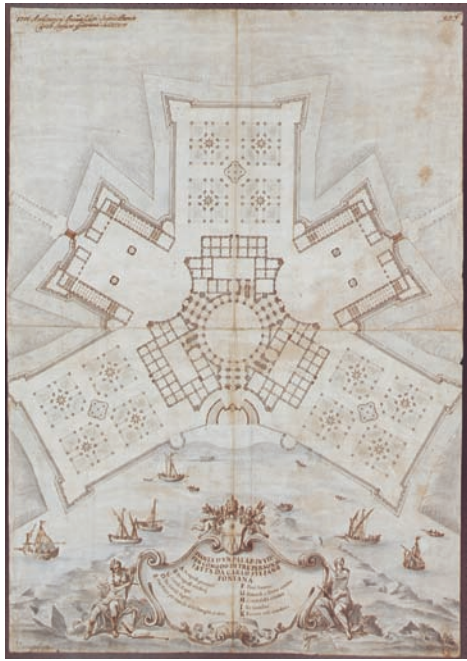




—Carlo Stefano Fontana, progetto di un Regio palazzo in villa per il diporto di tre personaggi, secondo premio, prima classe di architettura, concorso Clementino del 1705, penna e acquerello

› La 'prattica' del disegno nel progetto formativo dell'accademia di San Luca

Rosa María Giusto

L'attività svolta dalle istituzioni accademiche quali centri di elaborazione critica del pensiero artistico, costituisce un tema di grande rilievo nella definizione delle vicende culturali che animarono l'Europa del Settecento.

Lo studio di tali istituzioni, avviato quasi settanta anni fa da Nikolaus Pevsner con il suo prezioso testo sulle *Accademie d'Arte*¹ e proseguito in una serie di ricerche approfondite sull'argomento, assume valore rilevante soprattutto se collocato nell'ottica delle 'scuole' per la formazione e l'insegnamento delle discipline artistiche e della organizzazione didattica interna a tali strutture.

In particolare, si è inteso delineare il ruolo e l'influenza esercitati dall'accademia romana di San Luca in relazione alla propria struttura organizzativa e alla pratica dei concorsi, fondamentale nel dibattito settecentesco tra Barocco e Classicismo.

Ma perché proprio l'Accademia di San Luca, e perché il Settecento?

La risposta a questo interrogativo nasce dal constatare come, sia pure analizzata e discussa, l'accademia romana - una delle più antiche e autorevoli d'Europa - sia stata spesso valutata nella sua fase ottocentesca, quando divenne a tutti gli effetti una "struttura a livello universitario",² premessa indispensabile per

le novecentesche scuole superiori di architettura, e solo parzialmente nella fase settecentesca di maggiore attualità quando, attraverso la didattica e i concorsi di architettura, assunse risonanza internazionale, raggiungendo la sua più alta espressione e operosità.

Proprio la sua singolare storia e organizzazione, difficilmente assimilabile a quella di altre istituzioni artistiche, per le quali rappresentò una guida e un modello, induce ad

¹ Cfr. PEVSNER, N. *Academies of Arts. Past and Present*, Cambridge 1940, trad. it. *Le Accademie d'Arte*, Einaudi, Torino 1982.

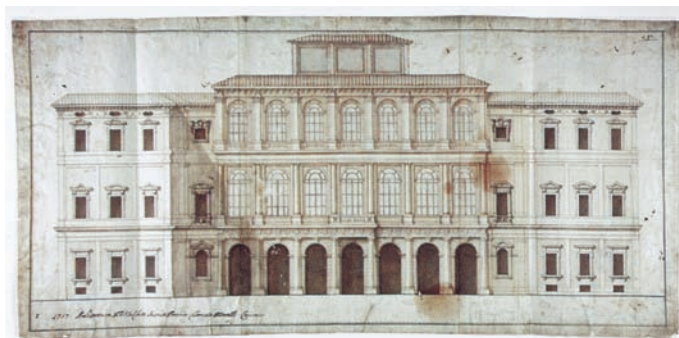
² RICCI, G. (a cura di), *L'Architettura nelle Accademie Riformate: insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Guerini, Milano 1992, p. 11.

affrontare l'argomento consapevoli di fare i conti con un materiale ampio ed eterogeneo composto soprattutto dai disegni delle prove concorsuali indette periodicamente in accademia allo scopo di 'testare' la preparazione dei giovani allievi, e dalle orazioni declamate in Campidoglio il giorno della premiazione ufficiale dei vincitori, da illustri personaggi appartenenti al gotha della cultura artistica e letteraria internazionale.

