

Belle e infedeli. Repliche e variazioni di modelli architettonici del barocco romano nel Settecento europeo

Claudio Varagnoli*

ABSTRACT

Replicas, copies, variations more or less faithful to the original architectural ‘text’ have been common, as is well known, throughout Western culture since the classical age. Particular prominence is given to copies of architectural exempla that are above all places of worship, thus endowed with a symbolic charge that transcends the language used. With the 18th century, according to a trend dating back to humanistic philology, the phenomenon disengages itself from devotional presuppositions to take on the sense of a diffusion of courtly models, which may have political and ideological implications that are not secondary.

In this context, variations on Roman Baroque themes play an important role, focusing on two particular cases: Bernini’s Sant’Andrea al Quirinale, a Jesuit building, and Francesco Borromini’s San Carlo alle Quattro Fontane. The first model knows a vast and transversal diffusion, from Italian examples to analogous cases in Poland, France, Spain Germany, thanks also to its assumption as a didactic model within the Accademia di San Luca: this is what the drawings of Filippo Juvarra and his school testify to, for example, deriving from the attention paid by Carlo Fontana. Borromini’s work knows an important replica in a 17th century church in Gubbio, but the only case in which the façade is replicated is in the “translation” made in the church of the abbey of Santo Spirito alla Maiella, near Sulmona.

There are obviously many examples that can be cited in a discussion in this area. What needs to be noted is that in the 18th century the architectural “copy” did not have a normative value, but tended to extract unpublished qualities from the model. From this point of view, it will be possible to speak of copies only from the 19th century and in parallel with what happens in the world of restoration.

KEYWORDS

Architectural copies; Roman Baroque Architecture; Accademia di San Luca; Architecture of Enlightenment

1. Il concetto di copia, così come viene articolato per le arti figurative, resta fondamentalmente ambiguo e poco efficace quando è applicato all’architettura¹, dove la pratica della ripetizione e trasmis-

* Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Chieti-Pescara, claudio.varagnoli@unich.it.

¹ Lo studio che qui si presenta nasce da un lontano progetto di ricerca PRIN 2004, non approvato all’epoca, e poi continuato negli anni da chi scrive. Sono grato, per suggeriri-

sione di modelli attraverso disegni e rilievi è connaturata alla stessa attività progettuale. Sarà quindi più proficuo impiegare – almeno per l’architettura prima del secolo XIX – altre categorie, come ad esempio: la parafrasi, che sullo schema compositivo di partenza introduce innovazioni più o meno consistenti; la citazione, circoscritta a caratteri stilistici o costruttivi tali da richiamare una discendenza da casi emblematici; la rievocazione, che in genere condivide con il modello somiglianze legate a temi simbolici o tipologici. Possono avere attinenza con il generale tema della copia anche altre modalità (Salatin 2020): la ricostruzione “come era e dove era”, cioè la copia di un edificio crollato realizzata sul sito originario, come nel campanile di San Marco a Venezia, crollato nel 1903 e ricostruito nel 1913; il ripristino, cioè la restituzione di uno stato originario desunto da fonti documentarie o dalle stesse tracce dell’edificio; l’anastilosi, cioè la ricostruzione di un edificio a seguito di un crollo con gli stessi materiali e sullo stesso sito (il tempio di Atena Nike ad Atene)²; la traslazione, ovvero la ricostruzione del manufatto crollato o demolito, con gli stessi materiali, in tutto o in parte, per salvarne la testimonianza storico-artistica o per scopi didattici o documentari (Papi 2017; Maggiobello 2010-2012); o addirittura lo spostamento dell’edificio o parti di esso, secondo una pratica messa a punto da capomastri dell’area padana e utilizzata in operazioni di trasformazione, come nel caso dell’abside di San Giovanni in Laterano (1886).

