AB*side*. Rivista di Storia dell'Arte, 5 (2023), pp. 39-60
DOI: 10.13125/abside/5027
ISSN 2704-8837

I Concorsi Clementini di terza classe quali specchio dell'apprendimento dell'architettura a Roma e nel resto dello Stato Pontificio

Iacopo BENINCAMPI
La Sapienza Università di Roma
iacopo.benincampi@uniroma1.it

Riassunto: Il contributo mira a corroborare il ruolo centrale già riconosciuto ai Concorsi Clementini di Terza Classe nella formazione e nell'orientamento del gusto architettonico nel Tardobarocco pontificio: un'influenza espressa certamente nella selezione dei soggetti proposti per gli esercizi scolastici svolti presso l'Accademia di San Luca ma ravvisabile altresì nelle sue ricadute anche nel resto dello Stato Ecclesiastico. Ne danno testimonianza i campionari autografi del «pittore ed architetto faentino» Giuseppe Boschi (1732-1802): manoscritti che, preparati nel corso della seconda del Settecento e successivi al perfezionamento del professionista a Roma, certificano sia l'autorità di cui l'Urbe ancora godeva all'epoca sia – soprattutto – l'ascendente, tuttavia, esercitato sulle realtà papali più periferiche, in bilico fra la tradizione barocca e il nuovo classicismo emergente.
Parole chiave: Concorsi Clementini; architettura; tardobarocco; Giuseppe Boschi; disegno.

Abstract: The paper aims to highlight the crucial role of the Third-Class Clementine Competitions both in architects' education and in the development of the Late Baroque artistic taste. Their influence was certainly expressed in the selection of the models proposed by the isctructors of the St. Luke Academy, but it also had repercussions in other papal centers. For example, prepared during the second half of the 18th century and after a study trip in Rome, the catalogs produced by the "Faenza painter and architect" Giuseppe Boschi (1732-1802) certify the authority that Rome still exercised at that time and the influence the city had over the surrounding peripheral towns.
Keywords: Third-Class Clementine Competitions; architecture; Late-Baroque; Giuseppe Boschi; drawing.

CC BY ND

Alla fine del XVII secolo[1], l'attività di Carlo Fontana (1638-1714)[2] non costituì solamente l'atto conclusivo di un processo di autoaffermazione sociale dell'architetto[3] ma, parallelamente, il suo insegnamento nell'ambito dell'Accademia di San Luca rappresentò l'occasione per stabilire compiutamente l'*iter* a cui avrebbe dovuto sottoporsi ogni studente per poter esercitare in seguito con successo la professione[4]. Coadiuvato dal figlio Francesco (1668-1708)[5], il ticinese trasformò a partire dal 1694 l'istruzione impartita presso l'istituzione romana da un tipo di didattica empirica e pratica a un momento di apprendimento strutturato: alle lezioni *ex cathedra* si affiancavano sopralluoghi mirati, associando all'approfondimento dei trattati dei maggiori esponenti della tradizione (da Vitruvio a Serlio, senza dimenticare l'imprescindibile contributo sugli ordini architettonici di Vignola) l'ispezione diretta. In tal modo, il neofita era sostenuto nel suo avvicinamento all'architettura e guidato nei modelli a cui rivolgere la sua attenzione. Presupponendo una selezione delle opere, questo atteggiamento informava inevitabilmente il gusto corrente, e se durante la prima metà del Settecento favorì il lento affermarsi di quella sensibilità classica poi dominante a partire dal secondo quarto del secolo[6], non molto dopo subì la stravolgente novità della riscoperta integrale del mondo antico incoraggiata dagli scavi sul Palatino (dal 1720), di Ercolano (1738) e di Pompei (1748): archeologismi la cui promozione si ripercosse rapidamente sul linguaggio comune, benché venisse ufficialmente recepita accademicamente solo molto più tardi, dopo prudenti atti di affiancamento.

Testimonianze di questa evoluzione sono rintracciabili nei Concorsi Clementini, specialmente nei premi della cosiddetta «terza classe»: copie di porzioni di note opere dell'Urbe che, fondate sulla esatta corrispondenza con la realtà fattuale esistente, indagavano le componenti dei soggetti onde trarne quegli aspetti essenziali riadoperabili in innovativi assemblaggi; schematizzazioni che ebbero sì larga diffusione da essere ravvisabili financo negli *atelier* di provincia dell'ultimo *Ancien Régime*.

---

[1] Si ringraziano il prof. Roca De Amicis e il personale dell'Accademia Nazionale di San Luca per l'aiuto offerto in occasione di questo studio. Per una indicazione precisa dei vincitori e sui singoli concorsi segnalati: Marconi-Cipriani-Valeri (1974), *sub voce*. Si ricorda che non di tutti i concorsi è rimasta memoria, sicché il presente contributo basa le sue considerazioni sulle gare ad oggi conosciute. Sull'argomento: Consoli (2012), 17-27:20.

[2] Su questo architetto, accademico di merito dal 1667, professore di architettura dal 1675 e per la prima volta «principe» della stessa nel 1686: Bonaccorso (2017), 29-37. Sulla sua attività di docente: Hager (1982), 1-6.

[3] A tal proposito, celebre fu l'atto notarile con cui Carlo Fontana rinunciò agli emolumenti dovutigli per la commessa dell'Ospizio di San Michele: un atto consapevole e teso a promuovere un riconoscimento della sua attività quale effettivo impiego lavorativo. Cfr. Curcio (1996), 284-285.

[4] Curcio (1991), 144.

[5] Divenuto «accademico di merito» nel 1693 (Roma, Archivio dell'Accademia di San Luca, *Registri*, vol. 45, f. 154v), tenne per diverso tempo lezioni di architettura (1694-95, 1701-03) prima di essere nominato nel 1703 «vice-principe» (Ivi, vol. 46, f. 111r): incarico che ricoprì anche nel 1706 (Ivi, vol. 46A, ff. 50r-53r). Sulla sua sensibilità rispetto al linguaggio borrominiano, riscoperto nel primo Settecento: Benincampi (2019).

[6] Benedetti (1997), 17.

Note sulla scelta dei soggetti

Nella prima metà del XVIII secolo, la trasformazione del mestiere del progettista in un'occupazione riconosciuta andò di pari passo con la definizione di una sua precipua prassi educativa.

L'Accademia di San Luca assunse la guida di tale formazione predisponendo tre corsi di introduzione graduale alla materia: dalla copia minuta all'ideazione di complessi monumentali, passando per una limitata sperimentazione nel secondo anno. In questo processo il principiante veniva anzitutto introdotto al rilievo dei manufatti: una misurazione puntuale in cui la scienza interveniva a garanzia dell'insegnamento, poiché il soggetto doveva essere raffigurato nella sua effettiva corporeità e non secondo personali impressioni visive. In tal senso, l'adozione delle proiezioni ortogonali – norma di rappresentazione stabilmente in uso nello studio dei Fontana[7] – si dimostrava un utile supporto comunicativo, giacché consentiva il controllo simultaneo delle tre dimensioni senza il rischio di incorrere nelle ingannevoli modulazioni prospettiche dettate dalla percezione. Il rigore matematico insito nello svolgimento della misurazione corroborava la validità del metodo di apprendimento, mentre la cernita dei prototipi operata dall'esperienza della docenza incaricata normalizzava secondo precisi *standard* la coscienza estetica degli allievi.