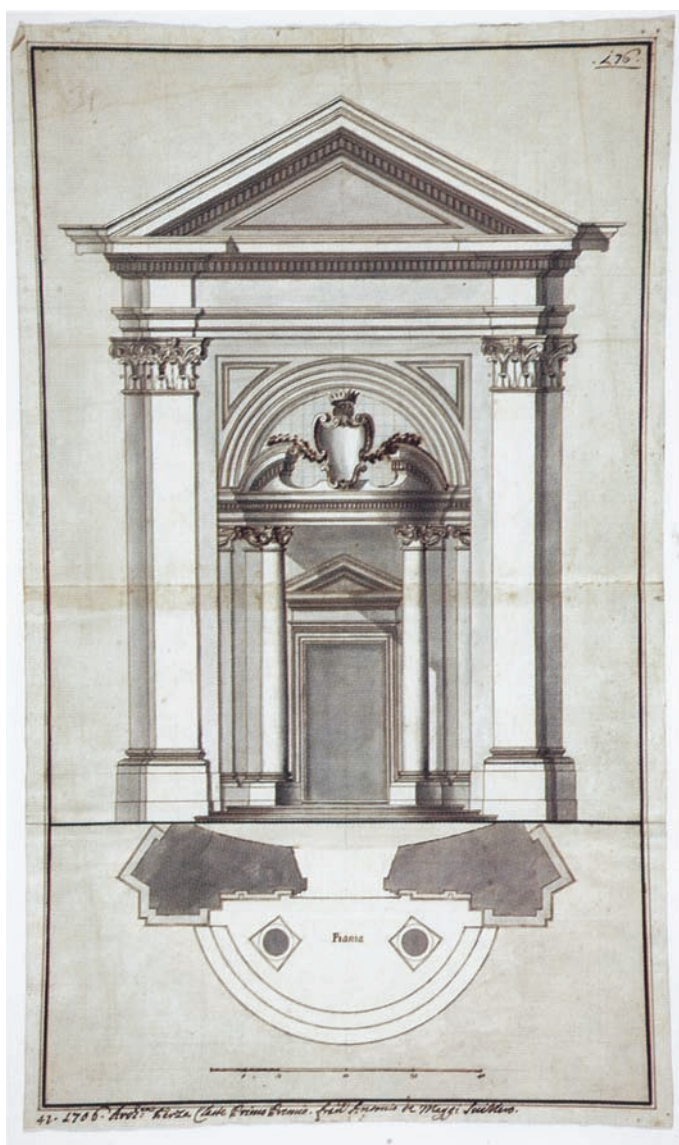
D'altra parte, basta constatare la natura delle diverse iniziative promosse e l'attenzione mostrata nei confronti del 'mondo della professione', per accorgersi della distanza che separa l'istituzione romana dalle altre istituzioni del genere, sottraendola alla consueta interpretazione dispregiativa che vuole tali strutture eccessivamente chiuse e scarsamente sensibili alle vicende dell'attualità.

Lo stesso Pevsner, nel tracciare il quadro europeo sull'argomento, aveva rilevato nei confronti dell'esperienza italiana l'impossibilità di farla rientrare in una 'categoria semplificata', a causa della sua complessa organizzazione e struttura.

L'accademia romana, infatti, sorse per volere e interessamento diretto del pontefice che ne fu anche il suo più illustre rappresentante; tanto, che gli stessi privilegi e i fondi messi a disposizione per i concorsi provenivano da iniziative e provvedimenti emanati dalla Curia. Unificando quest'ultima potere amministrativo e potere religioso, committenza pubblica e committenza privata, vincere una gara Clementina o Balestra, poteva significare e significò, almeno per buona parte del primo cinquantennio del secolo, avere l'impareggiabile opportunità di vedersi assegnare incarichi esterni di grande prestigio e responsabilità; senza contare che, spesso, le prove indette in accademia venivano bandite pubblicamente o divenivano oggetto di veri e propri incarichi professionali. Cosicché, l'exkursus accademico coincideva sempre più con una sorta di percorso 'obbligato' e di 'palestra', indispensabili per l'affermazione in campo professionale dei giovani allievi che, speranzosi di ottenere consensi e commissioni, partecipavano sempre più numerosi alle competizioni indette.