Se gli ultimi esempi sono legati soprattutto al restauro e alla cultura storicistica del XIX secolo, le altre modalità appaiono in prima istanza connesse al diffondersi di modelli architettonici condivisi. Mentre in età medievale ciò avviene soprattutto per monumenti a forte carica religiosa o devozionale, è nel corso del Rinascimento che il fenomeno delle repliche consapevoli diventa consistente, sotto la spinta di esigenze filologiche sempre più marcate e della normatività dei modelli diffusi attraverso le fonti a stampa. Ma è soprattutto dal XVII secolo che la tendenza si fa manifesta, per intensificarsi nel XVIII, quando la copia di edifici architettonici si diffonde parallelamente al tentativo attuato in aree culturali periferiche di legittimare la propria immagine architettonica e urbana aderendo ai canoni elaborati nei centri principali. Resta invece concettualmente diversa l’applicazione di schemi distributivi e tipologici dati, pratica usuale, com’è noto, nella produzione edilizia degli ordini religiosi o

menti e supporti bibliografici a: Iacopo Benincampi (Roma), Federico Bulfone Gransinigh (Mendrisio), Adriano Ghisetti Giavarina (Pescara); Hélène de Castilla (Parigi).

² V. anche i contributi al recente convegno *Anastilosi e replica. Lo stato dell’arte*, organizzato dal Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Bari a cura di V. Santoro, 20 giugno 2023.

nelle realizzazioni di istituzioni pubbliche.

Lo studio delle copie, repliche, parafrasi architettoniche tra il XVII e il XVIII secolo costituisce quindi un mezzo per verificare la capacità di propagazione di certi modelli dal centro alla periferia – nel nostro caso il barocco irradiato da due capisaldi romani come Sant’Andrea al Quirinale e San Carlo alle Quattro Fontane – e quindi per meglio definire l’orizzonte d’attesa di determinate aree culturali o classi di committenti. D’altra parte, nell’analisi delle inevitabili alterazioni indotte nel modello – dovute a differenze costruttive, a scelte progettuali, a ibridazioni con i linguaggi autoctoni – si può verificare la vitalità dell’ambito periferico, esaminando il valore aggiunto che la copia veicola e la ricaduta che essa comporta sull’ambiente artistico locale.

Non sono ovviamente solo i modelli romani a conoscere ampia diffusione. Oltre all’enorme propagazione e all’autonomia concettuale del fenomeno del palladianesimo – non riducibile, comunque, a questione di repliche – va rilevato il carattere emblematico rivestito dalla chiesa della Salute di Baldassarre Longhena, imitata in un bell’esempio polacco a Gostyń, nella basilica del Santuario sulla Montagna (1675-1698), fino ad una fedele riedizione novecentesca in St. John the Baptist come sede dei Cavalieri di Malta a Gozo.

Altro caso che merita trattare è quello, meno clamoroso e forse più rappresentativo, delle duplicazioni, cioè di edifici o di parti ripetute nello stesso impianto progettuale principalmente per esigenze di simmetria o con caratteri di marcata rappresentatività urbana. Fenomeno certo abbastanza consueto, ma che nel Settecento investe la scala monumentale, come nella replica del palazzo apostolico in Santa Maria Maggiore, ad opera di Ferdinando Fuga, sia quella minore dei molti casi della città borghese, per le esigenze di decoro e di regolarità imprescindibili nella riforma delle città di *ancien régime*³. Un caso novecentesco, motivato da esigenze conservative, è nella bella duplicazione della *ermita* de Santo Antonio de la Florida a Madrid (1928), pensata da Luis Moya Blanco per scindere la visione da parte di turisti e specialisti degli affreschi di Goya nell’edificio originale dallo svolgimento, nella replica, delle pratiche religiose⁴.

Molti sono ovviamente gli esempi che si possono portare in una trattazione sulle repliche. Sono esclusi programmaticamente gli edifici antichi, che conoscono nel Settecento una diffusione in-

³ Un esempio fra i tanti, rimanendo nell’ambito romano, è la duplicazione del cinquecentesco palazzetto Castagna in una nuova ala del palazzo Boncompagni Ludovisi al Babuino (Varagnoli 1988).