Di fatto i criteri didattici compartecipano perciò delle inclinazioni del momento: un rapporto di reciproca influenza fra l'ambiente artistico e l'Accademia che non passò inosservato alle gerarchie ecclesiastiche, le quali riconobbero nell'istituzione romana un'opportunità per rilanciare l'autorità della Chiesa Cattolica e il ruolo del papato nel quadro delle relazioni internazionali. Laddove il pontefice non riusciva più a primeggiare a motivo della crescente affermazione delle monarchie nazionali, la fruizione dei beni culturali siti in Roma e l'insegnamento artistico sembrarono offrire lo strumento adatto per salvaguardare nel tempo sicuri margini di contrattazione politica. Non a caso, la vendita (o il regalo) di antiche statue divenne in breve strategica merce di scambio e accorto mezzo diplomatico di avvio di più ampie negoziazioni.

In quest'ottica, presero forma nel 1702 i Concorsi Clementini – dal nome del sovrano allora regnante Clemente XI Albani (1700-1721) –, caricandosi rapidamente di valenze politiche precedentemente solo implicite nei comportamenti dell'Accademia e assumendo il significato concreto di avviso della *voluntas* pontificia. Lo segnala la terracotta realizzata in quello stesso autunno da Pierre le Gros (1666-1719) in occasione della sua acclamazione ad accademico di merito e raffigurante le arti sorelle che rendono omaggio al governante (91x63cm). Minerva presenta a Giovanni Francesco Albani le personificazioni della pittura, della scultura e dell'architettura – identificate dai loro consueti attributi –, mentre in alto un angelo armato delle effigi della famiglia urbinate e della fiaccola della Divina Sapienza scaccia la Discordia e l'Ingiustizia, simboleggiate rispettivamente

[7] Bonaccorso (1998), 104-107. A tal proposito, è utile precisare che a Roma esistevano anche altre strutture di carattere privato presso cui si poteva apprendere l'architettura, come l'*atelier* di Abrham Paris (1641 ca. - 1716). Cfr. Bonaccorso (2008), 257-260.

dalla torcia e dalle orecchie d'asino: un auspicio, insomma, a superare le divergenze innescate dalla Guerra di successione spagnola attraverso precisamente il condiviso terreno dell'arte. L'allestimento del cortile del palazzo dei Conservatori commissionato più in là ad Alessandro Specchi (1666-1729) avrebbe puntato nella medesima direzione, formulando un apparato teso ad esaltare la comune radice europea, espressa dalla Dea Roma vittoriosa sui due adiacenti prigionieri Barbari della collezione Cesi. Occorreva quindi intraprendere azioni tutelanti il patrimonio storico consolidato e irrobustire il valore delle più recenti acquisizioni barocche ai fini di un'efficace autopromozione: un vaglio che vide riprendere in considerazione anche le straordinarie esplorazioni di Francesco Borromini (1599-1667)[8], il quale – colpito da un cono d'ombra dovuto tanto alla mancanza di una sua personale bottega quanto alle ricadute della violenta polemica fomentata da Giovanni Pietro Bellori (1613-96) contro gli operatori contemporanei nel suo discorso del 1664 (*L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto. Scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*)[9] – venne parzialmente riscoperto in questo momento dall'iniziativa di completamento della basilica lateranense e di qui parzialmente riabilitato[10]. Dal «Rilievo delle nicchie di San Giovanni in Laterano» (1702) al «portone del Convento di S. Carlo alle Quattro Fontane, architettura del Cavalier Borromino» (1710) la valorizzazione dell'operato del ticinese nei corsi attivati presso l'Accademia di San Luca non si spinse però mai oltre una limitata riflessione su alcune sue soluzioni di dettaglio già ampiamente divulgate dal primo volume dello *Studio d'architettura civile* edito dalla Stamperia De Rossi «alla Pace» (figg. 1-2)[11]. Di contro, la produzione di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) venne scandagliata nella sua globalità e rilanciata a più riprese, spaziando dal rilievo dell'altare della Maddalena nella chiesa dei SS. Domenico e Sisto (1704) al «disegnare pianta prospetto e sezione dell'altare e ciborio posto nella cappella del Ss. Sagramento in S. Pietro in Vaticano» (1739) – riproposto come caso-studio ancora nel 1793 –, passando per la rappresentazione della «pianta ed altezza della facciata del Noviziato de' RR. Padri Giesuiti a Monte Cavallo» (1706)[12].

[8] Una prima pubblicazione delle invenzioni del ticinese era avvenuta nel 1684 con l'inserimento di quindici incisioni raffiguranti sue elaborazioni nella nuova edizione del volume *Insignum Romae Templorum Prospectus* (1683), pubblicato dalla Stamperia De Rossi «alla Pace»; la stessa che nel 1702 diede avvio anche alla stampa delle raccolte dello *Studio d'Architettura Civile* (1702-1711-1721). Sulla questione: Antinori (2013), 11-70; in particolare, sulle pubblicazioni riguardanti Borromini: Piacentino (2013), 235.

[9] Tommaso Manfredi ha segnalato nel convegno celebrativo dei 350 anni dalla scomparsa di Borromini che i giudizi espressi dall'intellettuale avevano un carattere più generalizzato e meno *ad personam*.

[10] Ragionevolmente, a sostenere la rinnovata fortuna del ticinese collaborò pure la stampa dell'*Opus Architectonicum Equitis Francisci Borromini* (1725), le cui riproduzioni permisero al repertorio di forme immaginate dall'architetto – assieme alle altre pubblicazioni – di avere ampia diffusione. Cfr. Kieven (2000), 123.

[11] De Rossi (1702).

[12] Sul concorso del 1706: Benincampi (2016), pp. 81-86. Sulla fortuna di Bernini: Hager (1983); Kieven (1983).

