

Martino Ferrabosco e il consolidamento delle convenzioni grafiche

Francisco Martínez Mindeguía

Come ogni linguaggio, quello utilizzato dall'architetto per rappresentare i suoi progetti è costruito per convenzioni che la pratica perfeziona nel tempo. Le più importanti – la pianta, la sezione e il prospetto – finirono di consolidarsi nel Seicento, grazie alla diffusione della stampa. Qui tratterò di tre procedimenti grafici che erano stati appena delineati: la “sovrapposizione”, la “giustapposizione” e l’uso di “frammenti” che come convenzioni erano più utili per spiegare i progetti piuttosto che per costruirli. Partirò dalle incisioni di Martino Ferrabosco e di Valérien Regnart e dalla loro successiva influenza.

Martino Ferrabosco

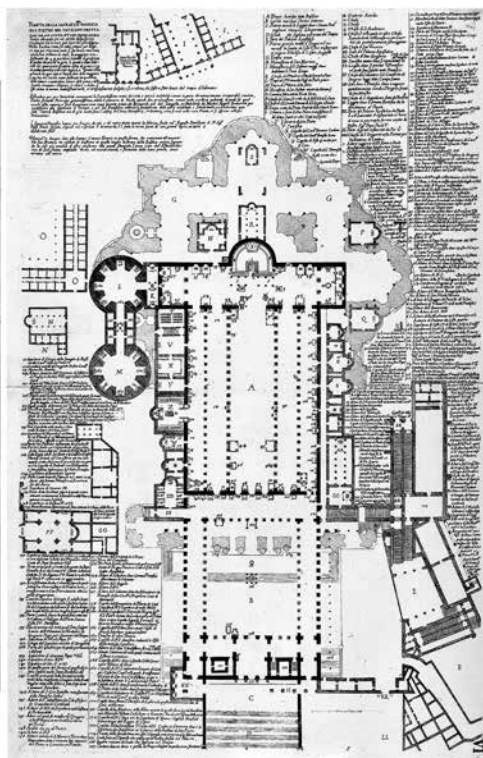
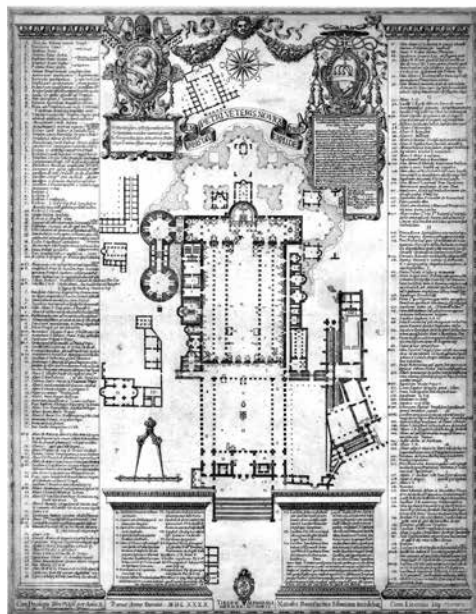
Nel 1620 Martino Ferrabosco¹ pubblicò il *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano* su commissione di Giovanni Battista Costaguti, allora maggiordomo di Paolo V.² Il volume ebbe una diffusione limitata, ma lasciò tracce nel *Tempio Vaticano* di Carlo Fontana e, se è vero il rapporto tra Ferrabosco e Valérien Regnart, anche negli *Insignium Romae templorum prospectus* di Giovanni Giacomo De Rossi, sebbene in entrambi la sua eccezionale complessità grafica venne attenuata. Il volume di Ferrabosco è composto di 31 tavole che in genere occupano due pagine. Come si vede a prima vista, non è un'opera omogenea; le sue tavole possono essere ordinate in cinque diversi gruppi.³ Il primo riunisce i disegni in cui vengono utilizzate stampe precedenti di altri autori.⁴ Il secondo contiene la rappresentazione convenzionale di un tempio, con pianta (VII), sezione (XIV) e prospetti (XIII e XII). Il terzo gruppo (tavole da VIII a XI) include le incisioni che caratterizzano il libro di Ferrabosco. Il quarto (da tavola XV a XXV) mostra frammenti di facciate anteriori e posteriori, da comporre per ottenere un'imma-

¹ Martino Ferrabosco nacque a Capolago nell'attuale Canton Ticino, si trasferì a Roma nel 1613 dove morì nel 1623.

² L'obiettivo iniziale era un rilievo del complesso vaticano, utile per ricollocare le stanze del papa dopo le modifiche di Maderno ma, visto il risultato, lo si volle estendere all'intera basilica, con l'idea di una pubblicazione che celebrasse la fine dei lavori. Le illustrazioni del libro sono disponibili su <https://dlib.biblherz.it/Dy140-2200>.

³ Le tavole di questa prima edizione non sono numerate. La numerazione è stata aggiunta nell'edizione del 1686, ed è rimasta invariata nell'edizione del 1812: è quella che userò per i riferimenti alle tavole.

⁴ Le tavole III e VI derivano dall'incisione del 1590 che Natale Bonifacio eseguì su disegno di Tiberio Alfariano del 1569-71. Le IV e V sono copie delle incisioni di Domenico Tasselli da Lugo del 1572 e del 1610.



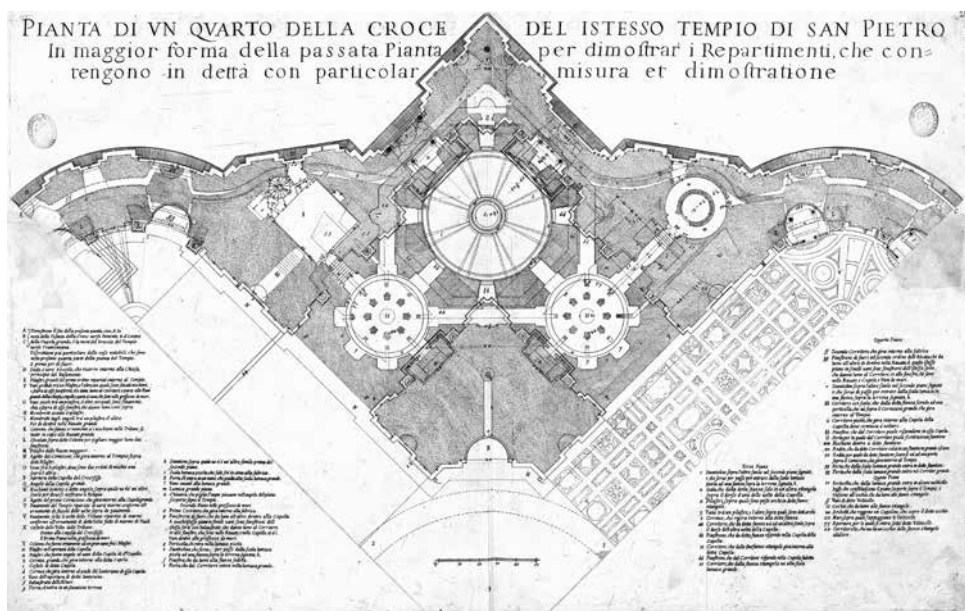
1. Pianta della basilica vaticana con la sovrapposizione della vecchia basilica e della nuova: Natale Bonifacio da Sebenico (incidit), Tiberio Alfarano (invenit). *Almae Urbis divi Petri veteris novique Templi descriptio*, 1590 (a sinistra) e Martino Ferrabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, 1620, tav. VI (a destra), incisioni; portate alla stessa scala.

gine completa. Il quinto gruppo (da tavola XXVI a XXX) raccoglie i progetti di Ferrabosco per la basilica.

Osservata con maggiore attenzione, la tavola VI si rivela una versione dell'incisione che nel 1590 Natale Bonifacio aveva tratto dal disegno di Tiberio Alfarano, con la sovrapposizione dell'antica e della nuova basilica. L'originale di Alfarano, un disegno di grandi dimensioni, alto quasi 1,20 m,⁵ mostrava la pianta dell'antica basilica con sovrapposta quella nuova di Michelangelo, che Alfarano aveva distinto colorandone le mura di blu. L'incisione di Bonifacio riduceva le dimensioni a poco meno della metà⁶ e risolveva la differenziazione tra le due piante campendo di nero la sezione della basilica antica e con un leggero punteggiato la pianta di Michelangelo, evitando la sovrapposizione reale. Il disegno di Bonifacio era completato da un'ampia legenda di note esplicative, ordinate per lettere e numeri, che riempivano

⁵ Disegno, 1172x666 mm.

⁶ Incisione, 565x435 mm.



2. Martino Ferrabosco. *Pianta di un quarto della Croce del istesso tempio di San Pietro*, da *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, 1620, tav. VIII, incisione.

due colonne ai margini e altre due colonne più piccole in basso. Confrontando le due incisioni (Fig. 1), notiamo che Ferrabosco aggiorna la tavola di Bonifacio, sostituendo la pianta di Michelangelo con quella di Maderno, e adattandola allo spazio disponibile nelle due pagine del libro,⁷ prescindendo dagli elementi decorativi ma mantenendo le note esplicative. La riduzione dello spazio disponibile per collocare i testi lo costrinse a utilizzare la parte non occupata dalla pianta, creando un raggruppamento compatto tra testo ed edificio. È questa tavola – il modo in cui è risolta la sovrapposizione dei due piani e in cui è utilizzato lo spazio libero con informazioni complementari – che permetterà a Ferrabosco di comporre le successive tre tavole (VIII, IX e X), certamente le più singolari del libro.

