

Claudio Varagnoli

S. CROCE IN GERUSALEMME:

La basilica restaurata e l'architettura
del Settecento romano

Presentazione di Paolo Fancelli

3

i saggi



di opus

BONSIGNORI EDITORE

INDICE

	Pag.
Presentazione di Paolo Fancelli	5
Introduzione	7
Elenco delle abbreviazioni	8
1- UNA VICENDA MILLENARIA: REALIZZAZIONI E PROGETTI FINO AL SECOLO XVIII	9
1.1 <i>L'età imperiale: gli horti ad Spem veterem</i>	
1.2 <i>La Hierusalem del IV secolo</i>	
1.3 <i>La basilica del XII secolo e la certosa</i>	
1.4 <i>La basilica giubilare (XV-XVII secolo)</i>	
2 - LA BASILICA DI BENEDETTO XIV: IL CANTIERE E GLI ARCHITETTI	55
2.1 <i>Rinnovamento e continuità nei primi anni del pontificato Lambertini, 1740-1750</i>	
2.2 <i>Amministrazione e finanziamento dei lavori</i>	
2.3 <i>Lo svolgimento del cantiere</i>	
2.4 <i>Le maestranze e gli artisti</i>	
2.5 <i>Un profilo dei progettisti: Domenico Gregorini e Passalacqua</i>	
3 - L'ARCHITETTURA DELLA FACCIATA	95
3.1 <i>Il programma originario</i>	
3.2 <i>L'apertura alla città</i>	
3.3 <i>Presupposti e modelli di riferimento nella genesi del progetto</i>	
3.4 <i>Il ruolo dell'ordine architettonico</i>	
3.5 <i>Una "bizzarra invenzione"</i>	
4 - METAMORFOSI E CONSERVAZIONE NELLA FABBRICA SETTECENTESCA	131
4.1 <i>Il culto degli eruditi, la pietà dei devoti</i>	
4.2 <i>La 'riduzione alla moderna' delle basiliche: Roma 1700-1750</i>	
4.3 <i>Antico e moderno in S. Croce</i>	
5 - CONCLUSIONE	153
5.1 <i>L'abbandono del programma originario: il nuovo monastero</i>	
5.2 <i>La difficile sintesi</i>	
APPENDICE	169
<i>La ricezione di un'architettura attraverso manutenzioni e restauri: la vicenda di S. Croce dall'Ottocento ad oggi</i>	
DOCUMENTI	181
INDICI DEI NOMI E DEI LUOGHI	187

4 - METAMORFOSI E CONSERVAZIONE NELLA FABBRICA SETTECENTESCA

Il panorama del restauro nel secolo XVIII mostra quanto sia difficile configurare un quadro unitario entro cui situare ordinatamente posizioni e indirizzi emergenti. Uno degli ostacoli ad una visione organica del periodo è forse l'eccessiva importanza attribuita in genere agli enunciati teorici, a scapito delle concrete azioni restaurative. Ma l'impedimento maggiore è probabilmente dato dal tentativo di leggere nel 'secolo dei Lumi' i prodromi di quella nascita della moderna sensibilità per le opere del passato che si attuerà nell'Ottocento. A voler interrogare il XVIII secolo sulla base dei principi di Viollet-le-Duc, Ruskin o Boito si rischia di rimanere delusi e di perdere il senso di una civiltà che, anche in questo campo, guarda contemporaneamente alla tradizione e al rinnovamento come un'erma di Giano. E non perché il secolo, in effetti, non dispieghi una sua peculiare attitudine per la conservazione delle testimonianze del passato. Pur nella miriade di interventi mal noti e poco o per nulla documentati, è lecito fissare infatti alcuni punti fermi, specialmente nel settore della pittura e della scultura, dove esiste una casistica di opere e di produzione intellettuale più governabile ¹.

Nel restauro delle opere d'arte mobili, eruditi e storici sembrano aver conquistato posizioni di attenzione per l'autenticità dell'opera: si va infatti dalle riflessioni di Luigi Crespi sulla patina; al rispetto in funzione 'didattica' di Andrea Pasta; alle denunce dei 'restauratori vandalici' presenti nell'opera di Giovanni Gaetano Bottari ². Posizioni, tuttavia, che restano nell'ottica storiografica tradizionale, nelle quali più che un anticipo di sviluppi futuri, si può leggere il raffinamento di visioni consolidate. Nel campo operativo, in un processo che non trova corrispettivi evidenti in architettura, si stabilizzano le competenze del restauratore, che assume una figura distinta da quella del creatore. Si va dai 'tecnici' come Robert Picault e lo stesso Domenico Micheli, alla complessa figura di Bartolomeo Cavaceppi, fino a Pietro Edwards, che rientra per molti versi in una sensibilità pienamente moderna ³.

Le attenzioni conservative che si sviluppano nella prassi dell'intervento sono ancora tutte da delineare compiutamente. Ma, ad esempio, sia nel restauro "per duplicazione" di Veracini a Firenze, sia nell'inso-

spettata cautela dispiegata da Maratta sugli affreschi di Raffaello alla Farnesina - come sembra emergere dai primi risultati dell'attuale campagna di restauro, in contrasto con le malevole critiche di Bottari e altri ⁴ - il rispetto per il testo antico sembra passare attraverso la considerazione della sua autorità, che per ora fa ancora premio sull'autenticità criticamente definita. La validità di un restauro consiste soprattutto nella sua capacità di confermare l'autorità dell'antico; su questa strada si giungerà ad evitare il restauro ai marmi del Partenone, ma solo perché "inimitabili", fuori della portata degli interventi di correzione.

Molto più problematico è invece il campo dell'architettura, nel quale la cultura settecentesca si rivela proteiforme, difficile da cogliere in uno sviluppo complessivo orientato alle problematiche che saranno poi specifiche delle dottrine ottocentesche ⁵. Non sembra istituibile, insomma, una continuità tra i restauri settecenteschi - anche i più cauti e raffinati - e l'Ottocento, malgrado gran parte delle tecniche d'intervento e dei collegamenti con la ricerca storica fossero già a punto. Se invece provassimo ad indagare nel XVIII secolo tentando di spogliarci della mentalità ereditata dall'Ottocento, troveremmo vari modi d'approccio alla preesistenza, alcuni dei quali vitali e stimolanti, tutti però concepiti e attuati nella dimensione progettuale. La sfera conservativa, infatti, certo presente e operante come mostrano la legislazione o i provvedimenti in campo archeologico, poté porre dei vincoli, ma non giunse mai a sovvertire il primato del progetto ⁶.

4.1. *Il culto degli eruditi, la pietà dei devoti*

Il rapporto tra rispetto dell'autorità e necessità dell'intervento si fa più significativo sul terreno della antichità cristiana, oggetto di discussioni per il suo valore di modello sia spirituale sia formale ⁷. Gli interventi sulle basiliche paleocristiane e medievali, almeno fino al Giubileo del 1750, se da un lato discendono strettamente dagli esempi attuati dal concilio tridentino in poi ⁸, dall'altro presentano una propria originalità, per aver ricercato, negli esempi migliori, un tentativo di dialettica paritaria con le preesistenze ⁹.

Il secolo si apre con il pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721) che, pur oppresso da difficoltà finanziarie e politiche, intraprende con rinnovato vigore una serie di interventi sul patrimonio della città. Ma è proprio lo studio delle antichità cristiane ad essere investito di significati connessi al rinnovamento spirituale promosso dal pontefice: ne è testimonianza l'attività di studiosi quali Bianchini, Boldetti, Marangoni, volta a realizzare progetti come la galleria lapidaria di iscrizioni sacre e profane presso la Biblioteca Vaticana, o la analoga raccolta nel portico di S. Maria in Trastevere ¹⁰.

Il settore vede chiarirsi, nella prima metà del secolo, metodologie e finalità, ma si carica, fatto ben più rilevante, di rinnovate valenze ideologiche nella disputa tra gli eruditi cattolici e il partito giansenista, che fa della filologia uno strumento di critica delle istituzioni ecclesiastiche. Il modello è l'opera di Muratori, che offre "oltre l'eccezionale operosità di ricerca e di raccolta documentaria, un insieme di sguardi storici, scarsamente metodico e unitario, ma ricco di spunti e di intuizioni acutissime" ¹¹.

Parallelamente alla raccolta e alla corretta lettura dei documenti, appunto secondo lo spirito muratoriano, si sviluppa la conservazione e l'esibizione dei resti del primo cristianesimo - le catacombe, le cripte, ma anche le chiese paleocristiane o ritenute tali - come documenti della fede originaria, in sintonia con gli ideali arcadici. Da tale punto di vista è centrale il ruolo di Crescimbeni, Custode generale d'Arcadia e autore di studi documentati su alcune chiese romane, anche dal punto di vista operativo, come dimostra il restauro di S. Maria in Cosmedin ¹². Il sonetto composto da Crescimbeni per il Concorso Clementino del 1705, sul tema della facciata di S. Giovanni in Laterano, evidenzia il ruolo dell'Arcadia anche nel rapporto con l'antichità cristiana. Crescimbeni indica nella "Diva Sionne" la fonte d'ispirazione più autentica, da cui trarre il disegno per il prospetto. Questo dovrà essere esaltato dalla presenza dei "Santi Eroi", testimoni della chiesa delle origini, e ravvivato da un'inventiva originale ("le forme insolite, beate") e tuttavia ispirata a criteri di austerità, senza gli sfarzi della chiesa seicentesca: "ma sol bella Umiltà v'abbia soggiorno; Ch'ella di Piero oggi governa il Regno". La propaganda devozionale non passa più attraverso l'ostentazione e la pompa, ma si concreta nella nobile e casta semplicità, trasposizione di una rasserenata spiritualità interiore ¹³.

La "bella umiltà" arcadica è quindi il filtro attraverso il quale passa il rispetto per le antichità cristiane, che si attua soprattutto nel rispetto per la liturgia e le usanze dei primi cristiani: di qui l'attenzione per le sepolture, gli arredi, le pitture o i mosaici, ma anche la pianta delle chiese, documento della

disposizione dei fedeli e del celebrante di una comunità ecclesiale che si voleva pura, per essere più vicina agli insegnamenti degli Apostoli e quindi del Cristo.

Nei decenni successivi al pontificato Albani non si registrano mutamenti di sorta nell'atteggiamento verso le antiche basiliche, se non nel papato del fiorentino Clemente XII (1730-1740), in cui emergono istanze più rigorosamente conservative, almeno a livello teorico. Ciò è dovuto, probabilmente, alle influenze dell'ambiente archeologico toscano e soprattutto di Bottari - e in campo architettonico vanno ricordate le posizioni iniziali di Alessandro Galilei ¹⁴ - che tuttavia non arrivano ad incidere concretamente, almeno nell'immediato.

Più complessa la situazione nel periodo di Benedetto XIV, segnata da numerosi progetti di rinnovamento in previsione del giubileo del 1750. Il pacato realismo di Lambertini, fortemente influenzato dal pensiero di Muratori, fa da sfondo ad un ventaglio di soluzioni molto ampio, in cui si confrontano, in modo sempre più serrato e polemico, progettisti, eruditi e committenti.

Dell'attenzione particolare che Benedetto XIV rivolge al riattamento delle chiese, rimane testimonianza in due bolle emanate alla vigilia dell'Anno Santo 1750: la già menzionata *De praeparatione ad Annum Jubilaei Universalis, ac praesertim de reparandis Ecclesiis Urbis* e la "Lettera circolare" ai vescovi dello stato ecclesiastico ¹⁵.

La prima, del 3 marzo 1749, raccoglie il testo di un discorso tenuto in concistoro segreto, in cui il papa, illustrando le opere da lui stesso patrocinate, esorta i cardinali a restaurare le loro chiese titolari in occasione del Giubileo. L'obiettivo di Lambertini è sempre quello, tradizionale, di fornire un'immagine esemplare dell'Urbe ai pellegrini. La panoramica ricorda innanzitutto opere di utilità pubblica, come le riparazioni alle strade extraurbane; prosegue rammentando gli interventi nelle quattro basiliche patriarcali, e in particolare in S. Maria Maggiore, per passare poi alle altre chiese - come S. Croce, la cui trasformazione commenta con orgoglio ¹⁶ - S. Martino ai Monti, S. Maria degli Angeli e S. Apollinare. L'interesse del pontefice non si limita alle sole chiese, ma si estende anche alle vestigia dotate di valore documentario affinché "veritas Catholicae Religionis comprobetur et huius S. Sedis auctoritas firmetur". A questa finalità rispondono la ricostruzione del Triclinio di Leone III e della Cappella dei Penitenzieri al Laterano, gli interventi al Colosseo (consacrato alla passione di Cristo) e alla chiesa del *Quo Vadis*, testimonianza del ravvedimento di Pietro. Un accenno alle opere pubbliche, come l'ospedale di S. Spirito in Sassia, conclude la rassegna, da cui traspare un ragionevole orgoglio e un continuo

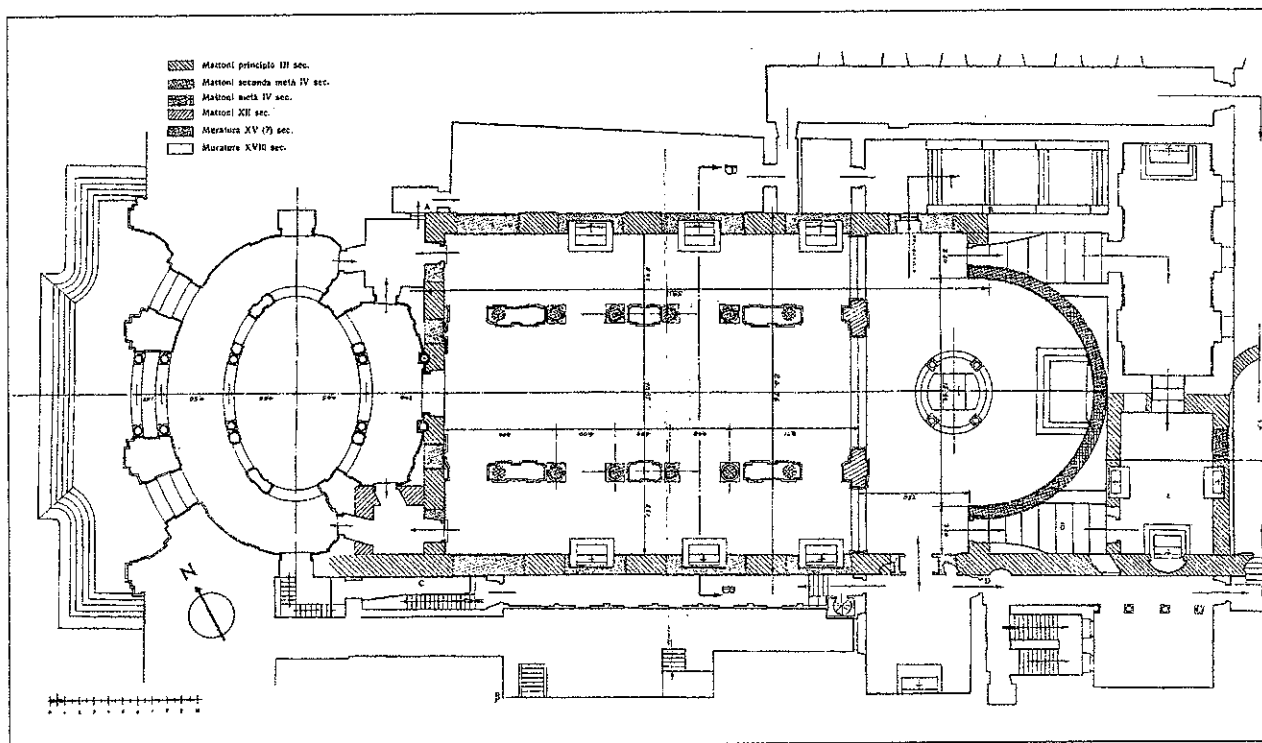
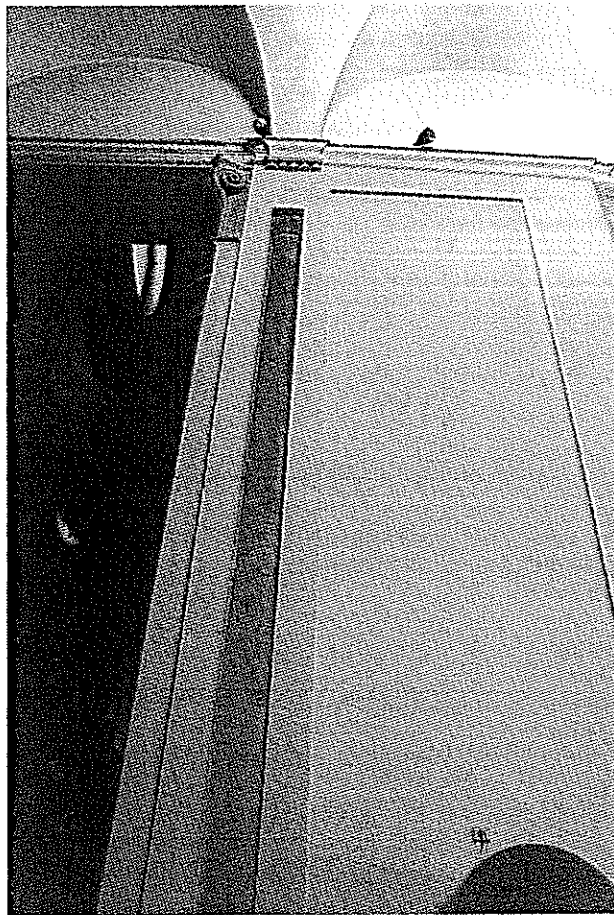


Fig. 136 - Individuazione delle principali fasi costruttive di S. Croce secondo i rilevamenti di R. Krautheimer (1937).

Fig. 137 - Trasformazione dei capitelli sulle colonne antiche (foto dell'A., 1985).

Fig. 138 - S. Croce, fusto e capitello di una colonna originaria parzialmente liberata dal pilastro settecentesco (foto dell'A., 1985).



riferimento all'opera dei predecessori, come il bolognese Gregorio XIII. Un testo che ci consegna un'immagine di Benedetto XIV sicuro del proprio operato, teso al rafforzamento dell'autorità papale, anche nella fattiva considerazione per le opere del passato.

L'intonazione pastorale prende invece il sopravvento nella *De Ecclesiarum cultu et nitore*, risolta in semplici indicazioni di carattere empirico: "che le Chiese si ritrovino in buono stato, pulite, monde, e provviste di sani arredi; volendosi poco a capire, che vedendosi dai forestieri le Chiese delle Città e Diocesi dello Stato Ecclesiastico in cattivo stato, sporche, o sprovviste di sacri arredi... ritornerebbero ai loro paesi pieni di orrore e di maltalento. Avvertasi che non parliamo della sontuosità e della magnificenza dei sacri Tempj, né della preziosità delle sacre suppellettili; sapendo ancor noi che simili cose non si possono aver dappertutto". Lo scopo principale è quindi quello di fornire un'immagine 'decorosa' della Chiesa, perseguito in primo luogo con la semplice manutenzione degli ambienti sacri. Non si fa menzione delle esigenze delle antichità, ma se ne raccomanda soprattutto l'agibilità e il decoro, insistendo affinché i nuovi addobbi esaltino la "regolata devozione" dei fedeli. L'esaltazione della semplicità passa attraverso la rievocazione di Benedetto XIII e della sua predilezione per le chiese cappuccine "povere dell'ultima povertà, e pulite dell'ultima pulizia".

Se i propositi enunciati da Benedetto XIV appaiono chiari in motivazioni e finalità, per un altro verso le realizzazioni del suo pontificato non sembrano seguire un indirizzo altrettanto facilmente definibile. Le critiche aspre e numerose che incontrarono i vari rinnovamenti, anche presso il pubblico e gli intellettuali del tempo, testimoniano di uno stato di crisi profonda nella cultura architettonica settecentesca, che vede coinvolti committenti, teorici, eruditi.

L'insoddisfazione per i tradizionali modi d'intervento sulle antichità cristiane anima questo sonetto di Francesco Cerquati, composto in occasione dei lavori di Fuga all'interno di S. Maria Maggiore, e forse non ignoto allo stesso pontefice che doveva dividerne il giudizio ¹⁷:

Il Fuga l'Architetto Palatino

Rinnovata hà la Chiesa alla Madonna
Che il miracolo fe' sull'Esquilino,
Dov'è Arciprete il Cardinal Colonna.

Il Pavimento l'è un pensier meschino,

Del Soffitto il Candor la vista Assonna;
Del Confessor v'è in cerca il Pellegrino;
L'Altar non vede la Divota Donna.

L'Ossa di S. Mattia poco onorate

Gl'Angeli, Gl'Ornamenti fanno orrore.

Le colonne son secche, e mal fasciate:

Il Coro ha perso il suo primiero Onore,

Poiché li Papi stanno (oh che empietate)

Complimentando, chi entra, ed esce fuore.

Se si paragona questo componimento con quello indirizzato da Crescimbeni ai concorrenti del 1705, si avrà la misura del mutamento delle posizioni sul terreno del rapporto con l'antico. Il sonetto di Cerquati, infatti, echeggia alcuni impliciti appunti mossi da Marangoni ¹⁸ e rispecchia quel clima, tra scetticismo e aperta condanna, di cui si fece interprete lo stesso Benedetto XIV, che non esitò a criticare, sia pure in privato, le imprese architettoniche più prestigiose del suo stesso pontificato.

Anche il papa non si mostrò soddisfatto del restauro di Fuga in S. Maria Maggiore, che deplorava per essere stata ridotta ad una "sala da ballo", confrontata con il rinnovamento vanvitelliano di S. Maria degli Angeli, affermando che "con molto dispendio avea d'una grande Basilica fatto un fenile, e che i Certosini con poco danaro aveano d'un fenile fatta una Basilica grandiosa" ¹⁹; ancor più drastica, come s'è detto, fu la stroncatura di S. Croce.

Il principio su cui Benedetto XIV fondava i suoi giudizi non era, tuttavia, di natura estetica o filologica, ma ispirato ad un pratico 'buon senso'; è sempre dominante, infatti, la preoccupazione per l'onere finanziario degli interventi, particolarmente pressante nel caso di papa Lambertini, costretto ad operare in gravi condizioni economiche. Parte delle critiche riportate si riferivano, infatti, alla disparità tra la spesa sostenuta e il risultato finale, soprattutto in un periodo in cui era fortemente sentita la necessità di giustificare le spese agli occhi dell'opinione pubblica. Quando i Filippini di S. Maria in Galliera, a Bologna, chiesero al papa fondi per il rinnovamento della loro chiesa, egli disapprovò il progetto, rispondendo che "non conveniva metter mano all'opera, quando questa non fosse stata per riuscire migliore della prima o almeno uguale in tutte le sue qualità" ²⁰. Un'analoga motivazione sosteneva il rifiuto opposto al progetto di Aldrovandi per il S. Petronio bolognese.

In realtà, le posizioni di Benedetto XIV nascondono un profondo fastidio sia per l'arte della persuasione ereditata dal barocco, sia per le stucchevoli messinscene arcadiche. Non si tratta di un'anticipazione del pensiero dei *philosophes* di fine secolo: come rivelano le due bolle citate, il modello è piuttosto la chiesa della riforma cattolica, dei bolognesi Gregorio XIII e Paleotti, della spiritualità interiore dei Cappuccini, quasi risalendo alle origini di quella cultura antiquaria che aveva dominato con Clemente XI.

Anche l'interesse per l'antichità classica è motivato sempre dalla necessità di fornire sostegni ideologici all'autorità della Chiesa. E' questo un tema costante dell'età di Benedetto XIV, che circola nelle opere di Marangoni e sostanzia l'opposizione al giansenismo. L'attenzione per il Colosseo, ad esempio, sembra nascere soprattutto dalla consacrazione dell'anfiteatro alla Passione di Cristo e si ravviva con le prediche del francescano Leonardo da Porto Maurizio. Ancora a questo scopo risponde la ripresa del progetto di papa Albani sull'istituzione di un museo Cristiano presso la Biblioteca Vaticana, destinato, come afferma l'iscrizione, a dimostrare la verità del cattolicesimo²¹. 'Provare la storia ecclesiastica con i monumenti': tale sembra in sostanza l'obiettivo delle azioni del pontefice sul patrimonio artistico del passato, in linea con la cultura degli antiquari contemporanei come Bianchini²².

