

PIETRO DA CORTONA
PICCOLE E GRANDI ARCHITETTURE

MODELLI, RILIEVI, CELEBRAZIONI

a cura di

Sandro Benedetti e Augusto Roca De Amicis



Introduzione

Sandro Benedetti

Saggi di

Sandro Benedetti, Simona Benedetti, Annarosa Cerutti Fusco, Luca Creti,
Augusto Roca De Amicis, Claudio Varagnoli, Marcello Villani, Paolo Vitti

GANGEMI EDITORE

Indice

Introduzione

Pietro da Cortona: svolgimenti ed evidenziazioni	7
di Sandro Benedetti	

I. LA CELEBRAZIONE CRISTIANA 9

Pietro da Cortona: i cicli della celebrazione cristiana	11
<i>La cupola nella cappella di San Filippo Neri alla Vallicella</i>	13
<i>Il voltone nella chiesa di Santa Maria in Vallicella</i>	21
<i>La cupola del Sacramento nella chiesa di San Marco</i>	24
<i>I Santi Ambrogio e Carlo al Corso e la cupola dei Santi Luca e Martina</i>	28
SANDRO BENEDETTI	

II. MEMORIA E MAGNIFICENZA 43

Monumenti gemelli di Girolamo Aleandro e Bernardo Guglielmi	
in San Lorenzo fuori le mura	45
LUCA CRETÌ	

Monumento Montauti in San Girolamo della Carità	57
PAOLO VITTI	

Monumento De Amicis in Santa Maria sopra Minerva	67
MARCELLO VILLANI	

Monumento Ridolfi in Santa Maria in Via Lata	77
MARCELLO VILLANI	

Cappella del Sacramento in San Marco	87
AUGUSTO ROCA DE AMICIS	

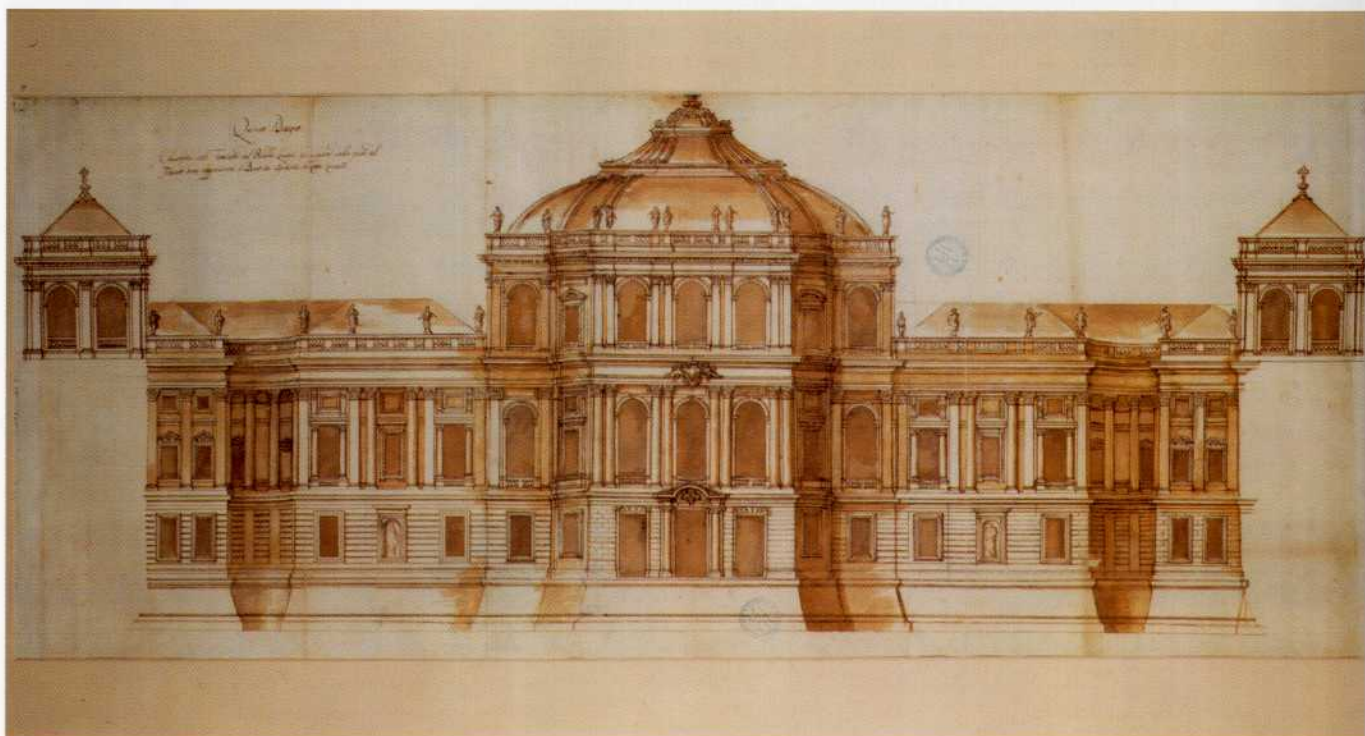
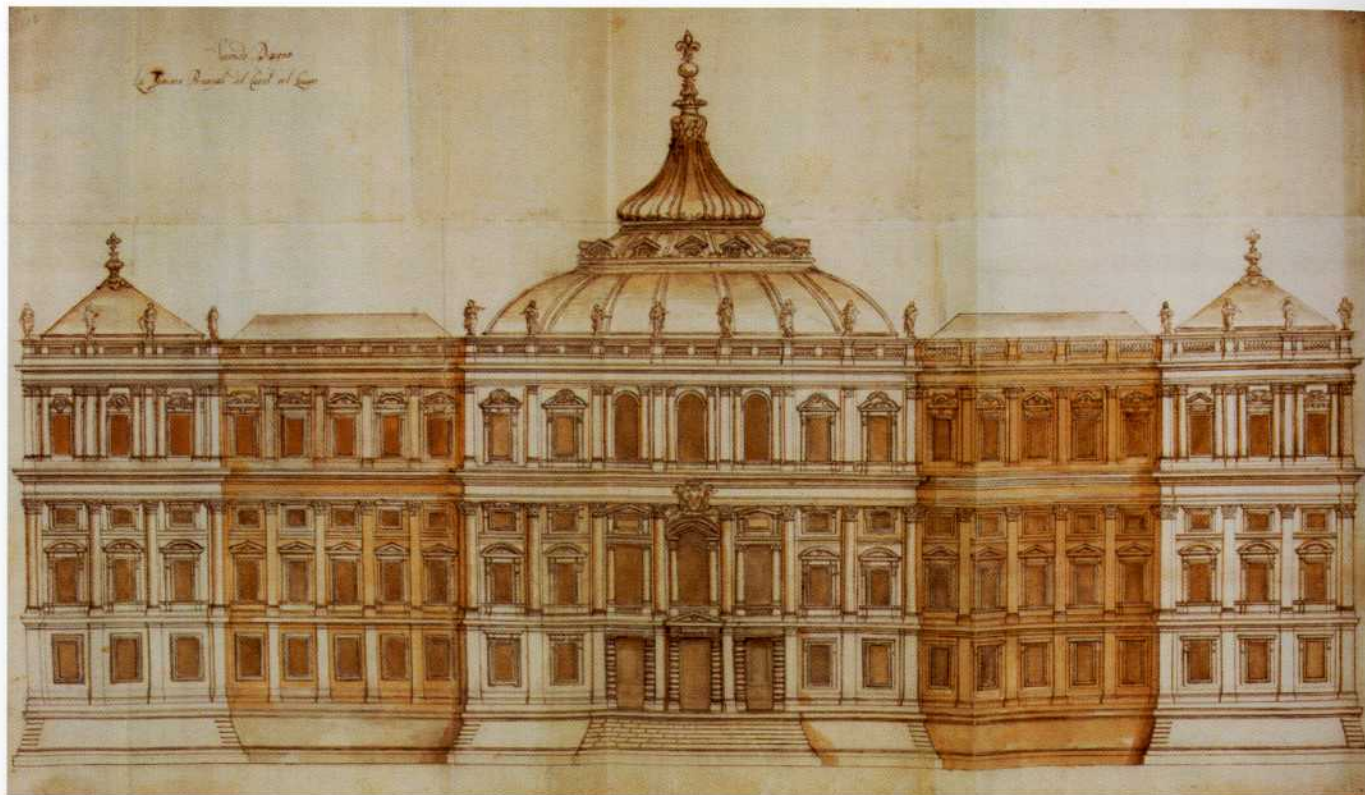
Cappella Chigi in Santa Maria della Pace	99
SIMONA BENEDETTI	

Cappella Gavotti in San Nicola da Tolentino	133
AUGUSTO ROCA DE AMICIS, CLAUDIO VARAGNOLI	

III. SPETTACOLO URBANO E SPETTACOLO IN VILLA	155
Palazzo Barberini, portale e finestre della recinzione presso l'ala Sforza	157
AUGUSTO ROCA DE AMICIS	
Villa Sacchetti al Pigneto	169
ANNAROSA CERUTTI FUSCO	
Il progetto per il palazzo con fontana a piazza Colonna	185
MARCELLO VILLANI	
Il progetto per il palazzo del Louvre	209
ANNAROSA CERUTTI FUSCO, MARCELLO VILLANI	

BIBLIOGRAFIA	229
--------------	-----

1. Pietro da Cortona. Progetto per il palazzo del Louvre. Prospetto orientale, lato Saint-Germain-l'Auxerrois (1664; disegno; Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Recueil du Louvre, I, f. 16; da A. Cerutti Fusco, M. Villani 2002).
2. Pietro da Cortona. Progetto per il palazzo del Louvre. Prospetto occidentale verso Les Tuileries (1664; disegno; Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Recueil du Louvre, I, f. 14; da A. Cerutti Fusco, M. Villani 2002).