La tavola VIII (Fig. 2) è la più iconica e conosciuta. Mostra un settore, il quarto nord-ovest della pianta della chiesa, ruotata di 45 gradi rispetto alla posizione abituale, sovrapponendo due piante, quella del piano d'ingresso e quella ad essa superiore che Ferrabosco differenzia con l'intensità del punteggiato. Si tratta di due piante su cui disegna basi, cornici, volte, cupole, contorni di sale dei livelli superiori (visibili all'interno della sezione punteggiata) e persino i sostegni delle piccole cupole che coprono gli oculi che danno luce alle stanze del piano superiore. Aggiunge inoltre all'incisione le quote e 71 rimandi che rinviano alle note esplicative nei margini laterali, in cui distingue cinque diversi livelli. Solo le altezze

⁷ Incisione, 698x438 mm.

rimangono indeterminate, fatto che giustifica l'elaborazione delle tavole IX e X. È un buon esempio di sovrapposizione, risolta solo con un cambio del punteggiato: un disegno preciso, in cui si danno abbondanti informazioni ben strutturate, di alto valore estetico. Ma è un disegno complesso, destinato a un pubblico esperto, abituato a questo tipo di proiezioni, e capace di valutarlo. Una complessità che presenta l'edificio come un organismo perfetto, in cui tutto è coordinato, e ogni sua parte è collegata da precisi e sottili vincoli geometrici.

La rotazione della pianta, che abbandona l'asse di simmetria verticale, separa il frammento dal resto della planimetria e lo trasforma in un elemento autonomo che non permette più di dedurre facilmente per simmetria la forma del resto della pianta, né è necessario farlo. Si tratta infatti di un frammento che rappresenta solo il progetto di Michelangelo, senza mostrare il prolungamento della navata di Maderno. Ferrabosco partecipa così alla polemica su questo ampliamento longitudinale e ci permette di capire perché nel titolo del libro non è citato Maderno: *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano finito col disegno di Michel Angelo Bonaroto et d'altri architetti espressa in più tavole da Martino Ferrabosco*.

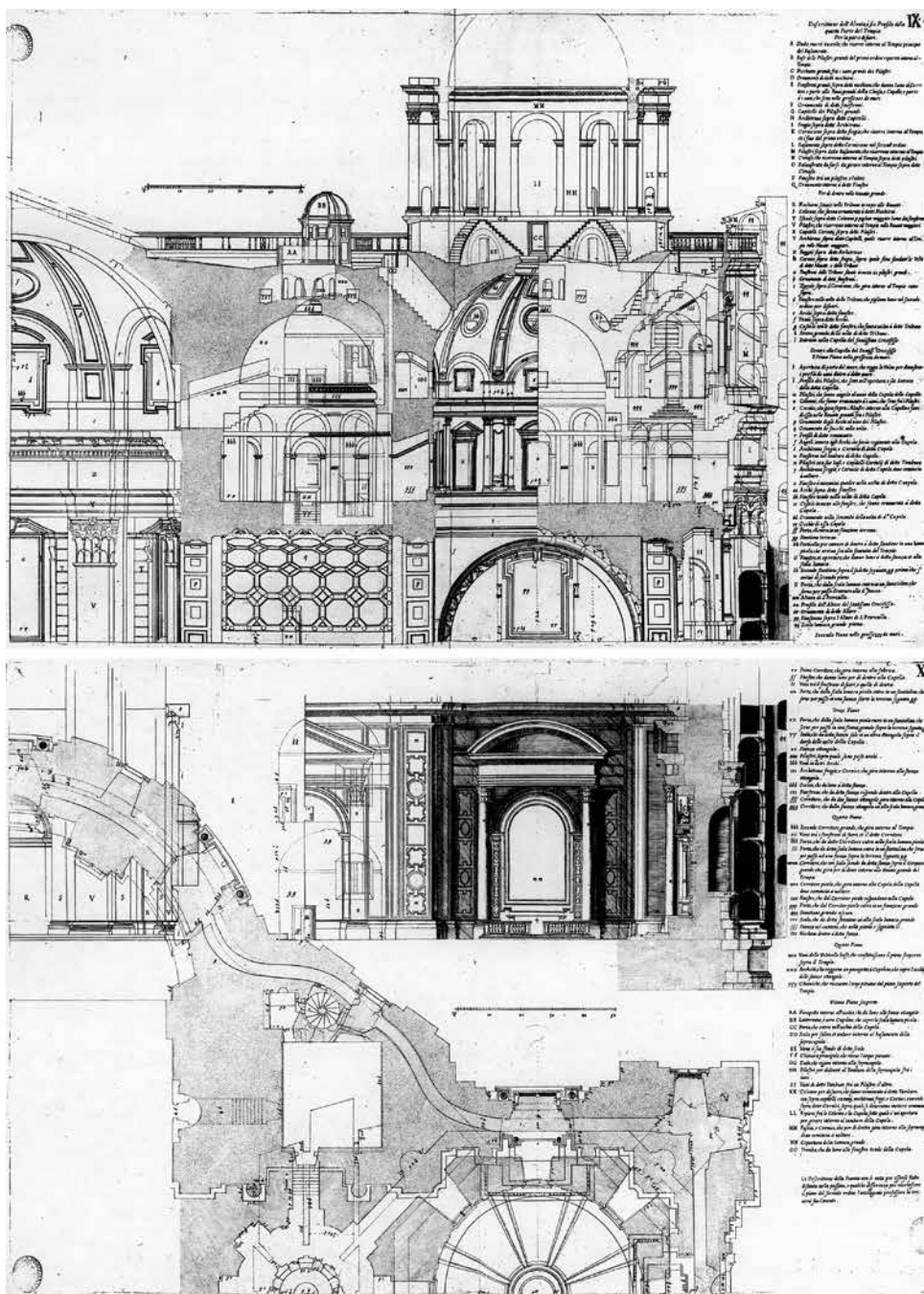
Quando, nel 1694, Carlo Fontana disegnò questo quarto di pianta nella sua edizione del *Tempio Vaticano*,⁸ ne ridusse la complessità, evitando di sovrapporre il piano superiore, e annerì le parti sezionate. Pensò inizialmente di sovrapporre il piano superiore, ma alla fine rinunciò, optando per la chiarezza.⁹ Inoltre, collocò la pianta orientando gli assi di simmetria in modo convenzionale, rendendo la deduzione delle parti simmetriche quasi immediata. Il successo di qualsiasi convenzione richiede che sia utile, compresa e accettata e, prudentemente, Fontana ritenne che fosse meglio fornire meno elementi per garantire una migliore comprensione.

Le due tavole seguenti, la IX e la X (Fig. 3), sono le più complesse tecnicamente. Si tratta di due parti di un unico disegno che si comprende solo sovrapponendo una tavola sull'altra. Insieme mostrano un frammento della pianta della tavola precedente e la sua sezione verticale, che per limiti di spazio vengono sovrapposte. La tavola IX mostra la parte superiore della sezione, a partire dall'imposta degli archi della navata principale in su, mentre la tavola X mostra il livello inferiore della stessa sezione. Nonostante la sovrapposizione, manca una parte, la cupola, che verrà completata nella tavola XXV.¹⁰ La lettura di questa sezione è difficile perché la linea di taglio non è la stessa nelle due piante. Nella tavola X, la linea segna il limite inferiore della pianta, ma nella tavola IX, essa si spezza sull'asse della cappella nord-occidentale e scende fino alla sala ottagonale vicino al transetto nord. (Fig. 4) Questa discontinuità permette di mostrare due sezioni poste perpendicolarmente nella stessa proiezione (quella longitudinale e quella trasversale delle navate minori del livello inferiore e della sala ottagonale del livello superiore). Inoltre

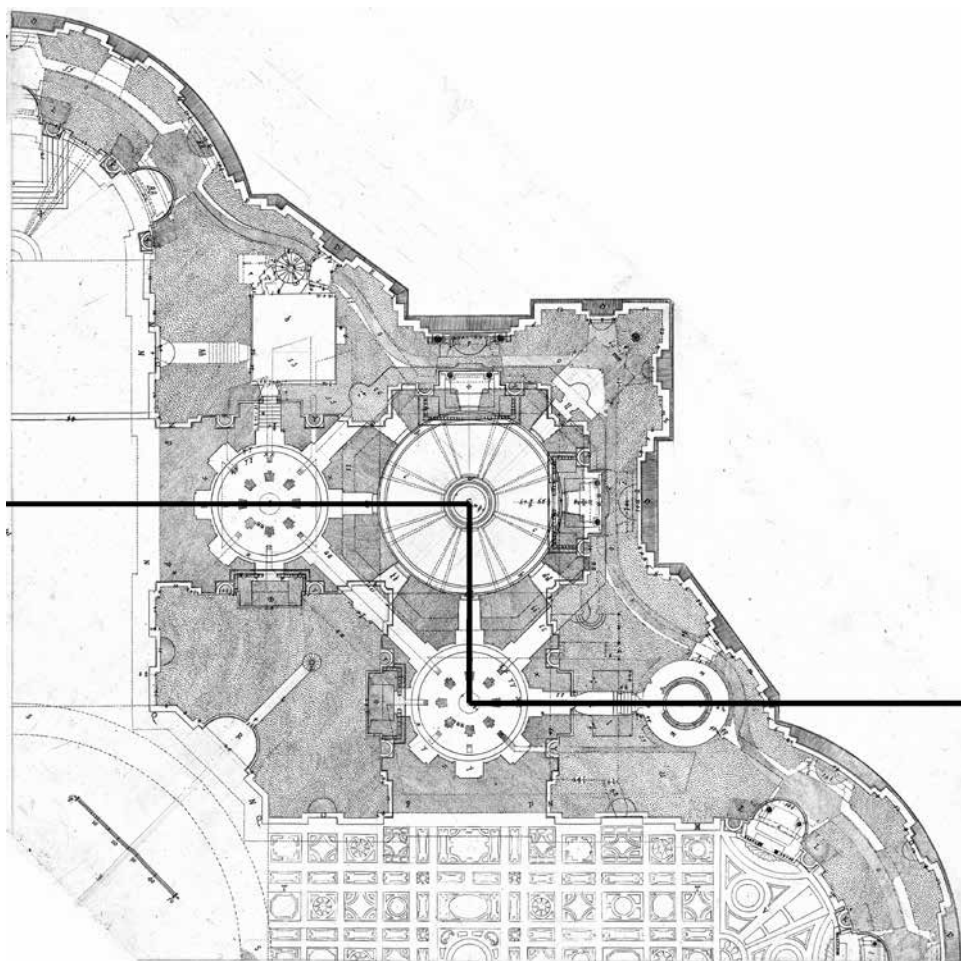
⁸ C. FONTANA 1694, p. 343.