Una posizione di questo tipo da parte del papa, sganciata da un'adesione preconstituita ad una particolare estetica, e volta ad un'attualizzazione del valore testimoniale del reperto, portò ad esiti anche molto dissimili tra loro, ma in genere poco attenti alla conservazione materiale dell'opera. Si va dalla ricostruzione fedele di un testo demolito, sulla scorta di testimonianze grafiche e fidando su una accettabile duplicazione, come nel caso del Triclinio Leoniano²³; alla demolizione e ricostruzione di chiese di cui non venne nemmeno ripreso l'impianto, come nel SS. Pietro e Marcellino di Theodoli²⁴, già lasciato intatto da Clemente XI; a riedizioni controllate e 'decorose', ma inesorabilmente moderne, come il S. Apollinare di Fuga o la stessa S. Maria Maggiore. L'interesse documentario, anche quando è presente, non riesce a sostanzarsi nella valutazione dell'autenticità dell'opera. A chi rimpiangeva "la unzione di spirito che [...] stillava dalla patina della Basilica di S. Maria Maggiore", Pier Leone Strozzi, rispondendo alle critiche per l'abbassamento del pavimento presbiteriale del tempo di Pasquale I, replicava: "Sia detto cioè in grazia di quelli, che deploravano in tale sbassamento la perdita di una bella memoria antica. Si consolino per tanto sentendo che siamo tornati al punto di una antichità molto migliore, computata dal pontificato di S. Sisto III, che precede di quasi quattro secoli il Pontefice S. Pasquale I"²⁵.

Accanto alle posizioni del pontefice, modello per l'azione dei cardinali, è notevole il peso assunto da intellettuali e letterati che a vario titolo si occupano di architettura, soprattutto nel dibattito sulla conservazione delle antichità cristiane.

Sempre numerose le pubblicazioni - come Besozzi per S. Croce, o G. Bianchini per S. Maria Maggiore - che trattano monograficamente una chiesa proprio

in occasione dei restauri, quasi a consegnare alla storia, sotto forma di documento scritto, ciò che veniva modificato nella realtà²⁶. Pur nell'intento apologetico comparire spesso, fra le righe, la nostalgia per l'edificio perduto: vi risuona ancora l'eco della protesta di tanti curiali di fronte alla distruzione del S. Pietro costantiniano, ma nel Settecento tali polemiche rinvigoriscono, come s'è detto, a seguito della diffusa insoddisfazione per l'arte del periodo.

L'autorevolezza degli eruditi, in questo periodo, cresce fino ad insidiare seriamente il primato dell'architetto nella progettazione. Sono gli anni in cui, per restaurare la cupola di S. Pietro, vengono chiamati matematici e fisici, incaricati di stabilire i rimedi che poi l'architetto, nel caso specifico Vanvitelli, porrà in opera.

Per i precisi addentellati con le trasformazioni basilicali, il testo chiave è l'opera di Marangoni, *Delle cose Gentilesche e Profane trasportate ad uso e adornamento delle Chiese*, che si pone l'obiettivo di identificare le varie parti che compongono gli edifici sacri nelle loro stratificazioni secolari. L'obiettivo dell'opera è salvare il sincretismo della chiesa romana, in cui convivono eredità pagane e fede cristiana, contro le critiche del montante razionalismo²⁷; e il terreno conteso è quello, solo apparentemente marginale, dell'autenticità degli arredi, delle liturgie, degli stessi luoghi di culto del centro della cattolicità.

L'esempio portato da Marangoni è proprio Costantino, che non esitava a reimpiegare templi e colonne del paganesimo consacrandoli alla nuova fede. Gli edifici del passato sono quindi riguardati come palinsesti, in cui l'intervento architettonico moderno può sottolineare la bellezza e la preziosità dei vari elementi, riconducendo ad unità una veste frammentaria creata attraverso i secoli: "Con quest'opera noi però non intendiamo di riprendere alcuni Prelati i quali soverchiamente gelosi delle maestà delle chiese, han fatto togliere qualche monumento di tal sorta ritrovato nelle medesime a qualche uso applicato, o di Battisteri, o per l'acqua lustrale, o per Altari, o per le Sacre Reliquie: ma bensì di giustificare la condotta de' loro Santi Predecessori, che gli hanno permessi senza scrupolo alcuno, e che il riprenderli, sarebbe lo stesso che accusarli o di troppa ignoranza, o di detestabile inconsideratezza"²⁸.

Permane, quindi, la concezione albertiana di restauro come sviluppo o perfezionamento della preesistenza; in più, Marangoni sottolinea il valore quasi venale, agli occhi dell'erudito, delle antiche colonne, dei marmi, delle raccolte epigrafiche via via accumulate nelle chiese²⁹. Se, quindi, l'intervento è rivolto a perfezionare l'organismo antico, esso deve porre la massima attenzione a non occul-

tare alcuno dei preziosi elementi che ne attestano l'antichità, in primo luogo le colonne.

Altro contributo fondamentale è quello di Bottari che, come s'è accennato, si fa portavoce, come il trattato di Gallaccini per l'aspetto statico³⁰, di un'esigenza di rispetto nei confronti della preesistenza. L'occasione è offerta dalle modifiche introdotte da Vanvitelli nella michelangiolesca S. Maria degli Angeli (1754), criticate aspramente dal teorico, che condanna soprattutto l'arbitrarietà dell'intervento, privo di una reale giustificazione, se non quella del gusto dell'autore³¹. Tuttavia, Bottari non parte da considerazioni strettamente filologiche. Egli condanna il fatto che si sia alterato "un pensiero cotanto grande, peregrino di un Bonarroti", cioè un'opera che era da considerarsi conclusa e non perfezionabile, data l'autorità del suo ideatore³². L'esigenza di rispetto per il testo originario, rientra, quindi, nell'alveo della teoria albertiana: Vanvitelli, in sostanza, viene criticato perché la chiesa non era da 'correggere'.

L'obiettivo principale delle critiche diviene allora l'artefice del restauro, dal pittore Maratta all'architetto Vanvitelli. Lo stesso Bottari condanna soprattutto il carattere empirico della formazione dei progettisti, rivendicando così al critico, conoscitore degli aspetti teorici e scientifici, il compito di guidare le varie realizzazioni³³. Fra le tante testimonianze sugli 'errori' degli architetti-ristauratori, anche la cronaca del padre Vitale, che segue esterrefatto i lavori di ricostruzione dell'abbazia di Grottaferrata del 1754³⁴, mostra come le conoscenze storiche dei progettisti del tempo fossero spesso limitate, e come il cantiere di restauro potesse rivelarsi anche occasione di lucro.

In definitiva, l'età di Benedetto XIV vede profilarsi una sorta di scollamento tra committenti, teorici e architetti, come riflesso dei profondi rivolgimenti che il secolo andava lentamente, ma decisamente apportando nel campo artistico. Se la committenza rifuggiva sempre più nettamente da una visione celebrativa dell'architettura, se i critici ambivano a proporsi ormai come i veri arbitri del gusto, gli architetti stessi si dimostrarono del tutto inadatti al compito loro richiesto da simili operazioni, tentando di risolvere il problema con la mera abilità professionale, piuttosto che con una meditata posizione culturale.

Non a caso, forse, lo iato si fece più sentito proprio sul terreno del restauro, in cui le capacità tecniche e organizzative degli architetti o la loro padronanza dei principi fondamentali del linguaggio classico non bastavano più - si vedano le polemiche di Bottari sulla conoscenza dell'ordine da parte degli architetti - ad una critica sempre più esigente, che misurava, con il metro del gusto e di una rinata filologia, i risultati finali.

4.2 La 'riduzione alla moderna' delle basiliche: Roma 1700-1750

Il progetto di Gregorini e Passalacqua per S. Croce affonda le radici nella temperie culturale a cui si è accennato, ma eredita anche molti atteggiamenti che i progettisti avevano maturato nel corso della prima metà del secolo nell'approccio alle antichità cristiane.

L'esigenza di 'ridurre alla moderna' una chiesa paleocristiana o medievale fu l'obiettivo principale degli interventi settecenteschi, che trovarono nelle stratificazioni plurisecolari delle basiliche romane il terreno di coltura per la formazione di uno 'stile d'accompagnamento' destinato a reinterpretare, attualizzandolo, il messaggio trasmesso dalle antiche testimonianze. Molti fattori convergevano in un simile atteggiamento: la richiesta da parte della committenza di 'addobbare' le basiliche - si ricordi la scissione fra struttura e ornamentazione, implicita nella commissione di Innocenzo X a Borromini per S. Giovanni³⁵ - limitandosi ad un decoro sovrastrutturale; l'attenzione antiquaria per la conservazione e l'esibizione degli elementi delle antiche basiliche, come le colonne, gli arredi sacri, le epigrafi; ma anche lo spirito del secolo, volto alla combinazione di etimi diversi, più che alla creazione radicalmente innovativa. Ciò spiega, in parte, il gran numero di interventi nel periodo, fra i quali, spesso, si collocano le prove più significative dell'architettura settecentesca. La cifra complessiva di tali trasformazioni va identificata, probabilmente, nella capacità di adattamento alle preesistenze, accettandone tutte le valenze, anche se contraddittorie, e risolvendole in un nuovo contesto decorativo, volto soprattutto all'apprezzamento 'sensistico' delle singole parti.

Rispetto alla casistica d'intervento ereditata dalla tradizione del tardo Cinquecento³⁶, il tratto caratterizzante le realizzazioni settecentesche sembra essere il rispetto dello schema statico e dell'impianto planimetrico, ma con l'enucleazione della navata centrale rispetto all'intero organismo e il suo trattamento decorativo fino a renderla una sala unitariamente configurata; resta in genere in secondo piano la presenza del transetto e degli spazi laterali, sulla scorta dell'esempio borrominiano di S. Giovanni. Anche il tema dell'oratorio e dell'aula a diedri concavi giungeva a rafforzare questa tendenza.

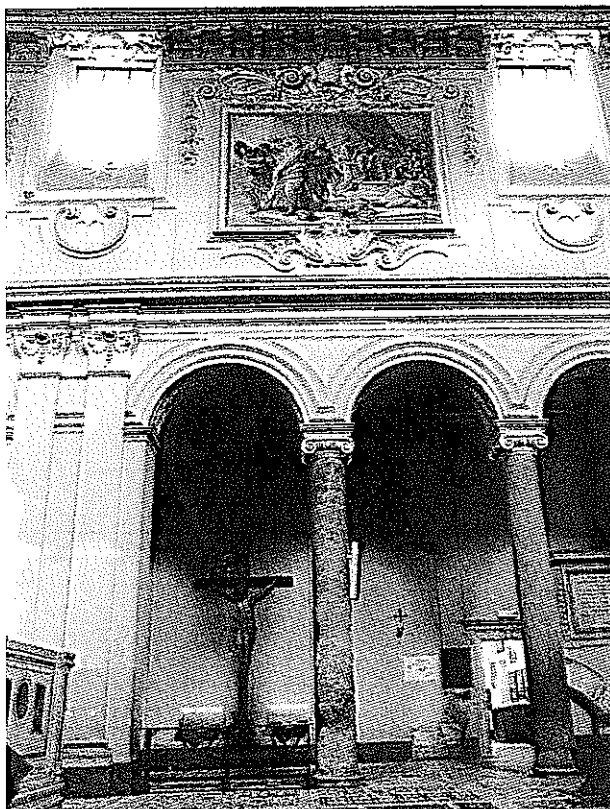
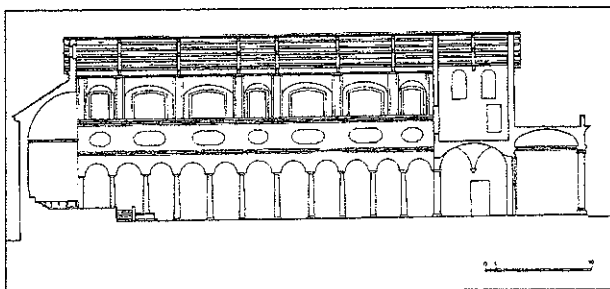
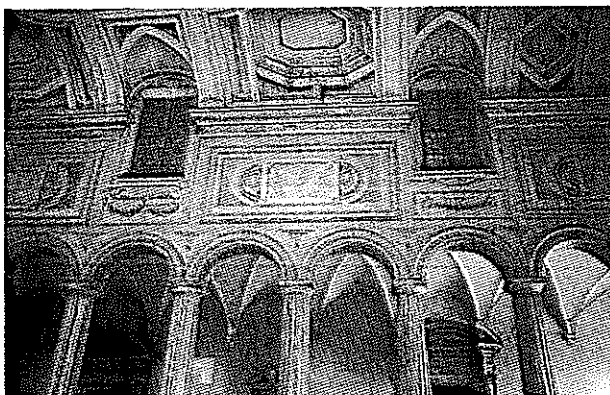
A conferma della capacità di adattamento alle preesistenze, in molti casi si nota una felice coincidenza tra la tendenza centralizzante della nuova conformazione e le indicazioni in tal senso offerte dall'impianto originario, come nel rinnovamento di S. Pietro in Vincoli, opera di Francesco Fontana (1705)³⁷. L'intervento non altera l'antica struttura, mentre il ruolo della navata centrale, già dilatata

rispetto alle navatelle, viene esaltato dal nuovo soffitto ligneo. L'articolazione per piani ortogonali della basilica originaria non ne permetteva una profonda riorganizzazione: di qui l'abbandono del tradizionale tipo a cassettoni, a favore di una struttura a sesto ellittico, percorsa da nervature che potessero corrispondere ai sostegni.

La modalità individuata in S. Pietro in Vincoli avrà molto seguito, con l'accentuazione del carattere ornamentale degli elementi aggiunti, come in S. Cecilia, rinnovata nel suo interno da Domenico Paradisi e Luigi Barattone tra il 1712 e il 1725 su commissione del cardinal Francesco Acquaviva³⁸. L'impianto preesistente presentava una navata centrale dilatata in larghezza, delimitata da una serie di undici arcate su colonne: al di sopra, un alto muro era forato originariamente da altrettante finestre. Anche in tal caso, l'organizzazione del vasto spazio della navata centrale fu risolta con l'aumento delle fonti luminose e la creazione, a chiusura delle capriate, di una nuova volta semiellittica; ma mentre quest'ultima è organicamente collegata alle nuove finestre e ai sottostanti coretti, manca la corrispondenza con il colonnato medievale. Il risultato finale è che la copertura, ideata per concatenare le varie parti, si trova a non corrispondere ai piedritti. Le inserzioni settecentesche perdono, quindi, ogni residuo valore strutturale, per rientrare in una sorta di 'stile galante' che difficilmente poteva soddisfare una critica razionalista.

L'inserimento di una nuova decorazione parietale poteva, tuttavia, essere volto anche ad esiti strutturalmente coerenti, quasi alludendo ad una risignificazione dell'ordine preesistente, nel rispetto della sua tettonica. E' quanto sembra indicare il noto rinnovamento di S. Clemente (1715-1719), opera di Carlo Stefano Fontana³⁹. Sfruttando la presenza di setti murari nel colonnato della basilica preesistente, l'architetto inserì un ordine di paraste binate in stucco che sostiene una trabeazione, continua per tutta la navata centrale. In questo modo, i sostegni originali, resi omogenei nei capitelli, nelle basi e negli archivolti, appaiono come un ordine minore inserito in un'intelaiatura maggiore.

L'esempio di S. Clemente è importante poiché in esso veniva ripreso lo spunto borrominiano del S. Giovanni in Laterano, con la dialettica fra i due ordini, dei quali il minore è quello antico. Il sistema fu, infatti, sviluppato in altri interventi, forse i più interessanti del periodo, ove si assiste alla integrazione complanare fra la struttura originaria e quella moderna, mediante la conservazione *in loco* dei colonnati, interpolati con una nuova serie di sostegni. Del resto, la tradizione barocca non poteva trovarsi a proprio agio con la ripetizione seriale di elementi semplici che caratterizza gli spazi paleocristia-



Figg. 139, 140, 141 - Roma, S. Pietro in Vincoli, il soffitto di F. Fontana (foto dell'A., 1986); S. Cecilia, ricostruzione schematica dell'assetto settecentesco (da R. Krautheimer, 1937); S. Clemente nella veste progettata da C.S. Fontana (foto A. Zivas, 1990).

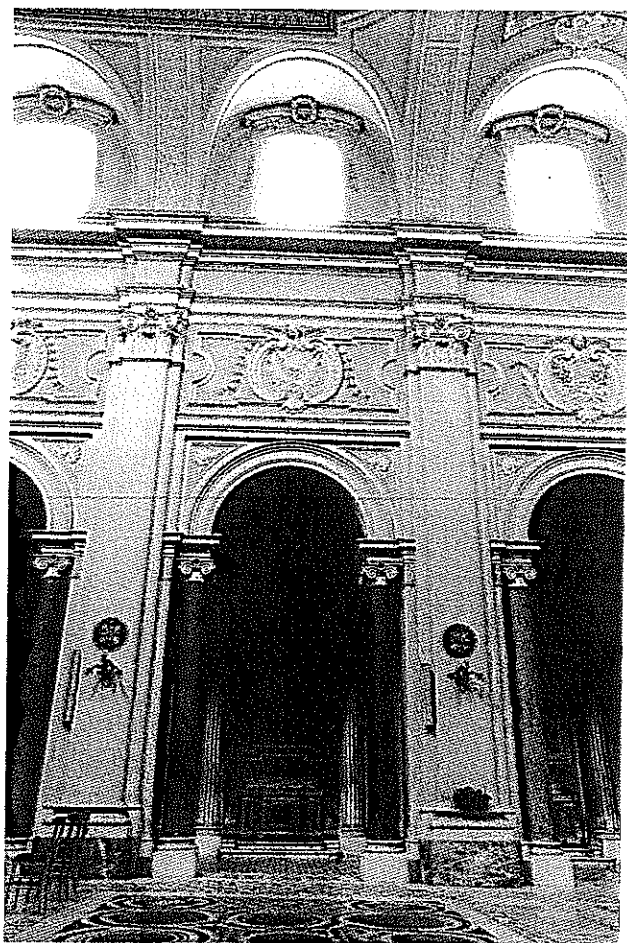
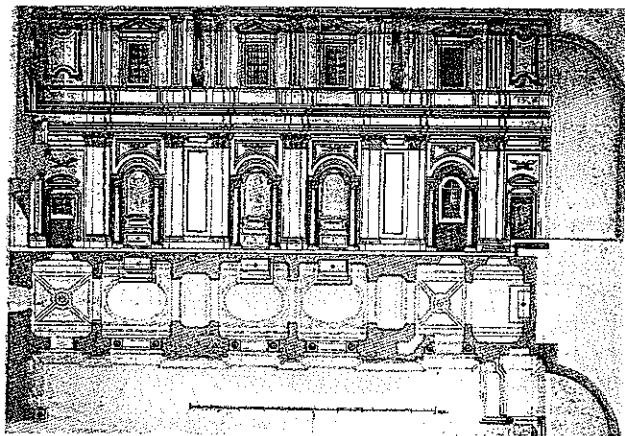


Fig. 142 - Il riassetto di SS. Giovanni e Paolo nel rilievo di J.C. Schlaun (da J.C. Schlaun 1695-1773, cat. della mostra, Münster 1973).

Fig. 143 - Roma, S. Gregorio al Celio, rapporto tra colonne originarie e ordine settecentesco (foto A. Zivas, 1991).

ni e medievali a Roma⁴⁰.

Una realizzazione significativa è il rinnovamento di SS. Giovanni e Paolo, su progetto di Antonio Canevari, terminato da Francesco Ferrari (1715-1726)⁴¹. L'alzato della navata preesistente presentava due pilastri che interrompevano il ritmo delle arcate, separandole in due gruppi estremi di tre e in un gruppo centrale di cinque intercolumni: dai pilastri, inoltre, partivano due arconi a diaframmare l'aula, rinforzandone i muri perimetrali. L'intervento settecentesco sfrutta le stratificazioni della chiesa preesistente, trasformando i pilastri in setti e creando un nuovo alzato con un asse di simmetria in corrispondenza di un'originaria arcata centrale: delle tredici campate originarie non ne rimangono che quattro, con l'occultamento di due colonne. Sui nuovi piedritti murari viene disposto un ordine di paraste a sostenere una trabeazione comprendente le superstiti arcate ridotte a motivi di serliane. La nuova veste architettonica si sovrappone ai sostegni originari, secondo una concezione 'a strati' della parete, il cui nucleo è costituito dalla struttura medievale racchiusa nell'orditura settecentesca. Tuttavia, malgrado la profonda metamorfosi - lo schema basilicale viene trasformato in un impianto a pseudocappelle - non si assiste alla creazione di un organismo saldamente definito: la tendenza centralizzante della chiesa medievale viene rafforzata dai nuovi setti, ma contraddetta dal pieno in asse, che obbedisce ad un'impostazione centrifuga. Un analogo intendimento si riscontra in S. Gregorio al Celio, rinnovata da Giuseppe Soratini a partire dal 1720 e, tra il 1725 e il 1734, da Francesco Ferrari su commissione dei monaci Camaldolesi⁴². Per ottenere una pianta a cappelle passanti dall'antico schema basilicale, l'originaria sequenza di archi e colonne verso l'abside è divisa in quattro partizioni, in cui le arcate originarie appaiono inquadrare da nuovi pilastri, in un motivo di serliana contratta. In questo caso, il nuovo organismo si mostra unitario, la decorazione risultando del tutto subordinata all'architettura. Una maggior coerenza, peraltro, conquistata a scapito della preesistenza, che perde anche quel ruolo di trama d'appoggio visto in SS. Giovanni e Paolo: dell'antica struttura viene infatti ritagliata una porzione, il sintagma arco-colonna, ma rimontata in un contesto completamente differente, in cui compare quale motivo secondario, come mostra il salto dimensionale tra colonna antica e pilastro settecentesco, compensato dal pannello decorativo che sormonta ciascuna arcata.

L'inserimento di una nuova struttura portante può talvolta attuarsi anche mediante un'integrazione non complanare fra la struttura originaria e quella settecentesca, come nella trasformazione di S. Anastasia (1721-22), su progetto di Carlo Gimach⁴³. Nel

nuovo assetto, l'alzato della navata centrale è basato su una successione di tre campate chiuse fra pieni murari, che reimpiegano strutture preesistenti. L'originaria continuità spaziale è mutata in un'aula segnata da un asse di simmetria passante per il vuoto di un'arcata, ma anche lo schema statico originario viene profondamente alterato⁴⁴. Le colonne inavvolate nei pilastri, che pure sembrerebbero restituite al loro significato tettonico, sono in sostanza utilizzate per un effetto decorativo, sottolineato eloquentemente da mensoloni capovolti che le raccordano alla struttura portante.

Diverso l'intento progettuale di Filippo Barigioni nel suo celebrato rinnovamento di S. Marco, eseguito in più fasi, dai primi anni '30 (presbiterio), fino al 1750 (nave centrale), su commissione del cardinal Querini⁴⁵. Barigioni concentra il suo intervento sul presbiterio e sulla definizione parietale. A quanto è dato di capire, l'autonomia della nave mediana è conseguita scindendo i sostegni quattrocenteschi in pilastri accostati a colonne, gli uni disposti a sostenere le volte delle navi laterali, le altre figurativamente connesse allo spazio centrale: alle arcate sorrette da colonne ne corrispondono altrettante, posteriori, sorrette da pilastri, ma con raggio minore. Il risultato finale è quello di una duplicazione di sostegni che sembra alludere ad una scissione della struttura della nave centrale da quelle laterali, introducendo così un esito destrutturante, anche se di grande effetto.

Un'altra modalità è costituita dall'inglobamento dell'antica struttura in quella nuova, pur con il mantenimento dello schema planimetrico, ma molto spesso con l'eliminazione fisica della struttura originaria. Operazione, questa, molto frequente nella storia edilizia delle basiliche romane e non, ma solo sporadicamente attuata nel Settecento, almeno nella prima metà del secolo; né si può parlare, in tal caso, di una cosciente e paritaria dialettica fra struttura antica e moderna⁴⁶.