—Tommaso Morelli, rilievo della facciata di palazzo Barberini, secondo premio, terza classe di architettura, concorso Clementino del 1707, penna e acquerello



—Francesco Antonio De Maggi, rilievo della facciata di S. Andrea al Quirinale, primo premio, terza classe di architettura, concorso Clementino del 1706, penna e acquerello

Il fatto che a Roma potere politico e potere religioso coincidessero, spiega il perché dell'influenza esercitata dall'istituzione di San Luca sulle altre accademie d'arte italiane ed europee, chiarendo anche le motivazioni che furono alla base di certi orientamenti culturali impartiti o caldeggiati in accademia.

Il passaggio dal gesuitismo al giansenismo, non a caso, influenzò notevolmente l'assegnazione dei temi e lo svolgimento delle prove concorsuali, così come la rivalutazione e valorizzazione delle tesi newtoniane si riversò nei dettati teorici delle orazioni celebrative chiarendo, accanto alla questione dell'insegnamento, le direttive e le finalità politiche sottese agli indirizzi e agli orientamenti intrapresi.

Peraltro, come dallo statuto del 1715, solo gli accademici di San Luca avevano diritto di "condurre opere, istruire giovani, stimare

lavori; nessun artista poteva ottenere pubblici lavori senza essere stato esaminato dall'Accademia; qualunque manoscritto artistico da pubblicare doveva prima essere riveduto dall'Accademia; pittori, decoratori, falegnami e affini non potevano aprir bottega senza licenza dell'Accademia", delineandosi uno scenario nel quale l'accademia romana rivestiva, contemporaneamente, le funzioni di un vero e proprio 'albo professionale', propeudeutico all'attribuzione di incarichi e commesse pubbliche.

Naturali, quindi, persino scontati, l'influenza e i condizionamenti che l'accademia inevitabilmente esercitò non solo sull'evolversi del gusto, attraverso la redazione di progetti di ampio respiro, ma anche sulle teorie artistiche che animarono il dibattito architettonico del periodo.

La stessa qualità dei giovani concorrenti partecipanti alle prove

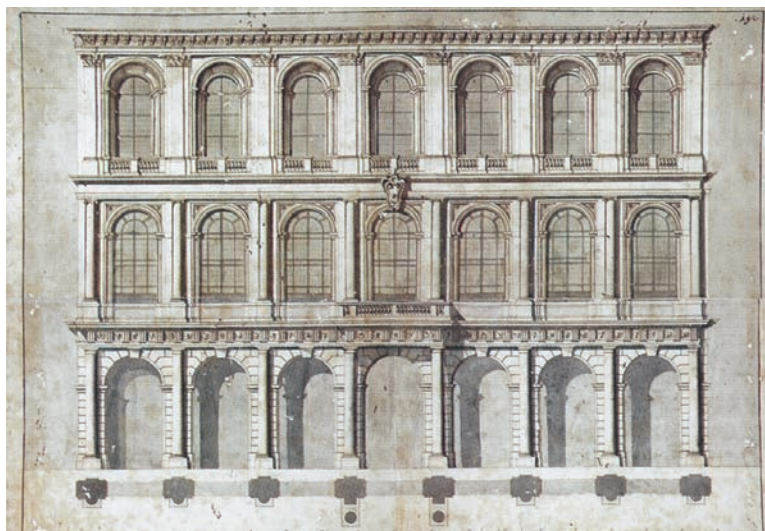
concorsuali, dimostra i consensi raccolti dall'istituzione romana, ormai pienamente integrata con il mondo professionale e del lavoro.

Quanto all'istituzione dei concorsi, vero differenziale del progetto formativo proposto, essi erano articolati secondo differenti classi per ciascuna delle discipline impartite —pittura, scultura, architettura— corrispondenti a diversi gradi di difficoltà dei soggetti assegnati.

Per l'architettura, si passava da temi inerenti la grande composizione in ambito paesistico e urbano, a una composizione a scala minore, per poi giungere, con la terza classe, a una esercitazione di rilievo dal vero di un manufatto architettonico o di un disegno di dettaglio.

I temi venivano discussi e decisi in assemblea e resi noti tramite pubblicazione un anno prima dell'inizio effettivo delle prove. A completamento della gara, era prevista,

—Francesco Antonio Bettetini,
rilievo della facciata di palazzo Barberini,
terzo premio, terza classe di architettura,
concorso Clementino del 1707, penna e acquerello



inoltre, una prova *ex tempore*, da effettuarsi in seguito al sorteggio del tema, tendente a mostrare lo stadio di preparazione di ciascun candidato³ e la paternità del progetto presentato durante le fasi del concorso.

Quanto ai temi assegnati, essi riguardavano spesso problemi realmente avvertiti dalla città e che richiedevano un'effettiva risoluzione anticipando, di fatto, le ristrutturazioni e gli ammodernamenti successivamente affrontati in sede di progetto.

