli antichi e dei moderni (studio e attività di rilievo e di confronto che potevano essere condotte tanto sugli originali che sulla base di disegni precedenti)⁴⁸⁹. Molti di questi rilievi restavano a far parte delle dotazioni dell'accademia stessa, assieme con i doni d'ingresso degli accademici e agli elaborati progettuali presentati in occasione dei concorsi banditi dall'accademia⁴⁹⁰.

Per quanto riguardava l'architettura, le pratiche didattiche dell'accademia avevano una piena corrispondenza con quelle degli studi professionali ad essa associati. Oltre a Carlo Fontana, a cui si è già prima accennato, altri architetti italiani legati all'accademia di San Luca raccolsero collezioni di disegni. Tra i casi più interessanti in tal senso va certamente ricordato quello di Domenico Martinelli, che possedeva una grandissima quantità di disegni di vari architetti attivi a Roma nel diciassettesimo secolo (fig. 118)⁴⁹¹. Egli

⁴⁸⁶ Nel 1594 Montano tenne nell'accademia una prolusione dal titolo *Ordine sostanziale di Architettura, e che sia ordine di distribuzione, eartimento*. Cfr. Missirini 1823, p. 57.

⁴⁸⁷ Montano lasciò inoltre una parte dei propri disegni a Giovanni Battista Soria, che ne pubblicò gran parte in incisioni. Questo fondo fu poi acquistato da Cassiano Dal Pozzo prima della morte di Soria ed è oggi conservato presso le collezioni del Sir John Soane's Museum di Londra; cfr. Fairbairn 1998, pp. 551-52. Questi disegni furono oggetto di una progressiva dispersione. La maggior parte dei possessori documentabili dei suoi disegni nel tardo diciassettesimo secolo e nel successivo fecero parte di questa istituzione, vi siano transitati per un periodo o intrattennero stretti contatti con membri di essa. L'architetto lucchese Domenico Martinelli (1650-1718), che possedette il nucleo di disegni di Montano oggi ospitato nelle collezioni del Castello Sforzesco di Milano, lo ottenne verosimilmente, come già affermato da Noehles, durante uno dei suoi periodi di docenza presso l'Accademia di San Luca; cfr. Noehles 1969, pp. 58-59. Più tardi, anche lo scultore Vincenzo Pacetti (1746-1820), possessore di un gruppo di disegni di Montano ora a Berlino, li acquisì pure, forse, attraverso la struttura dell'Accademia di San Luca di cui era membro; Jacob 1975, cat. 266-73.

⁴⁸⁸ Cfr. Wasserman 1966.

⁴⁸⁹ Negli *Ordini e Statuti stabiliti dal Sig. Principe dell'Accademia* al tempo di Federico Zuccari, si prevedeva inoltre che gli allievi meno esperti si esercitassero ogni giorno «per un'ora a ritrarre cartoni, e rilievi, che già se n'era fatta buona raccolta, avendo il Sig. Principe prima, e poi molti altri, posto in Accademia sì fatte cose utili». Cit. in Missirini 1823, p. 35.

⁴⁹⁰ Nei suddetti *Ordini e Statuti* era previsto che coloro che non fossero ancora artisti di riconosciuta qualità in una delle tre arti pittura scultura o architettura, ma fossero comunque già avviati nella professione prima di «essere ammessi e descritti al libro» dovessero «portar un disegno di lor mano, e di lor fantasia [...] tale che sia approvato dalla Congregazione segreta, di meritare essere ammesso, e descritto per Accademico studioso», gli allievi più giovani, ancora alle prime armi erano pure «obbligati a portare alcun disegno a gusto del Sig. Principe nell'Accademia, ritratto da qualche opera degli valenti uomini passati, e da quelle particolarmente, che stanno in pericolo di perdersi, e dal tempo annullarsi, di Polidoro, e di altri valenti uomini; e questi disegni tutti si conservino nell'Archivio dell'Accademia sotto buona custodia, col nome di chi gli ha fatto, e dove ritratti, et il tempo». Cit. in Missirini 1823, p. 30. La pratica rimase sostanzialmente in vigore, pure con molte variazioni procedurali, sino al diciannovesimo secolo.

⁴⁹¹ La biografia di Martinelli scritta da Giambattista Franceschini, informa che i signori Franceschini erano «eredi del di lui fratello». Cfr. Franceschini 1772, p. XLVII. Gianlorenzo e, in altro luogo, che la beneficiaria del patrimonio di quest'ultimo era l'unica sua figlia. Cfr. Franceschini 1772, p. V. La nipote di Domenico, Clara Maria Martinelli, aveva sposato Nicolao

aveva probabilmente già formato la sua collezione nei primi anni del suo soggiorno a Roma, utilizzando i disegni sia ai fini della sua propria attività professionale che della docenza in accademia, ma tale raccolta assunse certamente una rilevanza straordinaria quando egli si trasferì a Vienna nel 1690, consentendogli di disporre di materiali visivi che non solo lo assistettero nella progettazione delle opere che gli erano richieste, ma certamente facilitarono anche la comunicazione con i committenti, con gli aiuti e con le maestranze impiegate nei cantieri⁴⁹².

Per la stessa ragione, molti artisti stranieri venuti a Roma per un periodo di studi sentirono l'esigenza di formare dei repertori di modelli che potessero assisterli nelle necessità professionali una volta tornati in patria e diventare a loro volta veicolo d'informazione visiva per allievi e collaboratori e per altri artisti e artigiani connazionali che non avevano la possibilità di viaggiare. Tra gli architetti possono essere ricordati i nomi di Christof Marselis (1670-1731) e Gilles Marie Oppenord (1672-42)⁴⁹³. Un altro artista straniero che si dedicò intensamente al collezionismo di disegni nel corso del suo soggiorno a Roma, è García Reinoso (1611-77); egli raccolse fogli di Giacomo della Porta e di altri architetti romani della fine del sedicesimo secolo e della prima metà del successivo, tra cui anche molti disegni di Giovanni Battista Montano ora conservati presso la Biblioteca Nazionale di Madrid⁴⁹⁴.

Grazie a questa attività di rilievo, motivi compositivi e ornamentali dell'architettura romana barocca si propagarono molto precocemente in tutta Europa, ben prima che gli editori specializzati, come i De Rossi ne dessero rappresentazione calcografica. Il procuratore generale della fabbrica di San Carlino alle Quattro Fontane, frate Giovanni di San Bonaventura, a una data precoce come il 1650 scriveva ad esempio che l'edificio della chiesa (benché ancora della facciata), era stimato «Così raro al parer di tutti, che pare che non si trova altra simile nello artificioso et capriccioso, raro, et straordinario in tutto il mondo». Egli dichiarava orgogliosamente la diffusione internazionale del modello, ricordando «le [persone di] diverse nationi, che continuamente come arrivano a Roma sollicitano haver il suo disegno» e che «spesse volte» gli stessi padri trinitari del convento erano «sollicitati per questo effetto di Alemagni,

Franceschini, fratello dell'autore dei citati manoscritti. Cfr. Arrighi 1985. La discendenza diretta aveva portato in dote, insieme ad altri beni, anche i disegni dello zio. Mentre essa era ancora in vita, Clara Maria aveva affidato al cognato Giambattista tutta la documentazione di cui disponeva, la «moltitudine in ordinata di scritti, e di Disegni rimasta nell'eredità del Martinelli, e che si possiedono dalla di lui Casa, né quali manca qualunque iscrizione di luogo, di tempo e di soggetto, per cui erano destinati» nominata da Franceschini. Cfr. Franceschini 1772, p. IV. Attraverso gli eredi i disegni passarono poi, poco dopo la metà del secolo, all'erudito e amatore Giacomo Sardini e dagli eredi di questi, infine, alle pubbliche raccolte di Milano.

⁴⁹² Martinelli si era diretto la prima volta a Roma dalla città natale nel 1678 e dopo qualche tempo era riuscito ad aggregarsi agli accademici di S. Luca, entrando così in diretto contatto con alcuni tra i più noti pittori e architetti allora attivi nella città, Carlo Fontana, Giuseppe Ghezzi e Carlo Maratta (Franceschini 1772, p. XII). Dopo aver vinto la prima classe del concorso accademico del 1679 sul tema «Chiesa con due campanili» (Roma, Accademia naz. di S. Luca, Arch. storico, *Congregazioni*, vol. 45, cc. 71v, 72r) divenne «nuovo Accademico di merito» il 25 apr. 1683 ed anche docente nel corso di architettura. Cfr. Lorenz 1991, p. 9. Fu in Austria tra il 1690 e il 1699 e poi, salvo brevi interruzioni, nuovamente a Roma, reintegrato nel corpo docente dell'Accademia fino al 1716 quando tornò nella natia Lucca, due anni prima della morte.

⁴⁹³ Su Marselis, cfr. Manzo 2012. Sulla biblioteca e sulla collezione di disegni di Oppenord, sistemata in modo raffinato assieme con dipinti, sculture e mobili di foggia elaborata, cfr. Ziskin 2012, p. 166.

⁴⁹⁴ Cfr. Perez Sanchez 1986, pp. 309-312 e Fairbairn 1998, p. 550.

Fiamenchi, Francesi, Italiani, Spagnoli, et anco li Indiani, che dariano qualsivoglia interesse per aver il disegno di questa chiesa la qual come la vedono appetiscono più il haverlo, che quando sentivano lodarla nei loro paesi»⁴⁹⁵.

In alcuni rari casi furono i governi stessi a organizzare simili raccolte a livello centrale al servizio di accademie di stato o analoghe istituzioni, con lo scopo di migliorare la produzione artistica e dirigerne il corso verso un preciso indirizzo stilistico. La Francia fu particolarmente attiva in tal senso. Antoine Babuty Desgodetz (1653-1728) fu incaricato ufficialmente dalla corona di soggiornare a Roma, prendere misure esatte dei principali monumenti della città, produrre incisioni di tali rilievi e rifornire di disegni l'Accademia Reale di Architettura, fondata da Luigi XIV su impulso di Colbert nel 1671⁴⁹⁶. La corona di Svezia, che, come detto, a cavallo tra i secoli diciassettesimo e diciottesimo aveva l'ambizione di gareggiare con le altre maggiori nazioni europee anche sul piano della produzione artistica nazionale e particolarmente nel campo dell'architettura di magnificenza (con tutto ciò che questo implicava anche per la produzione di pitture e sculture decorative, prodotti di alto artigianato, ecc.), inviò Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728) a Roma con grandi finanziamenti proprio allo scopo di formare una raccolta di architettura che potesse servire a formare architetti, artisti e decoratori svedesi in vista della ricostruzione del palazzo reale di Stoccolma. Come ricorderà in seguito il giovane Nicodemus, molti anni della sua vita furono dedicati «non meramente ad accumulare, ma ad affrontare con grande spesa lunghi viaggi, durante i quali raccogliere disegni, libri costosi e incisioni in gran copia, desiderando in particolar modo riunire conoscenze di tutte quelle discipline dalle quali l'Architettura dipende»⁴⁹⁷.

Anche il Portogallo, durante i primi anni di regno di Giovanni V (1700-50), monarca che ambiva a riportare il proprio paese al centro della scena politica e culturale europea, iniziando proprio dal rinnovamento dell'architettura pubblica e di magnificenza nazionale sui modelli italiani, intraprese una grandiosa opera di raccolta di pubblicazioni a stampa e soprattutto di rilievi grafici dei principali monumenti di Roma. Oggetto dell'attività di rilievo furono le principali basiliche della città, i palazzi del Quirinale, Lateranense e Vaticano, e tutti i più importanti palazzi nobiliari moderni. Furono inoltre rilevati con grande dettaglio quegli ornamenti particolari che tanto contribuivano all'immagine internazionale dell'eccellenza e della magnificenza del moderno operare architettonico romano, ovvero i cori intagliati

⁴⁹⁵ Cit. in Portoghesi 1973, 1, p. 265.

⁴⁹⁶ La sua attività sfociò nella pubblicazione di Desgodetz 1682. Cfr. Herrman 1958.

⁴⁹⁷ «Not merely to acquiesce, but to embark at great cost on long journeys, during which designs, expensive books and engravings must be collected in large quantities, especially if one desires to amass knowledge of all those disciplines on which Architecture depends». Cit. in Snickare e Olin 2004, p. 68. Sull'attività di raccolta di disegni di Tessin cfr. Idem, pp. 61-79 e Walker 2003.

e gli altari maggiori di tutte le chiese regolari, e di molte cappelle private. Furono inoltre realizzate vedute e rilievi di spazi pubblici moderni, in particolare delle biblioteche della città⁴⁹⁸.

3.5 Il collezionismo e l'uso delle collezioni di disegni e stampe a fini didattici e professionali in Inghilterra

Nel corso dei decenni successivi alla Restaurazione molti membri delle élite sociali e culturali britanniche erano pienamente a conoscenza di questa ampia attività di raccolta e studio di disegni condotta in Italia e in altri paesi e del valore che questa rivestiva per la formazione dei giovani allievi. Evelyn fa più volte riferimento all'attività di rilievo di opere d'arte e di monumenti come parte della pratica formativa dei giovani artisti in Italia e alla presenza di grandi raccolte di disegni negli istituti accademici di quel paese. Parlando delle sale di Raffaello nel Palazzo Apostolico, il colto viaggiatore sostiene ad esempio: «[Esse] sono [...] chiamate l'Accademia dei pittori, perché vi trovi sempre qualche giovane o altro che le rileva; un costume che non viene rifiutato in Italia, dove si conservano tutte le opere rare degli antichi e migliori maestri, e da ciò si occasiona il fiorire di tanti uomini eccellenti in questa professione»⁴⁹⁹. Nel suo passaggio da Milano, Evelyn visitò invece la Biblioteca Ambrosiana, giudicando l'istituzione «nella quale il Cardinal Federico Borromeo ha profuso una così grande somma per l'edificio e per fornirlo con curiosità, specialmente dipinti e disegni di inestimabile valore tra i pittori», «una scuola in grado di produrre i più abili artisti». L'inglese testimonia inoltre la fama della raccolta presso i connazionali. Segnalando che in essa vi erano «vari disegni di [Leonardo] Da Vinci», Evelyn ricorda che questi stessi disegni erano stati oggetto di un tentativo di acquisto da parte di Carlo I. Un'iscrizione (non è chiaro se apposta su qualche parete della biblioteca o sul volume o raccoglitore che ospitava i disegni), informava infatti i visitatori della raccolta che il monarca aveva offerto la somma (invero molto alta) di mille sterline per il loro possesso⁵⁰⁰. Nell'accademia di Parigi infine Evelyn nota che oltre a molti dipinti eccellenti c'era anche «greate number of drawings»⁵⁰¹.

Alcuni dei gentiluomini che si recavano a Roma o a Firenze nel corso dei loro viaggi in Italia avrebbero inoltre potuto avere accesso alle collezioni di disegni delle accademie, contribuendo a consolidare

⁴⁹⁸ Scotti 1976 e Id. 1978; Cfr. anche i vari contributi in Vasco, Rocca e Borgherini 1995.

⁴⁹⁹ «are therefore cal'd the Paynters Academy, because you always find some young men or other designing from them; a civility wich is not refused in Italy where any rare pieces of the old and best masters are extant, and wich is the occasion of breeding up many excellent men in this profession». Bray e Evelyn 1901, p. 217.

⁵⁰⁰ «[I went] to see the Ambrosian Library, where Cardinal Fred. Borromeo has expanded so vast a sum on this building, and furnishing it with curiosities, especially paintings and drawings of inestimable value amongst painters. It is a school fit to make the ablest artists [...] [there are] several drawings by Da Vinci [...] [and an] inscription pretend that our King Charles had offered £1000 for them». Cfr. ibidem, p. 359.

⁵⁰¹ Ibidem, p. 86.

l'idea del grande valore didattico di tali raccolte. Non ci sono testimonianze di visite né da parte di gentiluomini stranieri né da parte di gentiluomini italiani, ma ciò potrebbe essere dovuto soltanto al fatto che non vi era alcuna necessità di registrare notizie di tali visite a meno che i personaggi coinvolti non fossero di rango particolarmente elevato. Una simile occasione avvenne il 23 novembre del 1722, quando il pretendente della corona d'Inghilterra in esilio, Giacomo Francesco Eduardo Stuart (1688-1766), si recò a sorpresa presso l'accademia: «In detto giorno, mentre si faceva la congregazione, si degnò la Maestà del Re Giacomo d'Inghilterra di venire nella detta chiesa e stanze dell'accademia [...] si è complimentato del n.o S.r. Principe in Lingua francese [...] et in atto di salire nella carrozza si voltò a ringraziare il nostro S.R. Principe e tutti l'accademici [...] e disse di voler ritornare un'altra volta per vedere li disegni che sono nell'armadioni della nostra Accademia». Certamente i suddetti «armadioni», o meglio i loro contenuti, godevano di buona e ampia fama ed erano accessibili anche a visitatori e intendenti italiani e stranieri di minor grado⁵⁰².

Un evento che avrebbe potuto contribuire a rinforzare la fiducia di Wren nel valore del collezionismo di disegni per il miglioramento e l'evoluzione delle arti in Inghilterra potrebbe essere stato l'incontro con Nicodemus Tessin in Giovane. L'architetto svedese si fermò a visitare l'Inghilterra per alcuni mesi nel 1678, subito dopo il suo primo lungo viaggio di quattro anni in Italia e di passaggio per il successivo biennio e mezzo di studio a Parigi⁵⁰³. In quel momento egli era certamente l'architetto nord-europeo con la maggiore esperienza dell'architettura e del gusto decorativo italiano. Era inoltre già in possesso di una grande raccolta di disegni italiani cinque e seicenteschi e di rilievi delle maggiori opere contemporanee di Roma, di stampe sciolte e di volumi dedicati all'architettura, alla decorazione architettonica e più in generale alle arti figurative⁵⁰⁴. A Londra, Tessin incontrò Christopher Wren e Carlo II, mostrando al sovrano i disegni che in quel momento egli recava con sé. Il re ne rimase così colpito da chiedere allo svedese di trattenersi in Inghilterra al suo servizio. Certamente tale passaggio deve aver indotto in Wren la consapevolezza che fosse necessario espandere il proprio orizzonte di modelli formali rispetto a quanto egli aveva avuto modo di conoscere nella breve esperienza francese di quasi quindici anni prima, e soprattutto dell'opportunità di dirigersi in modo più coerente verso i modelli italiani.

⁵⁰² ASL, Registri, 48, cc. 69-70.

⁵⁰³ La Svezia a Roma 1980, pp. 33-37, 53-54.

⁵⁰⁴ Nel 1712 Tessin fa stampare (si tratta dell'unica sua pubblicazione a stampa) il *Catalogue des Livres, Estampes et Dessains, du Cabinet des Beaux Arts, et des Sciences, Appartenent au Baron Tessin, Marèchal de la Cour du Roy et Sur-Intendant de Battiments et Jardins Royaux de Suede*. Nella brevissima premessa al Catalogo si sottolinea che i motivi che hanno condotto alla pubblicazione sono due: da un lato dar modo agli appassionati di soddisfare la loro curiosità (il che, nella sostanza, è equivalente al fare sfoggio della completezza della propria collezione); dall'altro permettere ai conoscitori che vorranno farlo in futuro di aumentare e completare la collezione stessa. L'opera fu certamente letta con grande curiosità anche in Inghilterra. Cfr. Keith Schuchard 2002, p. 717 e Olin 2013, pp. 65-77.

In Inghilterra la coscienza del valore del collezionismo di disegni in funzione dell'educazione pratica nel campo delle arti era ben stabilita da tempo. Il pittore Peter Lely nel periodo del Commonwealth aveva composto un'importante raccolta di disegni di figura, architettura e ornato, in primo luogo incamerando disegni provenienti dalla collezione assemblata da Carlo I e che l'artista certamente aveva avuto modo di apprezzare e utilizzare per le sue necessità di pittore di corte anche prima della Rivoluzione⁵⁰⁵. Richard Graham (morto nel 1720) era fortemente convinto del grande valore didattico dello studio e dall'imitazione di disegni e stampe (oltre che di dipinti di antichi ed eccellenti maestri) da parte degli artisti contemporanei e nel suo *Account of the Most Eminent Painters* del 1695 fece di Lely un artista emblematico in tal senso. Graham afferma che l'artista «fu molto intenzionato nei suoi anni giovanili a concludere il corso dei suoi studi in Italia; ma, non lasciandogli i grandi incarichi nei quali egli fu sempre impegnato così tanto tempo; per fare ammenda, egli alla fine si risolse di far venire ad albergare presso di sé le scuole Romana e Lombarda sotto forma di una vasta (eppure assai scelta) collezione di disegni, stampe, e dipinti dei più celebrati maestri». Graham insiste sull'utilità di tale raccolta, scrivendo: «quale beneficio egli abbia riportato da questo espediente, fu sufficientemente evidente in quell'ammirevole stile di pittura che egli si formò da solo attraverso la quotidiana conversazione con i lavori di quei grandi uomini, sia per quanto riguarda la correttezza del suo disegno e nella bellezza del suo colorito, ma soprattutto nell'aria graziosa delle sue figure nella piacevole varietà delle pose, e nella gentile negligenza così come nell'ampia maniera dei drappaggi»⁵⁰⁶.

Nei primi decenni del secolo vi erano inoltre stati alcuni tentativi di istituire in Inghilterra delle accademie per l'educazione nelle arti, sebbene queste istituzioni fossero pensate più per la formazione di un'élite aristocratica che per professionisti delle discipline artistiche di varia estrazione com'erano le accademie artistiche italiane e francesi. Un primo progetto per un'Accademia Reale che contemplava

⁵⁰⁵ Cfr. Dethloff 1996 e Sicca 2008b, p. 8. Richard Graham nel suo *Account of the Most Eminent Painters* ricorda invece che: «drew his Majesty's Picture, when he was Prisoner in Hampton Court». Cfr. Dryden 1695, pp. 384-85.

⁵⁰⁶ «[...] was very earnest in his younger days to have finish'd the course of his studies in Italy: but the great Business in which he was perpetually engag'd, not allowing him so much time; to make himself amends, he resolv'd, at last, in a numerous (but well chosen) Collection of the Drawings, Prints, and Paintings, of the most celebrated Masters, to bring the Roman and Lombard Schools home to him. And what Benefit he reap'd from this Expedient, was sufficiently apparent in that admirable Style of Painting, which he form's to himself, by daily conversing with the works of those Great Men: in the Correctness of his Drawing, and the Beauty of his Colouring; but especiall in the graceful Airs of his figures, the pleasing Variety of his Postures, and his gentile Negligence, and loose Manner of Draperies». Cfr. Dryden 1695, pp. 384-85. Lely non fece effettivamente alcun viaggio all'estero, se non un breve viaggio in Olanda nel 1656. Cfr. Dethloff 2007. Per Graham, l'acquisizione di tratti stilistici tramite lo studio e l'imitazione delle opere di artisti eccellenti (ovvero, come si deduce da una lettura complessiva della sua opera biografica, di artisti italiani) è superiore allo studio della natura. Questo aspetto è ben chiarito nella biografia di Rembrandt van Ryn: «[The artist] having suck'd in, with his Milk, the bad taste of his country, and aiming at nothing beyond a faithful Imitation of the living (heavy) Nature, which he had always before his Eyes, he form'd a Manner entirely new, and peculiar to himself. [...] he died Anno 1668; for nothing more to be admir'd, than for his having heap'd up a noble Treasure of Italian Prints and Drawings, and making no better Use of them». Cfr. Dryden 1695, pp. 372-73. Anche nella biografia di Lely, egli sostiene che l'artista, imitando le opere dei grandi maestri presenti nella sua collezione, sia diventato esso stesso a sua volta meritevole d'imitazione: «as sew of his predecessors were equal to him, so all succeeding Artists must stand oblig'd to his happy invention, for the noble Pattern which he has left them for Imitation [...]». Cfr. ibidem, pp. 384-85.

l'insegnamento di discipline artistiche fu proposto, ma senza successo da Edmund Mary Bolton (1575 c.-1633) già al tempo di Giacomo I, nel 1617. La "Academ Roial" proposta da questi avrebbe dovuto trovare alloggio a Windsor Castle. I suoi membri, scelti tra le file del ceto aristocratico, avrebbero ricevuto il diritto di indossare un nastro identificativo e porre uno speciale elemento distintivo al proprio stemma per segnalare l'onore dell'ammissione, in modo simile a quanto avveniva per gli insigniti dell'Ordine della Giarrettiera⁵⁰⁷. Carlo I aveva invece fondato e appoggiato finanziariamente un istituto denominato *Museum Minervae* nel 1636 nel quale avrebbero dovuto essere ammessi solo coloro «che potessero provare di essere dei gentiluomini». In questo istituto sarebbero state insegnate la filosofia, la geometria, le lingue moderne, la musica, la matematica, la pittura, l'architettura civile, l'equitazione, la scienza delle fortificazioni, l'antiquaria e «la scienza delle medaglie».

L'istituzione, che ebbe sede in una casa in Covent Garden, fu posta sotto la direzione di Sir Francis Kingstone, il quale provvide anche a redarne le "Costituzioni"⁵⁰⁸. Qui il re istituì per il servizio dell'accademia una biblioteca e una collezione di dipinti (traendo probabilmente questi ultimi dalle proprie collezioni) e statue (o riproduzioni in gesso). Nel programam d'insegnamento erano coinvolti vari professori, tra cui probabilmente anche Inigo Jones, che avrebbe potuto mettere a disposizione degli allievi dell'accademia i materiali grafici della sua vasta collezione. Tuttavia l'accademia, nonostante un notevole successo d'iscrizioni iniziale, ebbe vita effimera. La peste del 1636 comportò la diaspora degli allievi e la dispersione del corpo docenti e degli investimenti e le successive vicende politiche della crisi tra Carlo I e il Parlamento, con la conseguente Guerra Civile e tutto ciò che ad essa seguì, impedirono che una simile esperienza potesse ripetersi. Lo stesso vale anche per quanto riguarda il turbolento e finanziariamente fragile periodo della Restaurazione⁵⁰⁹. Il fallimento di queste iniziative era stato certamente una grande ipoteca per le sorti delle arti in Inghilterra.

Certamente Evelyn era ben a conoscenza di queste esperienze e non pensava soltanto ai centri accademici dell'Europa continentale quando avanzava la sua proposta (già sopra ricordata) per l'istituzione di una formale accademia artistica nelle sale di un futuro rinnovato palazzo di Whitehall. Comunque egli non era certamente il solo ad auspicare la formazione di scuole per l'istruzione degli artisti nell'Inghilterra della Restaurazione. Lo stesso Richard Graham nell'opera summenzionata aveva attribuito all'inefficienza del sistema di formazione artistica in Inghilterra l'impossibilità anche per artisti che la natura aveva dotato di talento di conseguire risultati eccellenti. Parlando del pittore William Dobson (1611-46), ad esempio, Graham aveva sostenuto che «se la sua educazione fosse stata corri-

⁵⁰⁷ Pevsner 1940, p. 15.

⁵⁰⁸ Kynaston 1636.

⁵⁰⁹ Cfr. Pyne 1824, 2, pp. 37-38, Donaldson 2011, pp. 365-66. L'istituzione era improntata a un certo nazionalismo. La sua costituzione prevedeva infatti che «no forreigner or aliene born out of his maiestis dominions shall at any time for ever hereafter be elected or admitted to be either Regent or Professour». Kynaston 1636, cit. e discusso in Zuker 2011, p. 221.

spondente al suo genio, l'Inghilterra avrebbe giustamente potuto essere orgogliosa del suo Dobson, così come Venezia del suo Tiziano, o le Fiandre del loro Van Dyck», lamentando dunque implicitamente l'assenza di un'accademia paragonabile a quella di altri paesi. Egli del resto riconosceva pure esplicitamente il valore di tali istituzioni, facendovi sovente riferimento in relazione all'apprendistato di altri artisti eccellenti, come Rubens e Poussin⁵¹⁰.

Ancora più tardi, ovvero negli ultimi anni di regno della Regina Anna, Lord Shaftesbury, che pure riteneva che accademie istituite dalla corona fossero destinate a produrre artisti asserviti alle necessità di lusso e rappresentanza più che volti a una vera eccellenza artistica, si lamentava per la mancanza di ogni forma di ausilio formativo organizzato per gli artisti britannici che avevano quindi la necessità di ricorrere a una formazione artistica al di fuori del proprio paese: «Quale incoraggiamento i nostri più alti poteri possano pensare sia appropriato dare a queste arti in accrescimento io non pretendo di stabilirlo. [...] Lei [la nazione britannica] deve ancora cercare i suoi modelli [nelle arti], formare una propria scala e un proprio standard, con considerazione e accortezza nella scelta. Al momento è abbastanza capace di progredire da sola, benché sia stata abbandonata e lasciata priva di aiuti da coloro che avevano iniziato ad assisterla. Difficilmente, invero, potrebbe ottenere una singola accademia per la formazione dei suoi giovani negli esercizi. Buoni soldati quali siamo, e cavalieri eccellenti come il nostro clima dispone, i nostri principi, piuttosto che spendere il loro tesoro, hanno sopportato che la nostra gioventù si porti in una nazione straniera per imparare come cavalcare. Così per altre accademie, come queste per la pittura, scultura o architettura, noi non ne abbiamo sentito più che la proposta; mentre il sovrano della nostra nazione rivale erige accademie, coltiva i giovani e istituisce premi e pensionati in paesi stranieri per avanzare l'interesse e il credito della sua propria»⁵¹¹.

Per ciò che riguardava la disciplina dell'architettura e le produzioni artistiche e artigianali ad essa ancillari, uno stimolo particolare alla raccolta e all'uso di disegni italiani a fini educativi e professionali era offerto anche dalla biografia di Inigo Jones. Egli era infatti considerato un esempio di ciò che gli inglesi potevano ottenere sul piano dell'eccellenza architettonica. Molti certamente ritenevano che Jones fosse riuscito a creare opere al livello di quelle contemporanee italiane non solo grazie alla diretta esperienza delle opere italiane maturata nel corso dei suoi viaggi e dallo studio di testi a stampa,

⁵¹⁰ «his Education been answerable to this Genius, England might justly have been proud of her Dobson, as Venice of her Titian, or Flanders of her Van Dyck». Cfr. Dryden 1695, p. 377.

⁵¹¹ «What Encouragement our higher Powers may think fit to give these growing Arts, I will not pretend to guess. [...] She (la nazione) have her Models yet to seek, her Scale and Standard to form, with deliberation and good choice. Able enough she is at present to shift for herself; however abandon'd or helpless she has been left by those whom it becomes to assist her. Hardly, indeed, could she procure a single Academy for the training of her Youth in exercises. As good Soldiers as we are, and as good Horses as our Climate affords, our Princes, rather than expend their Treasure this way, have suffer'd our Youth to pass into a foreign Nation, to learn to ride. As for other Academies, such as those for Painting, Sculpture, or Architecture, we have not so much as heard of the Proposal; whilst the Prince of our rival Nation raises Academies, breeds Youth, and send Rewards and Pensions into foreign Countrys, to advance the interest and Credit of his own». Shaftesbury 1732, pp. 404-05.

ma anche e soprattutto del continuo studio di rilievi delle migliori fabbriche degli antichi e dei moderni e di progetti originali dei grandi architetti contemporanei portati in Inghilterra dapprima da Sir Henry Wotton (1568-1639) e Lord Arundel e poi da egli stesso, come detto nel primo capitolo di questo studio. Del resto, benché in grado minore, anche la biografia di John Webb, un architetto che non aveva mai viaggiato al di fuori delle isole britanniche ma che aveva raggiunto un perfetto possesso degli strumenti della sua arte nello studio di Jones grazie ai materiali grafici da questi collezionati (ricevendoli infine in eredità), contribuiva a incoraggiare la fiducia dei suoi connazionali nella validità dello studio di disegni a fini formativi⁵¹². Ancora nel corso della Restaurazione la collezione rimaneva un bacino di exempla di formidabile valore a cui è verosimile credere siano ricorsi architetti quali Hugh May e John Oliver. Quest'ultimo riuscì inoltre a impossessarsi della maggior parte della collezione di disegni poco dopo la morte di Webb, ovvero negli anni del suo impegno come Master Mason per l'*Office of the Royal Works* e Surveyor al servizio di Wren nei lavori per le *City Churches* e per la cattedrale di St. Paul's (dal 9 dicembre 1673)⁵¹³.

Wren dichiarò di aver visionato e studiato «le collezioni di Inigo Jones», senza precisare le date di tale consultazione, che tuttavia possiamo ritenere essere stata ripetuta in più occasioni sia prima sia dopo il viaggio in Francia. Wren nei suoi scritti non fa neppure un cenno alla presenza dei disegni di Palladio all'interno della raccolta, né del resto ai disegni dello stesso Jones. Egli sostiene invece esplicitamente di essere rimasto affascinato dallo studio di un «Taccuino di Pirro Ligorio [...]»⁵¹⁴. La collezione di Jones comprendeva un vasto insieme di disegni di Ligorio raffiguranti aggrovigliate porzioni di una Roma a volo d'uccello, carica di tempietti circolari capricciosamente divisi e ornati, che erano preliminari alla realizzazione delle tre piante di Roma Antica (incise e pubblicate tra il 1552 e il 1561) e che oggi sono conservati a Chatsworth⁵¹⁵. Tuttavia, a Ligorio Wren attribuisce evidentemente anche disegni di altri autori, cioè, credo, molti disegni cinquecenteschi (opera di varie mani, ma di stile abbastanza uniforme, il che può aver ingannato Wren) di elementi architettonici decorativi e niente affatto canonici oggi conservati in parte al RIBA in parte presso l'Ashmolean Museum di Oxford⁵¹⁶. Wren si dice infatti convin-

⁵¹² Cfr. *supra*, pp. 23-24, 27.

⁵¹³ Cfr. *supra*, note 72 e 108.

⁵¹⁴ «I have seen among the Collections of Inigo Jones, a Pocket.book of Pyrro Ligorio's, (an excellent Sculptor, and Architect, employed by Pope Paul the third, un the building of the Vatican Church of St. Peter in Rome, about the Year 1540)». Wren 1750, p. 345.

⁵¹⁵ «wherein he seemed to have made it his business, out of the antique fragments, to have drawn the many different Capitals, Mouldings of Cornices, and Ornaments of Freezes, &C. purposely to judge of the great Liberties of the ancient Architects, most of which had their Education in Greece». Ivi.

⁵¹⁶ Si fa qui riferimento al *Book of capitals*, composto con disegni miscellanei italiani e copie di John Webb (RIBA, H5/6, *Webb's Book of Capitals* - cfr. Harris 1972, cat. nn. 207-13.) e a una parte dei disegni confluiti nel *Larger Album* (per il quale cfr. *infra*, note nn. 605-608). La provenienza di una parte dei disegni di rilievo dall'antico di vari maestri del tardo quindicesimo secolo e della prima metà del successivo ora nel *Larger Album* dalla collezione di Webb (e conseguentemente da quella di

to che Ligorio si sia «dedicato a disegnare dai frammenti antichi i molti diversi capitelli, modanature di cornici e ornamenti di fregi ecc., appositamente per giudicare le grandi libertà degli architetti antichi, molti dei quali ricevettero la propria educazione in Grecia». L'affermazione non si spiegherebbe se egli stesse parlando dei soli disegni sicuramente di Ligorio per le piante di Roma Antica, ma acquista un pieno significato immaginando che Wren si riferisca ai disegni summenzionati.

Comunque, proprio grazie al contatto con il materiale grafico conservato nella raccolta appartenuta a Jones, Wren avrebbe tratto per sua stessa ammissione la coscienza e la convinzione che il linguaggio classico potesse essere impiegato con maggiore libertà, vivacità e inventiva e con molto minor rigore rispetto a quanto stabilito nelle «regole rigide e pedanti» dei trattatisti moderni e di quanto da lui stesso creduto nei suoi primi anni d'impegno nel campo dell'architettura⁵¹⁷. In effetti, nella sua fase matura Wren diede prova di una notevole libertà nell'uso degli ordini, sfruttando a fini espressivi modelli di capitelli e cornici non convenzionali, come alcuni capitelli corinzi impiegati nell'ospedale di Greenwich, che includono motivi marini in ossequio alla funzione militare navale dell'edificio. Trattati da esemplari grafici cinquecenteschi potrebbero essere pure i capitelli corinzi caratterizzati dalla presenza di un solo giro di vigorose e allungate foglie d'acanto invece dei due livelli di foglioline del capitello corinzio canonico impiegati nel tamburo della cupola di St. Paul's e in quelli delle cupole gemelle dello stesso ospedale di Greenwich⁵¹⁸. Dalla scoperta delle «grandi libertà degli architetti antichi» e delle «grandi differenze» esistenti negli ornamenti dei vari monumenti antichi di Roma, Wren trae inoltre un'interessante visione del tutto anticlassicista dell'architettura greca e romana. Egli sostiene infatti che tali ornamenti «non sono che le voghe e mode di quelle età nelle quali essi furono usati», affermando pertanto la convinzione che fosse assurdo attenersi strettamente a tali esempi e ammettendo di conseguenza la piena legittimità all'impiego di un ornamento moderno, secondo la moda e il gusto del proprio tempo.

Jones) sembra dimostrato dal fatto che una parte dei disegni di Webb del *Book of Capitals* sono copie di disegni del suddetto *Larger Album*.

⁵¹⁷ «Modern Authors who have treated of Architecture, seem generally to have little more in view, but to set down the Proportions of Columns, Architraves, and Cornices, in the several Orders, as they are distinguished into Dorick, Ionick, Corinthian, and Composite; and in these Proportions finding them in the ancient Fabricks of the Greeks and Romans, (though more arbitrarily used than they care to acknowledge) they have reduced them into Rules, too strict and pedantick, and so as not to be transgressed, without the Crime of Barbarity; though in their own Nature, they are but the Modes and Fashions of these Ages wherein they were used; but because they were found in the great Structures, (the Ruins of which we now admire) we think ourselves strictly obliged still to follow the Fashion, though we can never attain to the Grandeur of those Works. Those who first laboured in the Restoration of Architecture, about three Centuries ago, studied principally what they found in Rome, above ground, in the Ruins of the Theatres, Baths, Temples, and triumphal Arches; for among the Greeks little was then remaining) and in these there appeared great Differences; however they criticised upon them, and endeavoured to reconcile them, as well as they could, with one another, and with what they found standing was built, for the most part, after the Age of Augustus, particularly, the Arches, Amphitheatres, Baths, &c. The Dorick Order they chiefly understood, by examining the Theatre of Marcellus; the Ionick from the Temple of Fortuna Virilis; the Corinthian, from the Pantheon of Agrippa; the Composite, from the triumphal Arch of Titus, &c.». Cfr. Wren 1750, p. 354.

⁵¹⁸ Cfr. Bold, Braderbeer e Merwe 2002, p. 15.

Al di là di questi generali insegnamenti, tuttavia, dalla consultazione di questo materiale grafico Wren assorbì anche alcune idee compositive, specie per quanto riguarda la possibilità di diversificare lo sviluppo di strutture a tholos. Questo tema architettonico, infatti, è affrontato sistematicamente nei sunnominati disegni per la Pianta di Roma di Ligorio e in alcuni fogli di Giovanni Battista Montano provenienti dallo stesso fondo collezionistico. Wren sembra essersi ispirato alla ricostruzione di Ligorio per il Mausoleo di Adriano nel suo progetto per un mausoleo reale per Carlo I da erigersi a Windsor Castle che gli era stato richiesto da Carlo II nei primi anni della Restaurazione e per un progetto per un battistero o sala capitolare antistante la basilica di St. Paul's redatto al tempo della regina Anna (fig. 119a). Alcuni progetti per il tamburo della cupola della cattedrale della stessa basilica di St. Paul's citano invece in modo esplicito una fantasiosa invenzione di Giovanni Battista Montano per un tempio con otto facce concave tese tra contrafforti radiali sul quale s'imposta una tholos cilindrica cupolata (fig. 119b)⁵¹⁹. Lo spregiudicato ricorso di Wren a fonti grafiche miscellanee e a disparati modelli formali per la definizione di un elemento tanto importante per l'immagine della Cattedrale di St. Paul's ma anche per il suo successo strutturale, argomento in parte già discusso nei precedenti capitoli di questo studio⁵²⁰, mostra in modo efficace come un intero grande elemento architettonico potesse essere investito in primo luogo di un valore "ornamentale" nell'Inghilterra del periodo considerato. Le differenti opzioni per la cupola e per il suo tamburo sono infatti indagate individualmente ed esclusivamente con l'obiettivo di rendere la cupola «un Ornamento dell'eccellentissimo regno di Sua Maestà e della chiesa d'Inghilterra», come scrisse Evelyn in un parere sulla costruzione della nuova cattedrale all'indomani del Grande Incendio di Londra⁵²¹. Lo stesso Wren, del resto, ancora nel 1697, dunque proprio negli anni in cui il summenzionato progetto ispirato a un disegno di Montano fu elaborato, sosteneva che «la Cupola (in italiano nel testo originale, ndr.), quando fosse finita, sarebbe un ornamento così straordinario di questa potente Città [...] che chiunque, tanto i nativi come gli stranieri [ne] saranno estremamente soddisfatti»⁵²².

⁵¹⁹ Sui progetti per un mausoleo per Carlo I da erigere presso la cappella di St James a Windsor, luogo di sepoltura di Carlo I, richiesti da Carlo II nel 1660 e mai portati a compimento; cfr. Geraghty 2007, cat. n. 293. Sul recupero di questi pensieri nel corso degli anni Novanta del secolo in associazione al complesso di St Paul's, di difficile interpretazione e pertanto variamente letti come progetti per una Chapter House, per un battistero o per un mausoleo reale, cfr. Downes 1988a, cat. nn. 211-13. Sulla genesi progettuale del tamburo della cupola di St. Paul's, straordinariamente complessa, cfr. Wren Society 15, p.5, 14, pp.80, 134; Lang 1956, p.220; Downes 1988b, pp.108-23; Higgott 2004b; Campbell 2004, pp.212-13; Geraghty 2007, pp.65-69; Campbell 2007a, pp.67-69; Higgott 2009; Gerbino and Johnston 2009, pp.102-03 and 182.

⁵²⁰ Cfr. *supra*, pp. 35-36.

⁵²¹ «[...] an Ornament to his Majesty's most excellent Reign, to the Church of England». Soo 1999, pp. 222-23; Evelyn e Darley 2006, p. 216.

⁵²² «The Cupolo, were it finished, would be so remarkable an ornament to this mighty City [...] that all persons natives or foreigners will be extremely satisfied». Wren 1750, p. 282 (Wren Society 1939, p. 85). Cfr. anche Soo 1999, pp. 221-22.

3.6 L'uso dei modelli grafici e la trasmissione delle conoscenze nell'*Office of the Royal Works* e la formazione della collezione di disegni di William Talman

Una raccolta pubblica o meglio un vero centro d'istruzione, in cui architetti e artisti figurativi e artigiani britannici potessero assimilare «tramite repertori e modelli» le forme dell'architettura, pittura e scultura dell'Italia contemporanea come quella immaginata da Evelyn e sopra ricordata non si costituì mai nell'Inghilterra degli ultimi Stuart⁵²³. Tuttavia, come ha notato Colvin, almeno per quanto riguarda l'architettura e la decorazione architettonica, l'*Office of the Royal Works* svolse quasi certamente una funzione simile nei lunghi anni della direzione di Christopher Wren⁵²⁴. Alcuni dei maggiori architetti coinvolti nell'*Office* in questo periodo (certamente Nicholas Hawksmoor, James Gibbs, William Talman e lo stesso Wren) possedevano ciascuno per proprio conto una vasta collezione specializzata in cui trovavano posto pubblicazioni a stampa, stampe sciolte e disegni, pur se in proporzioni variabili nelle varie raccolte⁵²⁵. Per quanto riguarda altre figure dell'*Office*, come Thomas Archer e John Vanbrugh non pos-

⁵²³ Le questioni del ritardo nella fondazione di una vera accademia centrale per la formazione degli artisti in Inghilterra prima dell'istituzione dell'*Royal Academy of Arts* nel 1768 sono state approfondite da Colvin (Colvin e Arnold 2003, in particolare pp. 55-57).

⁵²⁴ Colvin ha già notato come l'*Office of the Works* sia stato determinante nell'affermazione di un gusto comune ai maggiori esponenti delle arti in Inghilterra negli anni tra la Restaurazione e il primo periodo di regno degli Hannover in Inghilterra. Tutti i maggiori architetti e artisti del tempo facevano parte dell'*Office* in un modo o in un altro. È lavorando per i cantieri privati che molti artigiani, costruttori eccetera acquisivano le più aggiornate idee riguardo alla composizione dell'architettura, alle forme dell'ornato e ai particolari ornamenti ed elementi decorativi; idee che poi con il tempo essi incorporavano e utilizzavano anche nelle fabbriche private. L'*Office* era, in effetti, una sorta di sostituto per una Reale accademia, in particolare, ma non certo esclusivamente, per quanto riguardava l'architettura. Colvin e Arnold 2003, pp. 55-56. Sulla storia dell'*Office* nel periodo di Wren, cfr. Colvin 1963, V.

⁵²⁵ Non esiste ad oggi alcuno studio sull'attività di collezionista di James Gibbs, né un vero catalogo della sua vasta collezione. Questa è composta da sette grandi volumi miscelanei (ospitanti sia disegni antichi e contemporanei inglesi, francesi e italiani raccolti dall'architetto nel corso della sua lunga vita professionale che fogli di studio e progetto autografi) inseriti in passepartout e rilegati con semplicità in pelle di vitello marrone. Tra questi vi sono disegni di grande interesse, come un progetto di Carlo Fontana per la facciata di San Giovanni in Laterano (AMOX, Gibbs III, c. 32 - cfr. Kieven 1991). Una tesi interamente dedicata alla collezione e alla sua influenza sull'opera di Gibbs, rimasta dattiloscritta, venne discussa a Oxford nel 1933 (Crandall 1933). Tuttavia in essa il catalogo si esaurisce in un elenco di soggetti, quasi del tutto privo di attribuzioni, per altro piuttosto sommario e spesso arbitrario nella datazione delle opere e nella collocazione geografica degli autori anonimi. Da essa è stata in sostanza trascritto l'inventario, ugualmente dattiloscritto, messo a disposizione degli studiosi che intendano accedere alla collezione nella Print Room dell'*Ashmolean Museum*. Sul lascito della collezione alla Radcliffe camera e le vicende successive del fondo grafico cfr. Cfr. Parker 1956, 2, pp. 552-60; Griffiths 1997, pp. 185-86. Gibbs acquistò molti disegni della collezione Talman dopo la morte di John Talman. In particolare egli acquisì un intero volume con disegni di cartelle, stemmi, cornici e bordure di arazzo noto come *Smaller (Talman) Album* (AMOX) e parte di un volume con disegni di fontane. Sullo *Smaller Album*, cfr. Parker 1956, 2, Appendix B. Cfr. anche *infra*, nota 611. Sul *Fountain Album*, cfr. *infra*, nota 612. Sulla composizione della collezione Talman e sulla sua dispersione, cfr. *infra*. I disegni della collezione Talman conservati presso la Print Room dell'*Ashmolean Museum* sono stati interamente catalogati da chi scrive nelle sue Tesi Magistrale (Santucci 2010) e Dottorale (Santucci 2016). Mentre la raccolta di disegni di James Gibbs è interamente conservata (l'architetto, infatti, la lasciò in dono alla Radcliffe camera alla sua morte e da questa essa giunse nelle raccolte dell'*Ashmolean Museum*), il resto della biblioteca, pure lasciata in legato alla Radcliffe Camera, è stato purtroppo disperso nel 1893 perché "duplicati". Esiste tuttavia un catalogo dei volumi donati (*A catalogue of Mr. Gibbs's books, which he has given to the Radcliffe Library at Oxford, Obt. 1754*, OBL, Radcliffe Trust Archive, MS. Radcliffe Records H.5). I disegni furono acquistati dal famoso librario e bibliofilo Benjamin Henry Blackwell (1849 – 26 October 1924) e furono in seguito ulteriormente dispersi. Esiste un catalogo manoscritto dei volumi acquistati da Blackwell, intitolato *Catalogue of Radcliffe Library books sold to Blackwell (Oxford), 1893* (MS. Radcliffe Records FE.1, 3). I volumi appartenuti a Gibbs sono segnati con la lettera G. Cfr. il testo della notizia apparsa su "The American Architect and Building News", vol. XLVIII, n. 1008 del 20 Aprile 1895, p. 29 (senza indicazione di autore). Della biblioteca di Hawksmoor conosciamo invece anche qualche indicazione relativa ai disegni posseduti, sebbene

sediamo notizie certe, ma è certo probabile che anch'essi (il primo cogliendo l'occasione del soggiorno in Italia, il secondo per compensare l'assenza di una simile esperienza formativa) avessero formato raccolte di modelli grafici. Anche Edward Pierce il Giovane, Carver e Stone Mason nell'*Office* (figlio di Edward Pierce il Vecchio, un intagliatore che aveva collaborato con Jones negli allestimenti scenici degli allestimenti di corte prima della Guerra Civile), possedeva una raccolta di disegni, come si dirà tra breve. Della raccolta di John Oliver si è invece già detto.

Queste raccolte erano custodite ciascuna dal suo proprietario, ed erano certamente utilizzate in primo luogo da ciascuno in modo individuale come supporto per assolvere ad incarichi privati. Tuttavia, nella definizione di grandi cantieri reali e pubblici, sviluppati spesso in modo corale dai membri dell'*Office*, i materiali grafici collezionati erano probabilmente messi a disposizione l'uno degli altri insieme a libri, stampe e altri materiali utili per l'esercizio della professione, contribuendo alla diffusione e ibridazione dei modelli. I disegni raccolti dai vari professionisti venivano inoltre forse mostrati talvolta anche ai committenti come possibili referenti prima della redazione dei progetti finali e anche a intendenti e curiosi di alta condizione che intendevano approfondire la loro conoscenza del gusto continentale. Tutto questo doveva certamente contribuire anche a regolare i rapporti di potere interni all'ufficio stesso.

La biografia di William Talman, in particolare, mostra chiaramente il peso che la possibilità di vantare un'importante collezione di disegni aveva nelle sorti e nel prestigio professionali di un architetto inglese del tempo. William Talman deve aver iniziato assai giovane a raccogliere libri, stampe e disegni di architettura sul mercato britannico per integrare la propria formazione professionale, avvenuta in modo ancora poco chiaro, ma, credibilmente, sotto l'egida dello stesso Christopher Wren⁵²⁶. Tuttavia, il suo impegno per la formazione di una grande e ben organizzata collezione di disegni di architettura, figura e decorazione sembra essersi notevolmente accresciuto quando entrò formalmente a far parte dell'*Office*, nella carica molto importante di Comptroller of the Royal Works, intorno al 1687, immaginando che essa potesse aiutarlo nella messa a punto dei suoi progetti e sostenere al contempo il suo prestigio professionale e culturale. Senza badare a spesa, William Talman si gettò in un ambizioso progetto collezionistico, raccogliendo disegni e stampe – non solo di architettura e decorazione architettonica, ma anche di soggetto antiquario, e opere di carattere figurativo – a ogni possibile occasione.

Egli acquistò molti disegni alle aste che nel 1688 e 1694 dispersero gli importantissimi disegni italiani ammassati dai pittori Peter Lely e Peter Henricus Lankrink (1628-92), le prime esclusivamente dedicate

l'estensore del catalogo sia molto vago sulla natura di tali materiali. Cfr. Downes, 1953, pp. 332-35. Della biblioteca di Wren ci resta purtroppo soltanto il catalogo di vendita della biblioteca di opere a stampa. Cfr. Watkin 1972, pp. 45-105.

⁵²⁶ Su William Talman, cfr. in particolare Harris 1982. Cfr. anche Whinney 1955 e la voce relativa in Colvin 1995b, con aggiornamenti in Colvin 2008.

a disegni e stampe organizzata in Inghilterra⁵²⁷. Il grandissimo interesse e la violenza della competizione tra gli amatori e i collezionisti intervenuti in tali occasioni è stato efficacemente descritto da Cinzia Maria Sicca⁵²⁸. William Talman, che certo non mancava di energie, concluse probabilmente alcuni buoni affari all'asta del 1688, ma alcuni degli splendidi pezzi grafici appartenuti a Lely in suo possesso potrebbero anche essere frutto di acquisti successivi condotti sul mercato britannico e di transazioni avvenute con altri partecipanti all'asta della collezione Lely stessa⁵²⁹. I marchi apposti sui disegni in occasione di queste vendite⁵³⁰ ci consentono di apprezzare, seppure certamente in modo parziale, la vastità di queste acquisizioni. William Talman incamerò in tal modo numerosi disegni di ornato architettonico o che si prestavano ad essere rifunzionalizzati a tale scopo, molti dei quali sono oggi inclusi nel cosiddetto *Smaller Album* appartenuto alla collezione e conservato nell'Ashmolean Museum di Oxford⁵³¹. Egli acquistò inoltre alcuni disegni di architettura sacra (in parte conservati nel cosiddetto *Largest Album*, sempre presso l'Ashmolean Museum) e alcuni splendidi disegni di monumenti funebri di grandi artisti italiani del Sedicesimo Secolo, oggi dispersi in varie collezioni.

Negli anni Novanta, un altro passo fondamentale nella strategia di autopromozione sociale e professionale per mezzo del collezionismo grafico meditata da William Talman fu l'acquisto dei disegni appartenuti alle biblioteche di Inigo Jones e di John Webb dal collega John Oliver. L'opera di raccolta di William Talman doveva essere grandemente apprezzata anche in questa fase così germinale dagli altri membri dell'*Office of the Royal Works*. Ciò sembra comprovato dalla clausola che il collega Edward Pierce introdusse nel proprio testamento del 1695. Lo scultore stabiliva in tal modo che al suo «ottimo amico» William Talman dovesse esser data facoltà di «scegliere e prelevare tutto ciò che sembra possa accrescere l'utile collezione che egli ha in mente» dal suo «armadio di libri, stampe e disegni»⁵³². Oggi purtroppo è impossibile stabilire con esattezza quale sia stato il contenuto di questo «armadio di libri, stampe e disegni». Pierce fu indubbiamente un intagliatore di grande abilità, meno virtuoso di Gibbons ma certamente più dotato nella rappresentazione della figura umana e pertanto prolifico esecutore di ritratti e di monumenti funebri per gran tratto del periodo della Restaurazione. Le sue opere sono improntate a un genui-

⁵²⁷ Dethloff 1996 e Sicca 2008b, p. 8.

⁵²⁸ Sicca 2008b, pp. 8-10.

⁵²⁹ Ibidem, p. 10.

⁵³⁰ Lugt 2019 e 2090.

⁵³¹ Sicca 2008b, pp. 9-10.

⁵³² «Mr William Tallman Comptroller of their Majesties works my very good friend to whom I have been much obliged [...] ye Choise & picking of what therin shall seeme to make up ye worthy Collection he intends». Cfr. Parry 1997a, pp. 11; Griffiths 1997a, pp. 182, 188; Sicca 2008b, pp. 12-13; Colvin 2008a, p. 793. Questi disegni comprendevano un grandissimo numero di progetti per monumenti sepolcrali (ora smistati tra Ashmolean Museum, Victoria & Albert Museum, British Museum, Sir John Soane's Museum), un numero minore di disegni per portali (conservati all'interno del cosiddetto *Robinson Album*, ora in collezione privata – Griffiths 1997a, p. 184) e un piccolo gruppo di altri soggetti miscellanei (un progetto per un busto su una grande mensola decorata all'interno del *Larger Album* dell'Ashmolean Museum, alcuni disegni per cartelle decorative e cornici nello *Smaller Album* dello stesso istituto, alcuni disegni per camini al RIBA e al Sir John Soane's Museum). Sulla suddivisione nei disegni nella collezione Talman, cfr. *infra* pp. 247 e 263-68.

no sentimento barocco, che egli tuttavia non poteva aver acquisito che in modo indiretto da un attento studio di testimoni grafici e calcografici⁵³³. Probabilmente anch'egli aveva partecipato alle vendite dei disegni di Lely e Lankrink, di modo che non si può escludere che una parte dei disegni della collezione Talman provenienti da quelle raccolte fosse transitato dalla raccolta di Pierce. Egli potrebbe inoltre aver posseduto anche altri disegni italiani e un gran numero di stampe. Tuttavia, gli unici disegni all'interno della collezione Talman che è possibile riconoscere come provenienti dal lascito di Pierce sono disegni di Pierce medesimo (fig. 120). L'attività di «scelta e prelievo» di William Talman non deve aver comunque intaccato che in modo marginale l'ampia raccolta di Pierce, poiché una notizia della *London Gazette* (n. 3156, 30 gennaio 3 febbraio 1695/6) avvisa della messa in vendita «in asta» delle «curiose collezioni di libri, disegni, stampe, modelli e figure di gesso» appartenute a «Mr Pearce, intagliatore, e Mr. Manby, pittore»⁵³⁴. Purtroppo non conosciamo un catalogo di questa vendita.