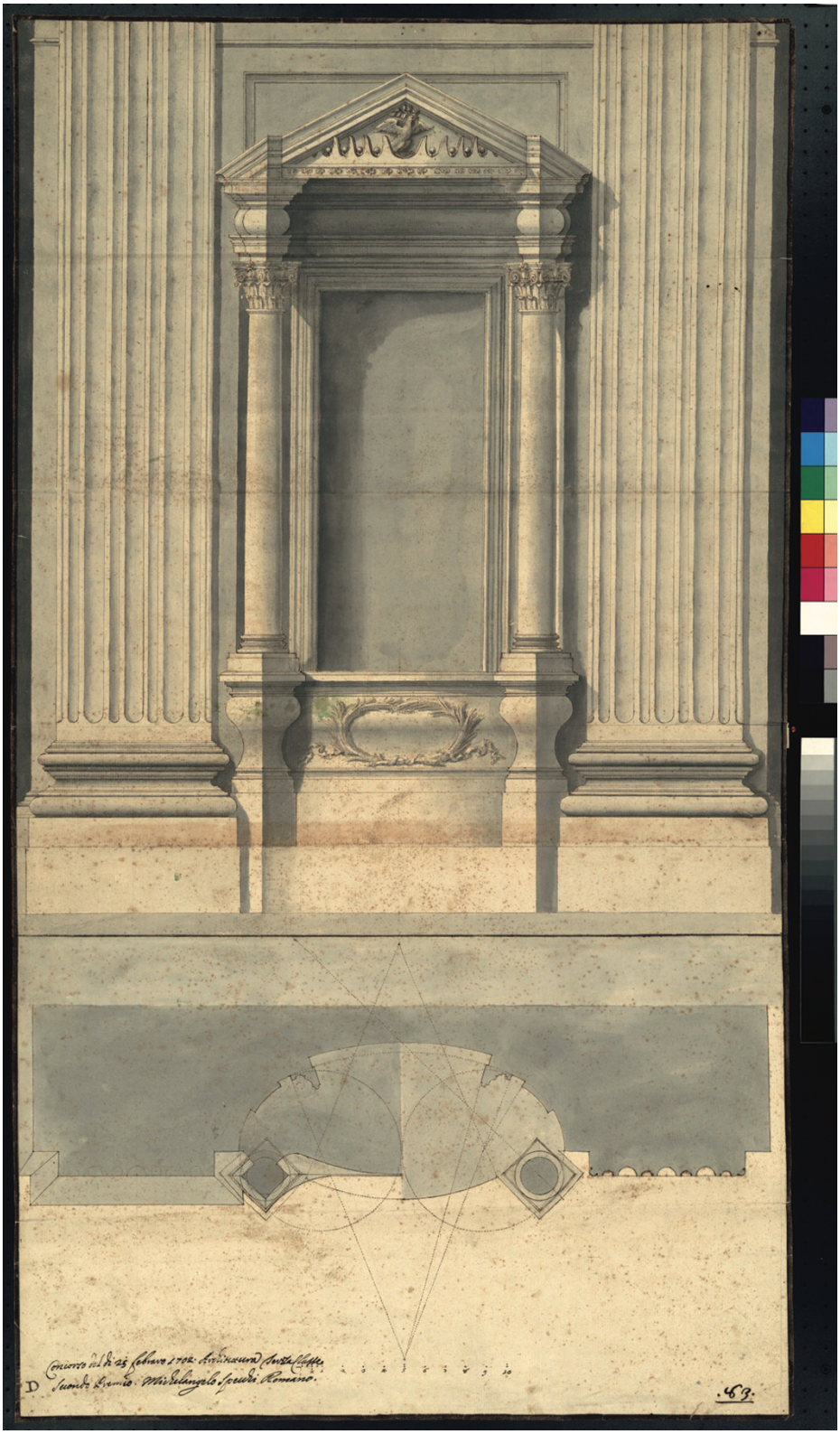

Fig. 1. Michelangelo Specchi, *Nicchia di San Giovanni*, pianta e prospetto, penna e acquarello, cm. 80 x 50. Concorso Clementino 1702, terza classe. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico, n. 79. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

Fig. 2. Francesco Prevual, *Portone del Convento di S. Carlo alle Quattro Fontane*, pianta e prospetto, penna e acquarello, cm. 49 x 38. Concorso Clementino 1710, terza classe. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico, n. 241. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

Più circoscritta fu invece la preferenza accordata all'opera di Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669) «celebre professore di pittura ed architettura, e nostro parzialissimo benefattore», ricondotta per lo più alla «chiesa di S. Luca in Santa Martina» (fig. 3), la quale fu indagata con continuità nelle sue componenti sicuramente anche perché accanto alla sede dell'Accademia stessa[13]: dalla «porta maggiore» (1709) alla «parte interiore [...] con tutto l'ornamento che vi si vede di sopra» (1713), senza scordare di «riportare in disegno esattamente misurata col palmo romano, e con tutto l'ordine accennato [...] la facciata» (1725)[14].

Fig. 3. Tommaso Asprucci, *Facciata chiesa SS. Luca e Martina*, pianta e prospetto, penna e acquarello, cm. 75 x 52. Concorso Clementino 1725, terza classe. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico, n. 320. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

Tuttavia, non erano solo le sperimentazioni della Roma del Seicento a costituire l'insieme entro cui attingere, poiché di speciale ammirazione godettero in quel frangente pure le ideazioni di Michelangelo (1475-1564), soprattutto la «facciata del palazzo dei Conservatori» (1677, 1766). Oggetto di ricognizione fu, però, pure «la Cappella Strozzi

[13] Unica eccezione fu nel 1750, allorché si scelse di far «fare copia della facciata di S. Maria della Pace, con farne pianta geometrica, prospetto e sezione» (1750).
[14] Solo nel 1783 però se ne propose il rilievo completo.

di Michel Angelo Buonarroti nella chiesa di S. Andrea della Valle» (1732, 1771): un inserto allora ricondotto dalla tradizione al fiorentino e oggi alla sua cerchia[15]. Probabilmente, la mancanza di notizie certe sull'episodio e gli accenti toscani che ne contraddistinguevano le membrature avevano indotto l'attribuzione e, considerata la chiarezza espressiva rilevabile, venne reputato un buon *exemplum virtutis* da proporre agli scolari. In aggiunta, unanime era il plauso tributato ai lavori compiuti dell'artista e molteplici erano state le manifestazioni di stima che questi aveva raccolto durante tutto il XVII secolo da parte sia degli intellettuali che lo annoveravano assieme a «Bramante, Raffaelle, Baldassare [Peruzzi], e Giulio Romano» fra coloro che «affaticaronsi» avevano restituito l'architettura «alla sua prima Idea, & aspetto, scegliendo le forme più eleganti degli edificj antichi»[16], sia degli stessi Borromini, Bernini e Cortona, i quali – pur non avendolo potuto conoscere per evidenti ragioni anagrafiche – si erano professati suoi seguaci, accrescendone il mito[17]. Pertanto, ampiamente giustificata era la sua inclusione fra gli argomenti di concorso.