⁹ Un disegno è conservato a Madrid, Real Biblioteca del Palacio Real, Grab. 23 VIII-M-398, p. 63, pubblicato in G. CURCIO 2003, p. CLIII.

¹⁰ Pianta, sezione e prospetto della cupola superiore che, schematicamente, appare già nella tavola IX.

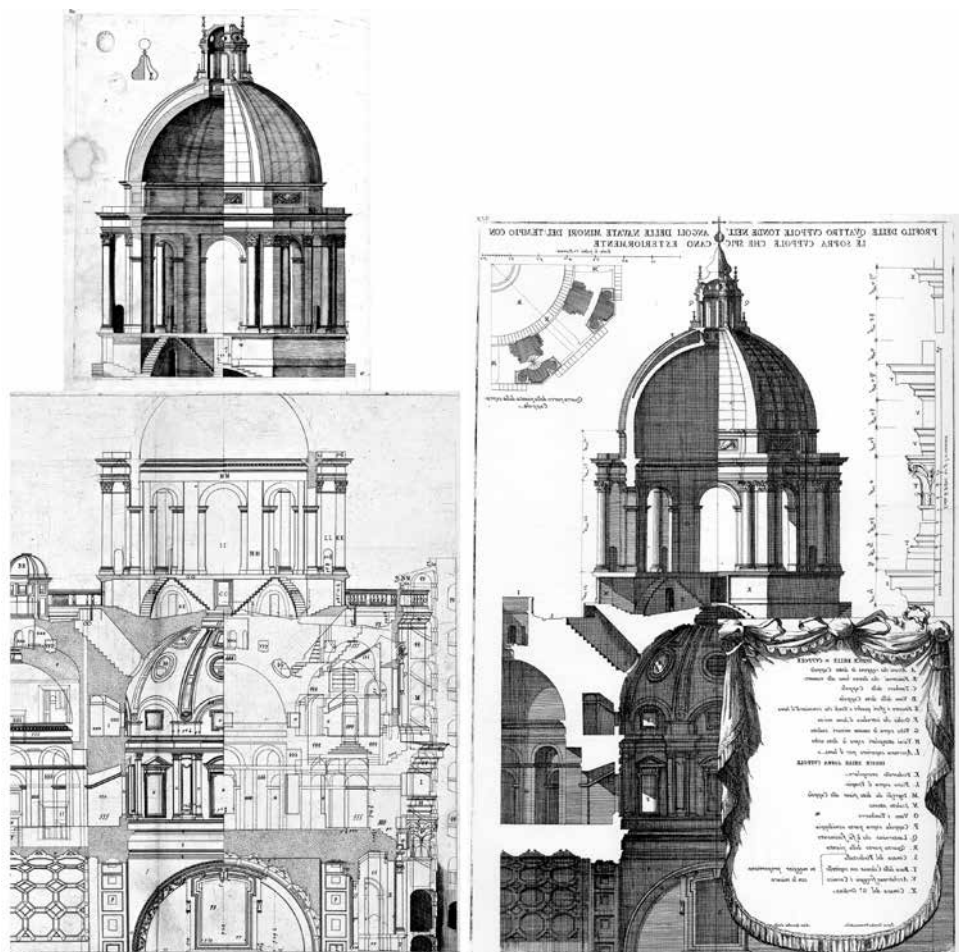


3. Martino Ferrabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, 1620, tav. IX (sopra) e tav. X (sotto), incisioni: sezioni e pianta della “quarta parte” della basilica vaticana.



4. Martino Ferrabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, 1620, tav. VIII, incisione: pianta della “quarta parte” della basilica vaticana ruotata di 45 gradi, secondo la linea di sezione della tav. IX.

si sovrappongono parti che resterebbero nascoste, differenziate da un maggiore schematismo. Un’attenta analisi permette di comprendere il disegno, ma la sua complessità è evidente. Per questo motivo, alla fine della legenda della tavola X, Ferrabosco aggiunge che “qualche differenza per riconoscere il piano del secondo ordine l’intelligente professore la troverà facilmente”. A tale difficoltà allude anche la descrizione di queste tavole nell’edizione del 1684, in cui si spiega che sono “tavole molto stimate da Professori, e mirabilmente delineate”, lasciando intendere che gli intenditori erano in grado di comprenderle e apprezzarle. Ferrabosco mostra una profonda padronanza delle convenzioni della pratica architettonica ma, per quale motivo ne ha reso la comprensione così ardua?

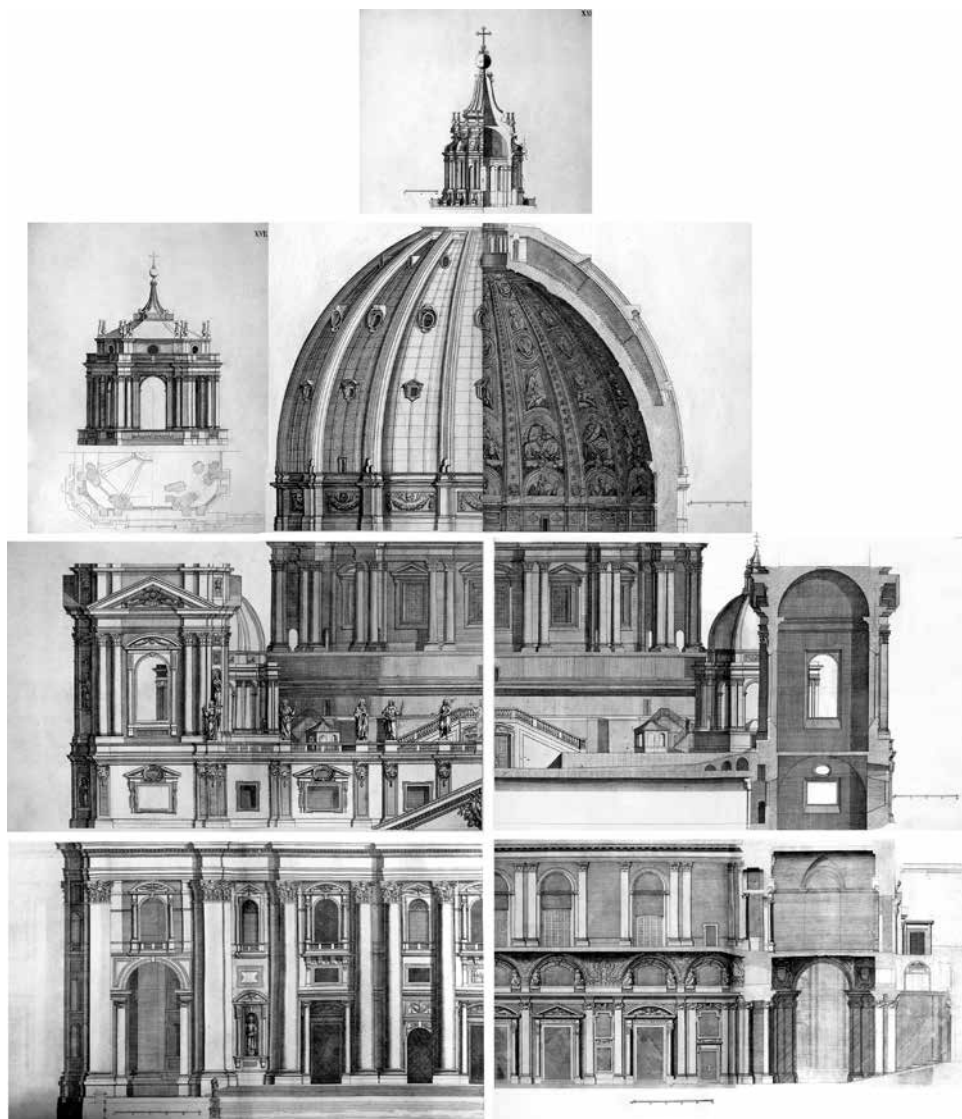


5. Confronto tra Martino Ferrabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, 1620, tavv. XXV e IX (a sinistra), e *Profilo delle quattro cuppole tonde nell'angoli delle navate minori del tempio con le sopra cuppole che spiccano esteriormente*, da Carlo Fontana, *Il Tempio Vaticano*, 1694, p. 359 (a destra), incisioni: prospetto e sezioni della basilica vaticana.

Forse per Ferrabosco questa difficoltà faceva parte del fascino, e ritenne che l'opera non dovesse essere immediatamente comprensibile ma dovesse porre qualche difficoltà, dato che il vero piacere dell'arte è riuscire a decifrare l'enigma. Bisogna considerare che la basilica di S. Pietro era già un mito prima ancora di essere completata, equiparata alle grandi opere dell'antichità romana,¹¹ considerata già "la più grande opera architettonica mai fatta"¹² e "l'ottava meraviglia del

¹¹ Sebastiano Serlio includeva l'edificio del Bramante tra le grandi opere dell'antichità romana, ne *Il Terzo libro... nel qual si figurano, e descrivono le antichità di Roma...* (SERLIO 1540).