La necessità di garantire un'agevole consultazione dei disegni motivò la loro organizzazione in volumi. William Talman, infatti, comprese precocemente che per esaltare il valore della collezione e renderla più utile anche ai fini della propria attività professionale era necessario garantire ai disegni e alle stampe sciolte un ordinamento tematico, esemplato sui criteri editoriali delle opere di divulgazione architettonica che negli stessi anni vedevano la luce in Italia e in Francia in gran numero. Egli raccolse i disegni di Palladio, Jones e Webb e molti altri provenienti dallo stesso fondo collezionistico in volumi rilegati, suddividendoli per soggetti e per formati e fissandoli su passepartout ornati con semplici ma eleganti bordure lineari in inchiostro rosso o in vernice dorata. Lo stesso criterio fu utilizzato da William Talman per dare ordine persino a gruppi di incisioni con modelli di fregi e altri elementi ornamentali⁵³⁵. A tal fine egli si valse estesamente della collaborazione del figlio, personaggio sul quale, pur essendo stato scritto molto negli ultimi anni, non sarà qui del tutto superfluo spendere qualche parola.

John Talman nacque a Londra nel 1677 e fu cresciuto a Whitehall, a contatto con i membri della corte e verosimilmente anche dei professionisti dell'*Office of the Royal Works* nel quale anche il padre era

⁵³³ Su Pierce, cfr. Eustace 2004.

⁵³⁴ «on Tuesday the 4th instant will be sold by auction at 4 in the afternoon Mr Pearce, Carver, and Mr. Manby, painter, their curious collection of books, drawings, prints, models and plaster figures». Cfr. Sloan 2000, p. 7.

⁵³⁵ L'agomento della suddivisione tematica dei disegni di Palladio e Jones in volumi operata da William Talman con l'ausilio di marchi è estremamente complessa e non può essere qui discussa, neppure sinteticamente. Alcuni di questi marchi furono discussi in Simpson e Bell 1923, p. 33; Keith 1925 p. 107; Keith 1935, pp. 525-35, Fraser e Harris 1960, Harris 1971; Harris 1972, pp. 7, 9. L'insieme dei marchi fu poi oggetto di un primo prudente studio e di una minuziosa catalogazione da parte di Griffiths (cfr. Griffiths 1997b). I soli marchi nn. 4, 5, 8 del catalogo di Griffiths, già indagati da Keith, sono stati discussi recentemente anche da Hopkins (Hopkins 2015). Egli si fonda, per l'interpretazione del significato di questi segni, interamente su una delle varie ipotesi formulate da Griffiths, ma la sviluppa a dimostrazione di una tesi sostanzialmente priva di riscontri. Chi scrive ha analizzato approfonditamente la questione del significato e dei criteri di uso di tutti i marchi manoscritti presenti al recto e soprattutto al verso dei disegni della collezione Talman nella sua tesi di Dottorato, ed ha in preparazione un ampio contributo su questo stesso tema.

impiegato⁵³⁶. Certamente William Talman deve aver istruito il figlio fin dalla più tenera età alle tecniche e alle convenzioni di rappresentazione grafica in uso nell'Inghilterra del tempo con la speranza di poter ricevere in un primo tempo aiuto per la propria attività professionale che nel corso degli anni Ottanta e Novanta del secolo era in continua espansione e di lanciarne in seguito un'autonoma carriera professionale⁵³⁷. Segni evidenti di una precoce collaborazione con il padre sono la partecipazione del giovane John Talman alla progettazione del più volte citato Trianon di Hampton Court, già notata da Harris e da Parry⁵³⁸, e la produzione di molti schizzi e disegni finiti per progetti architettonici legati agli interessi della corona inglese e riferibili agli anni di Guglielmo III.

Tra questi presenta particolare interesse uno schizzo conservato nella biblioteca dell'abbazia di Westminster con una proposta per un sepolcro monumentale per Maria II, morta nel 1694 (*fig.* 121a)⁵³⁹. Il progetto, che John Talman forse immaginava realizzabile nella Cappella di Enrico VII nell'abbazia di Westminster, luogo effettivo della sepoltura della monarcha e di altri sovrani Stuart a eccezione di Carlo I, è stato redatto certamente prima della morte di Guglielmo III nel 1702. Dopo tale data, infatti, il monumento avrebbe dovuto contemplare anche una rappresentazione del re, come infatti avviene nel sunnominato progetto per un doppio monumento funebre reale, redatto da Wren e da Gibbons nei primi anni del regno della Regina Anna⁵⁴⁰. Il monumento disegnato dal giovane John Talman è inserito in una nicchia centinata a profilo semicircolare. La sommità della calotta è sfondata da una finestra ovale circondata da una gloria di nuvole e raggi sul tipo di quella della cattedra di San Pietro in Vaticano di Bernini ma con una concezione di illuminazione scenografica più simile a quella dell'Estasi di Santa Teresa d'Avila dello stesso scultore. La superficie della nicchia è foderata di marmi commessi secondo un complesso disegno, come avviene per le tombe papali accolte nei nicchioni dei pilasti della crociera e delle absidi della basilica di San Pietro in Vaticano. Al centro della composizione è collocata un'urna di forma complessa, poggiante sui sostegni araldici delle armi britanniche (l'unicorno e il leone) e attorniata di figure allegoriche, ciascuna identificata da una didascalia.

Sulla destra l'urna è affiancata da una figura scheletrica agghiogata con una catena all'orlo dell'urna stessa e rappresentante la «*morte*» come indicato in italiano dalla didascalia. Sul lato opposto all'urna si appoggia una figura femminile velata a lutto e piangente con un'arma Tudor e le insegne della regalità ai piedi. Essa rappresenta la «*britannia*» e le didascalie forniscono anche indicazioni circa la sua esecu-

⁵³⁶ Cfr. Sicca 2008c, p. 13.

⁵³⁷ Parry 1997a; Sicca 2008b, pp. 16-30.

⁵³⁸ Parry 1997a, p. 4; Sicca 2008b, pp. 13-16; Harris 2008, pp. 107-11. La mano di John è più sciolta e più sicura di quella di suo padre e mostra, anche nelle fasi di elaborazione iniziale di un pensiero compositivo, una migliore integrazione dei vari aspetti funzionali e formali delle fabbriche nel loro intricato sviluppo progettuale.

⁵³⁹ WAL, C4 (16).

⁵⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 193.

zione: «*in habit black marb./ in face & hands w. mar.*». Un piccolo angelo in volo batte sulla spalla della suddeta figura additandole, come consolazione, la figura della «*fama*», la quale «*brings a pen and table to write Maria's name*», secondo l'iconografia classica della Vittoria. Essa è rappresentata in atto di emergere dal sarcofago, il cui coperchio è rovesciato verso il fondo della nicchia, generando una reazione di sgomento nella predetta figura della morte. Su tutto questo assembramento allegorico volteggia l'alata figura dell'«*immortalitas*», recante un ovale con il ritratto della defunta, stretto, secondo una simbologia diffusa, da una serpe che si morde la coda. Anche qui una didascalia precisa un'esecuzione in «*brass*» per la serpe, mentre il ritratto è pensato per un'esecuzione in marmo bianco su un fondo di marmo rosso. L'intero complesso costituisce un singolare adattamento al contesto reale britannico dei grandi monumenti della Roma barocca. Motivi di questa tradizione sepolcrale erano già da lungo tempo penetrati in Inghilterra⁵⁴¹, tuttavia, entro la fine del regno di Guglielmo III nessuno era ancora riuscito a fornirne un'interpretazione così convincente.

I disegni summenzionati e altri sui quali si tornerà tra breve mostrano che nella seconda metà degli anni Novanta del Seicento John Talman era già in possesso di un ricco patrimonio di conoscenze visive delle forme compositive e decorative dell'architettura italiana del sedicesimo e diciassettesimo secolo e aprono dubbi su alcuni aspetti della sua formazione. Certamente egli poteva aver acquisito parte delle sue conoscenze visive maneggiando i libri di architettura, le stampe e i disegni collezionati dal padre, probabilmente contribuendo fin da tenera età all'ordinamento dei disegni stessi. Tuttavia la pregnanza dei modelli italiani nei disegni giovanili di John Talman è tale da far ritenere possibile che, a dispetto dell'assenza di documenti precisi al riguardo, John Talman possa aver intrapreso un primo breve viaggio di formazione in Italia già attorno al 1695-1696. Se così fosse, si comprenderebbe meglio come mai sia trascorso tanto tempo tra la fine degli studi collegiali di John Talman a Eton nel 1695 e la sua iscrizione a un corso universitario, ovvero alla facoltà di legge di Leida, nel 1697, nonché la totale assenza di riferimenti documentari al giovane Talman in Inghilterra nello stesso periodo. Soprattutto in questo modo si comprenderebbe meglio come Talman potesse essere a conoscenza di modelli che all'epoca non erano stati ancora oggetto di riproduzione calcografica e dei quali tra i disegni della collezione superstiti non si trova oggi testimonianza. Nel progetto per Maria II appena discusso vi sono ad esempio alcuni motivi che paiono derivare da opere recenti di Domenico Guidi. L'idea del sarcofago, che, scoperto dall'Immortalità e dalla Fama, fa volgere atterrita una scheletrica immagine della Morte in catene sembra citare l'esempio del monumento del Cardinale Lorenzo Imperiali nella chiesa

⁵⁴¹ Il monumento presenta alcune somiglianze nella concezione generale anche con un monumento a Carlo I progettato da Grinling Gibbons sotto il regno di Carlo II. Due varianti del progetto del monumento prevedono un'apoteosi della figura del re, levato dalle virtù e trionfante sui vizi dei suoi nemici mentre una gloria di angeli lo sorvola recando la corona della gloria dei santi e le palme del suo martirio. Cfr. Beddard 1984, p. 32.

di S. Agostino, eseguito dallo scultore nel 1674. La forma dell'urna sembra invece modellata sull'esempio di quelle della tomba di Camillo del Corno nella chiesa romana di Gesù e Maria (1682).

Una traccia, seppur debole, di un viaggio di John Talman in Italia tra il 1695 e il 1697 potrebbe essere un disegno, tracciato in modo impeccabile e in scala di media grandezza per un cancello o portale coronato dalle armi di papa Innocenzo XII (*fig. 122*)⁵⁴². Il disegno non è un rilievo di un portale esistente ma un'autonoma esercitazione progettuale fondata sull'esempio di opere romane contemporanee, come il portale della recinzione del Barco di Villa Borghese o Mondragone a Frascati, che esprime un raffinato senso compositivo tardobarocco e un gusto genericamente fontaniano. Il motivo per il quale John Talman si cimentò in questo esercizio progettuale non può essere determinato con esattezza, tuttavia la presenza dello stemma di papa Pignatelli sarebbe del tutto ingiustificata se il disegno fosse stato realizzato in Inghilterra mentre essa acquisterebbe un pieno significato qualora il disegno fosse stato tracciato a Roma, magari nel corso di un formale tirocinio professionale nello studio di un architetto locale. Disegni per portali o cancelli erano uno dei soggetti tipici dei concorsi dell'Accademia di San Luca per il premio di III classe e nel corso del pontificato di Innocenzo XII il tema venne effettivamente proposto nel Concorso Accademico del 1695, ovvero proprio nell'anno nel quale è maggiormente probabile che un eventuale primo viaggio a Roma di John Talman abbia avuto luogo⁵⁴³. Non sarebbe dunque impossibile pensare che John Talman avesse preparato il disegno con l'intenzione di partecipare a questo concorso o che almeno avesse deciso di condurre un'autonoma esercitazione su questo tema sollecitato dall'occasione del concorso stesso.

Probabilmente pensato come un viaggio di formazione professionale nel campo dell'architettura fu anche il viaggio di John Talman in Olanda, benchè apparentemente esso fosse motivato dall'immatricolazione del giovane nel collegio giuridico dell'università di Leida. Come sostenuto dalla Sicca, il viaggio di John Talman in Olanda negli ultimi anni del diciassettesimo secolo, benché apparentemente motivato dall'iscrizione del giovane all'università di Leida, deve essere stato progettato dal padre per poter ottenere notizie e testimonianze sulle forme dei giardini olandesi, diventati popolari negli anni di Guglielmo III e Maria II, e per formare un repertorio di idee che potesse assistere lo stesso William Talman nello svolgimento della sua carriera professionale, in continua ascesa per tutto il corso degli anni Novanta del secolo⁵⁴⁴. Il soggiorno in Olanda puntava inoltre probabilmente anche ad ampliare l'educazione visiva dello stesso John Talman su quegli stessi modelli. Non è dunque sorprendente che l'esperienza universitaria di John Talman si sia conclusa senza risultati nel campo degli studi legali dopo

⁵⁴² *Robinson Album*, f. 12.

⁵⁴³ «Il formare nella proporzione dorica pianta ed alzato del portone principale di detta villa [«un regio palazzo in villa per un monarca»]. Marconi, Cipriani e Valeriani 1974, I, cat. n. 12.

⁵⁴⁴ Sicca 2008c, p. 14.

meno di due anni. Nel 1699 il giovane Talman intraprese il suo primo documentato viaggio in Italia passando per la Germania. Egli era a Dusseldorf il 9 giugno 1699 e giunse probabilmente a Roma (forse per la seconda volta) alla fine dell'autunno del 1699, trattenendosi in quella città fino ai primi mesi del 1702⁵⁴⁵. Come Cinzia Sicca ha proposto con buoni argomenti, in questo periodo John Talman potrebbe aver raffinato le sue iniziali competenze con un pur breve tirocinio nella bottega di Carlo Fontana⁵⁴⁶ o nello studio di qualche altro architetto legato a Fontana o all'Accademia di San Luca, ad esempio in quello di Abraham Paris, che pochi anni dopo sarebbe stato anche il maestro di James Gibbs⁵⁴⁷. Grazie a un'esperienza di questo tipo egli avrebbe potuto maturare compiutamente le qualità espresse nei suoi molti disegni realizzati negli anni successivi, vale a dire una fertile capacità d'invenzione compositiva e decorativa, un eccellente stile grafico e una non comune perizia nel rilievo architettonico.

Due disegni certamente prodotti nel corso di questo soggiorno romano mostrano come il giovane Talman si esercitasse nella progettazione estemporanea tenendo dietro all'esuberante gusto compositivo e decorativo in voga al tempo negli ultimi anni del secolo. Il primo e il più interessante di questi disegni è un grande schizzo per la definizione della decorazione interna di una monumentale chiesa a pianta centrale conservata presso il Victoria & Albert Museum (fig. 123)⁵⁴⁸. La data di esecuzione del disegno è indicata esattamente da una scritta in grafite e ripassata a penna dello stesso John Talman: «Jany. 17. Roma. 1701». Lo schizzo dimostra l'entusiasmo e la fascinazione direi quasi abbacinante provocata in John Talman dal contatto con i modelli italiani e il suo sforzo per incorporarvi quanti più spunti possibile della grande tradizione architettonica e ornamentale romana del secolo appena concluso⁵⁴⁹. Motivi genericamente o puntualmente bernineschi, borromineschi e cortoneschi si stratificano su un edificio d'impianto alquanto classicista, non privo di concessioni al tipo della chiesa uditorio recentemente sviluppata a Londra da Wren con l'edificazione delle *City Churches*. La galleria anulare rappresentata nel disegno, infatti, non appartiene alla tradizione ecclesiastica italiana (con rarissime eccezioni) e i singoli "coretti" gradonati che occupano le "cappelle" radiali della rotonda sfuggono ugualmente a ogni tipologia tradizionale italiana e potrebbero essere un'originale sintesi tra un coro ligneo e i 'pews' in uso nelle chiese anglicane del tempo e del tutto sconosciuto in Italia.

In effetti, è persino difficile dire se con questo disegno John Talman stesse pensando di comporre un progetto pensato specificamente per il rito cattolico o se non ritenesse che esso avrebbe potuto pure adattarsi alle specificità dottrinarie e liturgiche anglicane. Diversamente da quanto sarebbe lecito

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 15.

⁵⁴⁶ Sicca 2008b, p. 22.

⁵⁴⁷ Cfr. Bonaccorso 2016a, pp. 257-60.

⁵⁴⁸ VAM, 92 D. 60, E. 101-1940.

⁵⁴⁹ VAM, 92 D. 60, E. 101-1940. Questo schizzo è databile grazie a una scritta autografa di John Talman in grafite ripassata a penna: «Jany. 17. Roma. 1701».

aspettarsi di trovare nel progetto per una chiesa cattolica di queste dimensioni e con una simile caratterizzazione spaziale non vi sono vere e proprie cappelle o altari secondari, ma un solo altissimo e fastoso dossale nella cappella presbiteriale. Il disegno di John Talman mostra un unico grandissimo altare. Inoltre, per quanto la decorazione sia oltremodo sfarzosa e ridondante dal punto iconografico essa non contempla immagini della Vergine o del Crocifisso incompatibili con la dimensione liturgica anglicana del tempo, ma solo rappresentazioni di angeli, degli evangelisti e del nome di Dio in una gloria raggiata, tutti elementi ricorrenti nella decorazione dei più importanti edifici anglicani realizzati tra l'età della Restaurazione e la morte della Regina Anna, particolarmente all'interno delle chiese realizzate dalla *Commission for Building Fifty New Churches*⁵⁵⁰. Sopravvive inoltre una seconda versione del progetto per un portale precedentemente citato, distinto tuttavia dal primo, oltre che da minime varianti decorative, dalla sostituzione dell'arma di Innocenzo XII con quella di papa Clemente XI allora regnante⁵⁵¹. Anche in questo caso è possibile immaginare che il disegno sia stato eseguito come esercitazione o dimostrazione di capacità nell'ambito di un formale tirocinio architettonico condotto a Roma⁵⁵².

Il motivo per il quale William Talman si preoccupava di prolungare la permanenza di John Talman in Italia non era tuttavia solo quello di perfezionarne il magistero professionale nel campo dell'architettura. La rapida evoluzione del gusto della committenza aristocratica sui modelli italiani negli anni di regno di Guglielmo III, che, come detto nei precedenti capitoli di questo lavoro, era fortemente legata allo sviluppo del Grand Tour tra gli stessi committenti delle grandi residenze inglesi e alla volontà della corona di rivaleggiare con il fasto della corte francese distinguendosi tuttavia da questa sul piano dei modelli, doveva aver convinto William Talman dell'opportunità di procurarsi testimonianze visive delle più importanti opere contemporanee italiane direttamente alla fonte. Questo, infatti, gli avrebbe garantito un notevole vantaggio professionale sui suoi colleghi dell'*Office*. Come egli stesso chiarirà in una supplica rivolta a Lord Harley (1661-1724) nel 1713 per impetrare il reintegro nell'*Office of the Royal Works*, perso nel 1702 per ragioni di natura essenzialmente politica, John si era recato all'estero «per vedere i più famosi edifici in Italia», vale a dire per visitare (e disegnare) i più eccellenti esempi di architettura sacra e profana di quel paese. Inoltre, parlando di sé in terza persona, William Talman scriveva ancora nella suddetta lettera: «egli [William] ha assemblato e sta ancora assemblando (grazie a suo figlio che è all'estero) la più preziosa collezione di libri, stampe, disegni, ecc. che sia in possesso di qualsiasi persona in Europa, come

⁵⁵⁰ Cfr. *supra*, pp. 140-42.

⁵⁵¹ RIBA, G. 2/3, SD 13/10.

⁵⁵² Nel corso del pontificato del papa summenzionato, il tema venne proposto nel Concorso Accademico del 1703 («In proporzione dorica si disegni il portone del giardino del suddetto Pontificio Palazzo [«Palazzo Pontificio nel quale saranno distribuiti i quartieri pubblici e domestici adattati al comodo ed uso del supremo Principe»]). Marconi/Cipriani/Valeriani 1974, I, cat. n. 19. Questo tuttavia si collocano decisamente al di fuori dell'ambito cronologico conosciuto di permanenza di John Talman in Italia.

ogni artista della città ben conosce»⁵⁵³. John Talman era stato ancora più esplicito quando, scrivendo da Roma a Richard Topham (1671-1730), potente membro del parlamento dal 1698 al 1713, aveva affermato: «Non posso fare a meno di dirti che ora la mia occupazione è quella di provvedere che un'abbondanza di disegni relativi all'architettura siano eseguiti in varie parti d'Italia, i quali [disegni] io li ho colorati finemente sul modello degli originali per offrire una viva impressione del gusto italiano nel loro bellissimo modo di adornare l'interno degli edifici» (figg. 124a-b)⁵⁵⁴. Come si è detto in precedenza, nella stessa lettera John Talman si diceva inoltre certo che i disegni della collezione avrebbero potuto aiutare gli artisti inglesi nella decorazione dei palazzi reali, in particolare nell'auspicata ricostruzione di Whitehall, bruciato nel 1698. Non c'è dubbio che William Talman covasse la stessa ambizione già nel corso del regno di Guglielmo III e sperasse di proporre i disegni della sua collezione come un repertorio di modelli per la decorazione di Hampton Court e di altre residenze reali ottenendo in tal modo di assumere un pieno controllo dell'Office, se non altro per quanto riguardava la sfera d'azione dell'architettura civile, fino a scavalcare lo stesso Wren.

Per procacciare i disegni destinati alla raccolta paterna, John Talman mise in campo risorse di straordinaria inventiva. È eccezionale, infatti, la varietà e l'ampiezza dei contatti che egli seppe istituire allo scopo e l'abilità nel destreggiarsi e nel concludere buoni affari nell'intricato mercato dell'arte esistente in Italia. Il probabile alunnato presso lo studio di Carlo Fontana o di qualche altro valido architetto italiano contemporaneo, oltre a conferire a John Talman una solida e organica conoscenza dei modelli italiani correnti, avrebbe potuto contribuire a mettere il giovane inglese in contatto con una vasta rete di figure ben addentro al mercato dei disegni di antichi maestri e anche di quelli di soggetto architettonico, come Giuseppe e Pier Leone Ghezzi oltre che con il grande virtuoso, conoscitore e trafficante di disegni Padre Sebastiano Resta (1635-1714), come esaurientemente chiarito da Cinzia Sicca⁵⁵⁵. Egli strinse contatti con enti ecclesiastici, funzionali a ottenere l'accesso a luoghi di culto e tesori ecclesiastici che era sua intenzione rilevare, e legami di amicizia e di mutuo apprezzamento con molti dei più importanti artisti ed eruditi italiani viventi al tempo come Giovanni Battista Foggini, Paolo Fal-

⁵⁵³ «He has made, and still is making (by his son who is abroad) the most valuable collection of Books, Prints, Drawings etc., as is in any one person's hands in Europe, as all the artists in town well know, and he has kept his son abroad this seven years to view the most famous buildings in Italy». Cfr. Sicca 2008b, p. 1. Robert Harley, primo conte di Oxford e conte di Mortimer (1661-1724) era stato un Whig, vicino a William Cavendish, primo duca del Devonshire ed entusiasta sostenitore di Guglielmo III negli anni della *Glorious Revolution*, ma si era in seguito spostato nel partito Tory. Quando William Talman scrisse la lettera, Harley ricopriva da alcuni anni la carica di Lord High Treasurer. È possibile che in virtù delle antiche associazioni politiche, e anche degli interessi culturali nutriti da Lord Harley, William Talman sperasse che la sua supplica potesse trovare accoglimento.

⁵⁵⁴ «I must beg leave to tell you that now my employment is to cause abundance of fine drawings to be made in several parts of Italy relating to architecture which I have finely coloured as the originals to ~~show~~ give a lively ide a of the Italian gusto in their beautiful manner of ornamenting the inside of buildings». La lettera è datata 31 maggio 1710. Cfr. Parry 1997c, n. 92.

⁵⁵⁵ Sicca 2008b, pp. 21-26, 30-32, 42-46, 51-52.

conieri e Lorenzo Magalotti. Grazie a questa rete di relazioni egli incamerò un'abbondantissima quantità di materiali estremamente vari per valore, qualità e dimensioni.

Nella sempre crescente raccolta di disegni William Talman e i grandi committenti inglesi del tempo vedevano probabilmente non solo uno strumento professionale ma anche una garanzia della preparazione dell'architetto e della sua capacità di rispondere alle proprie ambizioni, un aspetto che aveva avuto un peso anche nella formazione di collezioni di disegni e stampe formate da artisti e architetti in altri paesi, ad esempio nel caso della raccolta dei Tessin⁵⁵⁶. William Talman aveva del resto dato già prova dell'utilità della sua collezione nella progettazione delle decorazioni delle facciate, degli interni e dei giardini di edifici privati, in particolare per Chatsworth House⁵⁵⁷. Maximilien Misson, che come detto era un entusiasta ammiratore di Chatsworth, in *A New Voyage to Italy* sostiene: «niente può impedirmi di credere che l'abilissimo mr Talman (architetto di quella casa) abbia acquistato competenze a un tale livello [...] dalla conoscenza di tutti i celebrati restauratori delle arti che sono stati in passato negletti»⁵⁵⁸. Una frase che, per quanto indirettamente, fa verosimilmente riferimento alla fama della sua raccolta di disegni e stampe, scigno di conoscenze altrimenti non accessibili, e alla percezione della sua importanza per lo sviluppo delle arti in Inghilterra.

Certamente William Talman aveva la piena fiducia di Hans William Bentinck (1649-1709), nominato conte di Portland nell'aprile del 1689 e Superintendent of the Royal Gardens nel giugno dello stesso anno, e probabilmente anche quella dello stesso Guglielmo III. Nel mese successivo a quello della sua nomina a Sovrintendente, Bentinck ottenne per William Talman la promozione alla posizione di Comptroller of the King's Works, una carica che era vacante da ormai cinque anni, ossia dalla morte di Hugh May, il quale, per altro, l'aveva ricoperta esclusivamente in relazione al cantiere di Windsor Castle⁵⁵⁹. A William Talman furono affidati incarichi che richiedevano una particolare capacità di concepire dettagli decorativi, come la progettazione di un casino di delizie per Guglielmo III a Thames Ditton, il cosiddetto *Trianon*, la direzione della decorazione di alcuni ambienti di rappresentanza di Hampton Court. All'architetto sono assegnabili il disegno dello scalone decorato da Verrio, e quello della Cartoon Gallery, un ambiente apparentemente austero ma vivacizzato da elegantissime cornici attorno alle

⁵⁵⁶ Si cfr. a tale riguardo la descrizione che della collezione offre Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, in *L'histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales, la lithologie et la conchyliologie* (Dezallier d'Argenville 1742, p. 228): «Le Cabinet de M. le Comte de Tessin, Surintendant des Batimens du Roi, considérable en Tableaux, en Estampes, en Livre & en Deseins originaux des plus grands Maitres, mérite bien ici une petite place, quoiqu'il ne possède que quelques morceaux detachés de l'Histoire Naturelle: Ce bel amas commencé par M. le Baron de Tessin son Pere, & augmenté: depuis très-considerablement, prouve bien le bon gout & la connoissance parfaite dans les Arts, de M. Le Comte de Tessin».

⁵⁵⁷ Cfr. *supra*, pp. 99-101.

⁵⁵⁸ «And nothing hinders me from believing that the skilful mr Talman (Architect of that house) had acquir'd a Degree of Capacity [...] from the Knowledge of all the celebrated Restorers of that Art (which was formerly neglected)». Misson 1714, II, pp. 100-01.

⁵⁵⁹ Downes 1966, pp. 41-42; Harris 1982, pp. 19-20, 31-40; Harris 2008, pp. 101-02.

porte e probabilmente destinato nelle intenzioni originarie a ricevere una decorazione pittorica nella volta (*figg.* 125-126)⁵⁶⁰. Nel dicembre dello stesso 1689, Bentinck nominò inoltre personalmente William Talman suo Comptroller per i lavori nei giardini reali dandogli ampia facoltà di eseguire proposte e disegni per le fontane e gli altri ornamenti dei giardini⁵⁶¹. Il conte di Portland, infatti, deve aver giudicato che in un momento in cui il cantiere di Hampton Court marciava a gran velocità insieme a quello di Kensington Palace, si pianificavano lavori di ingrandimento del complesso di Greenwich, la raccolta di William Talman, che comprendeva molti modelli grafici italiani per fontane di varie tipologie, legati in un album ancora parzialmente conservato nelle raccolte dell'Ashmolean Museum (*fig.* 127)⁵⁶², sarebbe stata di grande utilità.

Le numerose proposte avanzate autonomamente da William Talman per il palazzo e per il parco in questo periodo e testimoniate dalle minute dei conti dell'*Office of Works* furono talvolta accolte dal sovrano, talvolta invece oggetto di drastiche riduzioni, ma in ogni caso testimoniano la grandiosità delle sue concezioni e lo sforzo di incidere profondamente nel rinnovamento del gusto inglese del tempo⁵⁶³. È chiaro che il re stesso si diletta della fertilità propositiva di William Talman, con il quale, assai più che con Wren, sembra aver avuto un rapporto privilegiato. In una lettera rivolta a William Blathwayt (1649-1717)⁵⁶⁴ del 12 settembre 1699, William Talman scriveva: «[...] sua Maestà mi ha dato il potere di finire i suoi appartamenti a Hampton Court»; e descrivendo lo stato avanzato di rifinitura dei nuovi appartamenti reali, si diceva inoltre certo che «sua Maestà troverà che ho fatto [buon] uso del mio tempo, poiché si dimostra un lavoro più grande di quanto mi aspettavo, e ho speranza che soddisferà sua Maestà»⁵⁶⁵. Parlando dei lavori al parco egli riferiva inoltre di avere grandi progetti per il traccia-

⁵⁶⁰ Law 1903, pp. 83-87; Harris 1984, pp. 36-42.

⁵⁶¹ L'ascesa di William Talman fu favorita dalla nota vicenda di un crollo di un blocco di costruzione da poco terminato a Hampton Court sotto la direzione di Wren, preceduto un mese prima da un analogo incidente nel cantiere di Kensington. In queste vicende William Talman testimoniò contro Wren. Whinney 1955; Harris 1982, pp. 31-32.

⁵⁶² Cfr. *infra*, nota 612.

⁵⁶³ Si veda ad esempio una minuta del 7 ottobre 1699: «To the Officers of the Works. It is the King's pleasure that the following alterations be made in Mr. Talman's estimate of works to be done at Hampton Court: viz. (1) that in the Communication Gallery no carving be made: (2) that in the lodging of the Lord Chancellor, Lord Jesrey, Archbishop of Canterbury and Lord President the wainscot and painting be performed at the cheapest rates: (3) that in the lodging next the Greenhouse or in any other part of the old buildings no sash windows be made: (4) that in the three pair of stairs straight bars of iron be used and not fine work», pubblicata in Shaw 1933, 15, pp. 221-240. Cfr. anche Law 1903, pp. 96-150.

⁵⁶⁴ Blathwayt ricopriva l'importante carica di Secretary at War di Guglielmo III dal 1683. A William Talman egli aveva affidato i lavori di ricostruzione della sua casa a Dirham Park nei pressi di Bristol negli anni Novanta. La casa è un esempio eccellente dello stile architettonico di William Talman. Le sue facciate incorporano numerosi elementi di gusto italiano, quali i tetti ribassati circondati da balaustre decorate con vasi ornamentali, i cantoni segnalati da catene di conci bugnati, la diversificazione delle cornici delle finestre. La facciata Est, per quanto più semplice nelle decorazioni delle finestre, è quella che più fortemente evoca un edificio italiano. La costruzione su questo lato è sollevata su un podio terrazzato, accessibile da una scala a doppia rampa. Il portone centrale è sormontato da un grande balcone sorretto da mensole di forma allungata che si estende per tre assi di finestre.

mento di viali e lo scavo di bacini per fontane e scriveva: «we have abundance of projects (if his Ma.tie will like them) by several noble Lords that wee here call the critiques»⁵⁶⁶.

Considerate le grandi ambizioni di Guglielmo III per Hampton Court, ma anche la sua indecisione sulle caratteristiche da conferire al progetto, evidente nella sua richiesta di visionare rilievi delle principali dimore aristocratiche europee del tempo per chiarirsi le idee, William Talman avrà forse posto all'attenzione dello stesso sovrano anche gli album della propria collezione, come una sorta di catalogo di soluzioni decorative e nodi planimetrici integrabili nei progetti finali. Il peso dei modelli contenuti in un grande album con cornici di porte e finestre (il cosiddetto *Robinson Album*) ancora perfettamente conservato fino a tempi recenti (*fig.* 128)⁵⁶⁷, e dell'album con disegni di fontane sunnominato⁵⁶⁸, è evidente nei disegni per il Trianon (*figg.* 37, 129), in alcune delle decorazioni degli appartamenti reali di Hampton Court (*fig.* 130). La dipendenza dai modelli della collezione si nota anche in relazione a progetti per gli ornamenti del parco di Hampton Court, in particolare quello per un grande arco quadri-fronte coronato da un monumento equestre di Guglielmo III vittorioso sui vizi grazie alle virtù di Ercole e di Minerva e per un'imponente fontana a edicola ornata con sculture di erme canefore, putti e delfini e conchiglie e coronata da una grande stella, forse allusiva all'insegna del Nobilissimo Ordine della Giarrettiera (*figg.* 131-132a)⁵⁶⁹. Questi ultimi progetti, come pure altri già mostrati e discussi nei capitoli precedenti (*figg.* 20, 21), sono stati materialmente eseguiti da Caius Gabriel Cibber e Jan Van Nost, ma l'importanza del contributo di Talman nello sviluppo dell'impostazione generale dei monumenti e di alcune minuzie della loro decorazione sembra confermata dal fatto che in precedenza questi artisti non avevano mai fatto opere simili (né mai ne faranno in seguito)⁵⁷⁰. Inoltre, uno di questi progetti, il disegno per una grande fontana a edicola testé menzionato, presenta una stretta affinità con

⁵⁶⁵ «[...] his Ma.tie had given mee power to finish his lodgings at Hampton Court [...]his Ma.tie will find I have made use of my time; for it proves a greater work than I expected, and I hope it will be his ma.te satisfaction [...]». Il documento è stralciato in una breve informazione storica anonima sul palazzo di Hampton Court apparsa su *The Builder*, vol. vii (1842), n. 336, p. 327.

⁵⁶⁶ Ivi. Questa parte del documento è stata in seguito citata anche in Saumarez Smith 1990, p. 34. Cfr. anche Harris 1982, pp. 31-32; Harris 2008, pp. 101-07 la corretta citazione si trova in Saumarez Smith 1990, p. 34.

⁵⁶⁷ Il *Robinson Album* - così denominato in base al nome dell'ultimo proprietario noto, Philip Robinson - conteneva centocinquantuno disegni, prevalentemente studi e rilievi di cornici di porte e finestre. Il volume è andato in asta da Sotheby's, London, il 27 aprile 1989 (lotto 737) e la sua collocazione attuale è ignota. Cfr. Griffiths 1997a, p. 192.

⁵⁶⁸ Cfr. *infra*, nota 612.

⁵⁶⁹ Jan Van Nost (attribuito), *Progetto per un grande arco trionfale quadrifronte di ordine dorico con nicchie ospitanti le figure di Ercole e Minerva e coronato da trofei d'armi e da un grande gruppo rappresentante Guglielmo III a cavallo trionfante sulla Superstizione e sul 'papismo'* (VAM E. 301-1937); Edward Pierce il Giovane, *Pianta di una grande fontana-ninfeo inserita all'interno di una vasta aiuola di profilo mistilineo e Alzato della stessa fontana, caratterizzata da un ricco apparato ornamentale scultoreo* (AMOX, Gibbs V – Fountain Album, cc. 12, 13, ff. 79-80).

⁵⁷⁰ Cfr. *supra*, pp. 71-72.

uno degli ornamenti previsti da William Talman per il giardino segreto della palazzina del Trianon in uno dei fogli della serie progettuale del RIBA già in precedenza discussa (figg. 132a-b)⁵⁷¹.

William Talman fu probabilmente il responsabile della riconciliazione di Verrio con la corona e del suo rinnovato impegno nei cantieri reali a partire dal 1699. L'italiano, infatti, negli ultimi anni aveva lavorato sotto il controllo dell'architetto nella decorazione degli appartamenti di rappresentanza di Burghley House e di Chatsworth House. È possibile che la raccolta di William Talman abbia esercitato una certa influenza in questi anni anche sulle composizioni pittoriche dell'ormai anziano pittore italiano. Nelle pitture degli appartamenti reali di Hampton Court, infatti, Verrio non replicò le illusionistiche aperture architettoniche degli appartamenti di Windsor Castle e della Heaven Room di Burghley House. William Talman era forse già informato, tramite accurati rilievi inviati dall'Italia da John Talman, delle tendenze in voga nella decorazione pittorica di grandi sale romane a partire dalla seconda metà del Seicento. Le ardite aperture prospettiche dipinte ispirate dall'opera di Cherubino e Giovanni Alberti (1553-1615 e 1558-1601), di Agostino Tassi (1580-1644), della squadra composta da Angelo Michele Colonna (1604-1687) e Agostino Mitelli (1609-1660), di Pietro da Cortona e di Andrea Pozzo cominciavano a cedere il passo a favore di quadrature di carattere più semplice e maggiormente coerenti con l'architettura reale della sala.

Con un'intenzionale volontà di riaccostarsi agli esempi 'aurei' della grande decorazione cinquecentesca locale (le Sale di Costantino e Paolina nel Palazzo Vaticano e in Castel Sant'Angelo, la Galleria di Palazzo Farnese e altri simili celebri ambienti) a partire dagli anni Sessanta del secolo in molte grandi committenze romane di decorazione pittorica si adottarono rigorose partizioni di paraste o di semicolonne adagate sui reali profili della sala entro la quale accogliere finti arazzi, statue, bassorilievi o quadri simulati. Ciò avvenne ad opera dello stesso Pietro da Cortona nella Galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale, opera di cui William Talman possedeva i disegni di progetto originali ora conservati a Berlino⁵⁷², e di altri pittori italiani e stranieri in palazzi della grande nobiltà romana, ad esempio in alcune sale dei nuovi appartamenti di Palazzo Colonna (particolarmente nella sala delle Feste, opera di Enrico Haffner (1640-1712). Per quanto riguarda la decorazione delle volte, tra i più decisi esempi di una volontà di sintesi tra gli esuberanti sviluppi decorativi degli allievi di Bernini (Giovanni Paolo e Filippo Schor, il Baciccio, Ercole Ferrata (1610-1686)) e i grandi più pacati esempi della tradizione pittorica romana del Cinquecento e dei primi decenni del secolo successivo, occorre senz'altro citare gli affreschi e gli stucchi eseguiti e progettati nel corso degli anni Settanta e Ottanta del Seicento in palazzo Altieri da Carlo Maratta (1625-1713), Fabrizio Chiari (1621-1695), Niccolò Berrettoni (1637-1682) e altri pittori⁵⁷³.

⁵⁷¹ Cfr. *supra*, pp. 84-86.

⁵⁷² Sui disegni per la galleria di Alessandro VII, cfr. Jacob 1971.

⁵⁷³ Cfr. Spagnesi *et al.* 1991, pp. 89-112, 177-93.

William Talman potrebbe essere venuto a conoscenza di queste tendenze della decorazione murale romana tramite il figlio, se si accetta l'ipotesi che quest'ultimo abbia compiuto una prima esperienza di formazione artistica a Roma già intorno al 1695-1696, oppure tramite qualcuno dei suoi colti e cosmopoliti committenti che avevano compiuto recentemente viaggi in Italia, ad esempio Lord Exeter il quale, come detto, aveva forti connessioni con l'ambiente artistico romano. Comunque sia, egli non deve aver molto apprezzato le zoppicanti forme architettoniche e decorative delle prospettive dipinte da Verrio nelle opere realizzate a Windsor e Burghley House e la loro incerta relazione con l'architettura reale delle stanze sulle cui pareti erano dipinte. A Hampton Court, come già a Chatsworth, William Talman potrebbe forse essersi assunto il compito di progettare per conto del pittore i complessi ma rigorosi partiti architettonici simulati sulle pareti e sui fianchi delle volte, convincendo Verrio a mantenere una stretta e coerente unione delle figure con questa rigorosa delimitazione architettonica simulata, se non addirittura a limitare i suoi interventi figurativi in campi definiti sotto forma di quadri riportati o finti arazzi (*figg.* 126, 133). William Talman potrebbe inoltre aver esercitato un ruolo nella formazione di James Thornhill al linguaggio architettonico e decorativo del Barocco italiano. Il pittore trasse certamente molti insegnamenti su come rappresentare eleganti partiture illusionistiche e fastose ornamentazioni plastiche simulate nell'alunnato con Verrio. Tuttavia, sul piano stilistico gli ornamenti architettonici messi in opera dall'artista inglese presentano un carattere diverso rispetto a quelli del suo maestro. Le sue quadrature sono infatti più semplici e meglio strutturate e includono un repertorio ornamentale molto aggiornato sulle tendenze decorative romane del tempo. Poiché, come già accennato in precedenza, James Thornhill non lasciò mai le isole britanniche, la sua formazione sui modelli continentali non può essersi perfezionata che a contatto di fonti grafiche e calcografiche nonché su indicazioni orali di diretti testimoni delle novità artistiche italiane. In particolare nello stile delle cartelle, delle cornici delle porte e di altri simili elementi decorativi egli sembra aver tratto insegnamento da composizioni grafiche di Agostino Mitelli, Ciro Ferri e altri importanti ornatisti italiani seicenteschi, dei quali la collezione Talman conteneva un abbondante repertorio (*figg.* 134-135)⁵⁷⁴.

Ovviamente William Talman era il primo a servirsi dei materiali grafici raccolti nella propria collezione per l'ideazione di complessi schemi decorativi. Uno degli esempi più alti delle sue capacità in tal senso è il disegno (tracciato e colorito materialmente da John, ma, come in altri casi, verosimilmente sotto stretto controllo paterno) per una grandiosa sala di forma allungata e voltata a botte, destinata a un cantiere reale. Il progetto, a cui sono da collegare numerosi schizzi presso il Victoria & Albert Museum per lo studio della composizione generale e per la definizione degli elementi architettonici e or-

⁵⁷⁴ Questi materiali sono particolarmente concentrati all'interno del cosiddetto *Smaller Album* dell'Ashmolean Museum. Per il volume, cfr. *infra*, nota 611. L'influenza su Thornhill di fonti visive italiane, in particolare delle illustrazioni del primo volume del trattato di Andrea Pozzo è stato già ipotizzato da Lydia Hamlett in Hamlett 2013.

namentali particolari⁵⁷⁵, è tracciato nella sua versione definitiva su due fogli di grande formato, oggi conservati tra le carte Talman della *Wormsley Library* (figg. 136a-b)⁵⁷⁶. Uno dei fogli illustra il progetto per la definizione ornamentale di una delle due pareti lunghe della sala; l'altro, perfettamente raccordato in scala col primo, rappresenta invece la decorazione della volta a botte. La serie è incompleta, in quanto, anche immaginando una perfetta specularità della disposizione della seconda parete lunga della sala rispetto a quella tracciata dai Taman, nessuna indicazione è offerta per aiutare a comprendere l'aspetto delle due "teste" del grande ambiente. Anche nei due disegni summenzionati, inoltre, alcuni elementi della decorazione sono solo accennati a matita.

La pertinenza a un cantiere reale del progetto è confermata da molti segni, a partire dall'inserimento nella composizione – con funzione di indicazione di scala – di un membro delle Yeomen of the Guards, il corpo di guardia scelta a tutela della persona dei monarchi inglesi (da non confondersi con il corpo delle Yeomen Warder, le guardie addette alla sorveglianza dei palazzi reali e della Torre di Londra, i cosiddetti "Beefeaters"). Inoltre, all'interno del fregio che corona le ampie lunette delle pareti della sala dividendole dall'attico posto a sostegno della volta a botte, sono presenti due putti reggenti medaglioni figurati con una Rosa ed un Cardo, gli emblemi araldici floreali d'Inghilterra e Scozia⁵⁷⁷. I pennacchi tra le lunette del livello inferiore della sala sono decorati con clipei racchiudenti le allegorie della Giustizia e della Fortezza, affiancati da piccoli campi triangolari con emblemi e motti. Uno di questi, significativamente quello più prossimo al suddetto medaglione col cardo, è una variante del motto della corona di Scozia: «Nemo hunc impune lacessit». Un altro motto, «Sub pondere crescit», da completare con la parola «virtus», e legato all'emblema della palma, che, pur caricata di un macigno, si sviluppa ugualmente rigogliosa, è spesso associato a Carlo I ed è illustrato anche nel frontespizio dell'*Eikōn basilikē* (fig. 137)⁵⁷⁸.

Anche i temi delle pitture previste per i campi delle lunette, chiariti dalle sottostanti targhe con iscrizioni latine⁵⁷⁹, e inoltre molti elementi della decorazione dell'attico e della volta hanno un'evidente as-

⁵⁷⁵ Si tratta degli schizzi VAM 92 D 60, E.86-1940 (studi per la decorazione della superficie della volta); 92 D 60, E.117-1940 recto (studio per la decorazione dell'attico e di parte della superficie della volta) e verso (studio per la decorazione di una delle lunette di testa della sala); 92 D 60, E.105-1940 (studio per la decorazione di una delle porte laterali della sala).

⁵⁷⁶ Wormsley, Bucks, Wormsley Library, *Pontificalia Insignia Auguralia Sacralia et Sacerdotalia*, vol. I, nn. 3 b (progetto per la decorazione di una delle pareti lunghe della sala) e 3a (progetto per la decorazione della volta).

⁵⁷⁷ È verosimile che sulla parete simmetrica a quella rappresentata avrebbero dovuto essere collocati altri due putti reggenti medaglioni con gli emblemi dell'Arpa e del Giglio, allusioni all'Irlanda e alla Francia.

⁵⁷⁸ In entrambi i casi, i motti potrebbero essere associati al valore e alla resistenza dimostrati dall'Inghilterra nelle guerre contro la Francia di Luigi XIV. Nei restanti due campi affiancati alle lunette trovano spazio i motti «Nec citra nec ultra» e «Immedicabile vulnus ense recidendum, ne pars sincera trahatur», uniti rispettivamente agli emblemi della bilancia e della spada della Giustizia.

⁵⁷⁹ Il testo delle due iscrizioni è il seguente «ZALEVCVS LOCRENSIS, CVM/ FILIVS EIVS ADVLTERII CRIMI/NE DAMNATVS VTROQ OCVLO CARE/RE DEBERET SECVNDVM IVS AB IP/SO COSTITVENM SVO PRIVS DEIN/DE FILII OCVLO ERVTO VSVM VIDENDI VTRIQ/ RELICVT SE INTER MISERE CORDEM PATREM ET/ IVSTVM LEGISLATOREM PARTITVS»; «LEONIDAS SPARTANVS CUM CCC CI/VIBVS APUD

sociazione con i monarchi britannici. La lunetta di sinistra raffigura un episodio legato alla Giustizia: la *Giustizia di Seleuco*. Attraverso l'esempio dell'antico sovrano di Locri Epizefori, che, pur di applicare la legge, non esita a far accecare il proprio figlio colpevole di adulterio, s'intendeva forse giustificare l'intervento di Guglielmo d'Orange in Inghilterra nel 1688 e lo spodestamento del suocero Giacomo II a tutela delle leggi e della religione d'Inghilterra. Nella lunetta di destra, invece, avrebbe trovato spazio un episodio storico legato alla Fortezza: *Leonida alle Termopili*. Tale scelta iconografica era intesa a esaltare il valore dell'Inghilterra, impegnata contro un nemico tanto potente come la Francia di Luigi XIV. La lunetta centrale, infine, ospita un grande trionfo marino, allusivo alla supremazia navale dell'Inghilterra contro il nemico francese. Nell'attico sono raffigurate tre nicchie; in quella sulla sinistra siede l'imperatore Giustiniano nella sua veste di legislatore, mentre la nicchia al centro, solo accennata a grafite, sembra ospitare un monarca in gloria, con schiavi aggiogati ai piedi di un alto trono e incoronato da Vittorie alate. Nei campi ovali previsti al centro della volta, frettolose iscrizioni suggeriscono possibili temi per pitture allegoriche riferite alle virtù dei monarchi inglesi⁵⁸⁰.

La sala presenta un rapporto di dimensioni sbilanciato in altezza. Di forma allungata, non ha tuttavia le caratteristiche adatte per poter essere definita una galleria. Essa presenta piuttosto le proporzioni tipiche delle antiche Hall della tradizione gotica locale, oppure, volendo istituire un rapporto con più moderne tipologie dell'Europa continentale, delle sale d'udienza. Il lato maggiore della sala è suddiviso in tre campate da un complesso partito architettonico. Raccolte nel settore centrale si aprono tre porte, delle quali la mediana, affiancata da statue all'antica e accolta in un'elaborata cornice di marmo mischio, ha dimensioni monumentali. Le due laterali sono invece insolitamente piccole, probabilmente per la volontà dei Talman di collocare al di sopra di esse complessi fastigi con medaglioni e figure stanti di personaggi storici⁵⁸¹. Al centro delle campate laterali sono due camini di taglia colossale, anch'essi affiancati di statue.

Uno degli schizzi per il progetto conservato presso il Victoria & Albert Museum mostra che la sala avrebbe ricevuto luce da enormi finestroni aperti sui lati brevi, proprio al centro delle lunette al di sotto della superficie della volta a botte (*fig.* 138)⁵⁸². Altre quattro finestre più piccole si sarebbero invece aper-

THERMOPYLAS TOTI/ ASIAE OBIECTVS XERXEM TERRIBI/LEM PERTINACIA VIRTVTIS AD VL/TIMAM
DESPERATIONEM REDIGIT/ SED PERFIDIA EIVS LOCI SPOLIATVS OCCIDERE DIMI/CANS QVAM
ASSIGNATAM SIBI A PATRIA STATIONEM/ DESERERE MALVIT.

⁵⁸⁰ Nei tre campi della volta le iscrizioni sono le seguenti (da sinistra): «Fidei Defensor/ Legum institutor, caetera florent / doctrina ...»; «Belli finis/ pacis principium, Libertas restituta/ Concordia stabilita»; «artium protector/ Musarum amator, virescunt artes». Nella complessa decorazione della volta è inoltre presente una cartella figurata con l'emblema dell'Eternità (una serpe che si morde la coda) circondante due fronde di palma intrecciate, il tutto avvinto da un cartiglio con il motto «nobilitas sola est atque unica virtus».

⁵⁸¹ Sono indicati con iscrizioni due sole figure associate alla virtù della Fortezza, ovvero il grande Alessandro Magno e l'eroica Giovinetta romana Clelia.

⁵⁸² 92 D 60, E.117-1940 verso. Contro la vetrata della lunetta si staglia una grande scultura reggente uno scudetto con le armi d'Inghilterra e Scozia sormontato dalla corona reale.

te nelle reni della volta stessa. Non è improbabile che la parete lunga simmetrica rispetto a quella rappresentata nel disegno della Wormsley Library fosse immaginata come speculare anche nella decorazione e fosse pertanto priva di finestre. La soluzione potrebbe apparire insolita e tuttavia essa non è priva di precedenti illustri nella tradizione delle grandi sale d'udienza italiane. Così sono, ad esempio, tanto l'Aula Regia del Palazzo Apostolico che la sala dell'Udienza o Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze, dove le pareti laterali, prive di finestre (almeno nella parte inferiore), avevano offerto il campo per l'esecuzione di grandi scene pittoriche. In alternativa si potrebbe pensare all'intenzione di aprire undici snelle finestre (e forse di altrettanti finestroni al di sopra di queste) disposte con passo irregolare in corrispondenza delle porte, dei camini e degli intercolunni con statue della parete rappresentata nel disegno.

In assenza di una scala o di misure tracciate sui disegni superstiti, è impossibile indicare con esattezza le dimensioni dell'ambiente. Tuttavia, ipotizzando che la figura dello Yeomen of the Guards possa essere fissata in circa un metro e settanta e che i valori di misura generali della sala espressi in piedi debbano corrispondere a numeri interi, si possono stimare (in difetto) dimensioni di circa 100x50 piedi in pianta e 80 piedi in altezza, ovvero circa 30x15x25 metri. La Hall di Hampton Court, costruita al tempo di Enrico VIII in sostituzione di un precedente edificio eretto dal cardinale Wolsey, presentava misure analoghe⁵⁸³, e, poiché nei progetti di Christopher Wren per quello stesso palazzo era prevista l'integrale ricostruzione della Hall per farne un ambiente di rappresentanza e il vero perno cerimoniale e distributivo di tutta la nuova reggia⁵⁸⁴, è probabile che i disegni dei Talman mostrino un progetto elaborato proprio in vista di tale impegnativa tappa dei lavori. Per quanto riguarda la data di esecuzione del disegno, un simile progetto può essere stato avanzato solo nel periodo di grande fervore nei lavori di decorazione del palazzo e del suo parco che seguì alla stipula del trattato di Rijswijk e proseguì fino alla morte di Guglielmo III, ovvero il quinquennio 1697-1702, periodo che per altro coincide con il periodo di maggiore impegno progettuale di William Talman negli stessi lavori. Tuttavia, il fatto che il disegno sia stato tracciato da John Talman restringe ulteriormente l'arco di esecuzione della proposta progettuale a un breve periodo successivo alla stipula del suddetto trattato e la partenza dello stesso John Talman per il suo viaggio in Olanda e in Italia negli anni 1697-1702. Dopo il suo ritorno, infatti, la morte di Guglielmo III comportò allo stesso tempo la perdita degli incarichi di Comptroller of the Royal Works e di Deputy Superintendent of the Royal Gardens per William Talman e una drastica riduzione nell'interesse per la prosecuzione dei lavori di completamento dell'originario progetto di Wren per Hampton Court.

⁵⁸³ Per le dimensioni della sala, cfr. Foyle 2002.

⁵⁸⁴ Cfr. *supra*, p. 83 e nota 204.

I mesi precedenti la partenza di John Talman per l'Olanda videro probabilmente un'intensa attività di collaborazione del giovane con il padre in relazione agli incarichi di William Talman per la corona. Tra i molti schizzi di architettura di John Talman, troppo semplicisticamente attribuiti in passato al periodo successivo all'esperienza italiana del 1699-1702 e messi in relazione a un progetto di John Talman per la ricostruzione del palazzo di Whitehall, ve ne sono alcuni che potrebbero piuttosto essere ricondotti alle necessità del cantiere di Hampton Court. In particolare un foglio appartenente alla collezione privata di Sir Howard Colvin contiene alcuni studi per un piccolo complesso reale circondato di giardini che potrebbero essere collegati con i progetti per la definizione formale del Bowling Green di Hampton Court, una struttura per la quale anche altri collaboratori dell'Office of the Royal Works tracciarono disegni accurati⁵⁸⁵, e per un grande arco trionfale ornato di figure e iscrizioni allegoriche riferite a re Guglielmo III, anch'esso verosimilmente destinato al parco di Hampton Court⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ William Dickinson è autore, verosimilmente prestando la mano allo stesso Wren, di due fogli contenenti la proposta in pianta e alzato per una palazzina di forma rettangolare e oronata con una terrazza, suddivisa in pianta in ambienti di vario formato organizzati ai due lati di un profondo e ampio portico passante da un alto all'altro della costruzione e introdotto da diaframmi con colonne trabeate. La facciata mostrata è riccamente decorata con vasi, figure di fiume e un grande bassorilievo di tema guerresco. L'edificio prospetta su un ampio specchio d'acqua ovale tramite un piccolo approdo semicircolare (SM, volume 110/28; SM, volume 110/29; SM, volume 110/27 – cfr. Thurley 2003, 189-91). Un altro progetto per il Bowling Green, di mano di Nicholas Hawksmoor, prevede la costruzione di quattro identiche palazzine caratterizzate da un rivestimento bugnato e da una copertura alla Mansart con vasi e lanternini ornamentali attorno a un'ampio spiazzo erboso di forma ovale delimitato da bassi muretti con varchi guardati da coppie di sfingi (Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, B1975.2.377 – cfr. D'Oench 1979, p. 65, cat. n. 44). Infine, lo stesso William Talman è autore di due ulteriori piante per il Bowling Green che costituiscono una variazione del progetto tracciato da Dickinson. Rispetto al suddetto progetto, Talman inserisce ulteriori ambienti e varia la disposizione delle colonne del portico passante, mutuando in forma contratta la disposizione di questi stessi elementi nel portico di Palazzo Chiericati a Vicenza (RIBA, SD14/14(1) e SD14/14(2)).