Poco apprezzati, viceversa, erano i progetti d'inventiva, ragionevolmente a motivo della loro aleatorietà, la quale poneva i giovani di fronte alla composizione senza che questi fossero effettivamente ancora pienamente consci del lessico e della sintassi da utilizzarsi. Ciononostante, tentativi in questo senso ve ne furono, come accadde nella competizione del 1708 incentrata sul disegno «in proporzione d'ordine jonico moderno» del prospetto esteriore o pianta della Porta Maestra di detta Chiesa, con ornamento superiore di frontespizio e arma, dove l'edificio liturgico consisteva in «una proporzionata chiesa distribuita in modo che si possino udir le Messe dai loggiati delli piani superiori a consumo degli studenti» di una ipotetica accademia del disegno assegnata come elaborato ai concorrenti di «prima classe». Peraltro, il tema del portale si rivelò da subito particolarmente adeguato al grado di difficoltà della terza classe, ragion per cui venne riproposto altre volte, includendo tanto gli ingressi alle abitazioni e proprietà nobiliari – ad esempio il «portone di palazzo Sciarra Colonna» (1705) o il portone del giardino «de' signori Farnesi in Campo Vaccino» (1716) – quanto le entrate a luoghi di culto come la «chiesa del Portico del Pantheon detto la Rotonda» (1754)[18] o di strutture a questi accessorie come «il Portone di pietra nera nel Claustro de' Reverendi Padri della Chiesa nuova che dà l'ingresso nell'oratorio, opra ammirabile del cavalier Borromino» (1711). Non mancavano infine casi eccezionali come la copia dell'ornato (1728) «con colonne di Porta del Popolo, cioè la parte di fuori con delineazione della Pianta e Prospetto» (fig. 4).

[15] Guerrieri Borsoi (2004), 55-57.
[16] Bellori (1672) [1728], 15.
[17] Baldinucci (1682), 11.
[18] Parzialmente poi esteso dagli alunni all'intero edificio, come si nota dai disegni.

Fig. 4. Carlo Innocenzo Sala, *Porta del Popolo*, pianta e prospetto, penna e acquarello, cm. 74 x 53. Concorso Clementino 1728, terza classe. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico, n. 374. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

Da ultimo, come precedentemente accennato, col trascorrere degli anni e il lento affermarsi dell'Accademia di Francia andò assumendo una sua propria consistenza parimenti lo studio delle antichità[19] e – nella fattispecie – delle «ruine dell'antico Tempio della Pace che tuttavia rimangono in campo Vaccino» (fig. 5) per cui si prescriveva che

[19] Sulla mutazione del gusto in atto nella seconda metà del XVIII secolo: Pasquali (2007), 23-36.

«si deduca la sua intera forma per farne li disegni dimostrativi di ciascheduna sua parte», misurando «originalmente tutto quello che esiste e raccogliere dalli autori che ne trattano le parti mancanti che oggi non si vedono» (1762); oppure, è rimasta traccia della copia di manufatti come «l'Arco detto di Costantino, prossimo all'Anfiteatro Flavio, con formare Pianta, due prospetti, ed una Testata» (1789).

Fig. 5. Francesco Giraldi, *Tempio della Pace*, sezioni, penna e acquarello, cm. 65 x 100. Concorso Clementino 1762, terza classe. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico, n. 627. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

In questi termini prese corpo la preparazione delle giovani leve attuata continuativamente sotto la direzione prima dei Fontana e poi dei loro affiliati un lineare geometrismo via via sempre più classicheggiante e incline all'archeologismo[20]. Del resto, incontrovertibile era l'efficacia del metodo attuato, il quale affiancava all'apprendimento degli elementi base del linguaggio l'esercizio dal vivo della professione e – contestualmente – l'indagine dei fattori costruttivi: un'operazione articolata che, velocizzando l'apprendistato, non lasciava tuttavia scadere l'osservazione diretta nel mero riscontro testuale dei suoi termini formali, accompagnandola piuttosto a un ragionamento che fosse costruttivo[21]. E, presumibilmente proprio per questo motivo, si cercò di restringere per quanto possibile la riproduzione di soggetti presenti nelle incisioni delle numerose pubblicazioni diffuse dalla Stamperia De Rossi[22]. Sicuramente, la complessità e le proibitive dimensioni di talune architetture monumentali determinarono di per sé la ragione della loro stessa esclusione con relativo ridimensionamento del repertorio disponibile; ciò nondimeno, ragionevolmente una certa validità dovette riscontrare altresì l'argomentazione che riconosceva alla possibilità di avvalersi di questi sussidi un aiuto pregiudizievole al miglioramento degli stessi allievi (le prove *ex tempore* divennero difatti pressoché obbligatorie per provare le competenze acquisite).

In definitiva, la scelta dei soggetti dei Concorsi Clementini di Terza Classe non rappresentò solo un momento di recupero dell'esperienza barocca e rivitalizzazione dei suoi contenuti mediante un progressivo recupero degli stilemi neo-cinquecenteschi; bensì, tratteggiò un capitolo importante nella storia della ricezione, con ricadute sul tardo barocco europeo[23], a cui si accostò parallelamente il dibattito tutto moderno sull'eredità degli antichi: un confronto che, coinvolgendo visitatori stranieri e architetti forestieri, innescò lo stesso superamento dell'insegnamento accademico romano, incapace di rinnovarsi celermente come il gusto della committenza e tuttavia ancora troppo legato al sistema formativo adottato negli studi professionali dei suoi membri più influenti[24].

Considerazioni sui partecipanti ai concorsi

Nonostante l'importanza riconosciuta alla partecipazione alle classi d'architettura e le possibilità di carriera legate alla vincita di un concorso in relazione alla popolarità connessa, non furono molti in realtà gli architetti poi di fama che presero parte – con risultato – alle competizioni di «terza classe». Anzi, si registra una generalizzata assenza degli operatori in seguito attivi al servizio diretto del pontefice.

Unica eccezione sembrerebbe essere il messinese Pietro Passalacqua (1690-1748)[25], il quale prese parte alle gare in diverse occasioni, riportando significativi successi. La

[20] Manfredi (2006), 45, 49

[21] Curcio (1996), 283. Cfr. Curcio (2000), 52.

[22] De Rossi (1711); De Rossi (1721).

[23] Taggell (2013), 474, 480.

[24] Manfredi (2006), 54.

[25] Per una sintesi rapida: Manfredi (1991a), 417-418. Cfr. Varagnoli (1995), 11, 136. Sull'apprendistato: Manfredi (1989), 109-113: 111. Per una aggiornata sintesi biografica: Manfredi (2014).

prima volta fu nel 1706, allorché ottenne il secondo premio *ex-aequo* con Antonio Mordente[26] disegnando la facciata della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (dal 1656): una vittoria condivisa che, presumibilmente, non soddisfò il giovane, il quale si ripresentò l'anno seguente. Questa volta, l'impresa riuscì alla perfezione col conferimento del primo premio nella raffigurazione della «pianta e prospetto del Palazzo Barberino in quella parte che riguarda la strada Rosella» (fig. 6). Di qui passò alle classi seguenti, nelle quali ebbe riconoscimenti nel 1708 (seconda classe, secondo premio), nel 1710 (prima classe, secondo premio), nuovamente nel 1710 (prima classe, secondo premio) e nel 1713 (prima classe, secondo premio): occasioni di confronto con gli altri allievi in cui – plausibilmente – ebbe modo di solidarizzare con Domenico Gregorini (1692-1777), vincitore nel 1713 del primo premio per il concorso di seconda classe[27].