¹² PANVINIO 1843, citato in DE MAIO 1978, pp. 322 e 341, nota 61.



6. Martino Ferrabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, 1620, composizione di sezioni e prospetti della basilica vaticana dalle tavv. XV a XXI, incisioni.

mondo”.¹³ Ferrabosco doveva mostrare l’opera come una meraviglia grazie a dati chiari e sicuri e sovrapposizioni complesse che ne evidenziassero la perfezione. In questo modo i meno esperti sarebbero rimasti abbagliati dal virtuosismo e dalla bellezza del disegno, mentre l’*intelligente professore* sarebbe riuscito a comprenderlo in tutta la sua complessità e a percepirne la meraviglia.

¹³ AMASEO 1563, p. 75, citato in DE MAIO 1978, p. 322.

Carlo Fontana inserirà nel *Tempio Vaticano*¹⁴ anche una rielaborazione della parte superiore di questa sezione, completandola con la tavola XXV (Fig. 5), ma eviterà la complessità della proiezione di Ferrabosco, nascondendo discretamente la parte problematica dietro il riquadro con la legenda. Infine, i frammenti delle tavole da XV a XXI compongono metà del prospetto principale con metà della sezione trasversale per il portico (Fig. 6), che Ferrabosco sfrutta per sostituire il campanile del prospetto di Matthias Greuter con un proprio progetto. Le tavole da XXII a XXV presentano una composizione incompleta di metà del prospetto posteriore e di metà della sezione trasversale.¹⁵

Tornando alla precedente composizione (Fig. 6), le tavole possono essere comprese solo unendole con quelle che le precedono e le seguono. Né è facile vederle insieme, poiché tutte unite svilupperebbero un'altezza di quasi un metro e ottanta, considerando che ogni pagina è alta circa 47 cm,¹⁶ e in nessun'altra tavola Ferrabosco propone l'immagine completa. Come nelle tavole VIII, IX e X, anche qui Ferrabosco cade in una contraddizione: un eccesso di informazioni rende difficile, o quasi impossibile, la comprensione del tema esposto. Questi frammenti illustrano la qualità dell'opera, ma sembrano non voler raffigurarla nella sua realtà. Sono disegni che pongono al lettore una sfida, un enigma, nella speranza che risolvendolo possa scoprire il contenuto nascosto di un edificio che il linguaggio tecnico è capace solo di suggerire.

Valérien Regnart

Le trenta tavole del Ferrabosco, realizzate tra il 1617 e il 1620, implicarono un lavoro smisurato per una sola persona e lascerebbero supporre che egli si avvallesse di collaboratori: alcuni indizi indicherebbero Valérien Regnart¹⁷ e Domenico Parasacchi.¹⁸ Il rapporto di questi artisti con Ferrabosco parte da una dedica che Regnart e Parasacchi inserirono in un'incisione del prospetto di S. Luigi dei Francesi, pubblicata intorno al 1623, in coincidenza con la morte di Ferrabosco, nella quale si legge: "in perenne ricordo dell'amicizia del Signor Martino Ferrabosco, Valérien Regnart e Domenico Parasacchi, disegnatori di questa [facciata] dedicano con cuore grato".¹⁹ La dedica ha fatto supporre che entrambi "abbiano potuto" collaborare con Ferrabosco al *Libro* e che quest'ultimo "potrebbe" aver influenzato

¹⁴ C. FONTANA 1694, p. 359.

¹⁵ Nell'edizione del 1620 due stampe non sono state incluse. Tra quelle incluse, ce n'è una che non compare nell'edizione del 1684 e, apparentemente, la tavola con la cupola sezionata sembra avere più senso in questa seconda composizione. Va ricordato che nel 1620 le tavole non erano ancora numerate.

¹⁶ Incisione di 70x45 cm ca. e pagine (nell'edizione del 1620) di circa 74x47 cm.

¹⁷ Su Valérien Regnart, disegnatore e incisore belga, attivo a Roma (ante 1610 - notizie fino al 1650): FUHRING 2012.

¹⁸ Su Domenico Parasacchi, disegnatore e incisore italiano, attivo a Roma tra il 1618 e il 1647: PLACENTINO 2013, p. 242.

¹⁹ Il testo originale è: "in perpetuam amicitiae memoriam D. Martino Ferrabosci Valerianus Regnartius et Dominicus Parasaccus harum delineator grato animo dicant".

l'orientamento di Regnart verso la rappresentazione di soggetti architettonici in pianta, sezione e prospetto.²⁰

Prima del 1620, Regnart appare principalmente come autore di frontespizi di libri, illustrazioni e opere romane di committenza gesuitica, anche se è indicato come ideatore di un'incisione dell'interno del Gesù, apparentemente realizzata poco dopo il 1616 (Fig. 7), tavola composta da due lastre, che rivela un suo legame precedente con l'architettura e la sua qualità di incisore e disegnatore. L'attività successiva di Regnart è significativa per la pubblicazione, nel 1650, dei *Praecipua urbis templa*,²¹ raccolta di prospetti, piante e sezioni di chiese di Roma, che servì da base a Giovanni Giacomo De Rossi per comporre i suoi *Insignium Romae Templorum Prospectus*²² del 1683 e 1684. La pubblicazione dei *Praecipua* è alquanto confusa: uscirono nel 1650, ma ebbero una genesi lunga e incerta, che inizia intorno al 1623, data dell'incisione della dedica antecedente, e trova un primo parziale esito nel 1625 nel libro *Varie bella Inventioni de Tempio e Depositi, Ornamenta di Altari*²³, con tavole di altri artisti. Queste incisioni sono apparse in seguito come complemento ad alcune edizioni della *Regola* di Vignola²⁴, e non è improbabile che Regnart le possa avere pubblicate prima a Roma, forse da solo, ma di questo non v'è traccia. L'esemplare consultato²⁵ contiene 13 tavole di Regnart su un totale di 36, composte da rappresentazioni di semiprospetti o semisezioni di chiese moderne di Roma. Quattro appaiono singolari perché sono coppie di prospetto e sezione, in tavole diverse, della stessa chiesa, come l'irrealizzato progetto per S. Giovanni dei Fiorentini di Michelangelo o quello del Gesù di Vignola e Giacomo Della Porta. Le restanti nove tavole raffigurano i semiprospetti di altre chiese, sette delle quali composti con la pianta della facciata sotto il prospetto, talora senza margine di separazione, e in sei casi, con la sezione trasversale della navata sovrapposta e tracciata con linea tratteggiata per consentire la differenziazione. Uno di questi prospetti è l'illustrazione della dedica.

L'uso di semiproiezioni nei casi di simmetria e la giustapposizione delle proiezioni era abituale nella pratica professionale e non mancavano esempi a stampa.²⁶ La sovrapposizione della sezione trasversale sul prospetto potrebbe essere intesa

²⁰ FUHRING 2012, pp. 271, 273.

²¹ Il libro è privo di pagina con titolo e dati di stampa. Il titolo (*Praecipua urbis templa*) si deduce dalla dedica al cardinale Francesco [Peretti di] Montalto, nella prima tavola, nella quale compaiono anche i dati dell'autore (Valerianus Regnartius), dello stampatore (Francesco Collignon), della città (Roma) e dell'anno di stampa (1650). Quest'opera è anche registrata come *Praecipua Urbis Romanae Templi* o *Praecipua Urbis [Romanae] Templa*.

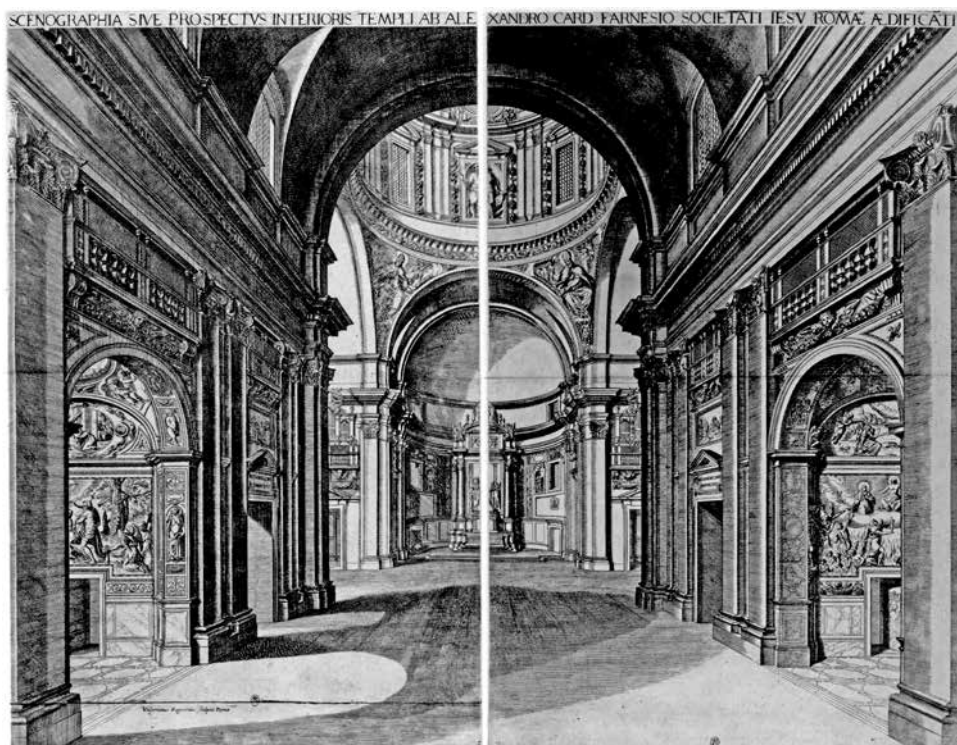
²² Pubblicato a Roma.