⁵⁸⁶ Harris 2008, pp. 117-18, figg. 44- 45. Il progetto per il Bowling Green prevede la creazione di un edificio con le forme di un tempio ma suddiviso internamente in tre ambienti di dimensioni diverse. Una delle due facciate principali presenta un'apertura a serliana contratta che immette in un profondo atrio voltato a botte e ornato con grottesche, busti e sculture frammentarie. Esso affaccia su un ordinato giardino, spartito da quattro aiuole con composizioni geometriche di fiori e affiancato da corridoi di siepi tagliate in forma architettonica come una successione di arcate intervallate da obelischi che inglobano anche portali di pietra ornati di cariatidi, canestri di frutta e altri ornamenti. L'altra facciata è invece in forma di tempio dorico esastilo coronato da un ampio frontone. Il fregio con triglifi e metope si interrompe nel tratto centrale per aggliere l'iscrizione «LAUDATURQUE DOMUS PARVUM QUÆ PROSPICIT HORTUM», adattamento dell'esametro «laudaturque domus longos quae prospicit agros» tratto da un'epistola di Orazio (Ep. 1.10.23). Sotto il portico si aprono tre porte, tutte immettenti in uno stesso grande ambiente voltato a botte. Il pavimento del portico è ornato di commessi lapidei e le pareti arricchite da nicchie con statue frammentarie. Altre statue e busti frammentari arricchiscono il timpano del portico e la terrazza (o piuttosto giardino pensile, considerata la gran quantità di piante in vaso rappresentate) che corona la palazzina. La facciata testè menzionata affaccia tramite una piccola piattaforma gradonata (quasi un piccolo approdo) su un ampio bacino semicircolare a sua volta circondato da un'ampia fascia semicircolare con piante disposte fittamente, forse cipressi come sembra indicare un piccolo schizzo prospettico. Per questo progetto esistono alcuni schizzi anche tra i fogli Talman della collezione del Victoria & Albert Museum (VAM E.329-1940). Il progetto per l'arco è articolato in tre campate e presenta alcuni elementi di forte ispirazione classicista, ad esempio le porte rastremate che formano il varco delle campate laterali al posto delle più comuni arcate, inseriti tuttavia in un'esuberante composizione di carattere inequivocabilmente barocco. Il monumento prevede la collocazione delle allegorie della «Prudentia» e della «Fortitudo». Alla sommità dei piloni laterali svettano due immagini della fama poste su globi con le iscrizioni «EVROPA» e «AMERICA» e commentate dal motto «FAMA PER ORBEM». L'alto attico che sovrasta il fornice centrale è invece coronato da una quadriga trionfale recante l'effigie vittoriosa del sovrano affiancata su ciascun lato da duplici figure di schiavi con le mani aggiogate. Nel fregio della trabeazione che scorre sopra il fornice centrale e al di sopra delle due porte laterali corrono iscrizioni celebrative di re Guglielmo: «GULIELMO III BRITANICO REG. INCLUTO PIO OPT. MAX»; «SENATUS RESTITUTUM»; «LEGES STABILITAE».

Per tornare al progetto per la grande sala, le caratteristiche della sua decorazione sembrano rafforzare l'ipotesi sopra avanzata di una partecipazione di William Talman alla definizione degli spartimenti architettonici e decorativi presenti nelle pitture di Verrio a Hampton Court, in particolare in quelle della Little Banqueting House e della Queen's Drawing Room. In quest'ultimo ambiente come nel progetto per la sala, le pareti sono scandite da un ordine di paraste e semicolonne corinzie cromaticamente contrastanti poiché eseguite in marmi screziati multicolori ma di rigorosa definizione classica. In entrambi i casi, la trabeazione presenta inoltre un'identica disposizione delle modanature e anche il trattamento del fregio presenta somiglianze, essendo ornato non da un motivo continuo, come di consueto, ma da arabeschi simmetricamente posizionati al centro di ciascun intercolunnio. Comune ai due schemi decorativi è inoltre la presenza di grandi clipei a fondo oro con figure allegoriche in grisaglia. Tuttavia lo schema denuncia anche l'apprezzamento dei Talman per le capacità di composizione di Verrio nelle scene storiche e allegoriche. La composizione del trionfo marino previsto per la lunetta centrale della parete rappresentata nel disegno della Wormsley Library, infatti, pur se rappresentata in forma estremamente sintetica, sembra ben confrontabile con il trionfo marino di Carlo II, opera d'esordio di Verrio al servizio della corona inglese e certo una delle opere migliori della sua lunga carriera in quel paese (*fig. 139*)⁵⁸⁷.

L'uso di pitture o finti bassorilievi con un fondo a mosaico dorato simulato è un raffinato recupero di un motivo caratteristico di alcune grandi decorazioni romane del primo quarto del sedicesimo secolo, come quella della volta della Stanza della Segnatura di Raffaello, delle volte della Sala delle Feste in Palazzo Colonna e della Sala di Galatea della villa Farnesina. Una precisa volontà di recuperare elementi di questa gloriosa tradizione decorativa italiana è evidente anche in altri elementi della decorazione della sala illustrata dai progetti della Wormsley Library. I pennacchi tra le arcate delle lunette delle pareti della sala e alcuni brani della decorazione della volta a botte sembrano citare intenzionalmente elementi della decorazione della Loggia di Raffaello in Vaticano. In particolare, il motivo a losanghe con fondo dorato racchiudenti piccole figurine isolate sembra citare, pur con uno slittamento dell'iconografia dalla sfera sacra a quella profana e lievi alterazioni delle bordure decorative, della Prima Volta con le Storie della Creazione (1517 c.). Le mensole in forma di maschere satiresche con ghirlande ricadenti che fiancheggiano la nicchia con la statua di Alessandro Magno e la sua compagna sul lato opposto della parete, sono una contrazione del motivo delle mensole satiresche della Sala dei Venti nel Palazzo del Te (1527 c.)⁵⁸⁸. Le nicchie con catino valvato e figure assise nell'attico della sala sembrano una citazione di quelle con figure di pontefici e personificazioni alle-

⁵⁸⁷ Cfr. De Giorgi 2009, pp. 104-05.

⁵⁸⁸ Sul rifiorire della fortuna di queste antichi complessi decorativi e conseguentemente sulla nascita di un'attività di traduzione calcografica che ne consentisse un'ampia divulgazione, cfr. Borea 2000.

goriche poste in prossimità degli angoli delle pareti della sala di Costantino in Vaticano (1520-1524), mentre il podio del trionfo della figura di Giustiniano nelle stesse nicchie è un adattamento dei troni con putti-telamoni delle figure di Sibille e Profeti della volta della Cappella Sistina (1508-1512). Questo tentativo di recuperare con sensibilità barocca elementi decorativi primo-cinquecenteschi, evidente anche in alcuni dettagli del progetto per le pareti della sala, è di grande interesse non solo poiché costituisce una risposta a istanze diffuse nell'ambiente artistico romano contemporaneo, ma anche poiché, nella specificità del contesto artistico inglese, esso viene ad anticipare di circa vent'anni i tratti salienti dello stile decorativo diffuso da William Kent⁵⁸⁹.

Nella definizione dei dettagli decorativi della sala reale, i Talman guardano comunque anche a referenti formali temporalmente più prossimi. Le grandi figure di telamoni impegnate a sostenere i quadroni riportati nel settore centrale della volta sono ricalcati dalle analoghe figure dipinte da Annibale Carracci sulla copertura della Galleria di Palazzo Farnese (1597-1606). Le sagome dei pannelli di marmi multicolori inseriti nella decorazione del camino rappresentato sulla destra del disegno Talman ricalcano quelle dei commessi di marmi e pietre dure dei pilastri degli archi di accesso alla Cappella Clementina della Basilica Vaticana (1598-1603). Al di là del modello citato, è possibile credere che la decisione di inserire questo genere di prezioso rivestimento nella decorazione della sala sia stato suggerito dagli empi della già nominata Aula Regia del Vaticano (completata nel 1573) e del Salone Clementino (1596-1602), ovvero la sala d'udienza del cosiddetto Palazzo di Sisto V. Nel suo insieme il disegno è forse la più eloquente dimostrazione delle possibilità che il possesso e la consultazione di una grande collezione grafica come quella assemblata da William e John Talman potevano offrire agli architetti inglesi contemporanei. Infatti, benchè si possa credere che almeno una significativa parte dei modelli citati per le soluzioni decorative siano state viste anche dal vero da John Talman nel corso di un primo non documentato ma probabile soggiorno romano attorno al 1695, la capacità di citare puntualmente motivi italiani all'interno del progetto della Wormsley Library si deve prima di tutto alla possibilità per i Talman di consultare comodamente e simultaneamente al tavolo del proprio studio di progettazione un gran numero di disegni originali, rilievi grafici e stampe di traduzione di eccellenti modelli architettonici e calcografici diversi. Le figure dei Telamoni della volta furono ad esempio verosimilmente copiate dalle incisioni di Jacques Belly (1609-1674) del 1641, da quelle di Carlo Cesi (1625-1686) del 1657 o da quelle di Pietro Acquila (1650-1682) del 1677 (*fig.* 140)⁵⁹⁰. Per le sagome dei commessi della Cappella

⁵⁸⁹ Cfr. Sicca 1986.

⁵⁹⁰ Sull'ampia circolazione di incisioni riproducenti la decorazione della Galleria Farnese e sulla grande fortuna di questa stessa decorazione nell'ultimo quarto del diciassettesimo secolo, cfr. in particolare Borea 2000, pp. 146-48.

Clementina i Talman potevano guardare a due esattissimi rilievi prospettici colorati degli interni della basilica vaticana oggi conservati presso la National Gallery of Art di Washington D.C. (fig. 141)⁵⁹¹.

Grazie al valore dei materiali raccolti nella sua collezione, William Talman cercava evidentemente di esercitare una forte influenza anche sul rinnovamento in atto nelle forme dell'architettura ecclesiastica anglicana e dei suoi arredi. Tramite il figlio, infatti, William Talman era riuscito a ottenere dall'Italia moltissimi disegni di altari, rilegati a comporre un ampio volume tematico, di cui molte pagine sono oggi conservate nella collezione del Victoria & Albert Museum (fig. 142)⁵⁹². Un altro volume dedicato all'architettura ecclesiastica (il cosiddetto *Largest Album*) è invece interamente conservato, benché non più rilegato nello stato originario, nella Print Room dell'Ashmolean Museum (fig. 143)⁵⁹³. L'influenza

⁵⁹¹ Washington D.C., National Gallery of Art, 1973.55.1 e 1973.55.2. Questi rilievi dovrebbero essere datati a prima del 1628, anno in cui prese avvio l'impegnativo programma di decorazione dei piloni della cupola della basilica secondo il progetto di Gian Lorenzo Bernini. I piloni, infatti, sono rappresentati ancora nell'essenziale caratterizzazione architettonica conferitagli da Bramante, privi delle attuali foderature di marmi colorati, delle statue colossali di San Longino, Sant'Andrea, Sant'elena e della Veronica e degli sfarzosi ornamenti delle Tribune delle Reliquie. Se si ammette l'ipotesi sopra avanzata che John Talman possa aver compiuto un primo viaggio in Italia attorno al 1695-1696, i disegni avrebbero potuto essere stati acquistati a Roma in tale occasione ed essere pertanto già parte del repertorio di modelli di William Talman nel 1697. Le schede relative ai disegni sono in preparazione a cura di Cinzia Maria Sicca per *John Talman*.

⁵⁹² Le misure di questo album (455x580 mm) sono state ricavate dalla misurazione dei passepartout originali dei disegni di altare conservati presso il V&A Museum. L'album aveva caratteristiche comuni a quelle dei volumi della collezione ancora conservati e rilegati nell'assetto originale. Nessuna delle pagine del volume era numerata, il che rende vano oggi ogni tentativo di stabilire la posizione reciproca dei fogli all'interno dell'album. È inoltre impossibile sapere se questo volume conservasse solo disegni (come, ad esempio, il *Largest Album* o il *Robinson Album*), ovvero se la sezione grafica dell'album fosse preceduta da una prima parte contenente stampe (come il *Larger* e lo *Smaller Album*). Nessuno dei disegni di altari sicuramente provenienti dalla collezione presenta l'impressione del marchio Talman. È dunque possibile verificare l'ipotesi di provenienza dei fogli dall'album solo quando essi siano ancora inseriti nei passepartout originali. Qui di seguito si fornisce un elenco dei fogli riconducibili al volume, con indicazione della collocazione attuale, ed eventuali citazioni bibliografiche: BLOx, Gough Maps 226, f. 169 - cfr. Sicca, 'Altare maggiore, Roma, chiesa di San Luca e Santa Martina', in *John Talman*; RIBA, SD 150 VIII/8; SD150/VIII/31 - cfr. Grant-Keith 1970, VIII, p. 95; VAM, E.314-1937; VAM, E.315-1937 - cfr. Ward-Jackson 1979, II, cat. nn. 767, 768, 769; VAM, E.322-1937 - cfr. Giometti, 'Progetto per la cappella Chigi, Roma, Santa Maria della Pace', in *John Talman*; VAM, E.323-1937; VAM E.325-1937 - Cfr. Giometti, 'Progetto per altare', in *John Talman*; VAM E. 326-1937 - Cfr. Giometti, 'Progetto per altare', in *John Talman*; VAM E.327-1937; VAM E.328-1937; VAM E. 329-1937; VAM E. 330-1937 - Giometti, 'Progetto per altare', in *John Talman*; VAM E. 331-1937 - Giometti, 'Progetto per altare', in *John Talman*; VAM E. 332-1937; VAM E. 334-1937 - Cfr. Ward-Jackson 1979, II, cat. 56; 439 VAM E 335-1937 - Cfr. Ward-Jackson 1979, II, p. 110 e Giometti, 'Progetto per l'altare maggiore di Sant'Agnese in Agone', in *John Talman*; VAM E.339-1937 - Cfr. Giometti, 'Progetto per altare' in *John Talman*; VAM E.947-1965; 443 VAM 947-1965 - Cfr. Giometti, 'Progetto per altare', in *John Talman*; VAM E.313-1937.

⁵⁹³ Il *Largest Album* (WA1944.102) è oggi costituito da una serie numerata di cinquantuno passepartout moderni di cartone rigido distribuiti in quattro scatole, cui si aggiungono altri quattro pezzi oggi confluiti divisi in fondi tematici per autore. Questi ultimi sono disegni di Giovanni Battista Mola (ff. 17 e 39), Baldassarre Peruzzi (f. 40), Andrea Boscoli (f. 46). La numerazione progressiva imposta ai passepartout in ambito museale non sempre risponde alla collocazione originaria dei fogli nell'album. Nella sua condizione originale il volume misurava circa 63,5 x 48,25 cm. Esso si presentava come composto di cinquantanove disegni disposti all'interno di cinquantaquattro finestre aperte in cinquantatre passepartout o pagine non numerate, sei delle quali presentavano misure doppie di quelle generali del volume ed erano pertanto custodite ripiegate all'interno di esso. A queste si aggiungevano anche due carte non inserite in passepartout ma direttamente cucite alla legatura del volume, una delle quali presenta pure un doppio formato (ff. 4 e 33). Quarantasette disegni sono ancora inseriti nei passepartout settecenteschi. Le carte conservatesi allo stato originario sono arricchite con il ricorso a bordure decorative, differenziate in vari gradi di preziosità ed elaborazione. Il criterio adottato dai Talman per disporre nell'album i disegni, prodotti in un arco cronologico che spazia tra la fine del XV secolo (f. 57) e il primo quarto del XVIII (f. 1), è stato ancora quello tipologico. L'album era infatti organizzato in cinque sezioni, grosso modo distinguibili nel modo seguente: 1, Piante di edifici sacri a pianta centrale (ff. da 2 a 9); 2, Facciate di chiese (ff. da 10 a 23); 3, Elevazioni di edifici sacri a pianta centrale (ff. da 24 a 32); 4, Edifici sacri con impianto longitudinale (ff. da 33 a 42), 5, Cappelle (dal punto di vista strutturale e decorativo) ed ornato architettonico adeguato ad una destinazione sacra (ff. da 43 a 57). I disegni

dei disegni di altari della collezione Talman potrebbe essere stata molto più alta di quanto non sia stato in passato immaginato e aver esercitato un'influenza per la realizzazione di molti arredi ecclesiastici anglicani del tempo, particolarmente nelle *City Churches* di Londra. Christopher Wren, Hawksmoor, Gibbons e gli altri responsabili dei progetti e dell'esecuzione di questi arredi (dei quali, come detto nel precedente capitolo, la paternità progettuale è spesso tutt'altro che chiara) potrebbero aver avuto accesso ai disegni di William Talman traendone spunti compositivi e ornamentali poi liberamente ricombinati nelle nuove opere. Il dossale del Communion Table della chiesa di St. Lawrence Jewry, intagliato da Gibbons nei primi anni del Settecento, sembra dipendere strettamente per la distribuzione degli elementi architettonici e per certi aspetti del suo ornato dal modello di un disegno di altare di Giovanni Battista Mola accolto nella collezione Talman (*fig.* 146)⁵⁹⁴.

Di grande utilità nel processo di arricchimento dell'immagine architettonica e decorativa delle *City Churches* che impegna l'Office nel corso degli anni Novanta del Seicento e del primo decennio del secolo successivo potrebbero essere stati anche i disegni del più volte ricordato *Robinson Album*. La partecipazione di William Talman alla progettazione di elementi ornamentali nelle *City Churches* nel periodo di permanenza all'interno dell'Office sembra dimostrabile grazie alla presenza, tra i disegni del suddetto *Robinson Album*, di un progetto con alternative per una delle porte laterali della facciata della chiesa di St. Clement Danes, attribuibile alla mano di Nicholas Hawksmoor (*fig.* 144). William Talman potrebbe aver messo i suoi disegni a disposizione di Hawksmoor e di Wren perché questi potessero trarre ispirazione per questo elemento decorativo. In cambio egli potrebbe aver richiesto una copia del progetto da aggiungere all'insieme dello stesso repertorio. L'influenza di un disegno di finestra italiano all'interno del *Robinson Album* può forse essere rintracciata persino nel curioso disegno delle cornici delle finestre esterne del livello inferiore della cattedrale di St. Paul's (*fig.* 145)⁵⁹⁵.

di questo importante album della collezione, catalogati da chi scrive nella sua tesi di Laurea Magistrale e in seguito in parte pubblicati, sono tracciati da molti importanti architetti italiani del sedicesimo e diciassettesimo secolo. Per ulteriori approfondimenti sul volume e un elenco completo degli autori e dei soggetti dei disegni si rimanda a un prossimo contributo di chi scrive. Qui si offre tuttavia in forma sintetica indicazione bibliografica relativa ai disegni dell'album già in passato pubblicati: Frey 1924, p.52; Parker 1956, 2, cat. 128, 403, 404, 460, 468; Hubala 1962, p. 131; Frommel 1967-68, p. 36; Noehles 1969a, pp. 11 e 23-25, 72, 73, 75; Hibbard 1971, p. 164; Toca1971, pp. 1-9; Hager 1972; Valone 1972, pp. 143-60, 327; Valone 1977, pp. 243-55; Festa Milone 1979; Bedon1983b, p. 119; Benocci 1985, p. 109; Della Torre 1990, pp. 21 – 22; Bedon 1991, p. 29-33; Kieven 1993, p. 48; Lemoine 1994, pp. 111-32; Cerruti Fusco e Villani 2002, pp. 190-95; Paolo Fiore 2005, p. 243; Joannides 2007; Sicca 2008b, pp. 24, 27; Bastogi 2008, cat. 552, p. 360; Kieven, 2008, p. 191; Santucci 2011; Santucci 2012; Santucci 2014; Santucci 2017. Cfr. inoltre Santucci, 'Progetto non realizzato per la cappella Cibo in Santa Maria del Popolo'; Id., 'Progetto di pianta per la riforma della basilica di San Magno a Legnano'; Id. 'Pianta e prospetto frontale dell'oratorio di San Carlo Borromeo a Porlezza'; Id., 'Progetto di facciata per la chiesa romana di San Girolamo degli Schiavoni o degli Illirici. Datato 1586', tutti in *John Talman*.

⁵⁹⁴ VAM E.315,6,7-1937. Cfr. Ward-Jackson 1979, cat. n. 769.

⁵⁹⁵ All'interno di una più generale riflessione sulle fonti e i modelli di Wren in relazione all'ornato architettonico, Kerry Downes si era interrogato particolarmente sulle forme delle cornici delle finestre di St. Paul's e delle porte di St. Clement Danes sunnominate. Tuttavia egli non era arrivato a risultati soddisfacenti, essendosi limitato a ricercare l'origine di tali motivi all'interno di fonti a stampa, particolarmente nelle illustrazioni dei testi di architettura elencati tra i titoli della vasta biblioteca di Wren e precedenti agli anni Novanta del diciassettesimo secolo. Cfr. Downes 1982, pp. 22-33.

3.7 Il collezionismo di disegni e stampe e la trasmissione delle conoscenze artistiche al di fuori dell'*Office of the Royal Works*, e il progetto di un *Musaeum Talmanicum*

L'*Office of the Royal Works* non era tuttavia l'unica istituzione all'interno della quale al collezionismo e allo studio dei disegni era riconosciuto grande valore quale mezzo per l'evoluzione delle forme artistiche nell'Inghilterra contemporanea. Un'altra associazione all'interno della quale confluivano molti dei principali architetti e artisti figurativi attivi nell'Inghilterra del tempo (tra cui anche molti membri dell'*Office* stesso) era la *Society of the Virtuosi of St Luke* (c. 1689-1743). Questa società si richiamava alla memoria degli incontri organizzati da Sir Anthony Van Dyck nella propria casa, dove convenivano tutti i principali artisti e virtuosi del tempo. Inoltre l'artista avrebbe tenuto una grande festa ogni anno nella sera della festa di San Luca, patrono dei pittori (18 ottobre). Questa tradizione era stata recuperata in seguito alla Restaurazione da Peter Lely, che continuò a convocare artisti e virtuosi presso la propria abitazione. Tuttavia, un'associazione vera e propria intitolata a San Luca nacque solo nove anni dopo la morte di Lely, nel 1689, quando per iniziativa di John Riley (1646-91), principale pittore al servizio di Guglielmo III, i convenuti presero a incontrarsi in pubbliche taverne. Ogni anno un membro era eletto Steward dell'associazione con il principale compito di organizzare la festa annuale della compagnia il 18 di ottobre. Altri incontri avvenivano con cadenza regolare, una volta alla settimana nel corso dei mesi invernali e una volta al mese in estate⁵⁹⁶.

Alla fine del secolo George Vertue, che ne era membro, riteneva che la società fosse «The Tip-Top Clubb of all, for men of the highest Character in Arts & Gentlemen Lovers of Art»⁵⁹⁷. Della *Society* fecero parte negli anni di Guglielmo III e della Regina Anna, oltre agli artisti già menzionati, gli architetti William Talman, James Gibbs, Christopher Wren Junior, i pittori John Closterman (1660-1711 - primo Steward nel 1689), Henry Cook (1642-1700), John Wootton (1682-1764), Michael Dahl (1656/59-1743) e James Thornhill e lo scultore Grinling Gibbon. Tra i Virtuosi vi erano inoltre personalità del mondo culturali e influenti gentiluomini con un marcato interesse nelle arti come Robert Huckle (morto nel 1732), il chirurgo Charles Chamberlain (morto nel 1704), e il banchiere Robert Child (1674-1721) – tutti connoisseur e collezionisti d'arte – e lo scrittore Richard Graham. Inoltre tra gli iscritti vi erano figure minori di incisori, stampatori, miniatori e tecnici come Langley Bradley, l'orologiaio che produsse gli orologi per le torri di St. Paul's, e John Rowley, specializzato nella produzione di meridiane (tra cui alcuni raffinati esemplari a Blenheim Palace e in altre dimore aristocratiche del tempo) e di strumenti di disegno e rilievo scientifico per la Royal Society e altre istituzioni scientifiche britanniche del tempo⁵⁹⁸. Tale promiscuità sociale era favorita grandemente dal carattere esclusivo

⁵⁹⁶ Sulle origini dell'associazione, cfr. Bignamini 1988; Clark 2000 p. 47, Fenton 2006, p. 49; Ayres 2014 pp. 423-24.

⁵⁹⁷ Cit. in Paulson 1971, 1, 347.

⁵⁹⁸ Cfr. Bignamini 1988; Collins 1997, pp. 135-37; Clark 2000, p. 212 e Sicca 2008b, pp. 10-12.

ed elegante della società stessa. Per entrare a farvi parte era infatti necessario pagare la tassa di registrazione annuale di cinque ghinee (invero una cifra non indifferente), in gran parte necessarie a finanziare gli eventi della società medesima, che almeno dal 1687 se non prima avevano luogo alla Rose Tavern, uno dei ritrovi sociali più eleganti della Londra del tempo⁵⁹⁹.

Al di là dell'aspetto apparentemente informale e conviviale dei suoi incontri, la società aveva nei fatti lo scopo di individuare un'élite di professionisti delle arti, facilitare i contatti tra questi e la committenza. Certamente essa ebbe un ruolo importante nel favorire le occasioni di scambio e di discussione tra i suddetti professionisti, contribuendo alla circolazione di idee, suggestioni, esperienze visive e in definitiva a uniformare il gusto nella produzione architettonica, artistica e artigianale del tempo⁶⁰⁰. Tra gli scopi della società vi era inoltre quello di acquistare dipinti e modelli per istituire un'accademia di pittura, uno scopo per il quale gli associati offrivano un ulteriore contributo volontario di quattro o cinque ghinee. Il progetto prese corpo circa nel 1711, quando un centro di disegno dal vero (ma dove verosimilmente saranno stati raccolti anche dipinti, disegni e altri simili strumenti di formazione artistica) aprì a Londra in Great Queen Street⁶⁰¹.

Il marcato interesse della società per le arti grafiche, che probabilmente affondava nel gran peso che allo studio dei disegni aveva dato Peter Lely, è testimoniato dal fatto che essa patrocinò la traduzione inglese dell'opera *De arte graphica* di Charles Alphonse Dufresnoy (1611-68). L'edizione inglese fu pubblicata una prima volta nel 1695 ed ebbe una ristampa nel 1726 in soli trenta esemplari riservati evidentemente agli appartenenti della società dei Virtuosi stessa. L'edizione inglese dell'opera di Dufresnoy non era una traduzione fedele del testo francese, ma conteneva una serie di interpolazioni e di aggiustamenti editoriali volti a mutarla da mera raccolta di informazioni di carattere storico antiquariale a una sorta di manuale contenente anche regole e precetti di carattere pratico⁶⁰². Ad essa si accompagnava inoltre un contributo originale di Richard Graham, ovvero una panoramica biografica degli artisti che avevano operato modernamente in Inghilterra intitolata *Account of the Most Eminent Painters* e già in precedenza ricordata.

Come ipotizzato da Cinzia Sicca, la partecipazione di William Talman all'associazione, di cui fu Steward nell'anno 1700, fu certamente di stimolo ad evolvere ulteriormente in forma pubblica la propria raccolta. Con la collaborazione di John Talman, rientrato dal suo soggiorno in Italia degli anni 1699-1702, egli si dedicò a perfezionare i criteri di ordinamento della sua raccolta di disegni e stampe sciolte in volumi splendidamente rilegati in pellame di vario colore con i piatti impressi con il proprio

⁵⁹⁹ Whitley 1928, I, pp. 74-76 e II, p. 242.

⁶⁰⁰ Hargraves 2005, p. 8.

⁶⁰¹ Redford 2008, pp. 3-4. George Vertue sostenne che «many young geniuses» avevano frequentato questa accademia, e «have distinguished themselves and given great hopes of becoming flourishing men in this kingdom» cit. in Clark 2000 p. 63.

⁶⁰² Cfr. Hamlett 2013 e Dew e Price 2014, pp. 59-60.

marchio collezionistico in grande formato, a rilievo e dorato⁶⁰³. All'interno di questi i disegni erano inseriti secondo raffinati schemi d'impaginazione, stampigliati con il summenzionato marchio collezionistico in inchiostro o in oro e ornati con complesse bordure dorate differenziate tra loro⁶⁰⁴. I volumi erano formati solo con disegni o dall'unione di una prima parte di stampe e una seconda parte di disegni, ma in ogni caso ciascun volume era dedicato a illustrare un particolare tema architettonico o decorativo. Quelli conservati nello stato originale presentavano un titolo sulla costola della legatura e un frontespizio, ottenuto manipolando un qualche disegno antico della raccolta stessa⁶⁰⁵. Un inventario della collezione precedente la sua dispersione non si è purtroppo conservato o non è stato ancora rintracciato. Sono invece ben noti i cataloghi dei libri, dei disegni e delle stampe della collezione liquidati nel corso delle due grandi aste del 1727 e 1728⁶⁰⁶. Esiste inoltre una sommaria descrizione della raccolta redatta da un non meglio precisato membro della Spalding Gentleman's Society nel gennaio 1724/1725, poco prima della morte di John Talman⁶⁰⁷. Incrociando i dati ricavabili da queste due fonti con altri ottenuti da una minuziosa analisi delle caratteristiche materiali dei volumi tuttora conservati in tutto o in parte allo stato originale e dei disegni sparsi in varie raccolte, è possibile ricostruire un elenco dei soggetti affrontati dalla collezione, a ciascuno dei quali era dedicato un particolare album:

- Ordini di architettura con varianti decorative di basi, capitelli e trabeazioni, cariatidi, mensole e fregi decorativi (*fig. 147*)⁶⁰⁸;

⁶⁰³ Le coperte dei volumi conservati variano dal punto di vista decorativo. Quelle sopravvissute di cui è stato possibile prendere visione sono in tutto e per tutto identiche dal punto di vista dei materiali, delle modalità di produzione e della decorazione, variando solo nel formato e nel colore di fondo del pellame (rosso lo *Smaller*, blu il *Larger*, marrone il *Largest Album*) (*fig. 116*). Tutte e tre sono arabesicate in oro lungo la costola e i margini interni ed esterni dei piatti e persino lungo il taglio di questi. Al centro del piatto anteriore è stampigliato e dorato il trigramma talmaniano. Sulla foggia delle legature, cfr. Cfr. Parry 1997a, p. 35 e Sicca 2008b, pp. 49-51. Sul marchio impresso ai disegni (Lugt 2462), cfr. *Ibidem*, p. 13. Cinzia Sicca ha posto in evidenza come del marchio esistano due versioni, una netta e sottile e una più grande e di linee più spesse che rendono più confuso l'intreccio delle tre T. Il marchio veniva inoltre impresso sia in inchiostro nero che (assai meno frequentemente) in oro. Cfr. *ivi*.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, pp. 13-17. I criteri funzionali ed estetici adottati dai Talman per la composizione delle pagine degli album della propria collezione, per la scelta della dimensione e carattere della bordura e della quantità e tipologia dei marchi collezionistici da apporre sono stati illustrati e discussi in modo complessivo e approfondito da chi scrive nella propria tesi di dottorato (Santucci 2016) e saranno l'oggetto di un prossimo contributo.

⁶⁰⁵ Si può con brevità citare l'esempio del frontespizio del cosiddetto *Larger Album*, AMOx. La sezione di disegni di questo volume si apriva con un progetto di frontespizio opera di Giovanni Battista Montano, destinato a ulla sezione relativa agli ordini di architettura di un trattato dello stesso Montano. Il titolo originale del volume tracciato da Montano fu contraffatto dai Talman con l'apposizione di una piccola striscia di carta. Nel frontespizio che originariamente recitava «LIBRO DI GIOVAN/ BATISTA MONTANI /APPARTINENTE A L/ARCHITETTURA/ NEL QVAL SI FIGVRANO/ LE CINQUE ORDIN CIOE/TOSCANO DORICO IONICO CORINTHO/ COMPOSITO CON CORNICE FREGI E CA/ PITELI E BASE E MOLT CAPRICE/ RECOLTE DALA ANTIQVITA DI ROMA/CON OGNIA DILGNZA» fu obliterato il nome di Montano e sostituito con l'indicazione «VARI AVTORI». In questo modo esso divenne adatto a intrdurre una raccolta sugli ordini di architettura e le loro varianti decorative ma di carattere miscelaneo. Cfr. Parker 1956, 2, cat. 379.

⁶⁰⁶ Cfr. Griffiths 1997e.

⁶⁰⁷ Griffiths 1997a, pp. 182-83; Sicca 2008b, pp. 49-52; Baker 2008, p. 278.

⁶⁰⁸ Si tratta del cosiddetto *Larger Album*, intitolato da William Talman stesso «The Five Orders and Ornaments relating thereto». Come gli altri gruppi di disegni della collezione Talman dell'Ashmolean Museum, anche quest'album è stato

- Chiese e cappelle⁶⁰⁹;
- Cornici di Porte e finestre, cancelli e porte di mura e recinzioni di giardini⁶¹⁰;
- Cartelle decorative, scudetti, frontespizi e bordure decorative di arazzo (*fig.* 148)⁶¹¹;
- Fontane e ornamenti di soggetto marino e acquatico⁶¹²;
- «Villas and palaces»⁶¹³;
- Volte e soffitti⁶¹⁴;
- Altari⁶¹⁵;

completamente catalogato da chi scrive nella propria tesi di Dottorato. In attesa di una pubblicazione del catalogo, si rimanda a Parker 1956, 2, Appendix A. Altre citazioni di disegni presenti nell'album sono in Parker 1956, 2, cat. nn. 85, 281, 345, 379-85, 387-88, 390-94 396-7, 399-402, 467, 552, 767; Brown 1982, cat. nn. 84, 225; Nesselrath 1986, pp. 89-154; Merz 1994, p. 138; Valenti Prosperi Rodinò 2002, pp. 71-3, Campbell 2004, 2, cat. 235; Valenti Prosperi Rodinò 2007, cat. n. 56a; Merz 2008, pp. 6-7; Waters 2012; Davies e Hemsoll 2013, 1, 107.

⁶⁰⁹ Cosiddetto *Largest Album*. Cfr. *supra*, nota 593.

⁶¹⁰ Cosiddetto *Robinson Album*. Cfr. *supra*, nota 567.

⁶¹¹ Cosiddetto *Smaller Album*, intitolato da William Talman «CARTELS/ PRINTS/ &/ DRAWINGS». Come gli altri gruppi di disegni della collezione Talman dell'Ashmolean Museum, anche questo album è stato completamente catalogato da chi scrive nella propria tesi di Dottorato. In attesa di una pubblicazione del catalogo, si rimanda a Parker 1956, 2, Appendix B. Qui si offre tuttavia in forma sintetica indicazione bibliografica relativa ai disegni dell'album già in passato pubblicati: Bibliografia: Mauroner 1947, p. 4; Parker 1956, 2, cat. nn. 225, 249, 464, 667, 685, 708, 744, 755, 767, 768. Cheney 1963, p. 284; Bussman 1969, p. 77, cat. n. 148; Davidson 1976; Mortari 1992, cat. 424; Sicca 2008b, p. 15.

⁶¹² Il cosiddetto *Fountain Album* (WA1925.344) consiste di un gruppo di cinquantuno disegni, inseriti in cinquanta finestre ricavate nei ventiquattro passepartout o carte componenti la sezione di arte grafica del volume, misuranti 49,5x43 cm. Si tratta del frammento di un album Talman confluito nel V volume della collezione Gibbs insieme a materiale calcografico di provenienza indeterminabile a causa dell'assenza di marchi o altri segni caratteristici. La natura frammentaria dell'album porta a ritenere che originariamente esso avesse una consistenza molto maggiore. Nonostante il grande interesse dei pezzi contenuti nell'album, solo pochi disegni sono stati pubblicati. I riferimenti bibliografici sono i seguenti: Parker 1956, 2, cat. nn. 226, 772-775; Coffin 1960, pp. 104-05; Brown 1982, 84; Whiteley 2000, cat. n. 473a-b; Macandrew 1980, App. 2, cat. nn. 772-775; Santucci 2018.

⁶¹³ Un volume così indicato andò in asta il 10 aprile 1728 (Sale 1728: lotto 246) Per quanto la voce dell'estensore del catalogo di vendita non ne dia conto, esso non doveva presentarsi come un volume completo, ma solo come frammento di un grande album con disegni e stampe di elevati e piante di edifici civili. Nell'inventario, sono rintracciabili molti altri fogli indicati come «uprights» (da intendersi come elevati ortogonali) o come «fronts» o «pallaces» o simili denominazioni che avrebbero potuto essere accolti originariamente in questo stesso volume. Incredibilmente solo due fogli di questi soggetti (per altro entrambi di particolare bellezza e interesse storico) sono oggi riconducibili con sicurezza alla collezione Talman. Il primo è un disegno attribuibile a parere di chi scrive a Giovanni Battista Bertani conservato a Christ Church, pubblicato una prima volta da James Byam Shaw come appartenente alla scuola di Giulio Romano e come progetto per un cortile di residenza gonzaghesca (Byam Shaw 1976, cat. n. 477) e più tardi icondotto con debolissime motivazioni all'architetto mantovano Pompeo Pedemonte da Paolo Carpeggiani. Cfr. Carpeggiani 1992, pp. 101-02, fig. 62. Il disegno è in realtà realizzato per essere piegato e utilizzato come modello tridimensionale al fine di studiare l'effetto della decorazione effimera di due facciate di una costruzione posto sull'angolo di intersezione di due strade. Su questa particolare categoria di strumenti architettonici, cfr. Santucci 2014 e Santucci 2018. Un altro interessante foglio facente già parte del volume summenzionato è conservato nelle collezioni dell'Art Institute of Chicago. Chicago, Art Institute, Leonora Hall Gurlett Memorial Collection 1922.3276. Cfr. Folds McCullagh 1997, cat. 147. Si tratta del progetto per la decorazione di una facciata con un complesso sistema di affreschi divisi in due registri. In alto l'artista isola una sorta di fregio corrispondente all'altezza delle finestre di un basso mezzanino, entro cui rappresenta cartelle con emblemi di Guidobaldo della Rovere. Sull'emblematica connessa a Guidobaldo della Rovere cfr. Ceccarelli 2002 e Santucci 2014.

⁶¹⁴ Nei cataloghi delle vendite del 1727 e del 1728 sono presenti venti lotti di disegni e stampe contenenti rappresentazioni di soffitti (Sale 1727: lotti B2-3, 5, 7-8; C1, 8, 24, 25, 26 – 19 aprile; R18; T9, 27 – 23 aprile; V1, 8- 10, 31, 35 – 24 aprile; Sale 1728: lotti 1 – 8 aprile). Tra i disegni certamente riconducibili alla collezione conservatisi, vi sono solo alcuni fogli scolti nelle raccolte dell'Ashmolean Museum.

- Monumenti funebri (*fig.* 149)⁶¹⁶;
- Archi trionfali⁶¹⁷
- Pavimenti⁶¹⁸;
- Vasi, lampade, arredi, strutture intagliate di vario genere (*fig.* 150)⁶¹⁹;
- Imbarcazioni⁶²⁰;

⁶¹⁵ Nei cataloghi di vendita sono identificabili undici lotti contenenti centotrentadue stampe indicate come “altars” o “altar pieces” e trentuno lotti contenenti complessivamente sessantatré disegni dello stesso soggetto (Sale 1927: lotti K 4, 12, 17, 18, 22, 23, 24 – 21 aprile; L 5, 7; O 10, 13 – 22 aprile; Q 18; S 5-8-11; S 5, 8, 11, 18; T 10 – 23 aprile; V 30 – 24 aprile; Y 16-19; Bb 4, 8, 16, 21-22, 24-26, 30 – 25 aprile).

⁶¹⁶ Dai cataloghi sono individuabili settantanove incisioni di tombe e apparati funebri, e sessantasei disegni di monumenti funebri ripartiti in diciotto lotti di vendita nel corso delle due aste: Sale 1727: A 17 – 19 aprile; G 13; H 5, 8; I 5-8 – 20 aprile; N 12-13; P 12-13 – 21 aprile; S 6; T 6, 39-40 – 22 aprile; V 23, 28 – 24 aprile; Bb 11 – 25 aprile; Sale 1728: lotto 23 – 8 aprile. Uno solo di questi è indicato singolarmente con il nome dell'autore: Baccio Bandinelli (Sale 1727: lotto Bb 11 – 25 aprile). Si tratta quasi certamente del disegno di Bandinelli per il monumento funebre di Clemente VII conservato a Providence presso la Rhode Island School of Design, per il quale cfr. Heikamp 1966, pp. 134-52; Ciardi Dupre, 1966, pp. 146-6; e Sicca, ‘Progetto per il monumento funebre di Papa Clemente VII’, in *John Talman*, dove è anche un’esaustiva bibliografia sul disegno). L’esistenza di un album dedicato a illustrare le forme dei monumenti funebri è stata segnalata da Griffiths (Griffiths 1997, pp. 196-97), il quale, basandosi sul lavoro di Hugh Mc Andrew, aveva capito come i numerosi disegni di sepolcri eseguiti da Edward Pierce conservati al Sir John Soane’s Museum facessero parte di un solo volume (descritto dallo studioso come “Pearce Monuments” e fornì un breve elenco dei avrebbero potuto essere ricondotti al volume. L’album aveva dimensioni approssimative di 500x300 mm. Le sue pagine erano numerate e come consueto nei volumi della collezione i numeri erano tracciati non sul *passepertout* ma nell’angolo in alto a destra dei fogli originali, il che rende possibile riconoscere i disegni appartenenti al volume anche in caso di stacco dai *passepertout*. Come nello *Smaller Album* e nel *Larger Album* i disegni erano quasi uniformemente impressi con il marchio collezionistico di William Talman. L’album costituiva certamente uno dei pezzi più interessanti della collezione di disegni di architettura di antichi maestri posseduta dai Talman. Dai segni di numerazione progressivi conservati sappiamo che l’album si componeva di almeno centoventotto carte che potevano contenere uno o più disegni ciascuna. Tuttavia ad oggi solo ventotto carte numerate contenenti in tutto trenta disegni si conservano in forma completa o frammentaria.

⁶¹⁷ Oltre a un «[Book] of prints cont. Triumphal arches», andato in asta il 10 aprile 1728 (lotto 263) dall’inventario di vendita del 1728 è possibile rintracciare l’esistenza di altri trentasei disegni di archi trionfali e di ventisei stampe dello stesso soggetto (Sale 1728: lotti H20; Q1; 174-175, 177 - 10 aprile). Un gruppo di disegni di archi trionfali antichi e moderni in *passepertout* ornati da semplici bordure Talman di due sottili linee di foglia d’oro sono confluiti all’interno del volume miscelaneo entrato in proprietà di Richard Topham e conservato nella Eton College Library. ECL, Bm.3.43; Bn.3.44a; Bn.3.45; Bn.3.45; Bn.3.57; Bn.3.58; Bn.3.63-66. Altri disegni per archi trionfali provengono dal fondo di disegni della collezione Talman acquistato da Lord Burlington e depositato al RIBA: SD148/IV/13(1-4); SC200/J&B[53]; SC200/J&B[54]; SC200/J&W [54](b); SC220/XII/6a; SC220/XII/13r; SC144/PALL/XII/1; SC221/XII/22r; SC220/XII/6A. Un altro disegno è nella raccolta del Courtauld Institute: CIL, Robert Clermont Witt Fund, 190553 - cfr. Carpeggiani 1992, p. 57, fig. 58.

⁶¹⁸ I cataloghi di vendita riportano notizia dell’esistenza di almeno cinquantadue disegni di pavimenti distribuiti in quattro lotti andati in asta tra il 23 e il 25 aprile 1727. Si tratta dei lotti Sale 1727: T46-47, 59 – 23 aprile; Z21 – 25 aprile.

⁶¹⁹ Un «book of vases, lamps, chairs, &c. in drawings» indicato nel catalogo di vendita del 9 aprile 1728 è verosimilmente solo il frammento di un album più vasto contenente disegni di vasi decorativi lampade e arredi. Nel catalogo compaiono duecentocinque tra disegni e stampe di questi soggetti probabilmente provenienti dallo stesso volume, ripartite in diciotto lotti andati in asta nel 1727 e 1728 (Sale 1727: lotti A4, 21 – 19 aprile; F2-8 – 20 aprile; I2; K5 – 21 aprile; N22-24; O11-12, 14 – 22 aprile; W15 – 24 aprile; Sale 1728: lotti 14, 108 – 8 aprile; 202 – 9 aprile; 14, p. 246; 262 – 10 aprile). Solo una piccola serie di disegni per coretti di cantori, cori lignei e seggi ecclesiastici intagliati, lampade, carrozze, “sgabelloni”, console lavorate, stipi, cornici di porte e finestre di foggia non architettonica, sono oggi riconducibili dubitativamente alla provenienza da questo album. Si tratta dei fogli SA, I, f. 99 - cfr. Sicca, ‘Cantoria alla maniera napoletana’, in *John Talman*; SA, Monuments English Antiquity, Harley Collection, 2, f. 71 - cfr. Sicca, ‘Progetto per una cantoria’, in *John Talman*; VAM E.2124:185-1992; BM, T,11.1; VAM, E.116; VAM, E. 117; VAM, E. 118 - cfr. Ward-Jackson, 1979, II, cat. nn. 861-863; VAM, E.120-121 - Ward-Jackson, 1979, II, cat. nn. 853-854; VAM, E.123 – cfr. Ward-Jackson 1979, II, cat. n. 860; VAM, E.122 - cfr. Ward-Jackson 1979, p. 110 e Giometti 2008, p. 167; AMOx, *Cotelle Album*, cc. 13, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24.

- Scene teatrali⁶²¹;
- Statue e rilievi antichi⁶²²;
- Un volume di «Public ornaments»⁶²³;
- Templi antichi.⁶²⁴

A questi album di soggetti architettonici si aggiungevano alcuni volumi contenenti disegni e stampe di carattere figurativo⁶²⁵ e inoltre i volumi contenenti i già nominati rilievi in grande scala e splendidamente colorati di importanti edifici sacri e secolari italiani, di oggetti liturgici e di antiquaria cristiana e pagana di Firenze, Pisa, Roma, Napoli, Milano, Ravenna Venezia e altri importanti centri italiani eseguiti da John Talman e da un gran numero di artisti locali appositamente ingaggiati⁶²⁶. Al massimo della sua ampiezza la raccolta permetteva una sorta di esplorazione a distanza di tutto quanto di più prezioso l'Italia offriva allo sguardo dei viaggiatori. Grazie al possesso della collezione, molti anni dopo il suo definitivo rientro in Inghilterra, John Talman affermava infatti di poter, dentro al suo studio, «camminare in ogni città nella

⁶²⁰ Oltre a un «[book] cont. Ships, gallies, gondolo's, shews on the water, prints and drawings», andato in asta in 9 aprile 1728 (Sale 1728: lotto 261), compare nell'inventario delle vendite dei disegni dello stesso anno un altro lotto con dodici disegni di navi del famoso pittore di scene navali Willem van de Velde il Vecchio (Sale 1728: lotto 261 – 10 aprile): «[a book] cont. Ships, gallies, gondolo's, shews on the water, prints and drawings», D14 “twelve of shipping, &c., by V. Velde Drawings»).

⁶²¹ Nei cataloghi sono indicati centosei pezzi tra stampe e disegni di questo soggetto, ripartiti in nove lotti (Sale 1727: C 9-10, 15 – 19 aprile; G 1; H 10-11 – 20 aprile; Z 20 – 25 aprile; Sale 1728: 97, 101 – 9 aprile; 259 – 10 aprile). Questi furono certamente scorporati da un più vasto «book of scene» andato in asta frammentario il 9 aprile 1728 (Sale 1728: lotto 259).

⁶²² Un volume di «Statues and antiq.» andò in asta il 109 aprile 1728 (lotto 265).

⁶²³ Il contenuto di questo album dalla curiosa denominazione venduto il 9 aprile 1728, apparentemente andato in asta come volume intero e attualmente disperso, è impossibile da precisare.

⁶²⁴ *Heathen Temples/Plans and Drawings* a Chatsworth, contenente un repertorio di templi e “tempietti” (categoria che include anche strutture funerarie, ecc.) di Andrea Palladio e altri autori italiani: CH, XXXVI.

⁶²⁵ In questo termine si vogliono qui comprendere soltanto i lotti di disegni indicati per autori o per soggetti di figura e paesaggio, escludendo invece i lotti con disegni, anche di grandi autori, che tuttavia potevano essere inclusi in album dedicati all'illustrazione di una qualche particolare categoria architettonica (dunque i disegni di «altarpieces», di soffitti e volte, di monumenti, e così via). Tolti questi, rimangono negli inventari delle due sessioni di vendita complessivamente tra i centocinquantesi e i centocinquantadue lotti (ottantanove nelle aste del 1727, sessantasette in quelle del 1728), contenenti complessivamente tra i milleduecentosessantuno e milleduecentosettantasette disegni identificabili come di figura e paesaggio cui si aggiungono altri fogli (verosimilmente non pochi) impossibili da quantificare poiché contenuti in lotti di consistenza non precisata e i disegni contenuti nei lotti miscelanei delle sessioni di «prints and drawings» andate in asta l'8 e 9 aprile 1728. Cfr. Griffiths 1997e, pp. 246 e 247-48. Negli stessi inventari ci sono inoltre alcune migliaia di incisioni di traduzione di figura di importanti autori. I disegni di figura di maggior pregio sono apparentemente concentrati nelle sessioni di vendita contrassegnate con le lettere W e Z (24 aprile 1727) e all'interno dei lotti 47-120 e 143-173 della sessione di vendita dell'8 e 9 aprile 1728. Ivi. le incisioni di traduzione migliori sembrano tutte raccolte nella sessione di vendita Y (25 aprile 1727) e nella sessione di vendita di «prints» del 10 aprile 1728 (lotti 180-256)398. I nomi presentati dal/dagli estensore/i degli inventari sono prestigiosi. Si tratta di grandi maestri italiani, tedeschi, francesi e fiamminghi del XVI e XVII. Id. 1997e, pp. 248-49. Gli italiani appartengono principalmente alle scuole romana, fiorentina, veneta e genovese ed è immaginabile che i disegni associati a questi autori siano per lo più disegni di figura. Tra i maestri ‘nordici’ sembrano invece dominare piuttosto i vedutisti e in effetti molti disegni nei lotti dove i nomi di questi autori sono riportati vengono indicati come «landskapes» o «views». Certamente i Talman stimavano che anche questi disegni potessero essere utili in una prospettiva di uso didattico della loro collezione, fornendo modelli ai pittori e agli scultori britannici per la decorazione di residenze reali e aristocratiche.

bella Italia»⁶²⁷ e chiunque avesse visitato la raccolta avrebbe avuto certamente la stessa impressione. Essa si presentava come una sorta di straordinario repertorio di modelli eccellenti in tutti i campi della produzione artistica e artigianale o se vogliamo come una sorta di sterminato manuale di *exempla* eccellenti facilmente imitabili e adattabili ad ogni esigenza della committenza inglese contemporanea. La collezione era resa ancora più straordinaria nel suo valore didattico dal fatto di contenere non solo rilievi e rappresentazioni di edifici e insiemi decorativi effettivamente realizzati (come avveniva in altre raccolte del genere, ad esempio in quella dei Tessin) ma anche un grandissimo numero di progetti originali per opere ineseguite, materiali dunque “inediti” e freschi. Tale enorme mole di materiale era inoltre impeccabilmente organizzata secondo modalità consolidate dalla trattatistica architettonica del XVI e XVII secolo e dai numerosi “specchi” e “teatri” di importanti città italiane pubblicati con grande abbondanza nel corso dei primi decenni del Settecento e in quelli conclusivi del Seicento, opere anch'esse rapace collezionate dai Talman, come attestato dai cataloghi delle aste del 1727 e 1728 a cui è stato fatto più volte riferimento sia in questo lavoro che in studi precedenti sulla collezione.

Nella biblioteca Talman, infatti, gli album di disegni e incisioni sciolte intessevano fruttuose interazioni con le opere a stampa. Il *Larger Album*, era una ricca integrazione dei numerosi trattati sugli ordini antichi presenti nella biblioteca Talman; un volume come il *Robinson Album*, con disegni di porte, finestre e cancelli, aveva una controparte nel primo volume dello *Studio d'Architettura Civile* del 1702 e nelle illustrazioni delle architetture civili di Roma del *Nuovo teatro delle fabbriche [...] di Roma Moderna*; il *Fountain Album* aveva un riscontro nel volume di Falda, *Le Fontane di Roma* del 1691, ecc. È importante precisare che la composizione di alcuni nuclei tematici della collezione anticipò le stesse iniziative degli editori italiani. L'assemblaggio del *Robinson Album* (o di una prima versione di esso) anticipò probabilmente l'uscita dello *Studio d'Architettura Civile*. Per trovare una vera e adeguata controparte a stampa in Italia di alcuni volumi espressamente composti dai Talman per illustrare attraverso disegni in grande dettaglio chiese e cappelle (*Largest Album*), altari, targhe cartelle e stemmi (*Smaller Album*) e monumenti funebri, si dovranno attendere le date del 1711, 1713 e 1721, quando vedranno la luce rispettivamente la seconda e terza parte dello *Studio d'Architettura Civile* (dedicate rispettivamente a illustrare «vari ornamenti di Cappelle e diversi Sepolcri Tratti da più Chiese di Roma. Colle loro Facciate Fianchi, Piante e Misure Opera de' più eccellenti Architetti de' nostri tempi» e «a varie Chiese, Cappelle di Roma»), il supplemento alla seconda parte intitolato *Disegni di vari altari e Cappelle* e la stampa della *Raccolta di Varie Targhe di Roma fatte da Professori Primari* di Filippo Juvarra. Il metodo di smistamento e ordinamento del materiale appartenente alla raccolta (per quanto apparentemente logico e per questo dato molto per scontato in passato) si qualifica pertanto come una sin-

⁶²⁷ «I can in my study walk in evry city in fair Italy». Cfr. Sicca 2008b, p. 52.

golare anticipazione delle opere summenzionate, giustamente celebrate per il loro contributo alla diffusione del linguaggio barocco italiano in un contesto internazionale, o forse più propriamente come una prontissima risposta a sollecitazioni culturali contemporanee.

La volontà di garantire una consultazione agevole dei disegni al contempo ai professionisti delle arti e a nobili committenti e intendenti è evidente nell'ambizione dei Talman padre e figlio di raccogliarli in un'ampio ed elegante edificio. Questo sarebbe stato un vero e proprio *Musaeum Talmanicum*, o meglio un'accademia dedicata alla trasmissione delle conoscenze nei campi dell'architettura e della decorazione nell'accezione più ampia e in generale per l'avanzamento del gusto (o meglio per il suo posizionamento su istanze barocche) in Inghilterra. Nella volontà dei Talman, la sede della collezione non doveva soltanto rispondere a criteri di funzionalità, ma doveva rappresentare anche un'immediata e inequivocabile dimostrazione dell'utilità della raccolta stessa per l'evoluzione del gusto ornamentale inglese sui migliori modelli italiani contemporanei. Nelle raccolte del RIBA si conserva un foglio con una serie di schizzi vivacemente colorati ad acquerello per la definizione di una grande villa di gusto italiano, oltre a una pianta disegnata in modo formale e con varianti per lo stesso edificio e un ulteriore prospetto, diverso dai precedenti ma raccordato alla stessa pianta e pertanto da intendersi legato allo stesso progetto (*fig. 151*)⁶²⁸.