In definitiva, parrebbe che il rapporto con la preesistenza sia più fecondo laddove il nuovo inserito sia esplicitamente additivo, con carattere di decorazione superficiale, quasi a sottintendere la provvisorietà dell'intervento. Ne deriva che il mantenimento del testo antico sussiste solo in funzione delle valenze destrutturanti, latenti nell'architettura settecentesca, più che in un intento scientemente conservativo. Fra i vari casi, inoltre, l'inserimento compianare della nuova decorazione nella struttura originaria appare quello che presenta le più ampie possibilità di interpretazione dell'antico (S. Clemente), ma con notevoli difficoltà di calibrare il peso del nuovo apporto (S. Gregorio). Tale modalità d'intervento era già stata esplorata in un progetto borrominiano per S. Paolo fuori le mura⁴⁷ che, sebbene

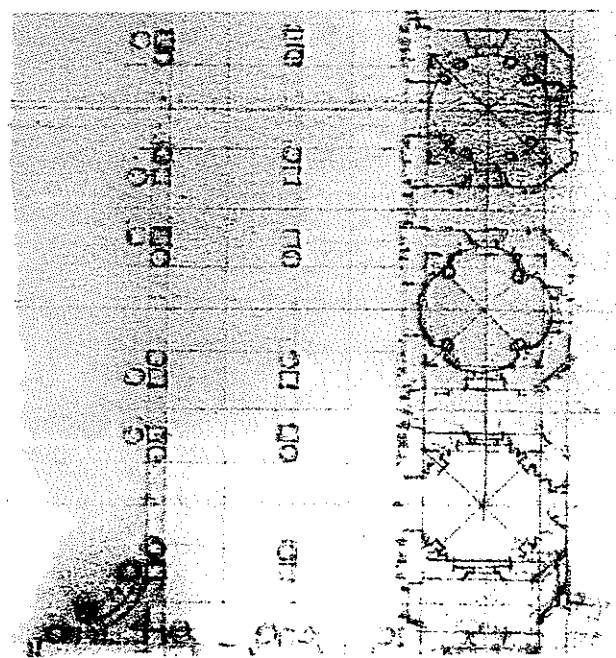


Fig. 144 - Roma, S. Marco, il sostegno binato pilastro-colonna (foto dell'A., 1986).

Fig. 145 - Progetto attribuito a F. Borromini per S. Paolo fuori le mura (Coll. privata; da M. Fagiolo Dell'Arco, 1977).

inattuato, potrebbe aver avuto una certa influenza sui provvedimenti settecenteschi, fino ad ispirare uno degli ultimi e più complessi rinnovamenti, quello di S. Croce in Gerusalemme.

4.3 *Antico e moderno in S. Croce*

Le condizioni della chiesa prima del restauro sono note dal testo di Besozzi e da una "visita apostolica" del 1714⁴⁸. Quest'ultima contiene una descrizione dettagliata della basilica e del monastero, ma non vi si accenna a problemi di ordine statico, solo genericamente richiamati dal memorialista. La motivazione principale dell'intervento fu quindi, più probabilmente, quella celebrativa e devozionale; dalle citate parole del diario di Valesio (il pontefice, "osservando quella chiesa già suo titolo, disse volerla ornare") appare che l'operazione a cui si pensava era di carattere decorativo, tanto più sentito a paragone della vicina S. Giovanni in Laterano, ormai compiuta in ogni parte.

In linea con le più diffuse modalità d'intervento, le trasformazioni all'interno della chiesa puntarono soprattutto alla risoluzione di due problemi: il miglioramento dell'illuminazione interna, una sorta di passaggio obbligato a cui erano molto sensibili committenti e opinione pubblica; l'ammodernamento della navata centrale e del presbiterio, nel rispetto della planimetria originaria. Rimanevano invece esclusi dal programma le cappelle sotterranee e le immediate adiacenze della basilica.

Il problema dell'illuminazione - come ricorda Besozzi, la chiesa, prendeva luce dal solo oculo di facciata - venne risolto con l'apertura di sei finestre per lato nelle navatelle; ma era necessario, soprattutto, dar luce alla navata centrale che, per essere imprigionata nell'aula tardoantica, non aveva pareti in comunicazione con l'esterno. Anziché allargare la finestra di facciata, si preferì, con molta sensibilità per le antiche murature, praticare delle aperture nel manto di copertura, all'interno degli spazi di risulta soprastanti le volte delle navatelle: in corrispondenza di queste prese di luce, furono aperte quattro grandi finestre alla sommità dei muri della navata centrale, che rimaneva illuminata quindi, pur non ricevendo luce diretta dall'esterno.

Il riassetto architettonico dell'interno fu attuato mediante la realizzazione di tre nuovi piedritti murari per lato, complanari alle colonne che separano la navata maggiore dalle laterali, e con l'inserimento di un nuovo soffitto ligneo a tutto sesto, in linea quindi con la prassi dominante dell'epoca.

Dei nuovi piedritti murari, i due estremi sono a pianta rettangolare, mentre quello centrale è pressoché quadrato. Poiché la loro giacitura è coincidente

con quella delle colonne, nella realizzazione, essi vennero ad inglobare quattro degli antichi monoliti, i due estremi di ciascun lato: il setto di dimensioni minori fu posto ad occludere l'intercolumnio centrale. L'impaginato presenta dunque, in analogia con SS. Giovanni e Paolo, un pieno sull'asse di simmetria.

In alzato, i nuovi pilastri sono connotati da un ordine gigante di paraste composite, a sostenere una trabeazione che corre lungo tutta la navata. Delle colonne superstiti, venne lasciato intatto il robusto fusto monolitico, ma si rifecero le basi in marmo e i capitelli in stucco, scalpellando gli originali e uniformandoli all'ordine scelto: un composito a volute introverse e con strigilature molto pronunciate, a riecheggiare le ordinanze esterne. Le arcate originarie furono tamponate e sostituite da una trabeazione dritta, probabilmente nel tentativo di uniformare la chiesa al modello originario 'costantiniano' di S. Pietro e S. Giovanni in Laterano. Proprio nell'uso della trabeazione sorretta da colonne, Cordemoy aveva individuato un segno distintivo della "sainte antiquité" costantiniana; un argomento di non poco conto, impugnato contro Frézier, sostenitore dell'impiego paganeggiante dell'arcata sorretta da pilastri, in una polemica che poteva essere nota ad Aldrovandi nel suo soggiorno francese⁴⁹. Le rinnovate tendenze classicistiche dell'ambiente romano giungevano a confermare un simile orientamento; le scelte progettuali all'interno della chiesa si allineano a quell'esigenza di rigore, insieme tettonico e filologico, già emersa nel concorso del 1732, e perseguita proprio in quegli anni da Vanvitelli nel Gesù ad Ancona (1733-43) o da Salvi in S. Maria dei Gradi a Viterbo (1737-42), fino al probabile progetto di Marchionni per la ricostruzione di S. Apollinare (1741)⁵⁰.

Così trasformato, l'alzato della navata di S. Croce assume l'aspetto di una intelaiatura di paraste giganti che inquadra un ordine minore di colonne. Si tratta dello stesso impaginato usato nel prospetto, certo con l'obiettivo di imporre una veste unitaria e organica alla costruzione, omologando le testimonianze delle differenti fasi costruttive. La soluzione è estesa a tutto lo spazio della navata, giacché le paraste si piegano a libro agli angoli e rivestono sia la controfacciata, sia l'attacco dell'arco trionfale.

Tuttavia, il ritmo creato dalla nuova partizione non è omogeneo: mentre le aperture mediane, quelle occupate dalle colonne, mantengono la larghezza dell'intercolumnio originario (A), le due estreme hanno una luce minore (a). Il ritmo che si viene a creare con l'alternanza dei pilastri maggiori a pianta rettangolare (P) e pilastro centrale quadrato (p) è piuttosto complesso: a-P-A-p-A-P-a. In tal modo si distingue la navata centrale dal contesto, con una nuova sequenza che non corre indifferen-

ziata verso il fondo, ma si dilata nel campo centrale, dove però il pieno in asse sembra indicare una fruizione centripeta. La successione, che sconvolge radicalmente l'uniformità degli intercolumnni originali senza demolirli, è prodotta dalla posizione dei setti longitudinali che occupano, dissimmetricamente, lo spazio di una colonna e di parte della campata originaria.

Al di sopra degli intercolumnni, sono posti pannelli decorativi che, con la loro forma, evidenziano la complessità del ritmo. Alle campate minori corrispondono infatti due ovali in stucco, opera di Verschaeffelt, con i simboli della passione, sostenuti da putti alati. Le campate maggiori sono invece sormontate da cartelle a forte aggetto, occupate da una decorazione a racemi che circonda gli arnesi della Crocefissione.

A quanto è dato di capire confrontando la situazione attuale con le piante di Giovanni da Casale, la nuova partizione avrebbe avuto il difetto di occultare gli altari cinquecenteschi prossimi all'ingresso: per questo, probabilmente essi furono traslati in modo da essere visibili dalla navata centrale. Come sembrano suggerire le piante di Melchiorre, è possibile che anche le prime campate a destra e sinistra dell'ingresso fossero destinate ad ospitare cappelle; e in quella di sinistra trova oggi posto il battistero settecentesco.

Nella salda veste architettonica conferita all'interno, permangono comunque alcuni compromessi, dovuti ai condizionamenti imposti dalla preesistenza. In controfacciata, la trabeazione maggiore è ostacolata dal finestrone circolare. Per non interrompere la continuità dell'elemento architettonico, il gocciolatoio viene deviato a circondare l'oculo; sotto di esso, si incurvano il fregio e l'architrave; il motivo è ripreso ed amplificato dalla cornice della targa celebrativa sottostante. L'effetto finale, forse desunto da modelli borrominiani come la tomba Martinez in S. Giovanni, sembra svelare improvvisamente il valore sovrastrutturale dell'ordine ⁵¹.

La "volta di legno fatta a cofano" che chiude la navata mediana è un soffitto a tutto sesto formato da tavole, privo di costolonature e appeso ad una serie di nuove capriate minori, che scaricano il loro peso sui muri. La soluzione fu forse presa per evitare di gravare sulle antiche orditure principali del tetto; non è escluso che ad alcune delle scelte tecniche del soffitto possa aver partecipato Fuga, come sembrerebbe suggerire la controversa indicazione di Valesio.

Come s'è detto, il "Diario Ordinario" specifica che la copertura fu realizzata ad imitazione di quella di S. Pietro in Vincoli. Contrariamente al modello, però, la suddivisione in zone è ottenuta per 'via di porre', anziché 'di levare', poiché i singoli riquadri

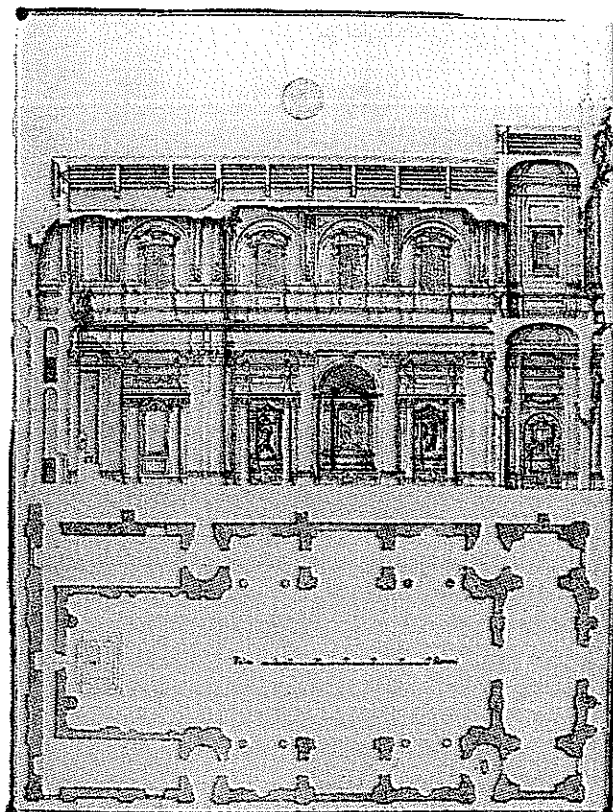


Fig. 146 - Progetto per S. Apollinare attribuito a C. Marchionni, pianta e sezione (ASASI, *Disegni di architettura* n. 2185; da B. Contardi, G. Curcio, 1992).

Fig. 147 - Uso dell'ordine architravato nella chiesa del Gesù in Ancona di L. Vanvitelli (da P. Carreras, *Studi su Luigi Vanvitelli*, 1977).

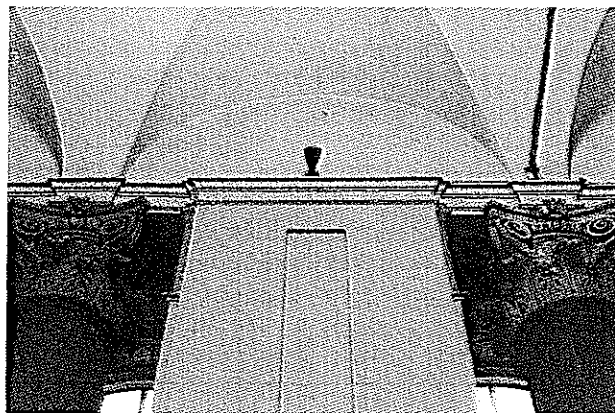


Fig. 148 - S. Croce in Gerusalemme, l'interno e la controfacciata (ICCD).

Figg. 149, 150 - L'interno di S. Croce verso il presbiterio (ICCD) e tracce degli archi medievali nelle navate laterali (foto dell'A., 1985).

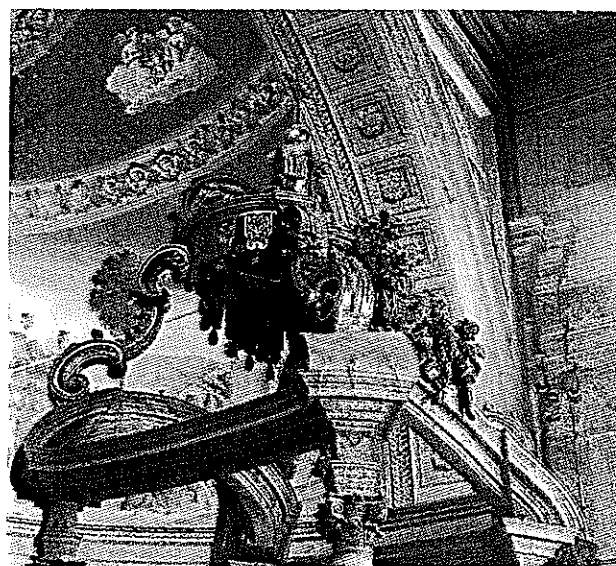
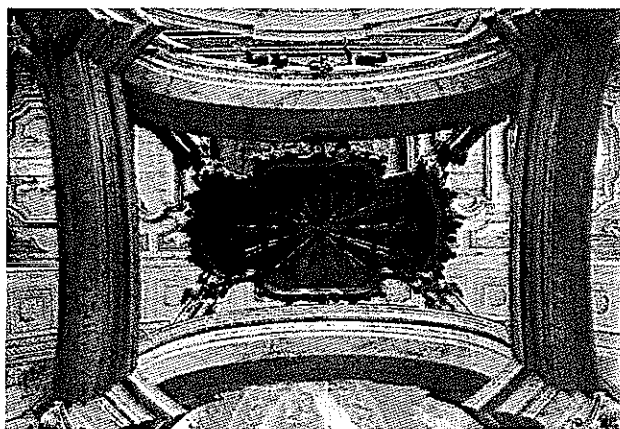
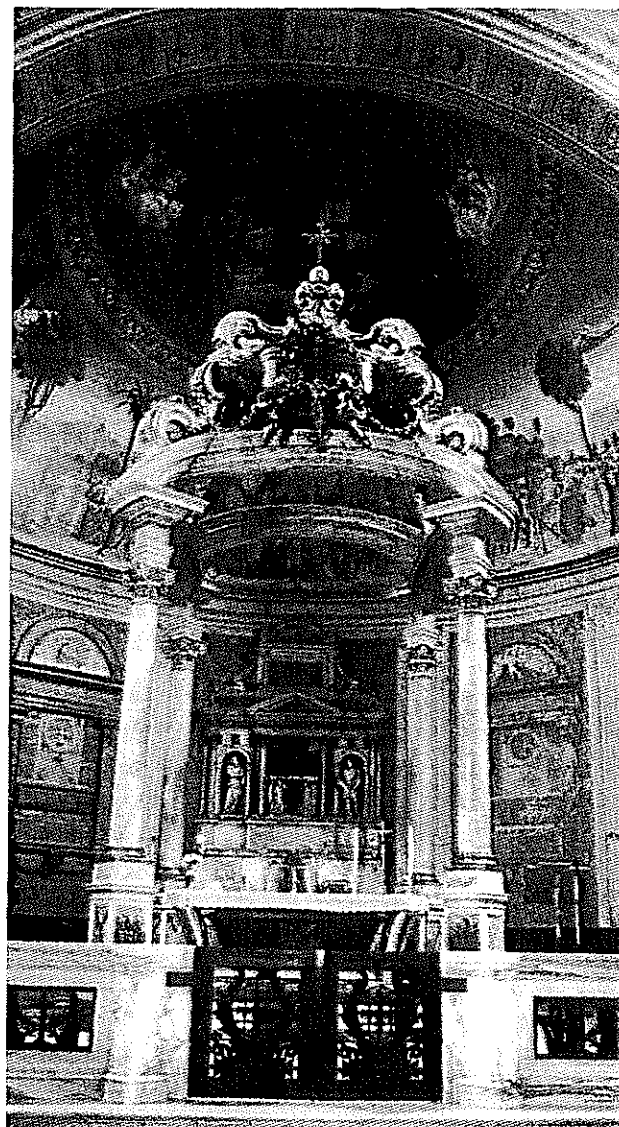
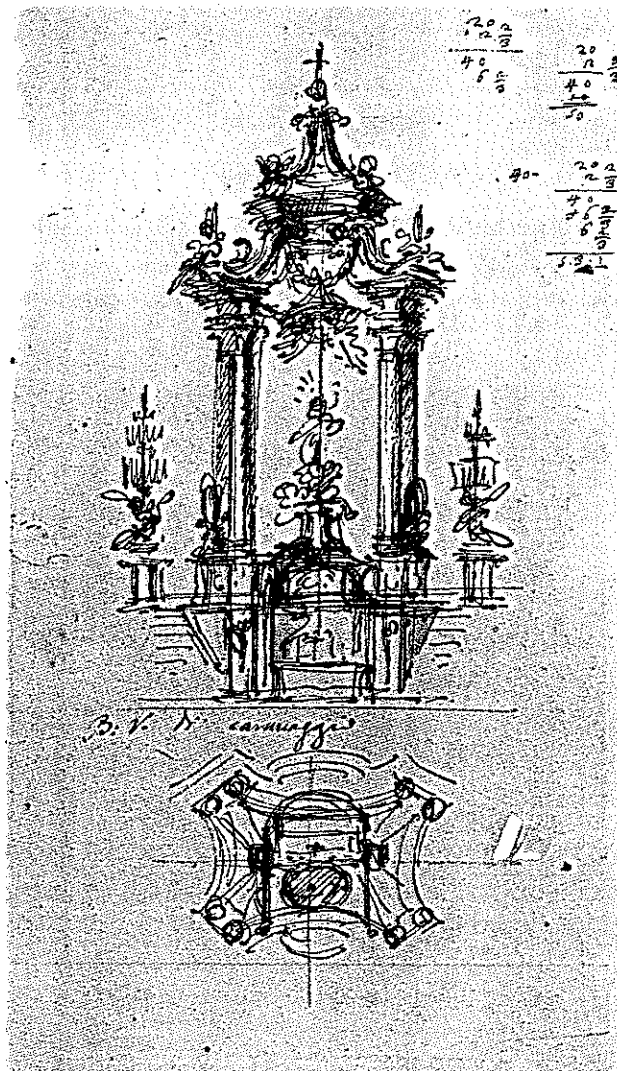


Fig. 151 - Filippo Juvarra, studi per l'altare del santuario di Caravaggio (da L. Rovere, V. Viale, A.E. Brinckmann, 1937).

Figg. 152, 153, 154 - Il baldacchino di S. Croce; vedute d'insieme e dettagli (foto dell'A., 1986).

sono disposti con le loro cornici aggettanti sul piano del tavolato. La mancanza di costoloni che organizzino il soffitto, fa sì che non si istituisca un rapporto sintattico con l'ordine architettonico inserito nella navata principale.

Nel senso della lunghezza, il soffitto è diviso, appunto come quello di S. Pietro in Vincoli, in cinque parti. Alle estremità sono poste due targhe rettangolari con l'iscrizione celebrativa del pontefice; seguono poi due cartelle con lo stemma Lambertini. Al centro, un rettangolo mistilineo racchiude la grande tela di Giaquinto.

Il ruolo figurativo del dipinto, nell'economia generale del soffitto, non è preponderante, anche per la delicata gamma cromatica e le variazioni di toni usati dal maestro pugliese. L'intera volta lignea sembra mancare di una organizzazione unitaria e di una autentica connessione con il resto della chiesa, tanto da far pensare all'intervento di mani diverse, come lo stesso Giaquinto, che potrebbe non essere estraneo al disegno delle cornici ⁵².

La scarsità degli interventi nelle navate laterali svela l'intenzione di creare uno sfondo 'non finito', che non entri in competizione con la nave centrale. Così, nelle navatelle, al di sopra delle colonne, sono ancora leggibili gli archi originari, i quali appaiono tamponati da un diaframma che si supporrebbe temporaneo, posticcio. Lascia perplessi anche la definizione parietale delle navatelle: ad un primo sguardo, sembrerebbe che si sia voluto precisarne la struttura, disponendo una serie di semplici fasce che scaricano a terra, visivamente, i peducci delle crociere. In realtà, questi finti piedritti non coincidono perfettamente con le imposte delle volte, ma si collocano simmetricamente attorno agli altari laterali. Quella che, in un primo momento, appariva come una partizione di valore strutturale, ancora una volta si rivela un apparato decorativo soltanto di superficie ⁵³.

Un maggior impegno dimostra la ridefinizione della zona presbiteriale. L'ordine di paraste colossali venne esteso anche al transetto, dove appare agli angoli a sostenere la trabeazione. Anche la nave trasversa fu dotata di un soffitto, ma, sia per la volontà di tenerla distinta da quella centrale, sia per la mancanza di spazio entro la copertura originaria, fu realizzato un tavolato piano a nascondere la travatura del tetto. L'organizzazione complessiva e il disegno dei riquadri riprende, semplificandolo, quello della navata centrale.

Il ruolo principale nel presbiterio è tuttavia assunto dal nuovo baldacchino, in sostituzione del ciborio del Caccianemici. Va ricordato che l'arredo cosmatesco non era più integro, mancando per intero la *schola cantorum*. Le esigenze di rispetto

delle antiche usanze liturgiche potevano quindi essere attenuate a favore di una più spinta attualizzazione del presbiterio. Si decise pertanto di sostituire il baldacchino, ma di unificare il pavimento reimpiegando i frammenti del vecchio ciborio ⁵⁴. L'integrazione secondo le forme originarie si estese all'intero pavimento della basilica, soprattutto alle zone che erano state occupate dalla *schola cantorum* ⁵⁵. Venne invece lasciata intatta, con nuove decorazioni, l'antica mensa d'altare, costituita da un'urna di pietra paragone contenente i corpi dei santi Cesareo e Anastasio ⁵⁶. Si trattava infatti di una disposizione esemplare per il gusto antiquario del secolo. Lo stesso Aldrovandi volle imitare il modello di S. Croce, chiedendo a Gregorini di ricercare un sarcofago antico per la cappella in S. Petronio ⁵⁷.

Il nuovo ciborio rivela un'originale lettura del baldacchino petriano, modello lungamente rivisitato nel XVIII secolo, che lo stacca dal composto classicismo della navata per avvicinarlo all'inventiva dell'atrio. La costruzione ha un impianto rettangolare iscritto nell'ovale dei gradini, disposto trasversalmente rispetto all'asse della chiesa. Furono naturalmente reimpiegati i fusti della precedente struttura, due di breccia e due di portasanta ⁵⁸, ma collocati, per la loro altezza ridotta, su piedistalli e sormontati da un segmento di trabeazione. La cornice, di legno trattato a finto marmo ⁵⁹, segue un andamento complesso, poiché si svolge con raggi di curvatura diversi: sulle facce laterali, si sviluppa in un piano perpendicolare all'asse delle colonne, inflettendosi verso l'interno del baldacchino; sui lati lunghi, segue una giacitura obliqua, sempre volta all'interno, ma inarcata verso l'alto.