²³ Pubblicato a Parigi da Crispijn van de Passe, vedi il frontespizio in FUHRING 2012, p. 270, fig. 22. Fu ripubblicato a Parigi nel 1631 e nel 1634 da Michel van Lochem.

²⁴ Almeno in quelle pubblicate a Utrecht (in italiano, olandese, francese e inglese), sempre da Crispijn van de Passe (1629), e ad Amsterdam (in italiano, olandese, francese, tedesco e inglese), da Jan Janson e Jan van Hilten (1641, 1642 e 1646).

²⁵ Copia della Bibliotheca Hertziana di Roma, del 1631, pubblicata a Parigi da Michel van Lochem (Dn 162-2310 gr raro). Le tavole sono accessibili all'indirizzo: <https://dlib.biblherztz.it/Dn162-2310>.

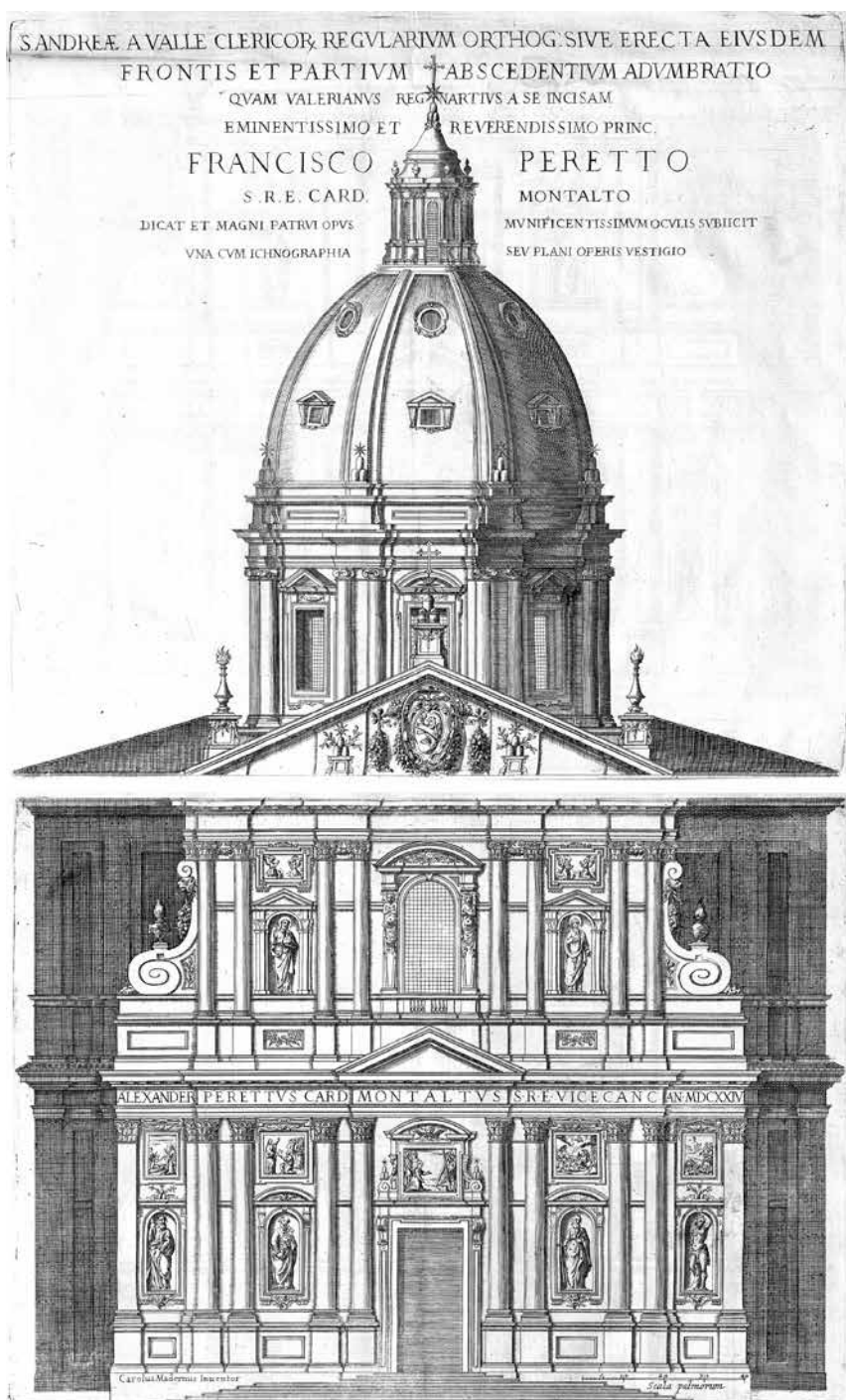
²⁶ Un esempio della composizione della pianta sotto il prospetto era l'incisione di Mario Cartaro del 1573 del progetto di Vignola per la facciata del Gesù.



7. Valérien Regnart. Veduta dell'interno del Gesù di Roma: *Scenographia sive prospectus interioris templi ab Alexandro Card. Farnesio Societatis Jesu Romae aedificavit*, post 1616, incisione.

come una trasparenza del prospetto, simile a quella di alcune illustrazioni dell'edizione che Daniele Barbaro ideò per il libro di Vitruvio, in cui la trasparenza di una colonna del portico permetteva di vedere la porta del tempio nascosta dietro di essa.²⁷ (Fig. 15) Regnart utilizza questo mezzo per unire due o tre disegni in uno, in un'azzardata composizione di frammenti che l'*intelligente professore* poteva capire e apprezzare e che potrebbe essere il frutto della presunta collaborazione con Ferrabosco, in particolare per l'utilizzo di un frammento, il più piccolo possibile, in grado di rappresentare il tutto. Un atteggiamento coerente anche con quello di architetti come Serlio, Labacco, Vignola o Palladio, che avevano optato per descrizioni brevi a favore dell'eloquenza dell'immagine grafica. Ciò che è apparentemente contraddittorio è che, nella copia consultata, queste nove tavole appaiono con l'aggiunta dell'altra metà del prospetto simmetrico che completa la proiezione, unita al foglio per mezzo di una linguetta incollata sull'asse di simme-

²⁷ VITRUVIO edizione 1556 e le due edizioni del 1567. In queste tre edizioni il libro contiene esempi di trasparenza e di mezze proiezioni. Dalla giustapposizione della pianta sotto il prospetto o la sezione, senza margine di separazione, esistono esempi in alcune tavole in PALLADIO 1570.



8. Valérien Regnart. Prospetto di S. Andrea della Valle, da *Praecipua urbis templa*, 1650, incisione.

tria.²⁸ Dovremmo apparentemente dedurre che la vista di solo metà della facciata dovesse risultare scomoda al pubblico non professionista e che per evitare questo inconveniente Regnart abbia scelto di completarla.

Alla fine i *Praecipua urbis templa* del 1650 risultano un'opera ordinata, anche se non priva di irregolarità derivate dalla sua lunga gestazione: le chiese di Roma sono rappresentate con proiezioni complete di prospetti, piante e sezioni, per un totale di 32 tavole, oltre al frontespizio.²⁹ Tra di esse vi sono due gruppi che godono di un trattamento speciale. Il primo è costituito dai prospetti di S. Andrea della Valle (Fig. 8) e di S. Ignazio, in entrambi i casi composti da due tavole complementari che dividono il prospetto sopra e sotto il cornicione dell'ultima trabeazione. Probabilmente, il motivo della scomposizione era quello di sottolineare l'importanza dell'opera. Nel caso di S. Andrea della Valle, si tratta di un'incisione eseguita tra il 1625 e il 1630,³⁰ a partire dalla versione finale della facciata di Carlo Maderno,³¹ che Regnart dedica – come anche il volume – al cardinale Francesco Peretti di Montalto, benefattore della chiesa dopo la morte dello zio, il cardinale Alessandro Peretti di Montalto. Nel caso di S. Ignazio, il motivo fu forse il legame di Regnart con i Gesuiti e l'interesse di equiparare la loro chiesa con quella di S. Andrea della Valle, contemporanee e incompiute al momento della pubblicazione.

L'altro gruppo singolare riguarda le due chiese che Regnart aveva precedentemente pubblicato in metà separate che ora appaiono accostate senza margine di separazione: il progetto non realizzato di S. Giovanni dei Fiorentini (Fig. 9)³² e il progetto del Gesù. (Fig. 10) In quest'ultimo l'incisore compone un'immagine di sintesi con le tre proiezioni che, oltre a rappresentare la struttura della facciata (con prospetto e pianta), permette di capire il progetto di Vignola per l'interno della chiesa, mostrando la navata con le cappelle laterali, lo spazio illuminato sotto la cupola e l'effetto scenografico dell'altare risplendente nell'oscurità dell'abside.

Delle restanti 26 tavole, 12 sono il risultato del contributo grafico di Regnart.³³ Di queste, nove riproducono i semiprospetti delle *Varie bella Inventioni*, ora completati con metà della sezione trasversale sovrapposta e tracciata a linee tratteggiate, e la pianta della facciata sotto il prospetto. (Fig. 11) Questo tipo di composizione rappresenta un primo tentativo di costruire una sintesi che descriva la facciata e la chiesa retrostante, con una strutturata giustapposizione di frammenti.