Quest'insieme di fogli conserva forse traccia dei primi ambiziosi pensieri dei Talman per la costruzione di un grande edificio dove esporre le raccolte di sculture, vasi dipinti, libri e disegni di William e John Talman⁶²⁹. Secondo questo progetto, la biblioteca di opere a stampa e disegni di William Talman

⁶²⁸ RIBA SD14/1 (G2/13). La pianta "a pulito" di questo stesso complesso è pubblicata come "unidentified building" in Whinney 1955, p. 129 e fig. 34d. Un altro schizzo per lo stesso edificio, con un alzato semplificato (non è chiaro se preliminare o successivo agli schizzi del RIBA è conservato presso il Courtauld Institute, *Bull Album*, Witt Collection 1912. Un ulteriore studio per la definizione di un vasto prospetto conservato nelle raccolte del RIBA è pure ugualmente da riferire a questi stessi progetti (SD 13/13r verso, con la rappresentazione in maggior dettaglio di una delle campate del progetto mostrato al recto). Qui la facciata, poggiante su un alto zoccolo rustico, si articola su due livelli: l'inferiore presenta finestre alternativamente centinate sormontate da targhe e quadrate in elaboratissime cornici ad edicola, inserite al centro di settori ad *opus reticolatum* a loro volta incasellati in una partitura di fasce piatte su cui si sovrammettono protomi caprine con festoni di frutta ricadenti; il superiore, separato dal precedente da una vigorosa fascia decorata a meandri, scandito da groppi di paraste che racchiudono le finestre del piano nobile e di un mezzanino in complesse cornici auricolari. Il settore centrale, rustico al piano terra, si apre in un portone centinato, sormontato da una grande chiave lavorata a grottesca e affiancato da sfingi, mentre al piano superiore esso si apre in una grande serliana contratta (entro cui è teso un diaframma di colonne trabeate reggenti un piccolo timpano centinato sormontato da figure di putti) sormontata da ghirlande e affiancata da pilastri ornati con statue egittizzanti stanti e maschere bovine. L'insieme è coronato da una balaustra con statue stanti e da una torretta dall'elaboratissima e mosca caratterizzazione barocca conclusa da un cratere biansato fiammeggiante. Anche in questo disegno la mole di riferimenti ad opere italiane moderne è impressionante. Le finestre del piano terra del disegno talmaniano sono un adattamento delle finestre del primo piano del prospetto del collegio di Propaganda Fide a Roma. Le finestre del primo piano mescolano elementi delle finestre del primo piano del prospetto principale del Palazzo Pio con quelle del terzo piano di Palazzo Chigi a Roma. Le figure egittizzanti del primo piano derivano invece dal frontespizio dell'opera *Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae* di Giovanni Battista Cavalieri pubblicata nel 1569 inciso da Giovanni Battista Antonio Dosio e hanno probabilmente allusione sapienziale (come anche le sfingi al piano terra) con riferimento alla funzione di museo prevista per l'edificio.

⁶²⁹ Gli schizzi testimoniano l'intenzione di dotare il corpo principale di questa villa museo di due ampie facciate contrapposte, porticate a piano terra e precedute da eleganti giardini formali all'italiana con opere di arte topiaria e grandi vasi ornamentali. Lo sviluppo laterale di questo edificio è minimo e l'insieme è allargato su entrambi i fronti principali da ali

avrebbe dovuto trovare alloggio al primo piano, nella galleria posta sopra il portico, mentre la vasta sala quadrata corrispondente alla *hall* del piano terreno sarebbe stata destinata a sala di consultazione. Il modo in cui la galleria/biblioteca avrebbe dovuto essere allestita è mostrato in un foglio con schizzi per lo stesso complesso conservato presso il Courtauld Institute. Qui sono disegnate scansie pensili per i tomi rilegati, cassetti per le cartelle di fogli sciolti, tavoli e scrittoi con piani inclinabili validi sia per la consultazione che per il disegno, mensole con sculture e vasi di piccola mole (*fig.* 152)⁶³⁰.

È difficile immaginare una collocazione per questi progetti. L'unico luogo dove William Talman poteva sperare di realizzare una vasta costruzione agli inizi del Settecento era la sua proprietà di Ranworth, nell'area dei Norfolk Broads, acquistata proprio nel 1702⁶³¹. Questo luogo, tuttavia, non era sufficientemente accessibile per favorire un'ampia consultazione del materiale raccolto dai Talman e pertanto consolidare il prestigio della collezione stessa e dei suoi proprietari. Inoltre, anche se i progetti fossero stati redatti poco prima del 1702, quando le sorti economiche di William Talman nel suo ruolo di Comptroller e di architetto prediletto della grande nobiltà inglese sembravano ancora solide, difficilmente gli sarebbe stato possibile trovare il denaro per costruire un così grande edificio. Forse in virtù di queste considerazioni, o a seguito della perdita dell'incarico nell'Office of the Royal Works, i Talman realizzarono una serie di progetti di scala più contenuta sebbene non meno ambiziosi sul piano formale (*fig.* 153a)⁶³². I disegni, realizzati in modo impeccabile da John Talman in convenzione ortogonale e acquerellati per esprimere la natura dei materiali da impiegare con accurate scale di misura, esibiscono un campionario di soluzioni per porte e finestre mutuati sugli esemplari grafici italiani racchiusi nel *Robinson Album*. Vi è prevista una decorazione sontuosa degli interni, con pavimenti intarsiati a fi-

semicirculari (porticate su uno dei due lati) che non è chiaro se debbano raccordarsi a padiglioni accessori o ad una semplice recinzione. Elementi di chiara connotazione centro-italiana sono incorporati anche nella definizione dei prospetti, come le due torrette-colombaie (definite da una coppia di arcate racchiuse da fasce piatte secondo modi romani del tardo manierismo), elemento distintivo delle grandi ville romane dal Cinquecento in poi (villa Medici, villa Borghese, villa Albani, per citare gli esempi più noti) e coronate da fastigi in metallo dorato lavorato secondo un complesso disegno. Le funzioni residenziali della villa si sarebbero dovute raccogliere negli ambienti laterali al piano terra, al mezzanino, e al primo piano (in queste stanze a tratteggio è segnalata, insieme con la forma delle coperture dei singoli vani, anche la disposizione dei letti).

⁶³⁰ Courtauld Institute Gallery, London, *Bull Album*, Witt Collection 1912, 119. Le sezioni del complesso mostrano nella galleria al piano superiore della villa, insistente sopra la loggia di facciata, l'allestimento per le elaborate scansie certo pensate per accogliere i libri ed i volumi di disegni. Su di esse sono quadri in complicate cornici a mensola, reggenti piccoli busti o bronzetti. Altre antichità, busti, statuine, sono sulle scansie. L'allestimento ricorda quello della collezione di Niccolò Gaddi, cfr. Acidini 1980. Il progetto si mantiene fedele agli usi britannici per cui più usualmente la biblioteca è collocata in una galleria. Grandi tavoli ed espositori sarebbero stati necessari per consultare i volumi di grandissimo formato descritti nella lettera del gentiluomo della Spalding Society qui deve essere più esplicito perché della "lettera del gentiluomo della Spalding Gentlemen's Society" si parlerà solo dopo. Un disegno presso il Victoria & Albert Museum mostra il progetto per uno di questi tavoli, concepito come una specie di scrivania con cassetti sui fianchi ed il piano inclinabile. VAM, E. 135-1940. Cfr. Damiani e Collareta, *Cassettiera con tavolo di scrittura e sedia. Sezione di un piano a commesso policromo*, in: John Talman. *Courtauld Institute Gallery*, London, *Bull Album*, Witt Collection 1912, 109.

⁶³¹ Cfr. Sicca 2008b, nota 147. Sulla frequentazione della casa esistente sulla proprietà (la Old Hall) da parte di John Talman, cfr. Sicca 2008b, p. 34; Harris 2008, pp. 112 e 114; Sicca 2008c, pp. 30-31.

⁶³² Cfr. Harris 2008, pp. 110-14, con rimando a bibliografia precedente. L'analisi di Harris non approfondisce molti elementi dell'iconografia e della decorazione dei progetti.

gure geometriche sia per la sala che per il portico e un ornamento parietale con stucchi bianchi e dorati modellati in grottesche, fregi vegetali e a meandri, ghirlande, cariatidi, figure allegoriche (*fig.* 153b).

Al di sopra di una nicchia con una statua di Apollo Citaredo sono riconoscibili le immagini affiancate dello *Studio* (reggente un libro aperto) e della *Copia* (con una cornucopia traboccante di frutti) entrambe allusive alla cultura architettonica e alla capacità e facilità d'invenzione compositiva e decorativa dei Talman stessi. La decorazione prevede inoltre l'inclusione di altri elementi iconograficamente significanti, ad esempio un elmo di Minerva (un ulteriore attributo di sapienza) e motti (*fig.* 154). Questi sono particolarmente interessanti in relazione alla funzione di museo prevista per l'edificio. Una delle iscrizioni, posta in alto al centro di uno dei lati dell'attico della sala, recita «Literis et artibus vera acquiritur gloria». All'interno dei timpani delle finestre vere e false del livello terreno della sala si ripetono invece cartigli con il motto «Illucexit, Illucescat adhuc», probabile errore per «Illuxit, Illucescat adhuc», «ciò che già in passato ha brillato, torni a risplendere ancora», un motto allusivo all'ottenimento di un livello eccellente nella produzione artistica nelle isole britanniche con l'emulazione dei migliori esempi moderni e antichi⁶³³. Altri progetti già riconosciuti come destinati a una residenza Talman in un periodo diverso e secondo un più ridotto progetto rispetto a quelli precedentemente descritti sono pure gli schizzi presenti su un altro foglio nelle raccolte del Victoria & Albert Museum (*fig.* 155)⁶³⁴.

Nell'autunno del 1708 i Talman erano impegnati nella ricerca di una sistemazione londinese per la propria collezione. Forse col tempo essi avevano maturato la convinzione che solo in questo modo un museo come quello che intendevano formare avrebbe potuto raggiungere la visibilità desiderata e svolgere un ruolo incisivo nel rinnovamento delle arti in Inghilterra. Una possibile sede venne identificata in Ashburnham House a Westminster, non distante dalle case possedute dallo stesso William Talman nella zona. John Talman visitò l'edificio, che era disponibile sul mercato, nel mese di ottobre, scrivendone un'entusiasta relazione al padre nella quale si reputava «molto soddisfatto»⁶³⁵. Egli sosteneva che nella casa «si potrebbe vivere nella solitudine di un monastero, e tuttavia essa è posta in una collocazione tale che si potrebbe avere una sufficiente compagnia»⁶³⁶. Le annotazioni che seguono il passo citato sono di una particolare rilevanza: «io trovo per via dello stile dell'edificio, ma specialmente nel giardino e delle cornici delle porte, che Inigo Jones ne fu il progettista». L'attribuzione del progetto della casa a Jones – inconsistente ma circolante al tempo e confermata da John Talman attraverso un raffinato esercizio di expertise delle componenti decorative interne e dell'impianto del giardino – costitui-

⁶³³ Il motto, molto diffuso nell'ambiente ecclesiastico italiano, era presente su una moneta emessa a Roma nel corso della Sede Vacante seguita alla morte di Innocenzo XII che John Talman potrebbe aver maneggiato nel corso del suo primo viaggio in Italia.

⁶³⁴ VAM 3436.246.

⁶³⁵ Parry 1997a, p. 12; Parry 1997d, n.16 (John Talman da Londra a William Talman, 14 ottobre 1708); Sicca 2008b, p. 112.

⁶³⁶ «one might be in a monastery of ones own, and yet it stands so that one might have company enough». Ivi.

va in questo senso un notevolissimo valore aggiunto. È comunque probabile che i Talman, se avessero avuto la possibilità di portare avanti il loro progetto di costituzione di un museo all'interno di Ashburnham House, vi avrebbero introdotto anche nuove decorazioni e aggiornamenti formali sulla falsariga di quanto mostrato dai fogli del RIBA e di altre collezioni summenzionati.

John Talman scriveva ancora a suo padre: «Non devo posarvi sopra il mio cuore troppo in fretta o potrei rimanerne deluso. Là tu potresti disporre le tue statue e i tuoi vasi, là potresti avere tutti i tuoi libri, appendere le mappe, ecc.»⁶³⁷. Nella lettera si conferma pertanto l'intenzione di contribuire a creare un allestimento raffinato, portatore esso stesso di valenze culturali, tanto in virtù dei libri a stampa e dei disegni e delle stampe raccolte in album custoditi nella biblioteca che di oggetti artistici collezionati da William Talman. Questi infatti possedeva una raccolta di sculture moderne e antiche (sia originali interi o frammentari che calchi o copie e derivazioni in vari materiali), vasi istoriati, elementi architettonici antichi e moderni in marmi rari e preziosi, che conosciamo in dettaglio grazie ad un inventario del 1719. Alla morte di William Talman questa era conservata nella casa del filosofo naturale, sacerdote e virtuoso Dr. John Theophilus Desaguliers in Channel Row a Westminster⁶³⁸. Questa collocazione è stata interpretata come il segno che i materiali raccolti da William Talman fossero in realtà destinati alla vendita. La casa di Desaguliers, infatti, era frequentata, più di quella di William Talman, da un pubblico "di qualità" che avrebbe certo mostrato interesse nell'acquisto di oggetti come quelli elencati nell'inventario del 1719⁶³⁹.

Alcuni elementi nelle lettere di John Talman al padre lasciano tuttavia intendere che la collezione di vasi e sculture fosse stata raccolta da William Talman al tempo in cui le sue fortune professionali erano in ascesa per suo proprio interesse e diletto e che in un primo momento fosse anch'essa parte integrante del materiale destinato a comporre il museo concepito dai Talman. Col passare del tempo l'indebolirsi della posizione finanziaria e sociale di William Talman deve aver convinto quest'ultimo a concentrare le risorse economiche familiari sull'incremento e allestimento della sola collezione di disegni e stampe, più rilevante ai fini di un'autopromozione culturale, e a sacrificare se non tutte almeno una parte delle sculture, dei vasi e degli altri oggetti raccolti in precedenza. L'intenzione di vendere una parte (ma non tutte) delle sculture di William Talman a questo scopo emerge chiaramente soltanto in una lettera di John al padre dello stesso 1708⁶⁴⁰. Solo intorno a questa data, dunque, i Talman devono aver pensato ad una collocazione dei pezzi di scultura che facilitasse il progetto di liquidazione, indivi-

⁶³⁷ «I find by the manner of building, but especially in the garden & door cases, that Inigo Jones was the contriver. I must not set my hearth on it too much least I should be disappointed. There you might set your statues and pottes, there you might have all your books, hang up maps &c». Ivi.

⁶³⁸ L'inventario è trascritto e discusso da Lindsay Boynton e pubblicato in Griffiths 1997f.

⁶³⁹ Cfr. Sicca 2008b, nota 21.

⁶⁴⁰ Parry 1997c, n. 16 (John Talman da Londra a William Talman, 14 ottobre 1708).

duando la casa del famoso scienziato (anche in virtù della comune affiliazione massonica di Desaguliers e di William)⁶⁴¹ come una sorta di ideale showroom. È tuttavia da dire che, indipendentemente dai progetti di vendita, la presenza delle sculture e degli oggetti d'arte di William Talman in una casa tanto frequentata quanto quella di Desaguliers costituiva di per sé un ulteriore veicolo di promozione sociale e culturale dei Talman nel contesto inglese del tempo.

Si è parlato a lungo della collezione Talman, poiché essa è stata la più ampia e la meglio documentata tra quelle formate esplicitamente al fine di offrire un repertorio di modelli formali per la pratica degli artisti nell'Inghilterra del suo tempo. Essa era inoltre una raccolta alla quale i suoi proprietari riconoscevano un profilo "pubblico", che giustificava il grande impegno di denaro ed energie dedicato all'organizzazione dei disegni e delle stampe nei vari album e al conferimento di un aspetto elegante agli album stessi tramite un'accurata progettazione decorativa delle legature e delle bordure dei passepartout delle singole pagine. In effetti, nella sua ampiezza e nella sua coerenza, il progetto collezionistico dei Talman non ha avuto eguali. Tuttavia, in un momento in cui, come abbiamo visto, tante componenti della società britannica auspicavano una rifondazione dell'arte nazionale sull'esempio delle migliori espressioni artistiche dell'Europa continentale, ovvero in particolare delle opere d'arte italiana, vi furono anche altre esperienze di collezionismo grafico intese in un certo senso come pubbliche e capaci di offrire materiali visivi agli architetti e agli altri professionisti della arti attivi in Inghilterra per la realizzazione di nuove opere. Al collezionismo di disegni e stampe dall'Italia presero parte alcune figure collocate a metà tra il mondo della cultura classica e quello delle arti, come Henry Aldrich e George Clarke (1661–1736). Entrambi questi personaggi, rispettivamente legati in ruoli diversi ai college di Christ Church e di All Souls a Oxford, avevano un vivo interesse per le forme compositive e decorative dell'architettura moderna italiana e parteciparono come architetti dilettanti a vaste imprese architettoniche nella propria sede universitaria al tempo della Regina Anna⁶⁴². Aldrich e Clarke possedevano ciascuno un'ampia collezione di stampe e disegni prevalentemente dedicata a soggetti di architettura e decorazione architettonica (intendendo sotto questa categoria anche i grandi cicli di affreschi di volte e parte e del Rinascimento e del Barocco Italiano), nelle quali erano illustrate tanto le produzioni dell'antichità classica che quelle dei moderni in questi stessi settori. La collezione di Clarke godeva di

⁶⁴¹ Cfr. Sicca 2008b, nota 21.

⁶⁴² Sull'attività collezionistica di Aldrich e Clarke, cfr. Baker 2008. Sulla collezione di Aldrich cfr. Campbell Dogson 1944; Hiscock 1946, pp. 31-37; Baker 2003. Sul settore classicista della collezione di Clarke, cfr. Harris e Tait 1979, pp. 1-2; Harris e Higgot 1989, pp. 22-24; Baker 2008, spec. pp. 273–75, 285. Per una più completa indagine sui materiali raccolti da Clarke, cfr. Clayton 1992 e il catalogo online della collezione Clarke, realizzato tra il 1995 e il 1999 a cura di T. Clayton e B. Thomas: <http://prints.worc.ox.ac.uk/>. La collezione di Clarke Comprende quasi l'intera produzione calcografica di architettura della stamperia romana dei de Rossi. Vi sono inoltre molte pubblicazioni su vasi, gemme, monete, lampade antiche e incisioni e disegni riproducenti opere di Raffaello, Annibale Carracci, Poussin e altri grandi pittori e decoratori romani del diciassettesimo secolo. In questo modo la raccolta offriva un'immagine quasi completa della ricchezza delle produzioni artistiche romane del recente passato. Clarke possedeva inoltre incisioni e disegni, anche acquerellati a colori, riproducenti palazzi di altre importanti città italiane, e inoltre incisioni di architettura, ornato e arti applicate di produzione francese.

una speciale reputazione, in parte legata alla presenza all'interno di essa di disegni e manoscritti originali di Palladio e di Inigo Jones, ma in parte anche grazie a materiali di carattere meno classicista, i quali, invero, formano la massima parte della collezione. Come ha osservato Clayton, ad essa ricorsero Vanbrugh e Hawksmoor, tra gli altri, per trarre spunti e motivi utili per la propria produzione architettonica⁶⁴³. Per potersi procurare le più aggiornate pubblicazioni italiane di architettura e antiquaria, disegni antichi e rilievi di opere di quello stesso paese, Clarke ricorse a varie figure di agenti, tra i quali spicca Charles Jervas (1675-1739), un pittore di ritratti allievo di Godfrey Kneller. Il primo incarico conosciuto di Jervas per Clarke risale al 1698 e fu quello di rilevare in piccolo i cartoni per gli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina che allora si trovavano a Hampton Court, nella Cartoon Gallery appena realizzata su progetto di William Talman. Questi rilievi devono aver colpito molto favorevolmente l'accademico oxoniense, poiché un anno più tardi egli finanziò insieme con altri gentiluomini britannici il viaggio di Jervas alla volta dell'Italia, dove il pittore di trattenne fino al 1709 impegnato in un'intensa attività di acquisti e spedizioni verso l'Inghilterra di opere d'arte, al punto che Padre Sebastiano Resta scrisse di lui «compra mezza Italia»⁶⁴⁴.

Il carattere elegante conferito ad alcune delle strutture associative impegnate a tener vivo e a promuovere l'interesse per il miglioramento delle produzioni architettoniche e artistiche in Inghilterra, come i Virtuosi di St. Luke, facilitò certamente il coinvolgimento nel processo d'importazione di modelli visivi in Inghilterra anche molti gentiluomini di alta condizione. Alcuni gentiluomini non si preoccuparono tanto di collezionare disegni e stampe per se stessi quanto piuttosto di offrire un supporto finanziario agli artisti per la formazione delle proprie raccolte di rilievi e disegni. È ad esempio il caso dei finanziatori del soggiorno in Italia di William Kent, il quale, in alcune lettere di poco precedente al suo rientro in patria, informava di non star solo perfezionando la sua tecnica di pittore con un attivo tirocinio professionale nella bottega di Giuseppe Chiari, ma di essere anche impegnato a fare uno studio «sulle decorazioni che saranno adatte per fare ornamento attorno alle mie pitture se sarò in grado di introdurre questo gusto d'Italia in Inghilterra». Egli sosteneva inoltre di essere impegnato a raccogliere disegni e calchi in gesso che avrebbero potuto far da modello per la sua stessa attività, ma che certamente sarebbero stati utili anche come referenti visivi per l'opera di altri artisti britannici e inoltre per formare giovani apprendisti e collaboratori locali sul linguaggio formale compositivo e decorativo dell'architettura e delle altre forme d'arte d'Italia dopo il suo ritorno in Inghilterra⁶⁴⁵.

⁶⁴³ Clayton 1992.

⁶⁴⁴ Su Jervas, cfr. Sutton 1974. Per il giudizio di Resta, cfr. Warwick 2000, p. 17.

⁶⁴⁵ Kent scriveva a Burrell Massingberd (1683-1728) nel dicembre del 1718: «I now am mak[ing] a study of ornaments which will be proper to adorne about my paintings if I can introduce this Italian Gusto into England». Lettera da Roma del 18 dicembre 1718, Blackett-Ord 2001, doc. n. 27; In una lettera di poco precedente allo stesso corrispondente egli aveva invece scritto: «I have [...] copy done from Nicolo Pussin [...] from] Dominichino, I have got twoo peices of Architecture and a little picture a companion of yt I sent of Giuseppe Chiari's all done by him. I am still in my resolution to get out next Spring

Certo non tutti i gentiluomini inglesi impegnati nell'acquisto di disegni e stampe, così come in quello di copie e rilievi d'importanti affreschi e di calchi in bronzo o gesso di famose sculture antiche e moderne d'Italia operavano con l'intenzione di fondare repertori di modelli per gli artisti locali del proprio tempo. Tuttavia indubbiamente la formazione di collezioni di opere come quelle summenzionate (ma più in generale qualsiasi forma di collezionismo di opere d'arte italiana) da parte dei gentiluomini inglesi andava ad accrescere il patrimonio di fonti visive accessibili agli artisti locali e pertanto a incoraggiare il processo di evoluzione e perfezionamento delle nuove produzioni artistiche britanniche. All'occhio acuto di Pope, che, come detto, non era favorevole agli indirizzi del gusto ufficiale del tempo della Regina Anna, non sfuggiva il fatto che le generose mani di alcuni collezionisti britannici fossero manovrate nei loro acquisti dai fili di abili registi appartenenti al mondo della cultura. Nell'epistola poetica diretta «a Rychard Boyle Conte di Burlington» e intitolata Sull'uso della ricchezza, il poeta scrisse: «[non] è bizzarro che un disgraziato debba prendersi la briga/ di acquisire quelle ricchezze di cui neppure può godere?/ Egli non vede per se stesso, né per se stesso ode o mangia;/ Sono gli artisti che devono scegliere per lui i quadri, la musica, le vivande./ Egli compra disegni e rilievi per [Richard] Topham,/ per [Charles Howard, ottavo conte di] Pembroke, statue e monete»⁶⁴⁶. Pope, invero, non menziona esplicitamente la sfera della formazione artistica e del contributo che l'arrivo di opere d'arte e disegni poteva offrire per gli sviluppi dell'arte in Inghilterra, segnalando solo l'interesse che per queste opere mostrava l'ambiente degli antiquari e dei conoscitori. Tuttavia, una netta separazione tra le prospettive antiquarie e storiche degli intellettuali e dei connoisseur e quella più pratica e strumentale degli artisti non può essere fatto senza qualche forzatura relativamente al contesto dell'Inghilterra di primo Settecento. Tutta l'attività collezionistica di John Talman partecipa ad esempio di entrambe le aspirazioni, le quali non sono in alcun modo autoescludenti.

Senza tuttavia tornare a toccare ulteriormente la collezione Talman stessa, si potrebbe citare la vicenda dell'acquisto da parte di Lord John Somers, primo barone Somers (1651-1716) della vastissima collezione di disegni di maestri quattro, cinque e seicenteschi italiani formata da Sebastiano Resta per Giovanni Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo (1647-1704). L'acquisto della collezione fu mediato dallo stesso John Talman, il quale teneva grandemente che essa giungesse nella sua interezza nelle mani di un gentiluomo inglese (oltre a Lord Somers egli pensava come possibili acquirenti a Richard Topham, a Henry Aldrich o al Duca del Devonshire) nel corso di un lungo periodo tra il 1710 e il 1711. Talman tentava i potenziali acquirenti insistendo sull'eccellenza della raccolta soprattutto in termini an-

[...] with a very good sculpter to come along with me. [...] I hope to have him do ornaments in stucco after ye Italian gusto. I am making all preparations and continually a Drawing ornaments and architecture and getting things yt I think will be necessary for use in England [...]. Lettera da Roma del 15 novembre 1718, *ibidem*, doc. n. 26.

⁶⁴⁶ «Tis strange the miser should his cares employ/ to gain those riches he can ne'er can taste?/ Not for himself he sees, or hears, or eats;/ Artists must choose his Pictures, Music, Meats;/ He buys for Topham, Drawings and Designs,/ For Pembroke Statues, dirty Gods and Coins». Pope e Davis 1978, p. 315.

tiquari e per il valore che essa rivestiva al fine della conoscenza degli sviluppi dell'arte italiana, ovvero come integrazione visiva alle opere biografiche di Vasari, Baldinucci e altri padri della storiografia artistica⁶⁴⁷. Tuttavia John Talman, come poi il pittore Johnathan Richardson il Vecchio (1667-1745), che della nuova sistemazione della collezione fu responsabile, pensavano certamente anche al valore che i disegni della raccolta potevano avere per la formazione degli artisti britannici. Lo stesso può dirsi per la collezione di Richard Topham, che il suo possessore percepiva come pubblica, desiderando di legarla nella sua interezza a Eaton College. La raccolta di Topham conteneva centinaia di magnifici rilievi colorati (molti di mano di Francesco Bartoli) di grottesche, fregi e interi schemi decorativi pittorici antichi e moderni di Roma e inoltre rilievi di medaglie, gemme, bassorilievi e sculture classiche italiane di grande fama, e poteva certamente prestarsi sia agli studi eruditi degli antiquari sia agli scopi più pratici degli artisti e decoratori britannici contemporanei. Neppure la collezione di Topham era rivolta esclusivamente a prospettive antiquarie; infatti, in una lettera da Roma del 31 maggio 1710, nella quale John Talman si metteva al servizio di Topham in qualità di agente per l'acquisto di disegni e stampe antiche e di aggiornate pubblicazioni sull'architettura e la statuaria antica e moderna di Roma e Firenze, veniva elogiata la «nobile e generosa disposizione di [... Topham] di collezionare e incoraggiare l'arte»⁶⁴⁸.

È ancora un documento legato alla biografia di John Talman che ci consente di comprendere come al tempo della regina Anna il collezionismo dei giovani gentiluomini inglese, specie agli acquisti che essi avevano la possibilità di effettuare nel corso del loro *Grand Tour*, fosse considerato come una sorta di impegno civico e ciò proprio per il ruolo positivo che le opere raccolte avrebbero avuto nel processo di miglioramento delle arti britanniche e per il loro adeguamento all'eccellente standard contemporaneo italiano. Scrivendo a Mr Lee da Roma il 15 Agosto 1711, John Talman descriveva minutamente la complessa rappresentazione allegorica di un dipinto commissionato a Giuseppe Chiari da Edward Cornbury (1691-1713), figlio di Edward Cornbury terzo conte di Clarendon (1661-1723) nel corso del proprio soggiorno romano del 1710. Al centro del dipinto, la cui iconografia fu concepita da John Talman medesimo, sarebbe dovuta essere «la regina [Anna] assisa su un trono in forma di arco trionfale e riccamente ornato». Lord Cornbury vi sarebbe stato rappresentato «in atto di avvicinarsi al trono», guidato dal «Genio della Regina» e presentato alla sovrana da «Minerva la dea della guerra, della sapienza e delle arti, per significare che così come Sua Maestà ha fatto grandi cose in armi in paesi stranieri e

⁶⁴⁷ Per questa vicenda, cfr. Griffiths 1997a, pp. 15-17; Warwick 2000, pp. 93 - 94; Sicca 2008b, pp. 49-51.

⁶⁴⁸ «I received with great satisfaction yesterday a letter from you dated April I, in which I find the noble generous disposition of his Grace to collect & encourage art. I shall use all my diligence that these drawings may be bought at as low a price as may be». Griffiths 1997a, cat. n. 92, lettera a Richard Topham da Roma del 31 maggio 1710. Si tratta della stessa lettera, già più volte citata, nella quale John Talman dichiara la sua intenzione di «cause abundance of fine drawings to be made in several parts of Italy relating to architecture [...] finely coloured as the originals to give a lively Idea of the Italian gusto in their beautiful manner of ornamenting the insides of buildings» e la speranza che questi stessi disegni possano risultare utili per la messa a punto di un progetto decorativo per un nuovo palazzo di Whitehall. Sulla collezione di Topham e i rapporti di questo personaggio con John Talman, cfr. Connor Bulman 2008.

nel governo della patria, le due principali materie che conservano la reputazione di un sovrano, così la sapienza e le arti sono i principali traguardi di un nobiluomo per essere un ornamento del suo paese in tempo di pace, la quale è l'unica stagione adatta a incoraggiare gli uomini industriosi». Minerva allo stesso tempo avrebbe indicato «varie figure non lontane da Sua Signoria, le quali provengono anch'esse da Roma e che rappresentano che, poiché Sua Maestà ha mandato Sua Signoria all'estero perché si perfezionasse in quegli studi, così Sua Signoria per essere meglio in grado d'incoraggiare le arti [inglesi], ha riportato con se i modelli delle maggiori fabbriche sia sacre sia civili, come San Pietro in Vaticano e il Campidoglio e copie delle più eccellenti pitture, come la Scuola d'Atene, la tribuna del Domenichino e la cupola [della Cappella della Presentazione in San Pietro] di Giuseppe Chiari [...] Per quanto riguarda le sculture [...], molti calchi in bronzo [di opere] degli antichi e dei moderni, come l'Ercole Farnese e l'Attila di Algardi». Per chiarire ulteriormente il concetto della pittura, Talman proponeva infine che la composizione fosse coronata da un amorino con il motto «FUTURA VIRTUTIS PREMIA»⁶⁴⁹.

Tutto questo rende ben chiara l'esistenza al tempo della regina Anna di un ampio progetto culturale teso a coinvolgere attivamente la nobiltà d'Inghilterra nel rinnovamento delle arti della nazione, un progetto che, se pure non era diretto a livello centrale, trovava comunque ampio consenso negli ambienti della corte e del parlamento britannico. Definire compiutamente i limiti di questo contributo dei gentiluomini britannici alla formazione di un vasto patrimonio di fonti visive capaci di rigenerare l'arte britannica esula certamente dagli scopi di questo studio, ma occorre ricordare almeno un'ultima figura di gentiluomo grandemente impegnato nel progetto di perfezionamento delle arti inglesi con lo strumento del collezionismo di disegni, ovvero quella di Sir Andrew Fountaine (1676-1753). Il nome di questo gentiluomo ricorre più volte negli studi sulla Storia dell'arte, dell'architettura e del collezionismo nell'Inghilterra degli anni di regno della regina Anna e dei primi sovrani Hannover per via dell'ampiezza dei suoi interessi collezionistici e culturali e delle relazioni che egli intrattenne con altre figure di primo piano della storia delle arti in Inghilterra, come Johnathan Swift (1667-1745), William

⁶⁴⁹ «[The painting will] Represent the Queen sitting in a throne like a triumphal arch richly adorn'd. About the throne must be an attendance suitable to the grandure of a Queen of Brittain, at least 5 entire figures. Then my Lord is to be represented approaching the throne attended at a small distance by two figures at least, he being the 2d person in dignity & the chief as to the subject of the picture. The faces of these two attendants may be your own & that of the Doctor. My Lord is to be lead up to the throne by the Genius of the Queen whom her Majesty sent with his Lordship as a tutelar Diety to guard him abroad & conduct him home. He is to be presented to the Queen by Minerva the Goddess of War, Learning & Arts, to intimate that as her Majesty has done great things in Arms abroad & the State at home, the two chief subjects that take up the thoughts of a Sovereign, so learning & arts are the chief accomplishments of a nobleman in order to render him self an ornament to his country iin time of peace which is the only season to encourage industrious men. Minerva at the same time points to sevrul figures not far from his Lordship who also are come from Rome, signifying that as her Majesty has sent his Lordship abroad to improve himself in those studys, so his Lordship to render himself more capable of encouraging arts, has brought with him the models of the chief buildings both sacred & secular as St Peters Vatican & the Capitol; copys of the most rare pictures as the School of Athens, the Tribune of Domenichino & Cupola of Giuseppe Chiari. Lastly for sculture - there are many casts in brass of the anticks & moderns as the Farnese Hercules & the Attila of Algardi». Griffiths 1997a, cat. n. 200. Sulle vicende di questo progetto pittorico, cfr. la ricca nota di commento a questa stessa lettera. Sui rapporti tra John Talman e Lord Cornbury cfr. anche Sicca 2008b, pp. 42-43.

Hogarth (1697-1764) e Lord Burlington⁶⁵⁰. Sir Andrew Fountaine proveniva da una famiglia di piccoli gentiluomini che aveva iniziato ad ascendere grazie all'appoggio e alla fedeltà dimostrata a Guglielmo d'Orange nel corso della *Glorious Revolution* e dei suoi successivi anni di regno sul trono d'Inghilterra. Egli aveva ricevuto la sua educazione a Oxford presso Christ Church a partire dal 1694, dove era certamente entrato in contatto con Aldrich e proprio da questi egli potrebbe essere rimasto influenzato nel desiderio di formare la propria collezione. Grazie a una nota apposta dallo stesso Fountaine a un disegno di Carlo Maratta oggi conservato al British Museum, sappiamo che egli aveva cominciato ad acquistare disegni già prima dei suoi studi Oxoniensi, nel corso di un primo non chiaramente documentato viaggio in Italia del 1692, quando egli non aveva che 16 anni⁶⁵¹. Le sue ambizioni ebbero tuttavia modo di essere pienamente soddisfatte solo in seguito, nel corso dei viaggi in Italia che egli intraprese negli anni 1698, 1701-03 e 1714-15, dedicandosi a una vastissima opera di raccolta di libri, monete e medaglie, miniature, maioliche figurate, stampe e disegni. Grazie a questa collezione egli acquisì una solida reputazione tra altri grandi collezionisti e personaggi del mondo culturale inglesi del suo tempo. La sua fama di virtuoso e di conoscitore si accompagnava a quella di vorace accaparratore di oggetti d'arte, al punto che, in una famosa lettera inviata da Vicenza il 6 novembre 1719, Lord Burlington rimproverava scherzosamente Fountaine per aver «drenato l'Italia» nel corso del suo ultimo Grand Tour, senza lasciargli altro da acquistare che «qualche tavolo (di marmo) a Genova e qualche disegno di Palladio a Venezia»⁶⁵².

L'associazione con Burlington potrebbe far pensare che Fountaine si fosse precocemente orientato a gusti classicisti nei suoi acquisti, ma almeno nel campo del collezionismo grafico, per quanto è possibile conoscerne, essendo un settore ancora poco esplorato della sua attività collezionistica, sembrerebbe il suo gusto fosse interamente diretto ad artisti contemporanei. I disegni della collezione Fountaine, dei quali il nucleo più ampio oggi conservato si trova nelle raccolte del British Museum, erano raccolti in uno o più album e presentavano una caratteristica eccezionale. Ogni disegno era infatti inserito in un passepartout ornato con una sontuosa bordura delineata con acquerelli a chiaroscuro. Queste sono forse le bordure più ricche mai realizzate per una collezione di disegni nell'Europa di Età Moderna (con la sola eccezione di quelle del Libro di Disegni di Giorgio Vasari) e sono di un gusto vicino a quello degli arredi intagliati di Giovanni Paolo Schor e alle più sontuose cornici del tipo detto “Salvator Rosa” presenti nelle grandi quadrerie romane e fiorentine del tempo

⁶⁵⁰ Su Fountaine, cfr. Moore 1985.

⁶⁵¹ Carlo Maratti, *Autoritratto*, BM, cat. n. 1902,0822.11. cfr. Turner 1999, I, cat. n. 183. L'annotazione riportata sul disegno è la seguente: «Given by Carlo Maratti to Sir Andrew Fountaine at Rome 1692».

⁶⁵² «Cosucci [ovvero “cosucce”, oggetti di poco conto, in italiano nel testo] are so scarce since you drained Italy that I could find nothing but some tables at Genova and some drawings of Palladio at Venice». Cit. in Barnard e Clark 1995, pp. 268-70.

(fig. 156)⁶⁵³. L'attenzione dedicata al profilo estetico dei montaggi dei disegni della raccolta è chiaro indice della volontà di Fountaine di garantire ad essa un ampio accesso pubblico; un'aspirazione che egli riuscì in effetti a realizzare, allestendo almeno una parte dei materiali raccolti in due sale in affitto presso la White's Chocolate-house di St. James's Street, uno dei ritrovi sociali più in voga della Londra del suo tempo⁶⁵⁴. Nel quadro di un diffuso apprezzamento per le forme decorative del Barocco italiano in Inghilterra, le bordure della collezione Fountaine, eseguite da uno o più artisti probabilmente a Roma (nessuna precisa attribuzione è stata tuttavia sinora avanzata) potevano divenire oggetto di ammirazione al pari dei disegni d'importanti artisti che erano destinate a racchiudere. Inoltre, nella prospettiva di un utilizzo strumentale del collezionismo grafico da parte di professionisti delle arti britannici, che nel caso della collezione Fountaine era facilitato, come detto, dalla collocazione in un luogo pubblico nel pieno centro della città di Londra, anche le bordure potevano diventare modelli di per se stessi degni di studio e di imitazione per nuovi interventi di decorazione architettonica plastica o pittorica o per la produzione di arredi e cornici.

⁶⁵³ I disegni della collezione di Sir Andrew Fountaine conservati presso il British Museum sono i seguenti: Lazzaro Baldi, *San Luca Evangelista in una gloria di nuvole affiancato da putti* (BM, 1941,1011.171 - cfr. Turner 1999, I, cat. n. 9). Salvator Rosa, *Tre satiri intenti allo svelamento di una ninfa addormentata* (BM 1902,0822.8 - cfr. Mahoney 1977, I, p.398, cat. n. 39.7). Carlo Maratti, *Autoritratto* (BM 1902,0822.11 - cfr. Turner 1999, I, cat. n. 183); Giuseppe Passeri, *Aurora sul suo carro tirato da due cavalli* (BM 1902,0822.9 - cfr. Turner 1999, I, n. 249). Essi provengono tutti da uno stesso album, smembrato e disperso in asta da Sotheby's nel 1902. All'interno della legatura vi era la seguente scritta: «This Collection of original Drawings, some of which are very valuable, was made by SIR ANDREW FOUNTAINE when he was in Rome in 1698 [...]». Cfr. Blunt, 1980, n. 27.

⁶⁵⁴ La White's Chocolate House s'incendiò nel 1733 e in tale occasione andarono distrutti quasi tutti i materiali là depositati da Fountaine. La notizia fu pubblicata nella sezione «Domestic Occurrences in April 1733» del *Gentleman's Magazine* di quello stesso anno (p. 213): «White's Chocolate House near the Palace in St. James' street [...] were consum'd by a sudden fire [...] a fine Collection [...] belonging to Sir Andrew Fountain, valu'd at 3000£ at the least, was entirely destroy'd. His Majesty and the Pr. of Wales were present above an Hour, and encourag'd the Firemen and People to work at the Engines». Cit. in Wheatley 2011, p. 492.

Tavole



Fig. 106. Veduta del settore terminale della Painted Hall
nell'Ospedale Reale Navale di Greenwich, Londra



Fig. 107. Grinling Gibbons e Christopher Wren, *Progetto per un monumento sepolcrale per Guglielmo III e per Maria II nella Cappella di Enrico VII nella abbazia di Westminster, BM*



Fig. 108. Grinling Gibbons, *Tre figure allegoriche di un Progetto per un monumento sepolcrale per Guglielmo III e per Maria II nella Cappella di Enrico VII nella abbazia di, Westminster, BM e A. Specchi, Monumento funebre di Urbano VIII nella basilica di San Pietro, Roma (da Specchi e de Rossi 1702), particolare*



Fig. 109. Grinling Gibbons, *Monumento funebre di Henry Somerset, I duca di Beaufort*,
St Michael and All Angels Church, Badmington



Fig. 110. Christopher Wren, *Progetto per l'Ospedale Reale Navale di Greenwich, Londra*, SM e G. B. Falda, *Veduta di Piazza del Popolo* (da Falda e de Rossi 1665), particolare

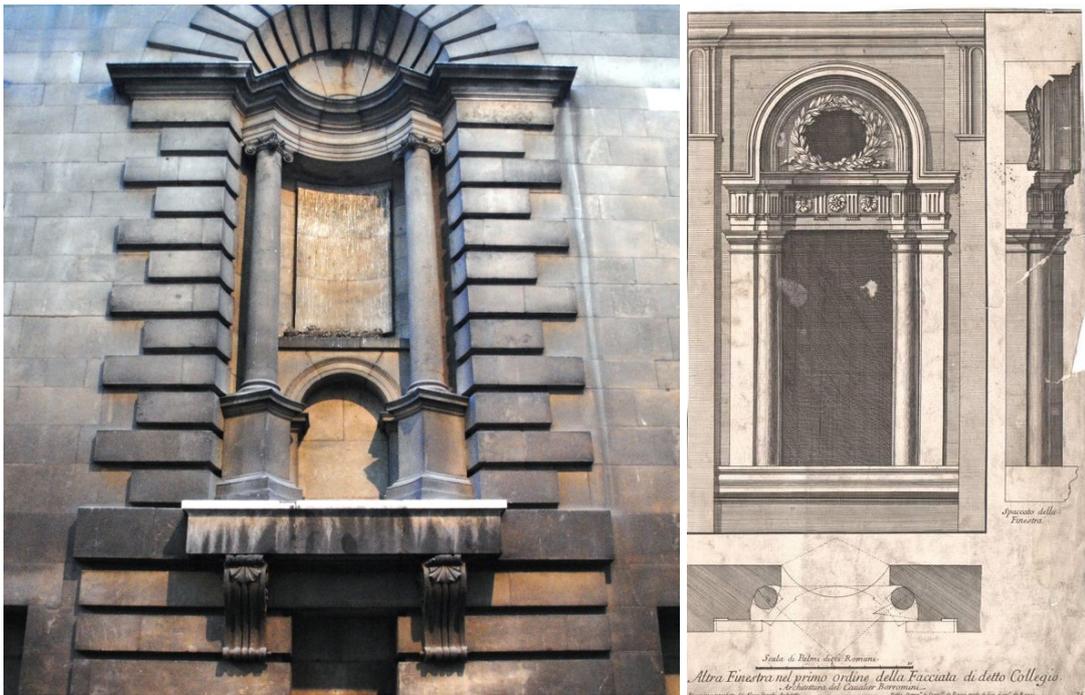


Fig. 111. Nicchia nel fianco della chiesa di St. Mary Woolnoth, Londra (particolare) e A. Specchi, *Finestra della facciata del Collegio di Propaganda Fide, Roma* (da Specchi e de Rossi 1702)

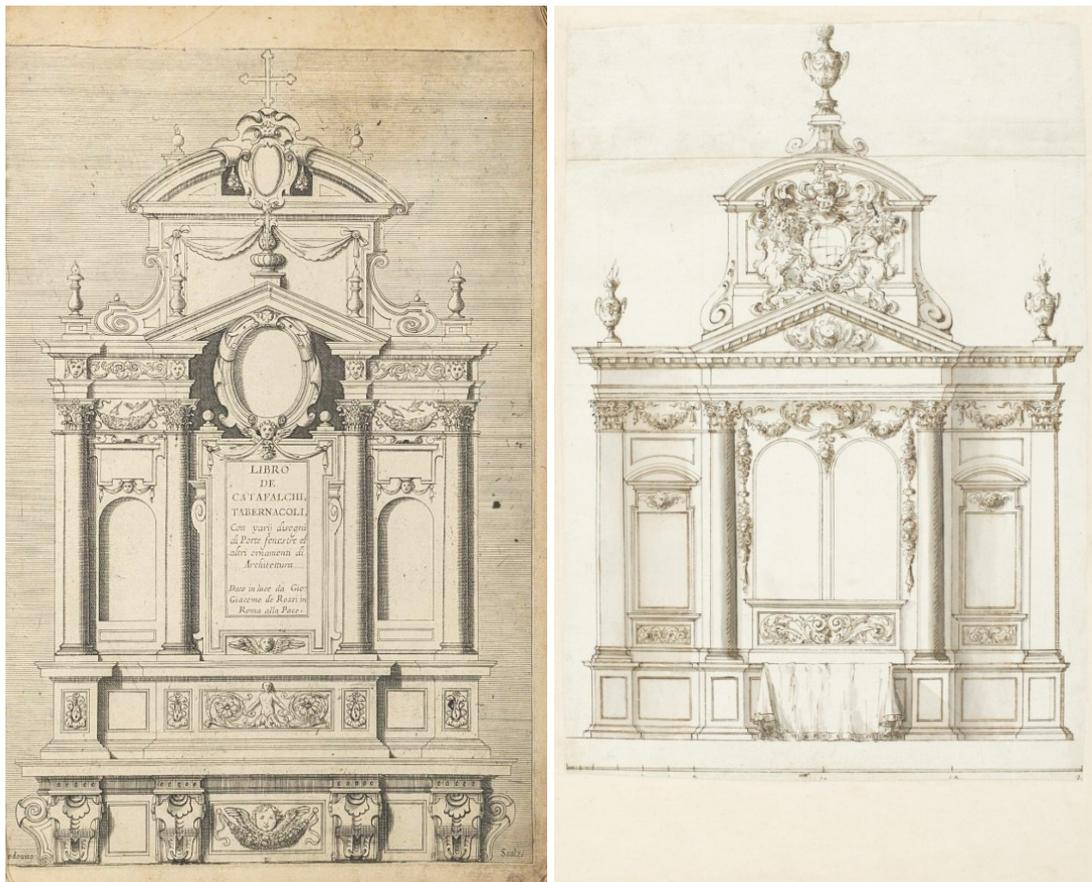


Fig. 112a. Anonimo, *Frontespizio con Monumento sepolcrale a edicola* (da de Rossi 1650); **b.** William Talman, *Progetto per il dossale del Communion Table della chiesa di St. Michale Paternoster Royal, VAM*

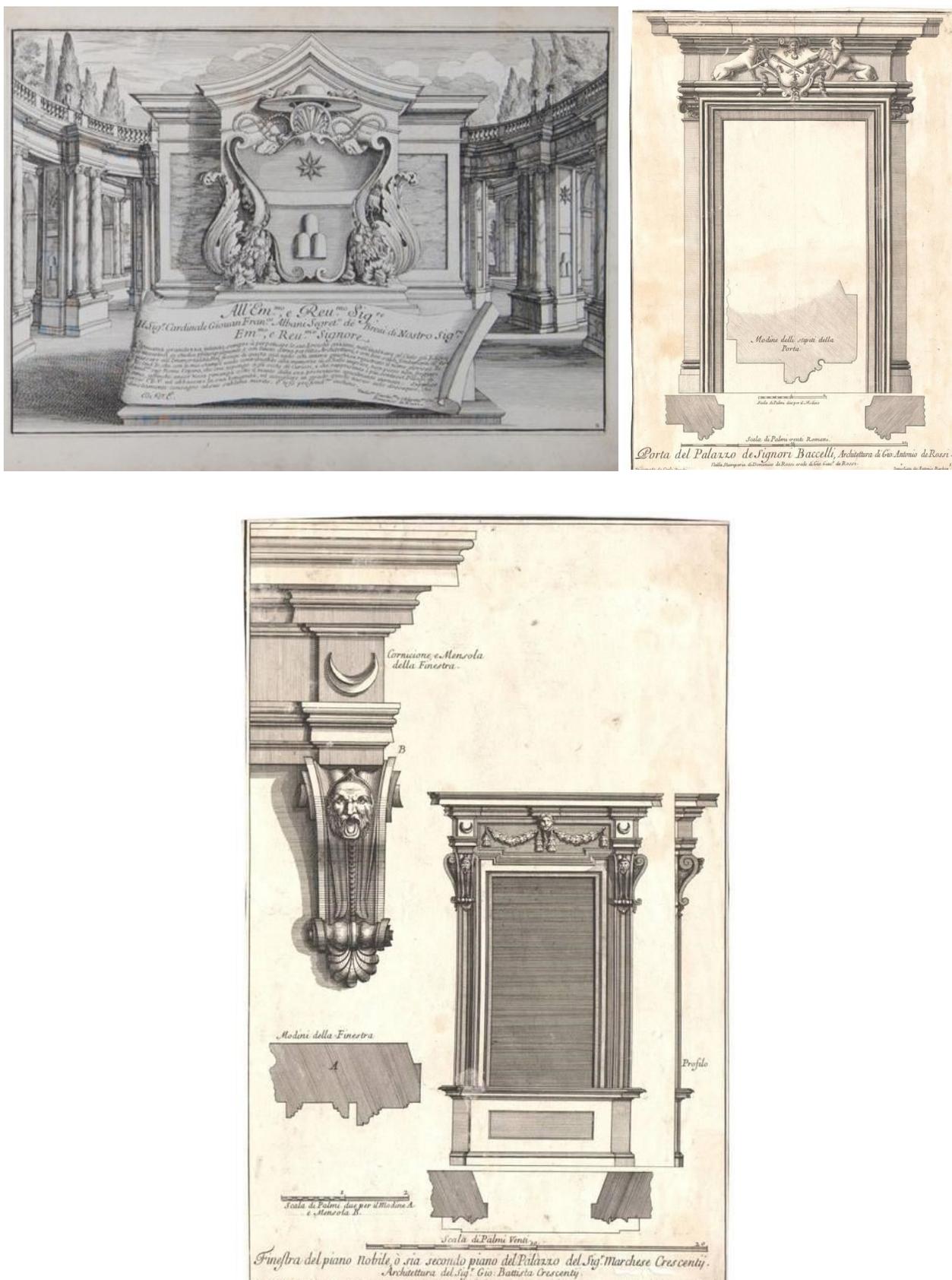


Fig. 113. A. Specchi, *Frontespizio e varie tavole con dettagli architettonici di edifici di Roma moderna* (da Specchi e de Rossi 1699)



Fig. 114. A. Pozzo, *Scelta di cornici di porte e finestre* (da Pozzo 1693)



Fig. 115a. A. Pozzo, *Rilievo di una delle porte nel Salone di Palazzo Barberini, Roma* (da Pozzo 1693);
b. Ni. Hawksmoor, *Progetto per una delle facciate del Saloon di Blenheim Palace, OBL*, particolare

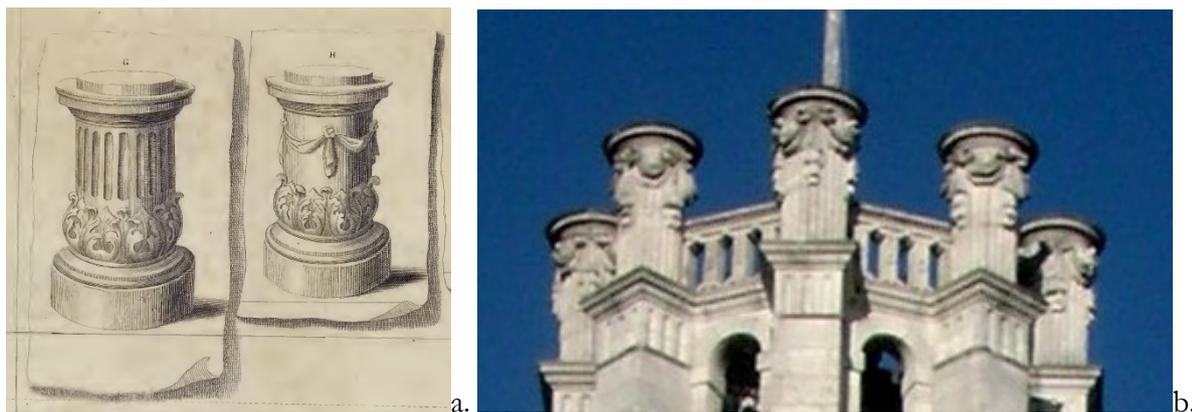


Fig. 116a. A. Pozzo, *Prototipi di piedistalli ornamentali* (da Pozzo 1693);
b. Elementi sommitali del campanile della chiesa di St. George in the East, Londra

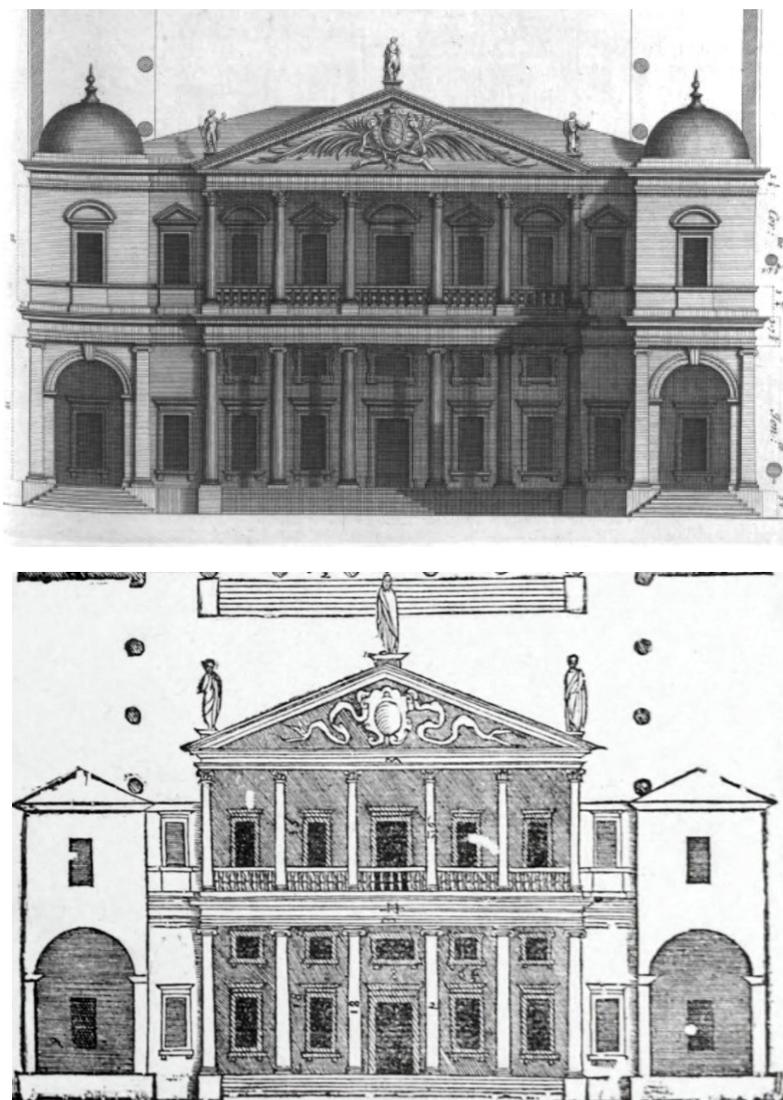


Fig. 117. Giacomo Leoni, *Interpretazione del progetto paladiano di Villa Valmarana a Lisiera* (da Leoni 1714) e Andrea Palladio, *Illustrazione di Villa Valmarana a Lisiera* (da Palladio 1570)