Così il concorso clementino del 1705 che, per la seconda classe, prevede il rifacimento della facciata della Basilica di San Giovanni in Laterano divenuto, nel 1732, oggetto di un vero e proprio concorso pubblico di architettura bandito dall'amministrazione romana e affidato a una giuria di esperti appartenenti all'accademia di San Luca, che decretò la vittoria del fiorentino Alessandro Galilei, autore della realizzazione del prospetto lateranense; così, ancora, il concorso del 1750 che, per la prima classe, propose la realizzazione di un *Collegio per insegnarvi la Matematica e le Belle Arti* confluito, nel 1790, nel compimento di un nuovo corpo di fabbrica per l'ampliamento delle sale accademiche, —affidato all'allora principe, architetto Antonio Asprucci—; e, per la terza classe, il rilievo del Pantheon, con un evidente richiamo agli echi del dibattito illuminista e alla conseguente riscoperta dell'Antico, che si tradussero ancora una volta in un concreto *modus operandi*.

Appare evidente, a ben leggere le vicende dell'accademia romana di San Luca, come essa sia nata perfettamente in sintonia con le equivalenti scuole di pensiero che in Francia e poi in Germania, in Inghilterra e in Spagna,⁴ fonderanno e formuleranno le più interessanti proposte in materia di sapere scientifico.⁵

Il dibattito tra Winckelmann e Piranesi, entrambi membri della accademia romana; il rapporto con l'Antico; la rivalutazione del codice-stile classico; persino il progetto berniniano per il Louvre,⁶ con i suoi noti esiti negativi, ben si inscrivono all'interno di questa complessa quanto fervida vicenda culturale, a prescindere dalla quale non è certamente possibile delineare un efficace quadro storico che renda giustizia al XVIII secolo, tanto in ambito italiano che europeo.

Quanto al programma didattico e al tipo d'insegnamento proposto, tra i disegni conservati presso l'archivio accademico, compaiono, accanto a studi e schizzi approntati dagli allievi dell'accademia del nudo, numerose altre tavole utilizzate come illustrazioni di supporto per le lezioni teoriche tenute dagli insegnanti durante le sedute annuali di architettura.

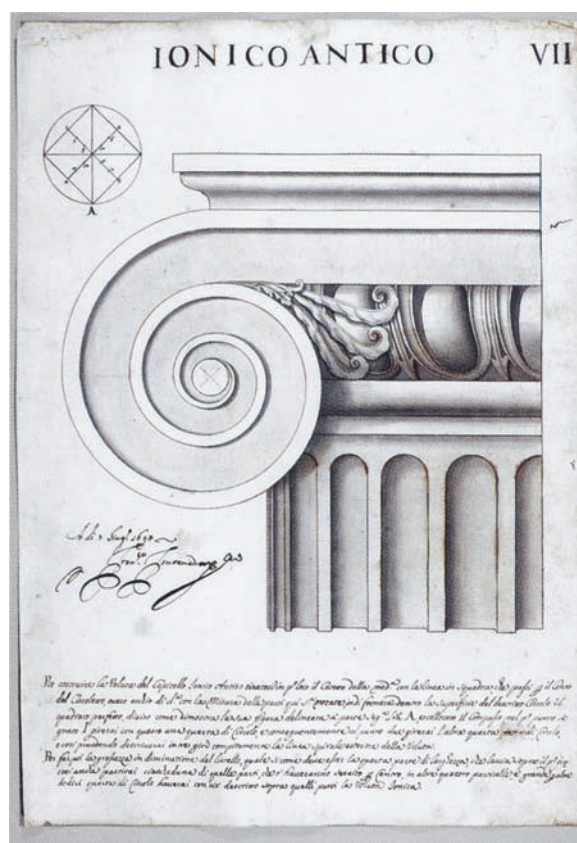
Dai disegni di Mattia De' Rossi sugli ordini architettonici, a quelli di Francesco Fontana sulla geometria, dalle tavole di Gregorio Tommasini, a quelle di Domenico Martinelli e Filippo Juvarra sugli ordini classici, si passa alle lezioni di prospettiva svolte da Carlo Cesi, Francesco Benetti, Alessandro Sbranci e Francesco Cozza, sino ad arrivare alle lezioni tenute da Filippo Gagliardi sulla base delle illustrazioni tratte dalla *Regola* del Vignola.