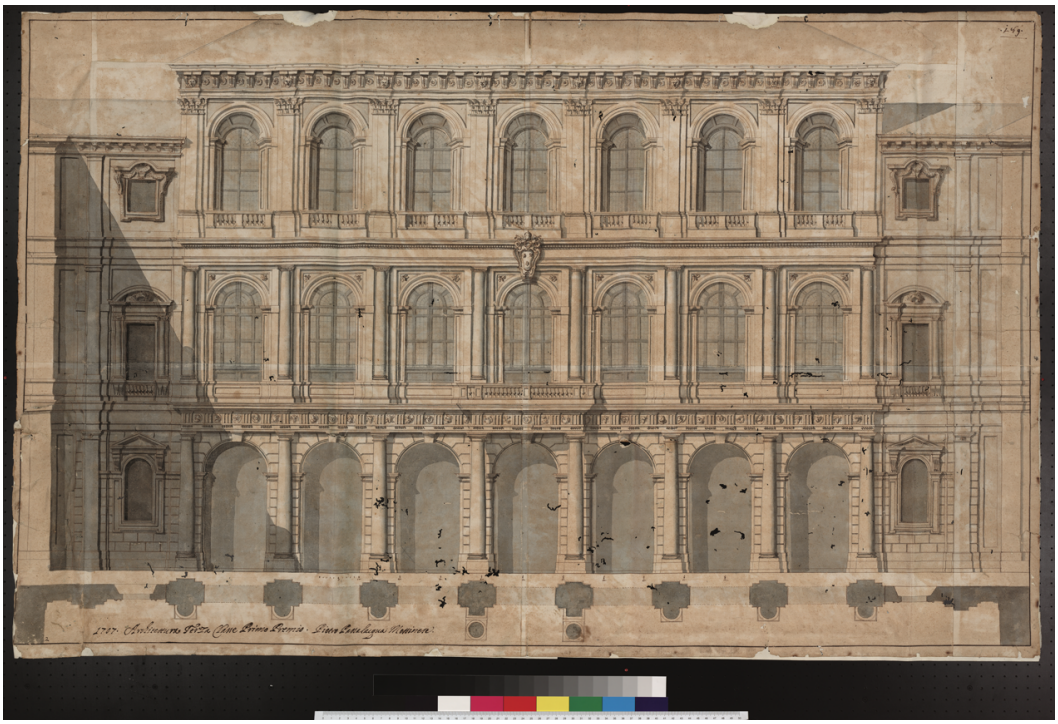

Fig. 6. Pietro Passalacqua, *Palazzo Barberini*, pianta e prospetto, penna e acquarello, cm. 78 x 120. Concorso Clementino 1707, terza classe. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico, n. 183. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

Sempre in terza classe fece tra l'altro la sua comparsa alcuni anni dopo Carlo De Dominicis (1696-1758), affermandosi nel 1716 con un primo premio che non ebbe ulteriori riscontri, poiché non si hanno altre notizie di una sua partecipazione alle attività dell'istituzione (fig. 7).

[26] Ignoto alla critica, si registra a Roma solo in occasione di questo concorso del 1706. Cfr. Sturm (2008), 301.
[27] Varagnoli (1988), 21-65: 46-49.

Fig. 7. Carlo De Dominicis, *Portone del giardino de' Farnesi in Campo Vaccino*, pianta e prospetto, penna e acquarello, cm. 72 x 51. Concorso Clementino 1716, terza classe. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Archivio Storico, n. 302. (Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma).

Altresì, non si annoverano evidenze risonanti della produzione di Tommaso Domenico Morelli (doc. 1707-1737)[28], sebbene questi avesse vinto il secondo premio di terza classe nel 1707, il primo nella seconda classe nel 1708 e il terzo l'anno successivo nella prima categoria, in cui riprovò ancora nel 1711, conquistando il secondo premio.

All'opposto, un caso esemplificativo degli obiettivi pedagogici medi perseguiti dall'Accademia sul piano della formazione si potrebbe riconoscere nella preparazione e conseguente fortuna di Michelangelo Specchi (1684-1750 ca.). Fratello minore di Alessandro – il quale divenne nel 1711 «accademico di merito»[29] – , l'architetto partecipò con profitto alle competizioni del 1702 e 1703 per poi dedicarsi alla professione, senza però riuscire a procacciarsi impieghi di prestigio. Ciononostante, svolse il suo mestiere nella più completa rispettabilità, con picchi degni nota (ad esempio, nel 1730, progettò la seconda macchina della Chinea poi incendiata presso S. Maria del Popolo) a intervallare una stabile carriera al servizio del Tribunale delle strade[30]. Certamente, la contrazione delle occasioni di lavoro nell'Urbe – condizione frequente all'epoca e comune a molti, non ultimo Filippo Juvarra (1678-1736) – non facilitava la vita nel settore. Tuttavia, proprio grazie alla versatilità assicurata dalla compiutezza dell'educazione impartita a San Luca, scandita da una preparazione volta a soddisfare nella maniera più ampia possibile l'incerta ed eterogenea domanda di mercato, si rese possibile una simile situazione di equilibrio: un'alternanza di incarichi che rispecchiava una pluralità di evenienze e che implicò una molteplicità di vocabolari non sempre fra loro concordi. Scomponendo e ricomponendo gli elementi costituivi le precedenti elaborazioni secondo personali interpretazioni finalizzate a produrre artefatti fondati su geometrie di immediata comprensione, eventualmente impreziositi mediante le decorazioni, si dipanò la preparazione degli architetti del Settecento: un *modus operandi* che si riversò segnatamente negli ambienti delle legazioni pontificie.

Ricadute nello Stato Pontificio: il caso del faentino Giuseppe Boschi

Se a Roma imparare l'architettura si concretizzava in un costante dialogo con le emergenze cittadine che si appoggiava a continue investigazioni *de visu*, fuori dalla città papalina questo procedimento di apprendimento si scontrava con l'assenza di *exempla* adeguati e con il limitato numero di edifici analizzabili. Questa situazione sostenne un'intensa circolazione delle stampe, di cui, però, solitamente si trassero o gli apparati esornativi o si replicarono – tutt'al più – le soluzioni di pianta. In molti centri, questo comportamento ebbe tangibili ricadute sulla forma delle città, soprattutto sugli affacci pubblici e la produzione sacra locale.

