

L'ARCHITETTURA SETTECENTESCA Á ROMA DI GEROLAMO THEODOLI: LA CHIESA DI SAN NICOLA IN ARCIONE E L'ORATORIO DELLA DIVINA PROVVIDENZA

PEDRO HURTADO VALDEZ

Roma, Luglio 1996

LA FORMATIVITA ARCHITETTONICA DI THEODOLI NELL'AMBITO DELL'ARCHITETTURA SETTECENTESCA ROMANA.

Il Settecento romano si mostrò come un complesso periodo del mestiere architettonico, in quanto non si manifestò come il semplice risultato lineare a continuazione di un'architettura precedente, invece rispecchiò le diverse tensioni all'interno del dibattito culturale, frutto dell'accrescere di un rinnovato e risorgente sguardo verso la spiritualità classica, in cui l'ambiente culturale architettonico non troverà già una completa soddisfazione nelle linee berniniane e borrominiane tracciate nel secolo scorso, peró neanche sarà uno scontro in diretta opposizione ad essi, anzi arriveranno a convivere insieme in alcuni passaggi, di maniera eclettica, nella formatività architettonica settecentesca.¹

All'interno di questa atmosfera la presenza dell'Accademia di S. Luca, assunse un ruolo determinante nello sviluppo e accettazione del nuovo gusto, perché fornì le spinte necessarie ad esso come istituzione rappresentativa delle discussioni culturali a livello ufficiale, e soprattutto attraverso la sua attività di cattedra nella formazione di un importante materiale umano, diventando la razionalità professata in S. Luca come la matrice culturale del grosso gruppo di architetti affidati per eccellenza alle nuove realizzazioni progettuali, secondo "...gli indirizzi culturali ed artistici che furono coscientemente usati per controllare e scegliere personaggi e prodotti architettonici".² E che si verrà dopo nel particolare modo assunto dalla formatività di essi. D'altra parte la partecipazione alla vita accademica da parte dei nobili, sebbene non impegnati direttamente nel mestiere architettonico o artistico, si manifestava come un fenomeno diffuso nella Roma settecentesca, perché in genere molti di quelli che avevano i titoli di "accademici d'onore" erano in maggioranza personaggi appartenenti all'aristocrazia romana, che coltivavano un ozio erudito all'interno di una concezione dell'architettura come un'attività culturale di primo livello.³ In tale contesto si colloca la formazione culturale del marchese Gerolamo Theodoli, ricordato sempre dai cronisti come un dilettante di architettura, che secondo Milizia egli non ebbe nessun maestro e

¹ Sklovskj aveva già notato che "...in ogni epoca non esiste una sola scuola ma ce ne sono diverse, ed esse coesistono contemporaneamente, anche se una sola di esse ne rappresenta il vertice canonizzato" (BENEDETTI, Sandro.- L'Architettura dell'Arcadia: Roma 1730. Accademia delle Scienze di Torino, Torino, 1970; p.339).

² Ibidem; p.348.

³ Negli Atti del 1723 dell'Accademia di S. Luca, si possono osservare tra altri a membri delle famiglie nobile Conti, Ruspoli, Corsini e Verospi. (ACCADEMIA DI S. LUCA.- Archivio dell'Accademia di S. Luca. Registro delle Congregazioni e Decreti, Vol. 48, f. 140). Questo processo era comune negli ambienti aristocratici del secolo XVIII, perché al riguardo "J. Pinto cita l'esempio di Lord Burlington, il maggiore esponente di tale nuova, inusitata genia di dilettanti accostatisi al campo architettonico per mera speculazione intellettuale". (SPESSE, Marco.- La Cultura Architettonica a Roma nel Secolo XVIII: Gerolamo Theodoli 1677-1766. Bulzoni, Roma, 1991; p.23).

si formó in maniera autodidatta.⁴ Sebbene la presenza degli scritti vitruviani e di Palladio nel ritratto accademico di S. Luca dipinto da Jean Francois de Troy nel 1745, evidenziano le fonti culturali della formazione di Theodoli, come un'evidente dichiarazione della sua preferenza classica che rivela alla sua volta, la posizione teorica assunta da lui nell'ambito del dibattito culturale dell'epoca.⁵ "Theodoli era anche un appassionato per l'attività letteraria, avendo partecipato alle attività culturali all'interno dell'Accademia dell'Arcadia, in cui fu "pastore" con il soprannome di Audalgo Toledermio.⁶ L'appartenenza all'Arcadia, come successe per l'Accademia di S. Luca, era in genere molto comune tra gli architetti ed i nobili romani di piú marcata fede classicista, in maniera di costituire una "Arcadia architettonica romana".⁷ Cosí il personaggio risultante da tali considerazioni permette capire il particolare modo del suo formare architettonico, perché secondo Pareyson "un modo di formare...diventa comune anzitutto per la comunanza della situazione storica e dell'ambiente di civiltà in cui sono egualmente immersi vari autori".⁸ In un profilo che nel caso di Theodoli si muove in una continua partecipazione tanto occasionale quanto profonda delle altre espressioni culturali, trasformandosi nel tempo da un semplice gioco aristocratico in un'esperienza definita, che si vedrá materializzare nello sviluppo delle opere da lui disegnate. Dunque l'approccio iniziale di Theodoli verso l'architettura fu all'inizio di una caratteristica fortemente intellettuale, forse frutto del suo cammino attraverso i grossi campi delle diverse manifestazioni culturali dell'epoca. L'ingresso di Theodoli all'Accademia di S. Luca, come "accademico d'onore" avvenne soltanto il 09 giugno 1720.⁹ Lui già contava con 43 anni, essendo membri della Congregazione che approvò la nomina Carlo Bizzacheri e Mauro Fontana, però il passo decisivo tra "accademico d'onore" ad accademico di merito" avvenne nel 06 ottobre 1726.¹⁰ E può chiarire come il suo approccio verso l'architettura era già in continua crescita, sebbene lui comincia l'attività architettonica a una tarda età. Il modello di insegnamento imposto dall'Accademia di S. Luca era quello scolastico basato "sull'analisi della trattatistica, lo studio dei monumenti e la pratica preponderante del disegno".¹¹ Ciò spiegherà la sua predilezione per la riduzione della sua espressione architettonica alla bidimensionalità del disegno, evidenziato nell'appiattimento del linguaggio architettonico e nella sovraccarica delle linee orizzontali di esso, riscontrabili in tutta la sua produzione progettuale, dall'oratorio della Divina Provvidenza alla chiesa parrocchiale di S. Pietro a

⁴ "Di nobil famiglia Romana, fu versato nelle Belle Lettere e nelle Scienze. S'invaghí dell'Architettura; e collo studio de' buoni libri, senz'altro Maestro, divenne Architetto teorico e pratico". (MILIZIA, Francesco.- Memorie degli Architetti Antichi e Moderni, T-II. Bologna, 1978; p.257).

⁵ Inoltre c'era un grande rapporto di amicizia stabilito fra De Troy e Theodoli, il quale mette in evidenza la preferenza di entrambi per una visione cinquecentesca della cultura, confermata "...nell'enfatizzazione dell'immagine, in questo dipinto...oltre a derivare...da una diversa tradizione figurativa e corrente stilistica, quella del ritratto aulico internazionale che affondava le sue radici nella tipologia cinquecentesca". (CONTARDI, Bruno; CURCIO, Giovanna.- In Urbe Architectus, Modelli, Disegni, Misure. La Professione dell'Architetto, Roma 1680-1750. Argos, Roma, 1991, p.231).

⁶ Theodoli ebbe una attiva frequentazione all'interno dell'Arcadia se si considera che "lui scrisse tredici soneti, tutti antecedenti al 1747". (SPESSO, M.- Op. Cit; p.20).

⁷ Benedetti definisce di questa maniera la formazione di un gruppo di potere amministrativo, politico e culturale di personaggi chiave nell'atmosfera settecentesca romana (BENEDETTI, S.- Op. cit; p.345).

⁸ (BENEDETTI, Sandro.- Letture di Architettura, saggi sul cinquecento romano. Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Multigrafica, Roma, 1987; p.127).

⁹ (ACCADEMIA DI S. LUCA.- Registro delle Congregazioni e Decreti, Vol. 48, f. 42).

¹⁰ "Fu proposto in riguardo del merito del Sig. Marchese Theodoli oltre l'esser Accademico d'onore di farlo anco Accademico di merito et avendo li S. Sri Accademici a mia voce applaudito il pensiero già stimato tolta la formalità della busola di dichiararlo Accademico di merito". (ACCADEMIA DI S. LUCA.- Registro delle Congregazioni e Decreti, Vol. 49, f.6).