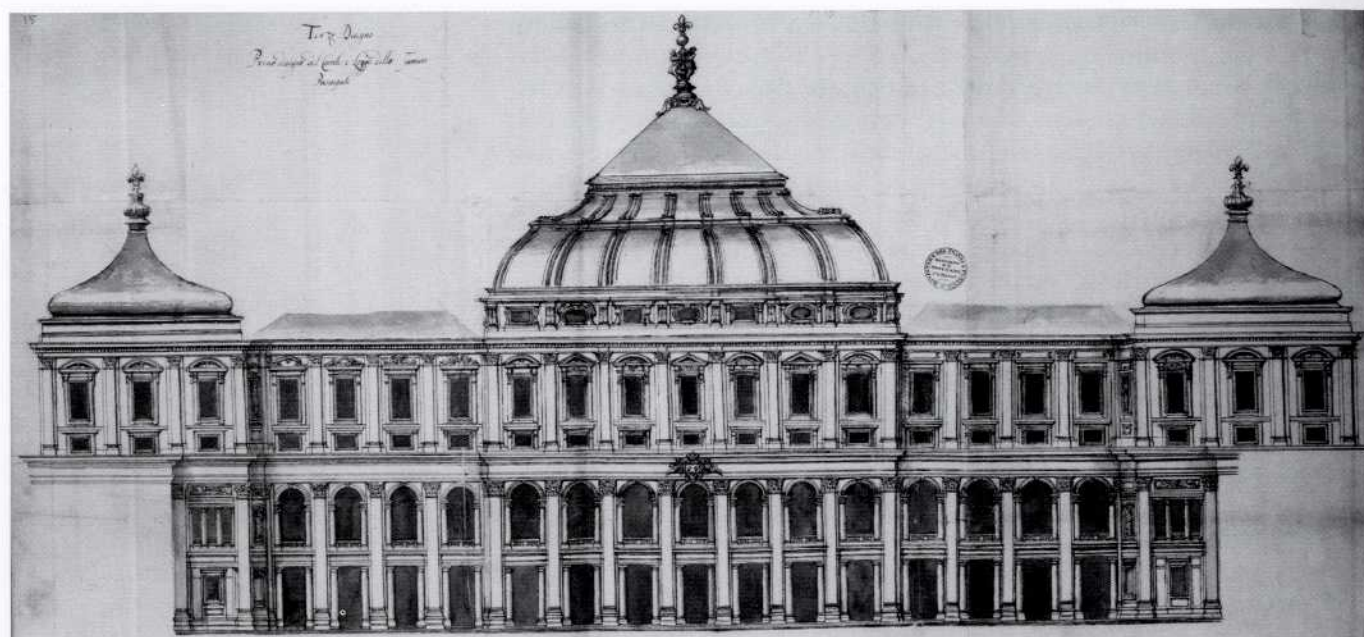
Il progetto per il palazzo del Louvre

di Annarosa Cerutti Fusco, Marcello Villani

1. Su richiesta di Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), nuovo dinamico ministro delle finanze e *Surintendant des Bâtiments du Roi*, l'abate Elpidio Benedetti "Agente del Re di Francia" nonché antico portavoce del Cardinale Giulio Mazzarino, si recava nella capitale dello Stato Pontificio nell'aprile del 1664 con una precisa missione: consultare i maggiori architetti della città in merito ai progetti di ampliamento e riqualificazione del Louvre¹. Le fabbriche del vetusto castello in parte rinnovate, ancora incomplete o in cantiere, si presentavano allo spettatore in modo disorganico come un complesso palinsesto architettonico, esito di una travagliata vicenda storica². Con la sua iniziativa Colbert aveva in mente una strategia complessa, di carattere politico e culturale. Egli voleva innanzitutto contrastare l'intenzione espressa da Luigi XIV, ma ancora discutibile, di eleggere Versailles, invece che il nuovo Louvre, quale residenza del re e della corte. Uno degli strumenti di persuasione che Colbert utilizzava a questo fine era proprio la consulenza che le più celebri personalità della nuova cultura architettonica romana avrebbero potuto offrire al monarca riguardo al rinnovamento della storica dimora parigina³. Nei primi anni sessanta i tempi erano maturi per cogliere i frutti di una ricerca artistica densa di contrastanti orientamenti, avviata in Italia dalla scuola bolognese e dall'Agucchi, i cui esiti più chiari si sarebbero espressi nell'Idée del Bello del Bellori⁴. La ricerca, che si snodava tra Roma e Parigi, dopo una fase molto propositiva e aperta, si precisava sempre meglio soprattutto nell'ambito più strettamente accademico, didattico e teorico, a cui Cortona prendeva parte molto attiva⁵. Tra le due capitali europee dagli anni quaranta in poi si erano intanto sempre più intensificati gli scambi di opere e di artisti, complice il mecenatismo del Cardinal Richelieu e in seguito di Mazzarino⁶. Sebbene il nuovo gusto si affermasse soprattutto grazie alla promozione di committenze prestigiose, dalle famiglie pontificie e principesche alla dinastia De Medici, tuttavia gli orientamenti che già da diversi decenni interessavano la cultura architettonica europea erano diversificati e distinti, ma al tempo stesso per molti aspetti anche convergenti. Nella Parigi di Luigi XIV prevaleva sempre più l'enfasi sul primato della Monarchia e della Nazione, mentre la Santa Sede ribadiva il primato del Vescovo di Roma e favoriva un linguaggio trionfalistico e retorico più erudito, mantenendo il suo tradizionale universalismo teocratico che, pur se in crisi, comunque restava in forte conflitto con la costruzione e le richieste di autonomia delle chiese nazionali protestanti e anche cattoliche.

Il tema del concorso per inviti verteva soprattutto sulla facciata orientale del Louvre, che avrebbe dovuto finalmente conferire un aspetto moderno al prestigioso ma ormai desueto castello reale. Come base per l'elaborazione delle proposte romane veniva inviata in Italia una serie di memorie e disegni, tra i quali spiccavano quelli di Louis Le Vau (1612-1670). Assunta la carica di primo architetto del Re dal giugno del 1654, subito dopo la morte di Le Mercier, Le Vau proponeva nuove soluzioni nel quadro del *Grand Dessein*. Tra le tante, occorre superare la difficoltà di inserire in un contesto armonioso la lunga Grand Galerie che costituiva una prima saldatura funzionale tra "Les Tuileries" (d'ora in avanti Tuileries), residenza voluta da Caterina de' Medici, e l'angolo sud-ovest del Louvre⁷. Dal 1656 Le Vau stava intanto lavorando al Castello di Vaux le Vicomte e dal 1657 elaborava anche il magnifico progetto del Collège des Quatre-Nations, nella cui monumentale cappella

3. Pietro da Cortona. Progetto per il palazzo del Louvre. Prospetto ala orientale verso la Cour Carrée (1664; disegno; Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Recueil du Louvre, I, f. 15; da A. Cerutti Fusco, M. Villani 2002).



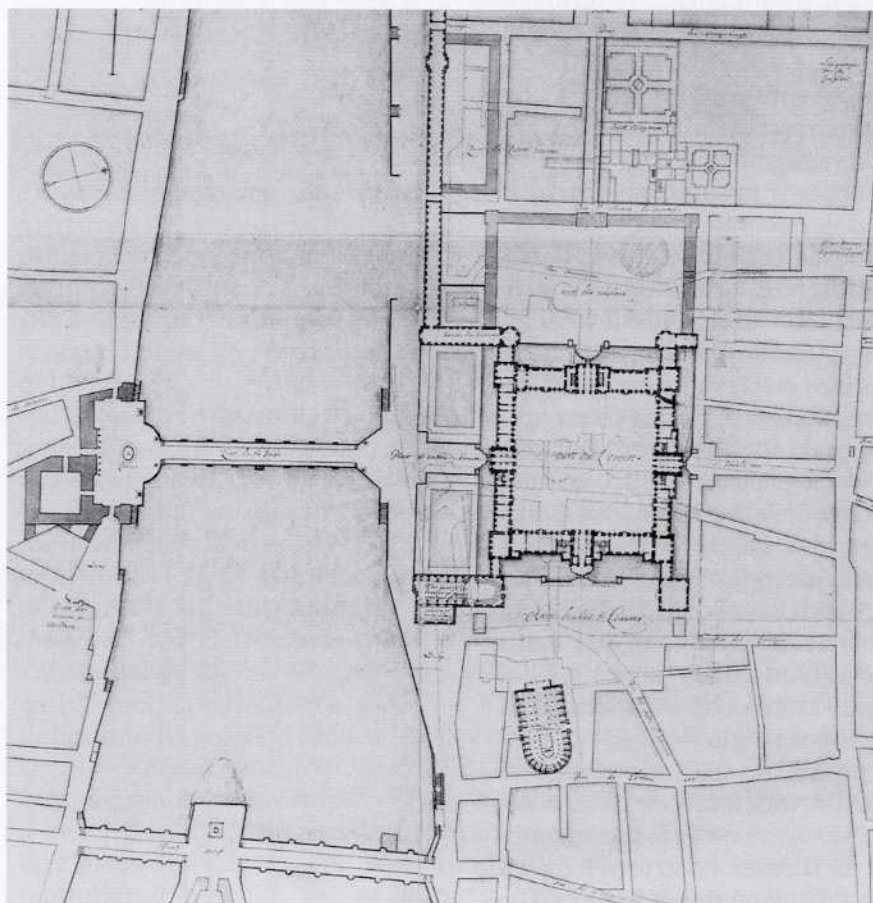
cupolata Mazzarino aveva eletto, in una prospettiva rivelatasi più rapida di quanto previsto, la propria eterna dimora, trasformando lo spazio di culto in un vero e proprio mausoleo⁸. La nuova maestosa fabbrica era da situare sulla Rive Gauche della Senna, proprio davanti alla facciata sud del Louvre (per la metà ovest edificata da Lescot e per l'altra metà est conclusa da Le Vau stesso). Il Ponte (della Pace) ipotizzato nel *Grand Dessein* del 1659 (Musée du Louvre, Recueil du Louvre, Album I, f. 21) per collegare la residenza reale e il Collège avrebbe significato immettere nella residenza regia un asse trasversale di percorso, rivoluzionario per la nuova valenza di direttrice urbana. Il Collège avrebbe potuto assumere un ruolo simbolico, per lo stretto legame politico-religioso che, espresso con l'eloquente linguaggio della pietra, si sarebbe stabilito, non solo dal punto di vista visivo ma anche funzionale, tra il cuore del potere dinastico e laico, e il centro culturale, educativo e cattolico⁹.