In Romagna, ad esempio, una continuata modernizzazione dei prospetti di Faenza mutuata sugli ornati borrominiani fin dal primo Settecento aveva portato la maggior parte dei palazzi della nobiltà cittadina ad adottare frontoni mistilinei e plastiche ag-

[28] Da Gai (1991), 406.
[29] ASASL, *Registri*, vol. 46A, ff. 124, 125.
[30] Manfredi (1991b), 448.

giunte, la cui apposizione nascondeva fittiziamente retrostanti fatiscenti complessi abitativi. Di molti di questi rinnovamenti fu autore Giovanni Battista Boschi (1702-1788ca.), un capomastro la cui abilità esecutiva gli assicurò *in tandem* con il collega Raffaele Campidori (1691-1754) il monopolio delle cantierizzazioni locali[31]. Ciò nondimeno, plausibilmente, la sua probabile scarsa preparazione teorica gli impedì di accedere a commesse più importanti. E, forse, fu questo senso di vuoto a spingerlo a inviare il figlio Giuseppe (1732-1802) per alcuni anni nell'Urbe (1765-1766), dove – verosimilmente – si unì ai corsi accademici[32]. Lo suggerisce implicitamente la sua attenzione verso l'armonia delle proporzioni e la sua accalorata ricerca, quasi ossessiva, di regole euritmiche applicabili alle arti figurative come alla progettazione sia d'insieme sia di dettaglio: un'erudizione coerente con i precetti che a quel tempo andava doviziosamente insegnando all'Accademia di San Luca l'anziano Antoine Dérizet (1697-1768) e che potrebbero suffragare una sua frequentazione delle lezioni tenute presso l'istituzione. Certo è che fra i concorsi Clementini Giuseppe Boschi non si distinse, se è vero che vi prese parte. Eppure, indizi di un suo passaggio sono stati rinvenuti recentemente nella biblioteca Sarti, dove è conservato un suo manoscritto sulla «casa privata secondo l['']uso degl'Antichi Latini»: un elaborato in linea con gli orientamenti accademici della seconda metà del Settecento, che videro un crescente impegno nello studio dei ruderi romani e nella stesura di ipotesi ricostruttive[33].

Ciò detto, sul calare del XVIII secolo il faentino diede vita nella sua città natia a una vera e propria scuola di formazione per tutti quei giovani che, impossibilitati economicamente a trasferirsi per completare la loro istruzione, desideravano migliorarsi nel mestiere: un impegno didattico di cui è rimasta prova nei manoscritti preparati dal romagnolo, che spaziano da campionari di balaustrini e camini al ritaglio di finestre, porte e altari secondo quel comportamento già tenuto dal genitore[34].

Evidentemente questa era la domanda di mercato da soddisfare e per cui diversi principianti – non ultimo Giuseppe Pistocchi (1744-1814) – si rivolsero a lui: un'esigenza a cui l'architetto cercò di rispondere talvolta con articolati assortimenti di sua invenzione (riutilizzabili parimenti nel suo lavoro) dimostranti le variazioni possibili a partire da uno stesso archetipo ma, molto più spesso, proponendo raccolte di rilievi in prospetto (e più raramente mostrandone la pianta) sviluppate sulla falsariga dei volumi dello *Studio d'architettura civile*[35]. Il progettista trasportò dunque nella provincia papale un metodo educativo che trovava le sue premesse nell'istruzione romana e che si incentrava sostanzialmente sulla rielaborazione di schemi desunti da opere realizzate e normalmente stimate per la loro qualità. Specialmente il compendio *Meandri sul gusto antico ed ornamenti di porte e finestre che si vedono eseguiti in Roma da più valenti architetti* corrobora questa

[31] Per una panoramica: Benincampi (2017), *passim*.
[32] Boschi [Ms. I], f. 7r.
[33] Pistolesi (2020).
[34] Benincampi (2020), 32.
[35] Benincampi (2021), 111-119: 112.

suggestione, riproducendo oltre sessanta porte e finestre estrapolate da edifici capitolini del XVI, XVII e XVIII secolo, non tutte – fra l'altro – identificabili[36].

Fra i disegni compaiono opere riferibili a rinomati architetti quali Raffaello Sanzio (1483-1520), Michelangelo, Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573), Giacomo Della Porta (1532-1602), Bartolomeo Ammannati (1511-1592), Carlo Maderno (1556-1629), Bernini, Cortona, Carlo Rainaldi (1611-1691) e Ferdinando Fuga (1699-1782). Sono però presenti pure progettisti del primo Seicento come Paolo Maruscelli (1594-1649), Giovanni Battista Soria (1581-1651) e Domenico Castelli (1582-1657) a testimonianza di una ricognizione vasta che aveva preso in considerazione autori recenti e passati nell'ottica di sviluppare, presumibilmente, un campionario il più possibile omnicomprensivo. D'altronde, come si insegnava a Roma, se la piena padronanza del linguaggio si raggiungeva attraverso lo studio dei migliori professionisti vissuti, necessariamente questo obiettivo andava conquistato per gradi, verificando le interpretazioni fornite anche da altri operatori che avevano con merito lavorato nell'Urbe (figg. 8, 9 e 10).

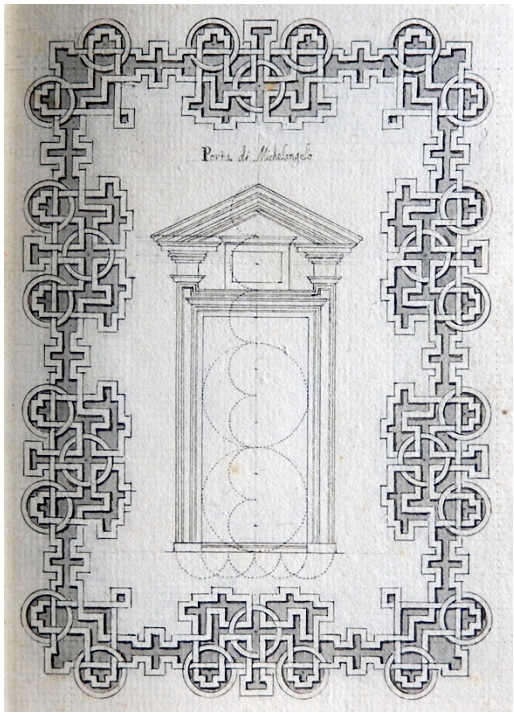

Fig. 8. Giuseppe Boschi, *Porta di Michelangelo*, prospetto, penna e acquarello. Boschi [Ms. II], f. 9r.