Al di sopra, sveltissimi raccordi di gusto *rocaille* sostengono un piccolo baldacchino, coronato da quattro elementi curvati a dorso di delfino congiunti alla sommità. La snellezza della composizione è un buon esempio di quella perdita progressiva di peso che a Roma solo gli allievi di Juvarra potevano conseguire; e in particolare si deve pensare a Passalacqua, poiché nell'altare progettato da Gregorini per il concorso Clementino del 1713 domina una sensibilità maggiore per la massa architettonica. Il motivo di tale leggerezza è certo legato alla visibilità del catino absidale - così come accadrà, ma con risultati meno felici, per il baldacchino di Fuga in S. Maria Maggiore - e del sepolcro Quiñones ⁶⁰.

I vincoli imposti alla progettazione si risolvono così in una struttura originalissima, giacché la cornice si snoda libera come un nastro continuo, cambiando curvatura secondo la postazione dell'osservatore. Il risultato è assimilabile a quello prodotto da un nastro di Moebius, di cui non si percepisca con esattezza l'esternità o l'internità di ciascuna fac-

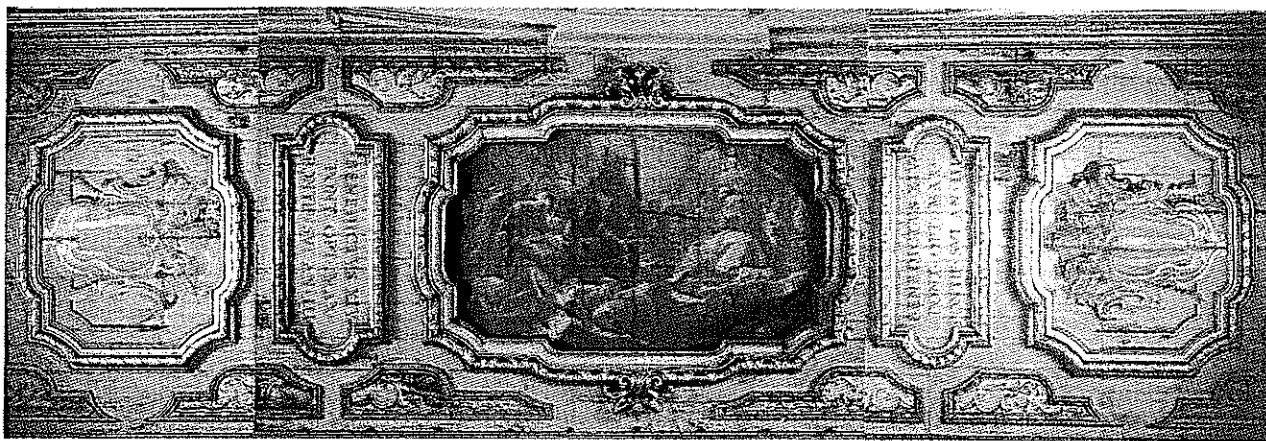


Fig. 155 - Il soffitto del transetto con l' "Apparizione della Croce" di C. Giaquinto (foto dell'A., 1986).

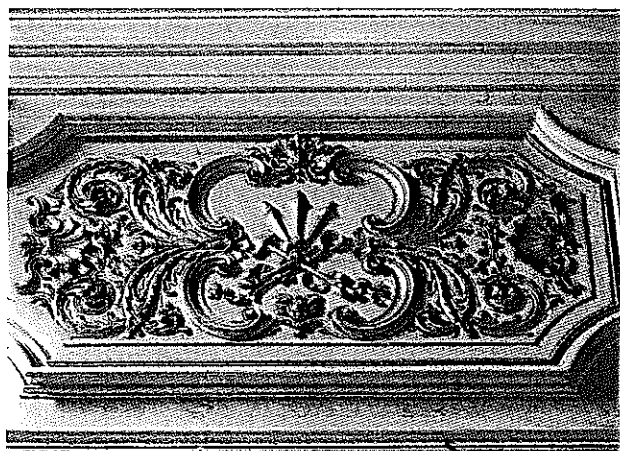
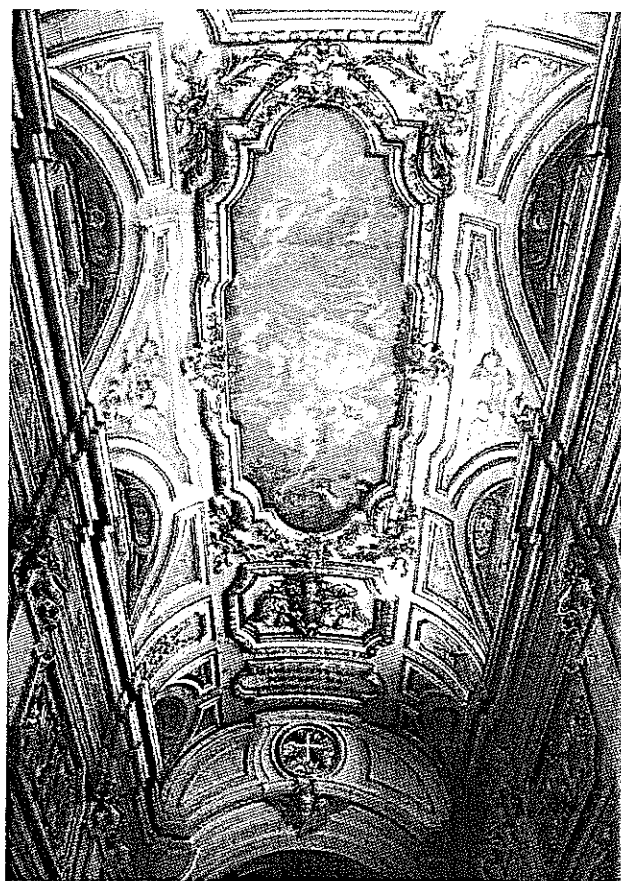
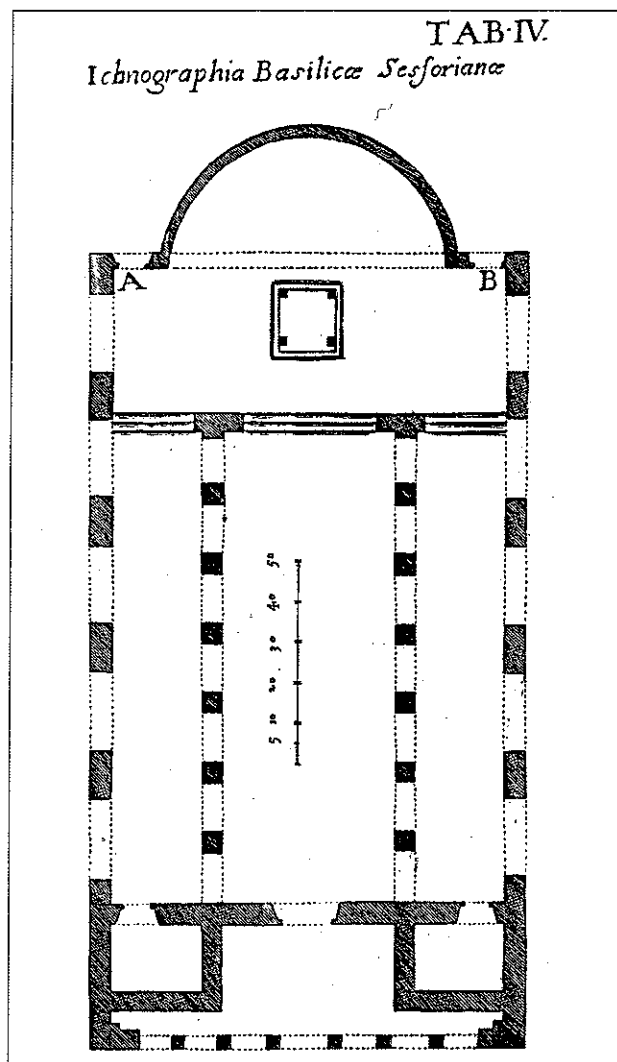
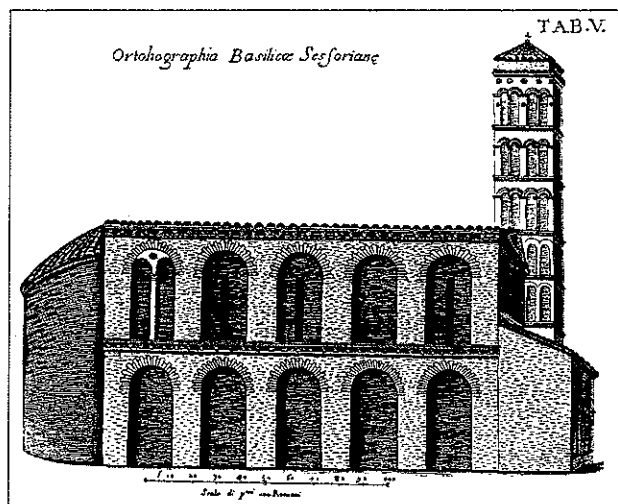


Fig. 156 - Una delle cartelle decorative in stucco, con i simboli della Passione, poste a chiudere gli archi medievali (foto dell'A., 1986).

Fig. 157 - Veduta del soffitto della navata centrale con la tela di C. Giaquinto (foto dell'A., 1986).





Figg. 158, 159 - G. Ciampini, restituzione della basilica Sessoriana, prospetto laterale e pianta (da Vetera Monumenta, 1690, tavv. IV e V).

cia, né quale sia l'andamento reale degli inarcamenti. Molto opportunamente, Plummer indica l'origine di tale uso delle curvature nella torre dell'Orologio del complesso dei Filippini, ma forse lo spunto per una lettura così innovativa del testo borrominiano va visto, un volta di più, nell'opera di Juvarra, ad esempio negli aerei disegni per l'altare del santuario di Caravaggio, che i suoi allievi romani, come s'è detto, dovevano conoscere.

Accanto al riassetto architettonico, la chiesa ebbe anche una nuova veste pittorica, che fu realizzata in due momenti principali. Il primo, di cui s'è detto a proposito dello svolgimento del cantiere, vide all'opera Giaquinto, almeno dal 1743, per dipingere le due tele sul soffitto, "La Madonna che presenta Sant'Elena e Costantino alla Trinità", e l'inconsueto tema iconografico dell'"Apparizione della Croce" nel transetto⁶¹.

Ad una fase successiva, risalgono gli affreschi nella parte inferiore dell'abside, incentrati sulla figura di Mosè: "Il serpente di bronzo" e "Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia", due episodi visti tradizionalmente come un'anticipazione del valore salvifico della Croce. Besozzi riporta che gli affreschi, al 1750, erano stati già commissionati a Giaquinto dal cardinale titolare, Gioacchino Besozzi, mentre il "Diario Ordinario", nel 1752, ne attesta la conclusione e l'esposizione al pubblico⁶².

Mentre gli affreschi appaiono più legati alla committenza dei Cistercensi, il programma iconografico del soffitto è ispirato a temi cari a Benedetto XIV, come ha ben visto Sandra Vasco Rocca. Nelle tele, Giaquinto supera i riferimenti ai modelli di Solimena, per offrire due notevoli saggi delle sue ricerche sull'uso del colore e delle fonti luminose. Val la pena di sottolineare come l'intero programma sembri tendere ad una attualizzazione del significato del grande affresco del catino, a sua volta ritoccato e ravvivato, e quindi della grande epopea della Croce. L'esaltazione della religione cristiana e del suo simbolo supremo è resa possibile dall'azione dei sovrani cattolici (Costantino, ma anche San Luigi di Francia), dei dottori della chiesa (Sant'Agostino) e degli ordini monastici (i cistercensi San Bernardo e San Roberto di Molesmes). Ancora una celebrazione di Costantino, dunque, nel segno di quel costante riferimento all'autorità istituzionale della chiesa che anima anche la contemporanea ricostruzione del Triclinio Leoniano⁶³.

Il restauro di S. Croce si collocava in un momento di rinnovato interesse per le manifestazioni del primo cristianesimo, come s'è visto, e per l'età costantiniana in particolare. Ne è testimonianza la riedizione delle opere di Ciampini, nel 1747, presso Pagliarini, con una dedica a Millo, soprintendente dei

lavori alla basilica sessoriana dopo la partenza di Aldrovandi ⁶⁴. La chiesa, tuttavia, non sembrava uniformarsi al modello che il primo imperatore cristiano avrebbe derivato dall'architettura classica. Era noto che Costantino aveva eretto la basilica "in Aedibus Sessorianis", ma restava incerto il peso da attribuire alla preesistenza. Ciampini stesso, dopo un'accurata osservazione diretta anche all'interno del monastero, non poteva fare a meno di rilevare come la chiesa presentasse un impianto particolare, aperto su tutti i lati come la basilica Emilia, ma dissonante dalla forma canonica che si ricava da Vitruvio, lasciando il problema in sospenso ⁶⁵.

Il tema dell'impianto originario della basilica cristiana non era più solo una mera questione filologica. Cordermoy, come s'è accennato, aveva tentato di ricostruire un modello di basilica cristiana appoggiandosi ai Padri della Chiesa, istituendo una continuità tra la basilica di Fano, il portico del Pantheon, il S. Pietro costantiniano e gli antichi esempi basilicali francesi a lui noti. Sull'esempio dell'antichità santificata dal cristianesimo doveva basarsi la nuova architettura, con un polemico rifiuto del sistema linguistico rinascimentale ⁶⁶.

Il dibattito italiano non punta all'attualizzazione del modello antico, ma alla lettura corretta del singolo documento/monumento. Sulla questione, infatti, torna Marangoni, secondo il quale il tratto distintivo delle autentiche basiliche costantiniane risiede nella conformazione a croce, scelta dall'imperatore per la sua evidente carica simbolica: come la maggioranza degli studiosi del suo tempo, egli non dubita che le tre navate della basilica sessoriana siano state erette da Costantino, utilizzando colonne dei templi vicini ⁶⁷. Besozzi, con maggiore prudenza, rileva che l'abside non è contemporanea all'assetto interno, per avere un diametro più ampio della navata; ha quindi chiaro che la chiesa originaria non è giunta integra, fatto che lo spinge a confutare l'opinione di Ciampini, per avanzare l'ipotesi che la prima basilica avesse cinque navate. Tuttavia, anch'egli ritiene che "probabilmente le parti essenziali, che formano questa Basilica, debbono essere quelle medesime, che al tempo di S. Elena, e Costantino furono fabbricate" ⁶⁸. In quest'ottica, l'uso della trabeazione dritta sembra riannodare i legami con l'immagine 'autentica' del modello costantiniano e, tramite questo, con la basilica antica. Nell'Ottocento, Canina coglierà questo aspetto, quando ricostruirà l'interno della chiesa mantenendo la trabeazione dritta sui colonnati ⁶⁹.

Le acquisizioni degli studiosi indicano che, pur fra qualche perplessità, l'involucro esterno, il colonnato interno e soprattutto l'impianto a croce, quindi l'intersezione fra navata e transetto, fossero ritenuti senz'altro dell'età di Costantino. E in effetti, il riassetto della

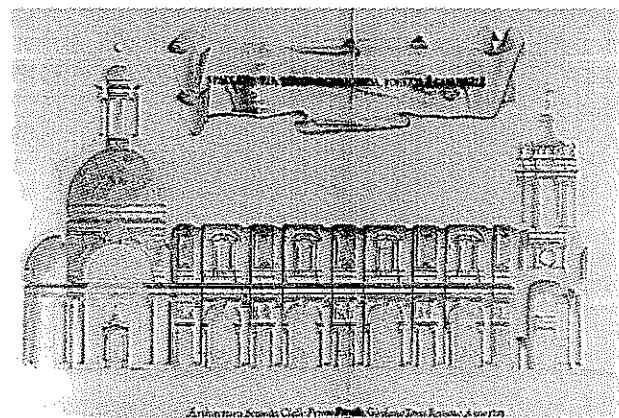
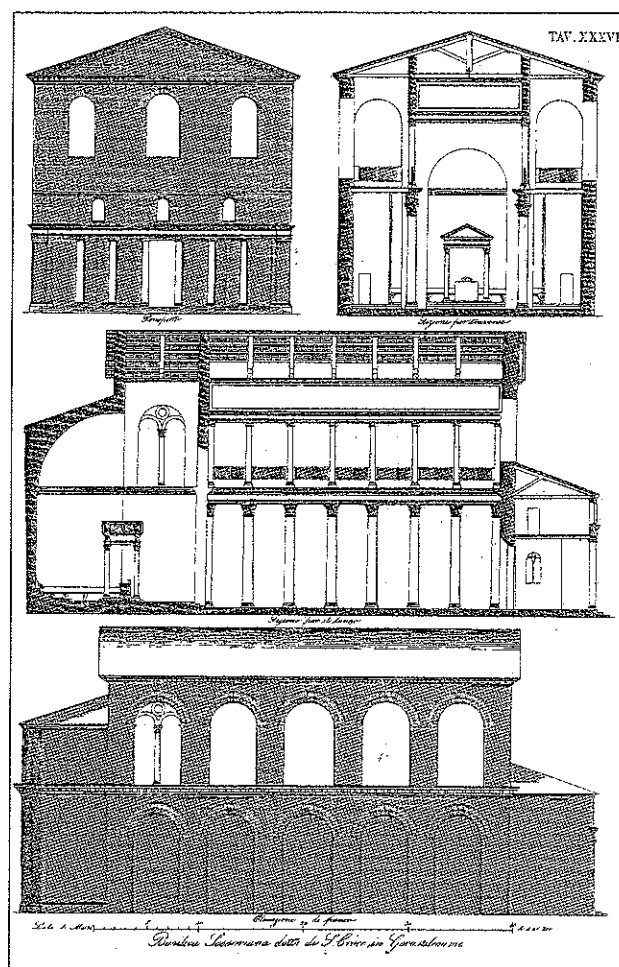


Fig. 160 - La basilica originaria di S. Croce secondo L. Canina (da *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani*, 1846).

Fig. 161 - G. Toma, riduzione "in forma moderna" della basilica di S. Paolo fuori le mura, Concorso Clementino, 1758, I classe, I premio, sezione (ASASL, *Disegni di architettura*, n. 554; foto Guidotti).

chiesa cercò di incidere il meno possibile su questi aspetti; sembrerebbe anzi che, dopo la trasformazione, l'organismo abbia accentuato il suo carattere basilicale, guidando l'attenzione del visitatore sulla navata maggiore e sul transetto. Funzionale a questa impostazione è la realizzazione dei setti murari: le cronache sottolineano che essi vennero creati per sostenere il nuovo soffitto, ma l'osservazione è da interpretare, forse, più in senso visivo che strutturale, se si pensa alla spinta contenuta di una volta lignea. La realizzazione dei setti sembra corrispondere, invece, principalmente all'esigenza, duplice, di creare una nuova intelaiatura parietale, interrompendo la sequenza delle arcate medievali⁷⁰. In questo modo, veniva a crearsi un ritmo molto più articolato e complesso della semplice sequenza medievale, che permane come trama portante e come 'memoria'.

In questo intento di continuazione e conclusione della fabbrica millenaria, sono presenti anche istanze di tipo conservativo, come il rispetto dell'involucro murario o il mantenimento della visibilità degli affreschi absidali. Domina, tuttavia, la tendenza a completare l'opera, perfezionandola, rendendola simmetrica o espungendone le irregolarità come nel caso del pavimento. Siamo pertanto su una linea abbastanza simile a quella tenuta da Fuga in S. Maria Maggiore, dove l'esigenza di perfezionare la fabbrica antica con aggiustamenti contenuti, ma diffusi, ebbe un effetto anche più invasivo.

Malgrado queste attenzioni, gli ambienti eruditi non dovettero apprezzare del tutto la basilica di S. Croce rinnovata, che di fatto impediva la visibilità di alcuni tratti dell'opera, a vantaggio della progettazione moderna. E' quanto sembra indicare Marangoni: "Ammirabili sono per la loro singolare grandezza le XII Colonne di Granito Orientale, delle quali si servì lo stesso Imperadore Costantino nella fabbrica della Basilica di S. Croce in Gerusalemme... La Santità di nostro Signore BENEDETTO PAPA XIV. ch'ebbe già questa Basilica in Titolo, veggendola in istato cattivo ridotta, ha voluto ristorarla... In questo ristoramento però la moderna architettura ci ha privato di 4. delle sudette grandi Colonne, cioè le due prime, e le due ultime, avendole totalmente rinchiusse entro pilastri di fabbrica; di maniera, che più non si veggono: non senza dispiacimento di coloro, che sono amanti della Venerabile antichità, da' quali tal sorta di monumenti sono più prezziati, che l'oro, e l'argento." L'autorevolezza del giudizio di Marangoni è tale che fu testualmente ripreso dai curatori della riedi-

zione del 1747 dell'opera di Ciampini⁷¹.

E le osservazioni critiche degli "amanti della Venerabile antichità" riaffiorano nel "Giornale dei Letterati" del 1748, ove si afferma: "La parte interna non asconde l'antica struttura, benché l'Architetto abbia dovuto cinger di muro quattro delle preziose colonne della navata maggiore, e farvi qualche altra mutazione... Ma la parte esteriore con Portico magnifico adattato al sito, e facciata egualmente magnifica... occulta affatto ciò che Monsignor Ciampini descrisse" cioè il prospetto originario⁷². Tuttavia, una parte della critica apprezzò il rapporto con la preesistenza, come lo stesso Besozzi, il quale, anche nei limiti dell'atteggiamento celebrativo, nomina Gregorini, per la prima volta nel suo volume, proprio a proposito della ridefinizione della navata: "Sono queste otto aperture della medesima altezza, ma non della medesima larghezza, il che è seguito per singolar avvedutezza del celebre Sig. Cavalier Gregorini Architetto, acciò, mutate le basi, e i capitelli; ch'erano di diversi ordini d'Architettura, e dal tempo consunti, restassero scoperte le otto più belle, e più sane colonne di granito orientale, per ornamento delle quattro aperture di mezzo, al qual fine era necessario, che queste fossero più larghe"⁷³.

Se questi sono i giudizi dei contemporanei, occorre osservare che, rispetto alla casistica delle trasformazioni basilicali, anche in S. Croce il criterio guida fu strettamente funzionale allo scopo di chiudere il ciclo della fabbrica, in continuità con le indicazioni fornite dalle precedenti stratificazioni. Tuttavia, la basilica settecentesca non assume, pur nelle sue contraddizioni, manifeste valenze destrutturanti presenti, ad esempio, in S. Cecilia. Quest'uso cosciente di una veste architettonica additiva, ma non confusa e gratuita, è forse il tratto distintivo della trasformazione di S. Croce. Si accetta la tensione tra l'intento unificatore - si pensi all'ordine gigante - e il rapporto con la preesistenza, prudente e mediato dal particolare uso della decorazione. La valutazione dell'opera non può prescindere dal riconoscimento di questa antinomia, né ignorare il tentativo messo in atto per superarla.

Significativamente, quello di S. Croce è uno degli ultimi interventi su un organismo basilicale in cui si possa parlare di un dialogo tra progetto e preesistenza. Contemporaneamente, si assiste al lento sviluppo di una sempre maggiore coscienza conservativa che, sulla scorta delle esperienze in campo archeologico, arriverà a bandire qualsiasi aggiunta decorativa alla costruzione originaria: ma si entra, ormai, nella concezione del restauro modernamente inteso.

NOTE

¹ A. CONTI, *Storia del restauro* ..., cit., pp. 119-153; ID., *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. X, Torino 1981, pp. 37-112. Sulla scultura, v. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma 1948, pp. 25-40; O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in S. SETTIS (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, Torino 1986, pp. 183-250; v. anche L. DOLCINI, *Per una storia del restauro delle sculture. Posizioni teoriche fra XVI e XIX secolo*, in *Restauro del marmo. Opere e problemi*, in "OPD Restauro", Firenze 1986, pp. 12-31 con ampia bibliografia. Alcune parti di questo capitolo (in particolare, il par. 4.2) sono state pubblicate in C. VARAGNOLI, *La 'riduzione alla moderna' delle basiliche: Roma 1700-1750*, in C. BOZZONI, G. CARBONARA, G. VILLETTI (a cura di), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, cit., pp. 765-776.