Se Le Vau non vide approvati i suoi ambiziosi progetti per la Rive Gauche, anche i suoi disegni per il Louvre (*fig. 4*) sull'altra sponda non ebbero sorte migliore. I progetti, numerosi, non avevano convinto Luigi XVI, né soddisfatto lo stesso Colbert¹⁰, il quale sperava ancora di poter stimolare l'interesse del suo giovane e frivolo monarca con qualche novità allettante di gusto architettonico alla moda. Il primo architetto contattato da Benedetti fu Bernini, la cui fama era fuori discussione: Gian Lorenzo almeno venti anni prima dallo stesso Benedetti era stato già invitato alla corte di Luigi XIII e lo stesso Le Vau era influenzato dalle rivoluzionarie idee berniniane¹¹. Gli altri architetti coinvolti furono poi Borromini, Carlo Rainaldi, Pietro da Cortona e un non meglio identificato architetto dilettante Candiani: su quest'ultimo, figura del tutto sconosciuta, sono state avanzate diverse ipotesi, la più suggestiva (ma forse anche meno plausibile) delle quali lo considererebbe una semplice copertura per lo stesso Benedetti. Quanto alla rinuncia del Borromini,

4. Louis Le Vau. Progetto per il palazzo del Louvre nel contesto urbano e in relazione al progetto per il "Collège des Quatre Nations" sulla sponda opposta della Senna (da H. Ballon 1999).

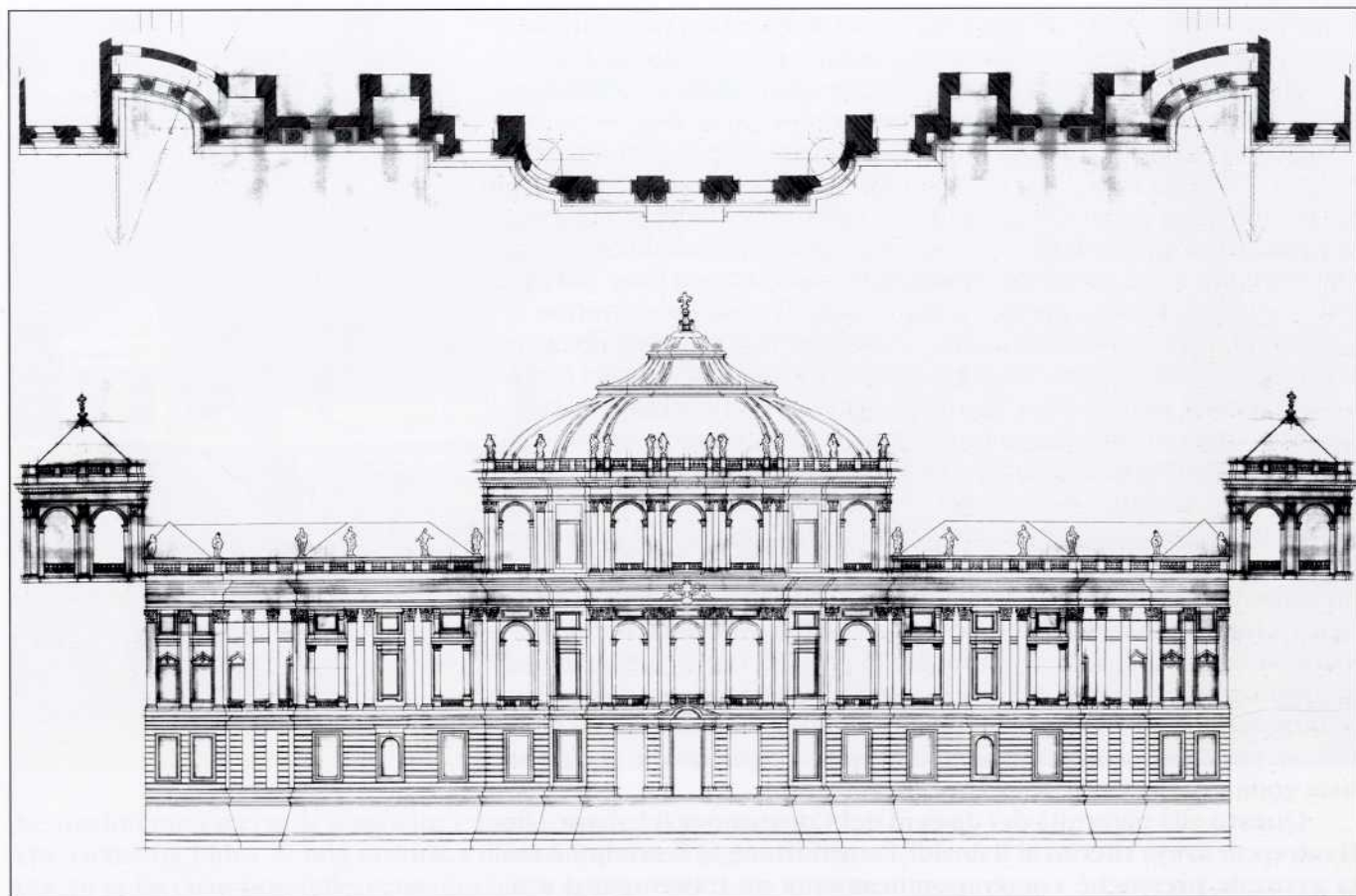
spiegata dal Bernini come una questione formale¹², si è avanzata l'ipotesi che il ticinese non volesse affidare i propri disegni a chi probabilmente non ne avrebbe protetto la paternità, un problema che si presentò poi anche al Cortona. Per la grande stima che godeva, quest'ultimo era stato già convocato negli anni Quaranta alla Corte di Francia, su pressione del potente e controverso Mazzarino, che aveva richiesto i suoi servigi come pittore ufficiale, una carica poi ricevuta dal Poussin¹³. A maggior ragione veniva richiesto ora, all'apogeo della sua fama in tutta Europa, in quanto eccellente (come sosteneva Bellori) artista poliedrico, particolarmente inventivo negli spettacolari cicli decorativi a fresco e stucco¹⁴, che aveva proposto nei palazzi Barberini, Pitti, Pamphili, e al Quirinale, ove i lavori erano ancora in corso d'opera. Il tema del *Grand Décor*, dell'architettura degli interni, interessava molto Luigi XIV e la sua Corte¹⁵. Tuttavia la gloria del Berrettini e la sua influenza in Francia (si pensi a Charles Le Brun) non si accompagnarono a una corrispondente fortuna critica¹⁶.

Tra il maggio e il giugno 1664 il carteggio del Benedetti metteva in luce le difficoltà incontrate dagli architetti incaricati di redigere i progetti, che vennero nonostante tutto inviati a Parigi entro il 15 luglio salvo quelli del Cortona, che giunsero due mesi più tardi. Luca Berrettini, tra gli altri, sottolineava come la consegna del progetto da parte di Pietro fosse avvenuta solo successivamente¹⁷. Tale



circostanza era peraltro confermata anche dallo stesso Benedetti, che da un lato la attribuiva al precario stato di salute dell'architetto "stroppiato dalla gotta" e al fatto che il Cortona voleva redigere i disegni "di suo pugno", e dall'altro la giustificava anche col timore non celato dal Berrettini, che i disegni venissero mostrati al Cavalier Bernini¹⁸. A tal proposito Ciro Ferri in una lettera indirizzata a Lorenzo Magalotti il 17 febbraio 1666, si spingeva ad ipotizzare che Bernini avesse utilizzato una soluzione del Cortona, riguardo al sistema dell'ordine gigante (evidentemente riferendosi al prospetto verso la Cour Carrée, che ingloba due piani sovrapposti; tuttavia l'ispirazione sembra provenire dal Campidoglio e quindi essere riferibile a una comune matrice michelangiolesca). L'insinuazione del Ferri, non priva di fondamento, circa una eventuale scorrettezza di Bernini è riportata dal Bottari nella sua *Raccolta di Lettere*, e messa in luce da Portoghesi¹⁹. Anche Gargiani è incline a riconoscere una influenza dei disegni cortoniani sui progetti del Bernini successivi al primo²⁰. Fu solo nel settembre del 1664, secondo la relazione di Benedetti, che i disegni cortoniani giunsero in Francia, tramite però non Benedetti, che appariva troppo incline a favorire il Bernini, quanto invece attraverso il Granduca di Toscana²¹. Alessandro VII, che volle visionare i disegni cortoniani prima dell'invio²², rimase particolarmente affascinato dalle proposte del Berrettini, che, sembra, giudicò le più convincenti.