Difficile stabilire quali fossero e se vi fossero 'libri di testo' cui attenersi fedelmente. Di certo, accanto alla fortunatissima *Regola delli cinque ordini d'architettura* —la cui presenza nella biblioteca accademica è documentata dall'inventario del 1756— compaiono "il *Libro di disegni* di Jacopo Palma il Giovane, un piccolo album di dodici pagine con disegni a mano libera di Ferdinando Bibiena [...] quello di Pensieri, schizzi e disegni di Francesco Podesti [...] la collezione di stampe, riordinata e inventariata da Federico Hamerani".⁷

Proprio l'architettura fu uno degli argomenti d'insegnamento impartiti sin dalla prime lezioni: già nel 1594, infatti, Onorio Longhi incentrò le sue letture sulle proporzioni in architettura e Ascanio Rossi diede lezioni sul disegno di architettura; tali tavole furono poi corredate dal lavoro del Longhi, che indirizzò i corsi di quell'anno verso una sorta di specializzazione sui profili e sui moduli delle basi e dei capitelli classici.

Oltre a stabilire che "senza la teoria, la pratica sarebbe stata impossibile",⁸ fu sancito che ogni due settimane si svolgessero letture riguardanti le teorie artistiche, per gli architetti incentrate principalmente sul testo di Vitruvio.

Nelle regole fissate dall'accademia di San Luca sin dai primissimi anni della sua fondazione (1595) si specificava inoltre lo scopo eminentemente educativo



— Francesco Fontana, l'ordine ionico antico e l'ordine ionico moderno nei Disegni didattici dell'Accademia di San Luca, Roma 1694

dell'istituzione, stabilendo di dedicare “un'altra ora [...] nella pratica, ed insegnare a disegnare ai Giovani con il mostrar loro il modo, e buona via dello studio”.⁹

Istruzioni ancor più dettagliate erano state introdotte nelle regole del 1596 in cui si precisava che i censori - nome con cui venivano indicati i dodici insegnanti visitatori - dovevano decidere “chi disegnerà disegni a mano, chi cartoni, chi rilievi [...] chi anderà fra la settimana, disegnando all'antico [...] chi ritrarrà Prospettive di Paesi, [...] chi disegnerà di Architettura, chi di Prospettiva”.¹⁰

Le lezioni si tenevano quotidianamente per una durata complessiva di dieci mesi, suddivisi in due periodi: quello invernale, da novembre a marzo, e quello estivo, da aprile a settembre. Allo scadere di ciascun semestre aveva luogo una prova scolastica interna, giudicata dagli stessi professori che insegnavano ai corsi, con il

conseguente conferimento ai vincitori di una medaglia d'argento quale simbolo dei risultati ottenuti durante lo

³ Cfr. MARCONI, P. *Disegni architettonici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca edizioni, Roma 1974, pp. 273-296; GIUSTO, R.M. *Architettura tra tardo-barocco e neoclassicismo. Il ruolo dell'accademia di San Luca nel Settecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003.

⁴ Cfr. RUIZ ORTEGA, M. *La escuela gratuita de diseño de Barcelona: 1775-1808*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1999; GIUSTO, R.M. *Il dibattito architettonico tra Spagna e Italia nella seconda metà del XVIII secolo*, in GAMBARDELLA, A. (a cura di) *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 97-103.

⁵ Cfr. PEVSNER, N. *Le Accademie d'Arte*, op. cit. pp. 117-141.

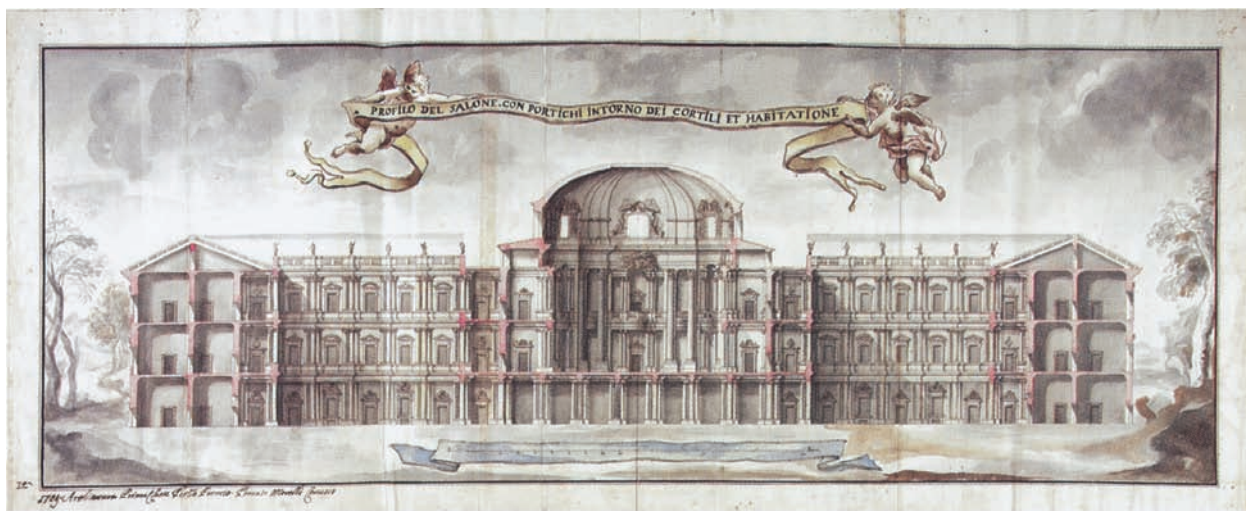
⁶ Cfr. MARCONI, P. *Giuseppe Valadier*, Officina, Roma 1964, pp. 9-13.

