

In realtà le motivazioni sul perché del nuovo percorso, che ha condizionato lo spostamento del basamento della statua di Marc'Aurelio e della stessa cordonata, sembrano dettate da traguardi ottici oltre che dalla costruzione, lungo il percorso, di edifici di notevole importanza. Nello studio in questione appaiono numerosi protagonisti dell'operazione, sovente trascurati o comunque messi in ombra nelle vicende cittadine, ad iniziare dai maestri di strada che dettavano le norme della progettazione, fino a proporre espropri per pubblica utilità o per evidenti migliorie. Troviamo, inoltre, Ignazio di Loyola che riceve in attribuzione da Pio IV – lo stesso papa che interviene nella progettazione del Campidoglio – la chiesa, ormai priva di parrocchia, di S. Maria della Strada: da questo momento inizia la lenta ma continua crescita della compagnia, mentre per la chiesa del Gesù – edificio terminale di via Capitolina – si mette a punto una nuova ipotesi progettuale di Nanni di Baccio Bigio, architetto fiorentino, a cui successivamente si aggiunge una proposta dello stesso Michelangelo.

Alessandro Petrone, medico del pontefice e della sua famiglia, ma anche dei Gesuiti, entra nell'intervento con la costruzione di un palazzo, oggi Cenci-Bolognetti, quasi dirimpettaio alla chiesa e comunque lungo l'asse della strada come quello limitrofo. Ma, in realtà, il maggiore artefice della nuova stesura dell'asse è Giacomo Della Porta, architetto del popolo romano, allievo sia del Vignola, al quale subentra in numerose fabbriche, sia di Michelangelo (tra le sue opere si segnalano la loggia superiore di Palazzo Farnese e la costruzione della cupola di S. Pietro, dove modifica leggermente l'impianto michelangiolesco). È lui l'autore del completamento della facciata e della scalea del Palazzo Senatorio, oltre che della nuova cordonata che permette l'accesso al Campidoglio e della stessa chiesa del Gesù: a lui si deve, in particolare, la facciata, che diverrà una sorta di prototipo dalle numerose repliche e varianti. L'intero impianto urbano è un modello a cui guardano ancora negli anni Venti del Novecento sia Piacentini che Brasini, il primo impegnato nella costruzione della chiesa del Cristo Re e il secondo in quella ai Parioli.

Grazie al rinvenimento del testamento del Della Porta, Andreani evidenzia come il progettista possedesse un'ampia serie di beni proprio lungo l'asse in questione: il palazzetto Santacroce, quello di Mario Fani e il palazzo Muti Bussi. Il tutto è pienamente inseribile in quel complesso processo che è rappresentato dall'arte di costruire la città, con una ricerca di bellezza e utilità, chiara espressione della volontà dei pontefici del tempo. La storia che ci narra l'autore ha il sapore di un'avventura che inizia in una città dotata di un tessuto urbano ancora disgregato, nella sostanza costituito da emergenze architettoniche dove progressivamente si giunge ad una nuova concezione dello spazio urbano in cui i diversi episodi articolano dilatazioni e restringimenti, una sorta di pulsazioni ar-

chitettoniche a cui fanno riscontro gli edifici che si incontrano lungo il percorso fino a giungere a quella sorta di agorà celeste formata dalla chiesa dell'*Ara Coeli* e dal complesso del Campidoglio.

MARIO PISANI

BAROCCO E NEOCLASSICO

G. ADAMI, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2003, 229 pp., 50 ill.

L'occasione, e al tempo stesso la motivazione di fondo per la pubblicazione del volume di G. Adami è legata al rinvenimento da parte dell'A. di una piccola, ma qualificata serie di elaborati grafici relativi anche ad allestimenti e dispositivi teatrali (1628-31), conservati presso l'Archivio privato Compagnoni Floriani di Macerata, dovuti alla mano di P. P. Floriani e, in misura minore, di F. Guitti, figure di un certo rilievo nell'ambito dell'ingegneria scenica della prima metà del Seicento. Se questo è il punto di partenza, l'approccio critico di G. Adami porta ad ampliare da subito l'orizzonte, cercando di collocare i fogli nel loro contesto storico, esplorando l'articolazione di temi e problemi connessi all'attività, ma anche al ruolo di una figura professionale come quella del tecnico teatrale che emerge come una sorta di *trait d'union* tra architettura, ingegneria e scenografia.