Fig. 118. Quattro disegni della collezione di Domenico Martinelli, Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni. **a.** Giovanni Battista Montano, *Studio di facciata ecclesiastica*; **b.** Anonimo, *Copia di un progetto di Pietro da Cortona per la chiesa di S. Agnese in Piazza Navona*; **c, d.** Due diversi artisti anonimi, *Due progetti per monumenti funebri*

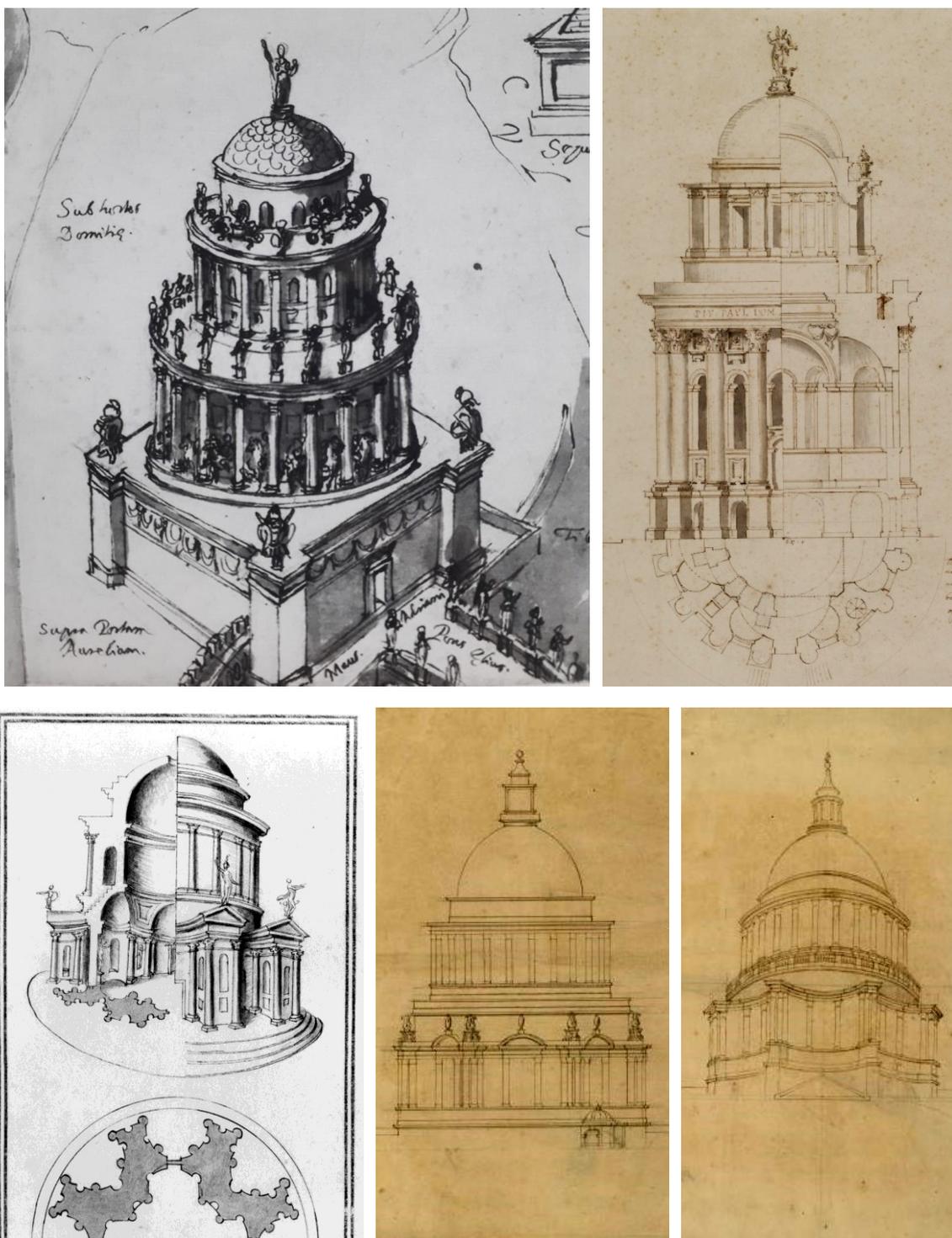


Fig. 119a. Pirro Ligorio, *Ricostruzione del Mausoleo di Adriano*, CH; **b.** Nicholas Hawksmoor su progetto di Christopher Wren, *Progetto di sala capitolare o battistero da erigersi di fronte alla nuova St. Paul's*, LMA; **c.** Giovanni Battista Montano, *Tempietto antico*; **d-e.** Nicholas Hawksmoor su progetto di Christopher Wren, due *Studi per la cupola della nuova St. Paul's*, LMA

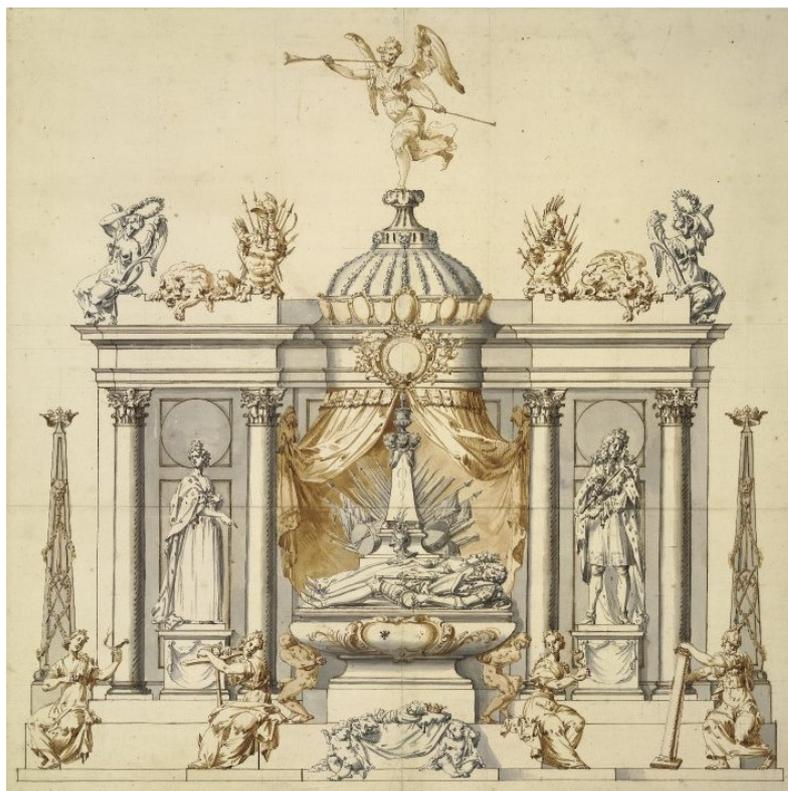


Fig. 120. Edward Pierce il Giovane, *Progetto di un monumento funebre per la famiglia di George Villiers, secondo duca di Buckingham destinato all'Abbazia di Westminster*, BM



Fig. 121a. John Talman, *Progetto per un monumento funebre a Maria II Stuart da erigersi nella Cappella di Enrico VII nell'abbazia di Westminster*, WAL; **b.** Grinling Gibbons, *Progetto per un monumento funebre a Maria II Stuart da erigersi nella Cappella di Enrico VII nell'abbazia di Westminster*, ASC

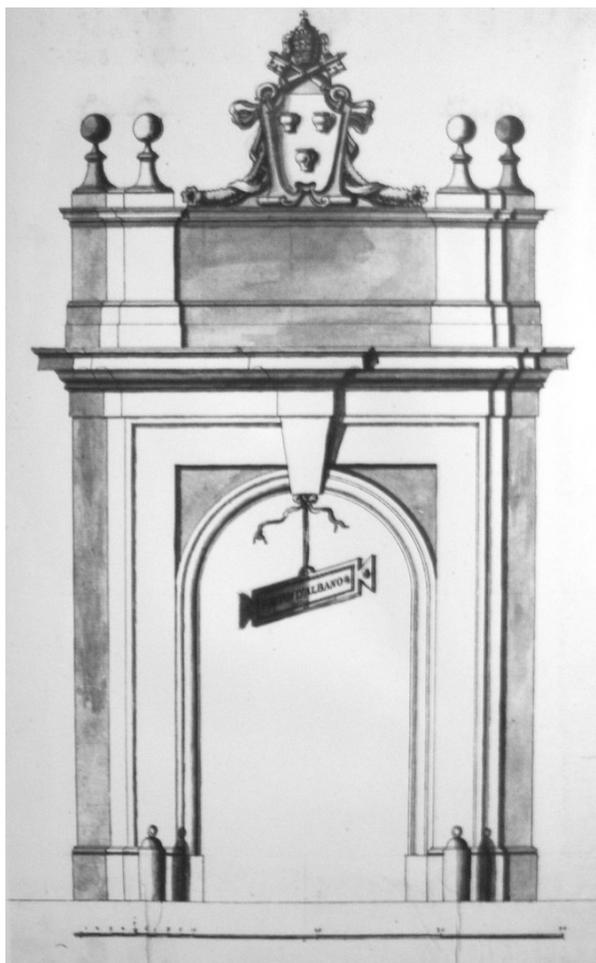


Fig. 122. John Talman, *Progetto di portale o cancello con le armi di papa Innocenzo XII*, *Robinson Album*

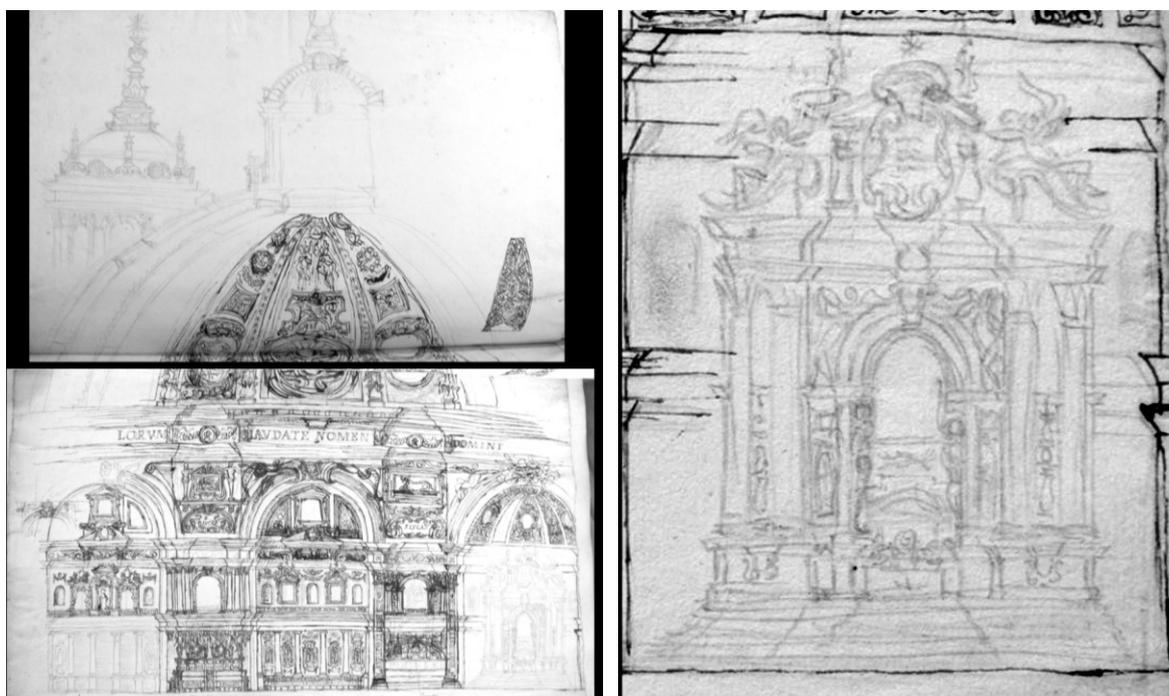


Fig. 123. John Talman, *Progetto per grande chiesa a pianta centrale*, insieme e dettagli, VAM



Fig. 124a. Pietro Scacciati, *Fastigio d'altare per la Cappella dei Principi, Firenze*,
b. Francesco Bartoli, *Sezione della cupola della cappella Gregoriana, Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano*,
Wormsley, Bucks, Wormsley Library

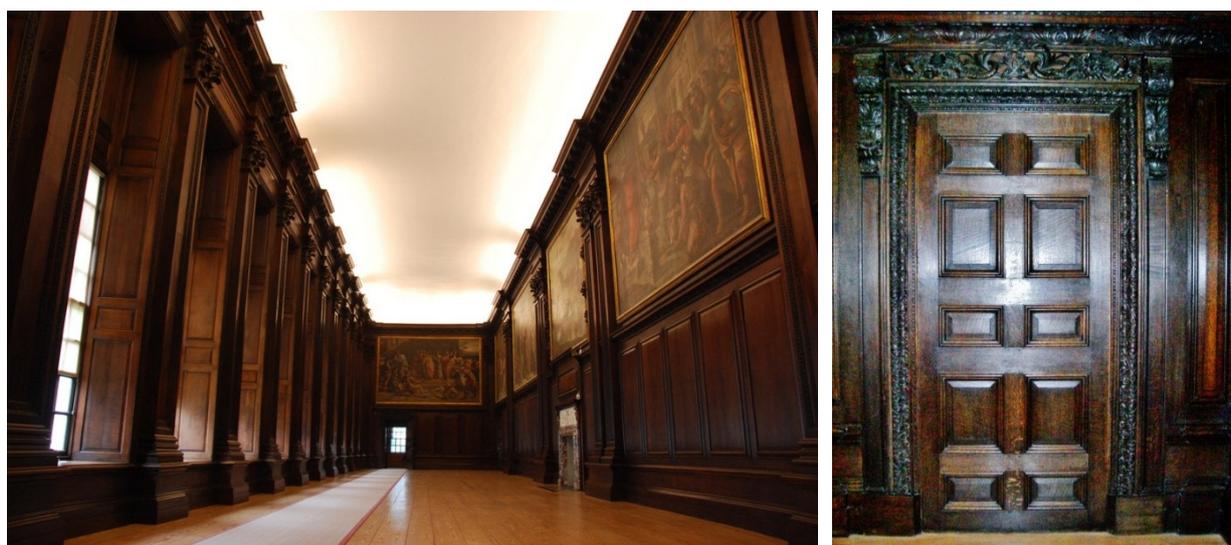


Fig. 125. Hampton Court, Cartoon Gallery, Veduta d'insieme della Cornice
di una delle porte della Cartoon Gallery

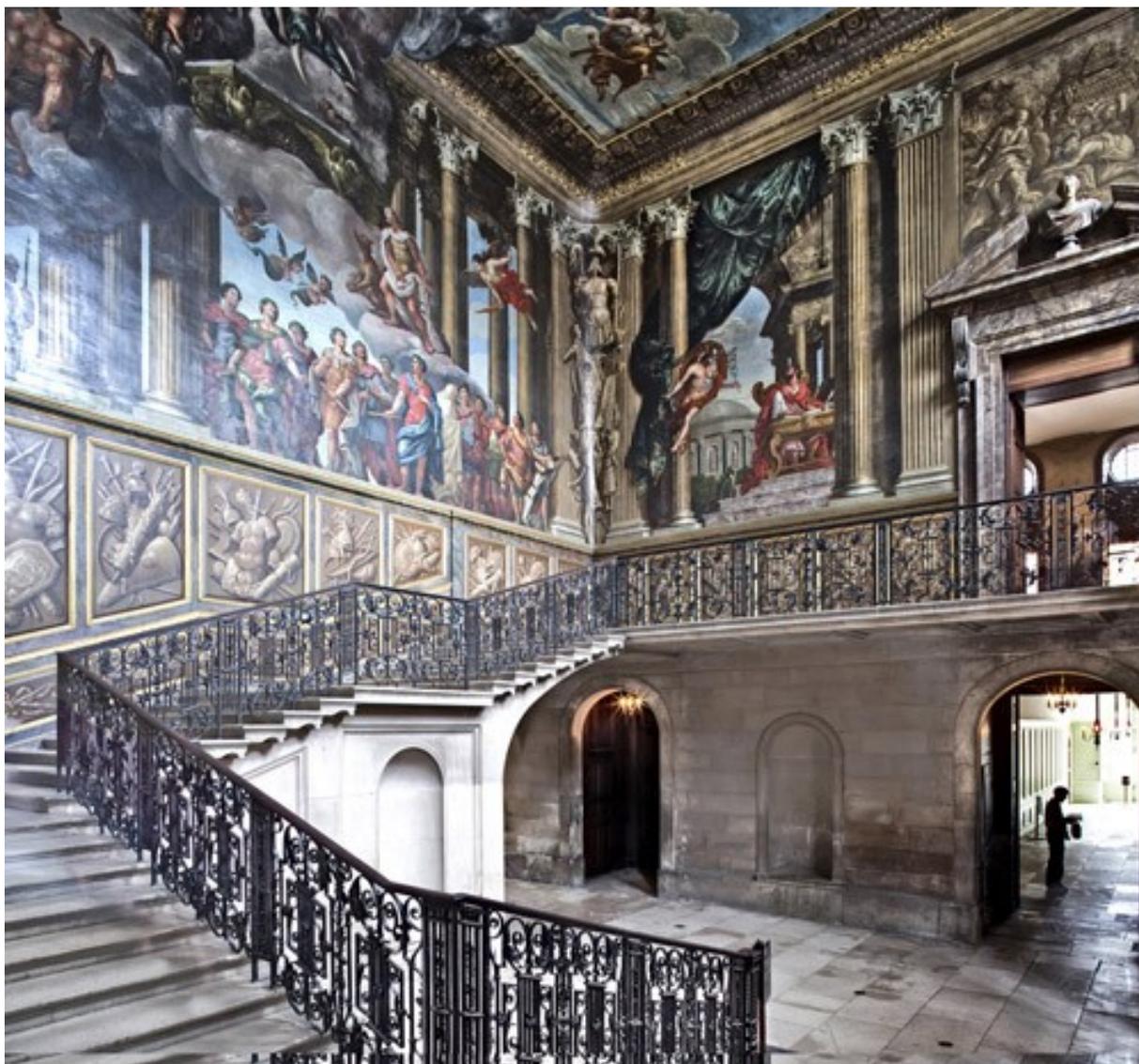


Fig. 126. Hampton Court, King's Staircase



Fig. 127. Quattro pagine provenienti da un volume della collezione Talman con disegni di fontane e ornamenti di tema acquatico, AMOx

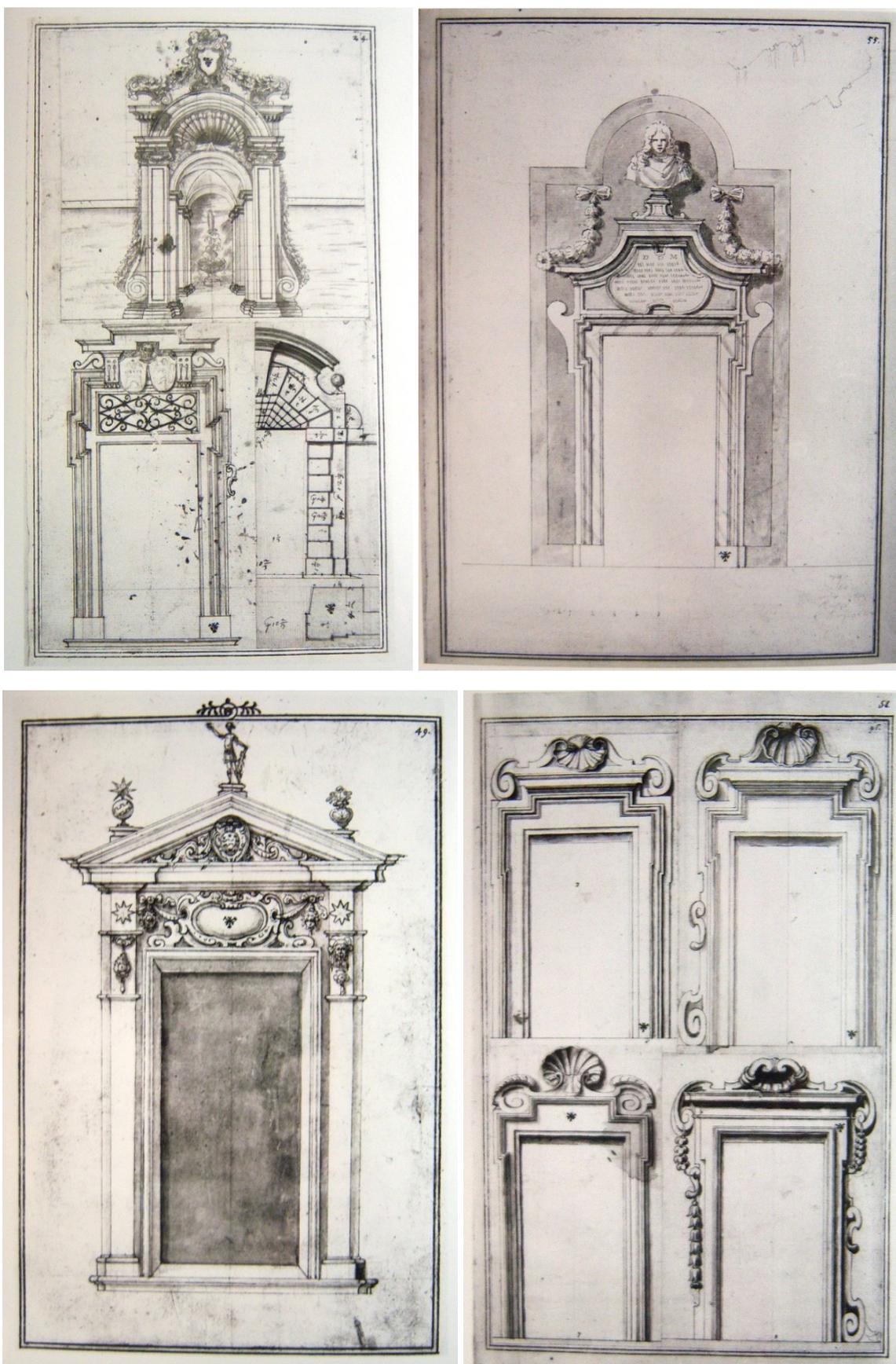


Fig. 128. Quattro pagine del cosiddetto *Robinson Album*, collocazione ignota

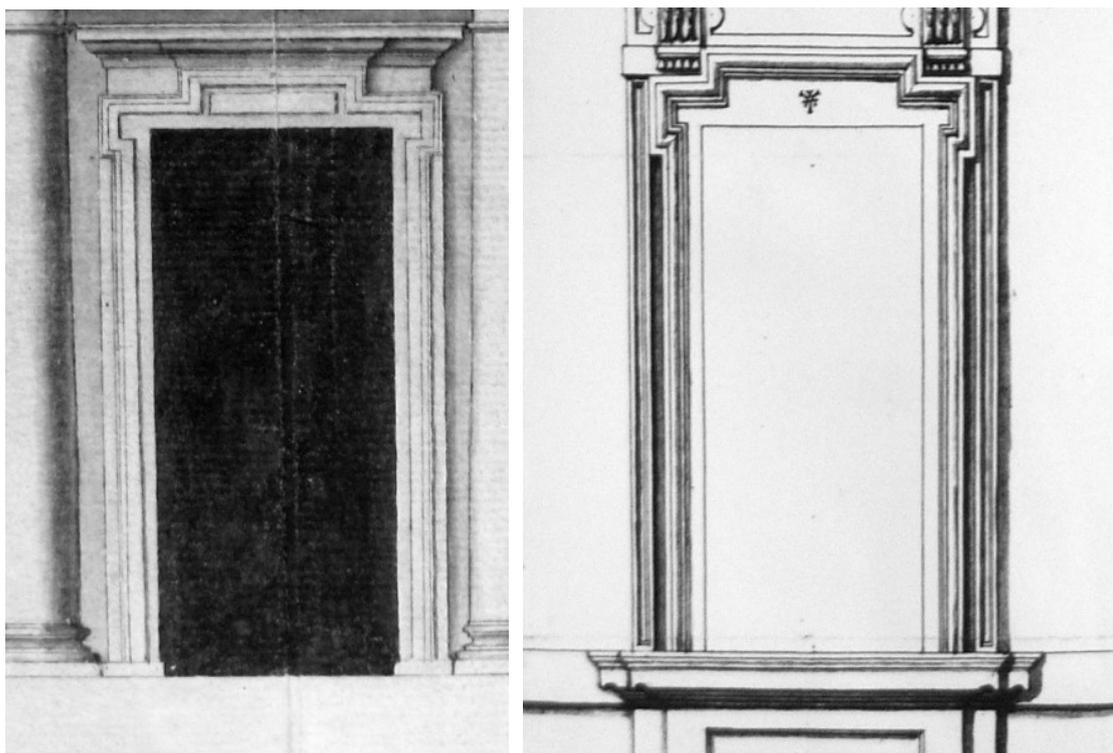


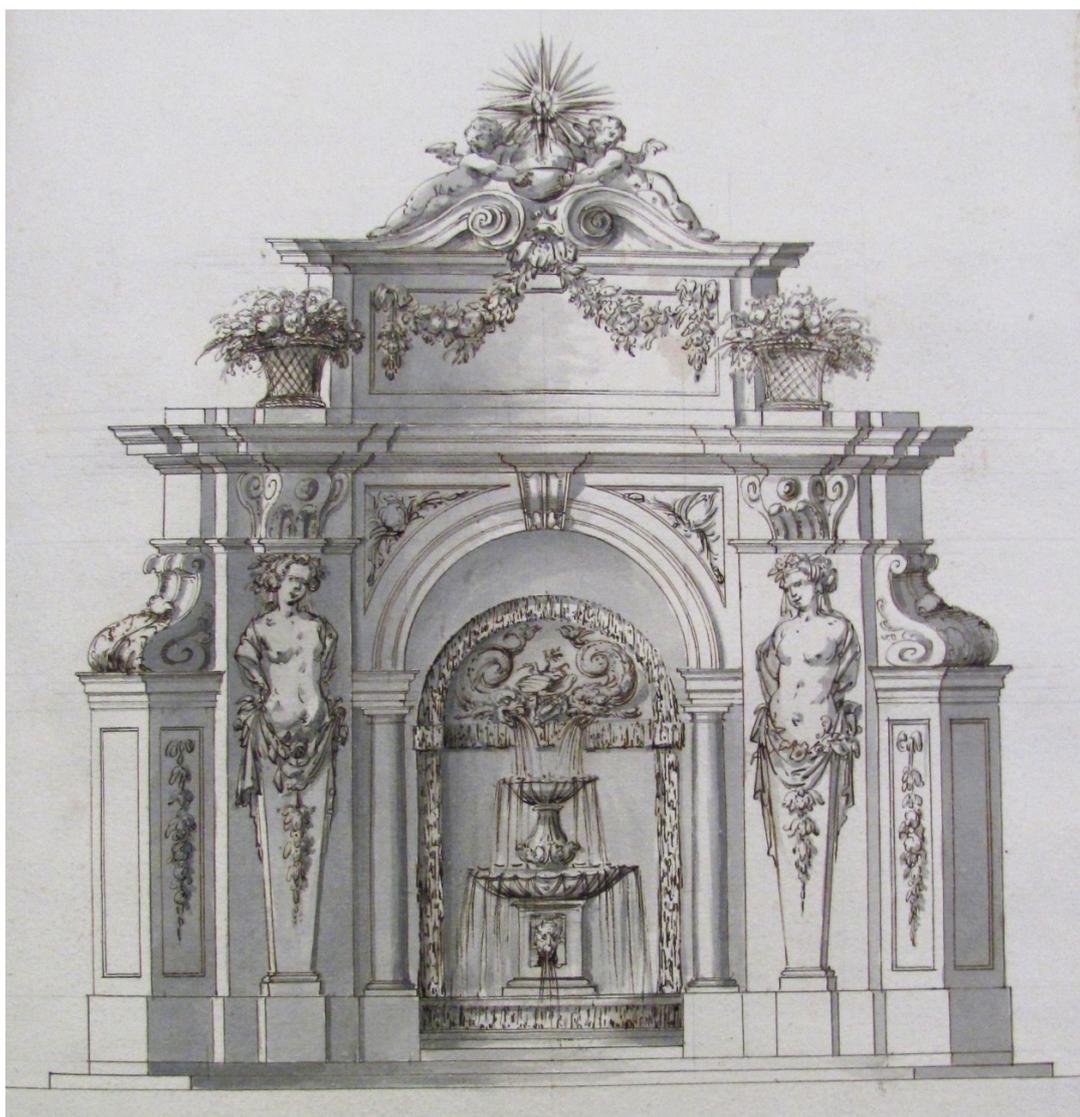
Fig. 129. William Talman, *Progetto per un Trianon per Guglielmo III nel parco di Hampton Court*, RIBA, particolare; **b.** Anonimo, *Studio di finestra (particolare)*, *Robinson Album*



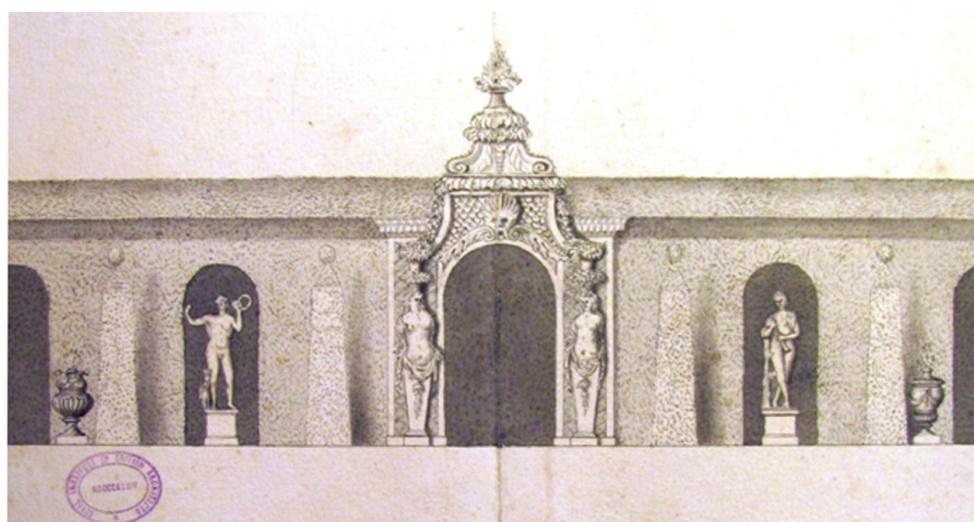
Fig. 130a. William Talman (progettista), *Porta al livello superiore dello scalone di Hampton Court*;
b. Anonimo, *Rilievo del portone di Palazzo Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi*, *Robinson Album*



Fig. 131. Jan Van Nost (John Nost) (attr.), *Progetto per un grande arco trionfale quadrifronte con figura equestre di Guglielmo III e ricco apparato scultoreo di carattere allegorico*, VAM



a.



b.

Fig. 132a. Edward Pierce il Giovane, *Fontana-ninfeo caratterizzata da un ricco apparato ornamentale scultoreo*, AMOX; **b.** William Talman, *Progetto di spalliere di arte topiaria con ornamenti di architettura e scultura per il giardino segreto di un Trianon per Guglielmo III a Hampton Court*, RIBA, particolare



Fig. 133. King's Drawing Room, Hampton Court



Fig 134a. James Thornhill, *Schizzo per Ultima cena in St May's, Weymouth*, Yale Centre for British Art, B1976.7.79, particolare; **b.** Agostino Mitelli, *Due piccoli frammenti contenenti ciascuno uno studio parziale di cartella decorativa*, AMOx, *Smaller Album*, duplicato digitalmente



Fig. 135a. James Thornhill (progettista), Porta nel salone di Moor Park, Hertfordshire;
b. Ambito di Ciro Ferri, *Progetti per finestre pertinenti a edificio ecclesiastico*, *Robinson Album*

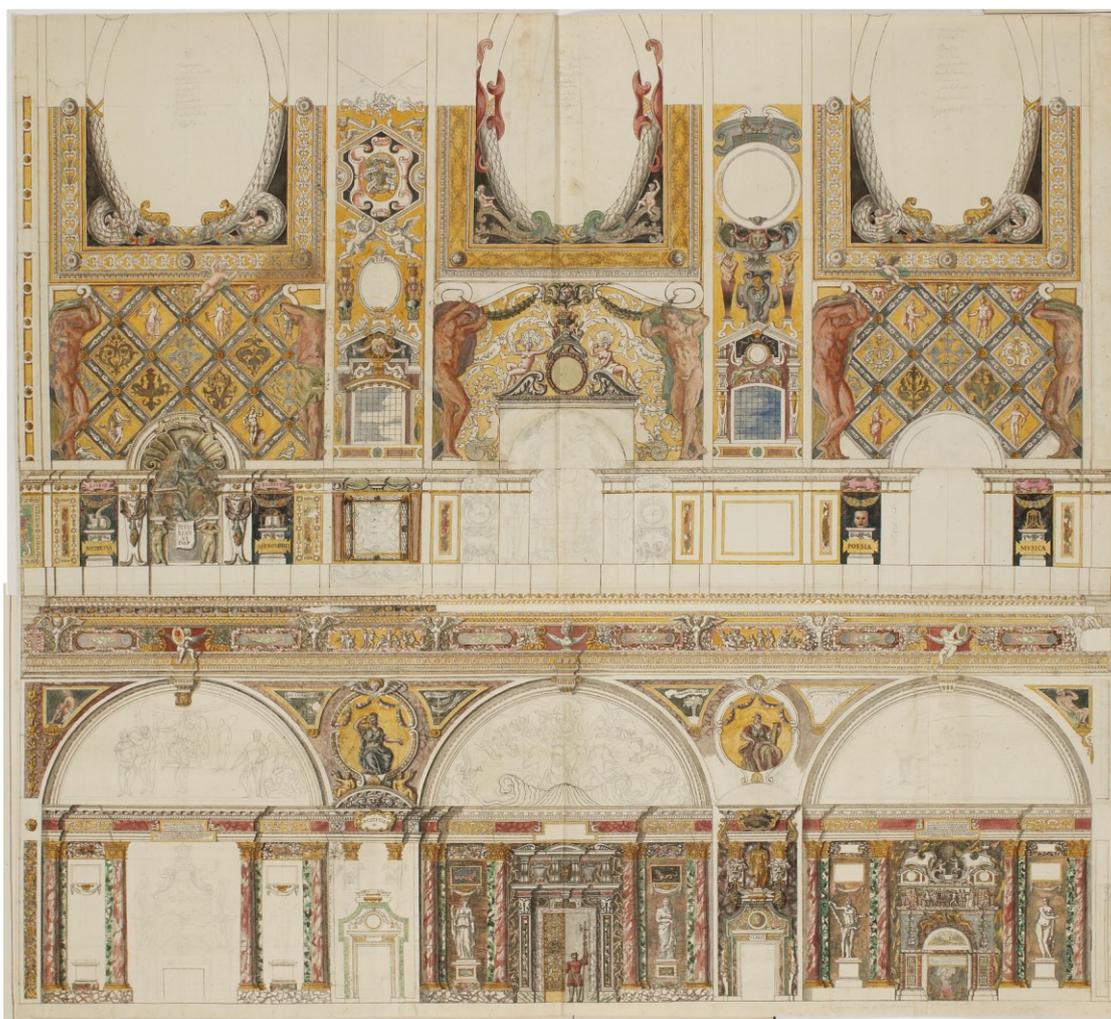


Fig. 136. John Talman (con la collaborazione di William Talman), *Progetto per la decorazione di una grande sala reale, forse destinata al palazzo di Hampton Court*, Wormsley Library



Fig. 137. John Talman (con la collaborazione di William Talman), *Progetto per la decorazione di una grande sala reale, forse destinata al palazzo di Hampton Court*, Wormsley Library, particolare del progetto per la decorazione di uno dei due lati lunghi della sala

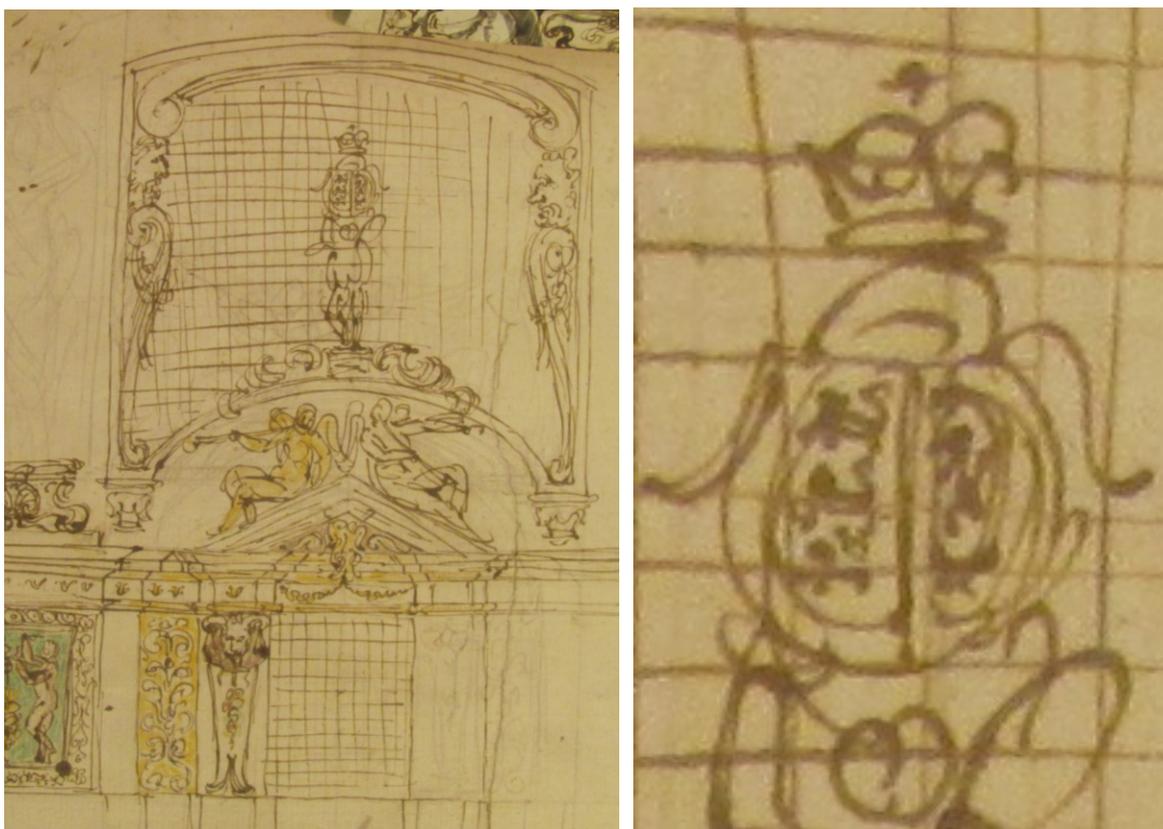


Fig. 138. John Talman (con la collaborazione di William Talman), *Studio per la decorazione di una lunetta con le armi congiunte di Inghilterra e Scozia*, VAM



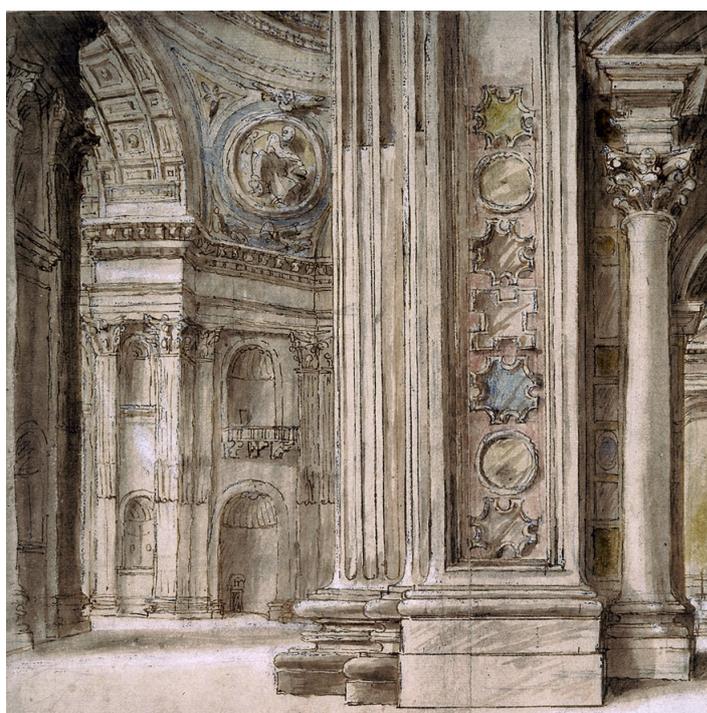
Fig. 139a. John Talman (con la collaborazione di William Talman), *Progetto per la decorazione di una grande sala reale, forse destinata al palazzo di Hampton Court*, Wormsley Library, particolare del progetto per la decorazione di una delle lunette delle pareti lunghe; **b.** Antonio Verrio, *Trionfo Marino di Carlo II Stuart*, Windsor Castle



Fig. 140a. John Talman (con la collaborazione di William Talman), *Progetto per la decorazione di una grande sala reale, forse destinata al palazzo di Hampton Court*, Wormsley Library, particolare del progetto per la decorazione della volta a botte; **b.** Pietro Aquila, *Rilievi degli affreschi di Annibale Carracci sulla volta della Galleria di Palazzo Farnese a Roma*



a.



b.

Fig. 141a. John Talman (con la collaborazione di William Talman), *Progetto per la decorazione di una grande sala reale, forse destinata al palazzo di Hampton Court*, Wormsley Library, particolare del progetto per uno dei camini delle pareti lunghe della sala con commessi ispirati a quelli dei pilastri della Cappella Clementina nella basilica di San Pietro in Vaticano; **b.** Anonimo, *Veduta della crociera della basilica Vaticana da uno dei varchi d'accesso della cappella Clemenina*, National Gallery of Art, Washington DC

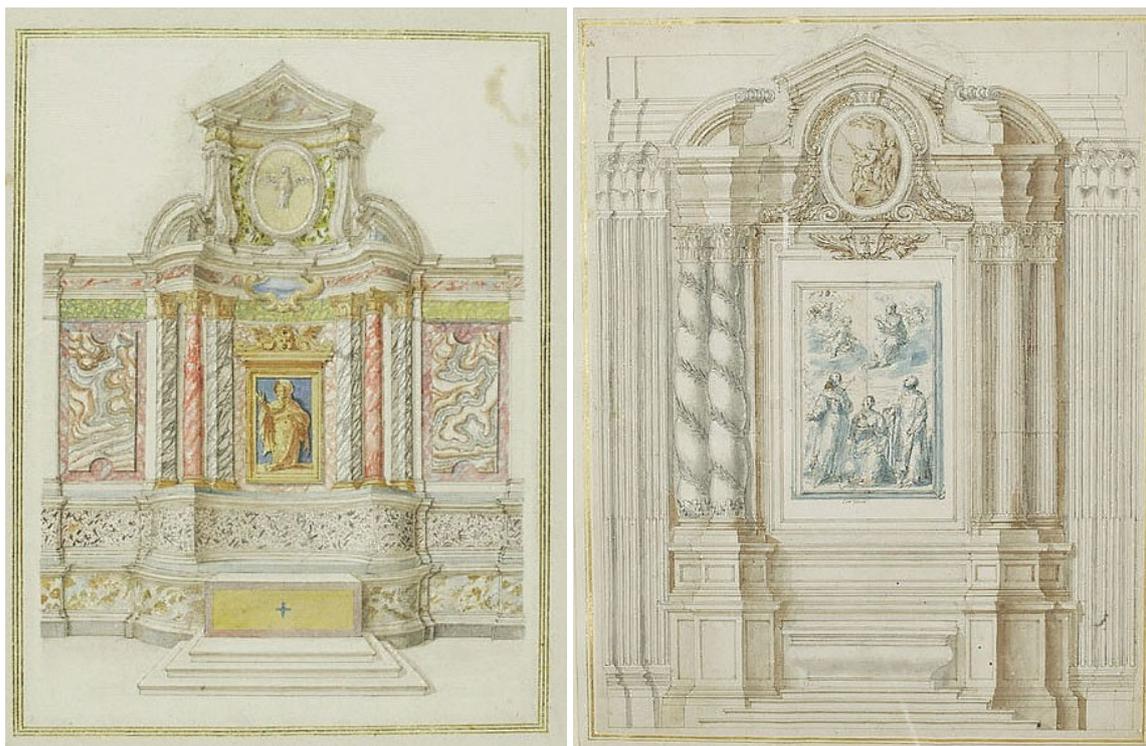


Fig. 142, a-b. Due disegni provenienti da un album della collezione Talman dedicato alle mostre d'altare: **a.** Anonimo, *Progetto per altare*, VAM; **b.** Ciro Ferri, *Progetto con alternative per l'altare della chiesa di Sant' Agnese in Piazza Navona*, VAM

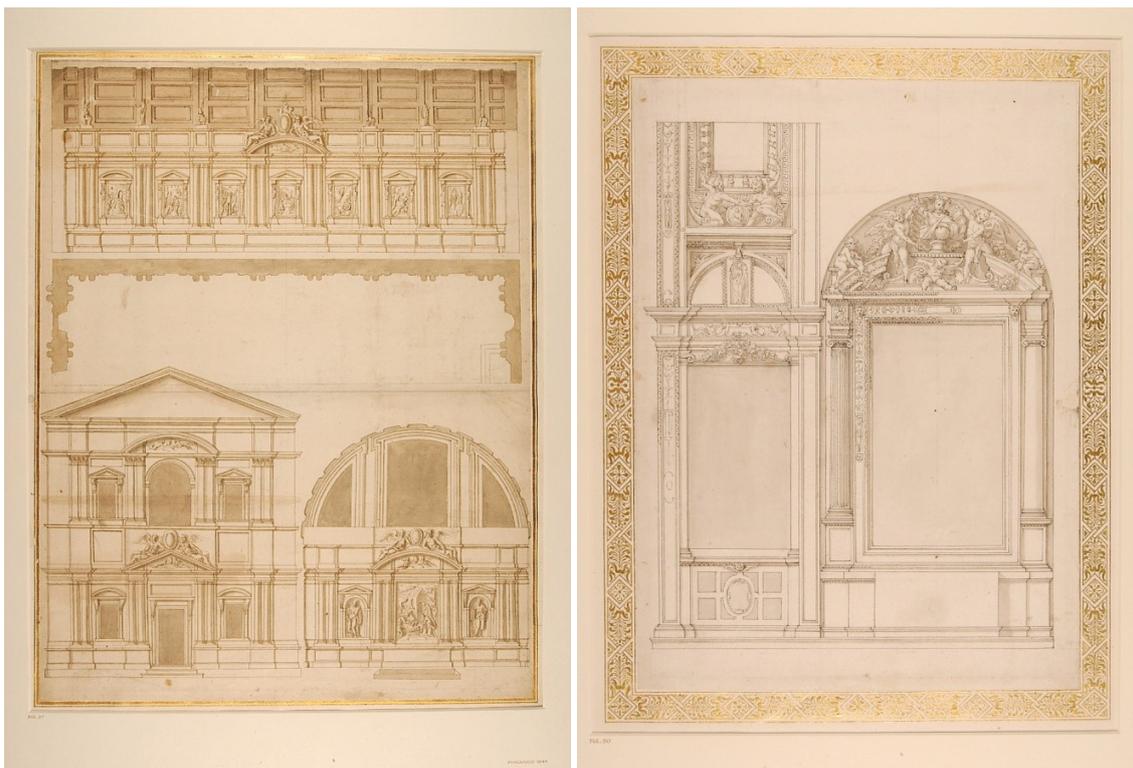


Fig. 143. Due disegni provenienti dal *Largest Album*. **a.** Guglielmo della Porta, *Progetto per la ricostruzione della chiesa di San Sebastiano al Quirinale*; **b.** Anonimo, *Progetto per la decorazione di una cappella*, AMOx



Fig. 144a. Nicholas Hawksmoor, su progetto di Christopher Wren, *Progetto con alternative per una porta della chiesa londinese di St. Clement Danes, Robinson Album;*

b. Portale laterale nella facciata della chiesa di St. Clement Danes, Londra

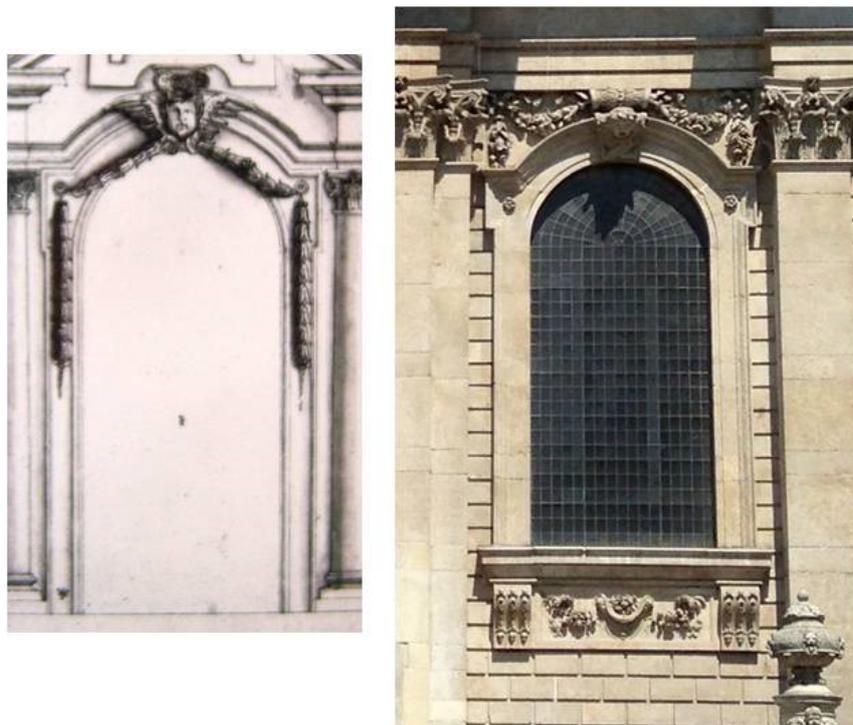


Fig. 145a. Anonimo, *Progetto per una finestra destinata ad un edificio ecclesiastico, Robinson Album;*

b. Finestra laterale della cattedrale di St. Paul's, Londra



Fig. 146a. Giovanni Battista Mola, *Progetto per altare*,
b. Grinling Gibbons, *Dossale*, chiesa di St. Lawrence Jewry, Londra



Fig. 147. Due pagine del *Larger Album* della collezione Talman, AMOx



Fig. 148. Due pagine dello *Smaller Album* della collezione Talman, AMOx



Fig. 149. Due fogli provenienti da un album con disegni di monumenti funebri: a, Giovanni Battista Montano, *Progetto per un monumento funebre papale*, VAM; b. Baccio Bandinelli, *Progetto di monumento funebre per papa Clemente VII*, Providence, Rhode Island School of Design



Fig. 150. Anonimo della cerchia di Alessandro Algardi (?), *Progetto per posteriore di carrozza da parata con figure femminili, putti, maschere ghirlande e una figura della fama con le armi Borghese e Buoncompagni*; Anonimo attivo a Roma nel primo quarto del XVII secolo; *Due progetti alternativi per Sgabellone intagliato con maschere, frutta ed aquile araldiche*

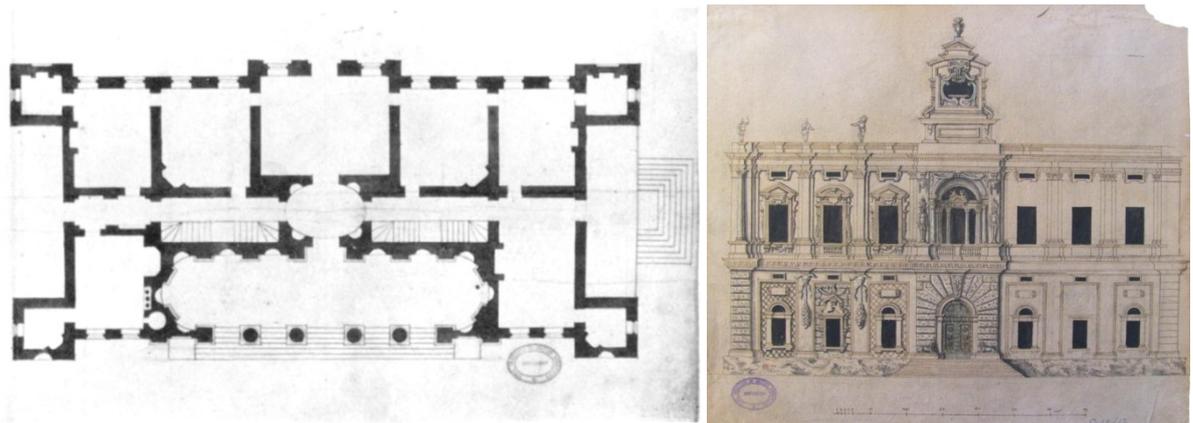


Fig. 151. John Talman: **a.** *Studi di pianta e alzati per una villa Talman*; **b.** *Id., Pianta per una villa Talman*; **c.** *Id. Prospetto per una villa Talman*, RIBA

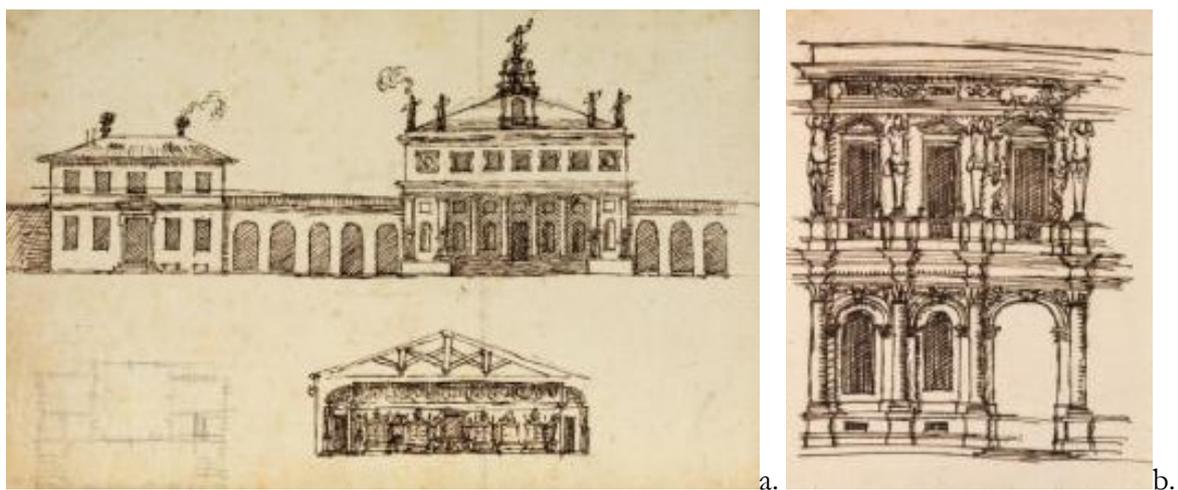


Fig. 152. John Talman: a. *Studi di pianta e alzato e sezione parziale per una villa Talman*,
b. *Id., Studio parziale di facciata per una villa Talman*, Courtauld Institute

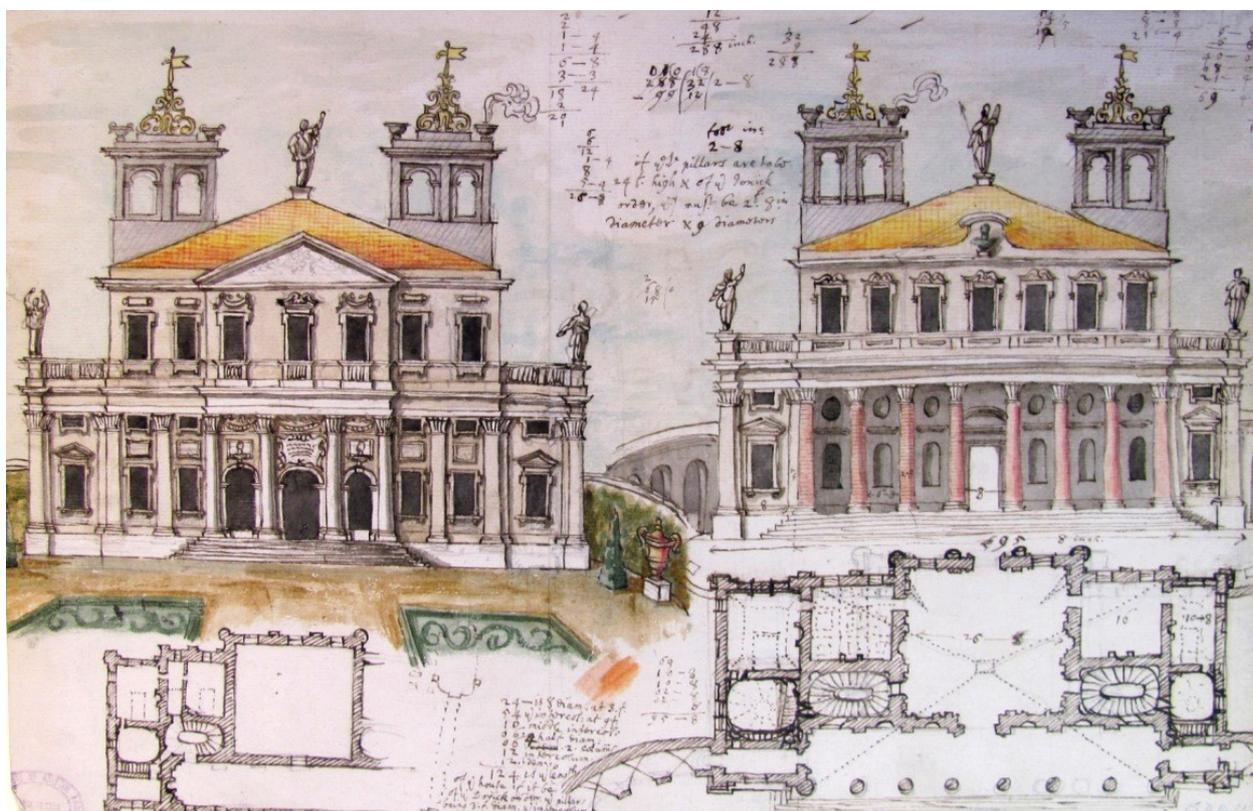


Fig. 153. John Talman, *Progetti per una casa-museo*, VAM

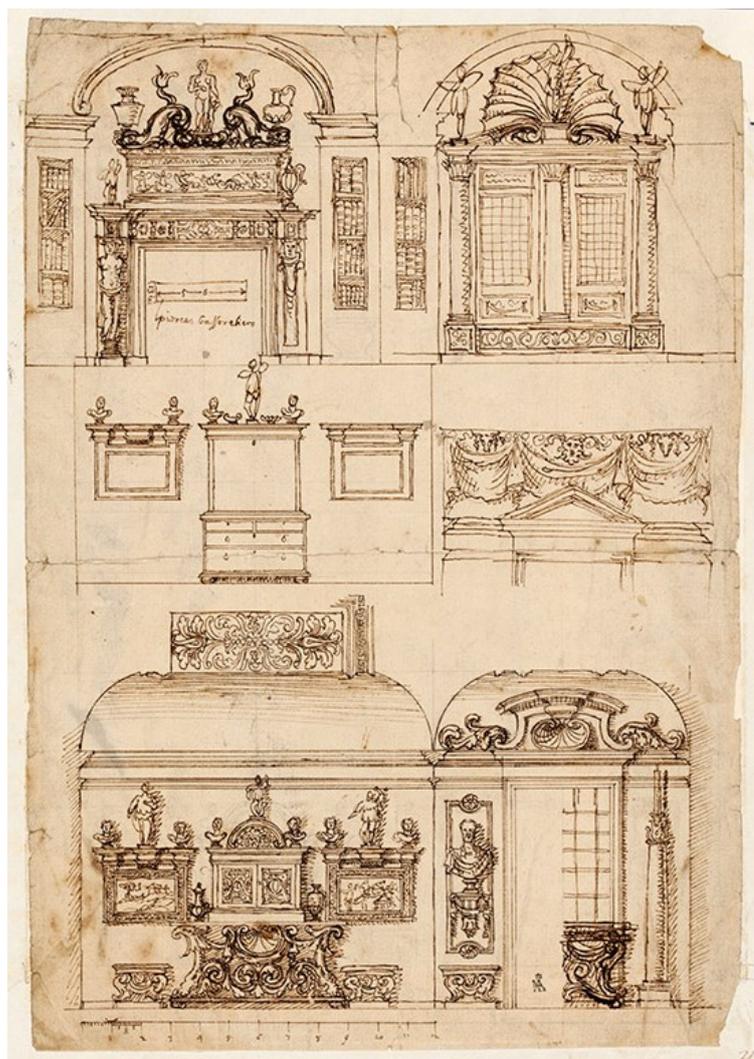


Fig. 154. John Talman, *Progetto per la decorazione di una casa-museo*, VAM, particolare

Fig. 155. John Talman, *Studi di prospetti interni di uno sala per una villa Talman*, VAM



Fig. 156. Quattro esemplari di bordure della collezione di disegni di Sir Andrew Fountaine: **a.** Lazzaro Baldi, *San Luca Evangelista*; **b.** Anonimo di scuola napoletana, *Scena satiresca*; **c.** Giuseppe Passeri, *Aurora sul suo carro tirato da due cavalli*; **d.** Giuseppe Passeri, *Trionfo di Semiramide*, BM

Conclusioni

Gli anni compresi tra la Restaurazione sul trono d'Inghilterra e di Scozia di Carlo II e la morte della regina Anna furono caratterizzati da un grande impegno per migliorare la produzione architettonica e decorativa britannica e per aggiornarla sull'esempio delle migliori produzioni dell'Europa Continentale in quegli stessi settori. Nel dare avvio a tale processo concorsero fattori diversi, tra i quali la diffusione sempre maggiore del fenomeno del *Grand Tour* ebbe un ruolo determinante. Grazie ai viaggi intrapresi sul continente europeo, molti giovani membri dell'aristocrazia britannica ebbero l'opportunità di verificare personalmente il grado di eccellenza, ricchezza e complessità raggiunto nella composizione e nella decorazione dei grandi edifici sacri e profani barocchi di Roma e di altri luoghi d'Italia. Poterono inoltre misurare l'arretratezza dell'architettura e della decorazione inglesi a confronto di quelle della Francia, nazione che era per molti motivi la diretta antagonista politica e culturale dell'Inghilterra, e persino rispetto a quella di altri paesi protestanti, come l'Olanda e la Svezia, paesi amici ma nei confronti dei quali gli inglesi non avevano una particolare ammirazione in termini culturali e artistici⁶⁵⁵. Ciò fu di stimolo per le *elite* britanniche per impegnarsi nell'apertura di grandi cantieri e per contribuire in ogni modo possibile al tentativo di migliorare il sistema della formazione e della produzione artistica sul suolo delle isole britanniche. I sovrani che si succedettero nel periodo sopra indicato, i grandi nobili e una parte degli ecclesiastici d'Inghilterra vissuti negli stessi anni, ritennero che solo tramite la realizzazione di opere pienamente aggiornate secondo i canoni dell'«*Italian Gusto*» o «buon gusto d'Italia»⁶⁵⁶, ovvero al gusto barocco, le istituzioni che essi incarnavano avrebbe potuto essere adeguatamente segnalate e rappresentate e più in generale che solo così la nazione britannica avrebbe potuto confrontarsi degnamente con gli altri paesi d'Europa, consolidando ed esaltando un prestigio che già le spettava in virtù della sua potenza economica e militare.