⁷ SCANO, G. *Insegnamento e Concorsi*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, op. cit. pp. 402-403.

⁸ MISSIRINI, M. *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, ms. Roma 1823, pp. 38-48.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.



»_Tommaso Morelli, pianta e sezione-prospetto di un salone ovale per l'Accademia, terzo premio, prima classe di architettura, concorso Clementino del 1709, penna e acquerello

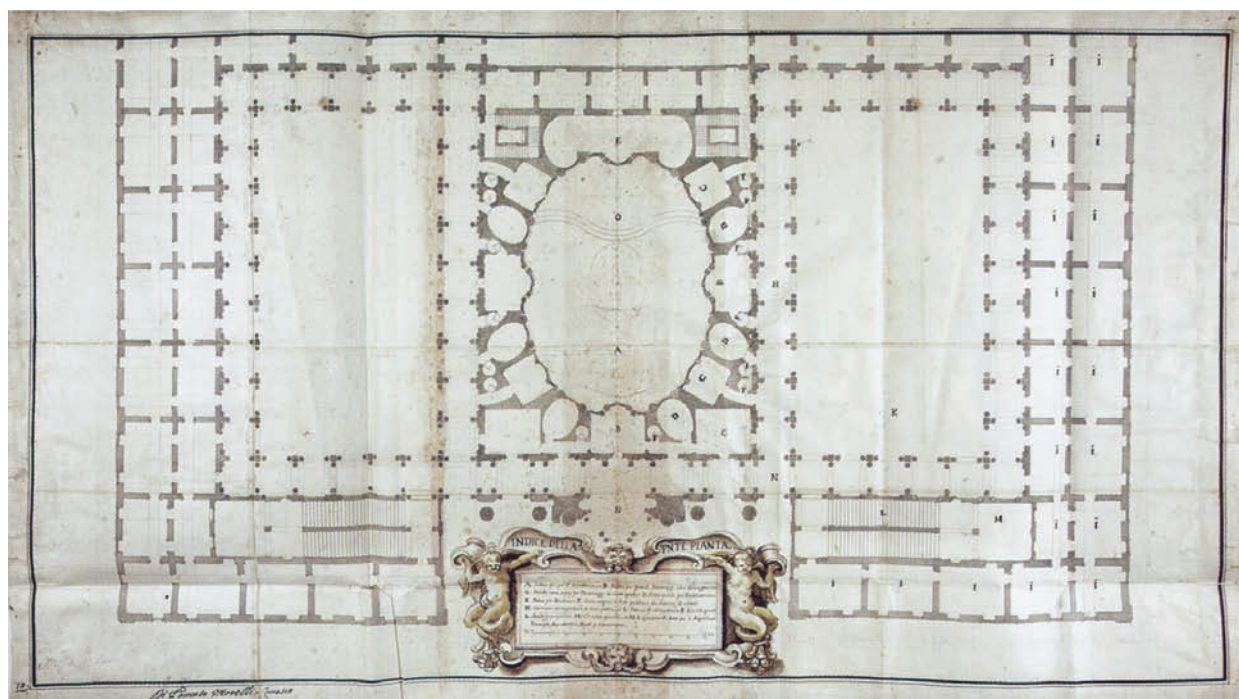
svolgimento dell'anno accademico. Tali prove, inizialmente dedicate esclusivamente al disegno del nudo, furono estese dal 1695, sotto il principato di Carlo Fontana,¹¹ ai corsi di pittura, scultura e architettura, con cadenza annuale e con la differenza che a vagliare gli elaborati e designare i vincitori non erano più i rispettivi docenti, ma gli accademici di merito, che avevano il compito di premiare i primi due candidati per ogni disciplina, insignendoli di una medaglia d'oro. Il primo concorso pubblico di architettura si svolse proprio nel 1695, in occasione del primo centenario dalla nascita dell'istituzione accademica e venne celebrato in Campidoglio.