Le ultime tre tavole mostrano soluzioni singolari che condividono questo stesso obiettivo migliorandone il risultato. La prima è la sezione longitudinale di S. Maria in Vallicella, che Regnart compone con metà pianta, posta sopra e non

²⁸ La biblioteca della University of Chicago conserva una copia di queste 9 tavole aggiunte, all'interno della collezione dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, consultabili sul sito: <https://speculum.lib.uchicago.edu/search.php?search%5B0%5D=regnard&searchnode%5B0%5D=all>.

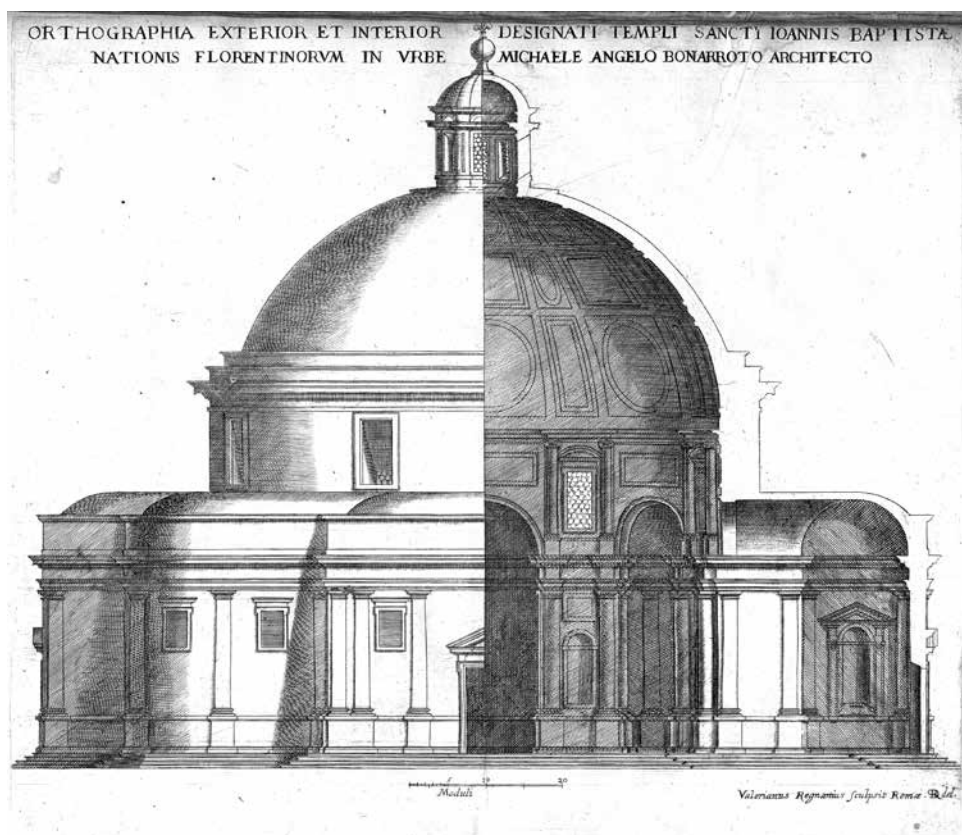
²⁹ Le tavole sono accessibili all'indirizzo: <https://dlib.biblherz.it/Dn370-2500>.

³⁰ FUHRING 2012, p. 267.

³¹ HIBBARD 1971, p. 154.

³² Regnart pubblica la pianta in una tavola indipendente.

³³ Altre 11 tavole presentano piante, prospetti e sezioni convenzionali.



9. Valérien Regnart. Prospetto e sezione del progetto di Michelangelo per S. Giovanni dei Fiorentini, da *Praecipua urbis templa*, 1650, incisione.

10. Valérien Regnart. Prospetto e sezione del Gesù di Roma, da *Praecipua urbis templa*, 1650, incisione.

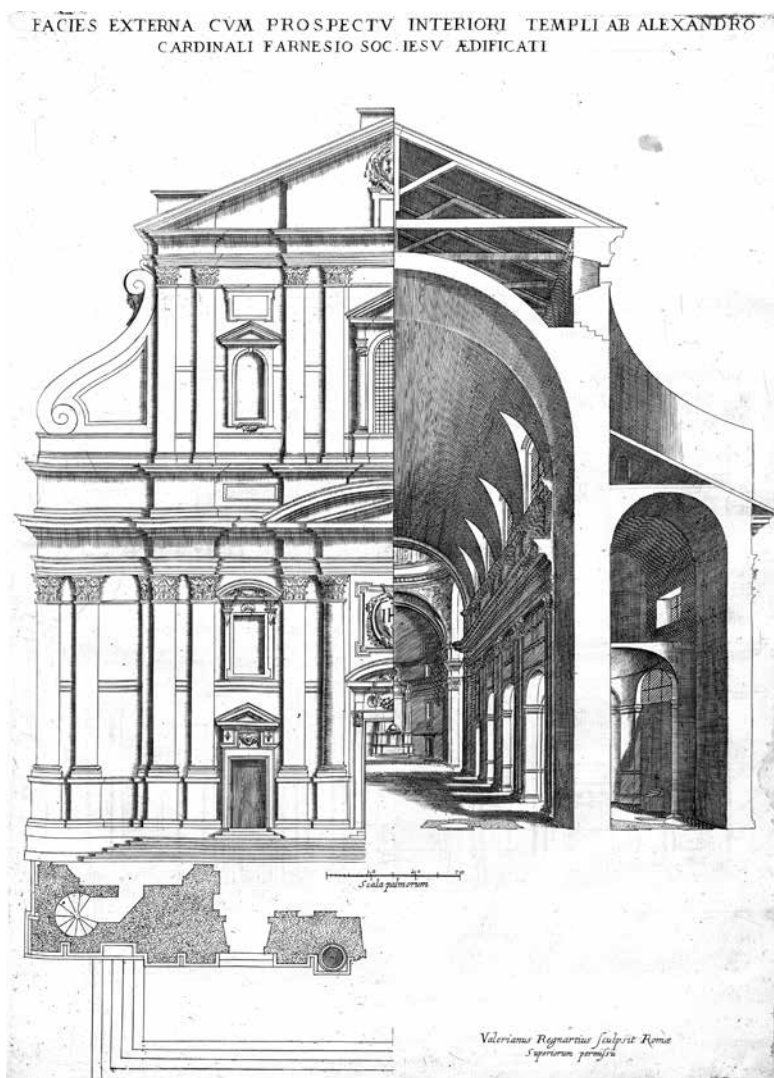
sotto. (Fig. 12) Nel libro è già presente una tavola della facciata di questa chiesa, con semisezione trasversale sovrapposta. (Fig. 11) Nel 1621 Regnart aveva ideato una composizione con la pianta in alto in un'incisione del monumento funebre per la morte di Filippo III di Spagna, progettato da Orazio Torriani,³⁴ soluzione che poteva emulare quelle adottate da Palladio nel *Secondo libro dell'architettura*,³⁵ con il risultato di fondere le due proiezioni in un'unica immagine. Per nessun'altra chiesa del volume Regnart propone una soluzione simile,³⁶ che forse potrebbe essere interpretata come una prova in vista dell'elaborazione della tavola seguente.

La seconda rappresenta il prospetto della facciata laterale di S. Carlo ai Catinari, composta da una semisezione longitudinale e da una semipianta posta sopra. (Fig.

³⁴ Pubblicata almeno in FUHRING 2012, p. 262.

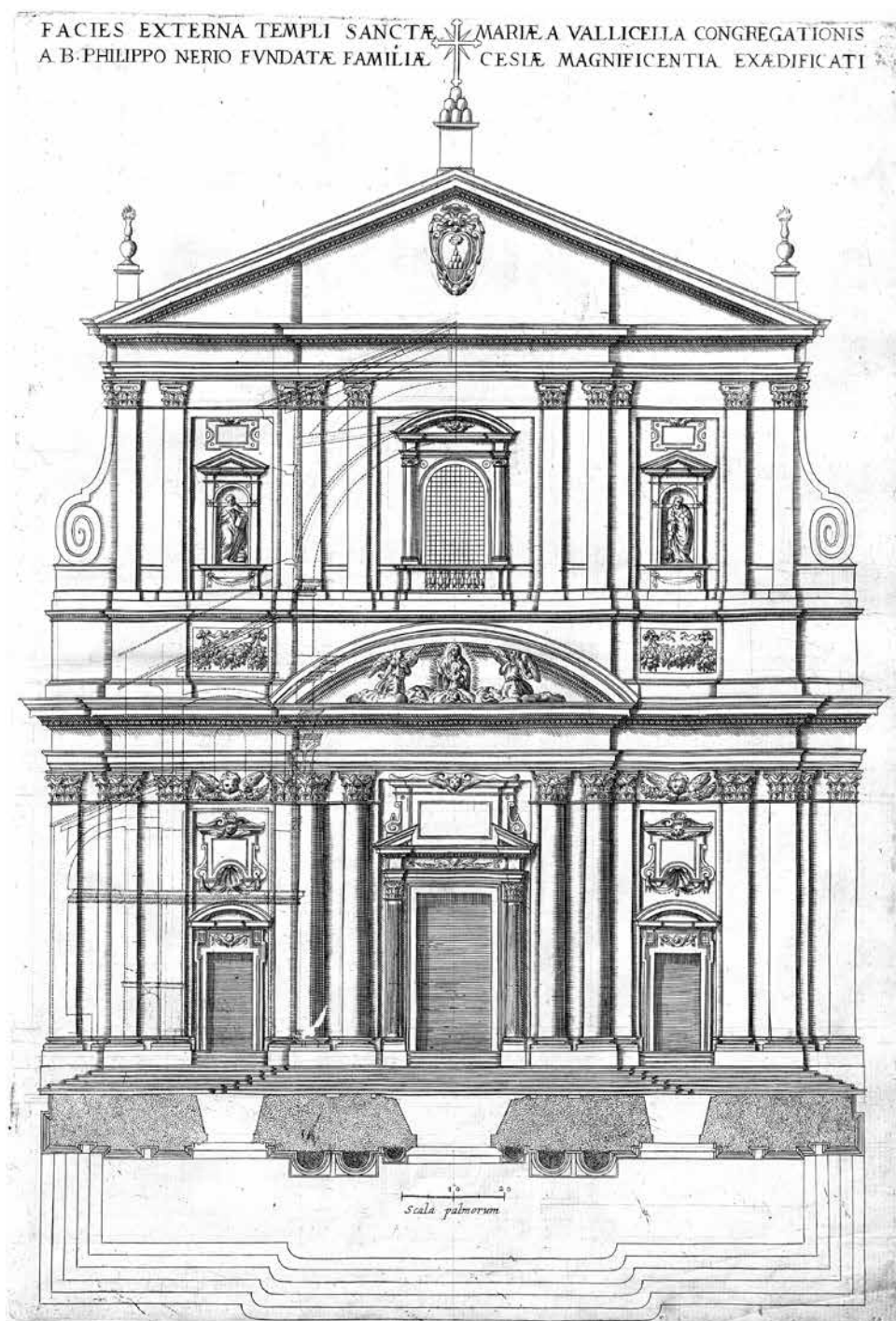
³⁵ PALLADIO 1570.