Vicovaro. L'assenza di una maestro come figura di riferimenti può chiarire anche la personalità eclettica di Theodoli manifestata nella serie di esperienze diverse che lui prendeva come riferimento al suo modo di formare, però è opportuno notare il suo primo giovanile approccio architettonico tramite l'architettura di Gian Battista Contini e del suo allievo Sebastiano Cipriani.¹² Quando diventa committente di loro, ai 25 anni, prima di diventare architetto molto più tardi ai 51 anni con le sue prime opere nell'oratorio del conservatorio della Divina Provvidenza e della chiesa di San Nicola in Arcione, forse prendendo da loro la concezione della loro rigida espressione architettonica, sebbene Theodoli non manifeste una nitida ricorrenza alle caratteristiche formali di essi, per' come impostazione teoriche sono portate da Theodoli a livelli ancora di maggiore secchezza del linguaggio architettonico, motivato da un radicale spirito razionalista, che si rifugia nella scelta del discorso tipologico cinquecentista e primo seicentista. Un'altro punto importante a chiarire è il rapporto istituito da Theodoli con i suoi committenti, rispecchiando quello il carattere dilettante della sua attrazione verso l'architettura, cioè questo rapporto tra architetto e committente non fu mai economico, ma risultò solamente un'unione che ebbe la sua nascita per motivi sociali all'interno degli ambienti aristocratici in cui lui si muoveva, oppure semplicemente per un'affinità culturale. A questo riguardo Spesso riferisce che "se si eccettua la partecipazione al concorso per la facciata di S. Giovanni in Laterano e l'attività svolta presso la Camera Capitolina quale -Fabbricere-, Theodoli fu in contatto sempre e solo con una ristretta cerchia di committenti: nobili legati a lui per vincoli parentali, come i Conti, i Bolognetti e i Cesarini, oppure ordini religiosi prossimi alla famiglia. Nel caso del suo feudo, egli divenne, paradossalmente, il committente di sé medesimo...Gerolamo Theodoli non ricevette mai compensi in denaro per le consulenze prestate, di contro elargite quali attestati di comunanza di linguaggio e di cultura".¹³ Ciò spiega il fatto di non trovarsi documenti ufficiali con il suo nome delle opere attribuite a lui dai cronisti dell'epoca.

L'ORATORIO DEL CONSERVATORIO DELLA DIVINA PROVVIDENZA. CENNO STORICO.

L'istituzione caritativa del conservatorio della Divina Provvidenza ebbe il suo inizio con Clemente X (Altieri 1670-1676) nel 1674, chi probabilmente la fondò ad istanza del prete Francesco Paparetti Romano, quale rifugio delle bambine povere ed abbandonate, che in principio cominciò a funzionare presso il monastero delle Benedettine di Tor di Specchi e prese quel nome dovuto al fatto di sopravvivere in "provvidenza" con delle elemosine.¹⁴ Siccome il numero delle assistite era cresciuto fortemente fino a raggiungere le duecento persone, il medesimo Papa credette conveniente trasferire il conservatorio in occasione della

¹¹ (SPESSO, M.- Op. cit; p.23).

¹² Cipriani revisiona, come architetto del marchese Girolamo Theodoli, una precedente misura e stima del 23 ottobre 1698, di una casa in via del Corso, di fronte a S. Maria Maddalena delle Covertite "...e risulta architetto di Theodoli anche nel 1702. Contini sembra anche essere a servizi degli Orsini, della principessa Maria Casinuri di Polonia e del marchese Theodoli. Theodoli con Agostino Chigi e l'ambasciatore di Malta Sacchetti sono tra i committenti di Contini che appoggiano un prospetto per il Gesù dell'allievo Cipriani". (CONTARDI, B.- Op. cit; pp.337, 343, 344).

¹³ (SPESSO, M.- Op. Cit; pp.24, 25).

¹⁴ (ARCHIVIO DI STATO DI ROMA-ASR.- Camerale III, Istituzioni di Beneficenza, Inv. 114/III, b.2056, Conservatorio Divina Provvidenza, n.7; foglio singolo senza data); (VASI, Giuseppe.- Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna, Libro Ottavo che contiene I Monasteri e Conservatori di Donne 1754-1756; p.XLV); (VENUTI, Ridolfino.- Accurata e Succinta Descrizione Topografica e Istorica di Roma Moderna 1766, T.I-II; p.166).

scadenza giubilare del 1675, nella attuale sede di via Ripetta vicino all'antica chiesa di S. Orsola.¹⁵ La proprietà, per', fu acquistata soltanto nel 1682 dal Papa Innocenzo XI (Odescalchi 1676-1689), mediante un sussidio frutto di una contribuzione che pagavano ogni anno i mercanti di Ripetta nel giorno di S. Rocco, e che permise fornire la somma di 5.000 scudi con cui si comprò una casa appartenente alla Compagnia di Loreto ed altre contigue ad essa.¹⁶ Essendo l'insieme del nuovo conservatorio formato da diverse costruzioni come testimoniano le piante assonometriche di Roma del 1593 e del 1693 di Antonio Tempesta, e del 1625 di Giovanni Maggi. Queste piante evidenziano anche che i posteriori lavori non modificarono sostanzialmente la disposizione volumetrica, a giudicare per la presenza dello stesso cortile in tutte le seguenti piante. Posteriormente si produce un rimaneggiamento generale delle costruzioni che formavano l'insieme del conservatorio, in modo di produrre soprattutto un'omogenizzazione delle facciate dell'intero complesso verso via Ripetta e via del Vantaggio, avendo iniziato il nuovo edificio il proprio Innocenzo XI, come dà testimonianza il monumento celebrativo eretto nel 1743 dal Rettore del conservatorio Antonio Canonico, che si trova all'interno dell'oratorio.¹⁷ La continuazione del progetto di rimaneggiamento fu probabilmente commissionato a Gian Battista Contini, a giudicare per le notizie fornite da Contardi, lavorando presso il cantiere negli anni 1695 e 1696, al tempo del Papa Innocenzo XII (Pignatelli 1691-1700).¹⁸ È necessario chiarire che è difficile stabilire le caratteristiche continuiane all'interno del conservatorio dovuto al restauro subito da esso, che modificò fortemente le sue caratteristiche decorative. Non si possiede alcuna informazione rispetto all'inizio dei lavori di costruzione dell'insieme, ma Valesio annota che nel novembre 1704, il giorno della festa di S. Carlo, Clemente XI (Albani 1700-1721) si recò in visita al conservatorio per esaminare un'area contigua di cui si ventilava l'acquisto in funzione dell'ampliamento dell'edificio. Ciò vuol dire che fino a questa data i lavori nel conservatorio non erano ancora finiti. Non si ha informazione ufficiale sul nome dell'architetto affidato al progetto dell'oratorio del conservatorio, soltanto alcune notizie fornite da Venuti nella sua descrizione di Roma del 1766, il quale attribuisce il disegno al marchese Gerolamo Theodoli, il cui progetto si inserisce dentro della volumetria dell'insieme già definita previamente da G. B. Contini, e lasciò come unica parte che evidenzia la

¹⁵ (ASR.- Op.cit; foglio singolo senza data); (VASI, G.- Op.cit; p.XLV); (VENUTI, R.- Op.cit; p.167).

¹⁶ Spesso riferisce invece che la proprietà viene acquistata nel 1677, comunque sempre si parla della compra della proprietà durante il pontificato di Innocenzo XI (SPESSO, M.- Op. cit; p.35). È opportuno notare che le notizie confermano l'esistenza di delle case contigue in cui funzionava il Conservatorio, però mai si riferisce ad un insieme integrato (ASR.- Op.cit; foglio singolo senza data); (VENUTI, R.- Op.cit; p.167); (VASI, G.- Op.cit; p.XLV).

¹⁷ Dentro dell'Oratorio c'è un monumento celebrativo del 1743 in cui si attesta che la costruzione dell'insieme corrisponde a Innocenzo XI, però è importante osservare che questa attribuzione corrisponderebbe agli inizi del rimaneggiamento della fabbrica, perché dopo troviamo notizie della presenza di Contini nel cantiere nell'epoca di Innocenzo XII. Sulla targa messa nel monumento celebrativo si legge: "VEN -INNOCENTIO XI- P-O-M- GYNAECEI SVB NOMINE DIVINAE PROVIDENTIAE PVELLIS PAVPERIBVS ERECTI OB INDECENTES LVDOS XVII- KAL-SEPTEMB-EXERCERI SOLITOS E TIBERIS RIPA SVBLATOS EORVMQVE ANNVOS SVMPTVS AVINARIIS ET LIGNARIIS MERCATORIBVS SOLVE DOS EARVMDEM PVELLARVM ALIMENTIS ET INTEGRITATI ADIVDICATOS G-A-M- ANTONIVS CANONICVS SPERANDEVS RECTOR POSVIT ANNO A PARTV VIRGINIS MDCCXLIII".