Il raggiungimento di questo obiettivo era tuttavia ostacolato dalla mancanza di formazione degli architetti, degli artisti e delle maestranze locali sulle forme compositive e decorative del Barocco, nonché dall'impossibilità per queste stesse figure di colmare le lacune nella propria preparazione con il mezzo dei viaggi d'istruzione e di formazione in Italia che aveva invece sostenuto il processo di adeguamento in senso barocco delle arti in Francia al tempo di Luigi XIV. Alle deficienze del sistema artistico locale fu possibile sopperire in piccola parte con la chiamata in Inghilterra di professionisti delle arti stranieri, ma ad intellettuali come Evelyn e ad artisti come Wren era chiaro che l'unico modo per arrivare a

⁶⁵⁵ Per alcuni sprezzanti giudizi sulla produzione artistica olandese da parte inglese, cfr. le note 151 e 152.

⁶⁵⁶ Per queste espressioni, cfr. *supra*, note 554 e 645.

sprovincializzare la produzione architettonica ed artistica inglese era quello di trovare la maniera di formare artisti e artigiani britannici sulle forme compositive e decorative di altri paesi europei giudicate eccellenti direttamente sul suolo nazionale.

L'Inghilterra si era già confrontata con simili problemi in precedenza, quando nel corso del regno di Giacomo I e con il determinante contributo di Inigo Jones aveva preso avvio un processo di passaggio dell'architettura locale e della sua decorazione da forme confuse e ancora compromesse con il Gotico al linguaggio del Classicismo italiano. Il successo di questa rivoluzione del gusto architettonico e decorativo era stato possibile non solo grazie alla possibilità che Jones aveva avuto di conoscere personalmente l'architettura italiana del suo tempo in lunghi viaggi attraverso il Veneto, la Lombardia, la Toscana, il Lazio e la Campania, ma anche e soprattutto grazie al fatto che nel corso di questi viaggi egli aveva accumulato una straordinaria collezione di fonti visive grafiche e calcografiche. Furono questi materiali, queste riserve di referenze visive dell'architettura e della decorazione antiche e moderne d'Italia, che supportarono il lavoro dell'architetto per la corona d'Inghilterra e per importanti aristocratici di quel paese dopo il suo definitivo ritorno in patria. Quegli stessi materiali permisero inoltre alle maestranze inglesi di prendere confidenza con un linguaggio ornamentale straniero e in precedenza sconosciuto, rendendo possibile la compiuta e perfetta realizzazione dei progetti di Jones. Grazie ai materiali grafici raccolti da Jones, infine, poterono col tempo raggiungere un eccellente livello professionale anche altri architetti che non avevano mai avuto l'opportunità di conoscere le forme dell'architettura e della decorazione diffuse in Italia, come Webb, Oliver e forse persino il giovane Christopher Wren. Né del resto in quel particolare momento della storia britannica potentemente volto al rinnovamento e all'aggiornamento delle produzioni artistiche locali Jones fu il solo ad acquisire fonti visive grafiche capaci di offrire modelli ad artisti e maestranze impossibilitate a compiere esperienze formative in Italia, essendo infatti affiancato in tal senso da Carlo I e da Lord Arundel.

Gli architetti e le altre figure appartenenti al sistema delle arti inglesi del periodo successivo alla Restaurazione, quella parte degli intellettuali che all'architettura e all'arte s'interessarono come teorici e critici, ma anche aristocratici desiderosi di avere un ruolo nel processo di evoluzione e di pieno aggiornamento dell'architettura e delle altre arti della nazione al gusto barocco, furono ispirati dall'esempio di Jones e ritennero che se al tempo dei primi Stuart era stato possibile colmare il divario dell'Inghilterra nel campo delle arti con lo strumento del collezionismo grafico, lo stesso sarebbe stato possibile con il medesimo strumento nel loro tempo. Fu in effetti grazie alle enormi energie concentrate da più parti per accumulare materiali visivi provenienti dall'Italia (e in misura minore dalla Francia), se l'architettura e la decorazione architettonica inglesi del tempo degli ultimi Stuart, ottennero il diritto di collocarsi nell'universo barocco, a dispetto del fatto che pochissimi dei protagonisti del sistema delle arti inglesi

del tempo avessero avuto diretti o comunque prolungati contatti con i maggiori centri propulsori del Barocco dell'Europa continentale.

Certo la formazione di una cultura visiva quasi interamente affidata allo studio di ampi repertori di materiali grafici e calcografici e solo in minima parte all'esperienza diretta delle opere di architettura e dei grandi insiemi decorativi barocchi europei conferì al Barocco inglese alcuni tratti peculiari. È ad esempio notevole la tendenza degli architetti e degli artisti britannici del tempo a citare e a ricombinare liberamente tra loro, in un modo più spregiudicato motivi dell'Antico e della tradizione moderna; elementi realmente barocchi tratti dalle opere di autori come Agostino Carracci, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona e altri rinascimentali o manieristi derivati dalle opere di Raffaello, Michelangelo, Giulio Romano, Vignola, Giacomo della Porta, Domenico Fontana; elementi autoctoni e della tradizione dei paesi presi a modello. Inoltre, nella scelta dei modelli da sperimentare nelle proprie opere essi non fecero distinzioni tra opere realizzate, come erano ad esempio quelle trasmesse dalle stampe dell'officina dei de' Rossi, e irrealizzate o d'invenzione, come erano invece le ricostruzioni della Roma di Pirro Ligorio, le tavole dei volumi di Montano e Soria, e i progetti contenuti nei tanti disegni originali di vari autori italiani del sedicesimo e diciassettesimo secolo confluiti nelle raccolte dei professionisti e degli amatori delle arti inglesi del tempo. Tali modelli erano infatti percepiti tutti come ugualmente validi perché appartenenti a una medesima tradizione formale giudicata eccellente e il loro impiego costituiva di per sé stesso un ornamento della nuova costruzione.

La volontà di attenersi ai modelli trasmessi dalle fonti grafiche diede inoltre origine a un peculiare sistema di progettazione "per parti". Infatti, per dare compiuta espressione formale secondo i parametri del gusto continentale ad opere ambiziose e complesse come la cattedrale di St. Paul's, le *City Churches* e le *Fifty New Churches*, il palazzo di Hampton Court, l'Ospedale Navale di Greenwich e le tante dimore nobiliari realizzate nel periodo preso in considerazione da questo studio, tanto le singole componenti dell'ornato minuto che intere porzioni architettoniche furono elaborate individualmente sulla base di precisi referenti formali e poi "assemblate" tra loro in modo non sempre pienamente coerente ma comunque con grande attenzione all'effetto barocco d'insieme. Questo metodo progettuale fu messo a punto da Wren per rispondere alle necessità della ricostruzione di Londra in seguito al Grande Incendio del 1666 ma si diffuse, consolidò e perfezionò tra tutti i professionisti delle arti inglesi del tempo degli ultimi Stuart, in parte grazie all'impegno dello stesso Wren per trasformare l'*Office of the Royal Works* da un collegio di figure tecniche specializzate, dotate ciascuna di ampia autonomia, a una struttura gerarchicamente organizzata, e quasi nel nucleo di un'istituzione accademica all'interno della quale i materiali visivi raccolti individualmente da ciascuno dei membri regolari o dei collaboratori saltuari potevano essere consultati e utilizzati in modo condiviso e nella quale vi era un proficuo (seppure non sempre pacifico) scambio di competenze.

A partire dai primi anni successivi alla morte della regina Anna e in un crescendo per tutto il secondo e terzo decennio del diciottesimo secolo, Colen Campbell, Richard Boyle terzo conte di Burlington e William Kent, unirono i loro sforzi per tentare di allontanare il favore degli intendenti e dei grandi committenti dagli “artefatti” modelli dell’architettura e della decorazione del Barocco italiano e di orientare il gusto britannico in senso classicista, contrapponendo le opere di Inigo Jones (e per estensione anche quelle di John Webb) e del suo maestro Palladio (ma anche quelle di Scamozzi) a quelle dei grandi maestri italiani del Barocco come modelli per la realizzazione di grandi opere di magnificenza privata, reale e pubblica del neonato Regno di Gran Bretagna. Il loro successo fu favorito da molti fattori, non tutti ascrivibili soltanto a un effettivo e repentino mutamento del gusto nelle alte sfere della società britannica. Giocarono infatti grandemente in tal senso il prestigio politico di Lord Burlington che del nuovo orientamento stilistico fu infaticabile promotore, e i buoni rapporti che egli intrattene con i sovrani Hannover saliti al trono d’Inghilterra dopo la morte della regina Anna. Ciò consentì a Burlington d’imporre dapprima il suo sodale William Kent nelle più prestigiose committenze per la corona e per alcuni dei più grandi committenti del periodo e poi persino di assurgere egli stesso ai vertici della struttura dell’*Office of the Royal Works*⁶⁵⁷.

Tuttavia sotto molti aspetti il Neopalladianesimo dell’età degli Hannover trasse vantaggio dalle risorse e dalle innovazioni introdotte in Inghilterra nell’ultima età degli Stuart. Lord Burlington e William Kent, pur avendo avuto una prolungata e diretta esperienza delle rovine di Roma e delle opere di Palladio e di altri grandi architetti del Rinascimento italiano da essi apprezzati, conservarono la stessa fiducia nell’uso delle fonti grafiche come strumento di formazione visiva e di ausilio alla progettazione che avevano avuto Wren, Talman, Hawksmoor, Vanbrugh, Thornhill e gli altri affiliati all’*Office of the Royal Works* nei decenni precedenti. Quando Lord Burlington, mosso da quel desiderio di migliorare la produzione architettonica e artistica inglese che abbiamo visto caratterizzare ampiamente la gioventù aristocratica del tempo della regina Anna e influenzato nei suoi orientamenti di gusto dal contatto con Colen Campbell, cominciò un’appassionata e sistematica indagine sul linguaggio compositivo e decorativo palladiano nel corso del suo secondo *Grand Tour* italiano del 1719, ingaggiò, come riferisce William Kent, alcuni «architetti» «per far disegnare [...] tutti i begli edifici di Palladio [di Vicenza e di Venezia]», con l’intento di contribuire così a diffondere in Inghilterra «un gusto migliore di quel maledetto gusto che c’è stato da sessant’anni a questa parte»⁶⁵⁸. Egli aveva inoltre «dato ordine di disegnare» alcuni pa-

⁶⁵⁷ Colvin 1995, pp. xiii-xv; Sulla carriera di William Kent, i suoi rapporti con Lord Burlington e molti aspetti della personalità della biografia e dell’opera di Lord Burlington medesimo, cfr. i saggi introduttivi a Weber 2013, in particolare Harris 2013a, Campbell Orr 2013, Arbuthnott 2013, Brindle 2013.

⁶⁵⁸ «my Lord Burlington does not hinder me I met him at Genova & he would make me promis to stay for him here, he was a going towards Vicenza & Venice to get archetects to draw all ye fine buildings of Palladio, & return back here which I expect every day, his Lordship lik’d my designs so well both paint: & archetecture that he would make me promis at least to begin to paint for him the fierst4 when I come over, which if he comes soon may be with his Lord ship - Sence I have left

lazzi di Genova e inviato il suo agente a Londra, Samuel Saville, a fare rilievi di dettagli ornamentali della Queen's House, forse per poter istituire delle comparazioni dirette tra questi elementi e i loro modelli decorativi italiani⁶⁵⁹. È chiaro come con quest'approccio Lord Burlington stesse facendo qualcosa di molto simile, pur rivolgendosi ad opere di diversa caratterizzazione stilistica, a quanto avevano fatto Wren e i Talman tra i professionisti dell'architettura, ed Edward Cornbury e Anthony Grey tra i nobili amatori e intendenti negli anni di regno di Guglielmo III e della regina Anna. Desiderando di porsi sulle orme di Palladio e di Inigo Jones, Lord Burlington non stimò sufficiente l'aver avuto diretta esperienza degli edifici del Veneto, né l'aver preso confidenza con il contenuto testuale e delle illustrazioni dei *Quattro Libri* e di altri trattati del Cinquecento italiano, ma ritenne che fosse indispensabile servirsi dei disegni originali dello stesso Palladio e di altri eccellenti autori italiani che avevano fatto parte della collezione dello stesso Jones. Tra il 1720 e il 1721 egli riuscì in effetti ad acquistare da John Talman, all'epoca alle prese con difficoltà finanziarie per via della sua crescente famiglia e ormai prevalentemente rivolto agli studi antiquari, i disegni che avevano fatto parte dell'eredità di John Webb e che erano poi transitati dalle mani di Oliver e da queste a quelle di William Talman⁶⁶⁰.

Lord Burlington e William Kent apprezzarono Palladio per aver saputo adattare i caratteri formali e i principi dell'architettura degli Antichi per le esigenze dei Moderni e Jones per aver dato l'esempio

Rome & Florence cannot beare to see any thing except tow fine pallaces of Vetrivio5 a Genova that my Ld carry'd me to see which he has order d to be drawn, I hope by his Lordships encorgement & other gentelmen whe may have a better gusto, then that dam' d gusto that been for this sixty years past» .Lettera di William Kent da Parigi a Burrell Massingberd, 15 novembre 1719. Blackett-Ord 2001, doc. 28. L'affermazione di Campbell può non essere del tutto esatta, soprattutto riguardo alla qualifica di «architetti» dei disegnatori ingaggiati per l'esecuzione dei rilievi. Con quell'espressione l'artista vuol forse fare riferimento all'esattezza tecnica dei rilievi grafici da questi eseguiti.

⁶⁵⁹ Cfr. Hewlings 1995, p. 131.

⁶⁶⁰ Le prime cessioni di cui abbiamo esatta notizia riguardano i notevoli gruppi di disegni di architettura di Inigo Jones, John Webb e Palladio che avevano fatto parte del primo nucleo della raccolta formata da William Talman. I disegni dei due grandi architetti inglesi vennero acquistati da Boyle, nel maggio del 1720 per la somma non trascurabile di 170£, mentre i disegni di Palladio furono acquistati dallo stesso Burlington nel 1721. Cfr. Griffiths 1997a, p. 183; Id. 1997c, pp. 203-05. Oltre a questi disegni, Lord Burlington acquistò da John Talman (il quale a sua volta li aveva acquistati a Roma dal nobiluomo Bernardo Trevisan nel 1710) anche i disegni di Palladio con le ricostruzioni delle terme di Roma antica. Cfr. Sicca 1990, pp. 96-97. Questi disegni furono pubblicati nel 1730 con il titolo *Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio vicentino e date in luce da Riccardo Conte di Burlington*. La romantica narrazione del ritrovamento dei disegni a Villa Barbaro a Maser offerta da Lord Burlington ai suoi lettori deve essere considerata solo un espediente per aumentare l'interesse del pubblico e per rinforzare l'immagine dello stesso Burlington come profeta del gusto palladiano in Inghilterra. Le *Fabbriche antiche* furono pubblicate con l'intento di condividere con altri gentiluomini interessati all'architettura e con altri professionisti delle arti e dell'architettura sia britannici che di altri paesi il patrimonio di motivi formali accumulato da Lord Burlington con la sua collezione. L'introduzione dell'opera si conclude infatti con le seguenti parole: «Non posso alla fine dar a men d'asserire che gli studj di si grand'Uomo debbano esser tanto più stimabili, quanto opportunissimo Presente all'Età nostra, di cui mai altra forse dimostrò mai maggiore disposizione a dispendiose Fabbriche; né produsse più ignoranti Pretenditori che guidano altrui fuor delle vere Tracce di tanto dell'Arte». Un analogo intento promozionale ebbe anche la pubblicazione dei disegni di Inigo Jones posseduti da Burlington curata da William Kent (*Designs of Inigo Jones*, London 1727). Nell'introduzione a quest'opera William Kent scrisse: «The Chatacter of Inigo Jones is so universally known, that his Name alone will be a sufficient Recommendation of the following Designs; the Originals of which (drawn by himself and Mr. Webb) belong to the Earl of Burlington [...] If the Reputation of this great man doth not rise in proportion to his Merits in his own Country, tis certain, in Italy (which was his School) and other Parts of Europe, he was in great esteem; in which places, as well as in England, his own Works are his Monument and best Panegyrick; which together with those of Palladio, remain equal Proofs of the Superiority of those two Great Masters to all others. To this Collection are added Designs of Doors, Windows, Gates, Peers, Chimneys, Insides of Rooms, and Ceilings; as also some few Designs of Buildings by the Earl of Burlington».

di come fosse possibile evolvere ulteriormente tale maniera stilistica per le necessità di un clima e di una società profondamente diversa da quella all'interno della quale Palladio stesso aveva vissuto e operato ed erano intenzionati a rimanere fedeli a precisi modelli ornamentali e tipologici palladiani e jonesiani offerti dai materiali grafici della collezione Burlington, pur essendo disposti, per conseguire particolari effetti decorativi o espressivi, ad integrare tali modelli con elementi derivati dai rilievi dalle opere di altri autori del Cinquecento italiano, come Giulio Romano o Vignola, e dalle rovine di Roma Antica o persino da opere di carattere meno classicista⁶⁶¹. Il tentativo di riproporre le forme dell'architettura di Palladio e di Jones nel contesto inglese contemporaneo non era tuttavia privo di difficoltà. Campbell, Burlington e Kent dovettero confrontarsi con lo standard di ampiezza, magnificenza e ricchezza decorativa raggiunto dalle grandi costruzioni pubbliche e private erette in Inghilterra nei sessant'anni successivi alla Restaurazione, ben superiore a quello espresso dalle opere degli autori che essi avevano eletto a maestri.

Per conservare nelle grandi dimore nobiliari e nei vasti complessi pubblici dei quali essi intrapresero la progettazione il carattere iconico della villa o del piccolo palazzo che caratterizzavano la produzione di Jones e Palladio, Kent e Burlington saldarono tra loro, quasi giustapponendole più che collegandole in modo organizzato, varie unità costruttive, ciascuna elaborata individualmente in una forma compiuta secondo precisi modelli palladiani o jonesiani facilmente identificabili. Il carattere di questa «staccato Manner», per usare la felice definizione coniata per caratterizzare tale atteggiamento progettuale da Summerson⁶⁶², si può apprezzare in modo molto chiaro a Holkham Hall nel Norfolk (*fig.* 157), un'opera di William Kent costruita a partire dal 1734, dove il prospetto principale risulta dall'aggregazione di tre "cellule" distinte (una centrale e due strettamente simmetriche, ciascuna concepita nelle forme di una "villa" con propria autonomia formale ed elaborato sommando motivi tratti dai disegni di Palladio nella collezione di Lord Burlington⁶⁶³). Così operando, essi mostrarono di non aver profondo interesse ai principi dell'architettura classica e palladiana ma solo alle sue forme esteriori e di continuare a concepire l'atto della creazione architettonica come un processo di aggregazione di parti capaci ciascuna di una propria autonomia e di un'intrinseca qualità ornamentale in virtù della vicinanza a un modello formale riconosciuto dal pubblico come valido ed eccellente (e ciò indipendentemente dalla coerenza e proprietà di applicazione di quegli stessi elementi nel nuovo contesto d'uso rispetto a quello di provenienza), che abbiamo visto essere alla base dell'intera produzione architettonica e decorativa del Barocco inglese.

⁶⁶¹ Cfr. Sicca 1986 e Hewlings 1995.

⁶⁶² Summerson 1954, p. 203.

⁶⁶³ Sicca 1991 e Bryant 2013a, pp. 210-19.

Non fu tuttavia solo la necessità di confrontarsi con una scala monumentale sconosciuta ai modelli presi a riferimento che indusse Burlington e Kent a un simile approccio combinatorio, nutrito dalla possibilità di attingere alle tante opere a stampa di soggetto architettonico e ai disegni autografi di Palladio, Jones e altri autori eccellenti del Cinquecento italiano raccolti nella biblioteca dello stesso Lord Burlington, ma anche il desiderio di includere in ciascun progetto, quanti più rimandi possibili alle opere degli autori da essi ammirati e ciò al fine di garantire ai medesimi progetti una varietà e un'espressione decorativa pari o persino superiore a quella dei modelli stessi. Molto giustamente Summerson scrisse che Lord Burlington «ebbe un amore singolarmente pedante per l'isolamento di ciascuna componente di un progetto, e questo sfociò [...] in un eccesso di definizione progettuale che si evidenzia nelle sue piante non meno che nei suoi prospetti spezzati benché logicamente articolati», concludendo che forse egli ebbe «il difetto che hanno gli amatori di tentare di far tutto troppo interessante»⁶⁶⁴. Tuttavia questo è esattamente la descrizione dell'atteggiamento progettuale adottato da Wren, da Vanbrugh o ancor più dai Talman padre e figlio. Quest'aspetto si può cogliere facilmente osservando la successione degli ambiziosi progetti per un nuovo palazzo del Parlamento elaborati a partire dal 1733 da Lord Burlington e da William Kent, che incorporano una gran quantità di elementi derivati da fonti grafiche e calcografiche⁶⁶⁵. Nelle varie proposte la cupola, che costituisce l'elemento distintivo del prospetto principale del nuovo edificio in ognuna delle ipotesi progettuali dei due autori, si richiama di volta in volta all'esempio di quelle del Pantheon, di Villa Pisani a Lonigo di Scamozzi, al tempietto sommitale del complesso culturale antico di Palestrina come immaginato da Palladio in un disegno posseduto da Burlington (*figg.* 158a-c)⁶⁶⁶. Gli elementi più caratterizzanti dei prospetti esterni della sede parlamentare citano invece nelle varie ipotesi elementi tratti dai progetti realizzati o irrealizzati di Palladio per palazzi di Vicenza, della ricostruzione palladiana della facciata del Tempio della Pace (*fig.* 159), di diversi edifici termali di Roma dello stesso Palladio. I prospetti interni dell'aula principale del complesso pubblico sono articolati in loggiati con serliane continue citando il modello della Basilica palladiana di Vicenza, e così via. Tuttavia vi appaiono anche riferimenti sorprendenti per la loro apparente distanza dai canoni del classicismo. William Kent, ad esempio, in uno dei suoi progetti cita esplicitamente elementi del progetto di Bernini per il Louvre illustrato da Jean Marot (*figg.* 160a-b)⁶⁶⁷.

⁶⁶⁴ «[Lord Burlington] had a curious pedantic feeling for the separateness of each component in a design, and this resulted in [...] an over articulation which makes itself evident in this plans no less than in his restless though logically related elevations. He had perhaps the amateur's fault of trying to make everything too interesting». Summerson 1954, p. 199.

⁶⁶⁵ Cfr. Salmon 2013.

⁶⁶⁶ RIBA, Palladio IX/7. Cfr. Lewis 1981, cat. n. 85.

⁶⁶⁷ Un'identica mentalità progettuale guidò anche la redazione del progetto per la Villa di Chiswick (1726-1729), la residenza di Lord Burlington, concepita come un'ideale dimostrazione del gusto del suo proprietario e architetto. Per questo edificio si fa riferimento alla minuziosa analisi delle componenti decorative e stilistiche e dei loro modelli compiuta da Hewlings in Hewlings 1995.

William Kent mostrò una piena consonanza nel metodo progettuale, nella sensibilità compositiva, e nella relazione coi suoi modelli con gli architetti e artisti britannici del periodo barocco anche nella propria attività di pittore e ornatista, trovando continua ispirazione, per la definizione degli arredi, delle decorazioni dei soffitti, dei camini e di altri elementi intesi ad arricchire gli interni delle opere sue proprie e di Lord Burlington, proprio in quegli stessi materiali che erano stati accumulati con tanto impegno nei decenni precedenti a dimostrazione della «*beautiful manner of ornamenting the inside of the buildings*», per usare ancora una volta le parole di John Talman più volte citate in questo studio, e dunque a sostegno del processo di adeguamento della decorazione britannica al gusto barocco italiano. Le cornici che egli disegnò per racchiudere i dipinti e offrire un ornamento accordato con quello dell'architettura negli appartamenti reali di Kensington e di alcune grandi dimore aristocratiche inglesi dell'età degli Hannover trassero ispirazione dal repertorio di disegni barocchi italiani per cornici di edicole, porte e finestre che i Talman avevano raccolto negli album della loro collezione. Per una cornice destinata alla Drawing Room dell'appartamento di Giorgio I nel Palazzo di Kensington, un progetto al quale egli evidentemente teneva molto, avendolo selezionato per una tavola della sua opera *The Designs of Inigo Jones* (fig. 161a)⁶⁶⁸, Kent sembra ad esempio essersi ispirato a un disegno di scuola cortonesca per una cornice di finestra o edicola con emblemi Barberini presente all'interno del cosiddetto *Robinson Album* della collezione Talman (fig. 161b)⁶⁶⁹. Da un altro disegno dello stesso album egli sembra pure aver tratto spunto per la composizione generale e per l'ornamento del lato inferiore di una grande cornice per un ritratto di Charles, secondo Visconte di Townshend, opera di Godfrey Kneller, conservata a Raynham Hall (figg. 162a-b)⁶⁷⁰. Per la bordura di due dei pannelli con scene mitologiche del soffitto della King's Gallery del palazzo di Kensington, caratterizzata dalla presenza di agitati amorini letteralmente appesi ai margini della bordura (fig. 164a), Kent sembra invece trarre ispirazione da un disegno di Ippolito Andreasi con un analogo motivo di eroti aggrappati a una ghirlanda raccolto nello *Smaller Album* della collezione Talman (fig. 164b)⁶⁷¹. L'ipotesi di una precisa dipendenza dello schema decorativo di Kent dal disegno dell'album, che all'epoca dell'esecuzione delle pitture della galleria era ancora di proprietà di John Talman (passerà poi nella collezione di James Gibbs assieme ad altri volumi e a molti disegni sciolti della stessa raccolta Talman), sembra trovare sostegno anche nella coincidenza del pat-

⁶⁶⁸ Kent, 1727, 1, p. 65.

⁶⁶⁹ *Robinson Album*, c. 48. Per questo volume della collezione Talman, cfr. la nota 567. Per la cornice di Kent, cfr. Bryant 2013b.

⁶⁷⁰ *Robinson Album*, c. 35. Sulla cornice di Kent, cfr. Bryant 2013b.

⁶⁷¹ Ippolito Andreasi (?), *Progetto per affresco decorativo con eroti appesi a grande festone di forma circolare pendente da un ampio nastro, includente un'arma cardinalizia Gonzaga*, AMOx, *Smaller Album*, f. 123. Cfr. Parker 1956, 2, cat. n. 249. Per questo volume della collezione Talman, cfr. la nota 611.

tern della bordura del soffitto della King's Gallery con quello di una delle bordure dorate tracciate da John Talman a ornamento di un altro disegno dello stesso Smaller Album⁶⁷².

Il progetto per la decorazione di una volta con immagini di Nettuno e Anfitrite tra creature ed emblemi marini destinato al Red Saloon di Houghton Hall, la grande dimora di campagna realizzata in collaborazione tra Campbell e lo stesso William Kent per Robert Walpole, primo conte di Orford (1676-1745), tra il 1722 e il 1735 (figg. 163a, c)⁶⁷³, William Kent è indebitato con un gruppo di disegni contenuto in un album della collezione Talman, il cosiddetto *Fountain Album* oggi conservato presso l'Ashmolean Museum e che al tempo si trovava forse ancora in possesso di John Talman (fig. 163b)⁶⁷⁴. In questo caso non solo le figure del re degli oceani e della sua sposa assisi in carri in forma di conchiglia e trainati da ippocampi tracciate da Kent derivano da un disegno di Nettuno di Giovanni Paolo Schor presente nell'album, ma l'intera composizione del partito decorativo sembra essere stata in un certo senso suggerita dal casuale accostamento del disegno di Schor con altri due disegni di tema marino ma di autori ed epoche diverse che gli erano incollati a fianco nel montaggio previsto dai Talman (figg. 164a-c)⁶⁷⁵. Il soffitto "alla veneziana" della Blue Velvet Room di Chiswick House (fig. 165a) offre un altro esempio del ruolo che la ricerca sui disegni italiani raccolti in Inghilterra ebbe per la messa a punto dei progetti decorativi di Kent. In un precoce articolo, Cinzia Sicca ha dimostrato come la composizione con mensole binate di questo soffitto sia debitrice nei confronti di un disegno di soffitto di anonimo autore mantovano del sedicesimo secolo passato dalla raccolta Talman e poi acquistato da Lord Burlington (fig. 165b). Seguendo una prassi comune del loro operare collezionistico William e John Talman avevano "arricchito" il disegno di soffitto incollandovi nel campo centrale un piccolo disegno di Giulio Campi raffigurante un Dio Padre benedicente. Inoltre, poiché il disegno di Campi era accolto in un profilo circolare ed era molto più piccolo del campo quadrato predisposto dall'anonimo disegnatore mantovano, essi avevano anche creato una brachetta di raccordo, decorata con un cordone di fronde d'alloro strette da nastri incrociati⁶⁷⁶. Nell'imitazione di questo disegno per il soffitto della Blue

⁶⁷² Paolo Calari, detto il Veronese, *Studio per ampio pannello decorativo con rappresentazione del Ratto d'Europa in elaborata cartella di forma architettonica ornata di bucrani, drappi, ghirlande, figure e protomi di animali e abitata da putti e figure di satiresse*, AMOx, *Smaller Album*, f. 125. Cfr. Parker 1956, 2, cat. n. 744.

⁶⁷³ Cfr. Harris 2013b, p. 151. Su Houghton Hall, cfr. Bryant 2013a, pp. 195-202.

⁶⁷⁴ Sul *Fountain Album*, cfr. *supra*, nota 612.

⁶⁷⁵ AMOx, Gibbs V, C6, ff. 54-56. Anonimo di formazione romana o toscana, ultimo quarto del XVI secolo, *Progetto di fontana con bacino valvato sorretto da un cerchio di sirene bifide alate con braccia e code intrecciate*; Giovanni Paolo Schor, *Progetto per la decorazione del soffitto di una finestra con carro di Nettuno*; Anonimo da Giovanni Coli e Filippo Gherardi, dopo il 1700, *Rilievo di dettaglio delle partiture decorative della volta della Galleria di Palazzo Colonna*.

⁶⁷⁶ Anonimo mantovano (precedentemente attribuito a Cherubino Alberti), *Progetto di soffitto con mensole intagliate per il palazzo ducale di Mantova (appartamento dei nani)*; Giulio Campi, *Eterno benedicente in una gloria d'angeli*; John Talman, *Cornice architettonica con ghirlanda e nastri* Devonshire Collection (Trustees of the Chatsworth Settlement), *Public Ornaments, Arches, Bridges*, Album 35, fol. 6 – Cfr. Sicca 1986, p. 139 - cui si deve anche l'identificazione del soffitto cui il disegno si riferisce; Jaffe 1994, 11, no. 152, p. 38; Kingsbury 2001). Pamela Kingsbury attribuisce la responsabilità della cornicetta architettonica di raccordo tra disegno di soffitto e soggetto figurato allo stesso Giulio Campi (p. 149). In realtà i due interventi sono eseguiti

Velvet Room, William Kent non fece distinzione tra i diversi elementi, riprendendo dal *pastiche* talmaniano non solo l'idea per l'inclusione nel campo centrale di una figura in volo (il Dio Padre fu mutato in una più appropriata allegoria dell'Architettura)⁶⁷⁷ ma anche il motivo a cordone di alloro stretto da nastri della cornicetta di raccordo sopra menzionata.

Senza addentrarsi ulteriormente nell'analisi di altre opere dei restauratori del classicismo palladiano in Inghilterra, penso che al lettore risulterà ormai chiara la sostanziale continuità nel metodo progettuale seguito per definire un progetto per il nuovo palazzo del Parlamento di Londra, o per Holkham Hall tramite l'assemblaggio di una quantità di "pattern" compositivi modellati su precisi referenti formali giudicati eccellenti e mediati da fonti grafiche, rispetto a quello adottato da Wren, dai Talman, da Vanbrugh e dagli altri protagonisti del Barocco inglese per la messa a punto dei progetti definitivi per le loro opere maggiori. La stagione barocca dell'architettura e della decorazione inglese si era forse conclusa bruscamente, ma quella che le succedette ne raccolse pienamente l'eredità.

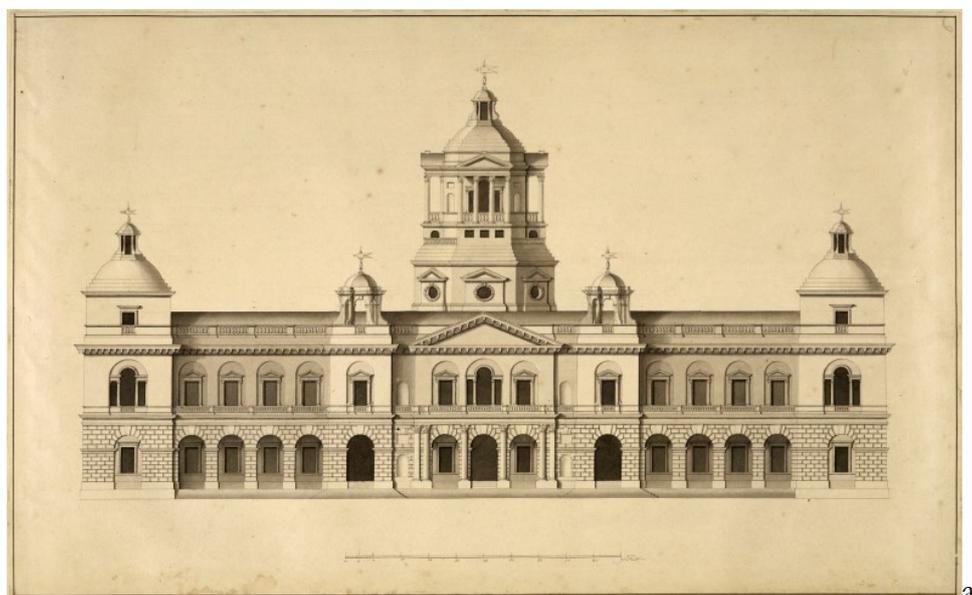
su supporti cartacei disomogenei ed eseguiti con tecnica diversa. La cornicetta presenta inoltre caratteristiche grafiche e compositive che a mio giudizio consentono di attribuire l'intervento alla mano di John Talman.

⁶⁷⁷ Bryant 2013a, pp. 191-93.

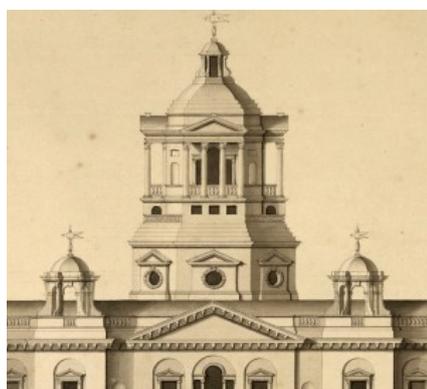
Tavole



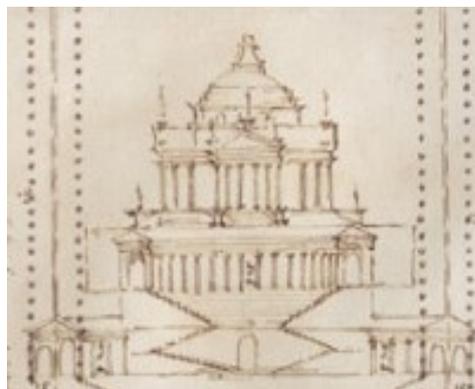
Fig. 157. Holkham Hall, fronte meridionale



a.



b.



c.

Fig. 158a-b. William Kent, *Progetto per il Palazzo del Parlamento nella città di Londra*, Londra, The National Archives, insieme e particolare; c. Andrea Palladio, *Progetto di Ricostruzione del Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina*, RIBA, particolare

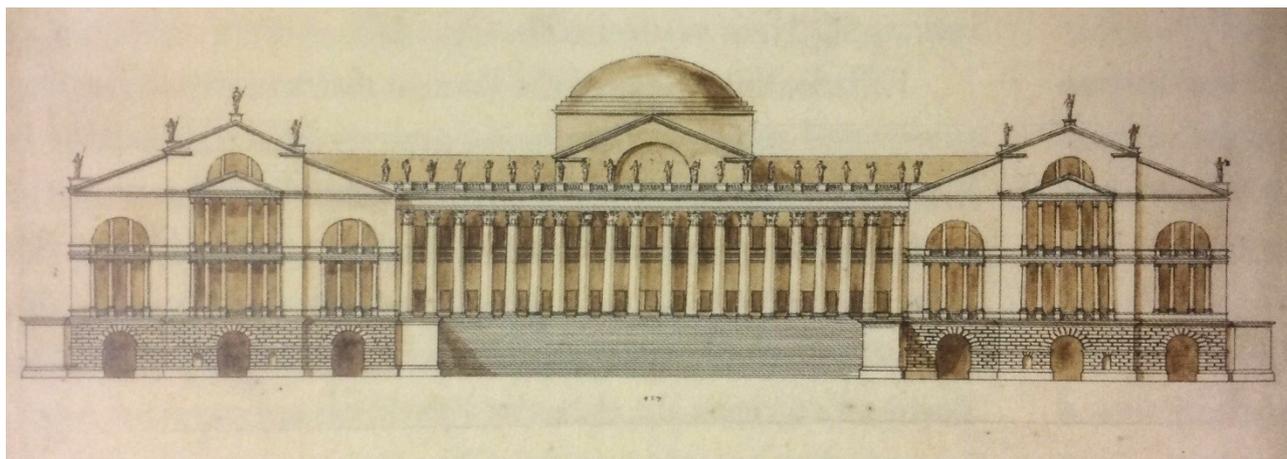
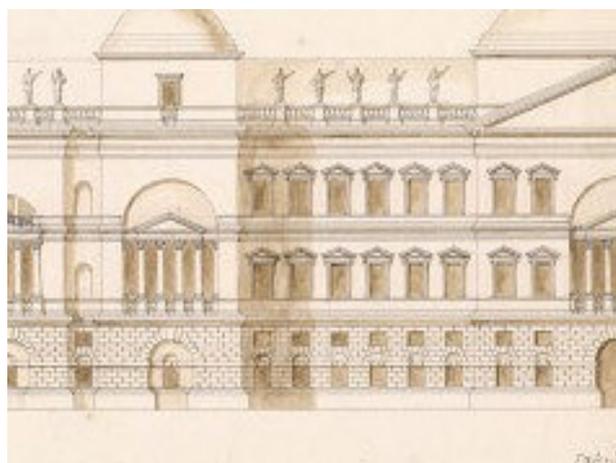
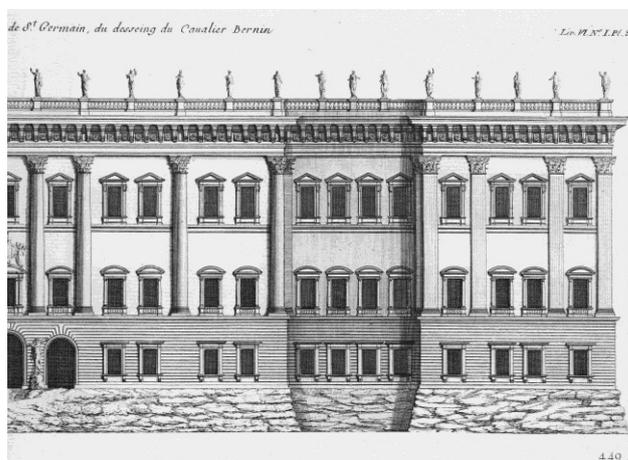


Fig. 159. Richard Boyle, Lord Burlington, *Progetto per il Palazzo del Parlamento nella città di Londra*, Londra, The National Archives



a.



b.

Fig. 160a. William Kent, *Progetto per il Palazzo del Parlamento nella città di Londra*, RIBA, particolare;
b. J. Marot, *Progetto di Bernini per la facciata del Palazzo del Louvre verso Saint Germain* (da Marot 1686)

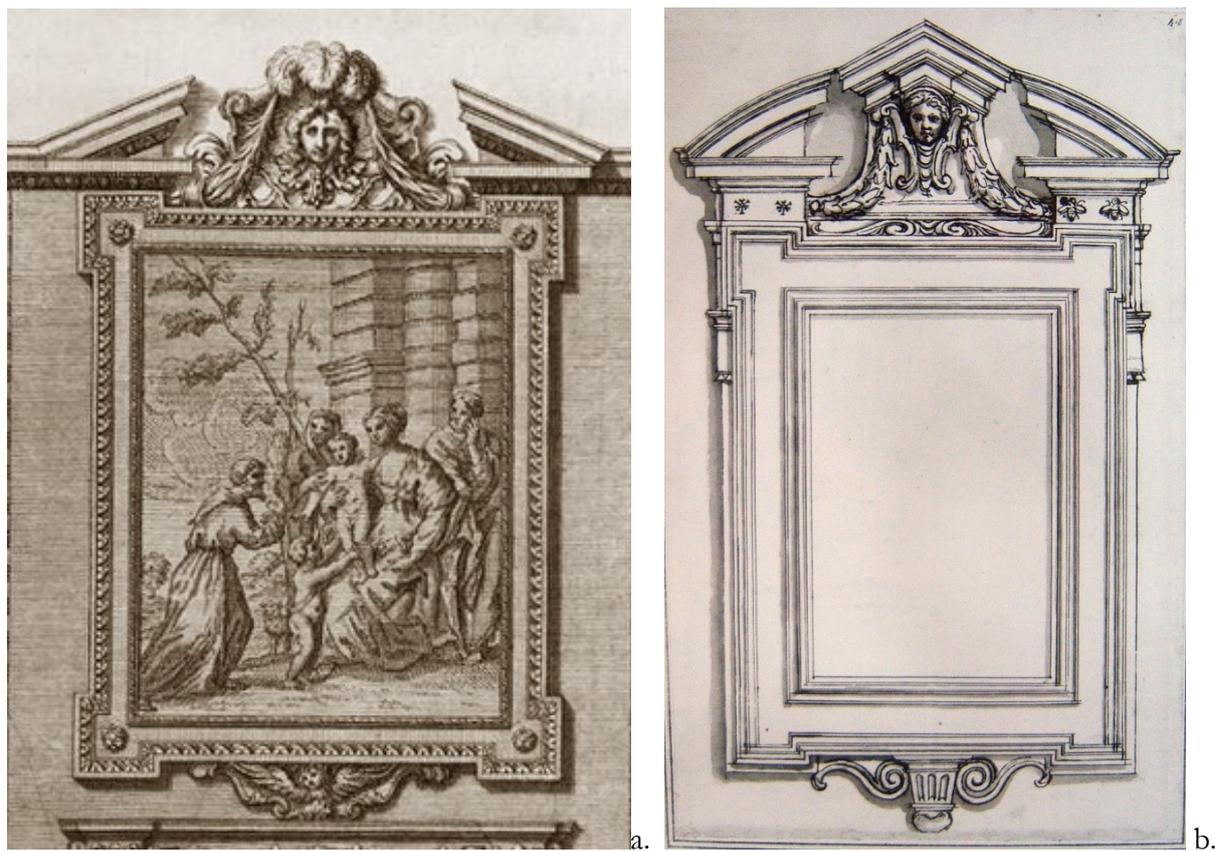


Fig. 161. William Kent, *Progetto di allestimento decorativo* (da Kent 1727); Anonimo romano della seconda metà del XVII secolo, *Progetto di cornice per finestra o edicola con emblemi della famiglia Barberini*, *Robinson [Talman] Album*

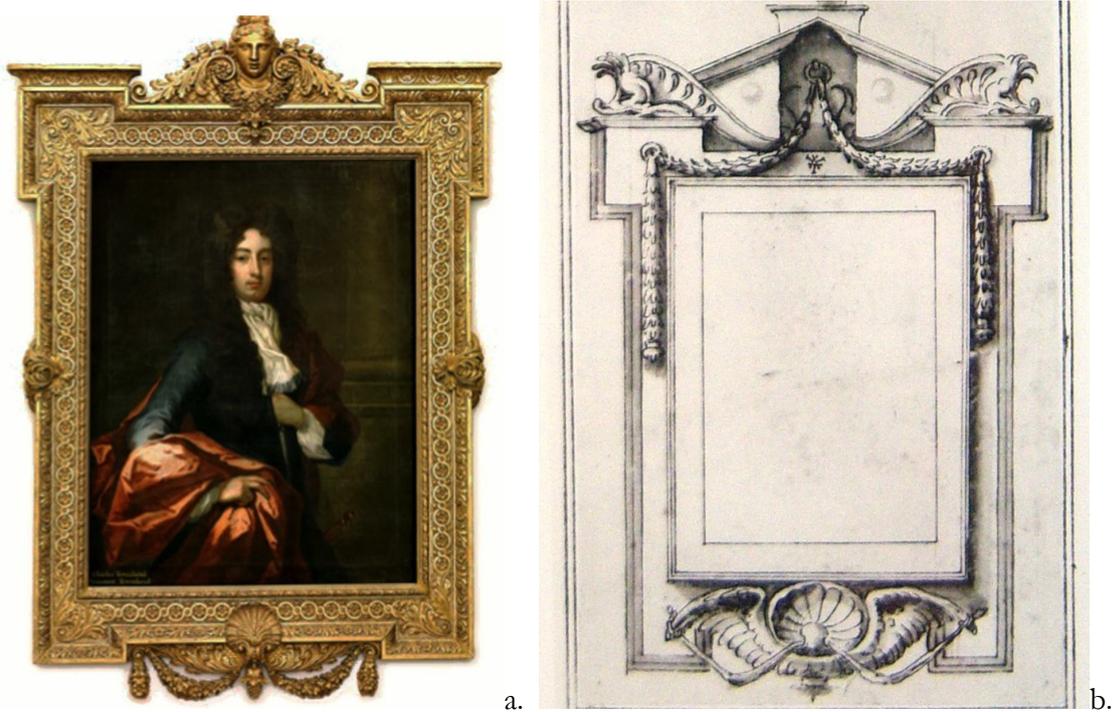


Fig. 162a. William Kent, Cornice del dipinto di Sir Godfrey Kneller, *Charles, secondo visconte di Townshend*, Raynham Hall; **b.** Anonimo romano della seconda metà del XVII secolo, *Progetto di cornice per finestra o edicola*, Robinson [Talman] *Album*



a.



b.



c.

Fig. 163a e c. William Kent, *Progetto per la decorazione del salone di Haughton Hall*, Collezione privata, particolari del progetto per la decorazione della volta; **b.** Particolare di una pagina del *Fountain Album* della collezione Talman, poi passato alla collezione Gibbs, AMOx. Da sinistra, Anonimo di formazione romana o toscana, ultimo quarto del XVI secolo, *Progetto di fontana con bacino valvato sorretto da un cerchio di sirene bifide alate con braccia e code intrecciate*; Giovanni Paolo Schor, *Progetto per la decorazione del soffitto di una finestra con carro di Nettuno*; Anonimo da Giovanni Coli e Filippo Gherardi, *Rilievo di dettaglio delle partiture decorative della volta della Galleria di Palazzo Colonna*



Fig. 164a. William Kent, Decorazione della volta della King's Gallery (particolare), Kensington Palace, Londra; **b.** Ippolito Andreasi (?), *Progetto per affresco decorativo con eroti appesi a grande festone di forma circolare pendente da un ampio nastro, includente un'arma cardinalizia Gonzaga*, AMOx, *Smaller Talman Album*



Fig. 165a. Soffitto della Blue Velvet Room, Chiswick House; **b.** Anonimo lombardo, precedentemente attribuito a Cherubino Alberti, *Progetto di soffitto con mensole intagliate per il palazzo ducale di Mantova (appartamento dei nani)* e Giulio Campi, *Eterno benedicente in una gloria d'angeli*, Chatsworth House

Bibliografia

ACIDINI 1980

C. Acidini, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, in «Paragone Arte», 359/361 (1980), pp. 141-75.

ADDISON 1705

J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy in the Years 1701, 1702, 1703*, London 1705.

AICHER 1993

P. J. Aicher, *Terminal Display Fountains ("Mostre") and the Aqueducts of Ancient Rome*, in «Phoenix», 4 (1993), pp. 339-52.

ALBERTI 1966

L. B. Alberti, *De Re Aedicatoria*, Firenze 1485, ed. a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano 1966.

Alciati 1577

A. Alciati, *Emblemata*, Antwerpen 1577.

ALLEN 1997

B. Allen, *Henry Somerset, terzo duca di Beaufort*, in *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1997), a cura di A. Wilton e I. Bignamini, Roma 1997, pp. 55-56.

ALVERI 1664

G. Alveri, *Della Roma in ogni stato*, Roma 1664.

AMENDOLA 2012

A. Amendola, *Frames for Drawings in Roman Collections: A Case Study*, in «Getty Research Journal», 4 (2012), pp. 45-56.

ANDERSON 2007

C. Anderson, *Inigo Jones and the classical tradition*, Cambridge 2007.

ANSELMINI 2001

A. Anselmi, *I progetti di Bernini e Rainaldi per l'abside di Santa Maria Maggiore*, in «Bollettino d'Arte», 117 (2001), pp. 27-78.