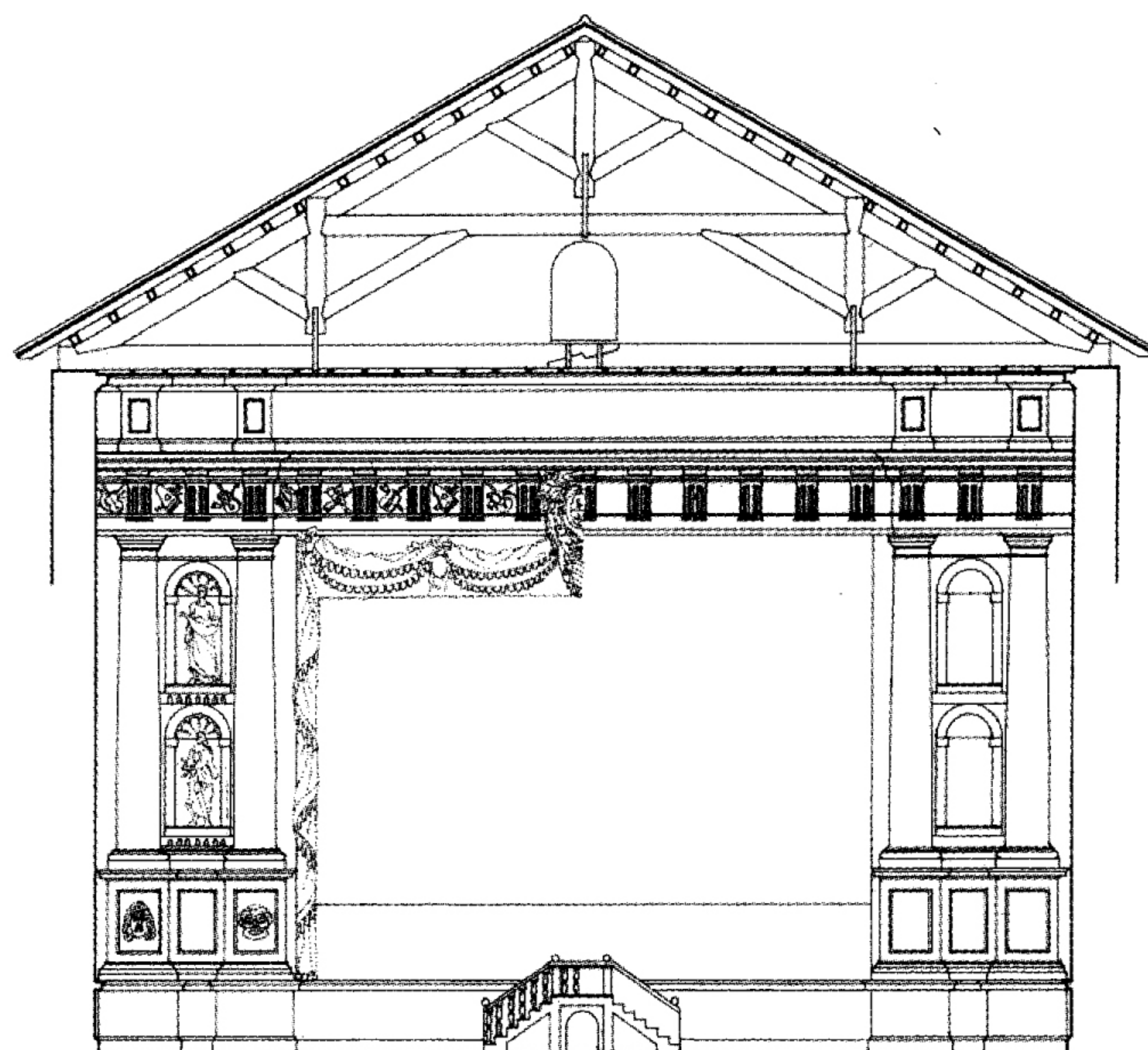
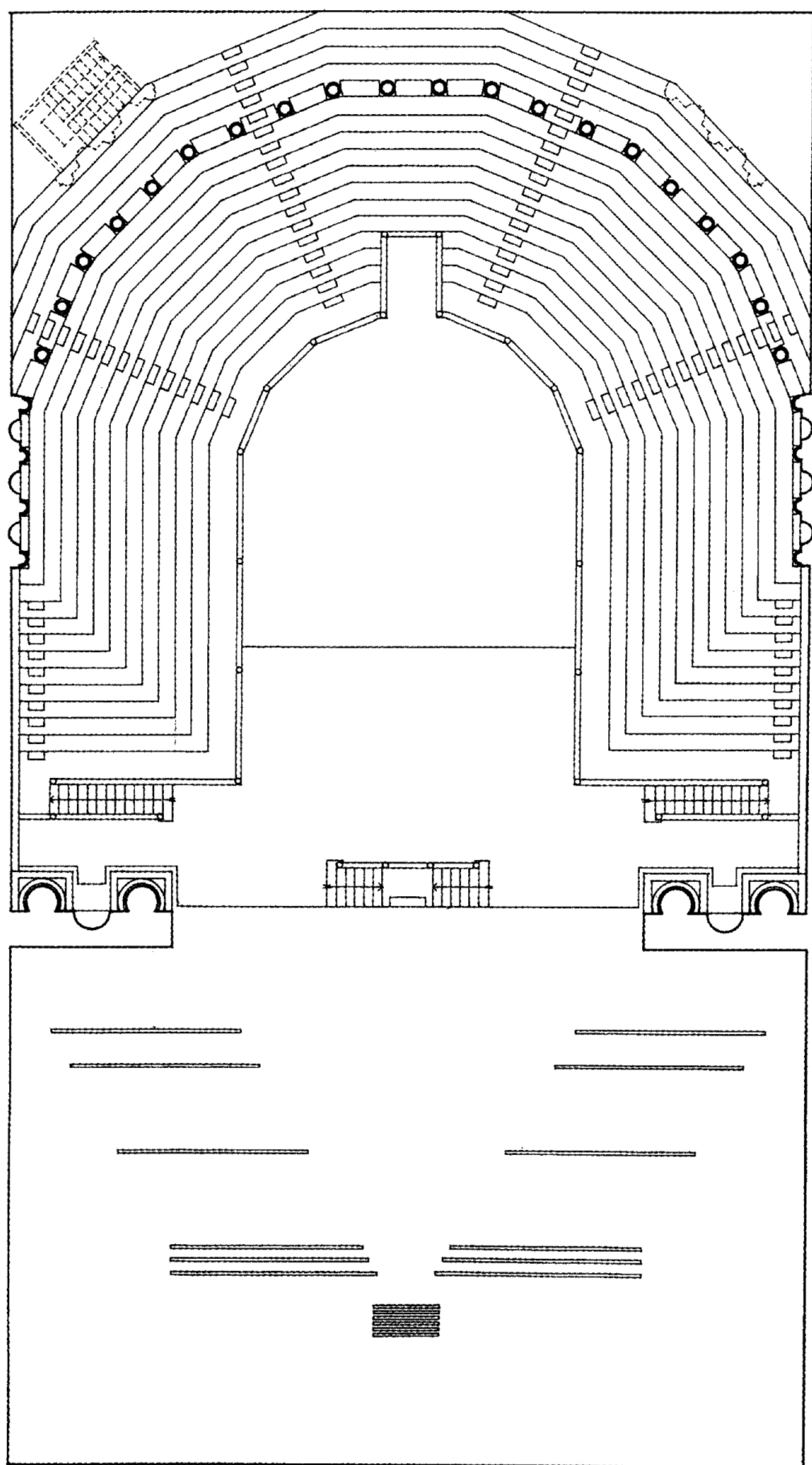
Il volume è articolato in cinque capitoli, ai quali fa seguito una dettagliata analisi dei disegni stessi (in larga parte riproducenti macchine e dispositivi teatrali utilizzati nel corso degli spettacoli esaminati nello stesso volume), con opportuni rimandi alle indicazioni deducibili dalle fonti scritte; i fogli, contenenti peraltro interessanti scritte esplicative, sono riprodotti in un'accurata veste grafica, tale da permettere al lettore di decifrarne con apprezzabile precisione il *ductus*.