¹⁸ Contardi manifesta che ci sono dei documenti in cui riferiscono il lavoro di Contini per parte del nuovo edificio del conservatorio della Divina Provvidenza, con data degli anni 1695 e 1696, al tempo di Innocenzo XII (ASR.- NTAS, b121, cc70sgg, 22 marzo 1695; b122, cc356sgg, 30 maggio 1696); (CONTARDI, B.- Op. cit; p.449). Nella pianta di Roma del Tempesta del 1693, ancora si vede che l'edificio del Conservatorio era composto da diverse case, però si osserva la presenza del cortile che potrebbe riferirsi a quello attuale (ASR.- Tutto dell'Alma Città di Roma, Antonio Tempesta, è di Nuovo Rintagliato, tutto, di strade, piazze, palazzi, tempj, che si trova al presente; nel pon. Innocenzo XII. l'anno 1693; foglio I).

presenza dell'oratorio il finestrone che si affaccia verso via Ripetta.¹⁹ Questa attribuzione sarà comunque confermata attraverso dei caratteri stilistici ed architettonici presenti nell'oratorio e che si vedrà manifestare in altre opere di Theodoli. A questo punto non si deve dimenticare l'enorme amicizia tra il marchese ed Innocenzo XIII (Conti 1721-1724), personaggio di molta importanza nell'assegazione delle opere del suo tempo, se si considera anche che con l'elevazione al soglio pontificio del cardinale Michelangelo Conti, il marchese consolidò la sua presenza definitivamente nel mondo degli architetti romani.²⁰ Quindi, è possibile che Theodoli abbia realizzato il progetto durante il pontificato di Innocenzo XIII, per' è difficile precisare il rapporto da lui stabilito con l'architettura precedente fatta da Contini, prima della sua morte avvenuta nel 1723, dovuto principalmente al grosso intervento di restauro che subì il conservatorio e che modificò sostanzialmente le caratteristiche di quello, evidenziato nel poco rapporto compositivo che si stabilisce tra l'oratorio e gli spazi accanti ad esso all'interno del conservatorio e anche nella facciata. Però si osserva nella pianta assonometrica di Roma del 1754 di Giovanni Battista Falda la volumetria attuale con la presenza dello stesso cortile che c'era prima degli ultimi lavori di rimaneggiamento. Comunque l'oratorio della Divina Provvidenza dovette essere edificato prima del 1728, perché il 1 aprile 1728 Benedetto XIII si recò in occasione della consacrazione dell'oratorio dedicato a S. Michele Arcangelo.²¹ Quindi questa data corrisponde possibilmente al termine dei lavori, o almeno di quelli edilizi principali. È opportuno notare che le date hanno certa corrispondenza fra loro, se si considera il tempo probabile di lavoro in cantiere si arriva che il disegno dovette essere prodotto al tempo di Innocenzo XIII, osservandosi anche che i lavori furono comunque iniziati dopo dell'ingresso ufficiale di Theodoli nell'Accademia di S. Luca, avvenuta nel 1720, ciò dovette conferire un maggiore prestigio a Theodoli nell'ambiente architettonico dell'epoca ed anche ha potuto servire per affidare qualche opera a egli dai suoi probabili committenti.²² Il conservatorio della Divina Provvidenza rimarrà dopo senza cambiamenti sostanziali, fino al 1971.²³ Anno in cui è stato sottomesso ad un grosso intervento di restauro progettato da M. Moretti per adeguare tutto l'insieme ad un complesso residenziale, il quale produsse un forte cambiamento delle caratteristiche dell'insieme, però lasciò fortunatamente l'oratorio senza modifica, almeno nei suoi aspetti planimetrici e decorativi principali, come testimoniano le piante di Roma del 1819 del Catasto Urbano ordinato da Pio VII e del 1824 di Pietro Ruga, oppure la testimonianza della presenza dell'affresco di Gesù nell'Orazione dell'Orto che si vede nella volta che era già stato menzionato dai cronisti di quella epoca,

¹⁹ (VALESIO, Francesco.- Diario di Roma, Vol.III, Libro Settimo 1704-1707; p.204). La notizia che Clemente XI esamina l'acquisto di una nuova area per un possibile ampliamento dell'edificio, se confermerebbe con la perizia dell'arch. De Marchis del 1802, riferita alla proprietà del conservatorio dal 1702, adiacenti ad essa e usata come caserma. (ASR.- Camerale III, Istituzioni di Beneficenza, Inv. 114/III, b.2056, Conservatorio Divina Provvidenza, n.5bis; Perizia dell'Architetto Fabio Puri de Marchis sopra il Casamento aspettante al Conservatorio della Divina Provvidenza=servito un tempo ad uso di Quartiere de Soldati, Novembre 1802).

²⁰ "Hanno un Oratorio interno -del Conservatorio- dedicato a S. Michele Arcangelo, e fabbricato col disegno del Marchese Teodoli..." (VENUTI, R.- Op.cit; p.167). Spesso riferisce che il cronista Roisecco attribuisce anche il progetto dell'oratorio della Divina Provvidenza a Theodoli (SPESSO, M.- Op.cit; p.36).

²¹ Momenti importanti per Theodoli e soprattutto per lo sviluppo del suo mestiere architettonico dovettero essere i pontificati di Innocenzo XIII e Benedetto XIV, specialmente il primo che è stato definito da Poerson come parente del marchese (SPESSO, M.- Op.cit; p.26).

²² "1 Aprile 1728...Questa mattina S. Beatitudine si portò alle 12 hore a consacrare la nuova chiesa del conservatorio della Divina Provvidenza a Ripetta" (VALESIO, F.- Op.cit; Vol.IV, Libro Ottavo 1708-1728; p.927).

sebbene i quadri degli altari siano adesso scomparsi.²⁴ È molto probabile che nel lavoro di restauro si inserì un nuovo pavimento (oggi coperto da un tappeto in tutta la superficie dell'oratorio), per adattare esso al suo uso attuale come sala convegni, ed anche i pannelli acustici messi sulle pareti, che con la loro tonalità cromatica ottorga all'ambiente un gioco di colore che in inizio non esisteva, secondo il particolare uso del monocromatismo di Theodoli, che ancora si evidenzia nell'ordine, nella trabeazione e nella volta dello spazio principale, e in tutti gli elementi delle cappelle.

LETTURA STORICO CRITICA DELLA PROPOSTA PROGETTUALE.

Attualmente l'intero complesso del conservatorio è stato convertito in un albergo-residenza (attuale "Residenza di Ripetta"), tramite il lavoro di restauro alla quale è stato sottomesso, e completato nel 1971. All'interno di questo schema di riutilizzazione, l'antico oratorio della Divina Provvidenza è adesso usato come sala convegni. La planimetria generale evidenzia la tipologia conventuale, organizzato attraverso un cortile con un porticato solo in due lati, ai quali si accedono tramite la portineria, sebbene i cambiamenti delle caratteristiche stilistiche sia state grande. L'insieme è caratterizzato da una chiusura verso l'esterno come corrisponde a un edificio religioso destinato ad alloggiare donne. Dentro di questo complesso l'oratorio appare vicino alla portineria che costituisce l'unico collegamento con l'esterno, essendo l'accesso all'oratorio attraverso questa portineria e di una stanza che funge di soggiorno, perciò non esiste un rapporto diretto con l'esterno sebbene solo un muro separi l'oratorio della strada di via Ripetta, evidenziato nel finestrone che si affaccia sulla strada e che permette intuire la presenza dell'oratorio. La pianta dell'oratorio è composta dall'addizione senza un rapporto definito di due spazi concettualmente differenti, il primo costituito da un'aula rettangolare con un rapporto tra i lati di 1:2, cioè il doppio quadrato come elemento compositivo proprio dell'azione di Theodoli, e con l'evidenziazione virtuale di un asse trasversale centrale attraverso l'approfondimento delle uniche due cappelle laterali in maniera di creare due direttrici ortogonali. Il secondo spazio è costituito da un ambiente anche rettangolare di minore dimensione che corrispondeva all'ambiente destinato all'altare maggiore in cui si vede anche lo stesso rapporto dei lati del doppio quadrato, cioè di 1:2. Il criterio compositivo rimanda certamente alla tipologia già sperimentata durante le prime decadi del secolo XVII, che Portoghesi definisce come "contaminazione tipologica", in cui si produce una fusione dei due tipi planimetrici elaborati dal pensiero rinascimentale: il centrale e il longitudinale. La contaminazione, o giustapposizione, è di solito meccanica correzione dell'organismo a sala longitudinale ottenuta attraverso l'indicazione esplicita di un asse trasversale che distingue gerarchicamente le cappelle intermedie aperte sui lati.²⁵ Questa particolare planimetria costituisce un'acquisizione del primo seicento romano da parte degli architetti più conservatori del momento, ad esempio l'indicazione dell'asse trasversale era già stata adoperata, come si può vedere nella pianta di Roma da Giovanni Battista Nolli del 1748, nella chiesa di SS. Sudario (1604-05) di Carlo di

²³ (SPESSO, M.- Op. cit; p.36).

²⁴ Il dipinto della volta appartiene a Giacomo Triga, de i quadri che esistevano negli altari secondari erano di Placido Costanzi.

²⁵ (PORTOGHESI, Paolo.- Roma barocca. Laterza, Roma, 1995; p.13).