Non disponiamo purtroppo di molte testimonianze in merito alle reazioni francesi al progetto cortoniano: il poco lusinghiero giudizio di Paul Fréart de Chantelou (20 ottobre 1665), secondo il quale Pietro avrebbe concepito un edificio più simile ad un tempio che a un palazzo²³ (forse a causa della predominanza delle cupole), appare tutt'altro che obiettivo, poiché si stava approvando il progetto del Bernini, invitato subito a recarsi a Parigi. Altrettanto generiche e confutabili erano le critiche che Chantelou riservava anche agli altri architetti italiani esclusi, in particolare al Rainaldi²⁴. Lo stesso genio del Bernini non riuscì a prevalere sugli interessi dei suoi rivali francesi e in particolare sull'abile Claude Perrault²⁵. Il fratello di Claude, Charles (1628-1703), nelle sue *Mémoires*, scritte intorno al 1702 e pubblicate postume a proposito del Louvre rivelava interessanti retroscena che vedono protagonisti Bernini, Colbert, e i fratelli Perrault. Charles metteva in luce l'aspra competizione tra gli architetti francesi e Bernini, e una volta citava anche Pietro da Cortona²⁶. Oltre ad altri argomenti in favore di un Louvre tutto francese, Perrault sottolineava la peculiarità delle tecniche e dei metodi di cantiere francesi, ben lontani dalla tradizione costruttiva romana del Seicento²⁷. Inoltre sosteneva che erano incompatibili con i progetti berniniani anche le esigenze funzionali e di etichetta del Palazzo Reale del Louvre, destinato ad essere utilizzato soprattutto come residenza stabile invernale del Re. Da parte sua Colbert richiedeva più attenzione alla sicurezza (non compatibile con la soluzione delle logge) e più dettagli nel progetto circa il tema della *commoditas* applicata agli appartamenti privati reali e a suo parere trascurata da Bernini a favore di un interesse preponderante per i luoghi rappresentativi della *maiestas* monarchica. Tali rilievi in merito agli aspetti tecnici, costruttivi, distributivi, e anche economici, furono poi continuamente riproposti da



gli storici in Francia²⁸. Queste critiche, in parte fondate, contribuirono a creare i presupposti dei pregiudizi che nel secolo successivo colpirono l'arte barocca specialmente italiana²⁹. Approfittando del nuovo impegno di Le Vau per Versailles – sede eletta da Luigi XIV quale sua splendida dimora di corte –, Perrault riuscì nell'intento di attribuirsi il maggiore merito per l'edificazione della *Grand Colonnade* del Louvre³⁰.

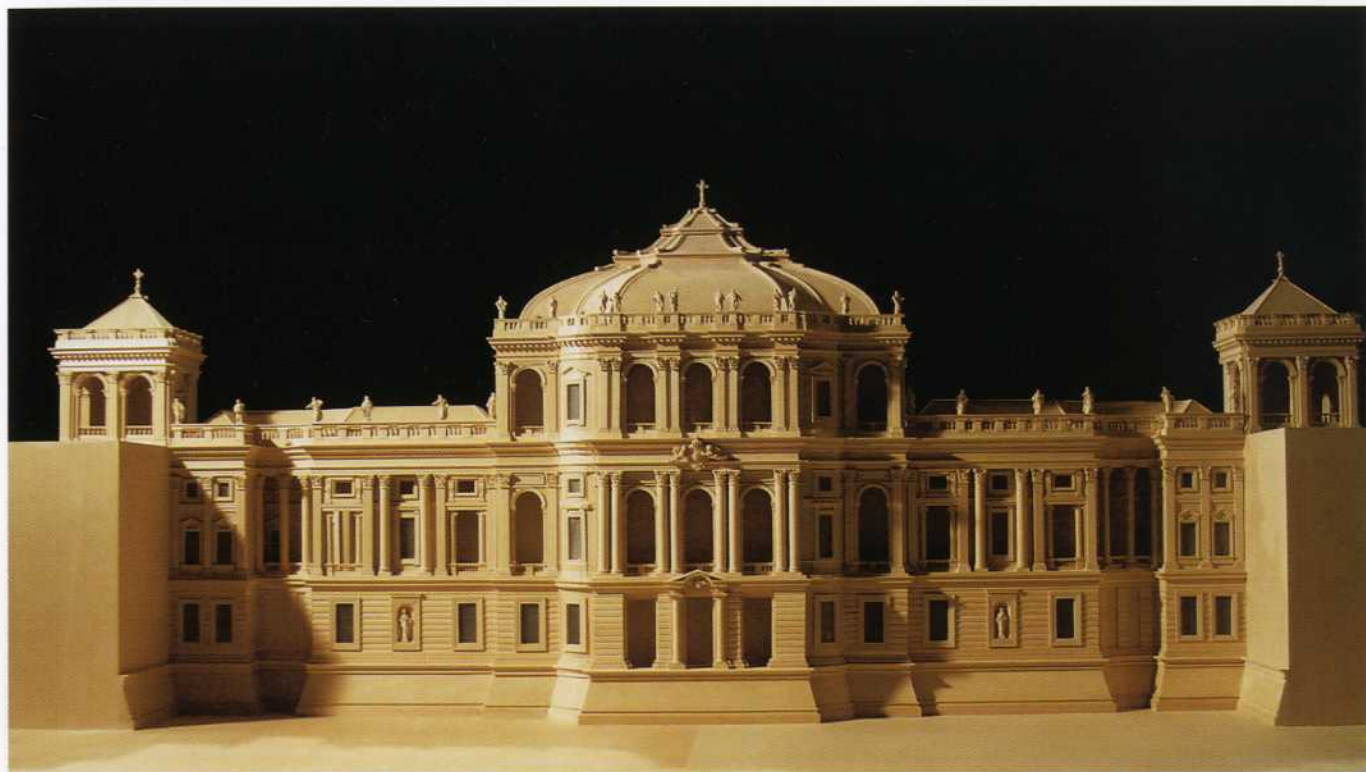
Il progetto cortoniano è oggi noto solo attraverso tre dei cinque grandi disegni che giunsero sicuramente a Parigi, come già sottolineato esaminati, tra i primi autorevoli studiosi, da Portoghesi e Noehles. Si tratta di tre elevati che fanno parte della Raccolta del *Département des Arts Graphiques* del Museo del Louvre (*Recueil du Louvre*, Album I, ff. 14-16). Essi riguardano rispettivamente: il prospetto occidentale sul cortile interno (verso le Tuileries, definito il *Quinto disegno... che riguarda la Corte Comune*, f. 14); la controfacciata dell'ala orientale (*Terzo Disegno... verso la Cour Carrée*, f. 15), lunga circa 120 metri; l'elevato orientale (si tratta del progetto più importante, definito nella legenda redatta dallo stesso Cortona come *Secondo disegno - La facciata principale del castello del Louvre*, f. 16) verso Saint-Germain-l'Auxerrois³¹, il Pont Neuf e la Place Dauphine, (*figg. 2-4*), lungo circa 180 metri³². Le fronti presentate raffigurano ciascuna una maestosa cupola, che sottintende un salone (eventualmente a pianta ovale o di altra forma allungata e mistilinea), forse simile alle

proposte dello stesso Le Vau³³ e quindi anche il raddoppiamento della profondità delle sole ali est ed ovest della fabbrica. In assenza quindi di una pianta attribuibile al Cortona, possiamo far riferimento al disegno del Le Vau summenzionato.

In base alla precisa nota di Luca Berrettini ("Fece dunque quattro pezzi di disegni di detto Palazzo cioè le 4 facciate con la sua pianta") e alle stesse didascalie presenti nei disegni, gli elaborati mancanti si potrebbero distinguere nel modo seguente: il primo dovrebbe essere inerente a una pianta del palazzo (del piano terra o forse più probabilmente del piano nobile); l'altro (ossia il quarto) dovrebbe riguardare la facciata dell'ala occidentale interna alla Cour Carrée. Se il primo elaborato grafico mancante fosse la pianta menzionata da Luca, la *legenda* del Cortona "Primo disegno" farebbe supporre la redazione anche di un "Secondo disegno". Quest'ultimo potrebbe riferirsi con probabilità ad una soluzione alternativa della facciata est, rispetto alla versione del prospetto speculare ovest, prospiciente il cortile quadrato. Una preziosa annotazione del Benedetti ("havendolo voluto tirare tutto di suo pugno")³⁴ attesta comunque l'autografia degli elaborati cortoniani. Considerate le precarie condizioni di salute dell'architetto, l'impegno personale di Pietro conferma il suo rilevante interesse di fronte all'opportunità di suggerire straordinarie invenzioni ed esprimere la sua poetica in architettura. I suoi disegni costituiscono il frutto generoso, ancora una volta, del suo "animo grande", sia per il prestigio dei mecenati, sia per la reputazione di cui l'artista godeva nella Corte francese³⁵.

Quanto alla paternità dei disegni del Cortona per il Louvre, che Hautecœur aveva riferito al Rainaldi, l'attribuzione al Berrettini è stata avanzata pressoché contemporaneamente da P. Portoghesi e K. Noehles (1961). Da allora il riconoscimento è stato sostanzialmente accolto dalla critica. L'attribuzione era motivata tanto da considerazioni di natura stilistica, quanto dall'esame dei caratteri del *ductus* grafico, che tradisce a volte un segno tremolante attribuibile a una mano a tratti impedita dalla salute malferma, come quella appunto del Cortona. Degna di nota è poi l'introduzione, tipicamente cortoniana, di numerose varianti all'interno del medesimo disegno, tanto più rilevante pensando al carattere 'ufficiale', di presentazione, conferito ai disegni stessi. Purtroppo le notizie relative al progetto del Berrettini sono assolutamente scarse rispetto ai commenti riservati specialmente al Bernini, e poi anche ai progetti del Rainaldi e del Candiani.