² U. PROCACCI, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, in "Rivista d'arte", XXX, 1955, pp. 229-249; A. COSTAMAGNA, *Agesia Belemmino (G.G. Bottari) e l'Accademia dell'Arcadia nel Settecento*, in "Quaderni sul Neoclassico. Miscellanea", 3, Roma 1975, pp. 43-63; S. ALLOISI, *Giovanni Gaetano Bottari erudito e storico dell'arte*, in *La Galleria Corsini a cento anni dalla sua acquisizione allo Stato*, Roma 1984, pp. 37-41.

³ A. CONTI, *Storia del restauro*..., cit. pp. 154-189.

⁴ Su Veracini, M.G. VACCARI, *Restauri a Firenze nel Settecento: tra teoria e prassi*, in "Kermes", 4, 1989, pp. 39-44. Per i restauri di Maratta, v. ora B. ZANARDI, *Forza azzurri di Raffaello*, in "Il Sole-24 ore", 7 agosto 1994, p. 28; a quanto risulta dalla campagna di restauro, Maratta si limitò a riprendere l'azzurro del cielo utilizzando pastelli e matite, tecnica facilmente reversibile.

⁵ V. il recente P. PANZA, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Milano 1990.

⁶ Sulla componente progettuale nel restauro, cfr. G. MIARELLI MARIANI, *Aspetti della conservazione fra restauro e progettazione*, in "Restauro", 33-34, 1977, pp. 61-71. Per un inquadramento del rapporto tra progetto e preesistenze, v. M. GLTON, *Transformation et réemploi des monuments du passé dans la Rome du XVI^e siècle. Les monuments antiques*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", LXXIV, 1962, pp. 705-758; G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Restauro: architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo*, in "Palladio", XXVII, II s., 1978, pp. 51-68; P. FANCELLI, *Demolizioni e 'restauri' di antichità nel Cinquecento romano*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, atti del convegno (Roma 1982), Roma 1985, pp. 357-40.

⁷ D. NYBERG, *La sainte antiquité. Focus of an Eighteenth-Century Architectural Debate*, in *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, I, pp. 159-169. Sulla divergenza di metodi e finalità tra archeologia cristiana e classica, cfr. W. OECHSLIN, *L'intérêt archéologique...*, cit.; v. anche S. RÖTTGEN, *Un ritratto allegorico di Lord Charlemont dipinto da Mengs, e alcune annotazioni sul rapporto tra Piranesi e l'ambiente neoclassico romano*, in A. LO BIANCO (a cura di), *Piranesi e la cultura antiquaria*, atti del convegno (Roma 1979), Roma 1983, pp. 149-166.

⁸ Per il rapporto con le antichità cristiane instaurato dopo il Concilio di Trento, v. A. ZUCCARI, *Restauro e filologia baronica*, in R. DE MAIO ET ALII (a cura di) *Baronio e l'arte*, atti del convegno, (Sora 1984), Sora 1985, pp. 492-510; L. BARTOLINI SALIMBENI, *Giovan Battista Soria e il Cardinal Borghese: restauri a Roma 1618-1633*, in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, "Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura", n.s., fasc. 1-10, Roma 1987, pp. 399-406; G. MIARELLI MARIANI, *Il "cristianesimo primitivo" nella riforma cattolica e alcune incidenze sui monumenti del passato*, in G. SPAGNESI (a cura di), *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, atti del convegno (Roma 1988), Roma 1989, I, pp. 133-166; M.P.

SETTE, "Restauri" e abbellimenti fra Clemente VIII e Paolo V, *ibidem*, pp. 235-251; L. MARCUCCI, *L'opera di Francesco Capriani nella cattedrale di Volterra e la ristrutturazione di chiese in epoca post-tridentina*, in C. BOZZONI, G. CARBONARA, G. VILLETTI (a cura di), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, cit., pp. 589-608; EAD., *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma 1991, pp. 144-175.

⁹ Sullo specifico dei rifacimenti architettonici settecenteschi, v. in prima battuta: P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., II, pp. 757-768; L. BARTOLINI SALIMBENI, *Alcuni 'restauri' barocchi di antiche chiese romane*, in G. SPAGNESI (a cura di), *Esperienze di storia dell'architettura e restauro*, atti del convegno (Roma 1983), Roma 1987, pp. 275-285; P. FERRARI, *Rapporto struttura-decorazione nell'architettura religiosa del Settecento romano. Un gruppo di restauri basilicali e i loro autori*, tesi di laurea della facoltà di Lettere dell'Università "La Sapienza" di Roma, rel. prof. M. Calvesi, A.A. 1983-84, 3 voll.; A. BUSCHOW, *Kirchenrestaurierungen in Rom vor dem Hintergrund der Päpstlichen Kunst- und Kulturpolitik in den ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Ph. D. Diss., Bonn 1987; P. PANZA, *Antichità e restauro*..., cit., pp. 191-210.

¹⁰ N. PARISE, voce *Boldetti Marcantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma 1969, pp. 247-249. Il progetto per la creazione di un museo di antichità sacra era già stato presentato a Clemente XI da Bianchini tra il 1706 e il 1710; v. S. ROTA, voce *Bianchini Francesco*, *ibidem*, 10, Roma 1968, pp. 187-194. Cfr. G. BOVINI, *Gli studi di archeologia cristiana dalle origini alla metà del secolo XIX*, Bologna 1968, pp. 63-86. Sulle opere di Clemente XI per le antichità cristiane e le basiliche, v. ora CH. M. S. JOHNS, *Papal Art...*, cit.

¹¹ F. DIAZ, *Politici e ideologi*, I, in E. CECCHI, N. SAPEGNO (a cura di), *Storia della Letteratura italiana*, VI, *Il Settecento*, Milano 1968, pp. 105-122, ma p. 117.

¹² CH. M. S. JOHNS, *Papal Art...*, cit., pp. 117-124.

¹³ A. SCHIAVO, *La fontana di Trevi...*, p. 49: cfr. su tali temi S. BENEDETTI, *Per un'architettura...*, cit.

¹⁴ R. POSO, *Qualche osservazione su Alessandro Galilei restauratore del Granducato mediceo*, in "Itinerari", 1, 1979, pp. 187-207; sull'ambiente intellettuale fiorentino, così influente a Roma durante il pontificato Corsini, v. M. DEZZI BARDESCHI, *Archeologismo e neoumanesimo nella cultura architettonica fiorentina sotto gli ultimi Medici*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, "Italienische Forschungen", IX, München 1976, pp. 245-267. Va osservato che in questo periodo l'intento conservativo si palesa più facilmente negli interventi di consolidamento: cfr. R. DI STEFANO, *Luigi Vanvitelli ingegnere e restauratore*, in R. DE FUSCO ET ALII, *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1973, pp. 169-246; C. BOZZONI, *La posizione culturale...*, cit.

¹⁵ *De praeparatione ad Annum Jubilaei Universalis ac praesertim de reparandis Ecclesiis Urbis*, in *Bullarium Benedicti XIV*, Prato 1846, t. III, 1, pp. 102-105; "Lettera Circolare della Santità di N.S. Benedetto P.P. XIV a tutti i Vescovi dello Stato Ecclesiastico sopra alcuni provvedimenti che essi debbono prendere per l'occasione del prossimo Anno Santo", 19 febbraio 1749, in ASV, Bolle e Costituzioni di Benedetto XIV, t. 16, ff. 2-11 e f. 300 ss. Cfr. L. VON PASTOR, *Storia dei papi...*, cit., XVI/1, p. 243.

¹⁶ "Nemo Vestrum ignorat, quibus exornetur encomiis Ecclesia S. Crucis in Hierusalem, quam Constantinus Imperator in Aedibus Sessorianis extruxit [...]. Itaque eam Basilicam diuturnitate temporis impolitam, ac pene labentem, magnis impensis in eum splendorem, quem nunc videtis, restituendam curavimus: viam quoque amplam, ac spatiosam ab ipsa Sessoriana Basilica ad aliam Lateranensem aperuimus"; in *Bullarium Benedicti...*, cit., p. 103.

¹⁷ BAV, Cod. Vat. Lat. 9202, c. 132. Il sonetto, con qualche differenza di lettura a causa della grafia, è riportato anche da A. BUSCHOW, *Kirchenrestaurierungen...*, cit. p. 230, che legge il cognome dell'autore come "Corquassi".

¹⁸ G. MARANGONI, *Il divoto Pellegrino Guidato, ed Istruito nella Visita delle quattro Basiliche di Roma, per il Giubileo*

dell'Anno Santo MDCCL, Roma 1749, pp. 364-372. Secondo l'autore, nel suo rinnovamento, Fuga "dovendosi contenere a ridurre al moderno l'antico sistema non ha potuto eguagliare in tutte le parti le nobili, e vaste idee della gran mente di Sua Beatitude, né corrispondere alla di lui generosissima mano nel profondere eccessiva la spesa". Rileva, a proposito delle colonne, che "parve all'Architettura di renderle tutte eguali, assottigliandole tutte allo stesso modo ne' fusi, e nel corpo, mutandone però alcune che erano offese dall'antichità, in altre simili nuove". Analoghe osservazioni sono svolte a proposito dello spostamento di alcune sepolture papali presso l'ingresso e alle posizioni degli altari nelle nicchie delle navi laterali.

¹⁹ L. VON PASTOR, *Storia dei Papi...*, cit., XVI/1, p. 120, nota 1.

²⁰ G. GAZZOLI, *Per la disapprovazione di Benedetto XIV a un progetto del Torreggiani fu salva la facciata di S. Maria di Galliera*, in "Strenna storica bolognese", 1965, XV, pp. 133-151. Il desiderio di temperare "il genio degli eruditi e la pietà dei devoti" circolava in tutto l'ambiente culturale bolognese, in cui si formarono Lambertini e Aldrovandi, come in Zanotti, che condannava i rifacimenti di chiese e palazzi per non compromettere le fonti della storia di Bologna; cfr. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese*, Bologna 1969, pp. 2-5. Cfr. A. BUSCHOW, *Kirchenrestaurierung...*, cit., pp. 80-103.

²¹ L. VON PASTOR, *Storia dei Papi...*, cit., XVI/1, p. 164.

²² S. ROTTA, voce *Bianchini Francesco*, cit.

²³ Cfr. F. COCHETTI, *Triclinio Lateranense*, in B. CONTARDI, M. MERCALLI (a cura di), *L'angelo e la città*, catalogo della mostra Roma 1987, I, p. 196.

²⁴ M. SPESSO, *La cultura architettonica a Roma nel secolo XVIII. Gerolamo Theodoli (1677-1766)*, Roma 1991, pp. 123-153; lo stesso Theodoli, con A.G. Capponi, è responsabile dell'intervento di restauro dell'arco di Costantino (1731-32), fra i più innovativi per impostazione critica e metodo applicato; *ibidem*, pp. 155-170.

²⁵ P.L. STROZZI, *Descrizione dei restauri in S. Maria Maggiore*, ms. Biblioteca Vallicelliana, Roma, fondo Bianchini t. 74, parte 2, c. 110; citato da A. BUSCHOW, *Kirchenrestaurierung...*, cit., pp. 387-403 che analizza l'importante documento. Sul principale restauro dell'epoca, quello del Pantheon, e i conflitti tra ricezione dell'antico ed esigenza moderna, v. S. PASQUALI, *Identità del Pantheon nel Settecento: la conservazione del monumento antico e il rinnovamento della chiesa*, tesi di Dottorato di ricerca, Università degli studi "La Sapienza" di Roma, facoltà di Architettura, 1990.

²⁶ Ad esempio, oltre all'opera di Besozzi, v. quella di Marangoni sul Patriarcio Lateranense (1747), di Nerini su SS. Bonifacio e Alessio (1752), di Bianchini su S. Maria Maggiore (1759): cfr. V.E. GIUNTELLA, *Roma nel Settecento*, cit., p. 253 ss.

²⁷ G. MARANGONI, *Delle cose Gentilesche e Profane trasportate ad uso e adornamento delle Chiese*, Roma 1744, pp. IX-XIV; cfr. S. SETTIS, *Tribuit sua marmora Roma: sul reimpiego di sculture antiche*, in Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena, Modena 1984, pp. 309-317, ma p. 312.

²⁸ G. MARANGONI, *Delle cose Gentilesche...*, cit., p. XIII.

²⁹ *Ibidem*, p. 338.

³⁰ Il trattato di Gallaccini, pubblicato nel 1767 ma redatto nel primo Seicento, dedica un certo rilievo ai "restauramenti", visti esclusivamente nel loro aspetto statico e tecnologico, per mettere in guardia contro gli aumenti di carico, le murature non rinforzate, i danni alle fondazioni; cfr. T. GALLACCINI, *Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti*, Venezia 1767, p. 68, cap. VI, VII; p. 70, cap. VIII, IX. Cfr. P. PANZA, *Antichità e restauro...*, cit., pp. 131-137.

³¹ C. BOZZONI, *La posizione culturale...*, cit., pp. 289-292.

³² G.G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Reggio Emilia 1826 (1 ed. Lucca 1754), p. 33 ss. Può essere interessante notare che, nel caso degli affreschi della Cappella Sistina, l'autore sembra invocare provvedimenti di restauro, poiché osserva, ad esempio, che il Giudizio "quasi non si vede più, tanto è annegrito, e in molte parti guasto e ritocco": *ibidem*, p. 170. Sull'attualità delle acquisizioni settecentesche nel-

l'odierno dibattito sul restauro, cfr. G. CARBONARA, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in "Palladio", n.s., III, 6, 1990, pp. 43-76.

³³ G. G. BOTTARI, *Dialoghi...*, cit., Dialogo III, p. 42. Sul ruolo via via crescente degli eruditi nelle scelte di restauro, cfr. P. MARCONI, *Roma 1806-1829: un momento critico*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 8, 1978-79, pp. 63-72.

³⁴ Parlando della scoperta delle basi delle colonne originarie, Vitale riferisce che: "fu interrogato l'architetto da alcuni, intorno quelle basi delle colonne ritrovate, e per sostenere il di lui impegno non ebbe rossore di asserire pubblicamente (ed io lo intesi) che erano sassi buttati ivi per fondamento, quasi volesse darci ad intendere essere pezzi di basi ritrovati ed ivi sepolti". E ancora: "si seguitarono a gettare li pochi fondamenti per l'altri pilastri, giacche tutta l'idea di questo architetto era fondata, che tali colonne non erano piantate con simmetria (piuttosto per guadagnare)". Cfr. G. ZANDER, *La chiesa medioevale della Badia di Grottaferrata e la sua trasformazione del 1754 in un manoscritto criptense inedito del p. Filippo Vitale*, in "Palladio", 5, 1953, 3, pp. 120-132, ma p. 128.

³⁵ G.C. ARGAN, *Il ripristino di S. Giovanni in Laterano* [1966], in *Id.*, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma 1970, pp. 219-237. Per un riesame dell'opera, che fu di modello a tutti gli interventi settecenteschi, v. A. ROCA DE AMICIS, *L'opera di Francesco Borromini in S. Giovanni in Laterano*, tesi di Dottorato di ricerca, Università degli studi "La Sapienza" di Roma, facoltà di Architettura, 1990; J. CONNORS, *Borromini at the Lateran*, in *Piranesi Architetto*, catalogo della mostra (Roma 1992), Roma 1992, pp. 97-105.

³⁶ S. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo*, in *Atti del XIX convegno internazionale di storia dell'architettura* (L'Aquila 1975), L'Aquila 1980, II, pp. 275-312, ma p. 299 ss.; G. CARBONARA, *Trasformazioni posteriori in chiese francescane*, in R. BONELLI (a cura di), *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, catalogo della mostra (Narni 1982), Milano 1982, pp. 162-177.

³⁷ G. MATTHIAE, *S. Pietro in Vincoli*, Roma s.d., p. 46 ss.; R. KRAUTHIMER, S. CORBETT, W. FRANKL, *Corpus Basilicarum...*, cit., III, Città del Vaticano 1971, pp. 179-234.

³⁸ Una sintesi delle vicende della chiesa è in G. MOROLLI, *S. Cecilia in Trastevere*, in L. TUBELLO (a cura di), *Restauri a Roma. Santa Cecilia, Villa Doria Pamphili, Sant'Eusebio*, Roma 1988. F. FASOLO, *Le chiese di Roma nel '700...*, cit., pp. 22-35 riferisce l'intervento in S. Cecilia alla "moda fontaneggiante" di S. Pietro in Vincoli. Sulle fasi successive, che influenzano non poco sulla comprensione della trasformazione settecentesca, E. BENTIVOGLIO, *I progetti del XIX secolo per S. Cecilia in Trastevere*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", fasc. 97-114, 1975, pp. 133-140.

³⁹ L. NOLAN, *The basilica of S. Clemente in Rome*, Roma 1914, pp. 97-105; R. KRAUTHIMER, *Corpus Basilicarum...*, I, Città del Vaticano 1937, pp. 118-136. Sull'intero complesso, J.B. LLOYD, *The Medieval Church and Canonry of S. Clement in Rome*, Roma 1989, in part. pp. 89-92 e figg. 66-69-76-77-78 (disegni di C. S. Fontana); cfr. ora CH.M.S. JOHNS, *Papal Art...*, cit., pp. 94-117. Analoga sensibilità nell'accordo con la preesistenza è rintracciabile nell'intervento di Carlo Fontana in S. Teodoro; v. L. FINOCCHI GHERSI, *Particolarità di un 'restauro' tardobarocco: il caso di S. Teodoro al Palatino*, in "Architettura, storia e documenti", 1/2, 1988, pp. 108-120.

⁴⁰ L. BARTOLINI SALIMBENI, *Su alcuni 'restauri' barocchi...*, cit., pp. 276-277.

⁴¹ R. KRAUTHIMER, *Corpus Basilicarum...*, I/4, cit., pp. 265-300; A. PRANDI, *Il complesso monumentale della basilica celimontana dei SS. Giovanni e Paolo*, Roma 1953; *Id.*, *SS. Giovanni e Paolo*, Roma 1957, pp. 47-52; P. FERRARIS, *Rapporto struttura-decorazione...*, cit., p. 258 ss.

⁴² R. KRAUTHIMER, *Corpus Basilicarum...*, I/4, cit., pp. 317-323; A. GIBELLI, *Memorie storiche e artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al Clivo di Scauro sul Monte Celio*, Roma 1888, pp. 35-48; v. ora A.M. PEDROCCHI, *San Gregorio al Celio. Storia di una abbazia*, Roma 1993, p. 141 ss.

⁴³ F. CAPPELLO, *Brevi notizie dell'antico, e moderno stato della Chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma*, Roma 1722, pp. 63-67; G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della Basilica di S. Anastasia titolo cardinalizio*, Roma 1722, pp. 27-42, con la relazione di Gimach (pp. 28-33) sulle condizioni statiche della chiesa; R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum...*, I/1, cit., p. 43-63.

⁴⁴ La relazione di Gimach rivela che lo stato della chiesa era effettivamente allarmante, ma il riassetto statico appare, nelle parole di Crescimbeni e di Cappello, subordinato alla correzione della fabbrica esistente. Cfr. G.M. CRESCIMBENI, *L'istoria della Basilica...*, cit., pp. 34-42: gli archi della navata centrale "son sostenuti da ben grossi pilastri, in ciascuno de' quali è incassata una colonna, in guisa però, che l'incassamento non le tolga punto la sua comparsa, che è di quasi tutta la circonferenza. Né le Colonne sono situate alla cieca, come era innanzi al ristoramento, ma con esatta avvertenza, che corrispondessero anche nella qualità l'una all'altra".

⁴⁵ G. URBAN, *Die Kirchenbaukunst...*, cit., pp. 125-154; un'ampia analisi del rifacimento settecentesco è in L. BARTOLINI SALIMBENI, *Alcuni 'restauri' barocchi...*, cit.

⁴⁶ V. ad esempio il rifacimento di SS. Bonifacio e Alessio di De Marchis in L. ZAMBARELLI, *SS. Bonifacio e Alessio*, Roma 1924, pp. 14-22 e in S. CARBONARA, *L'architettura temperata di Tommaso De Marchis*, in E. DEBENEDETTI, *Roma borghese, II*, "Studi sul Settecento romano", 11, 1995 (in corso di stampa); quello di S. Eusebio, opera di Nicola Piconi (1753-56) in E. IZZI, *La chiesa di S. Eusebio all'Esquilino*, Roma 1977, pp. 31-42; F. QUINTERIO, D. ZARALLI, *S. Eusebio all'Esquilino*, in *Restauri a Roma...*, cit., pp. 135-164. Anche nel caso della sostituzione di pilastri al posto dei colonnati originari, il modello, frainteso, è quello del S. Giovanni in Laterano; si veda il caso del duomo di Albano, rinnovato da Carlo Buratti (1715-1720), in A. SCHIAVO, *L'architetto Carlo Buratti*, in *Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta*, Roma 1973, pp. 503-510.

⁴⁷ M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Borromini per S. Paolo fuori le mura. Il classico, l'allegoria, la città*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 4, 1977, pp. 57-77.

⁴⁸ ASV, S.C. Visita Apostolica, S. Croce in Gerusalemme, vol. 114, nn. 16 e 17, anno 1714.

⁴⁹ D. NYBERG, *La sainte antiquité...*, cit.; il dibattito fra i due studiosi fu pubblicato sull'autorevole gazzetta dei Gesuiti «Mémoires de Trévoux» tra il 1709 e il 1712.

⁵⁰ G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'opera di Luigi Vanvitelli e la congiuntura architettonica settecentesca degli anni Trenta*, in *L'attività architettonica di Luigi Vanvitelli nelle Marche e i suoi epigoni*, atti del convegno (Ancona 1974), "Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le Marche", VIII, 1975, pp. 69-111; P. CARRERAS, *La chiesa del Gesù ad Ancona*, in *Luigi Vanvitelli e il '700...*, cit., pp. 319-336; E. KIEVEN (a cura di), *Architettura del Settecento a Roma nei disegni della Raccolta Grafica Comunale*, Roma 1991, pp. 65-81 (Nicola Salvi), nn. 40-41 per S. Maria dei Gradi; sul progetto di Marchionni, cfr. E. KIEVEN, *Il ruolo del disegno*, in B. CONTARDI, G. CURCIO (a cura di), *In Urbe...*, cit., pp. 124-142, ma pp. 140-141. Naturalmente non vanno dimenticati i precedenti seicenteschi, fra i quali almeno il S. Pantaleo di G. A. De Rossi (1681).

⁵¹ Il motivo è, comunque, diffuso in tutta l'architettura del periodo in cui "la trabeazione viene trasformata in un nastro mobile e malleabile che spesso risulta inestricabilmente fuso con altri elementi precedentemente non correlati ad essa": cfr. N.A. MALLORY, *Roman rococo...*, cit., pp. 24-25 (la traduzione è nostra).

⁵² S. VASCO ROCCA, *Corrado Giaquinto nella basilica di S. Croce in Gerusalemme*, in *Corrado Giaquinto*, atti del II convegno internazionale di studi, Molifetta 1985, pp. 97-111, ma p. 104. Non va però esclusa una stretta collaborazione con Gregorini, che possedeva un bozzetto del dipinto di Giaquinto, esposto nella mostra del 1750 nel portico del Pantheon; cfr. H. WAGA, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon. Contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Roma 1992, p. 268.

⁵³ E.A. PLUMMER, *The Eighteenth-Century...*, cit., pp. 163-164, pone in luce l'aspetto irrisolto dell'interno, non più chiesa medievale, ma neanche compiuta creazione settecentesca, dovuto proprio al carattere limitato alla 'superficie' del rinnovamento promosso da Benedetto XIV.

⁵⁴ R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit., p. 53: "In mezzo a questa nave trasversa, demolito l'antico Altare, e Ciborio, è stato fabbricato il nuovo, la di cui platea è innalzata sopra il pavimento meno di due palmi". I frammenti del ciborio originale furono rinvenuti da Rodolfo Lanciani, come si dirà nelle pagine che seguono. L'uso di reintegrare i pavimenti con gli arredi distrutti e con le lapidi non era affatto eccezionale, come provano le denunce di G. Bianchini in una lettera al papa del 1754 in P. GALLETTI, *Memorie per servire alla vita del Cardinale Domenico Passionei*, Roma 1857, p. 228.

⁵⁵ R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit., p. 57: "Il pavimento pure di questa basilica è stato in questa occasione risarcito, e molto migliorato, massime in quella parte della nave di mezzo, dove anticamente eravi il Coro, la quale essendo prima coperta di rozze lastre di marmo, presentemente è resa simile al rimanente, cioè coperta con varj piccoli pezzetti di pietre di diversi colori uniti fra di loro con singolare artificio."