Castellamonte ed ampliata posteriormente da Carlo Rainaldi, S. Maria in Pubblicolis (1604-43) e ricostruita da Giovanni Antonio De Rossi.²⁶ Secondo Spesso una rielaborazione di questo tipo di planimetria si può trovare anche nelle opere di Gian Battista Contini nel Duomo di Vignanello (1723) e di S. Domenico a Ravenna (1699-1703).²⁷ Ciò come un approfondimento della ricerca di Contini sul tema della compenetrazione di spazi longitudinali e centrali "...idee che costituirono un indiscutibile riferimento per gli edifici costruiti nel XVIII secolo secondo questo impianto".²⁸ A questo punto è molto probabile che Theodoli abbia preso in considerazione anche il riferimento delle planimetrie continiane, perché non si deve dimenticare la enorme amicizia già accennata prima tra questi due architetti. Sebbene la planimetria più vicina si mostri quella di S. Maria Regina Coeli di Francesco Contini, nella maniera di concepire uno spazio principale e un'altro secondario, e con l'attacco alle uniche due cappelle laterali a fasce, senza creare altri elementi intermedi (cappelle minori) che si se vedono nelle altre planimetria già accennate. La predilezione per questa "contaminazione tipologica" evidenziata nella sua prima opera a livello progettuale si manifesterà posteriormente nei seguenti lavori, costituendo un costante punto di riferimento del suo formare, come si vedrà nelle sue chiese di S. Pietro a Vicovaro (1743-55) e di SS. Pietro e Marcellino (1750-53), se si considera che in questa ultima lo sviluppo planimetrico non riesce a definire esattamente una croce greca. Nei lavori sulla facciata Theodoli sembra essere condizionato dalla fabbrica precedente, la quale venne conservata nella sua disposizione originale, per' aggiunge il vano dell'oratorio chiudendo le finestre che si trovano affianco ad esso, il quale non possiede un prospetto che si possa considerare come proprio, ma é chiaramente diverso dalla residenza mediante una evidente rottura del ritmo imposto dalle serie di finestre del primo e secondo piano con l'inserzione di questo finestrone decorato con il tipico motivo auricolare di manifesta derivazione borrominiana, che Theodoli tende a appiattare in un solo piano prospettico quasi cercando la bidimensionalità ed essenzialità dell'elemento. Questo tipo di finestrone sarà riscontrabile anche nella chiesa di S. Andrea degli Scozzesi davanti a Palazzo Barberini in via delle Quattro Fontane, in cui si ripeterà esattamente tutta l'incorniciatura del finestrone sebbene in maniera più ricca e con l'elemento della terminazione superiore incastrato nella trabeazione formando parte di essa. In questo caso, tale gusto sembra mostrare la particolare versione eclettica di Theodoli tra una planimetria di ascendenza primo seicentesca, e la contraddittoria elaborazione degli elementi decorativi molto vicini in essenza alle fonte borrominiane che si venivano sviluppando nell'architettura della sua epoca, però negati da una volontà di decantazione del linguaggio architettonico verso una rigorosa sobrietà decorativa proprio del pensiero arcadiano, e che si osserverà anche nel resto dell'oratorio. L'interno dell'oratorio, in quello che corrisponde all'aula principale, è formato dalla modulazione delle paraste a fasce secondo il modulo di 4

²⁶ Questo elemento si può vedere anche nelle chiese di S. Teresa degli Scalzi di Caprarola (1620) di Girolamo Rainaldi, S. Francesco di Paola (1624-30) di Orazio Torriani, e posteriormente nelle chiese di S. Salvatore in Campo (1639) e S. Brigida degli Svedesi in piazza Farnese (secolo XVII) ambedue disegnati da Peperelli, di S. Maria Regina Coeli (1651-61) di Francesco Contini, S. Margherita (1678-80) di Carlo Fontana e di S. Basilio Magno (1682).

²⁷ (SPESSO, M.- Op. cit; p.38).

²⁸ (Ibidem).

palmi, riscontrabile anche nella chiesa di S. Nicola in Arcione (1729-33) dello stesso Theodoli.²⁹ Il linguaggio che si sviluppa è quello dell'ordine unico toscano con capitello dorico, con l'uso delle ribattiture delle paraste e di un esasperante gioco di linee orizzontali che racchiudono le diverse parti dell'ordine, sebbene si evidenzia la mancanza del fregio della trabeazione, in maniera che la cornice si appoggia direttamente sull'architrave. L'intero spazio interno dell'aula principale si chiude con un forte aggetto della cornice come se fosse un anello orizzontale, su cui emerge l'attico che mostra uno scatto d'accordo al ritmo soltanto delle paraste e riceve la volta a botte modulate anche essa con archi secondo il ritmo delle paraste. Questo modo di risolvere tanto l'ordine toscano quanto la modulazione delle volte costituirà una caratteristica propria di Theodoli, ed sarà piuttosto visibile nelle trabeazioni e nelle volte all'interno delle sue chiese di S. Pietro a Vicovaro e S. Maria della Palla a Ciciliano (1759). La sechezza come viene affrontato l'ordine si osserva anche nella trabeazione del primo ordine della facciata e del severo interno impiegato da Mattia De Rossi nella ricostruzione di S. Francesco a Ripa (1681-85). In questo ultimo, l'oratorio della Divina Provvidenza assomiglia nella maniera di risolvere le diverse parti superiori dell'ordine, verificabile nell'uso di paraste a fasce, nell'imposta dell'arco, la parasta di raccordo con esso, nello scatto della trabeazione secondo il ritmo delle paraste, e soprattutto nell'attacco tra l'attico e la finestra della lunetta con un'incorniciatura simile a quella dell'oratorio, nonostante nell'ordine di De Rossi si presenti una marcata ghiera dell'arco e il fregio assente nell'oratorio di via Ripetta. Sempre all'interno dello spazio principale si trovano in ogni cappella laterale un altare con un'incorniciatura, che mostra nuovamente il suo gusto eclettico, di ascendenza borrominiana, perché questo tipo di soluzione è già riscontrabile in alcune delle finestre dell'oratorio dei Filippini (1637-50) di Borromini (Fig. XXXIX), e posteriormente nel finestrone del duomo di Albano (1721) di Buratti, però che Theodoli aggiunge una sovraccarica intenzionale di un forte movimento linearistico, e che si verrà utilizzare da lui anche nelle finestre delle lunette della sua chiesa di S. Pietro a Vicovaro. Anche il motivo della semplice decorazione a specchi della volta a botte delle cappelle laterale era già stata sperimentata nella terza cappella di sinistra sempre all'interno della chiesa di S. Francesco a Ripa (1681-85). Come si è già accennato, lo spazio dell'altare principale segue invece una dinamica indipendente dell'aula maggiore, evidenziato anche nella volta a vela diversa a quella a botte dell'aula principale, essendo caratterizzata dalla presenza dell'ordine ionico completo con paraste anche esse a fasce e ribattitura, con lo scatto della trabeazione fino alla sottocornice secondo il ritmo delle paraste e con un marcato gioco di linee orizzontali come nel caso dell'aula principale. La presenza dell'altare aggiunge un poco di movimento alla rigida intelaiatura, racchiusa con un paio di colonne di ordine composito e con un avanzamento convesso del partito centrale mentre le ali seguono linee parallele al muro. Questo tipo di schema si mostra come un elemento molto ricorrente nel disegno di altari, soprattutto nel disegno di cappelle come quella di Gaspare de Bono da Valencia (1604) nella chiesa di S. Francesco di Paola, con un trattamento molto simile ed anche nel particolare della conchiglia, però aggiungendo la rottura del tipico frontone di conclusione, assente nella proposta theodoliana. Questo tipo

²⁹ Il modulo per le paraste di 4 palmi, è una caratteristica ricorrente in Theodoli, ed è riscontrabile anche secondo Spesso in S. Pietro a Vicovaro.