Un sintetico giudizio sul progetto del Berrettini porta ad evidenziare alcune scelte compositive generali. Innanzi tutto appare chiara la volontà di Pietro da Cortona di diversificare i prospetti del palazzo, che assumono linee architettoniche nettamente differenziate. Questa scelta può contribuire a spiegare una certa discontinuità qualitativa che emerge dal confronto e dal contrasto tra le facciate. Si tratta di diversità che corrispondono alle differenti relazioni che si stabiliscono tra le parti e il sito: i prospetti si rapportano al nuovo vasto giardino (*corte comune*) a est delle Tuileries (prospetto f.14), alla stereometrica *Cour Carrée* (prospetto, f.15), e infine a Saint-Germain-l'Auxerrois, alla vista sullo sfondo del Pont Neuf, vero cuore della città storica (prospetto, f. 16). Solo a una notevole distanza sareb-



be finalmente emersa la singolare cupola conclusa da una lanterna, che richiama l'idea di una corona, culminante con il giglio di Francia. Se la facciata orientale verso la chiesa appare piuttosto austera ed esprime un tono alquanto rigido nell'impaginazione sintattica dei diversi livelli, il prospetto occidentale (f.14), sul cortile-giardino o corte comune, presenta caratteri indubbiamente più originali³⁶, improntati a una ricerca di dinamismo che si riscontra nella scomposizione della compattezza dell'articolato bulbo murario, nella leggerezza delle aperture e nella trasparenza delle visuali. Altri elementi di complessità sono: l'alternanza di logge aperte e di elementi murari, in un sapiente intreccio di aggetti e di recessi; l'equilibrata combinazione di paraste e di colonne; la coesistenza di sistemi ad archi e di strutture trabeate; il ritmo serrato di finestre, nicchie, bugne a fasce, e marcapiani; il coronamento della balaustra del tetto del palazzo, la cui orizzontalità è interrotta dall'accento verticale delle statue. La balaustrata, che va ritenuta una soluzione classica, benché poco francese, istituiva dotti riferimenti a Palladio e al divino Michelangelo, invocato anche da Bernini, secondo le *Mémoires* di Charles Perrault³⁷. La gerarchia verticale ha il suo culmine nella grande cupola a costoloni (la cui calotta esterna, di protezione, doveva essere presumibilmente realizzata all'interno in carpenteria di legno, secondo una consolidata tradizione francese, ma anche veneta). Rispetto a talune chiese parigine del Seicento (come, ad esempio, la chiesa dei Gesuiti Saint-Paul-Saint-Louis), le cui strutture cupolate mantenevano una canonica sagoma esterna che riprendeva la linea della calotta interna rendendola più slanciata, Cortona proponeva un salto qualitativo. Le cupole del Louvre, per il loro inedito aspetto, avrebbero



svolto il ruolo di segno dominante, trionfalistico e festivo, unico nella sua singolarità. Nella rinuncia al verticalismo, a favore di una emergenza più a carattere urbano che architettonico, si puntava all'effetto di sorpresa indotto nello spettatore.

2. La trasposizione in un modello tridimensionale del progetto di Pietro da Cortona per il palazzo del Louvre - noto grazie agli elaborati grafici conservati presso il *Département des Arts Graphiques* del Museo del Louvre (*Recueil du Louvre*, I, ff. 14-16)³⁸ - ha richiesto la soluzione di un'articolata serie di nodi interpretativi e di problemi esecutivi. Innanzitutto, è stato necessario operare una selezione nell'ambito dei tre disegni del Berrettini, relativi ad altrettanti prospetti dell'edificio (orientale, occidentale, sulla corte). La scelta è caduta sulla facciata occidentale: decisione determinata da una valutazione di tipo qualitativo, costituendo il prospetto verso le Tuileries, come peraltro più volte criticamente evidenziato, l'esito di maggior rilievo della ricerca cortoniana. Il passo successivo ha condotto all'individuazione di una scala adeguata a rispondere contemporaneamente a più esigenze: operare con misure congruenti al modello nel suo complesso, ma al tempo stesso ottimali anche ai fini dell'esecuzione delle singole soluzioni di dettaglio; pervenire ad un apprezzabile grado di definizione del progetto, in modo da illu-



strare con chiarezza l'articolazione dei volumi, ma anche i nodi sintattici fondamentali e le soluzioni morfologico-decorative caratterizzanti. Il rapporto 1: 100 è sembrato il più indicato per ottenere questi risultati: in base ad esso, è stata dunque condotta la restituzione grafica del prospetto cortoniano (fig. 5) e, successivamente, la realizzazione del modello ligneo³⁹ (figg. 6-15).

Superata questa fase preventiva, è emersa l'esistenza di una seconda serie di problemi, legati da una parte allo specifico approccio del Berrettini alla definizione grafica progettuale, dall'altra al grado di completezza dei disegni pervenuti.

In merito al primo punto, è già stata più volte sottolineata la tipica attitudine dell'architetto a indagare, nell'ambito del medesimo elaborato grafico, più soluzioni sintattiche e formali. In altri termini, il *modus operandi* cortoniano porta a definire una griglia generale di riferimento, al cui interno sperimentare soluzioni diverse. In questo senso, non è eccessivo affermare come non esista quasi disegno architettonico del Berrettini che non riveli un continuo scavo creativo, una personale ricerca improntata ad una virtuosistica *variatio*: caratteristica particolarmente rilevante per ciò che riguarda il Louvre, per il quale il Portoghesi ha acutamente evocato un processo autocritico così accentuato da non arrestarsi nemmeno nella definizione finale di disegni 'ufficiali' destinati ad essere mostrati a Luigi



XIV⁴⁰. Nel caso della reggia parigina, Pietro indaga soprattutto modifiche di dettaglio: soluzioni sintattiche localizzate, incorniciature di finestre, inserti decorativi; in altri termini, *variazioni sul tema* che non alterano, a differenza di quanto accade in altri elaborati cortoniani (si pensi al progetto per la facciata di palazzo Pitti), l'immagine complessiva. Nel passaggio alla traduzione grafica in scala, e da questa al modello tridimensionale, la contemporanea presenza di più soluzioni ha tuttavia innescato necessariamente un ulteriore processo selettivo, finalizzato in questo caso ad isolare l'esito 'ultimo' tra le diverse opzioni possibili.

Una ricerca che ha peraltro favorito un'analisi puntuale, e dunque non solo a livello generale, del progetto cortoniano. Se infatti, in primo luogo, appare chiara la volontà di Pietro da Cortona di diversificare compositivamente i diversi prospetti del palazzo (attribuendo loro linee architettoniche differenziate), la facciata orientale si presenta, in particolare, piuttosto 'bloccata' nella sua articolazione, denunciando al tempo stesso accenti alquanto rigidi nell'impaginazione dei diversi livelli (frutto forse del tentativo, solo in parte riuscito, di pervenire ad un'immagine finale improntata ad una severa monumentalità). Il prospetto sul cortile manifesta caratteri diversi: a questo proposito, già il Portoghese aveva a suo tempo segnalato la convergenza compositiva con il più tardo progetto berniniano per lo



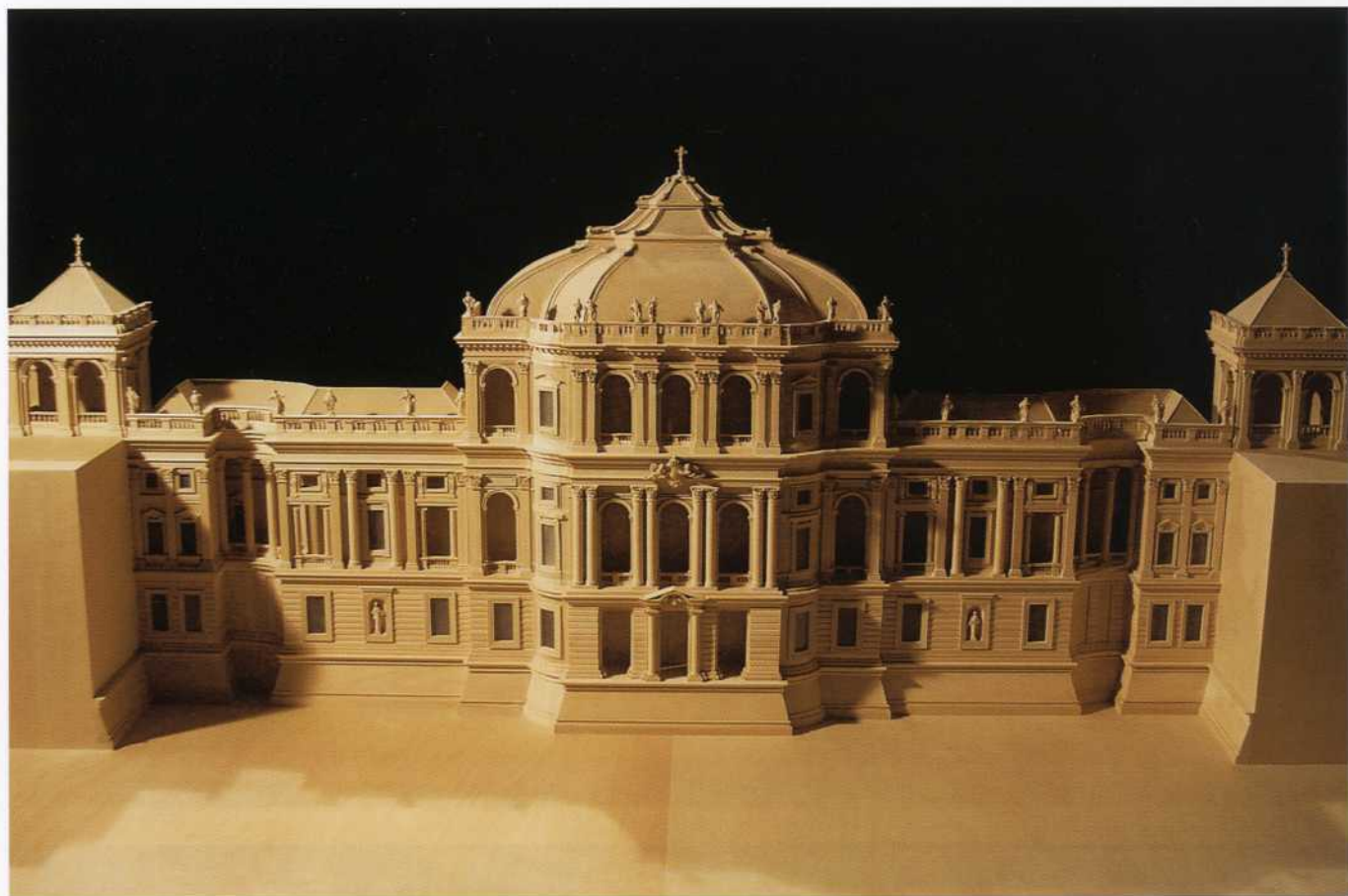
stesso Louvre; le analogie presenti, riferibili soprattutto al comune ricorso all'ordine gigante - tali da richiamare alla mente la disposizione di Alessandro VII (1656), peraltro puntualmente riecheggiata dallo stesso Benedetti (1664), finalizzata ad evitare che i due architetti potessero guardare l'uno i disegni dell'altro⁴¹ - non devono tuttavia portare a sottovalutare le altrettanto evidenti divergenze (si noti, ad esempio, come, a differenza del Bernini che replica le arcate su entrambi i livelli, Pietro inserisca al piano terra una struttura trabeata a colonne ioniche, secondo l'*exemplum* michelangiolesco del palazzo dei Conservatori).