⁵⁶ G. MARANGONI, *Delle cose Gentilesche...*, cit., pp. 301-305.

⁵⁷ ASB, Aldrovandi-Marescotti, b. 283, lettera di Gregorini del 28 novembre 1744: "In adempimento de' riveritissimi comandi dell'Em.a V.a portatomi a S. Giovanni e Paolo ad effetto di riconoscere l'Urna dove erano collocati li Corpi di detti Santi, quale ritrova collocata nella Sagrestia di detta Chiesa. [...] Mi fecero vedere quella di Porfido dove presentemente sono collocati nell'Altare Maggiore li Corpi de' medemi Santi tanto per lo più coperta che per verità è assai bella ornata con metalli, avendoci riportato il coperchio che non vi era, come giusto è stato fatto in quella di S. Croce in Gerusalemme". V. anche *ibidem*, lettere del 9 e 12 dicembre 1744 e del 23 gennaio 1745; cfr. C. VARAGNOLI, *Domenico Gregorini e il cardinal Aldrovandi...*, cit., pp. 148-149.

⁵⁸ R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit., p. 54-55 non dichiara esplicitamente che le colonne del ciborio settecentesco sono le stesse di quello medievale, ma ciò emerge dal confronto fra le descrizioni dell'altare prima e dopo il rinnovamento. L'autore specifica che due delle quattro colonne sono di portasanta, due di breccia, corallina secondo F. CORSI, *Delle pietre antiche*, Roma 1845 (1 ed. Roma 1828), p. 297.

⁵⁹ R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit., p. 54-55: "dai lati sortono due cornicioni impellicciati di pavonazzetto, sopra de' quali s'alzano in forma d'arco due altri cornicioni di legno dello stesso colore, l'uno dalla parte d'avanti, e l'altro di dietro". Il tipo di coloritura scelto fu motivato, forse, dall'esigenza di accordare il coronamento alle colonne di breccia corallina.

⁶⁰ La libertà compositiva del baldacchino dovette impressionare Verschaeffelt, poiché echi dell'opera romana si ritrovano in alcuni suoi progetti per Mannheim, ad esempio nel baldacchino per la Jesuitenkirche (1757-60); cfr. E. HOFMANN, *Peter Anton von Verschaeffelt...*, cit., pp. 67-69. Sull'altare di S. Croce, cfr. l'opinione di E.A. PLUMMER, *The Eighteenth-Century Rebuilding...*, cit., p. 166, che si dice certa della paternità di Gregorini.

⁶¹ Per un inquadramento dei lavori in S. Croce nell'opera di Giaquinto, v. M. D'ORSI, *Corrado Giaquinto*, Roma 1958, cap. IV, in part. pp. 63-67. Più specifici, M. LASKIN, *Giaquinto's St. Helen and the Emperor Constantine presented by the Virgin to the Trinity*, in "Museum Monographs, City Art Museum of St. Louis", 1, 1968, pp. 29-42; S. VASCO ROCCA, *Corrado Giaquinto nella basilica...*, cit.

⁶² R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit., p. 56; S. VASCO ROCCA, *Corrado Giaquinto nella basilica...*, cit.; sui bozzetti degli affreschi, cfr. *Due Giaquinto venduti alla National*, in "Il Giornale dell'arte", VI, 55, 1988, p. 31.

⁶³ I mosaici del Triclinio costituivano la più antica rappresentazione della trasmissione del potere temporale e spirituale rispettivamente agli imperatori (Costantino e Carlo Magno) e ai papi (Silvestro e Leone III); cfr. F. COCHETTI, *Triclinio Late-*

ranense, cit., p. 196. I simboli mariani presenti nella tela centrale di S. Croce (gigli e rose e la falce di luna) alludono, come sottolinea S. VASCO ROCCA, *Corrado Giaquinto nella basilica...*, cit., al tema dell'Immacolata Concezione, strettamente legato a Benedetto XIV, che intendeva proclamare il dogma; sulla figura della Vergine è impostato anche il programma iconografico di S. Maria Maggiore; cfr. A. ANSELM, *La decorazione scultorea...*, cit.

⁶⁴ G. CIAMPINI, *Opera in tres tomos distributa*, Roma 1747, comprendente *Vetera monumenta in quibus praecipue musiva opera, sacrarum, profanarumque aedium structura... illustrantur* e *De Sacris aedificiis a Constantino Magno constructis synopsis historica*, 3 voll. La riedizione reca, al termine del trattato *Vetera monumenta...* un'appendice con la descrizione delle modifiche apportate dai rifacimenti settecenteschi.

⁶⁵ "Quidquid igitur sit de hac Basilicarum differentia, Architecturae peritis, ac antiquitatum amantibus examinandum relinquimus", G. CIAMPINI, *De sacris aedificiis...*, cit., ed. 1747, t. I, p. 122.

⁶⁶ D. NYBERG, *La sainte antiquité...*, cit.

⁶⁷ G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche...*, cit., pp. 199-204 e pp. 338.

⁶⁸ R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit., p. 36 e p. 42.

⁶⁹ L. CANINA, *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani*, Roma 1846 (1 ed. 1843), p. 82: "La parte interna era divisa in 3 navi da 2 file di 6 colonne ciascuna, sulle quali non può ora conoscersi la struttura che venne sovrapposta nella prima costruzione. Però dalle indicate disposizioni ben si deduce che la fabbrica era distribuita in modo assai simile a quanto si soleva praticare nelle comuni antiche basiliche romane".

⁷⁰ Dopo S. Croce, il sistema riaffiora nel Concorso Clementi-

no del 1758 per il restauro di S. Paolo fuori le mura; il progetto vincitore, infatti, conserva gran parte della struttura originaria interpolata con pilastri destinati a rafforzare la statica della basilica, soddisfacendo così l'esigenza di lasciare in vista le colonne originarie. Cfr. P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni...*, cit., Concorso Clementino 1758, II classe, "Restauro in forme moderne della basilica di S. Paolo", Primo premio, Girolamo Toma, nn. 551-556.

⁷¹ G. MARANGONI, *Delle cose gentilesche...*, cit., p. 338; G. CIAMPINI, *Opera in tres tomos...*, cit., I, p. 189: "Hac vero restauratione, ut novae Architecturae inserviretur, de XII magnis columnis quatuor occultatae sunt, duae scilicet primae, totidemque postremae, quas Architectus muro penitus obduxit, reclamantibus vetustatis cultoribus, qui huiusmodi monumenta auro argentoque contra aestimant, ut ait R. P. Johannes Marangonius".

⁷² "Giornale de' letterati", ed. Pagliarini, "Febbraio 1748", articolo VI, p. 47.

⁷³ R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit., p. 49. L'osservazione ha tanto più significato se si pensa che il memorialista si attiene ad un'impostazione 'marangoniana': "Il motivo per tanto, che più d'ogni altro mi ha spinto ad intraprendere quest'opera, è, che scorrendo io per mia particolare erudizione le memorie di questa Chiesa per isperienza conobbi essere non solo utile, ma quasi necessario, che di tempo in tempo si rifacciano simili descrizioni, acciò col ravvolgersi degli anni, e con l'occasione de' nuovi ristoramenti, che soglionsi fare alle Chiese o dalla pietà de' Benefattori, o a cagione di necessaria riparazione, non si perda la memoria di cose per altro importantissime per una esatta cognizione della simmetria, ordine, e regolamento delle medesime praticato ne' tempi andati, come di fatti è accaduto riguardo alla nostra Basilica" (*ibidem*, p. III).

Appendice

LA RICEZIONE DI UN'ARCHITETTURA ATTRAVERSO MANUTENZIONI E RESTAURI: LA VICENDA DI S. CROCE DALL'OTTOCENTO AD OGGI

Malgrado le profonde modifiche apportate da Benedetto XIV, l'identità del monumento si mostra al nostro tempo attraverso successive operazioni di restauro, che rispondono ad altrettante interpretazioni del grande palinsesto architettonico. Fortunatamente si tratta di lavori che non hanno reso impossibile lo studio e la valutazione dell'opera e delle sue stratificazioni. Mentre fino al 1870 gli interventi di manutenzione e restauro si limitano a 'commentare' il grande rifacimento del secolo precedente, nel periodo post-unitario viene meno la visione globale del monumento. Tuttavia, la forza e il valore della veste settecentesca sono tali che la chiesa resta sostanzialmente immune da interventi tesi a ripristinare uno dei momenti del suo lungo passato.

La formazione della città ottocentesca e il successivo traffico veicolare hanno risospinto invece la chiesa e l'area circostante in una condizione di marginalità che solo recentemente si sta tentando di sanare, nell'ambito del più generale problema del riassetto dell'Esquilino e insieme ai tanti progetti di utilizzazione 'colta' dell'anfiteatro Castrense e degli altri resti archeologici.

L'assetto ottocentesco

Le prime notizie di lavori di manutenzione in S. Croce risalgono agli anni della dominazione francese (1808-1814), quando tutte le proprietà del monastero, compreso lo stradone e i terreni coltivati, furono confiscate ed indemaniate. Dallo "Stato delle Rendite, e Spese della Chiesa di S. Croce in Gerusalemme", compilato dai monaci nel 1810, risulta che, a quella data, il meccanismo di manutenzione autofinanziata, innescato con la donazione dello stradone, ancora funzionava; tuttavia, forse a causa della scarsità di provvedimenti conservativi realmente attuati, nello stesso anno la basilica figura in un elenco di chiese da restaurare, compilato dall'amministrazione francese, per la somma di cinquecento scudi¹. Nello stesso periodo, si dispone il restauro dell'affresco absidale, mentre si intraprendono nuovi scavi presso il tempio di Venere e Cupido, nonché riparazioni all'anfiteatro Castrense; anche per il monastero si studia la possibilità di inserire un ospi-

zio di mendicità, in linea con gli obiettivi di risanamento sociale perseguiti dal nuovo stato².

Resta anche notizia di alcuni lavori di manutenzione eseguiti nella chiesa, in parte durante l'occupazione francese, tra il 1808 e il 1825 circa. Un preventivo per le riparazioni più urgenti al tetto della basilica, stilato nel 1811 da Fabio Puri de' Marchis, architetto municipale, propone di sostituire alcune porzioni della copertura, reintegrando il pianellato e parte del manto di tegole: analogo trattamento viene riservato al tetto a una falda del transetto³.

Come in altre occasioni, le iniziative assunte durante l'occupazione francese furono portate a compimento dall'amministrazione pontificia. Alla metà degli anni '20, infatti, fu intrapreso un consistente intervento di ridipintura all'interno della basilica: ne resta testimonianza in un conto per "Lavori di Bianco, e Pittura" di Giacomo Montesanti del 1826⁴. Committente dei lavori è la stessa comunità dei monaci, nella persona dell'abate Benigni; è infatti sintomatico che, dalla trasformazione voluta da Benedetto XIV, non si registrano più consistenti interventi papali, né di cardinali titolari, a conferma che il progetto settecentesco veramente intervenne a concludere un ciclo secolare.

Fra i "lavori di bianco" citati, sono elencate le operazioni di manutenzione all'interno della chiesa: su tutte le pareti, all'asportazione dei precedenti strati di colore, fece seguito la stesura di due mani di bianco sugli sfondi delle pareti e di color travertino sulle ordinanze. Il documento specifica che venne adottata una tinta "con colla", che si differenzia da quella a calce per la presenza di leganti organici, uniti al pigmento e capace per questo di aderire anche su superfici imperfette e granulose, quali potevano essere quelle della basilica⁵. L'intervento interessò anche le cappelle sotterranee, alle quali venne conferita una bicromia bianco-verdino. Le edicole di travertino nelle navate laterali furono dipinte a finti marmi, apparentemente replicando coloriture più antiche, poiché si specifica che si eseguì "il tutto assomigliato al rimanente che vi era"; anche nella zona absidale risultano estesi trattamenti a finti marmi.

Un altro gruppo di lavori fu intrapreso durante gli anni '30, per il quale i monaci chiesero, probabil-

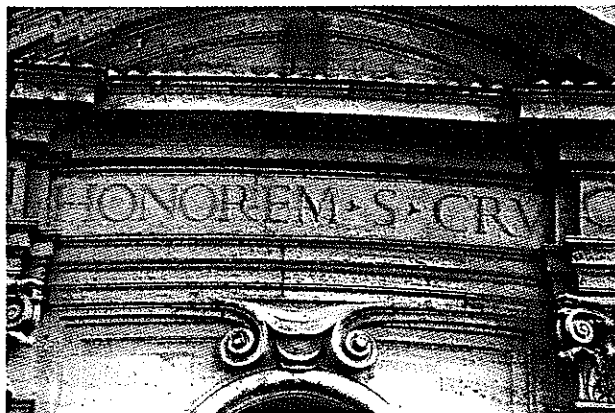
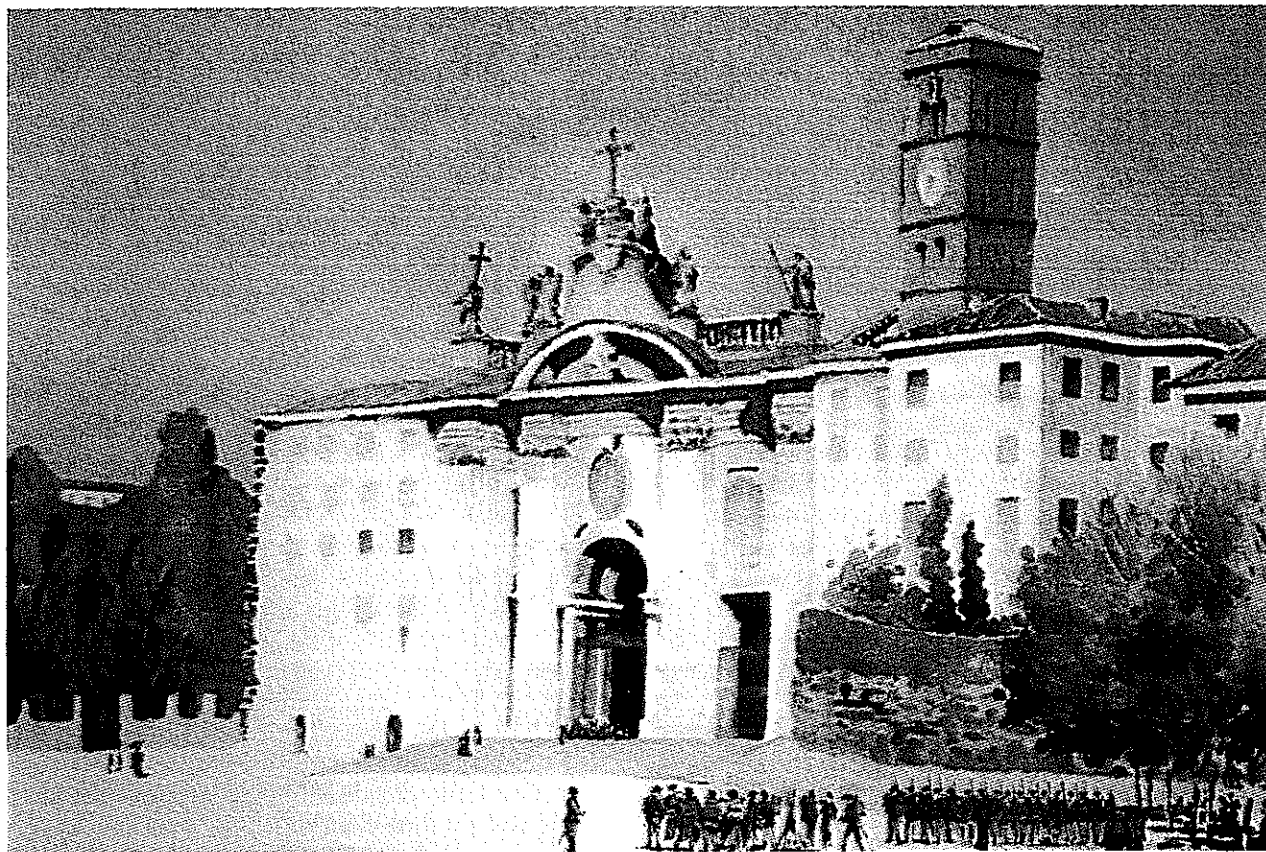


Fig. 180 - L'assetto cromatico ottocentesco in un acquarello da O.M. Potter, *The Colour of Rome*, London 1909.

Fig. 181 - Le coloriture del fronte settecentesco negli anni Sessanta del nostro secolo (foto MA. PI. R.).

Fig. 182 - Lo stato di conservazione del travertino di facciata al 1986 (foto dell'A.).

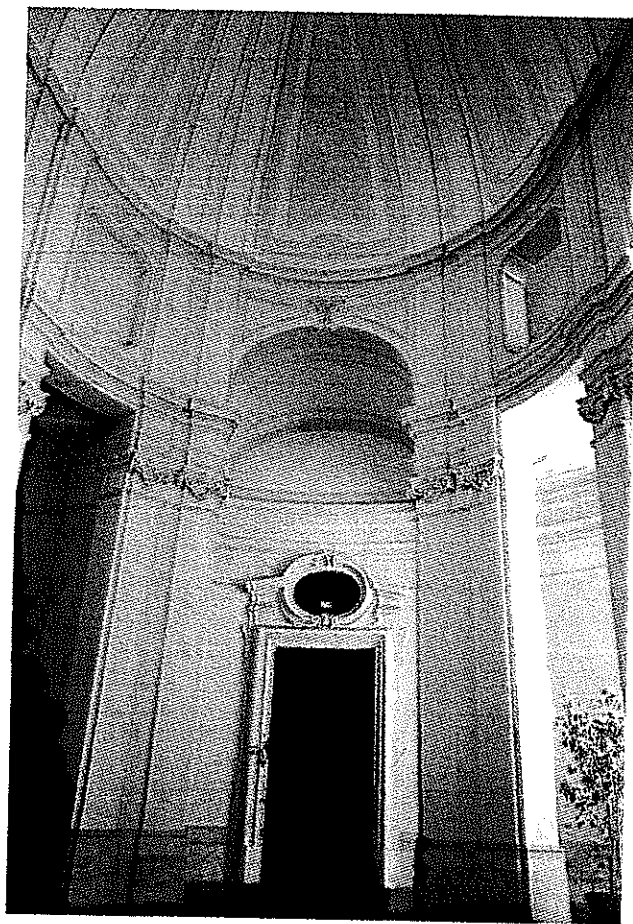


Fig. 183 - L'intonaco dell'atrio prima dei recenti interventi di restauro della Soprintendenza (foto dell'A., 1986).

Fig. 184 - L'atrio restaurato nella sua nuova veste cromatica (foto dell'A., 1994).

Fig. 185 - Coloriture dell'interno della chiesa, con i trattamenti a finto marmo (foto dell'A., 1986).

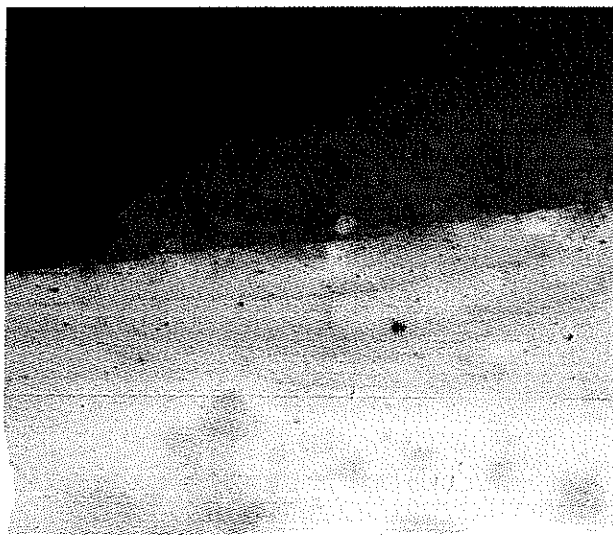
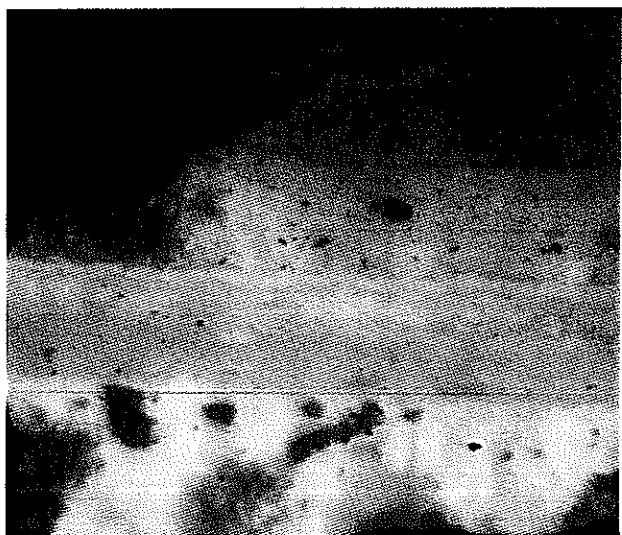
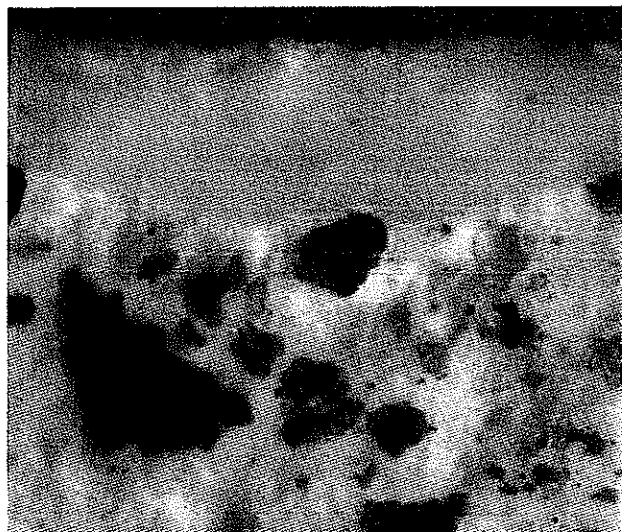


Fig. 186 - Analisi stratigrafica dell'intonaco dell'atrio (1986), prima degli interventi della Soprintendenza. Campione proveniente dal portale nord sull'asse maggiore dell'atrio (m. 2,50 da terra).

Fig. 187 - Campione di intonaco dal coronamento del portale nord sull'asse maggiore dell'atrio (m. 2,50 da terra).

Fig. 188 - Campione proveniente dalla specchiatura sul perimetro interno, lato nord, dell'atrio (m. 3,50 da terra).

Fig. 189 - Campione tratto da una parasta della lanterna nella cupola dell'atrio.

mente, l'interessamento della Camera Apostolica, onde ottenere finanziamenti almeno parziali. Al 1830 risale una lettera del Camerlengo, in cui si annunzia che, essendo molto avanzato il degrado dell'affresco della "Leggenda della Croce", era stato conferito l'incarico per il restauro a Vincenzo Camuccini ⁶.

Nel 1834, per ordine del Tesoriere Generale della Camera, furono redatti due preventivi per i lavori da eseguirsi alle cancellate ed ai tetti della chiesa. Dalle operazioni previste, emerge che i cancelli più deteriorati erano quelli laterali e nelle parti inferiori, più facilmente a contatto con il ristagno delle acque ⁷.