di convessità tra piani paralleli al muro fa ricordare in struttura a quella avvenuta con posteriorità nella facciata della chiesa dei Bergamaschi (1731-33) di De Domenicis, sebbene questa esegua un'altro criterio decorativo. Il dettaglio della incorniciatura dell'altare ritornerà posteriormente nella decorazione all'interno della chiesa di S. Pietro a Vicovaro. Così si evidenzia una carenza di una interpretazione unitaria all'interno dell'oratorio, il quale si presenta invece come sommatoria delle singole sperimentazioni delle parti disegnate, senza un chiaro argomento generatrice che possa unire ambedue episodi spaziali. L'uso delle paraste a fasce e la soluzione degli angoli con ribattitura della metà della parasta, rimarrà come un primo approccio alla progettazione architettonica da Theodoli, riscontrabile anche nella sua chiesa di S. Nicola in Arcione, però che mostrerà uno sviluppo nelle sue ultime opere di S. Pietro a Vicovaro, SS. Pietro e Marcellino, S. Maria della Palla a Ciciliano e nel campanile di S. Maria di Montesanto, in cui un Theodoli già maturo risolve l'incontro tra le parti smussando gli angoli ed utilizzando anche in esso la linea curva. La maniera come Theodoli usa l'ordine conferma il suo gusto di comprimere i piani degli elementi secondo livelli prospettive e aggetti molto contenuti, manifestati anche nel motivo della controfacciata e dell'arco trionfale, con il quale evidenzia ancora più fortemente il distacco tra l'aula principale e il presbiterio. Nel particolare modo di formare di Theodoli non si osserva la ricerca della tridimensionalità, invece di una bidimensionalità come se il criterio compositivo fosse guidato dalla ricerca di uno schiacciato gioco lineare. Questo carattere linearistico dell'ordine non discende solo da una formazione autodidatta, come già riferiva Milizia, invece prosegue le linee dettate dalla razionalità di S. Luca e del privilegio per il disegno. Così l'essenzialità dell'ornamento che può fare pensare in un primo momento all'economicità e alla funzionalità possibilmente richieste dall'edificio, determinando una dura e severa espressione, allude in realtà al suo formare scolastico. Il contrasto tra la penombra dell'aula con la forte luminosità del presbiterio, che serve anche a distinguere questi due spazi, evidenzia un trattamento che rimanda alla fonte berniniana dell'uso della luce radente e incidente.³⁰ La ridotta illuminazione dell'aula principale si compensa con il consueto uso da parte di Theodoli del bianco a due tonalità, evidente anche esso nella quasi contemporanea chiesa di S. Nicola in Arcione ed in genere in tutta la sua posteriore produzione architettonica, e possibilmente discendente anche esso delle esperienze di S. Francesco a Ripa di Mattia de Rossi. Il bianco delle pareti a due tonalità, serviva per evidenziare l'intelaiatura ed i fondi mostrando il ritmo compositivo, in maniera di offrire uno spettacolo spaziale chiaroscurale, che permetterebbe spiegare anche esso l'abusivo uso della linearità e dei piani prospettici schiacciati.

LA CHIESA DI SAN NICOLA IN ARCIONE - CENNO STORICO.

La Chiesa di S. Nicola in Arcione trovavasi in origine in un isolato di forma trapezoidale circondato dai vicoli del Gallinaccio e delle vie dei Marroniti, dei Serviti de in Arcione.³¹ Il nome di Arcione che prese la chiesa era già conosciuto nel medioevo e fu esteso a tutta la zona proveniente possibilmente dalla famiglia degli Arcioni, oppure Arcionini, che la trassero alle loro volte dalla derivazione della voce dell'acquedotto

³⁰ (PORTOGHESI, Paolo.- Op. cit; p.9).

dell'Acqua Vergine, che attraversava le loro intera proprietà. Quella famiglia aveva in questo settore le sue case, ed inoltre le appartenevano altre diverse proprietà sul Quirinale. Infatti è da supporre che ciò conferì il nome tanto a S. Nicola quanto ad altre chiese della zona, anche adesso scomparse, come S. Stefano degli Arcioni, S. Salvatore degli Arcioni e S. Lorenzo in Arcione.³² Le origini della fondazione della chiesa si possono trovare probabilmente nel secolo X, quando fu nominata per la prima volta nella bolla di Agapito II nel 955 e di Giovanni XII del 962 per S. Silvestro in Capite.³³ Anche Vasi conferma che questa chiesa era una delle antiche parrocchie detta nei bassi tempi "a Capo le Case" perché era il luogo in cui finivano le case in questa parte di Roma.³⁴ Posteriori notizie risalgono all'anno 1460, quando Pio II concesse ai Padri dell'Osservanza la chiesa insieme alla parrocchia, restando in possesso dei detti padri fino al 1478, anno nel quale la chiesa passò al Convento di S. Marcello tramite Sisto IV.³⁵ Nel 1616 tramite l'intervento dei padri e dei parrocchiani la chiesa di S. Nicola in Arcione fu demolita perché fatiscente, per ricostruirla subito in maniera più "ampia ed elegante", e la prima pietra del nuovo edificio fu posta il 18 maggio, dal Mons. Antonio Grimano vescovo di Torcello, patriarca di Aquileia. L'altare maggiore fu dedicato inizialmente a S. Filippo ed i due altari appartenenti alle cappelle laterali, ai BB. Gioacchino Piccolomini e Pellegrino Laziosi, completandosi la fabbrica nel 1618.³⁶ Nel febbraio del 1641 i Servi di Maria abbandonarono la chiesa di S. Nicola, e dopo Innocenzo V attraverso il breve del 20 maggio 1648 la eresse in Vicaria Perpetua.³⁷ Al tempo del ponteficato di Innocenzo XI (Odescalchi 1676-1689) si eseguirono nuovi lavori a spese della stessa parrocchia guidati dal proprio parroco Giovan Fenest Maltese,

³¹ L'isolato esiste attualmente circondato dalle stesse vie, però con dimensioni più ridotte.

³² Ci sono due ipotesi sull'origine della denominazione Arcione, la prima e la più probabile costituisce quella che la chiesa prese il suo nome dai resti dell'acquedotto dell'Acqua Vergine, restaurato in tempo di Adriano I. La più antica testimonianza di questa denominazione se ha nella bolla di Giovanni XII del 962 in cui è ricordata una "domus posita in regione trivii iuxta S. Nicolaum de Arcionibus...terra infra se arciones" (HUELSEN, Christian.- Le Chiese di Roma nel Medio Evo, Cataloghi ed Appunti. Leo S. Olschki, Firenze, 1927; p.390). Inoltre è ricordata una chiesa di S. Maria, "quae dicitur sub archionis" (NEGRO, Angela.- Guida Rionali di Roma, Rione II Trevi, Parte I. Fratelli Palombi, Roma, 1980; p.112). Un'ipotesi contraria la offre Venuti, affermando invece che "il nome viene dato dal Foro e Vico Archimonio che si trovava vicino alla chiesa, la cui parola corrotta dal popolo romano derivò forse quella d'Arcione" (VENUTI, R.- Op.cit; p.82). Uno studio più accurato sul toponimo che prese la chiesa è stato fatto da Massi, chi informa che "...il Nilby dice che alcuni pretendono che essa pigliasse il nome che ha, da un antico Foro su cui era edificata, chiamato Archemonio, ove i mercatanti greci si adunavano per vendere le mercanzie. Una falsa erudizione del Sec.XVI -scrive l'Huelsen- ha cambiato il nome in S. Nicolai de Archemoniis, ed ha sognato un Forum Archemonium che non ha esistito mai. Altri però credono che la denominazione la venisse della famiglia degli Arcioni che ebbe la casa sua in questo tratto di via e lo derivò dagli cerchi dell'Acqua Vergine, che presso di essa sotto la contrada di Capo le Case cominciarono ad apparire. E così, prima del Nibby, aveva scritto il Martinelli. Il Canina erra dunque allorchè parla di questo Foro Archemonio, che crede probabilissimo qui esistesse, fondandosi, principalmente sulla denominazione di S. Niccolo in Arcione. Il Ceccheli ritiene, più probabile si comunicasse tale nome dalla famiglia Arcioni: e non dalla contrada; lieve prova ne dà Cencio Camerario, il quale dice chiaramente: Sancto Nicolao Arsionum VI denarii (tribuuntur). L'anonimo la chiama in Archionibus; il Signorelli de Arcionibus..." (MASSI, Bruno.- Le Chiese dei Serviti. Vittorio Ferri, Roma, 1942; p.92-93).

³³ È molto probabile che la fondazione della chiesa sia stata fatta nel secolo X, se si considera che in questo secolo fu ufficialmente introdotto a Roma il culto di due santi, quello di S. Biagio vescovo di Sebaste in Cappadoccia e S. Nicola vescovo di Bari. Comunque le prime notizie su S. Nicola in Arcione risalgono al secolo X, perché fu stata già menzionata nella bolla di Agapito II del 25 marzo 955 e di Giovanni XII del 8 marzo 962 per S. Silvestro in Capite. (HUELSEN, C.- Op.cit; p.LXXV, XCI, 390). (NEGRO, A.- Op.cit., p.112).

³⁴ Il nome di S. Nicola a Capo le Case, si doveva al fatto che fino al ponteficato di Giulio II, il posto in cui c'era la chiesa segnava il punto estremo raggiunto dalle case in questa zona di Roma. Nella tassa di Pio IV "detta S. Nicola a Capo le Case, nel rione Trevi, in un Codice Vallicelliano è chiamata: super gensulam Trivvi" (MASSI, B.- Op.cit; p.93).

³⁵ (MASSI, B.- Op. cit; p.93).