Non è azzardato considerare il prospetto occidentale come l'esito migliore del progetto del Berrettini, così come a noi pervenuto; ad una attenta lettura, inoltre, la facciata manifesta alcuni tra gli elementi-chiave dell'architettura cortoniana. Innanzitutto, la molteplicità delle soluzioni presenti, dall'alternanza di logge e pareti all'equilibrata combinazione di paraste e colonne, dalla coesistenza di archi e strutture trabeate alla successione di finestre, nicchie e fasce: una virtuosistica *varietas* compositiva, che sembra concretizzare quella ricchezza creativa teorizzata dallo stesso Berrettini nel trattato scritto insieme al gesuita Ottonelli⁴² (fig. 9). In secondo luogo, la facciata risolve la propria impostazione compositiva e la stessa articolazione plastico-volumetrica nell'armonica combinazione di settori retti e

curvi (fig. 11), secondo un *modus operandi* che innerva l'intera parabola professionale del Berrettini⁴³: si notino, in particolare, i raccordi concavi delle logge laterali (uno degli inserti indubbiamente più riusciti dell'intero progetto) e quelli convessi, molto più contenuti dimensionalmente dei precedenti, ma tali da accentuare il maestoso avanzamento del blocco centrale a triplice arcata (fig. 11). Infine, il prospetto può essere interpretato come uno degli ultimi esiti, dal punto di vista cronologico, della ricerca cortoniana sul tema del rapporto tra parete e ordine architettonico⁴⁴: in quest'ambito si collocano episodi come, in corrispondenza della nicchia centinata del basamento bugnato, la splendida soluzione nel piano nobile delle colonne libere risaltate sullo sfondo parietale (figg. 12-13), secondo quell'attitudine allo 'scavo' della struttura muraria con conseguente inserimento dell'ordine, già esplorato, sulla scorta della lezione michelangiolesca, nell'interno della chiesa dei Santi Luca e Martina. L'ordine architettonico, d'altro canto, viene declinato nelle principali opzioni combinatorie: dalle semiparaste dei settori laterali alle colonne libere, dalla combinazione tra ordine corinzio maggiore e ionico minore alle semicolonne binate inquadranti gli archi della loggia centrale (fig. 7); non mancano, infine, i tipici inserti cortoniani 'abbreviati', come le semiparaste sintetiche (prive cioè di capitello e con modanature semplificate) posizionate nei nodi di inversione geometrica o compositiva, in particolare nei raccordi tra la parte centrale e le ali (fig. 10).

Numerosi appaiono poi i rimandi, già evidenziati in particolare dal Portoghesi, ad altre opere cortoniane: basti qui ricordare l'impaginazione a fasce e semplici finestre a riquadri del piano terra, secondo modi visibili nei palazzetti laterali di Santa Maria della Pace oppure le finestre ovali della copertura del padiglione centrale dal prospetto orientale, analoghe a quelle dell'attico della più tarda cupola dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso.

Per ciò che riguarda invece l'insieme delle questioni specifiche legate al progetto, la principale difficoltà è derivata dall'assenza di quella pianta del palazzo che, come ricordato esplicitamente da Luca Berrettini e come peraltro appare del tutto logico, completava il novero dei disegni redatti da Pietro da Cortona. Una perdita grave: non solo ai fini della valutazione critica generale del progetto cortoniano, ma anche per la stessa comprensione dell'impostazione distributiva dell'edificio. In altri termini, l'assenza di una planimetria di riferimento ha costretto a ricavare dallo stesso prospetto verso le Tuileries le indispensabili indicazioni relative all'articolazione volumetrica del prospetto (con gli aggetti ed i ritiri dei diversi corpi edilizi), alla distinzione tra pareti e logge (in particolare, alla profondità di queste ultime), alle combinazioni dell'ordine architettonico (si pensi ad esempio all'alternanza tra semicolonne, colonne libere ed inalveolate). In questo senso, un indubbio ausilio è venuto dalla notevole capacità del Berrettini di suggerire, anche in disegni a proiezione ortogonale, aggetti, scavi murari, nodi architettonici: in considerazione della particolare tecnica utilizzata, basata sull'uso differenziato dell'ombreggiatura ad acquerello, non è azzardato ipotizzare una particolare sensibilità di resa ottica propria del grande e celebrato pittore. Pur alla luce di queste considerazioni, è indubbio co-



me talune parti del prospetto cortoniano si prestino a più di una lettura interpretativa: basti qui ricordare l'effettiva profondità da attribuire alle logge trabeate dei settori mediani e dello stesso blocco centrale, oppure l'esatta risoluzione dei lati non visibili delle due altane laterali; o ancora, il reale sviluppo della monumentale copertura a calotta nervata. Piuttosto che ipotizzare scelte suggestive, ma di problematica verifica, si è preferito in questi casi ripiegare su soluzioni 'neutre', tali da una parte da evitare personali e discutibili integrazioni del progetto cortoniano, e dall'altra da non pregiudicare, per la disturbante presenza di lacune architettoniche, l'effetto complessivo⁴⁵. In altri termini, si è cercato costantemente di non intaccare la credibilità d'insieme della ricostruzione delineata: senza dunque indulgere in arbitrari tentativi di riconfigurazione, ma assicurando comunque la piena leggibilità tridimensionale dell'idea progettuale del Berrettini.

Di scarsa utilità, per ciò che concerne questo specifico punto, è stato il confronto con le piante disponibili relative agli altri progetti, sia quelle elaborati dagli altri architetti italiani, sia quelle riconducibili al Le Vau. Sebbene le notizie relative al progetto cortoniano siano tutt'altro che puntuali, risulta infatti possibile avanzare alcune ipotesi in merito al grado di rispondenza del progetto stesso alle indicazioni formulate da parte francese. Come è noto, l'abate Benedetti

12-13. *Dettagli dell'ordinanza che articola il piano nobile.*





aveva condotto con sé un discreto numero di disegni relativi al Louvre - in particolare, appunto, quelli redatti dal Le Vau - affinché gli architetti italiani interpellati potessero da una parte esprimere una valutazione sull'opera del francese, dall'altra giovare di riferimenti concreti per i loro progetti: il Benedetti nel corso del suo soggiorno romano ("che si ha della prova ad accoppiare questo col ligame [...] con la vecchia fabbrica", 13 maggio 1664) e, soprattutto, lo Chantelou circa un anno dopo l'invio dei disegni in Francia ("è fatto senza alcun riguardo per ciò che è presentemente il Louvre", 20 ottobre 1665) attestano esplicitamente nel primo caso le difficoltà denunciate dagli architetti italiani nell'armonizzare le proprie idee con le strutture esistenti e, nel secondo, la sostanziale indipendenza del progetto cortoniano da quella parte dell'edificio già realizzato⁴⁶. In altri termini, è possibile ipotizzare che il progetto di Pietro da Cortona avesse tenuto in conto solo marginalmente dei vincoli iniziali, affrancandosi dunque, al di là dell'impostazione generale e delle dimensioni generali d'ingombro, dalle indicazioni francesi, puntando piuttosto a un'impostazione generale tipica della cultura architettonica francese. L'articolazione a padiglioni voltati del castello, di chiara intonazione transalpina come già evidenziato dal Noehles, era enfatizzata con cupole poste al centro della composizione; l'aspetto in parte fortificatorio era ripreso nel bugnato, negli avancorpi angolari e nella scarpata emergente dal fossato.

Per quanto limitata al solo prospetto occidentale, la realizzazione del modello del progetto di Pietro da Cortona per il Louvre si è dunque svol-



ta in parallelo con un'analisi dilazionata nel tempo, basata, non da ultimo, sul continuo 'contatto' con l'opera architettonica cortoniana nel suo complesso: dai principi compositivi alla casistica delle soluzioni sintattiche elaborate nel corso dell'intera attività professionale, dalle soluzioni spaziali elaborate nelle diverse opere ai particolari accorgimenti distributivi e formali introdotti nell'uso dell'ordine architettonico e nell'apparato decorativo. In altri termini, la realizzazione del modello è stata considerata anche come una preziosa occasione per guardare al progetto cortoniano non nella riduttiva ottica dell'*unicum*, ma come espressione di una ricerca architettonica sviluppata nel corso di oltre tre decenni dalla chiesa dei Santi Luca e Martina alla cupola di San Carlo al Corso.