ANTINORI 1991

A. Antinori, *Note sui disegni di Giovanni Battista Mola nella raccolta Martinelli di Milano*, in «Il disegno di architettura», 4 (1991), pp. 34-37.

ANTINORI 2013

A. Antinori, *Studio d'architettura civile: gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma 2013.

ARRIGHI 1985

Gino Arrighi, *Un architetto attraverso l'Europa: Domenico Martinelli nei documenti lucchesi*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», 49 (1985), pp. 89-113.

ARRIGHI 1989

V. Arrighi, "Gaddi Niccolò", in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 51, Catanzaro 1989.

ARSLAN 1964

E. Arslan (a cura di), *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi. Gli Stuccatori dal Barocco al Rococo*, Como 1964.

ASTON 2009

N. Aston, *Art and Religion in Eighteenth-Century Europe*, London 2009.

AYRES 2014

J. Ayres, *Art, Artisans and Apprentices: Apprentice Painters & Sculptors in the Early Modern British Tradition*, Oxford 2014, pp. 423-24.

BAARSEN 1988

R. J. Baarsen (a cura di), *The court style in Holland*, in *Courts and Colonies: The William and Mary Style in Holland, England, and America*, catalogo della mostra (New York, Cooper-Hewitt Museum, 1988), a cura di R. J. Baarsen, G. Jackson Stops, P. M. Johnston e E. Evans Dee, New York 1988.

BACCHI 1996

A. Bacchi (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996.

BAFILE 1952

M. Bafile, *I disegni di Villa Giulia nella collezione Burlington Devonshire*, in «Palladio», 2 (1952), pp. 54-64.

BAGLIONE 1773

G. Baglione, *Le Vite de' Pittori Scultori e Architetti ed Intagliatori moderni, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Napoli 1733.

BAKER 2003

C. Baker, *The Aldrich Prints. A Late Seventeenth Century Collection*, in *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, a cura di E. Chaney, New Haven and London 2003, pp. 396-426.

BAKER 2008

C. Baker, *Talman, Aldrich, and the Oxford virtuosos*, in *John Talman, an Early-Eighteenth Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven e London 2008, pp. 269-86.

BARDESCHI, CIULICH, RAGIONIERI 2004

L. Bardeschi Ciulich, P. Ragionieri, *Michelangelo: grafia e biografia. Disegni e autografi del maestro*, Firenze 2004.

BARNARD e CLARK 1995

J. Clark, 'Lord Burlington is Here', in *Lord Burlington: Art, Architecture and Life*, a cura di T. Barnard e J. Clark, London 1995, pp. 251-310.

BAROCCHI 1987

P. Barocchi (a cura di), *Il Cardinal Leopoldo. Rapporti con il mercato veneto. Archivio del collezionismo medico*, vol. 1, Milano 1987.

BARTOLI 1565

C. Bartoli e L. B. Alberti, *L'Architettura di Leon Batista Alberti, tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli Gentil'huomo & Accademico Fiorentino. Con la aggiunta de disegni et altri diversi Trattati del medesimo Auttore*, Firenze 1565.

BARTOLI 1697

P. S. Bartoli, *Gli antichi sepolcri, ovvero, Mausolei Romani, et Etruschi, trouati in Roma & in altri luoghi celebri, nelli quali si contengono molte erudite memorie*, Roma 1697.

BARTOLINI SALIMBENI 1987

L. Bartolini Salimbeni, *Giovan Battista Soria e il cardinal Borghese: restauri a Roma 1618-1633*, in *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti e G. Miarelli Mariani, Roma 1987, pp. 399-406.

BASTOGI 2008

N. Bastogi, *Andrea Boscoli*, Firenze 2008.

BATTISTI 1959

E. Battisti, *Osservazione su due manoscritti intorno all'architettura*, in «Bollettino del Centro di studi per la storia dell'architettura», 14 (1959), pp. 28-38.

BEARD 1975

G. Beard, *Decorative Plasterwork in Great Britain*, London 1975.

BEARD 1981

G. Beard, *Craftsmen and Interior Decoration in England 1660-1820*, London 1981.

BEARD 1987

G. Beard, *The Work of Christopher Wren*, London 1987.

BEAUMONT 1975

C. Beaumont, *Pope and the Palladians*, in «Texas Studies in Literature and Language», 17 (1975), pp. 471- 75.

BECKETT 1987

J. V. Beckett, *Britain in the first age of Party: 1680-1750*, London 1987.

BEDDARD 1984

R. A. Beddard, *Wren's Mausoleum for Charles I and the Cult of the Royal Martyr*, in «Architectural History», 27 (1984), pp. 36-49.

BEDON 1983a

A. Bedon, *Disegni di G. B. Montano nelle collezioni europee*, in *L'arte in mostra: Firenze 1861, Torino 1880, Milano 1891*, a cura di B. Cinelli, M. Lamberti e A. Scotti, Roma 1983, pp. 77-85.

BEDON 1983b

A. Bedon, *Architettura e archeologia nella Roma del Cinquecento, Giovan Battista Montano*, in «Arte lombarda», 65 (1983), pp. 111-26.

BEDON 1991

A. Bedon, *I disegni di Giovan Battista Montano nella raccolta Martinelli di Milano*, in «Il disegno di architettura», 4 (1991), pp. 29-33.

BELLORI 1672

G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma 1672.

BELTRAMINI e BURNS 2008

G. Beltramini e H. Burns (a cura di), *Palladio 1508-2008*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 2008 e Londra, Royal Academy of Art, 2008), Venezia 2008.

BENCE-JONES 1984

M. Bence-Jones, *Great English Homes: Ancestral Homes of England and Wales and the People Who Lived in Them*, London 1984, pp. 173-76.

BENCIVENNI 1994

M. Bencivenni, "Falconieri Paolo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Catanzaro 1994.

BENOCCI 1985

C. Benocci, *Progetti e lavori seicenteschi per la chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini in Roma*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 26 (1985), pp. 106-12.

BERKELEY 1721

G. Lord Berkeley, *Essay towards Preventing the Ruin of Great Britain*, London 1721.

BERTOLOTTI 1881

A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII, Studi e ricerche negli archivi romani*, 2 voll., Milano 1881.

BERTRAND, BAPASOLA e CAMPBELL 2007

P. F. Bertrand, J. Bapasola T. P. Campbell, *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, catalogo dell'esposizione (New York, Metropolitan Museum of Art, 2007), New York 2007.

BETTESWORTH e HITCH 1734

A. Bettesworth e C. Hitch, *The Builder's Dictionary: Or, Gentleman and Architect's Companion: Explaining Not Only the Terms of Art in All the Several Parts of Architecture, But Also Containing the Theory and Practice*, London 1734.

BIANCHI 2006

S. Bianchi, *Speculum Romanae Magnificentiae, l'albo H56 e altre tavole lafreriane della Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli*, in «Rassegna di studi e notizie», 30 (2006), pp. 41-89.

BIGNAMINI 1981

I. Bignamini, *George Vertue, Art Historian and Art Institutions in London, 1689-1768: A Study of Clubs and Academies*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 54 (1988), pp. 1-148.

BINYON 1902

L. Binyon, *Catalogue of drawings by British artists and artists of foreign origin working in Great Britain, preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1902.

BIRD, CLAYTON e FRYMAN 2017

R. Bird, M. Clayton e O. Fryman (a cura di), *Charles II. Art and Power*, catalogo della mostra (Londra, Royal Collection 2018), London 2017.

BISSE 1711

T. Bisse, *The Merit and Usefulness of Building Churches. A Sermon Preach'd at the Opening of the Church of St. Marie in the Town and Country of Southampton on Christmas Day*, London 1711.

BLACK 1992

J. Black, *The British abroad: the Grand Tour in the eighteenth century*, New York 1992.

BLACKETT-ORD 2001

C. Blackett-Ord, *Letters from William Kent to Burrell Masingberd from the Continent, 1712-1719*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 63 (2001), pp. 75-109.

BLEAU 1682

J. Bleau, *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis Pedemonti Principis, Cypri regis*, Amsterdam 1682.

BLOM 1928

B. Blom, *The Architecture of Sir Roger Pratt, Charles II's Commissioner for the Rebuilding of London After the Great Fire: Now Printed for the First Time from His Note-books*, Oxford 1928.

BLONDEL 1675

F. Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture. Première partie*, Parigi 1675.

BLONDEL 1683

F. Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture. Second et troisième partie*, Parigi 1683.

BLONDEL 1685

F. Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture. Quatrième et cinquième et dernière partie*, Paris 1685.

BLUNT 1980

A. Blunt, *Maestri romani del Sei e Settecento (Biblioteca di Disegni, xxx)*, Firenze 1980.

BLUNT e COOKE 1960

A. F. Blunt, e H. L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, London 1960.

BOLD 1989

J. Bold, *John Webb, Architectural Theory and Practice in the Seventeenth Century*, Oxford 1989.

BOLD 2002

J. Bold, C. Bradbeer e P. Van der Merwe, *Maritime Greenwich: a world heritage site*, London 2002.

BOLD 2004

J. Bold, "May, Hugh", in *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 3 (2004), a cura di H. C. G. Matthew e B. Harrison, ed. Online: www.oxforddnb.com.

BOLTON E MEEK 2007

B. M. Bolton e C. E. Meek (a cura di), *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages*, Turnhout 2007.

BONACCORSO 1998

G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. De Benedetti, Roma 1998, pp. 95-125.

BONACCORSO 2016a

G. Bonaccorso, *Un atelier alternativo a quello di Carlo Fontana: la scuola del "mistero" di Abraham Paris*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di G. Bonaccorso e M. Fagiolo, Roma 2008, pp. 257-60.

BONACCORSO 2016b

G. Bonaccorso, *Le case dei Fontana a Roma*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di G. Bonaccorso e M. Fagiolo, Roma 2008, pp. 463-72.

BONET CORREA, BLASCO ESQUIVIAS E CANTONE 1998

A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias e G. Cantone, *Filippo Juvarra e l'architettura europea*, Napoli 1998.

BOREA 1986

E. Borea, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, Roma 1986.

BOREA 2000

E. Borea, *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico il moderno e il contemporaneo*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 2000), 2 voll., a cura di E. Borea e Carlo Gasparri, Roma 2000, vol. 1, pp. 141-52.

BORGIOLI 2008

C. Borgioli, *A history of church vestments and textiles through John Talman's drawings*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 247-66.

BOTTARI E TICOZZI 1822-1825

G. G. Bottari e S. Ticozzi (a cura di), *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura Scritte da' Più Celebri Personaggi dei Secoli XV, XVI e XVII*, 8 voll., Milano 1822-1825.

BOULENCOURT 1683

Le Jeune de Boulencourt, *Descrizione generale dell'Ospizio degl'Invalidi, stabilito da Luigi il Grande nella pianura di Grenelle presso Parigi, con piante, profili ed elevazioni delle sue facce, sezioni, ed appartamenti*, Parigi 1683.

BOYER 1707

A. Boyer, *The History of the Reign of Queen Anne, digested into Annals*, London 1707.

BRACKETT 1950

O. Brackett, *English Furniture Illustrated: A Pictorial Review of English Furniture from Chaucer to Queen Victoria*, London 1950.

BRAHAM E HAGER, 1977

A. Braham H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977.

BRANDI 1956

C. Brandi, *Arcadio o Della Scultura, Eliante o Dell'Architettura*, Torino 1956.

BRAY E EVELYN 1901

J. Evelyn, *The diary of John Evelyn*, ed. a cura di W. Bray, New York 1901.

BRAYBROOKE 1836

R. Cornwallis Neville, Barone Braybrooke, *The History of Audley End: to which are appended, notices of the Town and Parish of Saffron Walden, in the County of Essex*, London 1836.

BRETT 1713

T. Brett, *The Christian Altar and Sacrifice. A Sermon, Shewing that the Lord's Table is a Proper Altar, and the Sacrament of the Eucharist a Proper Sacrifice*, London 1713.

BRETT 2010

C. Brett, *Antonio Verrio (c1636-1707): His career and surviving work*, in «The British Art Journal», 10, 3 (2010), pp. 4-17.

BRIGSTOCKE 2004

H. Brigstocke, *The 5th Earl of Exeter as Grand Tourist and collector*, in «Papers of the British School at Rome», 72 (2004), pp. 331-56.

BRINDLE 2013

S. Brindle, *Kent and Italy*, in *William Kent. Designing Georgian Britain*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum 2014), a cura di S. Weber, London 2013, pp. 89-110.

BROMLEY 1692

W. Bromley, *Remarks in the Grand Tour of France and Italy, Lately Performed by a Person of Quality*, London 1692.

BROMLEY 1702

W. Bromley, *Several Years Travels Through Portugal, Spain, Italy, Germany, Prussia, Sweden, Denmark and the United Provinces Performed by a Gentleman*, London 1702.

BROOKE 1998

X. Brooke, *Mantegna to Rubens, the Weld-Blundell drawings collection*, London e New York 1998.

BROOKE 1999

C. N. L. Brooke, *Churches and Churchmen in Medieval Europe*, London e Rio Grande 1999.

BROWN 1982

D. B. Brown, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Vol. IV, The Earlier British Drawings: British Artists and Foreigners working in Britain before c. 1775*, Oxford 1982.

BRUSCHI 2002

A. Bruschi, *Storia dell'architettura italiana*, vol. 3, Milano 2002.

BRYANT 2013a

J. Bryant, *From "Gusto" to "Kentissime": Kent's Designs for Country Houses, Villas and Lodges*, in *William Kent. Designing Georgian Britain*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum 2014), a cura di S. Weber, London 2013, pp. 183-242.

BRYANT 2013b

J. Bryant, *A note on "Kent" frames*, in *William Kent. Designing Georgian Britain*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum 2014), a cura di S. Weber, London 2013, pp. 243-45.

BURLINGTON 1730

R. Boyle, Lord Burlington, *Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio vicentino e date in luce da Riccardo Conte di Burlington*, London 1730.

BURMAN 1987

P. Burman, *St. Paul's Cathedral*, London 1987.

BURNET 1681

G. Burnet, *The History of the Reformation of the Church of England*, London 1681.

BURNS 1999

H. Burns, *Palladio e i fondamenti di una nuova architettura al Nord*, in G. Beltramini (a cura di), *Palladio nel Nord Europa: libri, viaggiatori, architetti*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto 1999), a cura di G. Beltramini, Milano 1999, pp. 16-63.

BUSSMAN 1969

H. Bussmann *Vorzeichnungen Francesco Salviat's*, Berlin 1969.

BUTLER 1964

E. Butler, *The Cecils*, London 1964.

BYAM SHAW 1976

J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976.

CAMPBELL 1729

C. Campbell 1729 (a cura di), *Andrea Palladio's Five Orders of Architecture. Faithfully translated and all the plates exactly copied from the first Italian edition printed in Venice, 1570*, London 1729.

CAMPBELL 1715

C. Campbell, *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*, vol. I., London 1715.

CAMPBELL 1717

C. Campbell, *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*, vol. II, London 1717.

CAMPBELL 1725

C. Campbell, *Vitruvius Britannicus, or the British Architect*, vol. III, London 1725.

CAMPBELL 2002

T. P. Campbell, *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, catalogo della mostra, (New York, Metropolitan Museum of Art, 2002), New Haven e London 2002.

CAMPBELL 2004

I. Campbell (a cura di), *Ancient Roman topography and architecture. The Royal Collection*, London 2004.

CAMPBELL 2007a

J. W. P. Campbell, *Building St Paul's*, London 2007.

CAMPBELL 2007b

T. P. Campbell, *Tapestry in the Baroque, threads of splendor*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum, 2007), New Haven e London 2007.

CAPECCHI ET AL 2003

G. Capecchi, A. Fara, D. Heikamp e V. Saladivo (a cura di), *Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2003-2004), Firenze 2003.

CAPITANIO 2008a

A. Capitanio, *John Talman and the liturgy of the Catholic Church*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 225-45.

CAPITANIO 2008b

A. Capitanio, *Una galleria virtuale di oreficeria sacra*, in *Viaggio nel rito: John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, a cura di C. M. Sicca, Firenze 2008, pp. 73-112.

CARPANETO 1993

G. Carpaneto, *I palazzetti di Roma*, Roma 1993.

CARPEGGIANI 1992

P. Carpeggiani, *Il libro di pietra, Giovan Battista Bertani architetto del Cinquecento*, Milano 1992.

CARTWRIGHT 1883

J. Cartwright (a cura di), *The Wentworth Papers, 1705-1739. Selected from the Private and Family Correspondence of Thomas Wentworth, Lord Raby, Created in 1711 Earl of Strafford*, London 1883.

CASCIU 2006

S. Casciu, "Principessa di gran saviezza". *Dal fasto barocco delle corti al Patto di famiglia*, in *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 2006- 2007), a cura di S. Casciu, Firenze 2006, pp. 30-57.

CAST 2004

D. Cast, "Chéron, Louis", in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004.

CAVALIERI 1569

G. B. Cavalieri, *Urbis Romae aedificiorum illustrium quae supersunt reliquiae*, Roma 1569.

CECCARELLI 2002

L. Ceccarelli, "NON MAI", *Le "imprese" araldiche dei Duchi di Urbino, loro gesta e vicende familiari tratte dalla corrispondenza privata*, Urbino 2002.

CELIO 1628

G. B. Soria, *Tabernacoli diversi, nuovamente inuentati da M. Giovanbattista Montano milanese, date in luce da Giovanbattista Soria romano*, Roma 1628.

CELIO 1638

G. Celio, *Memoria delli nomi delli artefici delle pitture che sono in alcune Chiese, facciate e Palazzzi di Roma*, Napoli 1638.

CERRUTI FUSCO 1985

A. Cerruti Fusco, *Inigo Jones, Vitruvius Britannicus: Jones e Palladio nella cultura architettonica inglese, 1600-1740*, Pisa 1985.

CERRUTI FUSCO E VILLANI 2002

A. Cerruti Fusco e M. Villani, *Pietro da Cortona architetto*, Milano 2002.

CEVESE E CISCO 1973

R. Cevese e G. Cisco (a cura di), *Palladio*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 1973), Venezia 1973.

CHANEY 1993

E. Chaney, *Inigo Jones in Naples*, London 1993.

CHANEY 1998

E. Chaney, *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Relations since the Renaissance*, London 1998.

CHANEY 2006

E. Chaney, *Inigo Jones's "Roman Sketchbook"*, 2 voll., London 2006.

CHANEY E WILKS 2013

E. Chaney e T. Wilks, *The Jacobean Grand Tour: Early Stuart Travellers in Europe*, London e New York 2016.

CHARD E LANGDON 1996

C. Chard e H. Langdon, *Transports: Travel, Pleasure and Imaginative Geography, 1600-1830*, New Haven e London 1996.

CHARLESWORTH 1986

M. J. Charlesworth, *The Wentworths: Family and Political Rivalry in the English Landscape Garden*, in «Garden History», 14, 2 (1986), pp. 120-13.

CHARLESWORTH 2012

M. Charlesworth, *Lord Strafford's Need for a Past and British National Identity*, in *Goldsmiths and Baroque Court Culture: Lord Raby in Berlin and Wentworth Castle*, a cura di P. Eyres, New Haven e London 2012.

CHENEY 1963

I. Cheney, *Francesco Salviati*, New York 1963.

CHIARINI 1977

M. Chiarini, *The decoration of Palazzo Pitti in the seventeenth and eighteenth centuries*, in «Apollo», 106 (1977), pp. 178-89.

CHRISTIE 2000

C. Christie, *The British Country House in the Eighteenth Century*, Manchester 2000.

CHURCHILL 1935

W. A. Churchill, *Watermarks in Paper in Holland, England, France etc. in the XVII and XVIII Centuries and their Interconnection*, Amsterdam 1935.

CIARDI DUPRE, 1966

M. G. Ciardi Dupre, *Per la cronologia dei disegni di Baccio Bandinelli fino al 1540*, in «Commentari», 17 (1966), pp. 146-66.

CIECHANOWIECKI 2014

A. Ciechanowiecki, *Nation loses Bronzes from Blenheim Palace*, in «3rd Dimension, the online Magazine and Newsletter from the Public Monuments and Sculpture Association», 03 June 2014: <https://3rd-dimensionpmsa.org.uk/features/2014-06-03-nation-loses-bronzes-from-blenheim-palace> (ultimo accesso 06/01/2018).

CIECHANOWIECKI E SEAGRIM 1973

A. Ciechanowiecki e G. Seagrim, *Soldani's Blenheim Commission and other Bronze Sculptures after the Antique*, in *Festschrift Klaus Lankeheit*, a cura di W. Hartmann, Köln 1973, pp. 180-84.

CIPRIANI 1989

A. Cipriani, *L'Accademia di San Luca dai concorsi dei giovani ai Concorsi Clementini*, in *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, a cura di W. A. Boschloo, Uitgeverij 1989, pp. 61-76.

CLARK 1898

A. Clark (a cura di), *'Brief Lives': Chiefly of Contemporaries, Set Down by John Aubrey, between the Years 1669 and 1696*, 2 voll., Oxford 1898.

CLARK 1965

S. G. Clark, *The later Stuarts 1660-1714*, Oxford 1965.

CLARK 2000

P. Clark, *British Clubs and Societies 1580-1800: The Origins of an Associational World*, Oxford 2000.

CLAYTON 1992

T. Clayton, *The Print Collection of George Clarke at Worcester College Oxford*, in «Print Quarterly», 9 (1992), pp. 123-41.

CLAYTON 2004

T. Clayton, "Clarke, George", in *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 3 (2004).

CLÉMENT 1868

P. Clément, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, 5 voll., Paris 1868.

COCCHIA, PALMINTERI, PETRONI 1987

S. Cocchia, A. Palminteri, L. Petroni (a cura di), *Villa Giulia: un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva del Cinquecento*, in «Bollettino d'Arte», 42 (1987), pp. 47-90.

COFFIN 1960

D. R. Coffin, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton 1960.

COGAN 1654

H. Cogan, *A Direction for Such as Shall Travell into Rome How They May with the Most Ease and Conveniency View All Those Rarities, Curiosities and Antiquities which Are to Be Seene There*, London 1654.

COLLINS 1727

A. Collins, *The English Baronage: or an Historical Account of the Lives and Most Memorable Actions of Our Nobility, with their descendets, Marriages, and Issue*, London 1727.

COLLINS 1735

A. Collins, *The Peerage of England Containing a Genealogical and Historical Account ecc.*, London 1735.

COLLINS 1960

P. Collins, *New Light on Leoni*, in «Architectural Review», 127 (1960), pp. 235-36.

COLLINS 1997

J. Collins, *Perpetual Motion; An Ancient Mystery Solved?*, London 1997.

COLLINS E GOSLING 1727

A. Collins e R. Gosling, *The English Baronage: Or, An Historical Account of the Lives and Most Memorable Actions of Our Nobility, with Their Descents, Marriages, and Issue*, 2 voll., London 1727.

COLONNA 2004

S. Colonna, *Eros, Anteros, Età dell'Oro, La Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma*, in «Bollettino Telematico dell'Arte», 353 (2004).

COLVIN 1950

H. M. Colvin, *The Fifty New Churches*, in «Architectural Review», 107 (1950), pp.189-96.

COLVIN 1952

H. M. Colvin, *Architectural drawings in the Bodleian Library*, Oxford 1952.

COLVIN 1954

H. M. Colvin, *A biographical dictionary of English architects, 1660-1840*, London 1954.

COLVIN 1963

H. M. Colvin, *The history of King's Works*, vol. 5, New Haven e London 1963.

COLVIN 1964

H. M. Colvin, *A catalogue of architectural drawings of the 18th and 19th centuries in the library of Worcester College Oxford*, Oxford 1964.

COLVIN 1968

H. M. Colvin, *Royal buildings*, London 1968.

COLVIN E HARRIS 1970

H. M. Colvin e J. Harris, *The country seat, studies in the history of the British country house. Presented to Sir John Summerson on his 65th birthday, together with a select bibliography of his published writings*, London 1970.

COLVIN 1976

H. M. Colvin, *The Sheldonian Theatre and the Divinity School*, Oxford 1976.

COLVIN 1978

H. M. Colvin, *Biographical Dictionary of British Architects: 1600-1840*, London 1978.

COLVIN 1981

H. M. Colvin, *The church of St Mary Aldermary and its rebuilding*, in «Architectural History», 24 (1981), pp. 24-31.

COLVIN 1983

H. M. Colvin, *Unbuilt Oxford*, New Haven e London 1983.

COLVIN 1993

H. M. Colvin, *What we mean by Amateur*, in *The Role of the Amateur Architect*, atti del convegno (Londra, The Georgian Group, 1993), a cura di G. Worsley, London 1993, pp. 4-6.

COLVIN 1995a

H. M. Colvin, *Introduction*, in *Lord Burlington: Art, Architecture and Life*, a cura di T. Barnard e J. Clark, London 1995, pp. xxiii-xxix.

COLVIN 1995b

H. M. Colvin, *A Biographical Dictionary of British Architects, 1660-1840*, New Haven e London 1995.

COLVIN 1999

H. M. Colvin, *The South Front of Wilton House*, in *Essays in Architectural History*, New Haven e London, 1999, pp. 136-57.

COLVIN E ARNOLD 2003

H. M. Colvin e D. Arnold, *Reading Architectural History*, London 2003.

COLVIN E NEWMAN 1981

H. M. Colvin e J. Newman, *Of Building, Roger North's writings on Architecture*, Oxford 1981.

CONAN 2005

M. Conan, *Baroque Garden Cultures: Emulation, Sublimation, Subversion*, Washington 2005.

CONNOR 1975

T. P. Connor, "Leoni Giacomo (c. 1686-1746)", in *The Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 23 (1975), pp. 401-02.

CONNOR 1977

T. P. Connor, *The Making of 'Vitruvius Britannicus'*, in «Architectural History», 20 (1977), pp. 14-30.

CONNOR BULMAN 2008

L. M. Connor Bulman, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman, An Early-Eighteenth Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven e London 2008, pp. 287-307.

COOPE 1984

R. Coope, *The Gallery in England: Names and Meanings*, in «Architectural History», 27 (1984) p. 446-55.

CORONELLI 1694

V. M. Coronelli, *Viaggi del P. Coronelli. Consecrati all'eccellenza reverendissima, di monsignore Giovanni Casimiro Ab-Alten Bokun, referendario dell'una, e l'altra signatura, protonotario apostolico, inviato straordinario del regno di Polonia alla Santa Sede alla serenissima repubblica di Venetia, ed agli altri sovrani dell'Italia*, 2 voll., Venezia 1694.

COURTENAY 1836

T. P. Courtenay, *Memoirs of the Life, Works, and Correspondence of Sir William Temple*, 2 voll., London 1836.

COX E NORMAN 1930

M. H. Cox e P. Norman (a cura di), "Whitehall", *Survey of London*, vol. 13, 2, London 1930.

CRANDALL 1933

W. W. Crandall, *Catalogue of the Drawings of James Gibbs and their connection with his life and work*, Tesi di Laurea, University of Oxford 1933.

CROFT MURRAY 1974

E. Croft-Murray, *Antonio Verrio*, in *Studi di Storia Pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, a cura di M. Paone, Galatina 1974, pp. 415-459.

CROFT-MURRAY 1960

E. Croft-Murray, *Catalogue of British drawings*, 2 voll., London 1960.

CROFT-MURRAY 1962

E. Croft-Murray, *Decorative Painting in England 1537-1837*, vol. 1, London 1962.

CROPPER 1984

E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984.

CRUICKSHANK 2012

D. Cruickshank, *The Country House Revealed. A Secret History of the British Ancestral Home*, London 2012.

CULME 1990

J. Culme (a cura di), *Silver Treasures From The Kremlin*, catalogo dell'esposizione (Londra, Sotheby's 1990), London 1990.

CURCIO 1999

G. Curcio, *Le ambizioni di un ticinese. Giovanni Battista Mola da Coldrerio*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'arte 1999), a cura di M. Kahn-Rossi e M. Francioli, Milano 1999, pp. 305-08.

CURCIO 2003

G. Curcio, *Roma: il committente e l'architetto. Cantieri e fabbriche nella Roma del Seicento*, in *Storia dell'architettura italiana, il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, vol. 1, pp. 278-313.

D'OENCH 1979

E. D'Oench, *Country Houses in Great Britain*, New Haven 1979.

DA VINHA

M. da Vinha, *Le Versailles de Louis XIV: le fonctionnement d'une résidence royale au XVII siècle*, Paris 2009.

DARLEY 2006

G. Darley, *Evelyn: Living for Ingenuity*, New Haven 2006.

DAVIDSON 1966

B. F. Davidson (a cura di), *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, catalogo critico della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1966), Firenze 1966.

DAVIDSON 1976

B. Davidson, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in «The Art Bulletin», 3 (1976), pp. 395-423.

DAVIDSON 2008

P. Davidson, *Donec Templam refeceris*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 77-95.

DAVIES E HEMSOLL 2013

P. Davies e D. Hemsoll, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A, n. 10: Antiquities and Architecture. Renaissance and Later Architecture and Ornament*, 2 voll., London 2013.

DE BEER 1955

E. S. De Beer, *The Diary of John Evelyn*, Oxford 1955.

DE BOULENCOURT 1683

Le Jeune de Bouleucourt, *Description générale de l'hostel royal des Invalides établi par Louis le Grand dans la plaine de Grenelle près Paris*, Paris 1683.

DE CHANTELOU E LALANNE 1885

P. Fréart De Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernini en France*, ed. a cura di L. Lalanne, Paris 1885.

DE FEO E MARTINELLI 1996

V. De Feo, V. Martinelli (a cura di), *Andrea Pozzo*, Milano 1996.

DE FRANQUEVILLE 1968

R. De Francqueville, *Pierre de Francqueville, sculpteur des Médicis et du roi Henri IV (1548-1615)*, Paris 1968.

DE GIORGI 2009

R. De Giorgi, «Couleur, couleur» *Antonio Verrio un pittore in Europa tra Seicento e Settecento*, Firenze 2009.

DE L'ORME 1578

P. De L'Orme, *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz, trouvees n'agueres par Philibert de L'Orme*, Paris 1578.

DE LA RUFFINIÈRE DU PREY 2000

P. de la Ruffinière du Prey, *Hawksmoor's London Churches: Architecture and Theology*, Chicago 2000.

DE LA RUFFINIÈRE DU PREY 2012

P. de la Ruffinière du Prey, *English emulation of Saint Peter's from Vitruvius Britannicus to Biblioteca Radcliviana*, in *La basilica di San Pietro*, a cura di G. Morello, Roma 2012, pp. 581-93.

DE LIMIERS 1724

H. P. De Limiers, *Istoria del regno di Luigi 14. re di Francia, e di Navarra, divisa in quattro tomi; tradotta dalla lingua francese nell'italiana*, 4 voll., Venezia 1724.

DE PILES 1706

R. De Piles, *The Art of Painting, and the Lives of the Painters, containing, a compleat treatise of painting, designing, and the use of prints: with reflections on the works of the most celebrated painters, and of the several schools of Europe, as well ancient as modern: being the newest, and most perfect work of the kind extant*, traduzione con note di commento a cura di J. Savage, London 1706.

DE ROSSI 1650

G. G. de Rossi, *Libro de catafalchi, tabernacoli. Con varii disegni di porte fenestre et altri ornamenti di architettura*, Roma 1650.

DE ROSSI 1670

G. G. de Rossi, *Freggi dell'architettura*, Roma 1670.

DE ROSSI 1684

G. G. de Rossi, *Li cinque libri di architettura di Gio. Battista Montano Milanese*, Roma 1684.

DE ROSSI 1691

G. G. de Rossi, *Fontane di Roma e del Lazio*, Roma 1691.

DE ROSSI 1713

G. G. de Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti*, Roma 1713.

DE ROSSI E SPECCHI 1702

D. de Rossi e A. Specchi, *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma con le misure piante modini, e profili. Opera de' più celebri architetti de nostri tempi*, Roma 1702.

DE' ROSSI 1645

F. De' Rossi, *Ritratto di Roma Moderna*, Roma 1645.

DE' ROSSI 1653

G. M. De' Rossi, *Compendio dell'attioni e vita di M. cardinal L. romano. Vescovo d'Ostia, e Velletri, del S. Collegio decano*, Roma 1653.

DEFOE 1724

D. Defoe, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*, 4 voll. London 1724-6, ed. a cura di G. D. H. Cole e D. C., Browning, London 1962.

DELBEKE E MOREL 2012

M. Delbeke e A.F. Morel, *Roma Antica, Sacra, Moderna: The Analogous Romes of the Travel Guide*, in «Library Trends», 61,2 (2012), pp. 397-417.

DELLA TORRE 1990

S. Della Torre, *Disegni di G. Antonio Piotti per S. Croce di Riva S. Vitale*, in «Il disegno di architettura», 1 (1990), pp. 21-22.

DESGODETZ 1682

A. B. Desgodetz's, *Les edifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, Paris 1682.

DETHLOFF 1996

D. Dethloff, *The Executors' Account Book and the Dispersal of Sir Peter Lely's Collection*, in «Journal of the History of Collections», 1 (1996), pp. 20-25.

DETHLOFF 2007

D. Dethloff, *Sir Peter Lely's collection of prints and drawings*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, London 2007, pp. 123-39.

DEW E PRICE 2014

B. Dew, F. Price, *Historical Writing in Britain, 1688-1830*, London 2014.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1742

A. J. Dezallier d'Argenville, *L'histoire naturelle éclaircie dans deux de ses parties principales la lithologie et la conchyliologie dont l'une traite des pierres et l'autre des coquillages: ouvrage dans lequel on trouve une nouvelle méthode [et] une notice critique des principaux auteurs qui ont écrit sur ces matières: enrichi de figures dessinées d'après nature*, Paris 1742.

DI CASTELLAMMONTE

A. di Castellamonte, *Venaria Reale, Palazzo di Piacere, e di Caccia*, Torino 1674.

DOGSON 1944

C. Dogson, *The Aldrich Collection in Christ Church Library, Oxford*, in «Connoisseur», 494 (1944), pp. 82-98.

DONALDSON 2011

I. Donaldson, *Ben Jonson: A Life*, Oxford 2011.

DORATI DA EMPOLI 2008

M. C. Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi: un protagonista del Settecento romano*, Roma 2008.

DOWNES 1953

K. Downes, *Hawksmoor's Sale Catalogue*, in «The Burlington Magazine», 607 (1953), pp. 332-35.

DOWNES 1959

K. Downes, *Nicholas Hawksmoor*, London 1959.

DOWNES 1961

K. Downes, *Two Hawksmoor Drawings*, in «The Burlington Magazine», 699 (1961), pp. 279-.

DOWNES 1966

K. Downes, *English Baroque Architecture*, London 1966.

DOWNES 1968

K. Downes, *John Evelyn and architecture, a first inquiry*, in *Concerning architecture*, a cura di J. Summerson, London 1968, pp. 28-39.

DOWNES 1971a

K. Downes, *Wren and Whitehall in 1664*, in «The Burlington Magazine», 815 (1971), pp. 89-93.

DOWNES 1971b

K. Downes, *Christopher Wren*, London 1971.

DOWNES 1977a

K. Downes, *The architecture of Wren*, New York 1982.

DOWNES 1977b

K. Downes, *Vanbrugh*, London 1977.

DOWNES 1984

K. Downes, *The publication of Shaftesbury's 'Letter Concerning Design'*, in «Architectural History», 27 (1984), pp. 519-23.

DOWNES 1987a

K. Downes, *Sir Christopher Wren, the design of St. Paul's Cathedral*, London 1987.

DOWNES 1987b

K. Downes, *Sir John Vanbrugh, A Biography*, London 1987.

DOWNES 1988a

K. Downes, *Sir Christopher Wren: the design of St. Paul's Cathedral*, London 1988.

DOWNES 1988b

K. Downes, *The Architecture of Wren*, London 1982.

DOWNES 1991

K. Downes, *Sir Christopher Wren and the making of St Paul's*, London 1991.

DOWNES 1994

K. Downes, *Sir Christopher Wren, Edward Woodroffer, J. H. Mansart and Architectural History*, in «Architectural History», 37 (1994), pp. 37-67.

DRURY 1980

P. J. Drury, *No Other Palace in the Kingdom Will Compare with It: The Evolution of Audley End, 1605-1745*, in «Architectural History», 23 (1980), pp. 1-39, 145-71.

DRYDEN 1695

J. Dryden, *The art of painting by Dufresnoy, Charles-Alphonse, 1611-1668*, London 1695.

DU CERCEAU 1594-1595

A. J. du Cerceau, *Premier [et Second] volume des plus excellents bastiments de France*, Paris 1594-1595.

DU CERCEAU 1699

J. A. du Cerceau, *Livre de diverses frises*, Paris 1699.

ECHLIN KELLY 2016

A. Echlin e W. Kelley, *A 'Shaftesburian Agenda'? Lord Burlington, Lord Shaftesbury and the Intellectual Origins of English Palladianism*, in «Architectural History», 59 (2016), pp. 221-52.

VAN ECK 2012

C. van Eck, *Figuring the Sublime in English Church Architecture 1640-1730*, in *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus "Peri Hupsous" in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, a cura di C. van Eck et al., Leiden 2012, pp. 221-245.

EDITORIAL 1945

Editorial, *P. H. Lankrink's Collection*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 503 (1945), pp. 28-32, 34-35.

EGGER 1929

H. Egger, *Der Uhrtumbau Pauls V*, in «Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Institut te Rome», 9 (1929), pp. 71-110.

ENGEL 2001

M. Engel, *Das Forum Fridericianum und die monumentalen Residenzplätze des 18. Jahrhunderts*, Tesi di Laurea, Freie Universität Berlin, 2001.

ERNSTBERGER 1960

A. Ernstberger, *Post und Politik: zur Abwehrkampf Kaiser Leopold I gegen König Ludwig XIV*, München 1960, pp. 5-12.

ESTERLY 1998

D. Esterly, *Grinling Gibbons and the art of carving*, London 1998.

EVANS 2010

M. Evans, C. Browne, *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, London 2010.

EVELYN 1662

J. Evelyn, *Sculptura: or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper*, London 1662.

EVELYN E FRÉART 1664

J. Evelyn e R. Fréart, *A Parallel of the Antient Architecture with the Modern in a collection of ten principal authors who have written upon the five orders*, London 1664.

FAEDO E FRANGENBERG 2005

L. Faedo e T. Frangenberg (a cura di), *Hieronymus Tetius, Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae - Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, Pisa 2005.

FAGIOLO 2013

M. Fagiolo, *Roma barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013.

FAIRBAIRN 1998

L. Fairbairn, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, 2 voll., London 1998.

FALDA 1652

G. B. Falda, *Ritratto di Roma antica e moderna*, Roma 1652.

FALDA E DE ROSSI 1665

G. B. Falda e G. G. de Rossi, *Nuovo Teatro delle fabbriche, & edifizij di Roma moderna, sotto il pontificato di Papa Alessandro VII*, 2 voll., Roma 1665.

FALDA E DE ROSSI 1669a

G. B. Falda e G. G. de Rossi, *Il terzo libro del Nuovo Teatro delle facciate delle chiese di Roma date in luce sotto il fel. Pontificato di N. S. papa Clemente IX*, Roma 1669.

FALDA E DE ROSSI 1669b

G. G. de Rossi e G. B. Falda, *Le chiese di Roma nuovamente disegnate in prospettiva et intagliate*, 3 voll., Roma 1669.

FALDA E DE ROSSI 1670-1675

G. B. Falda e G. G. de Rossi, *De Nuovi disegni delle architetture, e piante dei palazzj di Roma e dei più celebri architetti*, 2 voll., Roma 1675.

FALDA E VENTURINI 1690

G. B. Falda e G. F. Venturini, *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con li loro prospetti, come sono al presente*, Roma 1690.

FALDA, SPECCHI E DE ROSSI 1665

G. B. Falda, A. Specchi, G. G. de Rossi, *Il Nuovo teatro delle fabbriche et edifici, in prospettiva di Roma Moderna*, Roma 1665.

FEIR 2008

A. Feir, *John Talman and All Souls College, Oxford, 1708-1709*, in «Georgian Group Journal», 16 (2008), pp. 97-113.

FÉLIBIEN 1706

F. Félibien, *Descrizione della Chiesa Reale degl'Invalidi*, Paris 1706.

FENTON 2006

J. Fenton, *School of genius. A history of the Royal Academy of Arts*, London 2006.

FERMOR 1996

S. Fermor, *The Raphael Tapestry Cartoons: narrative, decoration, design*, London 1996.

FERRANTE 1636

C. Ferrante, *Architettura con diversi ornamenti cauati dall'antico da Gio. Battista Montano*, Roma 1636.

FERRANTE 1638

C. Ferrante, *Raccolta de' Tempij et Sepolcri disegnati dall'antico da Gio. Batt.a Montano Milanese*, Roma 1638.

FERRARINO E GREPPI 1978

L. Ferrarino e C. Greppi, *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid 1978.

FERRERIO 1655

P. Ferrerio, *Palazzj di Roma de più Celebri Architetti*, Roma 1655.

FESTA MILONE 1979

M. Festa Milone, *Fra sperimentalismo ed utopia: il progetto di Baldassarre Peruzzi per il San Domenico di Siena*, in «Storia Architettura», 3 (1979), pp. 51-74.

FINCHAM 2003

K. Fincham, «According to ancient custom»: the return of altars in the Restoration Church of England, in «TRHS», 13 (2003), pp. 29-54.

FISCHER 1972

M. Fischer, *Lafreer's "Speculum Romanae Magnificentiae": addenda zu Hülsens Verzeichnis*, in «Berliner Museen», 22 (1972), pp. 10-17.

FISHER E NEWMAN 1985

G. Fisher e J. Newman, *A Fountain Design by Inigo Jones*, in «The Burlington Magazine», 989 (1985), pp. 530-33.

FOLDS McCULLAGH 1997

S. Folds Mc Cullagh (a cura di), *Italian drawings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago 1997.

FONTANA 1590

D. Fontana, *Della trasposizione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di Nostro Signore papa Sisto V*, Roma 1590.

FONTANA 1694

C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo, cum aedificiis maxime conspicuis antiquitatis, et recens ibidem constitutis: Il Tempio Vaticano e la sua origine, Jo. Francisci Buagni*, Roma 1694.

FORD 1985

B. Ford, *Sir Andrew Fountaine. One of the Keenest Virtuosi of the Age*, in «Apollo Magazine», 285 (1985), pp. 352.

FORREST 2016

A. Forrest, *How London might have looked: five masterplans after the great fire of 1666*, recensione alla mostra *Creation from Catastrophe: How Architecture Rebuilds Communities* (Londra, RIBA, 2016), in «The Guardian», 25 January 2016.

FOSS E JOEKES 1980

A. Foss e R. Joekes, *Country house treasures of Britain*, London 1980.

FOXELL 1934

M. F. Foxell, *Wren's craftsmen at St Paul's Cathedral*, London 1934.

FOYLE 2002

J. Foyle, *A Reconstruction of Thomas Wolsey's Great Hall at Hampton Court Palace*, in «Architectural History», 45 (2002), pp. 128-58.

FRANCART 1616

J. Francart's, *Premier Livre d'Architecture*, Brussels 1616.

FRANCESCHINI 1772

G. B. Franceschini, *Memorie della vita di Domenico Martinelli, sacerdote lucchese e insigne architetto*, Lucca 1776.

FRANGERBERG 2003

T. Frangerberg, *The beauty and majesty of the images. Pietro da Cortona's Barberini ceiling in Teti's Aedes Barberinae*, in *The rise of the image*, a cura di R. Palmer e T. Frangerberg, Farnham 2003, pp. 135-56.

FRANZINI 1667

F. Franzini, *Descrizione di Roma antica e moderna: nella quale si contengono chiese monasterij hospitali compagnie collegij e seminarij [...]*, Roma 1667.

FRASER E HARRIS 1960

P. Fraser e J. Harris, *A Catalogue of Drawings by Inigo Jones, John Webb and Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington in the Burlington-Devonshire Collection*, dattiloscritto consultabile nella biblioteca del RIBA, 1960.

FREDDOLINI 2008

F. Freddolini, *John Talman in Florence*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 127-57.

FREDDOLINI 2013

F. Freddolini, *G. Baratta, 1670-1747, scultura e industria del marmo tra Toscana e le corti d'Europa*, Roma 2013.

FREDDOLINI 2017

F. Freddolini, *Denmark and Italian Sculpture*, in *Sculpture and the Nordic Region*, a cura di E. Carbone, Farnham 2017.

FREY 1924

D. Frey, *Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 3, 1924, pp. 5-113.

FREY 1971

L. Frey, *Anglo-Prussian Relations, 1703-1708: Thomas Wentworth, Baron Raby's Mission to Berlin*, tesi di dottorato, Ohio State University, 1971.

FRIEDMAN 1975

T. Friedman, *The English Appreciation of Italian Decorations*, in «The Burlington Magazine», 873 (1975), pp. 841-47.

FRIEDMAN 1976

T. Friedman, *Foggini's Statue of Queen Anne*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten*, a cura di T. Friedman, München 1976, pp. 39-56.

FRIEDMAN 1984

T. Friedman, *James Gibbs*, New Haven e London 1984.

FRIEDMAN 1988

T. Friedman, *Lord Harrold in Italy 1715-16: Four Frustrated Commissions to Leoni, Juvarra, Chiari and Soldani*, in «The Burlington Magazine», 1028 (1988), pp. 836-45.

FRIEDMAN 1995

T. Friedman, *The transformation of York Minster, 1726-42*, in «Architectural History», 38 (1995), pp. 69-90.

FRIEDMAN 2013

T. Friedman, *De Rossi Books and England*, in *Studio di architettura civile: gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa dei Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma 2013, pp. 213-31.

FROMMEL 1968

C. L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, München 1968.

FROMMEL 2003

C. L. Frommel, *Architettura alla corte papale del Rinascimento*, Milano 2003.

FUHRING 1989

P. Fuhring, *Design into art: drawings for architecture and ornament. The Lodewijk Houthakker collection*, London 1989.

FUHRING 2003

P. Fuhring, *Jean Barbet's 'Livre d'Architecture, d'Autels et de Cheminées': Drawing and Design in Seventeenth-Century France*, in «The Burlington Magazine», 1203 (2003), pp. 421-30.

FUHRING ET AL. 2015

P. Fuhring, L. Marchesano, R. Mathis, V. Selbach, *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660-1715*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Research Institute, 2010), Los Angeles e Paris 2015.

FÜRST 1956

V. Fürst, *The Architecture of Sir Christopher Wren*, London 1956.

FUSCONI 2008

G. Fusconi, *Philipp Schor, gli Altieri e il Marchese del Carpio*, in *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock: un regista del gran teatro del barocco*, a cura di C. Strunck, München 2008, pp. 175-91.

GAMER 1978

J. Gamer, *Matteo Alberti Oberbaudirektor des Kurfürsten Johan Wilhelm von der Pfalz*, Düsseldorf 1978.

GERAGHTY 1999

A. Geraghty, *Introducing Thomas Laine: Draughtsman to Sir Christopher Wren*, in «Architectural History», 42 (1999), pp. 240-45.

GERAGHTY 2007

A. Geraghty, *The architectural drawings of Sir Christopher Wren at All Souls College, Oxford: a complete catalogue*, London 2007.

GERAGHTY 2011

A. Geraghty, *Nicholas Hawksmoor's Drawing Technique of the 1690s and John Locke's Essay Concerning Human Understanding*, in *Rethinking the Baroque*, a cura di H. Hills, Oxford 2011, pp. 125-41.

GERBINO E JOHNSTON 2009

A. Gerbino e S. Johnston, *Compass and Rule: Architecture as Mathematical Practice in England. 1500-1750*, New Haven 2009.

GERE E PUNCHEY 1983

J.A. Gere e Ph. Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Artists working in Rome, c. 1550 to c. 1640*, London 1983.

GIANNINI 1725

S. Giannini, *Opera del Caval. Francesco Boromino cavata da suoi Originali*, Roma 1725.

GIBSON WOOD 1993

C. Gibson-Woods, *The Political Background to Thornbill's Paintings in St. Paul's Cathedral*, in «Journal of the Courtauld and Warburg Institutes», 56 (1993), pp. 229-37, 244.

GIOMETTI 2007

C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa 2007.

GIOMETTI 2008

C. Giometti, *John Talman and the Roman art world*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 159-87.

GOOD 2014

C. Good, *Constructing the 'English School'. Contested Narratives of Nation in the Writing of Richard Graham and Bainbrigg Buckeridge*, in *Historical Writing in Britain, 1688-183*, a cura di B. Dew e F. Price, London 2014, pp. 53-72.

GOTCH 1938

J. Gotch, *Inigo Jones's Principal Visit to Italy in 1614: The Itinerary of his Journeys*, in «Journal of the Royal Institute of British Architects», 46 (1938), pp. 85-86.

GOTHCH 1912

J. A. Gotch, *The Original Drawings for the Palace at Whitehall attributed to Inigo Jones*, in «The Architectural Review», 31 (1912), pp. 333-64.

GRAHAM 1695

R. Graham, *Short account of the most eminent painters, both ancient and modern, continued down to the present times, according to the order of their succession*, aggiunto a J. Dryden, *The art of painting by Dufresnoy, Charles-Alphonse, 1611-1668*, London 1695.

GRAMBERG 1964

W. Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlin 1964.

GREEN 1951

D. Green, *Blenheim Palace*, London 1951.

GREEN 1964

D. Green, *Grinling Gibbons: His Work as Carver and Statuary, 1648-1721*, London 1964.

GREEN 1968

D. Green, *Blenheim Palace, Woodstock, Oxfordshire*, Oxford 1968.

GREGG 1981

P. Gregg, *King Charles I*, London 1981.

GREGG 2014

E. Gregg, *Queen Anne*, New Haven 2014.

GRIFFITHS 1994

A. Griffiths, *Print Collecting in Rome, Paris and London in the early eighteenth century*, in «Harvard University Art Museums Bulletin», 3 (1994), pp. 37-59.

GRIFFITHS 1997a

A. Griffiths, *The Talman Collection, Its Dispersal and the Principal Surviving Elements of It*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 181-97.

GRIFFITHS 1997b

A. Griffiths, *Talman Marks on Prints and Drawings*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 198-201.

GRIFFITHS 1997c

A. Griffiths, *Catalogue of Talman Marks*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 202-32.

GRIFFITHS 1997d

A. Griffiths, *Transcript of the Catalogue of the Talman Sale, 19-26 April 1727*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 233-42.

GRIFFITHS 1997e

A. Griffiths, *Transcript of the Catalogue of the Talman Sale, 5-10 April 1728*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 242-52.

GRIFFITHS 1997f

A. Griffiths, *William Talman Inventory, 1719, introduced and transcribed by the late Lindsay Boynton*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 253-57.

GROS E BURNS 2006

P. Gros e H. Burns, *Palladio e l'antico*, Venezia 2006.

HABAKKUK 1955

H. J. Habakkuk, *Daniel Finch, 2nd Earl of Nottingham, his house and estate*, in «Studies in Social History», a cura di J. Plumb, London 1955, pp. 139-78.

HAGER 1971

H. Hager, *Il modello di Ludovico Rusconi Sassi nel concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano (1732) ed i prospetti a convessità centrale durante la prima metà del Settecento*, in «Commentari», 1 (1971), pp. 41-49.

HAGER 1972

H. Hager, *Le Facciate dei SS. Faustino e Giovita e di S. Biagio in Campitelli (S. Rita) a Roma. A proposito di due opere giovanili di Carlo Fontana*, in «Commentari», 3 (1972), pp. 261-71.

HAGER 1974a

H. Hager, *Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37 (1974), pp. 280-89.

HAGER 1974b

H. Hager, *La cappella del cardinale Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo*, in «Commentari», 5 (1974), pp. 52-57.

HAGER 1977

H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977.

HAGER 2000

H. Hager, *L'Accademia di San Luca e i concorsi Clementini di architettura*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 117-24.

HAGER 2003

H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'architettura italiana, Il Seicento*, vol. 1, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 238-61.

HALL 1652

J. Hall, *Peri Hupsous, or Dyonisos Longinus of the Height of Eloquence*, London 1652.

HAMLETT 2013

L. Hamlett, *Longinus and the Baroque Sublime in Britain*, in *The Art of the Sublime*, a cura di N. Llewellyn and C. Riding (eds), Tate Research website, 2013: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-longinus-and-the-baroque-sublime-in-britain-r1108498> (ultimo accesso 29/03/2018).

HANDA 2002

R. Handa, *Coelum Britannicum: Inigo Jones and Symbolic Geometry*, in *Nexus IV. Architecture and mathematics*, a cura di J. F. Rodrigues and K. Williams, Turin 2002, pp. 109-26.

HANNA 1981

J. Hanna, *The politics of architecture: the second annual Kelmescott Lecture of the William Morris Society given at the Society of Antiquaries on 6th October 1981*, London 1981.

HARBUS 2002

A. Harbus, *Helen of Britain in Medieval Legend*, London 2002.

HARGRAVES 2005

M. Hargraves, *Candidates for fame: the Society of Artists of Great Britain, 1760-1791*, New Haven e London 2005.

HARRIS 1959

J. Harris, *Inigo Jones and the Prince's Lodging at Nenmarket*, in «Architectural History», 21 (1959), pp. 26-40.

HARRIS 1960a

J. Harris, *English Seventeenth and Early Eighteenth-Century Furniture Design*, in «The Burlington Magazine», 693 (1960), pp. 533, 535-36.

HARRIS 1960b

J. Harris, *The Hampton Court Trianon Designs of William and John Talman*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1 (1960), pp. 139-49.

HARRIS 1961

J. Harris, *Inigo Jones and his French Sources*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 19 (1961), pp. 253-64.

HARRIS 1967

J. Harris, *A Prospect of Whitehall by Inigo Jones*, in «The Burlington Magazine», 767 (1967), pp. 89-90.

HARRIS 1971

J. Harris, *Three Unrecorded Palladio Designs from Inigo Jones's Collection*, in «The Burlington Magazine», 814 (1971), pp. 34-37.

HARRIS 1972

J. Harris, *Catalogue of the Drawings of the Collection of the Royal Institute of British Architects*, London 1972.

HARRIS E TAIT 1979

J. Harris e A. Tait, *Catalogue of the Drawings by Inigo Jones, John Webb and Isaac the Caus at Worcester College Oxford*, Oxford 1979, pp. 1-2.

HARRIS 1982

J. Harris, *William Talman: Maverick Architect*, London 1982.

HARRIS 1986

E. Harris, *Vitruvius Britannicus before Colen Campbell*, in «The Burlington Magazine», 998 (1986), pp. 340-41.

HARRIS 1994

J. Harris, *The Palladian Revival: Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick*, New Haven 1994.

HARRIS 2008

J. Harris, *William and John Talman*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 97-125.

HARRIS 2013

J. Harris, *Architectural and Ornamental Draftsman*, in *William Kent. Designing Georgian Britain*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 2014), a cura di S. Weber, London 2013, pp. 112-19.

HARRIS E HIGGORR 1989

J. Harris e G. Higgott, *Inigo Jones: Complete Architectural Drawings*, London 1989.

HARRIS E HRADSKY 2007

J. Harris e R. Hradsky, *A Passion for Building: The Amateur Architect in England 1650-1850*, catalogo della mostra (Londra, Sir John Soane's Museum, 2007), London 2007.

HART 2002

V. Hart, *Nicholas Hawksmoor: Rebuilding Ancient Wonders*, New Haven 2002.

HART 2008

V. Hart, *Sir John Vanbrugh. Storyteller in Stone*, New Haven and London 2008.

HASLAMM 1979

R. Haslamm, *The Buildings of Wales, Pembrokeshire*, London 1979.

HAUTE CŒUR 1927

L. Haute Cœur, *Le Louvre, et les Touleries de Louis XIV*, Paris 1927.

HAUTE CŒUR 1928

L. Haute Cœur, *Histoire du Louvre*, Paris 1928.

HAUTE COUR 1943

L. Haute Cœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris 1943.

HAYTON 2002

D. W. Hayton (a cura di), *The history of parliament: the House of Commons 1690-1715*, Cambridge 2002.

HAYTON, CRUIKSHANKS E HANDLEY 2002

D. Hayton, E. Cruickshanks e S. Handley, *The House of Commons, 1690-1715*, London 2002.

HEIKAMP 1966

D. Heikamp, *Die Entwurfszeichnungen für die Grabmäler der Mediceer-Papste Leo X und Clemens VII*, in «Albertina Studien», 3 (1966), pp. 134-52.