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

e che permise finire con tutta la decorazione interna.³⁸ Nel 1728 Benedetto XIII (Orsini 1724-1730) affidò la chiesa di S. Nicola in Arcione nuovamente ai PP. Serviti di S. Maria in Via, i quali si obbligarono a pagare 340 scudi annuale al Vicario curato allora in carica, e la concessione venne confermata poi da Clemente XII (Corsini 1730-1740). I Padri Serviti procedettero un anno dopo ad un'opera generale di ricostruzione "a fundamentis" del nuovo tempio e del convento affianco ad esso.³⁹ Così nel maggio 1729, si svolsero i festeggiamenti per la celebrazione del primo anniversario del possesso, ed immediatamente dopo, il 29 luglio dello stesso anno, si cominciarono i lavori di ricostruzione tanto della chiesa dei Bergamaschi in Piazza Colonna quanto della nuova chiesa di S. Nicola in Arcione, al demolirsi le vecchie case che c'erano affianco all'antica chiesa per dare luogo anche al convento.⁴⁰ È con questa ricostruzione totale dell'edificio che la chiesa assunse alla fine il suo aspetto definitivo attraverso l'intervento di Gerolamo Theodoli.⁴¹ Questo lavoro certamente dovette essere stato sotto l'attento sguardo non solo dalla popolazione dei dintorni ma soprattutto dai suoi colleghi dell'Accademia di S. Luca.⁴² È importante notare che Theodoli non produce un rimaneggiamento della fabbrica, ma disegna una chiesa completamente nuova, come lo confermano le piante assonometriche di Roma del 1625 di Giovanni Maggi e quelle del 1593 e 1693 di Antonio Tempesta. In questo disegno si verrà la sua forte fissazione per le planimetrie già sperimentate nel cinquecento, come uno sguardo continuo verso il passato, già notato nel caso dell'oratorio della Divina Provvidenza secondo una planimetria del primo seicento, come evidenza del suo formare iniziale molto d'accordo ai postulati di S. Luca e alla sua arcadiana razionalità. I lavori delle parti importanti del tempio finirono probabilmente quattro anni dopo, perché nel settembre 1733 "...essendo terminata la nuova parrocchiale di San Nicola in Arcione e dei Reverendi Padri Servi di Maria, riuscita di molta vaghezza, e perfezione, lo stesso giorno di Martedì, la mattina con tutte le consuete solennità fu riaperta per la prima volta, e vi si diede principio a celebrare le Messe".⁴³ E poi fu consagrada nel 1738 dal Cardinale Gentili. In questo periodo la chiesa di S. Nicola era piena di capolavori come riferisce Titi.⁴⁴ Sulla facciata, prima dell'intervento di Theodoli c'era un affresco di S. Nicola dipinto da Francesco Rosa, che non si vede più

³⁸ "Quella di S. Nicolò è Parrocchia, e ultimamente è stata ornata, e risarcita da per tutto, e con un bel soffitto, fatto il tutto con l'assistenza, e spese del Signor D. Gio: Luca Fenest Maltese Parroco, aiutato dall'elemosine d'altre persone pie" (TITI, Filippo.- Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture, esposte al Pubblico in Roma, 1674-1763. Roma, 1978; p.331).

³⁹ È importante notare che la chiesa soffre una ricostruzione generale e non soltanto un rimaneggiamento, come riferisce Negro.

⁴⁰ Il venerdì 29 luglio 1729 Valesio informa: "Oggi si è date principi al gettare a terra quella parte di case che era accanto alla chiesa di S. Bartolomeo de' Bergamaschi e questi hanno gittato a terra tutto ci' che era dello spedale de' pazzi su la piazza e vicolo della Dogana o sia piazza di Pietra, siccome da' padri serviti si è dato incominciamento alla fabbrica appresso S. Nicola in Arcione coll'atterrare quelle piccole case che vi erano" (VALESIO, F.- Op. cit; Libro Decimo, p.93-94).

⁴¹ È interessante osservare che praticamente non esistono documenti ufficiali sulle assegnazioni dei progetti a Theodoli. Nel caso di S. Nicola in Arcione è attribuito da Venuti a Theodo. (VENUTI, R.- Op. cit; p.82).

⁴² Contrariamente a quello che si può pensare, l'attività sviluppata intorno la chiesa di S. Nicola era già molto frenetica prima dell'intervento di Theodoli. Un'idea ci dà Valesio, perché il martedì 3 maggio 1729 ci fu la "Festa della S. Croce, celebrata con esquisitissima musica e nobilissimo apparato nella chiesa di S. Nicola in Arcione della Compagnia del SS.mo Sacramento unita a detta chiesa, con cerchi al principio della strada Rossella e Nuova con fiaccole doppie per tutta detta strada...e per due di seguenti vi sarà esposto il Venerabile..." (VALESIO, F.- Op.cit., Libro Nonno; p.36). È importante notare anche che quando l'Arcadia trasferì la sua sede in Via in Arcione, in cui rimase per quasi un secolo, la chiesa di S. Nicola partecipò largamente della attività di questa nota accademia (MASSI, B.- Op.cit; p.101).

⁴³ (SPESSO, M.- Op. cit; p.42). Si deve considerare anche che la data riportata non corrisponde necessariamente al termine totale dell'opera, il quale avvenne possibilmente un anno dopo, nel 1734, come riferisce Contardi (CONTARDI, B.- Op. cit; p.449).

⁴⁴ (TITI, Filippo.- Op.cit., p.331). È opportuno notare che nelle fotografie Cugnoni, che risale al 1870 circa, le cappelle mostrano altri dipinti, di minore fattura, a quelli che secondo Titi c'erano nel Settecento.

nella fotografia della facciata, confermando il radicale intervento di Theodoli al produrre un'opera nuova. Inoltre la chiesa presentava nel soffitto, dipinto da Giuseppe Passari, allievo del Maratti, una rappresentazione di S. Nicola circondato dagli angeli e puttini.⁴⁵ Sull'altare maggiore c'era un quadro ad olio in cui erano raffigurati la Vergine Maria, Gesù, S. Nicola e S. Filippo Benito, opera di Pietro Sigismondi da Lucca. Questo quadro era circondato da un affresco di puttini fatto da Passari. Nella prima cappella di sinistra c'erano un S. Antonio da Padova, opera di un allievo di Andrea Sacchi, e un Pellegrino Laziosi, sull'originale di Domenico Rinaldi, che si trova a S. Marcello. Un dipinto del Cavalier d'Arpino c'era nella seconda cappella affianco a un S. Francesco nell'Eremo.⁴⁶ Ed infine sul terzo altare esisteva un dipinto che rappresentava il Battesimo di Cristo, opera di Carlo Maratti, e un quadro del Beato Piccolomini dipinto da Giuseppe Tommasi. Questa ultima opera è adesso depositata nel Convento di S. Marcello. Anche le cappelle a destra presentavano diversi dipinti, sul primo altare c'era un S. Lorenzo che disputava col tiranno dipinto da Luigi Gentile, e davanti a quello trovavasi un busto marmoreo di Gesù scolpito da Cosimo Fancelli, allievo del Bernini. Sempre a destra seguiva un elegante medaglione marmoreo, dovuto forse al Biglioschi, che rappresentava la principessa polacca Tecla Jablonowska, morta nel 1820. Nella seconda cappella c'era un crocefisso, copiato dalle originale che c'è nel Palazzo Albani. Sul terzo altare esisteva un quadro dei "Sette Fondatori" dipinto da Francesco Ferrari. In questa chiesa c'erano anche sepolti molti noti personaggi, come lo testimoniava un ritratto dipinto e una lapide che si localizzavano subito a destra dell'ingresso, e che ricordava Rodolfo Venuti da Cortona, accanto al quale esisteva un monumento funebre, opera giovanile dello scultore Ignazio Jacometti realizzato nel 1847, per onorare la memoria di una giovinetta romana, Emilia Lezzani, visibile anche nelle fotografie Cugioni dell'interno della chiesa, il cui busto coronato di rose dominava un bassorilievo in cui la ragazza era presentata a Gesù.⁴⁷ Tra il 1783 e il 1810 i Padri Serviti realizzarono lavori all'interno del convento, che forse comprese anche la chiesa, ciò può giustificare le piccole variazioni delle piante datate dal 1850 e soprattutto delle differenze tra le decorazioni descritti dai cronisti e le fotografie dell'interno della chiesa datate del 1870.⁴⁸ Il 29 settembre 1827, essendo pontefice Leone XII, la chiesa passò dalle mani dei PP. Serviti all'Arciconfraternità di Gesù, Giuseppe e Maria delle Anime Purganti.⁴⁹ Con la realizzazione della Via del Traforo, cioè della galleria che passa sotto il giardino del Quirinale, affinché permettesse collegare la Via Nazionale con el Largo del Tritone si procedette allo sventramento di parte dello isolato posto alla base del

⁴⁵ Secondo di quello che si osserva nella fotografia della facciata è molto possibile che l'affresco sia stato distrutto durante l'intervento di Theodoli, perché appunto il posto più probabile di questa opera sia stato il luogo in cui troviamo il finestrone.

⁴⁶ Sull'ubicazione di questo quadro Titi riferisce che si trovava nella seconda cappella di destra, mentre Massi afferma che c'era nella seconda cappella di sinistra.

⁴⁷ Fotografia Cugioni, 1870 circa, Serie D, n.1668. Altri personaggi importanti furono sepolti in questa chiesa, tra quelli gli archeologi Famiano Nardini, Lorenzo Re e Guglielmo Manzi; l'architetto della facciata di S. Giovanni in Laterano, Alessandro Galilei; la consorte del marchese di Boccapaduli, Margherita Sparapani.