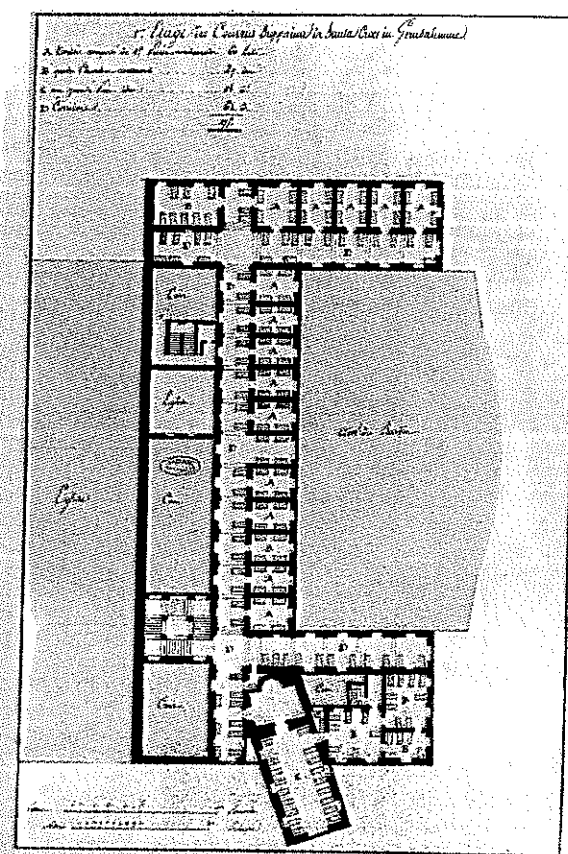
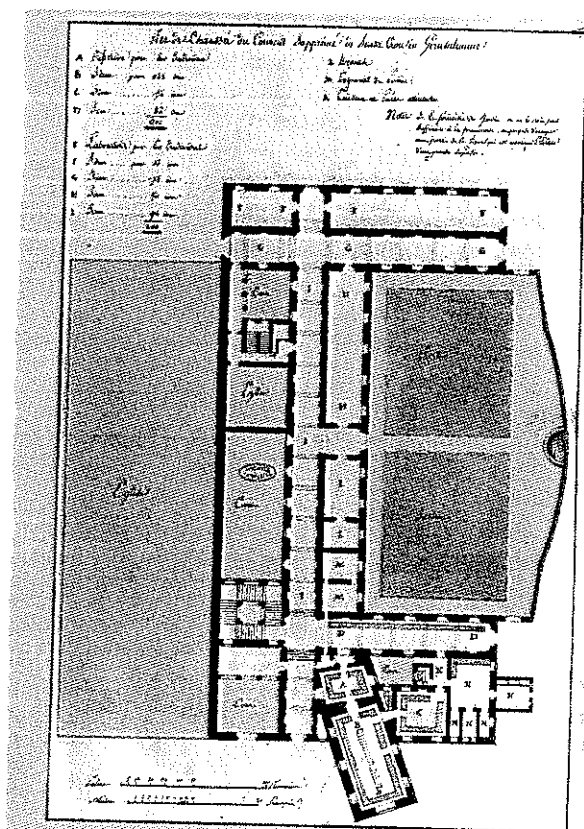
Il preventivo per il restauro dei tetti, e per l'imbiancatura della basilica, riprende gran parte delle indicazioni del 1811, forse perché i lavori non erano stati eseguiti o si erano limitati alle opere più urgenti ⁸. Le opere dovevano riguardare in massima parte il manto di copertura, con una minore incidenza delle sostituzioni nelle parti portanti.

Anche in tale documento sono previsti interventi ai tetti corrispondenti alle finestre della navata. Dalla descrizione, risulta che queste prendevano luce da vani rettangolari praticati sulla copertura esterna. E' possibile che il sistema di illuminazione sia stato rivisto più volte ⁹, sia per migliorare la condizione della navata centrale, rischiarata solo indirettamente, sia a causa dell'infiltrazione di acque piovane. Nella situazione attuale, nello spazio al di sopra delle navatelle, proprio sotto le finestre della nave mediana, appaiono impronte di tegole allettate nella calce, mentre, lungo il lato breve a est, verso l'abside, appare nettissima la traccia dell'appoggio di un tetto, come se si fosse deciso di realizzare una seconda copertura più in aderenza alle volte laterali.

I lavori di imbiancatura previsti riguardano le zone danneggiate dall'infiltrazione, non a caso le volte delle navatelle e il vestibolo. E' prescritta l'apposizione di due mani di una mezza tinta formata da color travertino e terra d'ombra, cromia frequentemente usata nelle pratiche manutentive del tempo.

E' possibile che i lavori preventivati non fossero attuati a causa degli sconvolgimenti politici e militari legati alla Repubblica Romana del 1849. Anche questa volta, i monaci furono espropriati dei loro beni e il complesso fu occupato dai rivoltosi in cerca di bottino. Nell'aprile del '49, la chiesa si trovò in prima linea nella battaglia per la difesa della città contro le truppe francesi. Per preparare le barricate intorno a porta S. Giovanni, vennero abbattuti gli alberi dello stradone di Benedetto XIV, mentre la chiesa e il monastero furono destinati al ricovero dei feriti ¹⁰.

Un'altra serie di interventi di manutenzione si ebbe a partire dalla metà del secolo, in connessione con i programmi di rinnovamento delle chiese intrapresi da Pio IX. Risale al 1854 un pagamento al



doratore Carlo Papi, per lavori minori eseguiti alla tribuna, al baldacchino e in altri punti, non specificati, dell'abside ¹¹. Interventi più consistenti si ebbero a partire dal 1864: al dicembre di quell'anno risale un preventivo per opere ad "uso di Pittore di Decorazione" eseguite da Alessandro Montesanti ¹², evidentemente un congiunto dell'artigiano che già aveva operato nella chiesa. Il documento è importante poiché stabilisce una nuova *facies* cromatica della basilica, quella che dovette mantenere fino agli inizi del nostro secolo e che, in parte, è riconoscibile ancor oggi.

L'assetto delle navate laterali prevedeva, sempre seguendo la distinzione fra ordini e pareti di fondo, due toni base: una tinta "verdina acquamare" per le volte, con una gradazione meno intensa per le pareti ("tinta... più abbassata"); una coloritura, poi, a marmo bianco venato per le mostre delle finestre, il cornicione e le fasce verticali. Per le edicole di travertino, si prescrive la raschiatura degli strati preesistenti e la coloritura a "variate pietre" su mani di preparazione di biacca e colla.

Per l'abside, vengono ripetute le cromie degli interventi precedenti, ma con una maggiore profusione di imitazioni del marmo: ad esempio, i pilastri erano previsti in "pietra paonazzetta", con le basi imitanti il cipollino e i capitelli dorati. Nuove coloriture anche per le cappelle sotterranee, nel tentativo di creare un raccordo visivo tra la veste cromatica della chiesa e quella dei due ambienti: i corridoi e l'anticappella, analogamente alle navate, dovevano esser trattati in color "verdino acquamare" alle volte, mentre, per le pareti, si prescrive una imitazione di bugnato a finto marmo bianco venato, con zoccolo di bardiglio.

Ma l'interesse principale del documento è costituito dalla menzione dei lavori da eseguirsi nella navata centrale, che non era invece nominata dalle fonti anteriori. Dal "conto" di Giacomo Montesanti, del 1826, si deduce semplicemente che la controfacciata era stata dipinta in bianco nei fondi e in color travertino sull'ordine. Il preventivo del 1864 prescrive la coloritura a "pietra paonazzetta" per il fregio, così come per i pilastri della navata, ma sembra di capire che le cromie erano preesistenti. Il confronto con le indicazioni sulla *facies* settecentesca - Besozzi parla di pilastri in color travertino ¹³ - sembra indicare che dalla prima metà dell'Ottocento la nave centrale sia andata assumendo quelle coloriture ad imitazione del marmo che ancor oggi presenta. Tale veste cromatica nacque, forse, dall'esigenza di uniformare lo spazio mediano della chiesa alla zona absidale e al baldacchino.

La coloritura prevista da Montesanti corrisponde pienamente a quella variazione del gusto che si manifestò, in Roma, proprio durante il pontificato di

Pio IX, per proseguire, poi, fino all'inizio del secolo. Nel caso specifico di S. Croce, la *facies* ottocentesca probabilmente non fece altro che accentuare, esasperandoli, i caratteri della fabbrica del secolo precedente. La coloritura, infatti, è circoscritta alla nave mediana, a rafforzarne la tendenza centralizzante insita nel rinnovamento settecentesco: anche il trattamento delle edicole appare funzionale al loro inserimento visivo nella navata centrale, coerentemente con la configurazione stabilita nel secolo precedente. Con la nuova piantumazione predisposta nello stradone, mediante olmi e ailanti al posto dei gelsi, la basilica era ormai riguadagnata al decoro ottocentesco ¹⁴.

Il periodo post-unitario

Con l'entrata delle truppe piemontesi e il trasferimento della capitale, si apre un nuovo periodo nelle vicende della chiesa. Mediante un decreto del 1872, il convento, i fabbricati annessi e i terreni appartenenti ai monaci vengono espropriati "per causa di pubblica utilità e per servizio del Governo", giacché, fin dal 18 ottobre 1870, gli alloggi dei monaci erano stati occupati dalla Direzione del Genio Militare per essere poi destinati a caserma di fanteria ¹⁵. Con la nuova amministrazione, la chiesa venne affidata al "Fondo per il Culto", organo dipendente dal Ministero di Grazia e Giustizia. Cambiò anche la ricezione del monumento, visto soprattutto come documento antico e medievale; la maggior parte degli interventi, infatti, fu indirizzata al ripristino di parti e frammenti di fasi messe in ombra dal monastero e dal rifacimento settecentesco. L'avvio di una campagna di scavi nel 1876 e l'acquisizione delle iscrizioni raccolte dai monaci nello stesso anno sembrano muoversi in questa direzione ¹⁶. Ma sono soprattutto i terreni agricoli e ineditati dei Cistercensi ad attirare l'interesse dei nuovi amministratori, intenzionati a sfruttare le aree espropriate per la realizzazione dei servizi della nuova capitale; di qui, ad esempio, il progetto per la costruzione di un carcere nell'area del tempio di Venere e Cupido, di cui era previsto l'abbattimento ¹⁷.

L'attenzione dei restauratori, in particolare dell'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti, si concentra inizialmente sulla cappella di S. Elena, per la quale nel 1893 si predisposero lavori d'isolamento dall'umidità; questi furono attuati però solo nel 1908, con importanti ritrovamenti nel terreno circostante ¹⁸. Negli stessi anni, Giacomo Boni provvide ad un restauro dei mosaici del sacello, di cui non si hanno maggiori notizie, mentre nel 1894 furono autorizzati lavori di restauro alla pavimentazione della chiesa ¹⁹; di questi non è possibile per

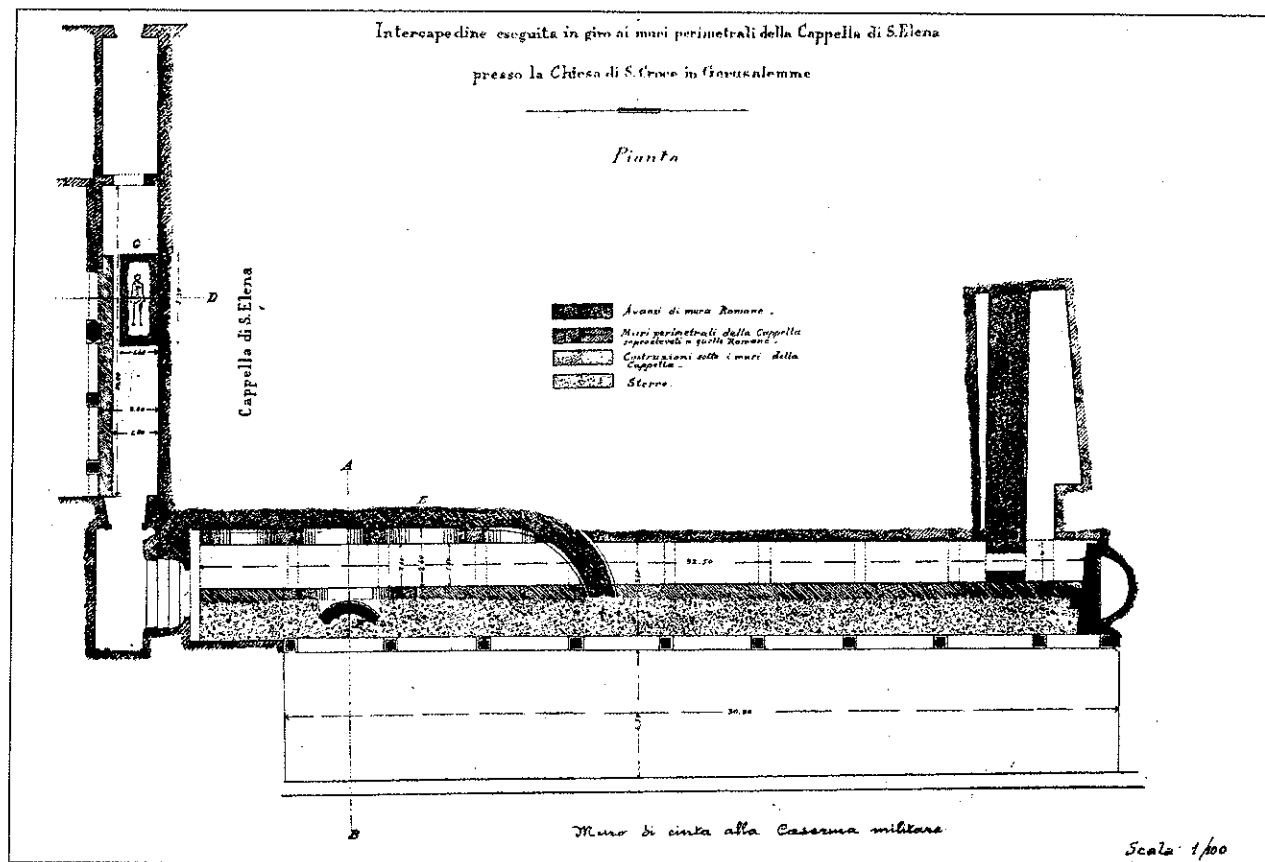


Fig. 192 - Ritrovamenti effettuati durante l'esecuzione di un'intercapedine attorno alla cappella di S. Elena, 1908 (ACS, AA. BB. AA., IV versamento, 1908-60, Div. I, b. 1466).

Fig. 193 - La basilica sessoriana nel suo attuale contesto: in alto le case della Cooperativa dei Ferrovieri (ICCD).

ora definire l'entità, ma certamente contribuirono a reintegrare e uniformare la già manomessa tessitura cosmatesca. In coincidenza di questi lavori, ad opera di Rodolfo Lanciani erano stati rimessi in luce i resti del ciborio medievale, utilizzati nel Settecento per reintegrare la pavimentazione ²⁰.

Progetti di maggior peso avrebbero dovuto interessare il complesso della chiesa medievale, destinata ad essere liberata mediante la demolizione delle costruzioni circostanti. E' quanto rivela una lettera del 1896 del direttore dell'Ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti, Giovan Battista Giovenale, figura di primo piano nel dibattito romano sul restauro tra Ottocento e Novecento. La proposta, di cui non si hanno ulteriori dati, cadeva in un periodo in cui il ministero della Pubblica Istruzione cercava di impedire il ritorno dell'area di S. Croce ai religiosi, ribadendo la necessità di garantire l'integrità del complesso monumentale, soprattutto nelle sue parti più antiche ²¹.

Il mutato interesse nei riguardi della chiesa emerge anche nella "visita apostolica" del 1904, dove, oltre a caldeggiare vari provvedimenti conservativi per i tetti, per il campanile e per la cappella di S. Elena poi puntualmente eseguiti, si esprime il voto che "la Basilica possa essere nuovamente riportata ad una forma meno difforme dall'antica, con un sapiente restauro che rimedi ai danni arrecati alla vetusta basilica dall'infelice e pesante opera del XVIII secolo" ²². Problematica era la situazione del campanile, per il quale sono noti lavori all'attico già nel 1904 ²³. A quell'epoca doveva già manifestarsi il vistoso fuori piombo della parete ovest, al quale potrebbe non essere estranea la stessa cupola dell'atrio settecentesco, che scarica in parte sulle fondazioni del campanile. La costruzione si presenta oggi gravemente alterata da un pesante intervento di consolidamento, attuato mediante una gabbia di pilastri e travi di cemento armato, che è causa dell'occlusione di molte bifore, senza risolvere realmente il problema.

Agli inizi del secolo, anche il contesto urbano della chiesa andava modificandosi. A seguito della legge Luzzatti sulle cooperative (1903), interventi di edilizia residenziale a bassa densità si dispongono lungo l'antica strada Felice; si attua così la saldatura dell'area di S. Croce al resto dell'Esquilino, che rimane comunque distinto per la sua forte omogeneità tipologica ²⁴. Con la cessione dei terreni di testata alla cooperativa dei Ferrovieri (1904), fu avviata la realizzazione dei nove blocchi intensivi che fronteggiano la basilica, senza mediarne l'innesco con la città nuova. Malgrado il carattere dignitoso delle costruzioni, si perde la possibilità di creare una vera piazza, e non si sfrutta l'impianto del tridente, che pure era stato introdotto nella prossima

piazza Vittorio. I grandi caseggiati, più che creare un nuovo invasore, disegnano il bordo rigido dei nuovi quartieri, senza dialogare con l'architettura settecentesca della chiesa; della logica della città barocca, sembrano accettare gli assi, ma non le polarità ²⁵. Di qui, la mancanza di una forma caratterizzante l'attuale piazza di S. Croce, dove la basilica perde anche il suo risalto dimensionale.

Nel 1910, la chiesa fu trasformata in parrocchia: forse, a quella data, risale il nuovo ufficio parrocchiale, realizzato nell'ala del monastero adiacente all'atrio con la chiusura del vecchio spazio carrozzabile, ridotto ad ambiente di servizio. In tal modo, si andavano creando vani effettivi dietro il prospetto a destra della chiesa, originariamente concepito come un diaframma libero. Di tale processo di 'riempimento' sono testimonianza alcune foto del secondo Ottocento, in cui le finte finestre appaiono, di volta in volta, aperte da bucatore effettive, fino alla configurazione attuale, in cui restano solo alcuni dei *trompe l'oeil* originari. Sempre a partire dal 1910, iniziò, forse, la trasformazione dell'antico 'tinello', a sinistra della chiesa, nella sala cinematografica oggi in disuso. Altri restauri si ebbero in coincidenza del centenario costantiniano del 1913; quando furono ritrovati gli affreschi dell'età di Lúcio II ²⁶.

Scarse sono le fonti documentarie reperibili su interventi tra gli anni '20 ed il secondo dopoguerra, ma una "visita apostolica" del 1932 parla di un restauro terminato nel 1928 ²⁷. A questo potrebbero risalire alcuni interventi 'filologici' volti ad evidenziare i resti della struttura medievale: il solco verticale praticato nei pilastri della nave mediana per mostrare le colonne inglobate; lo scoprimento parziale, al di sotto dell'intonaco, delle armille degli archi pertinenti all'aula sessoriana. Alla stessa campagna di lavori va, forse, riferita l'eliminazione delle vernici ottocentesche, nonché degli stucchi del 1741/44 dalle edicole laterali. Sempre in quegli anni si registra un nuovo intervento di ripristino della pavimentazione, soprattutto nella zona d'ingresso, datato da una lapide al 1933.

Gli anni '30 videro la realizzazione della nuova cappella delle reliquie negli ambienti precedentemente occupati dalla parrocchia. Nella nuova sistemazione, progettata da Florestano di Fausto, la rampa preesistente viene reinterpretata simbolicamente come l'ascesa al calvario; la cappella, al termine del percorso, è occupata da un baldacchino, che riprende le forme di quello medievale. Malgrado la profusione di marmi e lo studio attento della decorazione e delle vetrate, la sistemazione non si discosta da quel clima di fredda gravità che pervade l'architettura sacra di quegli anni. I lavori furono terminati nel 1952: a Di Fausto va attribuita anche la nuova balaustra marmorea che separa la tribuna dalla navata e un

progetto di sistemazione del monastero (1937), redatto forse a seguito dell'estromissione dei militari e conservato in ASCG²⁸.

Il secondo dopoguerra e gli ultimi restauri (1994)

A partire dagli anni Cinquanta, non si registrano interventi particolarmente invasivi, ma lo stato di conservazione e il significato complessivo della basilica sono andati gradatamente deteriorandosi, soprattutto a causa di interventi di manutenzione episodici e scarsamente attenti al delicato equilibrio dell'opera.

Con le massicce edificazioni successive al 1870, e proseguite con intensità anche maggiore fino agli anni '30 di questo secolo, l'area ha perso completamente il suo carattere di mediazione tra città e campagna, tra storia e natura. Certamente, l'edilizia ottocentesca e novecentesca attestasi sugli assi portanti del contesto (la strada Felice, ora via di S. Croce in Gerusalemme, e lo stradone settecentesco, ora viale Carlo Felice), presenta caratteristiche di unitarietà tali da dover essere riguardata come un insieme dotato di un proprio valore formale. Il ruolo di emergenza della basilica risulta però fortemente offuscato, e per la maggiore compattezza e rilevanza visiva del tessuto edilizio postunitario, e per la mancanza, di contro, di un disegno caratterizzante l'area immediatamente circostante il monumento.

Il vasto gomito formato dalle mura e dagli acquedotti è occupato da un gruppo di fabbricati privi di reali rapporti tipologici e morfologici, sia reciproci, sia rispetto alla zona in questione. Si tratta degli edifici della ex-caserma "Principe di Piemonte", uno dei quali contiene oggi il Museo degli strumenti musicali; delle palazzine che ospitano due piccoli musei storici militari; di un serbatoio idrico e di una serie di costruzioni abusive.

Ma è soprattutto con l'alterazione dello stradone settecentesco che la chiesa ha subito uno dei danni più gravi. L'asse, come si è visto, era concepito in modo da immettere l'osservatore ad un determinato punto della piazza: si trattava di un dispositivo analogo al "fuoco fisso" rilevato da Brandi per l'esatta percezione dei valori spaziali della facciata di S. Andrea della Valle, e, come tale, intimamente connesso alle potenzialità espressive dell'opera²⁹. La situazione attuale, purtroppo, mantiene solo superficialmente la configurazione dello stradone. L'odierno viale di platani, se riecheggia alla lontana la piantata di olmi, non conduce l'osservatore, dopo averne ristretto il campo visivo, a ridosso della chiesa, ma si arresta in corrispondenza di una strada trasversale che collega, tramite due fornicati praticati nelle mura, l'Esquilino ai quartieri di via Appia Nu-

va. In tale situazione, la piazza di S. Croce risulta dilatata, senza il previsto effetto di 'corte aperta', mentre la chiesa appare come quinta laterale dell'asse viario tra il Laterano e Porta Maggiore.

Alcune foto dell'ICCD, risalenti agli anni Sessanta, mostrano la chiesa in una *facies* ormai pressoché identica a quella attuale; le sole modifiche sembrano essere state apportate all'atrio, negli intonaci e nella pavimentazione. Nelle foto, questa appare costituita da quadrelli di terracotta disposti a 45°, oggi sostituiti da mattoni di coltello, con guide e liste di travertino. A partire dal secondo dopoguerra, comunque, sembra essere mutato anche l'assetto cromatico dell'esterno e dell'atrio.

Gli edifici che fiancheggiano la chiesa rivelano oggi il degrado più preoccupante, dovuto in primo luogo all'elevato dilavamento delle superfici e all'umidità di risalita. I processi di erosione superficiale hanno condotto alla totale asportazione degli strati pittorici e ad un'alterazione profonda della consistenza degli intonaci medesimi. Questi, d'altronde, risultano composti da diverse stesure, applicate in varie epoche, con materiali e tecniche differenti fra loro, spesso con scarsa coesione al supporto.

L'analisi stratigrafica, limitata a due frammenti estratti dall'angolo superiore destro del prospetto del monastero, all'attacco con la Biblioteca Sessoriana rivela un intonaco tradizionale composto da calce e pozzolana a granulometria variabile³⁰. All'arriccio, fa seguito un primo livello di colla di calce, completamente carbonatata, su cui sono disposti due strati di tinta a calce con pigmenti terrosi giallo-arancione, molto probabilmente ad imitare il colore del travertino. Tale risultato è confermato da una rappresentazione a colori della piazza di S. Croce, pubblicata nel 1909 da Potter, ove il prospetto del monastero appare rivestito di un uniforme color travertino, in continuità con il paramento lapideo della chiesa³¹.

Anche l'intonaco dell'atrio, prima dei recenti interventi della soprintendenza, appariva interessato da forti manifestazioni di umidità da infiltrazione di acque meteoriche. A questa si sommava il deterioramento della pellicola pittorica, aggravato dall'uso di pitture a dispersione di resine sintetiche, con cui erano periodicamente tinteggiate le superfici dell'atrio, a partire dagli anni Sessanta. A seguito di tali interventi, le strutture architettoniche settecentesche si presentavano ricoperte da un color ocra-bruno, apparentemente uniforme.