Nel primo capitolo, l'A. delinea i profili delle due figure-chiave di Pietro Paolo Floriani (1585-1638) e di Francesco Guitti (1600?-40). Il primo emerge come un interessante figura di uomo d'arme, ma soprattutto di tecnico ed esperto di fortificazioni: al servizio del re di Spagna, degli Asburgo e dello stesso Urbano VIII Barberini (1623-44), il Floriani acquisirà nel corso di quasi tre decenni una vasta e diversificata esperienza militare, fondamentale per la stesura del suo trattato (*Difesa et offesa delle piazze*), pubblicato a Macerata, sua città d'origine, nel 1630. Meno documentata la vita del ferrarese Guitti, che si caratterizza tuttavia per la multiforme capacità di operare nei campi più disparati, dall'architettura alla poesia, dall'ingegneria idraulica all'attività diplomatica. In contatto con alcune fra le più importanti famiglie emiliane dell'epoca, come i Pio, i Bentivoglio ed i Far-

nese, il Guitti entrerà in contatto con il Floriani intorno al 1630, allorché entrambi lavoreranno al rafforzamento delle fortificazioni di Ferrara.

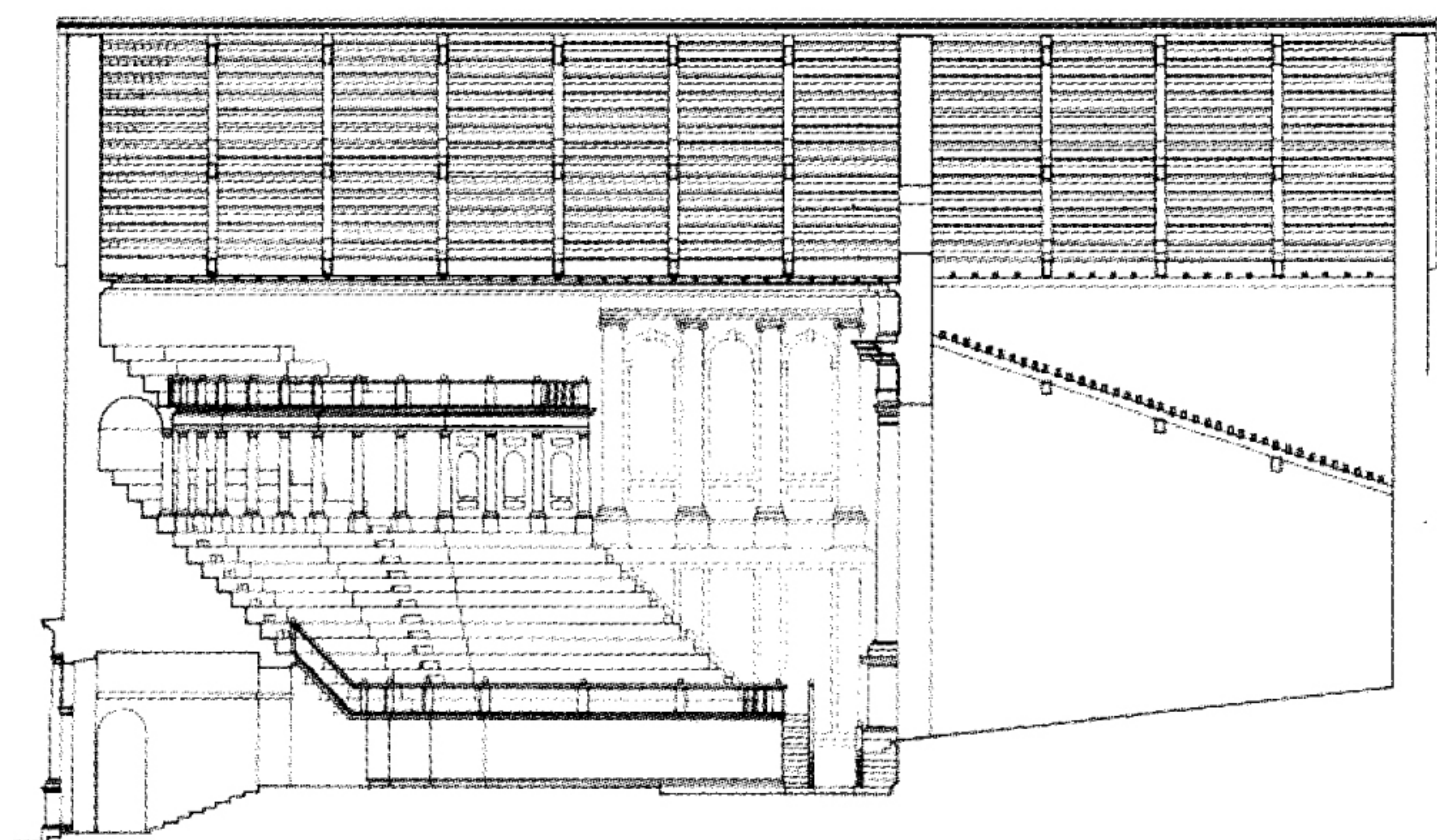
Nel secondo capitolo, una delle parti criticamente più interessanti del testo, l'Adami espone con sintetica chiarezza il complesso quadro delle relazioni tra arte militare e scenografia teatrale. In altri termini, la ricerca dell'A. si propone di scandagliare le motivazioni alla base degli stretti legami, documentati sia in ambito teorico che nella prassi operativa, tra campi a prima vista molto distanti come quelli dell'ingegneria delle fortificazioni e l'allestimento degli spettacoli teatrali. Non è un caso, infatti, che non pochi artefici, attivi tra Cinquecento e Seicento,