⁴⁸ Le modifiche si possono vedere negli scritti fatti su una delle piante della chiesa, ed anche ci sono documenti che testimoniano questi lavori. (ASR.- Camerale I, Congregazione Religiosa Maschile Serviti di Maria in San Marcello, n.13-3671, n.14-3671, n.15: "Libro Mastro della Fabbrica di S. Nicolò in Arcione dal 1783 a.t."; "Entrata ed Uscita del Sindaco e Spettante alla Fabbrica di S. Nicolò in Arcione 1782-1810"; "Documenti riferenti la fabbrica di San Nicola in Arcione 1702-1810", "Collezione Piante e Mappe, Coll.I, cart.86, n.526 a,b,c").

⁴⁹ (MASSI, B.- Op. cit: p.95). (NEGRO, A.- Op. cit: p.112).

versante nord del Quirinale, cioè quasi al posto della detta chiesa.⁵⁰ Il Comune romano procedette allora ad espropriare una parte delle case e il convento annessi alla chiesa. Era però rimasta senza soluzione l'espropriazione delle altre parte dell'isolato di proprietà della stessa arciconfraternità, inclusa la chiesa di S. Nicola, perché non si era ancora decisa definitivamente la larghezza da assegnare alla nuova via del Traforo. Alla fine si prese la decisione di includere anche la chiesa perché l'amministrazione comunale considerò che la strada diretta al Traforo era poco utilizzabile nella sua larghezza ed anche, che la chiesa sarebbe rimasta priva dei locali necessari per il servizio del culto che in principio c'erano a un lato di quella.⁵¹ Dunque la chiesa venne espropriata il 20 giugno 1907 dal Comune di Roma, che ne fece eseguire la demolizione tra il 1907 e il 1908, demolizione certamente assurda se si pensa che poco dopo venne costruito l'attuale palazzo che ci troviamo oggi al posto della scomparsa chiesa.⁵²

LETTURA STORICO CRITICA DELLA PROPOSTA PROGETTUALE.

L'isolato sul quale c'era stata edificata la chiesa di S. Nicola in Arcione era di forma trapezoidale ed essa prospettava verso il vicolo dei Gallinaccio e il largo definito tra questo vicolo, la via dei Serviti e la via in Arcione, trovandosi in questa ultima la facciata principale. Contemporaneamente il convento fu impostato sulla via dei Serviti disposta diagonalmente in maniera di sfruttare quasi tutta la parte dell'isolato che apparteneva ai PP. Serviti, fino ad arrivare alla via de' Marroniti. Nella planimetria generale Theodoli tratta di adattarsi alla tipologia classica del convento cortile dentro dell'irregolarità dell'isolato che l'obbliga a lasciare solo una stretta mostra del cortile senza una forma definita, fungendo come conclusione dell'elemento articolatore della portineria attraverso il quale si permetteva la illuminazione ed arieggiamento all'interno del convento. Dalla facciata principale del convento, affianco al fronte della chiesa, si entrava in uno spazio che organizzava il complesso, e che posteriormente al lavoro di Theodoli sarà trasformato a pianta ovale.⁵³ Da questo spazio si poteva raggiungere il cortile, la residenza e la chiesa, in questa ultima tramite una stanza ad uso di essa, con una chiara organizzazione molto vicina al conservatorio della Divina Provvidenza. Il criterio planimetrico si organizzava dentro delle esigenze funzionalistiche proprio della razionalità arcadiana, però senza una concezione unitaria che permettesse un chiaro collegamento tra la chiesa e il convento, mostrandosi come due realtà completamente diverse prossime al tipo di soluzioni comune dell'edilizia dell'epoca, e che si verrà materializzarsi anche nel criterio formativo della spazialità interna dell'oratorio della Divina Provvidenza. Nella planimetria Theodoli si abbandona nuovamente al discorso tipologico all'adottare l'ipotesi spaziale cinquecentesca ad aula unica, organizzata attraverso un asse di simmetria nel senso della lunghezza, con tre cappelle in ogni lato con un carattere di edicola e sul fondo mette un vano absidale come conclusione dell'episodio spaziale destinato ad approfondire la percezione dello spazio principale. Nella pianta di Giovanni Battista Nolli di Roma del 1748, si può osservare che questa tipologia ricorda le soluzioni planimetriche già adottate in S. Giovanni

⁵⁰ (MASSI, B.- Op. cit; p.121,122).

⁵¹ Questo si riferisce agli ambienti della sacrestia e dell'oratorio.

⁵² (NEGRO, A.- Op. cit; p.112).

⁵³ Questo si può osservare nella modificazione subita dalla planimetria agli inizi del '800, evidenziato nelle due piante della chiesa.

Decollato (completato a metà del '500), nella ricostruzione di S. Maria in Trivio (1575) da Jacopo Del Duca ed anche nelle sangallescche chiese di S. Maria in Monserrato (iniziata nel 1518 e compiuta nel 1673-75) (Fig.LIII) e la scomparsa chiesa di S. Caterina alle Cavallerotte.⁵⁴ La planimetria assunta da Theodoli si mostra anche come l'altra faccia della possibilità di sperimentare con le piante delle chiese di S. Maria in Pubblicolis (1643) di G. A. De Rossi e di S. Francesco di Paola (1623-30) di Torriani, che si mostrano come prototipi a metà tra la planimetria dell'oratorio della Divina Provvidenza e della chiesa di S. Nicola in Arcione. E soprattutto con la cinquecentesca pianta della chiesa di SS. Bartolomeo e Alessandro dei Bergamaschi, di cui sembra prendere gli spunti necessari nella concezione formativa per lo spazio di S. Nicola in Arcione, in quanto questa si sviluppa palesemente secondo le caratteristiche proporzionali della chiesa bergamasca, malgrado quest'ultima presenti le cappelle in maniera più scavata nel muro, e l'abside nella forma di un quadrato, sebbene con un'evidente convessità nel fondo, essendo importante annotare che in S. Nicola in Arcione si vede l'abside iscritto anche in un quadrato. Se non si conoscesse la personalità di Theodoli si potrebbe pensare in una mancanza iniziale di fiducia progettuale nello svolgimento del discorso planimetrico della chiesa, ma il fatto che lui trattasse di riprendere il tema della tipologia cinquecentesca non fa altro che confermare il suo marcato gusto per la razionalità di quella epoca. Così il seguire le linee della vecchia chiesa bergamasca sembra trovare conferma nel tentativo di ottenere all'interno di S. Nicola in Arcione un raccordo chiaro tra l'abside e l'aula, che l'irregolarità del terreno non glielo permetteva facilmente, creando una pausa nel ritmo dell'ordine come soluzione. La facciata della chiesa presentava una intelaiatura caratterizzata da una simmetrica e semplice articolazione verticale a tre campi differenziati tra loro con l'uso di paraste e semiparaste a fasce appoggiati direttamente sulla base (primo ordine) oppure sulla cornice (secondo ordine), caratteristiche delle sue prime architetture, e da una notevole distinzione a livello orizzontale fra il basamento e i piani superiori, con una serie di forti sporgenze cominciando con il marcapiano del primo piano, però soprattutto visibile nel timpano curvilineo incastrato nel frontone e anche dal finestrone circondato da modanature e un accentuato timpano sovrastante, questo ultimo tratto dei cantieri borrominiani, come si può osservare in parte delle finestre dell'oratorio dei Filippini (1637-50) di Borromini. Questo motivo si diffonderà per tutto il settecento nel disegno di facciate di chiese, riscontrabile anche nel finestrone della chiesa di SS. Trinità dei Pellegrini (1722) di De Sanctis e nelle nicchie della facciata di SS. Idelfonso e Tommaso di Villanova (1720 ca.) di F. Ferrari, e che ritornerà posteriormente a S. Nicola in Arcione di maniera quasi identica in parte delle finestre della facciata del palazzo Doria Pamphili prospettante su via del Plebiscito, realizzate da Paolo Ameli intorno al 1743. Qui Theodoli sembrerebbe distinguere l'edicola centrale, all'interno di un ritmo a tre piani prospettici, sebbene l'appiattimento del gioco delle paraste e semiparaste rimanda nuovamente alla sua volontà di tradurre in termine volumetrici il carattere di bidimensionalità di un disegno, adeguandosi al prototipo della chiesa ad aula unica con cappelle laterali. Quindi il prospetto denota chiaramente l'articolazione planimetrica dell'interno, con un criterio proporzionale della parte centrale in

⁵⁴ La chiesa di S. Caterina alle Cavallerotte fu demolita nel '500, però è interessante osservare che la planimetria corrisponde a quella di S. Nicola in Arcione, però è anche difficile provare se Theodoli conoscesse i disegni di essa.

rapporto di 3:2 con rispetto a quelli laterali. Questi ultimi sono alla loro volta articolati mediante un approfondimento prospettico della semiparasta e della specchiatura, con un gioco appiatito che fa ricordare alla facciata del primo settecento della chiesa della Sapienza a Siena e soprattutto a S. Maria del Sufragio (1669) di Carlo Rainaldi, anche nella maniera come si risolvono gli appoggi delle paraste. L'arretramento dei campi laterali evidenzia chiaramente il finestrone centrale, coronato da un timpano semicircolare, che si inserisce nell'architrave come culminazione dell'ordine del secondo corpo, e che ricorda come si è già accennato gli elementi di incorniciatura di origine borrominiana. Il secondo ordine finisce nuovamente in un cornicione delle stesse caratteristiche del primo.