Le analisi effettuate sembrano indicare che l'assetto originario del vestibolo contemplasse una bicromia travertino/bianco marmo, anche se non va scartata l'ipotesi di una coloritura grigio cenere sui fondi. In alcuni campioni, sono leggibili tracce di lustratura, che fanno pensare ad un trattamento "a

stucco" dell'intonaco, forse analogo al "marmorino" veneziano³²; la presenza di alcuni pigmenti fa pensare alla possibile imitazione di venature. Secondo questa ipotesi, sugli sfondi bianco-marmo, spiccavano gli elementi strutturali in travertino³³, comprese le decorazioni in stucco delle porte. L'atrio sessoriano doveva presentarsi forse con quella preziosità materica che il confronto con S. Giovanni in Laterano e con S. Maria Maggiore rendeva inevitabile³⁴. Successivamente, sembrerebbe che una serie di coloriture imitanti il travertino abbia reso omogenei i fondi agli elementi strutturali. A tale fase ne fece seguito un'altra, contraddistinta dall'impiego diffuso di una tinta tra il verde ed il grigio cupo (difficilmente riferibile, tuttavia, a quel "verdino acquamarino" citato dalla documentazione ottocentesca). I vari strati di color ocra, in gradazione via via più scura sono plausibilmente ascrivibili agli interventi degli ultimi cinquanta anni, ad opera del Genio Civile.

Fra gli altri interventi di cui si conservi memoria negli archivi degli enti responsabili, peraltro di non agevole consultazione, appaiono rilevanti i lavori alla facciata di travertino, ad opera della Soprintendenza per i Beni architettonici e ambientali, di concerto con il Genio Civile. Un primo lotto, risalente al 1975, comprese il restauro delle statue e del fastigio di coronamento; un'altra serie di interventi riguardanti la trabeazione e gli elementi architettonici della facciata fu iniziata nel 1976 e conclusa nel 1978³⁵. L'operazione consistette, essenzialmente, in opere di pulitura e nel consolidamento dei blocchi lapidei. Per proteggere il prospetto dal dilavamento, si provvide a risanare sia le coperture in piombo degli aggetti, sia quelle con coppi e tegole che preservano la parte superiore della trabeazione. La pulitura dei travertini della zona sommitale fu eseguita mediante spazzolatura e impacchi con soluzioni chimiche.

Una parte dei blocchi componenti la trabeazione e i capitelli fu smontata per sostituire le grappe originarie in ferro, ossidate, con nuovi ancoraggi in bronzo e acciaio *inox*: anche le barre di sostegno delle statue furono rinforzate o rimpiazzate con procedimenti analoghi. Lesioni superficiali e fratture, inoltre, vennero ricucite con imperniature di acciaio, resine epossidiche e stuccature. Lo stato di degrado della facciata, tutto sommato contenuto, è attestato dal ristretto numero di tassellature e dalle loro ridotte dimensioni³⁶. Il paramento di travertino, così pulito, fu poi patinato e velato, con ossidi fissati tramite prodotti acrilici, nelle zone che creano i

chiaroscuri, con l'intento di evidenziare le parti in aggetto ed evitare un'intonazione uniforme dell'intera superficie.

Dalla fine degli anni Ottanta, una serie di rinnovate iniziative ha cercato di riprendere in esame i valori architettonici della chiesa settecentesca. Sono stati avviati e conclusi lavori di manutenzione ai tetti³⁷, e soprattutto è stato restaurato l'estradosso della cupola dell'atrio, parzialmente soffocato da un terrazzo che aveva sostituito la copertura originaria. Anche l'interno dell'atrio è stato restaurato, con la revisione dell'assetto cromatico delle superfici e la pulitura delle parti lapidee. L'uso di tinte a latte di calce e terre naturali e una stesura in quattro mani di tipo allusivo hanno consentito di porre rimedio alla situazione precedente³⁸. Nella parte inferiore, fino al tamburo compreso, è stata creata una leggera distinzione tra ordinanze, in color travertino, e fondi nella stessa tonalità, ma leggermente più scura. Nella cupola, le parti in risalto si accordano con gli elementi strutturali sottostanti, mentre sull'intradosso è disposta una coloritura ocra chiaro. Sono attesi, prossimamente, interventi di restauro che dovrebbero rivedere l'accesso e la fruizione del museo, che raccoglie gli affreschi staccati e i dipinti del monastero, insieme ad una nuova pulitura della facciata.

Sembrano privilegiati, in sostanza, interventi di immagine e di superficie, per quanto corretti e aggiornati nel metodo. Restano peraltro alcuni problemi insoluti: la statica del campanile, ancora occluso dal rozzo intervento di consolidamento; l'assetto degli ambienti a nord della chiesa, oggi praticamente abbandonati, e che invece potrebbero fornire dati preziosi sulla storia del monumento; la revisione dei prospetti sulla piazza, che attendono da anni una revisione delle aperture e delle tinteggiature. Ancora, andrebbe precisato il rapporto fra il monastero cistercense e il vasto orto dell'anfiteatro Castrense, che rischia periodicamente di essere destinato ad improbabili nuove funzioni, a danno di uno degli ultimi resti di una visione campestre, da ruvida Arcadia monastica, delle rovine imperiali. Manca in sostanza un'immagine complessiva del monumento e del suo intorno, compresa la vasta area retrostante, ricca di potenzialità per la presenza di monumenti antichi, musei e aree a verde. La riconsiderazione della chiesa non potrà passare che attraverso un *progetto*, dalla scala urbana a quella architettonica, che ne interpreti, ancora una volta, tutta l'affascinante complessità.

NOTE

¹ ASR, Camerale III, Roma - "Chiese e monasteri", S. Croce in Gerusalemme, b. 1877, c. 132; sull'espulsione dei monaci, c. 133, "Stato delle rendite..."; ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 9, "Extrait du tableau des Eglises susceptibles d'être conservées..." s.f. Al 1805 risale la vendita dei quadri di Rubens, alla quale si oppose il Commissario delle Antichità Antonio Canova, con una vibrante protesta, in nome dei diritti della proprietà pubblica e del principato; ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 7.

² ASR, S. Congregazione del Buon Governo, s. III, b. 132, lettera di Canova sulle condizioni del "tempio di Venere e Cupido" dopo un terremoto (1811); ASR, Camerale II (Amministrazione francese), b. 289, s.f. (riparazioni all'anfiteatro), b. 278, s.f. (scavi nell'area). Il "plan pour l'établissement d'un dépôt de mendicité dans les Bâtimens de l'ancien couvent de S.te Croix à Rome" è conservato negli Archives Nationales di Parigi M. LE MOËL, C.-F. ROCHAT (a cura di), *Archives Nationales. Catalogue général des cartes, plans et dessins d'architecture*, IV, Paris 1974, n. 5413, n. III, Rome 13¹³. Cfr. M. PICCIALUTI, *Dalla "carità romana" alla bienfaisance publique. A proposito di ospedali e soccorsi pubblici nella Roma napoleonica*, in "Rivista storica del Lazio", I, 1, 1993, pp. 199-231.

³ ASR, Camerale III, "Roma - Chiese e monasteri", S. Croce in Gerusalemme, b. 1877, c. 142. La realizzazione dei lavori è attestata in ASR, S. Congregazione del Buon Governo, s. III, b. 125.

⁴ ASCG, serie S. Croce, b. 38, "Notizie del Monastero 1792-1860", "Conto di lavori di Bianco e Pitture fatti nella Chiesa di S. Croce con ordine dell'Ill.mo e R. mo P. Abb. te Benigni, a tutte spese di Giacomo Montesanti Pittore...", datato al 23 aprile 1826, per un importo superiore a 68 scudi. V. Documenti, *infra*, n. 5. I lavori erano probabilmente compresi fra le opere di manutenzione volute ma non attuate, da Pio VII; Cfr. ASV, S.C. Visita Apostolica, b. 7, 1825, c. non numerata.

⁵ D. FRAZZONI, *L'imbianchino decoratore-stuccatore*, Milano 1975 (I ed. 1911), p. 16 e 30-51.

⁶ ASCG, serie S. Croce, b. 38, "Notizie del monastero 1792-1860"; la lettera è inviata al card. Zurla, titolare di S. Croce: "Il sottoscritto Card. Camerlingo prova il più vero piacere nel poter dichiarare all'Em.za Vs. che vennero appagati i lodevolissimi di lei desiderj, essendosi già dati gli ordini opportuni al Sign. Cav. Camuccini Ispettore delle Pitture pubbliche pel restauro sollecito degli insigni affreschi del Pinturicchio esistenti nella Chiesa di S. Croce in Gerusalemme. Avendo poi a cuore lo scrivente che quest'insigni dipinti nulla perdano della loro originalità et antico pregio con soverchj ritocchi, ha disposto che i restauri siano limitati al più vero bisogno [...]. Non sono state reperate altre notizie su tale restauro: l'affresco si presenta oggi, comunque, ridipinto in molte parti e fortemente alterato nelle cromie. Cfr. A.M. CORBO, *Il restauro delle pitture a Roma dal 1814 al 1823*, in "Commentari", XX, 1969, fasc. III, pp. 237-243.

⁷ ASR, Camerale III, "Roma - Chiese e monasteri", S. Croce in Gerusalemme, b. 1877, c. 119 ss.: "Preventivo dei lavori occorrenti per ristoro dei cancelli di ferro che chiudono il Vestibolo della Sagrosanta Basilica di S. Croce in Gerusalemme redatto con ordine di sua Ecc.za R.ma Monsig. Tes. G.le [...]", a firma dell'ingegnere Giuseppe Frattini, 5 ottobre 1834. Non è chiaro se i lavori furono eseguiti in tutto o in parte, poiché si hanno pagamenti ad un ferraro nel 1849 per riparazioni ai cancelli: cfr. ASCG, serie S. Croce, b. 38, "Notizie del Monastero 1792-1860", "Conto di Lavori fatti ad uso di Ferraro per Servizio della Sagrosanta Basilica di Santa Croce in Gerusalemme", per 107 scudi.

⁸ ASR, Camerale III, "Roma - Chiese e Monasteri", S. Croce in Gerusalemme, b. 1877, c. 120, "Preventivo dei lavori occorrenti pel ristoro dei tetti che cuoprono la Sagrosanta Basilica di S.ta Croce in Gerusalemme redatto con ordine di Sua Eccellenza R.ma Monsig. Tes. G.le [...]" a firma dell'ingegnere Frattini, 5 ottobre 1834. Fra i lavori di muratore: "Dovrà decom-

porsi dalle tegole e canali, scopare sul tavolato e poscia ricomporre il tutto che cuopre la navata principale della menzionata Basilica lungo in piano palmi 132. largo nelle due pendenze pal 124 con dettaglio degli otto vani dai quali prendono luce i finestrini della navata stessa". Fra i lavori di imbiancatore: "Si raschierà ove il bisogno lo esige e poscia si daranno due mani di mezza tinta color travertino con terra d'ombra alle volte delle navatelle nell'interno della Chiesa in quelle parti nelle quali si scorgono delle macchie di acqua e al vestibolo." Il preventivo contempla anche restauri alla copertura dell'atrio, con pulitura del tetto, ripristino delle converse e riapertura di due delle finestre del lanternino della cupola. Non sappiamo se le opere previste furono eseguite. Nel gennaio 1848, la Commissione di Antichità e Belle Arti propose una serie di lavori, fra cui: il risanamento dall'umidità della cupola dell'atrio e delle volte laterali; la tinteggiatura nella cappella di S. Elena "che accordi colla volta di musaico"; la ripresa del mosaico del frammento di cattedra situata nel pavimento dell'abside. Il documento conclude: "Il Campanile merita un restauro principalmente nelle armature che sostengono il tetto, essendo stato colpito dal fulmine, e potendo in caso di disgrazia cadere sulla chiesa o sul Monastero". Cfr. ASCG, serie S. Croce, b. 1, "Corrispondenza 1815-1881 e varie", 28 gennaio 1848.

⁹ Mentre la citata veduta di Corsi (1865) mostra dei finestrini in copertura, alcune vedute settecentesche presentano degli abbaini: cfr. la stampa di Van den Aa presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe, Roma, n. FN 6834.

¹⁰ G. SCARFONE, *Il viale di 572 gelsi...*, cit., p. 470 ss.

¹¹ ASCG, serie S. Croce, b. 1, "Corrispondenza 1815-1881 e varie", 1 marzo 1854: quasi sicuramente, si trattò di operazioni volte a ravvivare le dorature di stucchi e bronzi già eseguite nel cantiere settecentesco, ma l'esiguità del dato documentario non consente di avere idee più precise al riguardo.

¹² ASCG, serie S. Croce, b. 40 "Amministrazione 1712-1839", "Preventivo de' lavori da eseguirsi nella V.le Basilica Sessoriana di S.ta Croce in Gerusalemme, per uso di Pittore di Decorazione, e per servizio dei Rev. Monaci Cistercensi, a spese e fattura di Alessandro Montesanti Pittore", per un importo di 237 scudi, 1864.

¹³ R. BESOZZI, *La storia della basilica...*, cit. pp. 49-50: in controfacciata, "al contorno dell'iscrizione succede un architrave sostenuto da due pilastri con basi e capitelli coloriti di travertino, che ornano la porta maggiore di dentro"; nel transetto, "si vede il muro della Tribuna, di cui l'arco tanto al di fuori, che al di sotto è stato dipinto a fresco, e nelle parti laterali sono stati formati due triangoli coloriti di travertino, che hanno un lato in forma d'arco simile a quello della Tribuna, che la rendono compiuta [...]. Nel muro parallelo alla Tribuna vi sono tre archi, che corrispondono alle tre navi della Chiesa, sostenuti con pilastri coloriti di travertino, ed ornati con cornici di stucco, ed altri otto mezzi pilastri negli angoli con sue basi, e piedestalli corrispondenti di travertino, che sostentano le cornici..."

¹⁴ Sulle vicende dello stradone, cfr. M. DE VICO FALLANI, *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento*, Roma 1992, pp. 83-88.

¹⁵ ACS, "Roma Capitale", serie D-3, b. 14, "Decreto di espropriazione del Convento di S. Croce in Gerusalemme...", 18 Agosto 1871; ivi, "Roma Capitale", Ministero della Guerra, serie H, b. 52, c. III, lavori di trasformazione in caserma.

¹⁶ ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. Antichità e Belle Arti (d'ora in poi MPI, AA. BB. AA.), I versamento (1860-1890), b. 569, fasc. 903 (scavi); b. 322, fasc. 195 (acquisto di 80 lapidi, conservate nel braccio residuo del chiostro certosino). Della raccolta, restano oggi poche iscrizioni murate nella parete absidale esterna.

¹⁷ ACS, "Roma Capitale", Ministero dell'Interno, serie C, b. 12, c. VI/1. Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali (BB.AA.AA.) di Roma, dossier "S. Croce in Gerusalemme", lettera della Prefettura di Roma al Soprintendente agli Scavi, ottobre 1872. Ringrazio l'arch. Pierluigi Porzio per aver agevolato la consultazione del materiale documentario presso la Soprintendenza (1985).

¹⁸ ACS, MPI, AA.BB.AA., IV versamento (1908-1960), Div. I, b. 1466. I lavori furono eseguiti dall'Ufficio Tecnico di Finanza per il Fondo Culto; l'obiettivo era quello di creare un'intercapedine, aerata e accessibile, attorno alla cappella. Secondo la relazione di Marchetti, architetto direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, e stando ai disegni allegati, durante i lavori vennero alla luce "alla profondità di circa metri 4,45 dal piano del portichetto cinquecentistico alcune lapidi e sostruzioni a mattoni di opera Romana ed un muro circolare a mattoni, a guisa di vasca, rivestita all'esterno con lastre di marmo fissate con spranghette di metallo [...]. Nella intercapedine sottostante al portichetto in isquadra si rinvenne pure una tomba in muratura, coperta con tegoloni alla cappuccina, di epoca Cristiana". Cfr. nota 91, cap. 1, *supra*. Lavori di minore importanza al cortile più piccolo, a sud della cappella di S. Elena, si ebbero nel 1906, con il rinvenimento di alcune epigrafi: ACS, MPI, AA.BB.AA., III versamento (1898-1907), II serie, b. 656.

¹⁹ ACS, MPI, AA. BB. AA., II versamento (1891-97), II serie, b. 402, fasc. 4489. Fin dal 1893 furono rilevate lesioni sulla volta mosaicata, ma non si provvide subito al restauro, aspettando di porre mano al completo risanamento della cappella. Il direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti afferma che Boni diresse l'intervento di sua iniziativa, facendo reintegrare le tessere lungo le lesioni; i lavori furono per questo bloccati e ripresi dall'ufficio competente. Un rilievo in scala 1:1 delle lesioni è in ACS, MPI, AA.BB.AA., II versamento (1891-97), Allegati grafici, b. 13, fasc. 601.

²⁰ ACS, MPI, AA. BB. AA., II versamento (1891-97), II serie, b. 402, fasc. 4489, con relazione di R. Lanciani (28 febbraio 1894), accompagnata dalla proposta di esporre i frammenti al pubblico, come poi fu eseguito nel corridoio a sinistra dell'abside.

²¹ ACS, MPI, AA. BB. AA., II versamento (1891-97), II serie, b. 402, fasc. 4490. Nel 1896 i Cistercensi riformati della Trappa chiesero di acquistare il complesso monastico e le aree pertinenti, con lo scopo, probabilmente fittizio, di impiantarvi una stazione agricola sperimentale. Iniziò così una lunga diatriba tra il ministero della Guerra, proprietario della caserma insediata nell'ex monastero, favorevole alla vendita, e il ministero della Pubblica Istruzione, rappresentato dal direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, G.B. Giovenale, che richiedeva precise garanzie per la tutela dell'insieme. Giovenale intervenne più volte, arrivando a sconsigliare la vendita, almeno di alcune parti (v. *infra*, Documenti, n. 8), in funzione di futuri restauri. La controversia fu risolta a favore dei Cistercensi con l'intervento del Presidente del Consiglio, che fece pressioni sul ministro della Pubblica Istruzione Gianturco. Una missiva di eguale tenore di Giovenale è in Archivio Storico della Soprintendenza per i BB. AA. AA. di Roma, dossier "S. Croce in Gerusalemme", lettera del 24 giugno 1896.

²² AVR, Visite Apostoliche (fondo conservato nel palazzo Lateranense), 1901, "S. Croce in Gerusalemme", p. 11.

²³ Archivio Storico della Soprintendenza per i BB. AA. AA. di Roma, dossier "S. Croce in Gerusalemme", lettera dell'Ufficio Tecnico della Dir. Gen. del Fondo per il Culto, 23 settembre 1904; nello stesso dossier si conservano alcuni disegni di restauro del campanile, senza data.

²⁴ Per un inquadramento, v. G. SPAGNESI, *L'Esquilino, il primo quartiere di Roma Capitale*, in F. GIRARDI, G. SPAGNESI, F. GORIO, *L'Esquilino e la piazza Vittorio. Una struttura urbana dell'Ottocento*, Roma 1979, pp. 31-73.

²⁵ L. TOSCHI, *I piani attuativi e l'impatto della nuova Roma sulle preesistenze sistine*, in Sisto V e Roma capitale, atti del convegno (Roma 1988), in "L'architettura. Cronache e storia", 8-9, 1988; nello stesso convegno, v. gli interventi di E. Guidotti, M. Fagiolo e, nel dibattito, di G. Miarelli e C. Tiberi. La documentazione sugli edifici della Cooperativa Ferrovieri è in ACS, "Roma Capitale", Serie C, Ministero dell'Interno, b. 12, fasc. C VI-I, 12 ottobre 1904.

²⁶ ACS, MPI, AA. BB. AA., IV versamento (1908-1960), div. I, b. 1466: preventivo per l'affresco del Crocefisso (T. Venturini

Papari, 1911); valorizzazione e restauro degli affreschi nel sottotetto, con la partecipazione di A. Muñoz (1913); preventivo per restauri agli affreschi di Giaquinto nell'abside (R. Buttinelli, 1920). Cfr. G. BLASIOTTI, S. PESARINI, *Pitture del XII secolo*..., cit.

²⁷ AVR, Visite Apostoliche (fondo conservato presso il palazzo Lateranense), 1932, "S. Croce in Gerusalemme".

²⁸ API (A. Porcella), *Le reliquie della Passione e la nuova Cappella di S. Croce in Gerusalemme*, in "L'Illustrazione Vaticana", II, 6, 1931, pp. 23-26; G. BELLONCI, *La cappella delle reliquie a S. Croce in Gerusalemme e la rinascita dell'architettura sacra*, in "Arte sacra", I, 1, 1931, pp. 67-73. Le vetrate sono su progetto di Corrado Mezzana, i cui disegni, pubblicati da Api, sono conservati presso l'Archivio di S. Croce. Su Di Fausto, cfr. V. FASOLO, *L'architetto Florestano Di Fausto*, in "Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca", n. s., VIII, 1965-66, fasc. 1, 6. Altri lavori di manutenzione e restauro sono documentati per gli anni 1932-37 ai mosaici e agli affreschi della cappella di S. Elena, alla cappella del Crocefisso e ai tetti; v. ASR, Genio Civile, Chiese, b. 331, fasc. E, 1932-37.

²⁹ C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1977 (I ed. 1963), p. 59.

³⁰ I prelievi e le analisi dei campioni sono stati effettuati (1986) presso l'Istituto centrale del restauro (Roma) sotto la guida di Laura e Paolo Mora, che ringrazio per la cortese disponibilità. Per la metodologia seguita v. ICR, *Tecnica delle sezioni stratigrafiche*, Dimos I, mod. 4, Roma 1978, *passim*.

³¹ O. M. POTTER, *The Colour of Rome*, London 1909, p. 146.

³² Il tipo di finitura rientra nel novero più ampio delle tecniche di lavorazione dello stucco ad imitazione del marmo. Cfr. D. FRAZZONI, *L'imbianchino*... cit., pp. 174-185; L. SCOLARI, *Le tecniche edilizie e le lavorazioni più notevoli nel cantiere romano della prima metà del Seicento. Le opere in stucco*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 20, 1983, pp. 97-104.

³³ I risultati dell'analisi stratigrafica confermano quanto asserito da Besozzi, secondo il quale gli elementi strutturali dell'atrio imitavano il travertino: ad esempio, la cupola risultava "rinforzata con tante lastre colorite di travertino, quanti sono i pilastri, e le colonne, che la sostengono". Cfr. R. BESOZZI, *La storia della basilica*..., cit., p. 46.

³⁴ Altre opere di Gregorini e Passalacqua mostravano una certa ricchezza cromatica come la bicromia travertino-celestino nel palazzo Episcopale di Porto (BAV, Computisteria Ottoboni, vol. 97, n. 34, lavori di pittura) o come il "turchinetto" e i finti marmi nella confessione di S. Lorenzo in Damaso (BAV, Computisteria Ottoboni, vol. 98, n. 58, lavori di pittura).

³⁵ Archivio Storico della Soprintendenza per i BB. AA. AA. di Roma, dossier "S. Croce in Gerusalemme", "Restauro delle statue e del pannello scolpito della facciata", 1975 (contratto con l'impresa, relazione, stati di avanzamento dei lavori, ecc.); "Restauro della trabeazione", 1976: è stato possibile esaminare le sole perizie di spesa e le relative relazioni. Sugli interventi della Soprintendenza sulle opere d'arte mobili, cfr. I. TOESCA, *S. Croce in Gerusalemme - Pale d'altare*, in "Bollettino d'arte", L, 1965, p. 115.

³⁶ Particolarmente degradata risultava la zona del fregio, con deterioramento e distacco parziale di alcuni dei caratteri dell'iscrizione di Benedetto XIV. Si provvide, quindi, all'asportazione degli elementi ammalorati che, eliminata la sedimentazione creatasi nei vari alvei, furono ricollocati in sede, mediante resine, non precisate, perni in acciaio inox, e stuccature.

³⁷ Archivio Storico della Soprintendenza per i BB. AA. AA. di Roma, dossier "S. Croce in Gerusalemme", perizia di spesa per il restauro dei tetti, lavori eseguiti dal Genio Civile, Ufficio Opere edilizie per la Capitale.

³⁸ A. AFFANNI, *Il restauro dell'atrio ovale nella Chiesa di S. Croce in Gerusalemme a Roma*, in "Beni culturali. Tutela e valorizzazione", II, 2, 1994, pp. 3-7. Su altri interventi della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, v. S. ANTELLINI, *La cappella di S. Elena in S. Croce in Gerusalemme a Roma. Restauro del mosaico e degli affreschi della volta*, in "Beni culturali. Tutela e valorizzazione", II, 1, 1994, pp. 27-33.