VON HENNEBERG 1996

J. Von Henneberg, *Architectural Drawings of the Late Italian Renaissance: the Collection of Pier Leone Ghezzi in the Vatican Library (cod. Ottob. Lat. 3110)*, Città del Vaticano 1996.

HERRMAN 1958

W. Herrman, *Antoine Desgodetz and the Academie Royale d'Architecture*, in «The Art Bulletin», 40 (1958), pp. 23-53.

HERVEY 1921

M. Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921.

HEWLING 1985

R. Hewlings, *James Leoni, an Anglicised Venetian*, in *Architectural Outsiders*, a cura di R. Brown, London 1985, pp. 21-44.

HEWLINGS 1995

R. Hewlings, *Chiswick House and Gardens: Appearance and Meaning*, in *Lord Burlington: Architecture, Art and Life*, a cura di T. Barnard e J. Clark, London e Rio Grande 1995, pp. 1-150.

HIBBARD 1971

H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture*, London 1971.

HIBBARD 2001

H. Hibbard, *Carlo Maderno*, ed. a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2001.

HIGGOTT 2004A

G. Higgott, *The Fabric to 1670*, in *The Cathedral Church of London*, a cura di D. Keene e A. Burns, London 2004, pp. 171-90.

HIGGOTT 2004B

G. Higgott, *The Revised Design for St Paul's Cathedral, 1685-90: Wren, Hawksmoor and Les Invalides*, in «The Burlington Magazine», 1217 (2004), pp. 534-47.

HIGGOTT 2009

G. Higgott, *Geometry and Structure in the Dome of St Paul's Cathedral*, in *Compass and rule: architecture as mathematical practice in early modern England, 1550-1750*, a cura di A. Gerbino e S. Johnston, New Haven 2009, pp. 155-69.

HISCOCK 1946

W. G. Hiscock, *A Christ Church Miscellany; New Chapter on the Architects, Craftmen, Statuary, Plate, Bells, Furniture, Clocks, Plays, the Library and Other Buildings*, Oxford 1946, pp. 31-37.

HOCHMANN 1987

M. Hochmann, *La collection de Giacomo Contarini*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 99 (1987), pp. 447-89.

HONOUR 1958

H. Honour, *English patrons and Italian sculptors*, in «The Connoisseur», 141 (May 1958), pp. 220-21.

HONOUR 1969

H. Honour, "Baratta, Giovanni Maria", in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 5, Catanzaro 1989.

HOOK 1976

J. Hook, *The Baroque Age in England*, London 1976.

HOPKINS 2015

A. Hopkins, *Palladio and Scamozzi drawings in England and their Talman marks*, in «The Burlington Magazine», 1344 (2015), pp.172-80.

HOWARD 1985

E. Hubala, *Entwürfe Pietro da Cortonas für SS. Martina e Luca in Rom*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 25 (1962), pp. 125-52.

HUDSON 1971

T. Hudson, *Moor Park, Leoni and Sir James Thornhill*, in «The Burlington Magazine», 675 (1971), pp. 657-61.

HUDSON 1975

T. Hudson, *A Venetian Architect in England*, in «Country Life», 156 (1975), pp. 803-33.

INGAMELLS 1997

J. Ingamells, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, London 1997.

JACKSON-STOPS 1990

G. Jackson-Stops, *The country house in perspective*, Pavilion 1990.

JACOB 1975

S. Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin: Architektur und Dekoration, 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1975.

JACOBSEN 2011

H. Jacobsen, *Luxury and Power. The Material World of the Stuart Diplomat, 1660-1714*, Oxford 2011.

JAFFE 1994

M. Jaffe, *The Devonshire Collection of Italian Drawings; Roman and Neapolitan Schools*, London 1994.

JENKINS 2007

S. Jenkins, *Portrait of a Patron. The Patronage and Collecting of James Brydges 1st Duke of Chandos (1674-1744)*, Aldershot 2007.

JOANNIDES 2007

P. Joannides, *The drawings of Michelangelo and his followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007.

JOHNS 1989

C. M. S. Johns, *French Connections to Papal Art Patronage in the Rome of Clement XI*, in «Storia dell'Arte», 67 (1989), pp. 279-85.

JOHNSON 1714

J. Johnson, *The Unbloody Sacrifice, and Altar Unveil'd and Supported; in which the Nature of the Eucharist is Explain'd According to the Sentiments of the Christian Church in the Four First Centuries*, London 1714.

JOURDIN 1948

M. Jourdin, *The Work of William Kent: Artist, Painter, Designer and Landscape Gardener*, London 1948.

JUVARRA 1711

F. Juvarra, *Raccolta di varie targhe fatte da professori primari in Roma*, Roma 1711.

KANAYAMA 1998

H. Kanayama, *Paolo Falconieri e il suo modello di Palazzo Pitti del 1681*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma e Firenze, 1997), a cura di C. L. Frommel e S. Schütze, Milano 1998, pp. 385-89.

KAY 2014

R. S. Kay, *The Glorious Revolution and the Continuity of Law*, Los Angeles 2014.

KEARLEY WRIGHT 1896

W. H. Kearley Wright, *West-country Poets: Their Lives and Works. Being an Account of about Four Hundred Verse Writers of Devon and Cornwall, with Poems and Extracts*, London 1896.

KEAY 2008

A. Keay, *The Magnificent Monarch: Charles II and the Ceremonies of Power*, London 2008.

KEITH 1913

W. G. Keith, *Some hitherto unknown drawings by Inigo Jones*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 22 (1913), pp. 218-19, 222-26.

KEITH 1925

W. G. Keith W. G. *Inigo Jones as a collector*, in «Journal of the Royal Institute of British Architects», 33 (1925), pp. 94-108.

KEITH 1935

W. G. Keith, *Drawings by Vincenzo Scamozzi*, in «Journal of the Royal Institute of British Architects», 42 (1935), pp. 525-35.

KEITH 1968

A. Keith, *Catalogue of Italian drawings*, Cambridge 1968.

KEITH SCHUCHARD 2002

M. Keith Schuchard, *Restoring the Temple of Vision: Cabalistic Marsha Keith Schuchard, Freemasonry and Stuart Culture*, Leiden 2002.

KENT 1727

W. Kent, *Designs of Inigo Jones*, London 1727.

KERBER 1971

B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin e New York 1971.

KIENE 1995

M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 1995.

KIEVEN 1991

E. Kieven, *La collezione dei disegni italiani di architettura di Pier Leone Ghezzi*, in E. Debenedetti, *Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, Roma 1991, pp. 143-75.

KIEVEN 1993

E. Kieven, *Von Bernini bis Piranesi: römische Architekturzeichnungen des Barock*, Stuttgart 1993.

KIEVEN 1999

E. Kieven, *Il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia, 1999), a cura di H. A. Millon, Milano 1999, pp. 173-205.

KIEVEN 2008

E. Kieven, *Models of perfection*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 189-209.

KIP E KNIJFF 1707

J. Kip e L. Knijff, *Britannia illustrata, or, Views of several of the Queens palaces*, London 1707.

KIRBY E STANWOOD 2013

W. J. T. Kirby e P. G. Stanwood, *Paul's Cross and the Culture of Persuasion in England, 1520-1640*, Leiden e Boston 2013.

KNIGHT 2008

J. M. Knight, *Giovanni Battista Montano as architectural draughtsman: recording the past and designing the future*, Tesi di Laurea, Queen's University, Kingston, Ontario 2008.

KRAUTHEIMER 1985

R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, New York 1985.

KRUFF 1994

H. W. Kruff, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, New York 1994.

KYNASTON 1636

F. Kynaston, *The Constitutions of the Musaeum Minervae*, London 1636.

LABACCO 1559

A. Labacco, *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma*, Roma 1559.

LAND MOORE 1969

F. Land-Moore, *A Contribution to the Study of the Villa Giulia*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 12 (1969), pp. 171-93.

LANG 1956

J. Lang, *Rebuilding St. Paul's after the Great Fire of London*, Oxford 1956.

LANGENSKIOLD E MOZELIUS 1942

E. Langenskiold, e C. D. Mozelius, *Arkitekturretningar, planer och teckningar ur Carl Johan Cronstedts Fullesösamling*, Stockholm 1942.

LANGLEY 2001

T. R. Langley, *Image Government: Monarchical Metamorphoses in English Literature and Art, 1649-1702*, Cambridge 2001.

LANKHEIT 1962

K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe den letzten Media 1670-1743*, München 1962.

LASSELS 1670

R. Lassels, *The Voyage of Italy, or, A Compleat Journey through Italy*, London 1670.

LAW 1891

E. P. A. Law, *The History of Hampton Court Palace: Orange and Guelph times*, London 1891.

LAW 1903

E. P. A. Law, *The History of Hampton Court*, London 1903.

LE MUET 1645

P. Le Muet, *Traicté des cinq Ordres d'Architecture*, Paris 1645.

LE PAUTRE 1665

J. Le Pautre, *Frises et Ornaments à la Moderne*, Paris 1665.

LE PAUTRE 1668

J. Le Pautre, *Differents morceaux d'ornements pour servir aux frises, corniches et architraves*, Paris 1668.

LEE 1885-1900

S. Lee, *Dictionary of National Biography*, 63 voll., London 1885-1900.

LEES-MILNE 1953

J. Lees-Milne, *The Age of Inigo Jones*, Batsford 1953.

LEFAIVRE E TZONIS 2004

L. Lefaivre e A. Tzonis, *The Emergence of Modern Architecture: A Documentary History from 1000 to 1810*, London 2004.

LEIGH 1700

C. Leigh, *The natural history of Lancashire, Cheshire and the Peak, in Derbyshire: with an Account of the British, Phoenician, Armenian, Greek, and Roman Antiquities in those Parts*, Oxford 1700.

LEMOINE 1994

A. Lemoine, *Le vicende costruttive della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini a Roma dal 1572 al 1690*, in «Bollettino d'Arte», 86/87, 1994, pp. 111-32.

LEMONNIER 1913

H. Lemonnier, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793*, vol. 3 (1697-1711), Parigi 1913.

LEONI 1715

G. Leoni, *The architecture of A. Palladio, in four books: containing, a short treatise of the five orders, and the most necessary observations concerning all sorts of building*, London 1715.

LESS-MILNE 1953

J. Lees-Milne, *The Age of Inigo Jones*, Batsford 1953.

LETI 1684

G. Leti, *Il Teatro britannico, o vero Historia della Grande Brettagna*, Amsterdam 1684.

LEWIS 1981

D. Lewis, *The Drawings of Andrea Palladio*, Washington 1981.

LIDDIARD 2016

R. Liddiard, *Late Medieval Castles*, New York 2016.

LITTLE 1955

B. Little, *The life and work of James Gibbs: 1682-1754*, London 1955.

LO BIANCO 1985

A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palermo 1985.

LORD 2000

P. Lord, *Imaging the Nation*, Cardiff 2000.

LORENZ 1978

H. Lorenz, *Carlo Fontanas Plane far ein Landschloss des Furste Johann Adam Andreas von Liechtenstein*, in «Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft», 3 (1978), pp. 43-88.

LORENZ 1991

H. Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991.

LOTZ 1938

W. Lotz, *Vignola-Zeichnungen*, in «Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft», 59 (1938), pp. 97-115.

LOVELUCK 2013

C. Loveluck, *Northwest Europe in the Early Middle Ages, c. AD 600-1150: A Comparative Archaeology*, Cambridge 2013.

LUGT 1956

F. Lugt, *Les marques de collections de dessins & d'estampes : marques estampillées et écrites de collections particulières et publiques ; marques de marchands, de monteurs et d'imprimeurs [...]; avec des notices historiques sur les collectionneurs, les collections, les ventes, les marchands et éditeurs, etc.*, Amsterdam 1956.

MAC GREGOR E CUMMING 1989

A. Mac Gregor e V. Cumming, *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Sale Inventories*, London e Oxford 1989.

MAFFEI 1738

S. Maffei, *Elogio del signor abate D. Filippo Juvara*, in *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornal de' letterati d'Italia*, a cura di S. Maffei, vol. 5, Verona 1738, pp. 195-99.

MAGALOTTI E MORETTI 1968

L. Magalotti, *Relazioni di viaggio in Inghilterra, Francia e Svezia*, ed. a cura di W. Moretti, Bari 1968.

MAHONEY 1977

M. Mahoney, *The drawings of Salvator Rosa*, London e New York 1977.

MALVASIA 1678

C. C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de pittori bolognesi*, Bologna 1678.

MANDOWSKY E MITCHELL 1963

E. Mandowsky e C. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities*, London 1963.

MANZO 2012

E. Manzo, *Christof Marselis. Note a margine di un inedito libro di disegni*, Milano 2012.

MARCONI, CIPRIANI, VALERIANI 1974

P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma 1974.

MAROT 1648

J. Marot, *Diverses inventions nouvelles, pour des cheminées avec leurs ornemens de l'invention de Jean Marot*, Parigi 1648.

MAROT 1670

J. Marot, *L'architecture française ou recueil des plans, elevations, coupes et profils des eglises, palais, hotels et maisons particulieres de Paris, et des chasteaux et maisons de campagne ou de plaisance des environs et de plusieurs autres endroits de France [...]*, Paris 1670.

MASTROROCCO 1975

M. Mastrorocco, *Lo scultore Pietro Francavilla: la sua attività alla corte dei Granduchi di Toscana Francesco I e Ferdinando I (1572-1606)*, in «Commentari», 36, 1 (1975), pp. 98-120.

MAURONER 1947

F. Mauroner, *Collezionisti e vedutisti settecenteschi in Venezia*, in «Arte Veneta», 1, (1947), pp. 48-49.

MCANDREW 1980

H. McAndrew, *Ashmolean Museum of Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings, III, Italian Schools: Supplement*, Oxford 1980.

MCCORQUODALE 1988

C. McCorquodale, *The History of Interior Decoration*, Oxford 1988.

MCPHEE 2002

S. McPhee, *Bernini and the bell towers: architecture and politics at the Vatican*, New Haven 2002.

MERZ 1994

J. M. Merz, *I disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi nella Chiesa Nuova a Roma*, in «Bollettino d'Arte», 86 (1994), pp. 37-76.

MERZ 2008

J. M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture*, New Haven e London 2008.

MEYER 1996

A. Meyer (a cura di), *Sir James Thornhill and the Legacy of Raphael's Tapestry Cartoons*, catalogo della mostra (New York, Columbia University, Wallach Gallery, 1996), New York 1996.

MEZZETTI 1955

A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 4 (1955), pp. 253-354.

MICHEL 2018

C. Michel, *The Académie Royale de Peinture et de Sculpture: The Birth of the French School, 1648-1793*, New Haven e London 2018.

MISSIRINI 1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova, compilate da Melchior Missirini*, Roma 1823.

MISSEON 1695

F. M. Misson, *A new voyage to Italy: with curious observations on several other countries, as: Germany, Switzerland, Savoy, Geneva, Flanders, and Holland; together with useful instructions for those who shall travel thither*, London 1695.

MISSEON 1714

F. M. Misson, *A new voyage to Italy: with curious observations on several other countries, as: Germany, Switzerland, Savoy, Geneva, Flanders, and Holland; together with useful instructions for those who shall travel thither*, London 1714.

MONBEIG GOGUEL 1974

C. Monbeig Goguel, *Giovanni Guerra da Modena, disegnatore, illustratore della fine del rinascimento*, in «Arte illustrata», 7 (1974), pp. 164-78.

MONBEIG GOGUEL 2006

C. Monbeig Goguel, *Les artistes florentins collectionneurs de dessins de Giorgio Vasari à Emilio Santarelli*, in *L'artiste collectionneur de dessin: de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 2006, pp. 35-65.

MONTAGU 1864

W. D. Montagu, *Court and Society From Elizabeth to Anne*, London 1864.

MONTAGU E HALE 1876

M. Wortley, Lady Montagu, *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montague*, ed. a cura di Mrs Hale, 2 voll., London 1876.

MONTANO 1610

G. B. Montano, *Nuova ed Ultima Aggiunta Delle Porte D'Architettura di Michel Angelo Buonarroti*, Roma 1610.

MONTANO E SORIA 1624

G. B. Montano e G. B. Soria, *Scelta di varii tempieetti antichi, con le piante e alzati designati in prospettiva di Messere Giovanni Battista Montano Milanese, date in luce per Giovanni Battista Soria Romano, a beneficio publico et fatti intagliare in rame, dedicati al eminentissimo et reverendissimo signor cardinale borghese*, 3 voll., Roma 1624.

MONTANO 1691

G. B. Montano, *Li cinque libri di architettura di Giovanni Battista Montano*, Roma 1691.

MONTGOMERY-MASSINGBERD E SYKES 1994

H. Montgomery-Massingberd, C. Simon Sykes, *Great Houses of England & Wales*, London 1994.

MOORE 1985

A. Moore, *Norfolk and the Grand Tour. Eighteenth Century Travellers Abroad and their Souvenirs*, Fakenham 1985.

MOREL 2011

A.F. Morel, *Glorious Temples or Babylonian Whores, the Architecture of Stuart Church Building in England through the Lens of Consecration Sermons*, tesi di dottorato, Ghent University, 2011.

MOREL 2016

A. F. Morel, *The Ethics and Aesthetics of Architecture: The Anglican Reception of Roman Baroque Churches*, in «Architectural History», 4, 1 (2016), pp. 1-13.

MORKE 2007

O. Morke, *William III's Stadholderly Court in the Dutch Republic*, in *Redefining William III: The Impact of the King-Stadholder in International Context*, a cura di E. Mijers e D. Onnekink, Aldershot 2007, pp. 227-40.

MORRISEY 2011

M. Morrissey, *Politics and the Paul's Cross Sermons, 1558-1642*, Oxford 2011.

MORROGH 1985

A. Morrogh, *Disegni di architetti fiorentini 1540-1640*, Firenze 1985.

MORROGH 2014a

A. Morrogh, *Vasari's Libro de' Disegni and Niccolò Gaddi's Collection of Drawings: The Work of Gaddi's "Chief" Framers*, comunicazione al convegno (RSA Annual Meeting, New York, 2014).

MORROGH 2014b

A. Morrogh, *Vasari's Libro de' disegni and Niccolò Gaddi, Collector: The Evidence of the Frames*, comunicazione al convegno (RSA Annual Meeting, Montreal, 2014).

MORSELLI, 2002

R. Morselli (a cura di). *Gonzaga. La Celesta Galleria. L'esercizio del collezionismo*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 2002), Milano 2002.

MORTARI 1992

L. Mortari, *Francesco Salviati*, Roma 1992.

MUNBY 1972

A.N. L. Munby (a cura di), *Nicholas Hawksmoor's sale catalogue*, in *Sale Catalogues of Libraries of Eminent Persons*, a cura di D. J. Watkin, London 1972, vol. 4, *Architects*, pp. 45-105.

VON MURALT 1725

B. L. Von Muralt, *Lettres sur les Anglois et le Francais, et sur les Voyages*, Paris 1725.

MURDOCK 1992

T. Murdoch, *Boughton House: The English Versailles*, London 1992.

NESSELRATH 1986

A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla Tradizione all'Archeologia*, vol. 3, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 89-153.

NESSELRATH 2005

A. Nesselrath, *Disegnare Roma*, in *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 2005, pp. 45-55.

NEVILLE 2009

K. Neville, *Nicodemus Tessin the Elder, Architecture in Sweden in the Age of Greatness*, Turnhout 2009.

NEWMAN 1984

J. Newman, *Strayed from the Queen's House?*, in «Architectural History», 27 (1984), pp. 33-35.

NOEHLES 1961

K. Noehles, *Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 14 (1961), p. 40.

NOEHLES 1969A

K. Noehles, *Architekturprojekte Cortonas*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 20 (1969), pp. 171-209.

NORBERG-SCHULZ 1999

C. Norberg Schulz, *L'età del tardo barocco e del rococò*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, Palazzina di Caccia, 1999), a cura di H. A. Millon, Milano 1999, pp. 113-33.

NOVA 1988

A. Nova, *The artistic patronage of Pope Julius III (1550-1555): profane imagery and buildings for the Del Monte family in Rome*, New York 1988.

O'CONNELL 1987

S. O'Connell, *The Nosts: A Revision of the Family History*, in «The Burlington Magazine», 1017 (1987), pp. 802-06.

OBERHUBER E VITALI 1972

K. Oberhuber e L. Vitali, *Raffaello: il cartone della Scuola di Atene*, Milano 1972.

OLIN 2003

M. Olin, *Tessin's Project for Royal Stables on Helgeandsbolmen*, in «Konsthistorisk tidskrift», 72 (2003), pp. 159-70.

OLIN 2013

M. Olin, *An Italian Architecture Library under the Polar Star: Nicodemus Tessin the Younger's Collection of Books and Prints*, in «Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm», 20 (2013), pp. 109-18.

OLIVATO PUPPI 1974

L. Olivato Puppi, *Per la storia di un lascito: da Vincenzo Scamozzi a Bartolommeo Malacarne*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 134 (1974), pp. 347-69.

OPPÉ 1950

A. P. Oppé, *English Drawings: Stuart and Georgian Periods in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1950.

OSIO 1686

C. C. Osio, C. Fiori e G. B. Bonacinta, *Architettura civile dimostrativamente proportionata et accresciuta di nuove regole: con l'uso delle quali si facilita l'inventione d'ogni dovuta proportionone nelli cinque ordini, e col ritrovamento d'un nuovo strumento angolare, si da il modo à gl'operarij medesimi di praticamente stabilire le sacome in ogni loro necessario contorno*, Roma 1686.

OTTENHEYM 1999

K. A. Ottenheim, *Il classicismo nei Paesi Bassi settentrionali nel secolo XVII*, in *Palladio nel Nord Europa: libri, viaggiatori, architetti*, catalogo della mostra (Vicenza, palazzo Barbaran da Porto 1999), a cura di G. Beltramini, Milano 1999, pp. 150-67.

PALLADIO 1570

A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570.

PALMER 2017

R. Palmer, *Northern European translations of the Perspectiva pictorum et architectorum*, in T. Frangenberg, *The Rise of the Image: Essay on the History of the Illustrated Art Book*, Oxford 2017, pp. 167-196.

PAOLO FIORE 2005

F. P. Fiore (a cura di), *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Milano 2005.

- PARKER 1956
 K. T. Parker, *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum. Italian schools*, 2. Voll. Oxford 1956.
- PARRY 1997a
 G. Parry, *John Talman: A Life in art*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 3-41.
- PARRY 1997b
 G. Parry, *John Talman and the History of Taste*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 42-51.
- PARRY 1997c
 G. Parry, *The Letter-Book of John Talman, 1707/8-1712*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 55-164.
- PARRY 1997d
 G. Parry, *The Diarium Secretum*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 165-69.
- PARRY 1997e
 G. Parry, *Appendix I: William Talman's Petition*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 170.
- PARRY 1997f
 G. Parry, *Appendix II: Letter from John Talman to Henry Aldrich*, in «The Annual Volume of the Walpole Society», 59 (1997), pp. 170-72.
- PASCOLI 1730-36
 L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 2 voll., Roma 1730-36.
- PASCOLI 1981
 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, scultori ed Architetti Viventi*, ed. a cura di Belli Barsali I. dai ms. 1383 e 1743 nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, Treviso 1981.
- PASSERI 1772
 G. B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno operato in Roma*, Roma 1772.
- PATRICK 1713
 S. Patrick, *The Christian Sacrifice: A Treatise Shewing the Necessity, End, and Manner of Receiving the Holy Communion: Together with Suitable Prayers and Meditations for Every Month in the Year; and the Principal Festivals in Memory of Our Blessed Saviour. In Four Parts*, London 1713.

PATTON 2013

S. M. Patton, *Designs for the Altar of St. Paul's Cathedral: The Comparative Visions of Sir Christopher Wren and Thomas Garner*, in «VIDES: MLA Volume of Interdisciplinary Essays», 1 (2013), pp. 149-57.

PAULSON 1971

R. Paulson, *Hogarth: His Life, Art and Times*, 2 voll., New Haven e London 1971.

PEDRICK 1989

M. Pedrick, *Moor Park. The Grosvenor Legacy*, Rickmansworth 1989.

PENNICK E BOOKS 2012

N. Pennick e K. Books, *Sacred Architecture of London*, London 2012.

PEREZ SANCHEZ 1986

A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España: de la Edad Media a Goya*, Madrid 1986.

PERRAULT 1673

C. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et tradvit nouvellement en françois*, Parigi 1673.

PERRAULT 1683

C. Perrault, *Ordonnance des cinq especes de colonnes selon la methode des Anciens*, Paris 1683.

PERRY, PEDEN E VON LAUE 1995

M. Perry, J. R. Peden, T. H. Von Laue, *Sources of the Western Tradition: From ancient times to the Enlightenment*, Boston 1995.

PEVSNER 1940

N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940.

PEVSNER 1961

N. Pevsner, *John Bodt in England*, in «Architectural Review», 130 (1961), pp. 29-34.

PEVSNER 2007

N. Pevsner, *The Buildings of England: Essex*, New Haven e London 2007.

PEVSNER E BRADLEY 1998

N. Pevsner e S. Bradley, *London: the City Churches*, London 1998.

PIETRANGELI 1992

C. Pietrangeli, *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Firenze 1992.

PITT 1799

R. Pitt, *To Sir James Thornhill, on his excellent Painting the Rape of Helen, at the Seat of General Earle in Dorsetshire*, in *The Works Of The English Poets*, vol. 43: *The Poems of Broome and Pitt*, a cura di S. Johnson, London 1779, pp. 205-217.

PLATT 2013

C. Platt, *The Great Rebuildings Of Tudor And Stuart England: Revolutions In Architectural Taste*, Farnham 2013.

PLODER 2006

J. Ploder, *Storia di tre codici e di un collezionista*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, 2006), Firenze 2006.

POPE E DAVIS 1978

H. Davis e P. Rogers, *Alexander Pope*, Oxford 1978.

POPHAM 1949

A. E. Popham, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.

PORT 1986

M. H. Port, *The Commission For Building Fifty New Churches. The Minute Books, 1711-27. A Calendar*, London 1986.

PORTOGHESI 1961

P. Portoghesi, *Gli architetti italiani per il Louvre*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 31-48 (1961), pp. 243-67.

PORTOGHESI 1973

P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma 1973.

POSTERLA 1707

F. Posterla, *Roma Sacra e Moderna*, Roma 1707.

POUNDS 1994

N. J. G. Pounds, *The Medieval Castle in England and Wales: A Political and Social History*, Cambridge 1994.

POZZO 1693-1700

A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 voll., Romae 1693-1700.

PRACCHI 1991a

V. Pracchi, *La raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano*, in «Il disegno di architettura», 3 (1991), pp. 5-24.

PRACCHI 1991b

V. Pracchi, *La raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano*, in «Il disegno di architettura», 4 (1991), pp. 9-28.

PRICKE 1663

R. Pricke *The Ornaments of architecture containing compartments, shields, mantlings, foldiage, festones, monuments for tombs; alphabets of large letters, plain and enrich'd, with the order of making them; with some new designes for carving and painting of eminent coaches [...]*, London 1663.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1999

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Giuseppe Ghezzi Collezionista di disegni*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, catalogo della mostra (Comunanza, Palazzo Pascali, 1999), a cura di G. De Marchi, Venezia 1999, pp. 107-15.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *Artiste collectionneur de dessin. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 2006, pp. 67-87.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1991

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegno dall'antico*, in *Il disegno. Forme, tecniche, significati*, a cura di G. C. Sciolla, A. Petrioli Tofani e S. Prosperi Valenti Rodinò, Torino 1991, vol. 1, pp. 132-38.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2002

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Nuovi disegni dall'antico di Pietro da Cortona e un'ipotesi per la ricostruzione di un taccuino*, in «Prospettiva», 105 (2002), pp. 71-80.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007

S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007.

PROTHERO 1906

G. W. Prothero, *Select Statutes and Other Constitutional Documents. Illustrative of the Reigns of Elizabeth and James I*, Oxford 1906.

PUPPI 1989

L. Puppi, *Palladio Drawings*, New York 1989.

PUPPI 1995

L. Puppi, *Palladio e Pirro Ligorio*, in *Napoli e l'Europa*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, pp. 169-75.

PYNE 1824

W. H. Pyne (a cura di), *Somerset House Gazette, and Literay Museum or Miscellany of Fine Arts, Antiquities and Literay Chit Chat*, vol. 2, London 1824.

QUILICI, RUYSSCHAERT E VIANINI TOLOMEI 1991

P. Quilici, J. Ruysschaert e G. Vianini Tolomei (a cura di), *La legatura romana barocca, 1575-1700*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1991), Roma 1991.

RAEDER 2000

J. Raeder, *Die antiken Skulpturen in Petworth House*, Mainz 2000.

RAGGHIANTI COLLOBI 1974

L. Ragghianti Collobi, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974.

RALPH 1734

J. Ralph, *A Critical Review of the Publick Buildings, Statues and Ornaments In, and about London and Westminster: To which is Prefix'd, the Dimensions of St. Peter's Church at Rome, and St. Paul's Cathedral at London*, London 1734.

RAYMOND 1648

J. Raymond, *An Itinerary, Containing a Voyage, Made Through Italy in the Yeare 1646, and 1647. Illustrated with divers figures of Antiquities never before published*, London 1648.

REBOULET 1724

S. Reboulet, *Histoire du regne de Louis XIV, surnommé le Grand, Roy de France*, 3 voll., Paris 1724.

REDDAWAY 1940

T. F. Reddaway, *The Rebuilding of London After the Great Fire*, in «History», 48 (1940), pp. 97-112.

REDFORD 2008

B. Redford, *Dilettanti: The Antic and the Antique in Eighteenth-Century England*, Los Angeles 2008.

REINBERGER E MC LEAN 2015

M. E. Reinberger e E. McLean, *The Philadelphia Country House: Architecture and Landscape in Colonial America*, Baltimora 2015.

RICHARDS 1645

G. Richard, *The First Book of Architecture by Andrea Palladio translated out of Italian with diverse other designers necessary to the art of well building*, London 1645.

RICHARDS 1663

G. Richards, *Palladio's First Book of Architecture, translated by Godfrey Richards*, London 1663.

RIPA 1593

C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1593.

ROBERTS 2004

J. Roberts, *Thomas Howard, The Collector Earl of Arundel and Leonardo's Drawings*, in *The evolution of English collecting: Receptions of the Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, a cura di E. Chaney, London 2004, pp. 256-83.

ROWELL 2006

C. Rowell, *Petworth House, West Sussex*, London 2006.

ROWLAND PIERCE 1964

S. Rowland Pierce, *Turris Fortissima': A Baroque Design and Drawing by John Talman (1677-1726)*, in «The Antiquaries Journal», 44, 1 (1964), pp. 33-37.

RUBENS 1622

P. P. Rubens, *Palazzzi di Genova*, Anversa 1622.

RUGGIERI 1722-1728

F. Ruggieri, *Studio d'architettura civile sopra gli ornamenti di porte e finestre colle misure, piante, modini, e profili, tratte da alcune fabbriche insigni di Firenze erette col disegno de' più celebri architetti*, 3 voll., Firenze 1722-1728.

SAINT-SIMON E HALLÉPÉE 2012

L. de Rouveroy, duca di Saint-Simon, *Mémoires de Saint-Simon*, ed. a cura di D. Hallépée, 11 voll., Paris 2012.

SANCROFT 1703

W. Sancroft, *Sermons preached by the Most Reverend Father in God William Sancroft, late Lord Arch-Bishop of Canterbury*, London 1703.

SANTUCCI 2010

G. Santucci, *Il Largest Album di John Talman (Ashmolean Museum, Oxford) e il collezionismo di disegni di architettura nel Settecento*, Tesi Magistrale, Università di Pisa, 2010.

SANTUCCI 2011

G. Santucci, *Un progetto inedito di Giovan Battista Bertani per la basilica palatina di Santa Barbara a Mantova nel Largest Album di John Talman*, in «Annali di architettura», 23 (2011) pp. 59-72.

SANTUCCI 2012

G. Santucci, *Due progetti di Pellegrino Tibaldi per il 'Sacro Speco' del santuario di Caravaggio nel Largest Album di John Talman*, in «Prospettiva», 146 (2012), pp. 44-54.

SANTUCCI 2014

G. Santucci, *Federico Brandani's paper model for the Chapel of the Dukes of Urbino at Loreto*, in «The Burlington Magazine», 1330 (2014), pp. 4-11.

SANTUCCI 2016

G. Santucci, *I disegni della Collezione Talman nell'Ashmolean Museum di Oxford*, Tesi di Dottorato, Università di Pisa, 2016.

SANTUCCI 2017

G. Santucci, *Disegni di Giovanni Battista Mola nell'Ashmolean Museum di Oxford*, in *Il contributo di una famiglia del Canton Ticino allo sviluppo dell'arte e dell'architettura barocca a Roma: riflessioni sul contesto italiano e europeo di Giacomo, Giovanni Battista e Pier Francesco Mola*, atti del convegno internazionale (Mendrisio, Accademia di architettura, 2013), a cura di J. Zutter e A. Amendola, Mendrisio 2017, pp. 92-120.

SAPORI 1992

G. Saporì, *Miscellanea di disegni in Umbria*, in *Dal disegno all'opera compiuta*, atti del convegno (Torgiano, 1987), a cura di M. Di Giampaolo, Perugia 1992, pp. 64-65.

SAUMAREZ SMITH 1990

C. Saumarez Smith, *The Building of Castle Howard*, Chicago 1990.

SCAMOZZI 1615

V. Scamozzi, *L'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia 1615.

SCHIAVO 1956

A. Schiavo, *Il viaggio del Bernini in Francia nei documenti dell'archivio segreto vaticano*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 10 (1956), pp. 23-80.

SCHOFIELD 2016

J. Schofield, *St Paul's Cathedral: archaeology and history*, Oxford 2016.

SCHUCHARD 2002

M. K. Schuchard, *Restoring the Temple of Vision: Cabalistic Freemasonry and Stuart Culture*, Leiden 2002.

SCOTT THOMSON 1943

G. Scott Thomson (a cura di), *Letters of a grandmother, 1732-1735; being the correspondence of Sarah, Duchess of Marlborough, with her granddaughter Diana, Duchess of Bedford*, London 1943.

SCOTT-ELLIOT 1959

A. H. Scott-Elliot, *The Statues from Mantua in the Collection of King Charles I*, in «The Burlington Magazine», 675 (1959), pp. 214, 218-27.

SCOTT-ELLIOT 1968

A. H. Scott-Elliot, *The Statues by Francavilla in the Royal Collection*, in «The Burlington Magazine», 636 (1956), pp. 77-84.

SCOTTI 1976

A. Scotti, *L'attività di Filippo Juvarra a Lisbona alla luce delle più recenti interpretazioni critiche della sua architettura con una appendice sui rapporti Roma-Lisbona*, in «Colòquio Artes», 28 (1976), pp. 51-62.

SCOTTI 1978

A. Scotti, *L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700*, in «Bracara Augusta», 63 (1973), pp. 115-30.

SCOTTI TOSINI 2006

A. Scotti Torsini (a cura di), *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz. I disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691-1705)*, Milano 2006.

SERLIO 1619

S. Serlio, *Tutte l'opere d'Architettura et Prospettiva, di Sebastiano Serlio Bolognese*, Venezia 1619.

SHAFTESBURY 1732

A. Ashley Cooper, terzo conte di Shaftesbury, *Characteristicks of men, manners, opinions, times*, London 1732.

SHAW 1933

W. A. Shaw, *Calendar of Treasury Books, vol. 15, 1699-1700*, London 1933.

SHAWE-TAYLOR E RUMBERG 2018

D. Shawe-Taylor e P. Rumberg (a cura di), *Charles I King and Collector*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2018), London 2018.

SHEARMAN 1972

J. Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.

SICCA 1980

C. M. Sicca, *Palladianesimo in Inghilterra*, in *Palladio, la sua eredità nel mondo*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 1980), a cura di R. Cevese, Milano 1980, pp. 31-74.

SICCA 1982

C. M. Sicca, *Lord Burlington at Chiswick: Architecture and Landscape*, in «Garden History», 10 (1982), pp. 38-51.

SICCA 1986

C. M. Sicca, *On William Kent's Roman Sources*, in «Architectural History», 29 (1986), pp. 134-57.

SICCA 1988

C. M. Sicca, *La fortuna della Rotonda*, in AA. VV., *La Rotonda*, Milano 1988, pp. 169-204.

- SICCA 1990
C. M. Sicca, *The Architecture of the Wall: Astylism in Burlington's Architecture*, in «Architectural History», 33 (1990), pp. 83-101.
- SICCA 1991
C. M. Sicca, *Holkham Hall, Norfolk*, in *The Cambridge Guide to the Arts in Britain*, vol. 5: *The Augustan Age*, a cura di B. Ford, Cambridge 1991, pp.149-57.
- SICCA 2008a
C. M. Sicca (a cura di), *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, New Haven 2008.
- SICCA 2008b
C. M. Sicca, *The making and unraveling of John Talman's collection of drawings*, in *John Talman. An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C. M. Sicca, New Haven 2008, pp. 1-75.
- SICCA 2008c
C. M. Sicca, *Una collezione di disegni irriuale*, in *Viaggio nel rito: John Talman e la costruzione di un Museo Sacro Cartaceo*, a cura di C. M. Sicca e A. Capitanio, Firenze 2008, pp. 7-72.
- SICCA 2010a
C. M. Sicca, *Insignia Anguralia, Sacralia, et Sacerdotalia: John Talman and English Catholic Antiquarianism*, in *Sacred Possessions. Italy and Collecting Religious Art 1500-1900*, a cura di G. Feigenbaum e S. Ebert-Schifferer, Los Angeles 2010, pp. 140-57.
- SICCA 2010b
C. M. Sicca, *Sculture per l'Europa. Modalità della contrattazione nelle opere per l'estero durante il lungo Seicento*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 101 (2010), pp. 53-63
- SICCA 2013
C. M. Sicca, *John Talman's Drawings from Painted Glass in Norfolk*, in «Journal of Glass Studies», 55 (2013), pp. 107-36.
- SICCA 2017
C. M. Sicca, *La dispersione dei disegni di Giovanni Battista Mola e il mercato dei disegni di architettura a Roma tra Sei e Settecento*, in *Il contributo di una famiglia del Canton Ticino allo sviluppo dell'arte e dell'architettura barocca a Roma: riflessioni sul contesto italiano e europeo di Giacomo, Giovanni Battista e Pier Francesco Mola*, atti del convegno (Mendrisio, 6-7 giugno 2013), a cura di J. Zutter e A. Amendola, Mendrisio 2017, pp. 76-91.
- SLADEN 2004
T. Sladen, *Embellishment and Decoration, 1696-1900*, in *The Cathedral Church of London*, a cura di D. Keene e A. Burns, pp. 233-57, London 2004.

SLOAN 2000

K. Sloan (a cura di), *'A Noble Art'. Amateur Artists and Drawing Masters c.1600-1800*, catalogo della mostra (Londra, British Museum, 2000), London 2000.

SMITH 1831

J. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters: in which is included a short biographical notice of the artists, with a copious description of their principal pictures; a statement of the prices at which such pictures have been sold at public sales on the continent and in England [...]*, 3 voll., London 1831.

SMUTS 1987

R. M. Smuts (a cura di), *Court Culture and the Origins of a Royalist Tradition in Early Stuart England*, Philadelphia 1987.

SNICKARE 2002

M. Snickare, *Nicodemus Tessin the Younger. Royal Architect and Visionary*, Stockholm 2002.

SNICKARE E OLIN 2004

M. Snickare, M. Olin, *Collector and Organiser*, in *Nicodemus Tessin the Younger, Royal Architect and Visionary*, a cura di M. Snickare e M. Olin, Stockholm 2004, pp. 61-79.

SOO 1999

L. Soo, *Wren's Tracts on architecture and other writing*, Cambridge 1999.

SORIA 1624

G. B. Soria, *Scielta d(i) varij tempietti antichi, con le piante et alzate, designati in prospettiva da Gio. Batta Montano milanese, date in luce, per Gio. Batta Soria a beneficio publico*, Roma 1624.

SORIA 1625

G. B. Soria, *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari utilissimi a virtuosi, nuovamente inventati da M. Giovanbattista Montano milanese, dati in luce da Giovanbattista Soria romano*, Roma 1625.

SORIA 1628

G. B. Soria, *Tabernacoli diversi, nuovamente inuentati da M. Giovanbattista Montano milanese, date in luce da Giovanbattista Soria romano*, Roma 1628.

SORIA 1694

G. B. Soria, *Diversi Ornamenti Capricciosi per depositi o altari*, Roma 1694.

SPAGNESI ET AL. 1991

G. Spagnesi et al., *Palazzo Altieri*, Rome 1991.

SPECCHI E DE ROSSI 1699

A. Specchi e D. de Rossi, *Il Quarto libro del nuovo Teatro delli Palazzj in prospettiva di Roma Moderna dato in luce sotto il Felice Pontificato di nostro Signore Papa Innocenzo XII disegnato et intagliato da Alessandro Specchi con direzione e cura di Domenico de Rossi herede di Giovanni Giacomo de' Rossi [...]*, Roma 1699.

SPEZZAFERRO 2001

L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di O. Bonfait e M. Hochmann, Roma 2001, pp. 1-23.

SPIELMAN 1962

H. Spielman, *Andrea Palladio und die Antike*, München e Berlin 1962.

SPINELLI 2003

R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini: "architetto primario della casa serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003.

STANTON E WHITE 1987

L. Stainton e C. White, *Drawing in England from Hilliard to Hogarth*, London 1987.

STICKLAND 1848

A. Strickland, *Lives of the Queens of England: From the Norman Conquest*, vol. 4, London 1848.

STRUNCK 2014

C. Strunck, *Concettismo and the Aesthetics of Display. The interior decoration of Roman Galleries and Quadrerie*, in *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum e F. Freddolini, Los Angeles 2014, pp. 217-28.

STURT 1707

A. Pozzo, *Rules of Perspective proper of Painters and Architects*, ed. con traduzione e riduzione a cura di J. Sturt, London 1707.

STUTCHBURY 1967

H. E. Stutchbury, *The Architecture of Colen Campbell*, Manchester 1967.

SUMMERSON 1948

J. N. Summerson, *Architecture in England since Wren*, London 1948.

SUMMERSON 1953

J. N. Summerson, *Architecture in Britain, 1530 to 1830*, Melbourne 1953.

SUMMERSON 1954

J. N. Summerson, *Sir Christopher Wren*, London 1954.

SUMMERSON 1959

J. N. Summerson, *The Classical Country House in 18th-Century England*, in «Journal of the Royal Society of Arts», 107 (1959), pp. 541-53.

SUMMERSON 1966

J. N. Summerson, *Inigo Jones*, Harmondsworth 1966.

SUMMERSON 1969

J. N. Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Cambridge 1969.

SUMMERSON 1990

J. N. Summerson, *J. H. Mansart, Sir Christopher Wren and the dome of St. Paul's cathedral*, in «The Burlington Magazine», 1042 (1990), pp. 32-36.

SUMNER SMITH 1952

J. Sumner Smith, *The Italian Sources of Inigo Jones's Style*, in «The Burlington Magazine», 592 (1952), pp. 200-05, 207.

SUTCLIFFE 2006

A. Sutcliffe, *London: An Architectural History*, New Haven e London 2006.

SUTTON 1947a

D. Sutton, *Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey as a Collector of Drawings, I*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 526 (1947), pp. 2-9.

SUTTON 1947b

D. Sutton, *Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey as a Collector of Drawings, II*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 527 (1947), pp. 32-34, 37.

SUTTON 1947c

D. Sutton, *Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey as a Collector of Drawings, III*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 528 (1947), pp. 75-77.

SUTTON 1974

D. Sutton, *Aspects of Irish Art*, Dublin 1974.

TAFURI 1990

M. Tafuri, *Il disegno di Chatsworth (per il palazzo ducale di Venezia?) e un progetto perduto di Jacopo Sansovino*, in *Andrea Palladio: Nuovi contributi*, atti del VII Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 1988), a cura di A. Chastel e R. Cevese, Milano 1990, pp. 100-11.

TAIT 1970

A. Tait, *Inigo Jones, Architectural Historian*, in «The Burlington Magazine», 112 (1970), p. 234-35.

TETIUS 1642

H. Tetius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Romae 1642.

THURLEY 1998

S. Thurley, *The Lost Palace of Whitehall*, in «History Today», 48 (1998), pp. 47-52.

THURLEY 1999

S. Thurley, *Whitehall Palace. An Architectural History of the Royal Apartments, 1240-1698*, New Haven e London 1999.

THURLEY 2003

S. Thurley, *Hampton Court Palace: A Social and Architectural History*, New Haven e London 2003.

TIETZE 1919

H. Tietze, *Domenico Martinelli und seine Tätigkeit in Osterreich*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes Wien», 13 (1919), pp. 1-46.

TILLOTSON 1692

J. A. Tillotson, *Sermon preached before the King and Queen at Whitehall, the 17th of October, being the Day appointed for a Public Thanksgiving to Almighty God, for the Signal Victory at Sea: for the Preservation of His Majesty's Sacred Person, and for His Safe Return to His People*, London 1692.

TINNISWOOD 2010

A. Tinniswood, *His Invention So Fertile: A Life of Christopher Wren*, London 2010.

TOCA 1971

M. Toca, *Sui disegni di Baldassarre Peruzzi per la Chiesa di San Domenico a Siena*, in «Bollettino degli Ingegneri», 7 (1971), pp. 1-9.

TUCKER 2000

R. Tucker, *His Excellency at Home: Friederik Hendrik and the Noble Life at Huis Honselaarsdijk*, in «Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek», 51 (2000), pp. 83-102.

TURNER 1714

T. Turner, *The Christian Eucharist No Proper Sacrifice. In Answer to a Late Book of Mr. Johnson's, Intituled, The Unbloody Sacrifice, Etc.*, London 1714.

TURNER 1986

N. Turner, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, London 1986.

TURNER 1999

N. Turner, *Italian Drawings in the BM, Roman Baroque Drawings*, London 1999.

TUTTLE ET AL. 2002

R. J. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel e C. Thoenes (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002.

VALERI 1946

U. Valeri, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, Roma 1946, pp. 16-18.

VALONE 1972

C. J. Valone, *Giovanni Antonio Dosio and his patrons*, Tesi di Dottorato, Northwestern University, 1972.

VALONE 1977

C. J. Valone, *Paul IV, Guglielmo della Porta and the Rebuilding of San Silvestro al Quirinale*, in «Master Drawings», 15 (1977), pp. 243-55.

VALORI 1986

S. Valori, *Disegni di antichità dell'Albertina di Vienna*, in «Xenia», 6 (1986), pp. 53, 92-95, 205-08.

VAN ECK 2003

C. van Eck, *British Architectural Theory, 1540-1750: An Anthology of Texts*, London 2003.

VASARI E BAROCCHI 1962

G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. a cura e col commento di P. Barocchi, Milano e Napoli 1962.

VASCO, ROCCA E BORGHERINI 1995

S. Vasco, G. Rocca e G. Borgherini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1700-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma 1995.

VIGLIOSI 2005

A. Viscogliosi, *Roma Riconosciuta. Dallo studio delle rovine all'idea di Roma antica*, in *La Roma di Leon Battista Alberti: umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milan 2005, pp. 68-79.

VITZTHUM 1971

W. Vitzthum, *I Disegni dei maestri. Il barocco a Roma*, Roma 1971.

WALKER 2003

S. Walker, *Tessin, Roman Decorative Arts, and the Designer Giovanni Paolo Schor*, in «Konsthistorisk Tidskrift», 72 (2003), pp. 103-12.

WALKER 2011

M. F. Walker, *The limits of collaboration: Robert Hooke, Christopher Wren and the designing of the monument to the great fire of London*, in «Notes and Records. The Royal Society Journal of the History of Science», 65 (2011), pp. 121-43.

WALKER 2017

M. Walker, *Architects and Intellectual Culture in Post-Restoration England*, Oxford 2017.

WALPOLE 1780

H. Walpole, *The History of the modern Taste in Gardening*, London 1780.

WALPOLE 1840

H. Walpole, *The Letters of Horace Walpole: Earl of Orford: Including Numerous Letters Now First Published from the Original*, 3 voll., London 1840.

WALPOLE 1925

H. Walpole, *Supplement to The letters of Horace Walpole: fourth earl of Orford*, 3 voll., London 1925.

WARD-JACKSON 1979

P. Ward-Jackson, *Victoria and Albert Museum, Italian drawings*, London 1979.

WARD-JACKSON 2003

P. Ward-Jackson, *Public Sculpture of the City of London*, Liverpool 2003.

WARDROPPER 2011

I. Wardropper, *European Sculpture, 1400-1900, in the Metropolitan Museum of Art*, New York 2011.

WARWICK 2000

G. Warwick, *The arts of collecting: Padre Sebastiano Resta and the market for drawings in early modern Europe*, Cambridge 2000.

WARWICK 2003

G. Warwick, *Connoisseurship and the collection of drawings*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Oxford 2003, pp. 141-53.

WASSERMAN 1966

J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and His Drawings in the Accademia Nazionale Di San Luca*, Roma 1966.

WATERS 2012

M. Waters, *A Renaissance without Order: Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 4 (2012), pp. 489-523.

WATKIN 1972

D. Watkin, *A Pioneer of English Neo-classicism*, in «Country Life», 151 (1972), pp. 918-21.

WATKIN 2000

D. Watkin, *The Architectural Context of the Grand Tour: The British as Honorary Italians*, in *The Impact of Italy: The Grand Tour and Beyond*, a cura di C. Hornsby, London 2000, pp. 49-62.

WAŻBIŃSKI 1987

Z. Waźbiński, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento: idea e istituzione*, 2 voll., Firenze 1987.

WHEATLEY E CUNNINGHAM 2011

H. Benjamin Wheatley e P. Cunningham, *London Past and Present: Its History, Associations, and Traditions*, Cambridge 2011.

WHELER 1689

G. Wheeler, *An account of the churches, or places of assembly of the primitive Christians from the churches of Tyre, Jerusalem, and Constantinople described by Eusebius: and ocular observations of several very ancient edifices of churches yet extant in those parts*, London 1689.

WHIFFEN 1973

M. Whiffen, *Thomas Archer: Architect of the English Baroque*, Los Angeles 1973.

WHINNEY 1943

M. D. Whinney, *Some church designs by John Webb*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 6 (1943), pp. 142-50.

WHINNEY 1945

M. D. Whinney, *Classical designs for churches by John Webb*, in *England and the mediterranean tradition*, the Warburg and Courtauld Institutes University of London, London 1945, pp. 122-30.

WHINNEY 1947

M. D. Whinney, *St. Paul's Cathedral*, London 1947.

WHINNEY 1952

M. D. Whinney, *Renaissance architecture in England*, London 1952.

WHINNEY 1955A

M. D. Whinney, *William Talman*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 2 (1955), pp. 123-39.

WHINNEY 1955B

M. D. Whinney, *Architecture in Britain*, in «The Burlington Magazine», 97 (1955), pp. 623, 655-56.

WHINNEY 1958

M. D. Whinney, *Sir Christopher Wren's visit to Paris*, in «Gazette des beaux-arts», 51 (1958), pp. 229-42.

WHINNEY 1971

M. D. Whinney, *Wren*, London 1971.

WHINNEY E MILLAR 1957

M. D. Whinney and e O. Millar, *English art 1625-1714*, Oxford 1957.

WHISTLER 1954

L. Whistler, *The imagination of Vanbrugh and his fellow artists*, London 1954.

WHITE 1997

R. White, *Nicholas Hawksmoor and the replanning of Oxford*, London 1997.

WHITELEY 2000

J. Whiteley, *Ashmolean Museum, Catalogue of the Collection of Drawings, VII, French School*, 2 voll., Oxford 2000.

WHITLEY 1928

W. T. Whitley, *Artists and Their Friends in England, 1700-1700*, 2 voll., London e Boston 1928.

WILK 1996

C. Wilk, *Western Furniture in The Victoria & Albert Museum 1350 to the Present Day*, London 1996.

WINN 2014

J. A. Winn, *Queen Anne: Patroness of the Arts*, Oxford 2014.

WISTLER 1954

L. Whistler, *The Imagination of Vanbrugh and his Fellow Artists*, London 1954.

WITTKOWER 1948

R. Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, London 1948.

WITTKOWER 1952

R. Wittkower, *The drawings of the Carracci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952.

WITTKOWER 1954

R. Wittkower, *Giacomo Leoni's Edition of Palladio's Quattro libri dell'Architettura*, in «Arte veneta», 8 (1954), pp. 310-16.

WITTKOWER 1974a

R. Wittkower, *Palladio and Bernini*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 24-38.

WITTKOWER 1974b

R. Wittkower, *Inigo Jones-Puritanissimo Fiero'*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 66-70.

WITTKOWER 1974c

R. Wittkower, *English Neoclassicism and the Vicissitudes of Palladio's Quattro Libri*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 72-92.

WITTKOWER 1974d

R. Wittkower, *English literature on Architecture*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 94-112.

WITTKOWER 1974e

R. Wittkower, *Lord Burlington and William Kent*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 114-32.

WITTKOWER 1974f

R. Wittkower, *Lord Burlington Work at York*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 134-44.

WITTKOWER 1974g

R. Wittkower, *Pseudo-Palladian elements in English Neoclassicism*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 154-74.

WITTKOWER 1974h

R. Wittkower, *English Neo-Palladianism, the landscape garden, China and the Enlightenment*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 176-90.

WITTKOWER 1974i

R. Wittkower, *Classical theory and eighteenth-century sensibility*, in *Palladio and English Palladianism*, a cura di R. Wittkower, London 1974, pp. 192-204.

WITTKOWER E JAFFE 1972

R. Wittkower, e I. B. Jaffe, *Baroque art, the Jesuit contribution*, New York 1972.

WOOD 1992

J. Wood, *Inigo Jones, Italian Art, and the Practice of Drawing*, in «The Art Bulletin», 2 (1992), pp. 247-70.

WOOD 2000

J. Wood, *Orazio Gentileschi and Some Netherlandish Artists in London: The Patronage of the Duke of Buckingham, Charles 1 and Henrietta Maria*, in «Simiolus», 28 (2000), pp. 103-28.

WOOD 2003

J. Wood, *Nicholas Lanier (1588-1666) and the origins of drawings collecting in Stuart England in Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Oxford 2003, pp. 85-121.

WORSLEY 1995

G. Worsley, *Classical Architecture in Britain. The Heroic Age*, London 1995.

WORSLEY 2005a

G. Worsley, *The Puzzle of Easton Neston*, in «Country Life», 199 (2005).

WORSLEY 2005b

G. Worsley, *Wren, Vanbrugh, Hawksmoor, and Archer: The Search for an English Baroque*, in *Circa 1700: Architecture in Europe and the Americas*, a cura di H. A. Millon, Washington 2005, pp. 98-117.

WORSLEY 2007

G. Worsley, *Inigo Jones and the European Classicist Tradition*, New Haven e London 2007.

WREN 1750

C. Wren, C. Wren Jr. e S. Wren, *Parentalia, or, memoirs of the Family of the Wrens. Compiled, by his son Christopher, now published by his grandson, Stephen Wren, Esq.*, London 1750.

WRIGHT 1840

J. Wright, *The letters of Horace Walpole*, London 1840.

ZACK 2015

M. Zack, *Robert Hooke's Fire Monument: Architecture as a Scientific Instrument*, in *Architecture and Mathematics from Antiquity to the Future*, a cura di K. Williams, M. J. Ostwald, Birkhäuser 2015, vol. 2: *The 1500s to the Future*, pp. 257-67.

ZISKIN 2012

R. Ziskin, *Sheltering Art: Collecting and Social Identity in Early Eighteenth-century Paris*, University Park 2012.

ZORZI 1959

G. Zorzi, *I Disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Venezia 1959.

ZUCCARI 1992

A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Roma 1992.

ZUKER 2011

A. Zuker, *The Places of Wit in Early Modern English Comedy*, Cambridge 2011.