Questo ritmo compositivo come si è già accennato è molto vicino alla chiesa della Sapienza a Siena, di S. Maria del Sufragio e che si vedrà posteriormente a S. Nicola in Arcione anche nel primo ordine di S. Apollinare (1742) disegnato da Fuga. L'intelaiatura era modulata con l'unità di misura del palmo romano rinascimentale, evidenziato nella pianta della chiesa, in cui una parasta era pari a 4 palmi, secondo la consuetudine progettuale di Theodoli. Il primo ordine è ionico, con un capitello a quattro fasce e collarino scanalato simile a quello dell'aula interna, per' che si mostra come un elemento estraneo alla formatività theodoliana, la quale si caratterizza per l'uso di un capitello ionico con ghirlande al posto delle scanalature, elemento che appare forse come una delle prime sperimentazioni nel suo contatto con l'architettura. Il secondo ordine è corinzio come una consuetudine progettuale molto usata nell'epoca di disporre l'ordine ionico nel primo corpo e l'ordine corinzio al secondo. La decorazione del portale ricorda caratteri stilistici tratti delle aule di S. Luca, come lo evidenziano i disegni accademici di Carlo Quadri per la porta dell'oratorio di padri della congregazione di S. Filippo Neri posta nel claustro, di Matteo Micheli e di Raimondo Bassi, ambedue nella prova per la terza classe del concorso clementino del 1711. Il motivo del timpano curvilineo inscritto nel frontone triangolare riprende un discorso presente proprio dell'azionare degli architetti seicenteschi, come si può osservare nella facciata di S. Maria del sufragio (1669) e S. Maria in Via (1681) ambedue di Carlo Rainaldi, in S. Basilio (1682), e che ritornerà più tardi a S. Nicola in Arcione nella chiesa di SS. Gioacchino e Anna ai Monti (1770-76) di G. F. Fiori. Precedentemente a Theodoli Gian Battista Contini aveva già sperimentato nelle parrocchiali di Vetralla (1711) e Vignanello (1723), dei caratteri compositivi di questo tipo di facciate.⁵⁵ La modulazione dello spazio interno veniva data da paraste di ordine ionico, con un doppio effetto di scanalatura fino a quasi un terzo dell'altezza del fusto ed impostate su basi attiche, con una larghezza circa a quattro palmi, molto simile alle dimensioni dell'ordine interno dell'oratorio della Divina Provvidenza (1721-1728) dello stesso Theodoli. Il capitello con un collarino scanalato appartiene a un ordine ionico a quattro fasce un po' strano nell'azionare di Theodoli perché non apparirà come elemento ricorrente nel resto della sua architettura. Comunque questi segni verticali servivano a conferire uno slancio verso l'alto, e il gioco delle modanature fungevano di raccordo tra le intere paraste, il fregio e la cornice, con scatti che seguivano il ritmo imposto dalle paraste, come caratteristica progettuale di Theodoli. La cornice chiude come nel caso dell'oratorio della Divina

⁵⁵ (SPESSO, M.- Op. cit; p.45).

Provvidenza lo spazio in maniera di un anello su cui c'era l'attico con scatti anche esso secondo il ritmo delle paraste. Il colore all'interno della chiesa mostrano la presenza di un trattamento monocromo a due tonalità, proprio dell'azione di Theodoli che offrivano un effetto chiaroscurale tra le cappelle e il marcato ritmo delle membrature e delle linee orizzontali, effetto che si può osservare anche nelle sue opere dell'oratorio della Divina Provvidenza, nella chiesa di SS. Pietro e Marcellino e nelle chiese parrocchiale di S. Pietro a Vicovaro e S. Maria della Palla a Ciciliano. Non ci deve estranare che Theodoli abbia prodotto un'architettura non del tutto simile a quella dell'oratorio di via Ripetta, perché si spiega nel fatto della sua volontà per sperimentare sempre all'interno dei riferimenti cinquecenteschi o primo seicenteschi, dovuto principalmente al forte spirito classico che lo portava a scegliere soluzioni avente una grande razionalità, sebbene nei particolari molte volte si esprimeva con un grande eclettismo, dovuto anche esso alla sua contraddittoria personalità, che già un critico classico come Milizia aveva notato quando riferiva che "la sua teoria era buona, e giusti i suoi insegnamenti; ma quando poi discendeva alla Pratica si dimenticava talvolta della semplicità, ricercava figure mistilinee e stentate, ornamenti pesanti e duri; cadeva anche spesso nello spirito di contraddizione".⁵⁶ Perciò è bene ricordare che Theodoli non trova un unico riferimento nel suo formare invece prende diversi spunti con cui produce la sua sperimentazione progettuale, provenienti tanto da un passato ormai lontano quanto dell'azione degli architetti contemporanei a lui, in maniera di produrre un'architettura concepita come una sommatoria di parti, sebbene la sua proposta architettonica si caratterizzi sempre per una grande durezza e sechezza formale, riducendo la decorazione a livelli della bidimensionalità del disegno, proprio della formazione di S. Luca.

BIBLIOGRAFIA.

ADINOLFI, Pasquale. 1881. Roma nell'Età di Mezzo, Rione Trevi - Rione Colonna, T-II. Roma: Fratelli Bocca.

ARMELLINI, Mariano. 1942. Le Chiese di Roma dal Secolo IV al XIX, T-II. Roma: RORE di Nicola Ruffolo.

BENEDETTI, Sandro. 1970 La Architettura dell'Arcadia: Roma 1730. Torino: Accademia delle Scienze.

BENEDETTI, Sandro. 1984. Fuori Dal Classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento. Roma: Multigrafica.

BENEDETTI, Sandro. 1987. Letture di Architettura. Saggi sul Cinquecento romano. Roma: Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Multigrafica.

CECCARIUS. 1936. Roma nei suoi Rioni. Roma: Fratelli Palombi, Roma.

CONTARDI, Bruno; CURCIO, Giovanna. 1991. In Urbe Architectus, Modelli, Disegni, Misure. La Professione dell'Architetto, Roma 1680-1750. Roma: Argos.

FRUTAZ, Amato Pietro. 1962. Le Piante di Roma T-III. Roma: Istituto di Studi Romani.

HAGER, H. Gian Lorenzo Bernini e la ripresa dell'alto barocco nell'Architettura del Settecento Romano.

⁵⁶ (MILIZIA, F.- Op. cit; p.257).

HUELSEN, Christian. 1927. Le Chiese di Roma nel Medio Evo, Cataloghi ed Appunti. Firenze: Leo S. Olschki.

MILIZIA, Francesco. Memorie degli Architetti Antichi e Moderni, T-II. Bologna, 1978.

MARONI LUMBROSO, Matizia; MARTINI, Antonio. 1963. Le Confraternite Romane nelle Loro Chiese. Roma: Fondazione Marco Besso.

MARIANI, Valerio. 1963. Le Chiese di Roma dal XVII al XVIII Secolo. Bologna: Cappelli.

MASSI, Bruno. 1942. Le Chiese dei Serviti. Roma: Vittorio Ferri.

NEGRO, Angela. 1980. Guide Rionali di Roma, Rione II - Trevi, Parte I. Roma: Fratelli Palombi.

PORTOGHESI, Paolo. 1995. Roma Barocca. Roma: Laterza.

SPESSO, Marco. 1991. La Cultura Architettonica a Roma nel Secolo XVIII: Gerolamo Theodoli (1677-1766). Roma: Bulzoni.

TITI, Filippo. 1763. Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al Pubblico in Roma. Roma: Multigrafica, 1978.

VALESIO, Francesco. 1742. Diario di Roma; Libri Settimo, Ottavo, Nono e Decimo; Volume III (1704-1707), Volume IV (1708-1728), Volume V (1729-1736), Volume VI (1737-1742). Milano: Longanesi & C, 1979.

VASI DA CORLEONE, Giuseppe. 1756. Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna - Libro Sesto che contiene Le Chiese Parrocchiali, Libro Ottavo che contiene I Monasteri e Conservatori di Donne, 1754-1756. Roma: Ente Provinciale per il Turismo di Roma.

VENUTI CORTONESE, Ridolfino. 1766. Accurata e Succinta Descrizione Topografica e Istorica di Roma Moderna. Roma: Multigrafica, 1977.

ARCHIVI.

ARCHIVIO DI STATO DI ROMA.

Camerali I, Congregazioni ed Ordini Religiosi Maschili, Inv. 25/V; 13,14,15.

Camerali III, Istituzioni di Beneficenza, Inv. 114/III; b.2056.

Collezione Piante e Mappe, Inv. 109, Coll. I, cart. 86, n.526 a,b,c.

ARCHIVIO E BIBLIOTECA DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA.

Registro delle Congregazioni e Decreti, Vol. 48.

ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE.

Foto Cugnani 1870, Negativo Serie D, n. 1667, 1668, 1669.