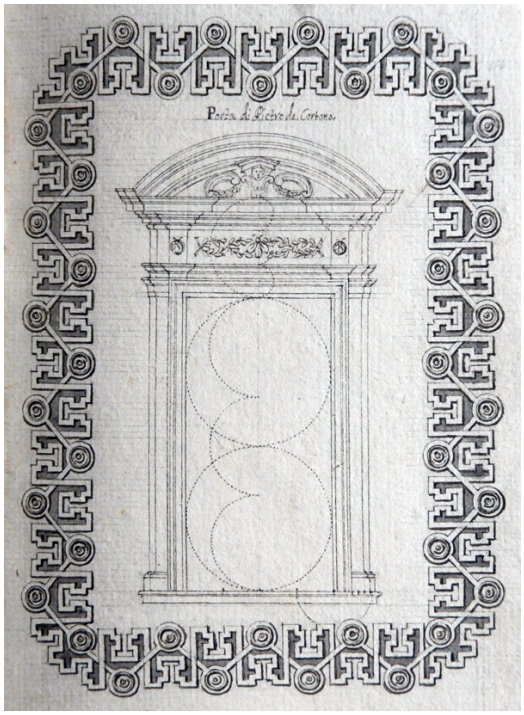

Fig. 9. Giuseppe Boschi, *Porta di Pietro da Cortona*, prospetto, penna e acquarello. Boschi [Ms. II], f. 40r.

[36] Aureli (2020), 83.

Fig. 10. Giuseppe Boschi, *Finestra del Bernini*, prospetto, penna e acquarello. Boschi [Ms. II], f. 66r.

Lampante è la mancanza di prototipi borrominiani, la cui assenza appare in linea invero con gli orientamenti accademici del pieno Settecento, i quali (per quel che per ora è dato sapere) rifuggirono costantemente qualunque invenzione del ticinese, troppo artigianale per poter continuare a coesistere con quel «sodo finimento» in aperta lotta all'ornamento che la cultura del momento andava abbracciando e che, segnatamente nell'Ita-

lia settentrionale aveva trovato una sua voce autorevole in Carlo Lodoli (1690-1761). Riportava infatti il bolognese conte Francesco Algarotti (1712-1764), suo intimo, nel *Saggio sopra l'architettura* (1753) che il veneziano fosse dell'idea che «niuna cosa, egli insiste, metter si dee in rappresentazione, che non sia veramente in funzione»: un'affermazione da cui discendeva la constatazione che fosse «da chiamare abuso tutto quello, che tanto o quanto si allontana da un tale principio, che è il fondamento vero, la pietra angolare, su cui ha da posar l'arte architettonica»[37]. E le opinioni dell'allievo felsineo forgiate sulla base delle osservazioni del suo maestro veneto, erano ben note in tutta la Romagna. Lo stesso, d'altra parte, si era espresso su più realizzazioni della zona (ad esempio, la pescheria di Rimini disegnata da Giovan Francesco Buonamici), raccogliendo un certo seguito che, assieme all'incipiente archeologismo e agli stimoli provenienti dalla neonata Accademia di Belle Arti di Parma, contribuì a plasmare il contesto in cui crebbe Boschi.

Eppure, in sordina, qualcosa sopravvisse. Lo si evince dagli altari che il faentino compose e che radunò in una raccolta dal titolo «Armonia di Cinquanta altari» (1775)[38]: un insieme di progetti di fantasia che, nel proporre a una possibile committenza diverse possibilità entro cui scegliere, auspicavano l'individuazione di un bilanciamento tra il bisogno di rigore e lo sfarzo degli stucchi, sempre utili a magnificare una cappella di norma gentilizia. Ritornavano così le forme negate nei rilievi, a dimostrazione di un'incertezza dettata dalla stessa situazione storica in cui Boschi visse, la quale – in mutamento – registrava ambigui atteggiamenti qui come nella capitale pontificia, traballando fra l'autorità della tradizione e la novità dell'antico.

Conclusioni

Terminando, distinta emerge l'osmosi affiorante dai Concorsi Clementini, frutti finali dei corsi annuali di architettura. Dopotutto, se da una parte gli elaborati indicano una ricerca di lucida razionalità tesa a guidare ogni scelta compositiva in funzione di un programma organico e unitario aderente a una sempre più rigorosa ortodossia classicista, dall'altra, i medesimi ricostruiscono i termini di un apprendimento fondato più su un principio di aggregazione piuttosto che di integrazione: una condotta volta a reagire agli eccessi e al soggettivismo del barocco seicentesco, ridimensionandone la creatività entro i limiti di un più circoscritto ordine.

L'empiricità però che caratterizzava questo approccio non ne consentiva un controllo preciso[39], il che introdusse una fragilità progettuale che, pur permettendo di inserirsi nel contesto urbano e dialogare con le strutture antiche con maggiore facilità, esibiva al tempo stesso una eccessiva elasticità discorsiva e una tangibile debolezza sintattica, propendenti per una dissoluzione della regolarità[40] ancora rileggibile nelle tarde aggregazioni di Giuseppe Boschi.

---

[37] Algarotti (1753) [1791-94], 491.
[38] Gambuti (2020).
[39] Pesci (1988), p. 50.
[40] Wölfflin (1888) [1988], 128.

Generalmente, le ricerche dei singoli operatori si risolvevano in una sperimentazione tesa alla riformulazione formale e non sostanziale dei riferimenti: una progettualità in cui sull'erudizione e sulla tradizione prevaleva un'attitudine pratica, che si esprimeva in un fraseggio costruito a partire dalla lettura e dalla copia dell'architettura; in fin dei conti, esattamente ciò che i Concorsi Clementini di Terza Classe si proponevano di saggiare.

Fonti

Boschi [Ms. I], Biblioteca comunale di Faenza, manoscritto in cassaforte: G. Boschi, *Meandri ed Ornamenti sul gusto antico di Giuseppe Boschi Pittore ed Architetto Faentino* (XVIII secolo).

Boschi [Ms. II], Biblioteca comunale di Faenza, manoscritto in cassaforte: G. Boschi, *Meandri sul gusto antico ed ornamenti di porte e finestre che si vedono eseguiti in Roma da più valenti architetti in parte misurati da Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino* (XVIII secolo).

Boschi 1775, Biblioteca comunale di Faenza, Ms. 53: G. Boschi, *L'Armonia di cinquanta altari di Giuseppe Boschi Architetto Faentino* (1775).

Bibliografia

Antinori, A. (2013), Rappresentare la Roma moderna. La stamperia de Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738), in *Studio d'Architettura Civile*, Antinori A. [ed.], Roma: Quasar, 11-70.

Algarotti, F. (1753) [1791-94], *Saggio sopra l'architettura*, Venezia: Carlo Palese.

Aureli, G. (2020), Gli «Ornamenti di porte e finestre» di Giuseppe Boschi, pittore e architetto faentino, in *Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino»*, Benincampi I. [ed.], Roma: Bentivoglio, 81-108.

Baldinucci, F. (1682) *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze: Vincenzo Vangelisti.

Bellori, G.P. (1672) [1728], *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma: Mascardi.

Benedetti S. (1997), *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento Romano*, Roma: Bonsignore.

Benincampi, I. (2016), Il Suffragio di Forlì e la diffusione periferica dei modelli del Barocco romano dell'Accademia di San Luca, *Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura,* 2, 81-86.