³⁶ Ci sono solo altre due sezioni longitudinali nel libro, quelle di S. Andrea della Valle e di S. Giacomo degli Incurabili, entrambe indipendenti secondo il modello convenzionale.

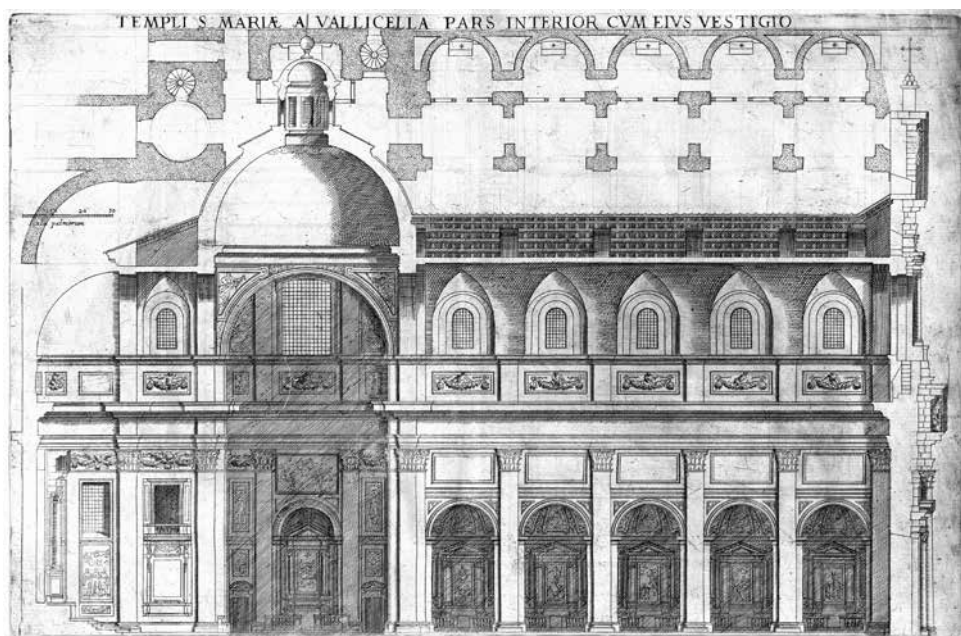


13) Come nella tavola del Gesù, anche qui la sezione permette di entrare nella chiesa e cogliere il protagonismo della cupola e l'aspetto interno suggerito dalle ombreggiature. Doveva esserci un motivo di urgenza per giustificare la scelta del prospetto della facciata laterale, in un momento in cui la chiesa non disponeva ancora della facciata principale né dell'abside. Dovremmo dedurre che fu eseguita dopo il 1620, quando Rosato Rosati terminò la navata,³⁷ e prima del 1635, quando Giovanni Battista Soria

³⁷ A Rosato Rosati (1599-1622), architetto e membro dell'ordine dei barnabiti, è attribuito il progetto della chiesa, anche se non si conservano documenti grafici. Un progetto che potrebbe essere di Giovanni Ambrogio Mazenta, anch'egli sacerdote barnabita, con la partecipazione dell'architetto Francesco Maria Richino, essendo Rosati responsabile del progetto della cupola e della direzione dei lavori.



11. Valérien Regnart. Prospetto di S. Maria in Vallicella, da *Praecipua urbis templa*, 1650, incisione.

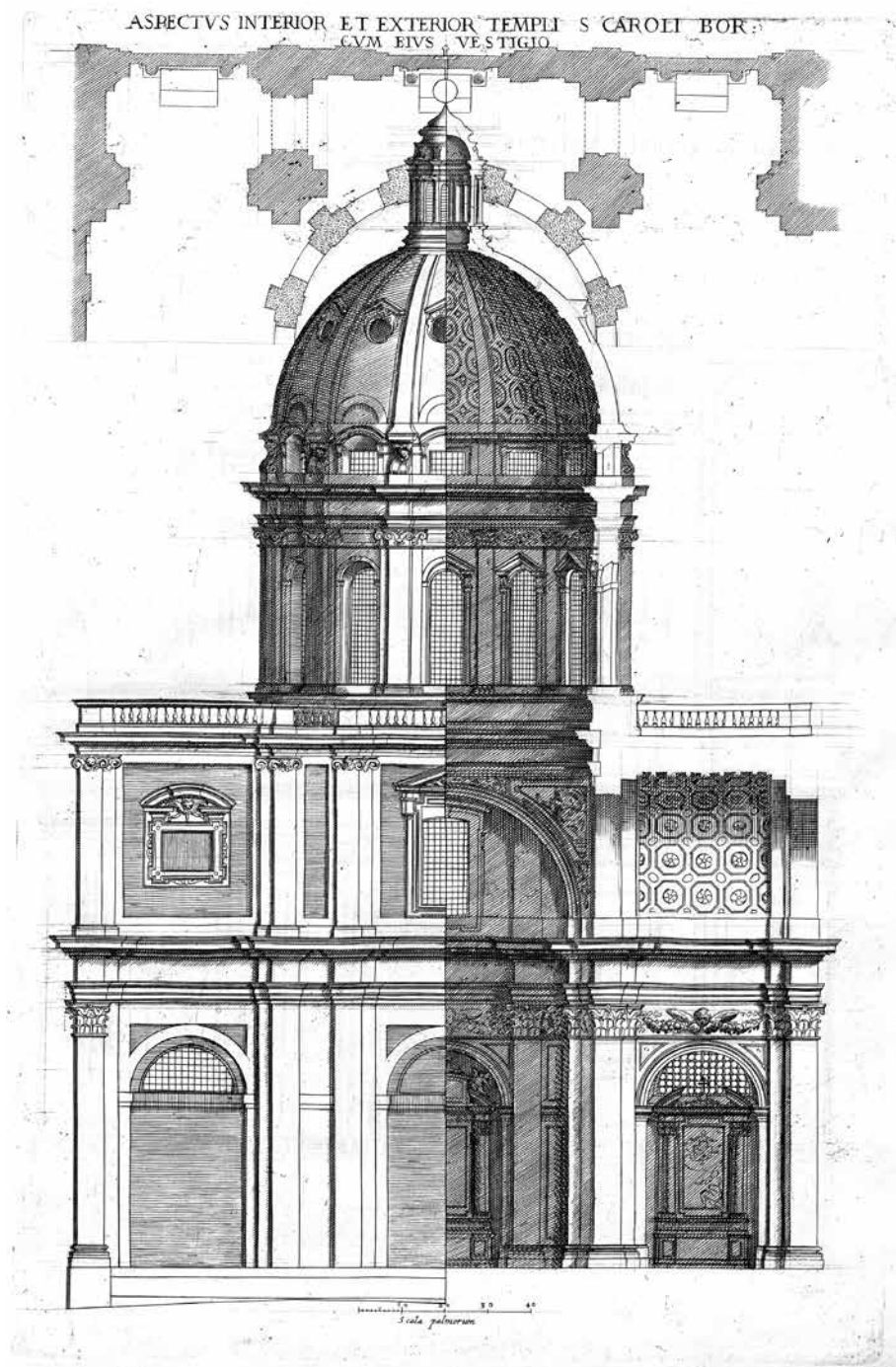


12. Valérien Regnart. Sezione longitudinale e pianta di S. Maria in Vallicella, da *Praecipua urbis templa*, 1650, incisione.