Pianta del Teatro degli Intrepidi di S. Lorenzo al 1625. Ricostruzione di Bruno Torresi



0 05 1 5 10M

Prospetto scenico del Teatro degli Intrepidi in S. Lorenzo al 1625. Ricostruzione di Bruno Torresi.



0 05 1 5 10M

Sezione longitudinale del Teatro degli Intrepidi in S. Lorenzo al 1625. Ricostruzione di Bruno Torresi.

abbiano esercitato la loro attività in entrambi questi campi d'applicazione; e non si tratta, come opportunamente puntualizzato dall'A., di figure di secondo piano, potendosi ricordare nomi come quelli, ad esempio, di Bernardo Buontalenti, di Baldassarre Lanci, di Giovan Battista Aleotti, Gaspare Vigarani, ecc. La tesi dell'A. è che la *scienza* militare abbia costituito alle soglie dell'età barocca un formidabile veicolo di sperimentazione tecnologica; in particolare, la messa a punto di strumenti meccanici, dispositivi statici, congegni idraulici non avrebbe potuto non interessare il mondo della rappresentazione scenica, qualora si rifletta sul gigantismo e sulla complessità de-

gli allestimenti scenici. Da qui la critica dell'A., che si muove lungo il doppio binario del rifiuto dell'immagine della scenografia del primo Seicento come espressione di un approccio eminentemente artigianale (secondo un convincimento storiografico ampiamente diffuso) e, al tempo stesso, dell'indagine dei contatti degli stessi scenografi con i circoli di ricerca scientifica particolarmente attivi in Italia in quegli anni. L'indagine dell'Adami si sintetizza nella felice espressione di "un orizzonte professionale comune", ovvero di un orientamento di interessi e di un bagaglio di esperienze sul territorio ideale per intersezioni e prestiti culturali. In un contesto come quello delineato, non appare dunque sorprendente che l'interpretazione dello scenografo barocco come "ingegnere di macchine" introduca *naturaliter* alla figura dell'esperto di fortificazioni, in un reciproco travaso di interventi e competenze. A questo proposito, particolarmente interessante appare la sottile disquisizione etimologica condotta dall'A. che, sulla base di riferimenti d'epoca, evidenzia la radice comune di diversi termini appartenenti al mondo dell'ingegneria militare e di quella teatrale; come pure appare suggestiva l'annotazione relativa al vincolante ruolo attribuito in entrambi i casi al segreto (non a caso, *secretz* sarà a lungo il vocabolo per identificare i meccanismi scenici in Francia).