Benincampi, I. (2017), *La Legazione di Romagna nel Settecento. Il «Buon Governo» dell'architettura nella periferia dello Stato Pontificio (1700-1758)*, PhD Thesis. Università degli studi di Roma "Sapienza": Italy.

Benincampi, I. (2019), La chiesa del Suffragio di Ravenna, Dall'avvicendamento tra Francesco e Carlo Fontana ai consolidamenti di Camillo Morigia, *Aistarch*, 6, VI, 56-73.

Benincampi, I. (2020), Giuseppe Boschi «sulla scorta degli autori più celebri che hanno scritto sopra l'architettura», in *Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino»*, Benincampi I. [ed.], Roma: Bentivoglio, 31-59.

Benincampi, I. (2021), Uno studio d'architettura civile locale. Giuseppe Boschi e le «vere regole delle proporzioni armoniche», *Diciottesimo Secolo*, 6, 111-119.

Bonaccorso, G. (1998), I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana, in *Roma, le case, la città*, Debenedetti E. [ed.], Roma: Bonsignori, 95-126 (= Studi sul Settecento romano, 14).

Bonaccorso, G. (2008), Un atelier alternativo a quello di Carlo Fontana. La scuola del "misterioso" Abraham Paris, in *Studi sui Fontana*, Fagiolo M., Bonaccorso G. [ed.], Roma: Gangemi, 257-260.

Bonaccorso, G. (2017), L'attualità della bottega di Carlo Fontana: precettistica, apprendistato e professione, in *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato architetto*, Bonaccorso G., Moschini F. [ed.], Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 29-37.

Guerrieri Borsoi M.B. (2004), *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma: Colombo.

Curcio, G. (1996), L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Della Torre S., Mannoni T., Pracchi V. [ed.], Como: Nodo Libri, 277-302.

Curcio, G. (1991), La città degli architetti, in *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure, la professione dell'architetto. Roma 1680-1750,* Contardi B., Curcio G. [ed.], Roma: Àrgos, 143-154.

Curcio, G. (2000), La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Settecento*, 2 voll., Curcio G, Kieven E. [ed.], Milano: Electa, I, 50-69.

Da Gai, E. (1991), Morelli Tommaso Domenico, in *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure, la professione dell'architetto. Roma 1680-1750,* Contardi B., Curcio G. [ed.], Roma: Àrgos, 406.

De Rossi D. (1702), *Studio D'architettura civile sopra gli ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune fabbriche insigni di Roma,* Roma: Stamperia de' Rossi.

De Rossi D. (1711), *Studio D'architettura civile sopra gli ornamenti di Cappelle, e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante, e misure,* Roma: Stamperia de' Rossi.

De Rossi D. (1721), *Studio D'architettura civile sopra varie chiese, cappelle di Roma, e Palazzo di Caprarola, et altre fabriche con le loro facciate, spaccati, piante, e misure,* Roma: Stamperia de' Rossi.

Gambuti, E. (2020), L'«Armonia di Cinquanta Altari di Giuseppe Boschi Architetto Faentino», in *Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino»*, Benincampi, I. [ed.], Roma: Bentivoglio, 181-203.

Hager, H. (1982), The Accademia di San Luca and the Precedents of the Concorsi Clementini, in *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700-1750,* University Park (Penn.): Pennsylvania State University, 1-6.

Hager, H. (1983), Gian Lorenzo Bernini e la ripresa del Barocco nell'Architettura del Settecento romano, in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 voll., Spagnesi G. Fagiolo M. [ed.], Firenze: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, II, 469-495.

Kieven, E. (1983), Revival del Berninismo durante il Pontificato di Clemente XII, in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 voll., Spagnesi G. Fagiolo M. [ed.], Firenze: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, II, 459-468.

Kieven, E. (2000), Il borrominismo nel tardo barocco, in *Borromini e l'universo barocco*, Bösel R., Frommel C.L. [ed.], Milano: Electa, 119-127.

Manfredi, T. (1991a), Passalacqua Pietro, in *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure, la professione dell'architetto. Roma 1680-1750,* Contardi B., Curcio G. [ed.], Roma: Àrgos, 417-418.

Manfredi, T. (1991b), Specchi Michelangelo, in *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure, la professione dell'architetto. Roma 1680-1750,* Contardi B., Curcio G. [ed.], Roma: Àrgos, 448.

Manfredi, T. (1989), L'arrivo a Roma di Filippo Juvarra e l'apprendistato di Pietro Passalacqua nelle cronache domestiche di una famiglia messinese, *Architettura*, 1/2, 109-113.

Manfredi, T. (2006), La generazione dell'antico: giovani architetti d'Europa a Roma; 1750-1780 (prima parte), in *L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, Debenedetti, E. [ed.], Roma: Bonsignori, 33-73 (= Studi sul Settecento romano, 22).

Manfredi, T. (2014), Passalacqua Pietro, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, sub voce. Disponibile su: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-passalacqua_(Dizionario-Biografico)/

Marconi P., Cipriani A., Valeri E. (1974), *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll. (I), Roma: De Luca.

Piacentino, P. (2013), Gli Insignum Romae Templorum Prospectus, in *Studio d'Architettura Civile*, in *Studio d'Architettura Civile*, Antinori A. [ed.], Roma: Quasar, 235.

Consoli G.P., S. Pasquali S. (2012), Perdita, reticenza, omissioni: i documenti dell'Accademia di San Luca sull'architettura del Settecento, *Ricerche di storia dell'arte*, 107, 17-27.

Pasquali, S. (2007), Apprendistati italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810, in *Contro il Barocco*, Cipriani A., Consoli G.P., Pasquali S. [ed.], Roma: Campisano, 23-36.

Pesci, G. (1988), L'architettura del Settecento: il rococò prosperava dove le accademie non poterono decapitarlo, *Il giornale dell'arte*, 59, 50.

Pistolesi, M. (2020), Una rilettura tardobarocca di Vitruvio. La casa degli «Antichi Latini» secondo Giuseppe Boschi, in *Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino»*, Benincampi I. [ed.], Roma: Bentivoglio, 131-159.

Sturm, S. (2008), Il rapporto tra Francesco Fontana e Filippo Juvarra e la genesi del progetto per S. Maria della Neve, in *Studi sui Fontana*, Fagiolo M., Bonaccorso G. [ed.], Roma: Gangemi.

Taggell C. (2013), *Trasformations, Baroque and Rococo in the age of absolutism and the Church Triumphant,* London: Routledge.

Varagnoli, C. (1988), Ricerche sull'opera architettonica di Gregorini e Passalacqua, *Architettura. Storia e documenti*, 1-2, 21-65.

Varagnoli C. (1995), *S. Croce in Gerusalemme,* Roma: Bonsignori.

Wölfflin, H. (1888) [1988], *Rinascimento e Barocco*, Firenze: Vallecchi.