Quanto al programma didattico adottato, oltre alle cattedre di

Architettura teorica e pratica, elementare e d'ornato, quest'ultima propedeutica alle precedenti due, erano previsti corsi di disegno del nudo, di scultura, di mitologia, di storia, archeologia, anatomia, geometria e prospettiva, incisione delle pietre e del rame, idraulica applicata alle arti.¹² Per l'insegnamento dell'architettura, veniva attribuita particolare importanza allo studio dei cinque ordini classici, della geometria, delle proporzioni e, dunque, della matematica, nonché alla conoscenza e speculazione diretta degli exempla architettonici antichi di cui Roma rimaneva la patria incontrastata, con la conseguenza di vedere incentivata la pratica del rilievo e dello schizzo estemporaneo da effettuarsi in presenza di tali 'documenti' storici.

Cosicché, accanto alle lezioni teoriche impartite agli studenti, il punto più importante nella questione dell'insegnamento artistico vigente in una delle accademie più prestigiose e frequentate al mondo, resta quello concernente il rapporto tra la didattica e i concorsi.

A conferma di quest'orientamento vengono le modalità di svolgimento delle prove le quali, man mano che si formalizzano, passando dagli episodi sporadici e ancora poco organizzati della fine del Seicento agli eventi istituzionalizzati del Settecento — i concorsi Clementini e Balestra —, presentano una sorta di vero e proprio "metodo risolutivo unanimemente applicato".¹³ Ci si riferisce non solo al tipo di rappresentazione grafica, che rimane inva-



riato e quasi universalmente valido, quanto e ancor più, alle soluzioni presentate dai diversi candidati sia italiani, sia stranieri. Sembrerebbe, cioè, o che i temi assegnati fossero già stati ampiamente affrontati e risolti nelle aule accademiche prima dell'effettivo svolgimento delle prove concorsuali, o che fossero state indicate le coordinate in base alle quali elaborare il progetto richiesto, secondo un preciso programma, anch'esso debitamente illustrato durante l'anno accademico.

“Vuoi che si trattasse di spontaneo conformismo dei concorrenti, vuoi che si trattasse di una massima estratta dal magistero didattico, i modelli possibili cui i concorrenti fanno riferimento, si aggirano con incredibile sistematicità sui temi della chiesa a pianta centrale cupo-

lata affiancata da campanili estratti dalla vicenda storica della Basilica di San Pietro, mediata dalle esperienze berniniane e borrominiane”.¹⁴

Non a caso, l'influenza esercitata dall'accademia di San Luca sulla cultura architettonica contemporanea può ritenersi realmente determinante fino a quando “i concorsi hanno fatto parte integrante della didattica, non solo, ma si sono mantenuti ad un livello di confronto internazionale. Ciò [...] in un quadro in cui il prestigio di Roma era indiscusso tra le capitali d'Europa e le innovazioni quali i musei favoriti da Benedetto XIV e le biblioteche romane [...] avevano il valore di istituzioni uniche al mondo”.¹⁵

D'altra parte, anche solo a voler scorrere rapidamente gli elenchi

degli accademici di merito o quelli dei giovani concorrenti partecipanti alla gare capitoline, ci si accorge del peso e del ruolo ricoperto dall'istituzione romana nel panorama artistico internazionale.

Pietro da Cortona, Carlo Fontana, Filippo Juvarra, Bernardo Vittone, Luigi Vanvitelli, Nicola Salvi,

¹¹ Cfr. MANFREDI, T. *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, i Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*, Argos, Roma 2008.

¹² Cfr. SCANO, G. *Insegnamento e Concorsi*, op. cit. pp. 31-33.

¹³ MARCONI, P. “Introduzione” in MARCONI, P./CIPRIANI, A./VALERIANI, E. *I disegni di architettura dell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll, De Luca edizioni, Roma 1974, I, p. XI.

¹⁴ *Ibidem* p. XII. Cfr. CANTONE, G. “L'Architecte à l'époque Baroque”, in CALLEBAT, L. (sous la direction de), *Histoire de l'Architecte*, Flammarion, Paris 1998, pp. 87-105.

¹⁵ MARCONI, P. “Introduzione”, op. cit., p. XI.