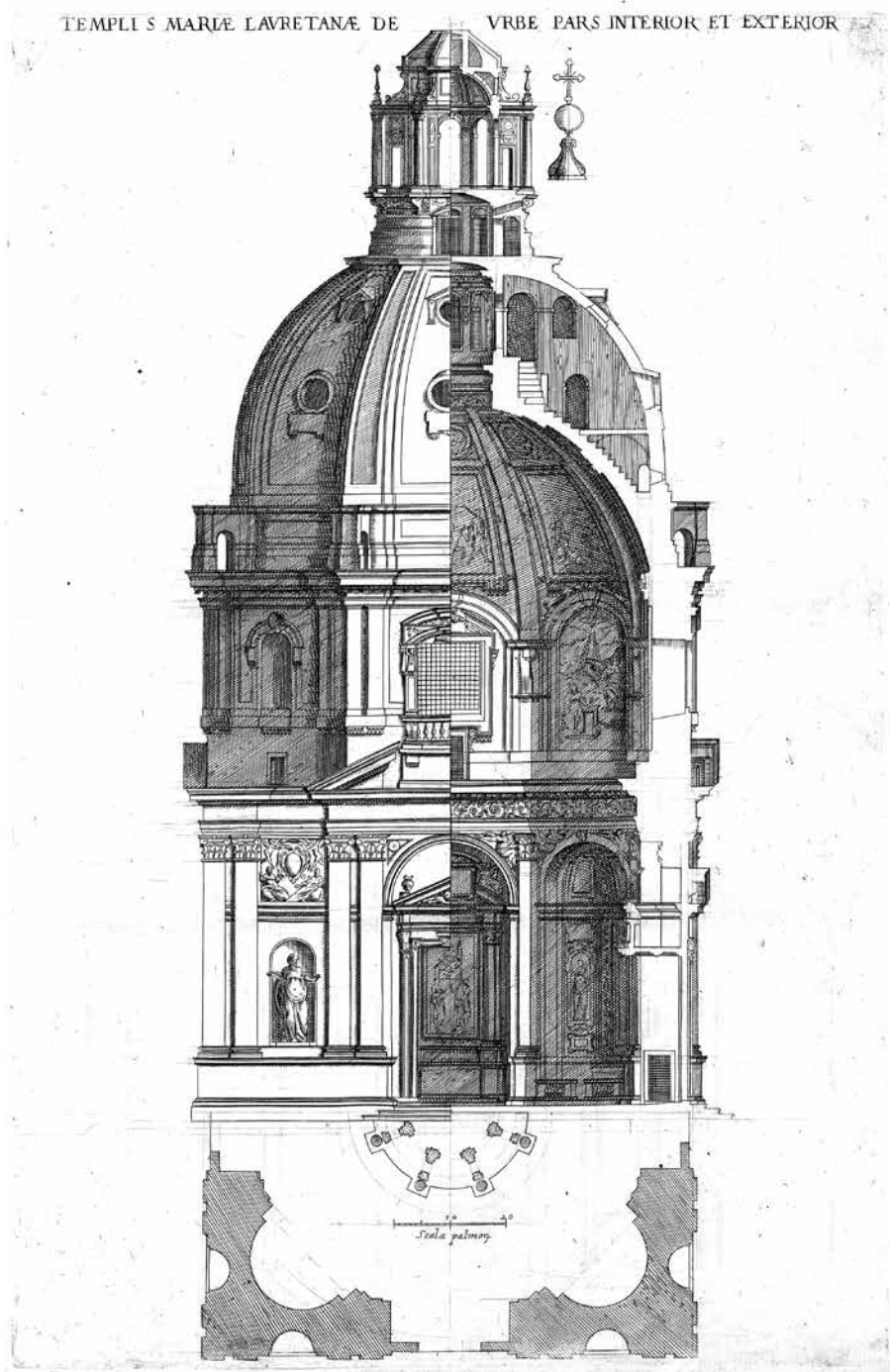
ultimò la facciata. Una fretta che giustificerebbe anche la posizione invertita della chiesa poiché, se il fianco laterale è quello su via del Monte della Farina, la pianta dovrebbe apparire con l'abside a sinistra e non a destra.

Sorprende che Regnart, avendo incluso nel libro anche la facciata finale di Soria, per qualche motivo abbia voluto mantenere questa stampa, così poco convenzionale, quando non era più necessaria. Ma la replicò anche Giovanni Giacomo De Rossi, nelle edizioni degli *Insignium* del 1683 e del 1684, pur ignorando quale facciata fosse, poiché la confuse con quella di S. Carlo al Corso. Un possibile motivo per aver conservato questa tavola nonostante tutto, potrebbe essere l'evidente qualità grafica della composizione e l'equilibrata disposizione cartesiana, incorniciata nel rettangolo che viene ora completata dalla pianta. Come avveniva nel foglio di S. Maria in Vallicella, in quello del Gesù, nelle composizioni di Palladio e nella maggior parte delle incisioni dell'epoca, lo scopo non era solo quello di rappresentare l'edificio attraverso una serie di proiezioni, ma di farlo con composizioni seducenti che trasmettessero la bellezza dell'edificio, con l'obiettivo di meravigliare oltre che di informare. Se i semiprospekti iniziali di Regnart restavano immagini incomplete che chiedevano al fruitore di completarle, in questo foglio egli riesce a costruire un discorso coerente e percepito come finito.

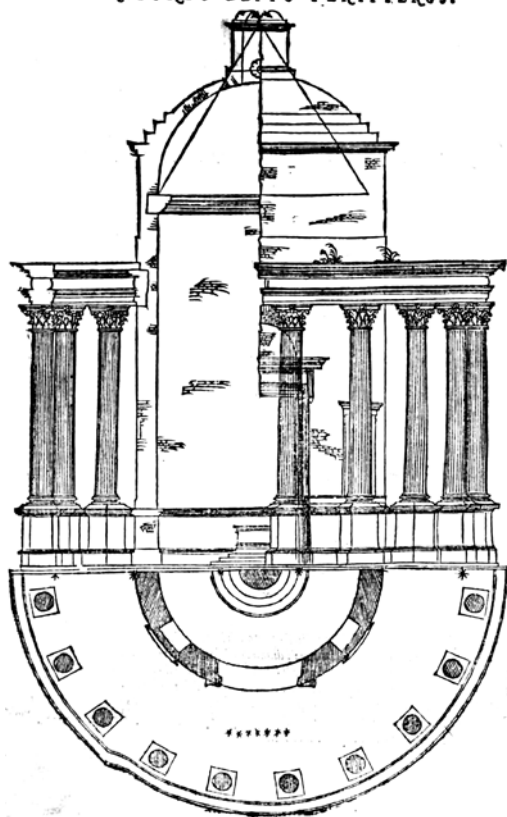
La terza tavola ha lo stesso obiettivo, ma con un migliore risultato estetico. Si tratta della chiesa di S. Maria di Loreto (Fig. 14), una composizione con semi-



13. Valérien Regnart. Prospetto, sezione e pianta di S. Carlo ai Catinari, da *Praecipua urbis templa*, 1650, incisione.



14. Valérien Regnart. Prospetto, sezione e pianta di S. Maria di Loreto a Roma, da *Praecipua urbis templa*, 1650, incisione.



15. Andrea Palladio (attrib.). Prospetto, sezione e pianta del "Tempio ritondo detto peripteros", xilografia da Vitruvio, *I dieci libri dell'Architettura*, Venezia 1567, p. 198.

prospetto, semisezione, e semipianta posta in basso: tre proiezioni giustapposte unite in un'entità autonoma, un'articolazione di frammenti che viene interpretata come sintesi formale della chiesa. È evidente che essa contiene una certa contraddizione, poiché la pianta aiuta a comprendere il prospetto ma non la sezione, anche se si può dedurre la metà simmetrica che però non si adatta alla zona centrale dell'abside e potrebbe erroneamente far supporre che si tratti di una chiesa con pianta centrale isolata. Colpisce questa incoerenza che possiamo giustificare solo grazie all'equilibrio e alla qualità estetica della tavola. Un possibile precedente della composizione è un disegno che Daniele Barbaro incluse nell'edizione del 1567 de *I dieci libri dell'architettura* di Vitruvio,³⁸ forse realizzato da Palladio (Fig. 15), in cui la riduzione del formato dal libro originale *in folio* del 1556 all'edizione *in quarto* del 1567 rese necessaria una riduzione delle dimensioni e del numero delle illustrazioni nonché l'unione di tre semiproiezioni nello stesso disegno.

³⁸ VITRUVIO, ed. 1567, p. 198.

Conclusioni

Come ogni linguaggio quello grafico si costruisce attraverso l'esperienza di disegni precedenti, in base alla necessità di trasmettere forme e idee in modo concreto. L'inquietudine artistica di Regnart lo portò a trarre profitto da tutti i precedenti, da Ferrabosco, a Palladio, a Vignola. Questi artisti avevano proposto e applicato metodi di analisi, con sovrapposizione e giustapposizione di frammenti, e Regnart li ha utilizzati come risorse del linguaggio architettonico. Graficamente, la tavola della chiesa di S. Maria di Loreto (Fig. 14) è il risultato dell'evoluzione delle tavole precedenti di Regnart, nel suo tentativo di costruire immagini diverse, forse migliori di quelle derivate dall'esperienza diretta: più forti della realtà. La sua importanza è paragonabile al quarto di pianta ruotata di Ferrabosco, e la sua impronta si protrae nelle stampe dei *Disegni di vari altari e cappelle*, del 1688 o 1689³⁹ e, per il modo di comporre pianta e alzato, in alcune incisioni dello *Studio d'Architettura Civile*.⁴⁰ De Rossi sfruttò le tavole di Regnart nella sua edizione degli *Insignium* e ne aggiunse altre. Le nuove incisioni sono di qualità grafica superiore, con un migliore controllo delle ombre e dei chiaroscuri, ma evitano composizioni sintetiche preferendo proiezioni isolate moltiplicandone il numero, forse perché il pubblico che poteva capire e apprezzare le qualità estetiche di queste sintesi richiedeva e apprezzava anche una maggiore conoscenza dei dettagli di ogni proiezione. La sovrapposizione permetteva di comprendere la relazione tra le parti, ma la giustapposizione di frammenti creava composizioni autonome, magnifiche ma con un grado di ambiguità che non era compatibile con la precisione richiesta dall'interesse professionale.

³⁹ G.G. DE ROSSI 1688-89. Si tratta unicamente di interni dove il rapporto pianta-alzato è più coerente, ma è evidente la loro somiglianza estetica.

⁴⁰ D. DE ROSSI 1702-21. La somiglianza è ridotta alle tavole 5, 8-10 della *Parte prima*.