I rimanenti tre capitoli del volume si soffermano su alcuni casi concreti: il primo riguarda il teatro ferrarese degli Intrepidi in S. Lorenzo e le feste celebrate nella stessa città (1625), mentre gli altri due si riferiscono rispettivamente alle "feste farnesiane" a Parma (1628) ed al torneo "La Contesa" ancora a Ferrara (1631). A quest'ultimo – tenuto a Ferrara nel marzo del 1631 in occasione delle nozze di G. F. Sacchetti, fratello del Legato pontificio, con B. Estense Tassoni, esponente di spicco dell'aristocrazia locale – l'A. dedica appunto il capitolo conclusivo: in questo caso, protagonista assoluto fu il Guitti, responsabile dell'apparato effimero ed autore di una pubblicazione destinata ad eternare l'evento; lo studio dell'A. si sofferma sulle diverse scene, intrise di cultura mitologica e riferimenti ai Sacchetti, ricapitolando sinteticamente l'articolazione scenica della festa.

Maggior rilievo ha invece l'analisi del Teatro dell'Accademia degli Intrepidi: edificio a tal punto importante da essere denominato nelle fonti del tempo "Teatro di Ferrara". L'A. ripercorre la storia dell'opera, evidenziando i complessi intrecci culturali, ma anche politici, connessi all'attività accademica ed alla stessa decisione di far realizzare il teatro (1604), incaricando del relativo progetto una figura d'eccezione come l'Aleotti. Oggetto principale dell'A. è tuttavia il 'restauro' del teatro (di fatto il completamento di alcune tra le parti essenziali, quali la cavea, la facciata, le coperture, ecc.) condotto dal giovane F. Guitti per la prevista visita di Taddeo Barberini (1625). Strumento privilegiato ai fini dell'analisi critica sono appunto alcuni disegni contenuti nel codice prece-

dentemente ricordato, messi a confronto dall'A. con le due uniche fonti grafiche – entrambe dovute all'Aleotti – relative alla pianta dell'edificio nello stato precedente ai lavori diretti dal Guitti. La ricerca – sostanziata da interessanti osservazioni come quelle relative ad una possibile divaricazione tra il progetto aleottiano e la sua effettiva traduzione in opera – conduce a quello che può essere considerato l'esito primario di questa fase della ricerca: la ricostruzione grafica del teatro nel 1625, esemplificata da tre accurati disegni (pianta, sezione longitudinale e prospetto scenico) dovuti a Bruno Torresi, ai quali va riconosciuto il merito di visualizzare con indubbia efficacia la *facies* e la stessa impostazione compositiva dell'opera. Sulla base di questa ricostruzione, risulta dunque possibile per l'A. delineare un contesto di riferimento, evidenziando convergenze e riprese con impianti scenici precedenti, tra i quali il celebre teatro di Sabbioneta dello Scamozzi.