Ferdinando Fuga, Gabriele Valvassori, Luigi Valadier, vale a dire tutti i più grandi protagonisti della cultura architettonica italiana del XVIII secolo, parteciparono attivamente alle attività concorsuali promosse dall'accademia, 'trascinando', per così dire, con sé alcuni dei più noti 'colleghi', protagonisti della scena artistica d'oltralpe. È, infatti, ben nota l'entità degli artisti stranieri,¹⁶ in particolar modo francesi e spagnoli, che frequentarono le sedute e le prove bandite dall'istituzione romana nell'intento di misurarsi con il clima fertile e stimolante, maturato all'interno dell'accademia.

L'apertura culturale e politica della Roma di quegli anni, giustifica anche la tesi, in verità un po' forzata, avanzata da Paolo Marconi quando osserva che, a ben guardare "La culla dell'architettura 'rivoluzionaria' sembra essere stata più Roma che Parigi, così come certamente lo fu nel caso del 'rivoluzionario' *Giuramento degli Orazi* di David, esposto prima a Roma che a Parigi, ed a Roma concepito e dipinto".¹⁷

Senza addentrarci in un'analisi dettagliata di questi aspetti, è senza dubbio vero che anche Roma conobbe e respirò quell'atmosfera 'visionaria' particolarmente vivida e sentita nella Francia *fin de siècle*.¹⁸ Non pochi disegni redatti a cavallo tra i due secoli registrano, infatti, l'avvenuta assunzione di canoni estetici e linguistici se non del tutto appartenenti al linguaggio rivoluzionario europeo, quantomeno a esso aderenti.

Peraltro, è ancora una volta il disegno a tradire e, per così dire, e denunciare questa nuova 'corrente' del gusto.

Quasi tutti gli elaborati composti in quegli anni rivelano un'acquisizione delle tecniche grafiche tali da far pensare a un vero e proprio genere a parte, sorto sulla base delle nascenti teorie estetiche facenti capo alle idee e alle 'sperimentazioni' attuate da Boullée e da Ledoux.

D'altronde, che le accademie fornissero una valida palestra in cui allenare le proprie capacità compositive in vista del 'saggio' finale, è un dato di fatto comprovato: dalle gare pubbliche indette in tali circostanze nacque, per l'appunto, il 'genere' delle "rappresentazioni in

occasione dei concorsi",¹⁹ che occupa campi e settori applicativi del tutto autonomi rispetto a quelli occupati dal disegno professionale vero e proprio.

Cosicché, se come anticipato la pratica del disegno costituì il terreno e il fondamento comune a tutte le scuole e gli istituti sorti per garantire la formazione artistica delle nuove generazioni, fu soprattutto lo studio e l'insegnamento del disegno a caratterizzare l'indirizzo professionale di ciascuna accademia rispetto alle altre.²⁰

Non sorprende, pertanto, che proprio al disegno il dotto accademico fiorentino monsignor Giovanni Gaetano Bottari dedichi, nel 1754, il suo *Dialogo sopra le tre Arti del Disegno*, uno dei testi più apprezzati e adoperati in accademia. A duettare nel dialogo immaginato da Bottari sono, non a caso, due grossi personaggi appartenuti all'istituzione accademica romana: il pittore Carlo Maratta, già principe dell'istituzione dal 1698 al 1713, e Giovan Pietro Bellori, uno dei più acuti interpreti della cultura classicista in accademia, autore di quel *Discorso sopra l'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiori alla Natura* (1664), divenuto proemio alle *Vite* dedicate a Colbert nel 1672.

Due personalità di spicco della vita culturale e artistica accademica che in modi diversi, ma con altrettanta enfasi e determinazione, puntarono alla sistematica rivalutazione del disegno quale mezzo privilegiato per comunicare idee, progetti, linguaggi.

Tanto che il disegno, da semplice medium, divenne via via mezzo espressivo autonomo, segno calligrafico individuabile e caratteristico, legante unico in grado di condurre a compimento la tanto perseguita 'sintesi delle arti'. ◆

¹⁷ MARCONI, P. "Introduzione", *op. cit.* p. XI.

¹⁸ Cfr. MATTEUCCI, A.M. *L'Architettura del Settecento*, Utet, Torino 1988, pp. 33-60.

¹⁹ MARCONI, P. "Introduzione", *op. cit.* p. XIII.

²⁰ Cfr. VAGNETTI, L. *L'architetto nella storia di Occidente*, Cedam, Padova 1980, pp. 410-467; HAGER, H. "Le Accademie di architettura", in CURCIO, G./KIEVEN, E. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 2000, I, pp. 20-49.