Annarosa Cerutti Fusco è responsabile della prima parte dello studio, Marcello Villani della seconda. Gli autori ringraziano il prof. Sandro Benedetti per avere accettato di visionare la ricostruzione grafica del prospetto occidentale del progetto cortoniano e il relativo modello, suggerendo modifiche e integrazioni.

¹ A. BETTAG 1998; D. ERBEN 2004. Si veda la lettera al Colbert dallo stesso Benedetti ("Giunsi con l'aiuto di Dio tre giorni sono in questa Città", 22 aprile 1664; da ultimo: D. DI CASTRO MOSCATI 1988, pp. 85-86). La presenza in città del Benedetti, evento ricordato con significativa enfasi anche nel diario dell'Avvocato concistoriale Carlo Cartari (ASR, *Cartari Febei*, 80, ff. 18v, 40r), si inquadra nel più generale riavvicinamento tra Parigi e Roma seguito alla gravissima crisi iniziata nell'agosto del 1662 con l'*affaire* dei soldati Corsi: riavvicinamento ufficializzato solo due mesi prima dalla cosiddetta Pace di Pisa, firmata grazie alla mediazione del Granduca di Toscana Ferdinando II. Sul Benedetti: A. MEROLA 1966; D. DI CASTRO MOSCATI 1988.

² J.-P. BABELON 1984; IDEM 1996. Per la complessa storia costruttiva del palazzo del Louvre si vedano, oltre agli autorevoli studi di Hautecoeur, Aulancier, Babelon, Perouse de Montclos, Mirot, da ultimo: S. FROMMEL 2002; M. CARMONA 2004; N. MILOVANOVIC 2005, con bibliografia precedente.

³ I due principali saggi dedicati al progetto di Pietro da Cortona per il palazzo del Louvre rimangono quelli di P. PORTOGHESI 1961, in part. pp. 249-266 e di K. NOEHLES 1961. Un interessante contributo è anche la Tesi di Laurea di R. LARCINSE 2001-2002. Commenti e riflessioni sul tema sono presenti anche negli studi più generali relativi al Louvre (ad esempio, D. DEL PESCO 1984; R. V. BERGER 1993; R. GARGIANI 1998) e all'opera architettonica di Pietro da Cortona (ad esempio, la scheda in A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI 2002, pp. 304-309).

⁴ La teoria del Bellori fu esposta davanti all'Accademia di San Luca in una conferenza tenuta nel 1664, che inaugurava un dibattito, da cui sarebbe poi sfociata una corrente definita accademismo classicista (A. BETTAG 1998). Alcuni storici rintracciano le origini del classicismo "pittorico" francese indietro fino al 1620 circa, con Simon Vouet, e individuano le figure centrali del movimento in N. Poussin prima e Ch. Le Brun poi (P. ROSEMBERG; F. SOLINAS). Il periodo di gestazione della *querelle* (cui parteciparono i fratelli Perrault e si prolunga fino al 1680). In architettura si distinguono talvolta due periodi. Il primo classicismo,

con forti influenze italiane, riguarderebbe il regno di Enrico IV, Maria de Medici e Luigi XIII, e avrebbe avuto come protagonisti Salomon de Brosse e personalità di spicco come i fratelli Fréart de Chambray e Charles Errard il giovane. Il secondo "ludovicienne" corrisponderebbe al regno di Luigi XIV. Il periodo di transizione si situerebbe negli anni sessanta, quando si portavano a termine, a Parigi, edifici di impronta baroccheggiante come Saint-Paul-Saint-Louis, Val de Grâce, il Collège des Quatre Nations (Mazarin) e Bernini progettava l'ala orientale del Louvre. Nel 1666 Colbert, su suggerimento di C. Le Brun, fondava l'Académie de France à Rome, diretta da Charles Errard il giovane fino al 1683, strettamente legata all'Accademia di San Luca, di cui Cortona era stato principe negli anni trenta. Con il fallimento del Bernini, con l'Académie Royale d'Architecture, fondata a Parigi da F. Blondel solo nel 1671, con la traduzione di Vitruvio a cura di Charles Perrault, si sviluppò il secondo classicismo. Il *Grand goût*, promosso da un intenso programma editoriale, aveva il sostegno dei fratelli Perrault, che saranno anche tra i paladini del primato dei moderni nella famosa *querelle*.

⁵ D. ERBEN 2004.

⁶ A. COJANNOT 2003, pp. 200-219.

⁷ J. C. DAUFRESNE 1987; R. GARGIANI 1998; S. FROMMEL 2002; M. CARMONA 2004. Di recente, attraverso una notevole pressione culturale e politica, si è proposto di riedificare Les Tuileries, andate completamente distrutte nel tardo Ottocento (1871). Come in Germania si prevede di ricostruire il Palazzo Reale di Berlino, così in Francia si pensa di procedere ad un ripristino addirittura *à l'identique*, ossia rispecchiando la situazione delle fabbriche nel Secondo Impero. Una speciale Accademia presieduta da Alain Boumier sostiene con vigore questo programma di restituzione architettonica integrale, forse esteso anche ai giardini, programma che si sta sviluppando con gli auspici di una apposita Commissione nazionale. Al contempo sono sorte molte iniziative, anche parlamentari, con lo scopo di reperire i fondi necessari all'impresa.

⁸ A. COJANNOT 2003.

⁹ Proprio di quegli anni, contro le rivendicazioni della chiesa gallicana e le teorie dei giansenisti, era stato sollevato il dibattito intorno alla ricerca di una *Concordia iuris pontificii, cum caesareo, et cum theologica ratione...* (F. VALENTE 1664). Si veda anche di Richelieu: *Traite qui contient la methode la plus facile et la plus assuree pour convertir ceux qui se sont separez de l'Eglise* (A. DE RICHELIEU 1657). Da

parte sua Armand du Plessis, cardinale e duca de Richelieu, aveva promosso la ricostruzione di un edificio monumentale per l'Università della Sorbona, riedificata con l'aggiunta di una Cappella, ove volle essere sepolto.

¹⁰ H. BALLON 1999.

¹¹ A. MEROLA 1966; D. DI CASTRO MOSCATI 1988. Sul rapporto tra Le Vau e Bernini: G. DE ANGELIS D'OSSAT 1983.

¹² "Ho detto di avere appreso che quando gli si è parlato di fare un disegno per il Louvre ha chiesto denari prima di lavorarvi. Il Cavaliere [Bernini] ha preso la parola ed ha detto che gli si faceva ingiuria a propagare questo; egli aveva saputo che il Borromini aveva chiesto soltanto che gli scrivesse il Re" (P. FRÉART DE CHANTELOU 1988, p. 227).

¹³ M. LAURAIN-PORTEMER 1981; IDEM 1997; B. GADY 1998; A. JARRARD 2003.

¹⁴ S. BENEDETTI 1980; M. FAGIOLO 2002.

¹⁵ E. OY-MARRA 2005; N. MILANOVIC 2005.

¹⁶ B. GADY 1998; Cerutti Fusco, in A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI 2002; M. WEIL-CURIEL 2005.

¹⁷ La lettera di Luca Berrettini a Ciro Ferri (24 marzo 1679), una delle principali fonti seicentesche sull'attività artistica di Pietro da Cortona, è stata pubblicata in G. CAMPORI 1866, pp. 505-515.

¹⁸ P. PORTOGHESI 1961, p. 252.

¹⁹ P. PORTOGHESI 1961, pp. 253, e p. 268, n. 19. Vale però la pena di aggiungere alcuni altri brani di una lettera del Ferri a Magalotti dell'anno precedente, per fornire un contesto utile alla comprensione del valore soggettivo da attribuire alla critica di Ciro. Il Ferri infatti era probabilmente un po' invidioso del Bernini, che a suo parere forse non lo stimava abbastanza. Nella lettera spedita da Bergamo a Lorenzo Magalotti, il 30 settembre 1665, Ferri scrive "Sentito li grandi onori e grandi utili che ha cavati il cavalier Bernino dal re di Francia, e mi è stato carissimo il ragguaglio che VS. illustrissima mi ha dato del palazzo; ed in vero VS. illustrissima me lo ha rappresentato tanto bene, e con termini così propri, che un architetto non avrebbe potuto far di vantaggio. [...] non che io biasimi il disegno che VS. illustrissima mi ha mandato, perché è uno schizzo bellissimo. Io mi confermo col pensiero di VS. illustrissima in quanto che la statua del re di Francia parrà un pulcino che esca dell'uovo; e non mi posso immaginare perché non abbia fatta tutta la figura intera, ec. Che il Tacca abbia dette delle minchionerie senza fine, lo credo, perché il Bernino, che è un farinello, lo avrà fatto cantare, e gliene avrà fatte dire a mi-

gliaia... e mi faccia grazia di sapermi dire con ogni sincerità quello che disse il cavalier Bernini delle mie pitture, e non si fidi di un solo, ma lo dimandi a qualcheduno che sia stato per le stanze quando vi era egli". Nella lettera a Magalotti, spedita da Bergamo il 17 febbraio 1666 (citata da Portoghesi), Ciro Ferri scrive: "Io ho fatto più volte riflessione sopra la descrizione fattami da VS. illustrissima della fabbrica regia del Louvre, e trovo che il fare gli pilastri grandi che arrivino da basso sino alla estremità della fabbrica, con cavare un arco fra un pilastro e l'altro, cioè un sotto e l'altro sopra, così aveva fatto il signor Pietro. Il Bernino vi ha aggiunto solo le finestre nane nel cornicione, o, per dir meglio, dentro al fregio del cornicione; e se ho da dire il mio parere vi ha messo poco del suo. Per fine le faccio umilissima reverenza". Sul tema: R. GARGIANI 1998, pp. 72-73; A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI 2002, pp. 114-118; 306.