Di rilievo anche i festeggiamenti organizzati a Parma per ordine di Odoardo Farnese in occasione delle sue nozze con Margherita, figlia del Granduca di Toscana Cosimo II de' Medici (1628), il punto di partenza dell'A. è la sorprendente assenza di fonti iconografiche relative ad un evento che ebbe da subito una vastissima eco: elemento tanto più singolare qualora si ricordi la pubblicazione di un testo, come quello del Buttigli (1629) di quasi quattrocento pagine, privo tuttavia di un sia pur minimo corredo illustrativo. Come è noto, l'ingresso di Margherita nella città emiliana nel dicembre del 1628 fu l'occasione per l'allestimento di un ambizioso e diversificato sistema di apparati effimeri, ma soprattutto per l'inaugurazione del grandioso teatro della Pilotta, evento programmato in realtà già dieci anni prima per la visita, mai avvenuta, dello stesso Cosimo II. Dopo i diversi studi apparsi anche di recente sul teatro, tra i quali ben noti sono quelli di B. Adorni, il contributo dell'A. si concentra in particolare sulle "macchine" allestite per gli spettacoli farnesiani: per certi versi obbligata, ma comunque felice la scelta di arricchire con frequenti rimandi alle descrizioni contenute nelle fonti scritte contemporanee la non facile decifrazione dei meccanismi scenici utilizzati, in base alle immagini visibili nelle pagine del codice del Floriani. Un'acuta analisi lessicale, che permette all'A. di trarre interessanti indicazioni sulle attitudini professionali dello stesso Floriani, chiude il capitolo.

Un giudizio conclusivo sul volume dell'Adami porta ad evidenziare l'utilità del contributo, che si configura come una sorta di 'finestra' aperta su un universo, come quello dell'ingegneria teatrale tra Cinquecento e Seicento, tutt'altro che privo di spunti e di motivi. Teso a sottolineare proprio la ricchezza di questo contesto, oltre che conseguenza di un lodevole ampliamento d'orizzonte, è anche l'insieme dei rimandi che caratterizza il testo: tra cultura, tecnica ed esigenze politiche si delinea una realtà complessa e talvolta coinvolgente, con agganci tra artefi-

ci, Corti e città. Frutto di una posizione critica del tutto condivisibile è anche la corretta evidenziazione di dubbi e nodi irrisolti; in altri termini, l'A. non cerca sostanzialmente di 'forzare' dati ed elementi ai fini delle proprie tesi interpretative (approccio coerentemente scelto anche nelle stesse rappresentazioni grafiche inserite nel volume). In conclusione, se qualche parte del volume – ad esempio, il capitolo dedicato al torneo ferrarese "La Contesa" – avrebbe forse richiesto un maggior approfondimento, il bilancio complessivo del volume è largamente positivo e la stessa accurata descrizione dei disegni contenuti nei codici è indice di un approccio analitico senz'altro lodevole, tale dunque da far auspicare ulteriori contributi sul tema da parte dell'A.

MARCELLO VILLANI

OTTOCENTO E NOVECENTO

Si. BENEDETTI, P. CAVALLARI, *Qualità architettonica e qualità urbana nell'edilizia borghese e popolare a Roma (1890-1930)*, Roma, Regione Lazio - Direzione Regionale Piani e Programmi di Edilizia Residenziale, 2005, 231 pp., ill. b/n e colori

Articolato in due parti distinte – edilizia borghese e edilizia popolare –, ciascuna redatta da uno dei due autori, il volume restituisce un quadro assai puntuale su alcune realtà costruttive romane tra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento. Pur affrontate con metodi diversi d'analisi, e sostanziati da una ricca raccolta di materiali tra loro non omogenei, dovuti all'appartenenza degli A. ad ambiti di studio diversi, le due parti che compongono il volume ci restituiscono un affresco unitario sul dibattito che si è mosso in quegli anni sulla qualità architettonica e urbana della capitale. Un tema non nuovo, cui questo volume porta innovativi e inediti contributi.

Lo sviluppo dell'edilizia borghese, affrontato nella prima parte da Paolo Cavallari, è narrato attraverso l'esempio della quarantennale vicenda della crescita del quartiere di villa Patrizi, dall'inizio della sua lottizzazione in seguito alla convenzione con la Banca Generale (1888) fino alla realizzazione delle ultime palazzine, avvenuta alla fine degli anni Venti; quarant'anni in cui si registrano mutazioni tipologiche (dal villino alla palazzina) e cambiamenti di mode e di gusto. Su questi fili conduttori l'A. snoda il suo percorso di lettura, che riguarda la realtà costruttiva tenendo sullo sfondo le vicende architettoniche romane. Come noto la forza della tradizione del classicismo rinascimentale, a Roma è sempre stata una condizione endemica, pur con interpretazioni europeizzanti o declinazioni barocche, come nel caso di