²⁰ R. GARGIANI 1998, p. 71.

²¹ "Queste due righe saranno per accompagnare l'ingiunta del Sig. Pietro da Cortona; e per dire a V. Ecc.za come del sud. o e dell'altri si va travagliando a i disegni, che io continuo a sollecitare con ogni maggior degenza", 20 maggio 1664; "non saperei su questo proposito per hora aggiungere altro, se non che il travaglio de i sudetti v'è ogni giorno assai avanzando", 3 giugno 1664; "In fine non mi è stato possibile di mandare prima di oggi a V. Ecc.za li due altri disegni del Louvre [...] Uno è del Cavalier Raynaldi con la sua dichiaraz. e spero che lo troveranno assai bello. L'altro è d'un tal Sig. Candiani gentilhuomo assai intendente di architettura", 15 luglio 1664 (D. DI CASTRO MOSCATI 1988, pp. 86-87).

²² Come viene annotato nel suo *Diario* (R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1975, p. 221, n. 770): 3 settembre 1664: Dopo pranzo vediamo i disegni di Pietro da Cortona pel Louver di Parigi [...] portateci dal Parente suo scarpellino" (si riferisce a Luca Berrettini). Il 22 luglio 1664 "Il Sig. Pietro da Cortona per le sue incomodità non ha più ancora finito il suo disegno"; ancora il 19 agosto seguente il Berrettini "fa sperare per sicuro il suo"; si noti come il Benedetti ricordi successivamente rilevanti cambiamenti apportati dal Berrettini al suo progetto: "e intendo, che si habbi assai mutato dal suo primo pensiero", 30 settembre 1664 (lettere del Benedetti, in D. DI CASTRO MOSCATI 1988, p. 88). "Io non so quello si faccia il sig. Pietro da Cortona forse anco egli entrato in opinione che io porti il cav. Bernini; onde dubito che vogli mandare o habbi mandato addirittura i suoi disegni; acciò io non li possa far vedere qui al sud-

detto sig. Cavaliere". Per la lettera del Benedetti al Colbert (23 settembre 1665): P. PORTOGHESI 1961, p. 252; D. DI CASTRO MOSCATI 1988, p. 88. In effetti, in una lettera del 2 settembre 1664, il Benedetti scriverà esplicitamente: "V. Ecc.za sa che io scrissi, che il pensiero del Sig. Cavalier Bernini prevaleva quelli degli altri" (*ibidem*). Per quanto riguarda l'apprezzamento del Pontefice e la sua preferenza rispetto agli altri, la notizia proviene da Luca Berrettini, che lo afferma nella lettera del 1679 a Ciro Ferri (1679): Berrettini, in G. CAMPORI 1866, p. 512, cit. in A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI 2002, pp. 116 e 305, con bibliografia precedente.

²³ "Quello di Pietro da Cortona infine ha piuttosto l'idea di un tempio che di un palazzo, ed è fatto senza alcun riguardo di ciò che è presentemente il Louvre" (P. FRÉART DE CHANTELOU 1988, p. 226).

²⁴ P. FRÉART DE CHANTELOU, 2001.

²⁵ D. DEL PESCO 1984; EAD. 2002.

²⁶ C. PERRAULT, *op. cit.*, (prima ed. del manoscritto antecedente al 1703, Avignone 1755; seconda a cura di P. Bonnefon, ripubblicato a cura di A. Picon, 1993): le vicende del Louvre sono narrate alle pp. 55-85; viene citato anche una volta Pietro da Cortona (p. 55).

²⁷ Queste tecniche "parigine" erano state descritte già da Louis Savot, medico del re, in un trattato (L. SAVOT 1624) ristampato poi negli anni Ottanta con note e commenti di F. Blondel. Ricordiamo poi F. DERAND 1643

²⁸ A. BRUCCULERI 2001.

²⁹ *Imaginaire et création* 1999.

³⁰ M. PETZET 2000, pp. 75-143; A. BRUCCULERI 2001, p. 173.

³¹ Si trattava della chiesa parrocchiale dei Re di Francia, di antichissime origini, di vaste proporzioni, in stile gotico con elementi del quindicesimo e sedicesimo secolo.

³² R. GARGIANI 1998, pp. 71-73; H. BALON 1999.

³³ Si veda ad esempio la planimetria del 1663-1664 (Archives Nationales, Paris, F 21. 3567B, n. 9) che include il Pont Neuf, il Louvre, Les Tuileries e il Collège Mazarin.

³⁴ La preziosa osservazione relativa alla completa autografia degli elaborati grafici cortoniani, a parziale giustificazione del ritardo della consegna dei disegni stessi, è contenuta in una lettera del Benedetti al Colbert (2 settembre 1664) (P. PORTOGHESI 1961, p. 252).

³⁵ Per un quadro delle relazioni di Pietro da Cortona con la Corte e, più in generale, con l'ambiente francese: B. GADY 1998.

³⁶ K. NOEHLES 1997c.

³⁷ C. PERRAULT 1993, pp. 76, 78.

³⁸ Sulle vicende legate al coinvolgimento degli architetti italiani nella progettazione del palazzo del Louvre (1664-1665) e sui relativi riferimenti bibliografici, vedi il contributo di A. Cerutti Fusco in questo stesso saggio.

³⁹ La restituzione grafica in scala 1:100 del prospetto occidentale del progetto di Pietro da Cortona per il palazzo del Louvre è stata condotta dall'A. nell'estate del 2005; il relativo modello è stato eseguito dallo studio Villahermosa Plásticos di Roma tra la fine dello stesso anno e la primavera del 2006.

⁴⁰ P. PORTOGHESI 1961, p. 256.

⁴¹ "Maiordomo si guardi che i disegni di Pietro non veda il Bernino e viceversa", 20 agosto 1656 (R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1975, p. 203). Per il timore di Pietro da Cortona che il Bernini potesse vedere i suoi disegni, vedi la lettera di E. Benedetti del 30 settembre 1664 ("Io non so quello si faccia il sig. Pietro da Cortona forse anco egli entrato in opinione che io porti il cav. Bernini; onde dubito che vogli mandare o habbi mandato addirittura i suoi disegni; acciò io non li possa far vedere qui al suddetto sig. Cavaliere": D. DI CASTRO MOSCATI 1988, p. 88; in effetti, in una lettera del 2 settembre 1664, il Benedetti scriverà esplicitamente: "V. Ecc.za sa che io scrissi, che il pensiero del Sig. Cavalier Bernini prevaleva quelli degli altri" (*ibidem*). Come è noto, alcuni spunti cortoniani saranno ripresi dal Bernini: basti qui segnalare la particolare soluzione decorativa a costoloni sovrapposti a lacunari introdotta dal Berrettini nella calotta interna di Santa Maria della Pace, puntualmente replicata dal Bernini nelle cupole delle chiese dell'Assunta ad Ariccia, di Sant'Andrea al Quirinale e di San Tommaso da Villanova a Castelgandolfo.

⁴² "Conviene [...] far comparire in un'opera grande uomini, e donne; vecchi e giovani, e anche fanciulli; paesi, città e campagne, e tratti di mare, con altre cose varie in gran moltitudine [...] imperocché come molti, e varij fiori rendono grazioso, e vago a' tutti un bel giardino; così molte, e varie figure cagionano, che un'opera sia tale, che tutti vi trovino materia; per riceverne molto compiacimento" (O. LENOLOTTI, B. PRENETTI 1652, p. 174). Sulla *molteplicità* nell'architettura cortoniana: S. BENEDETTI 1998, p. 401; A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI 2002, pp. 330-332, 341-343.

⁴³ La tesi è stata sinteticamente formulata oltre trent'anni fa dal Noehles (K. NOEHLES 1970, p. 15). In effetti, il Berrettini sembra particolarmente interessato al registro espressivo impostato sulla relazione tra settori retti e curvi e non, come invece

si registra spesso nell'architettura borrominiana, tra parti concave e convesse.

⁴⁴ Per il tema del rapporto tra parete ed ordine architettonico nell'architettura cortoniana, si vedano, in particolare, S. BENEDETTI 1998, pp. 401-403; A. Cerutti Fusco, in A. CERUTTI FUSCO, M. VILLANI 2002, pp. 375-376.

⁴⁵ Rientra in questo approccio anche la scelta di non definire la conformazione del fossato, evidente nel profilo 'a scarpa' del basamento e peraltro ricordato nella

didascalia del disegno, che avrebbe presupposto non solo l'arbitraria indicazione delle relative misure, ma anche la realizzazione delle strutture di collegamento tra la "Corte Comune" e gli accessi al palazzo.

⁴⁶ Per le testimonianze del Benedetti e, soprattutto, dello Chantelou ("quello di Pietro da Cortona infine ha piuttosto l'idea di un tempio che di un palazzo, ed è fatto senza alcun riguardo di ciò che è presentemente il Louvre": 20 ottobre 1665): D. DI CASTRO MOSCATI 1988 p. 86; P. FRÉART DE

CHANTELOU 1988, p. 226. Il poco lusinghiero giudizio di Chantelou appare infatti di difficile interpretazione e, con ogni probabilità, tutt'altro che obiettivo, riflettendo il favore riservato da parte francese al progetto berniniano: una interpretazione avvalorata dalle sferzanti critiche rivolte anche agli altri architetti italiani, in particolare al Rainaldi e, ovviamente, dall'invito rivolto al Bernini nel 1665 a recarsi a Parigi proprio per sovrintendere alla progettazione e alla prima fase esecutiva del palazzo.