⁴ Ringrazio Javier Rivera Blanco per questa e altre segnalazioni nel presente studio.

controllabile, e gli elementi isolati, come campanili, statue, fontane e simili. Ma quello che occorre rilevare è che nel XVIII tra copia più o meno fedele all'originale e variazione progettuale si raggiunge un equilibrio che permette da un lato la riconoscibilità del modello, fatto essenziale in un periodo in cui la diffusione editoriale assume dimensioni globali e che assicura l'evidenza del portato politico e ideologico; dall'altro una libertà che presenta la ripetizione come un fatto creativo, aperto a variazioni e interpolazioni e perciò stesso capace di generare nuovi approcci compositivi; non diversamente, in fondo, da quanto accade con alcuni procedimenti musicali. La "copia" settecentesca non ha quindi un valore normativo, ma tende a estrarre dal modello qualità inedite che investono l'intero processo architettonico. Da questo punto di vista, si potrà parlare di copia solo con il secolo XIX e parallelamente a quanto accade nel mondo del restauro; quando la tendenza alla replica sarà interamente volta alla conferma dell'originale – con i vari fraintendimenti del caso – più che a fecondare l'invenzione del presente.

2. Nel 2019 a Roma sono stati scoperti, per qualche settimana, i gradini autentici della Scala Santa in Laterano⁵. Un monumento la cui realtà storica è da sempre oggetto di controversie è stato esposto alla devozione dei fedeli che si sono riversati percorrendo e venerando i ventotto gradini di marmo bianco venato orientale, ritenuti provenienti dal palazzo pretorio di Ponzio Pilato a Gerusalemme (Orbiciani 2009). L'evento ha fatto seguito al restauro dei marmi originali, liberati per 15 mesi dal rivestimento in noce voluto da Innocenzo XIII nel 1723 per evitare l'eccessiva usura dei gradini. Il caso è interessante perché mette subito in contatto con uno degli aspetti principali della questione: la Scala Santa proverrebbe, secondo la tradizione ufficiale da Gerusalemme, e testimonierebbe la veridicità del Vangelo circa la passione del Cristo, così come il legno della Vera Croce, i chiodi e gli altri strumenti, compreso il discusso *titulus* conservati nella vicina Santa Croce in Gerusalemme e ivi trasportati da Elena, madre di Costantino, come pure i ventotto gradini della scala del palazzo di Pilato. Malgrado i tanti dubbi che sussistono su questo tipo di reliquie, si tratta di un caso tipico di autenticità sostenuta esclusivamente dall'autorità ecclesiastica e dalla tradizione. Più che discutere sulla veridicità della reliquia, è interessante notare come la Scala Santa sia uno dei monumenti sacri che impongono una ritualità di cerimonie e comportamenti in una sorta di prossemica sacra che riveste un'importanza almeno uguale alla reliquia stessa. Un esem-

⁵ <https://www.romasette.it/i-28-gradini-della-scala-santa-tornano-al-marmo-originale/>; ultima consultazione 19 agosto 2023.

pio, poco noto a livello nazionale, è la Scala Santa di Campli (Fig. 1), in provincia di Teramo, costruzione del XVII-XVIII secolo che riprende, con proporzioni ridotte, la tipologia lateranense: una scala centrale di ventotto gradini, lignei come la custodia voluta da Innocenzo XIII a Roma, con carattere di sacralità, da salire in ginocchio recitando preghiere, e una scala laterale per scendere (Farina 2001; Farina 2002): il tutto contenuto in un modesto edificio adiacente alla chiesa di San Paolo, in origine dedicata alla Madonna dei Sette Dolori, appartenente ad una confraternita della città. La Scala camplense venne istituita, grazie all'intercessione del cardinale Andrea Corsini, protettore dell'Arciconfraternita delle Sacre Stimmate di Roma, da papa Clemente XIV nel 1772, con la concessione dell'indulgenza plenaria come nel modello romano. Le pareti della scala ascendente sono decorate da tele incentrate sulla passione di Cristo. Al sommo dell'ascesa, una cappella contenente reliquie assolve una funzione analoga al Sancta Sanctorum in Laterano, protetta da una grata che consente di scorgerne l'interno come nell'esempio romano. Ai lati della cappella, a ribadire l'ascendenza romana e papale, i ritratti di Clemente XIV e di Sant'Elena. La scala discendente, invece, celebra il Cristo risorto attraverso una serie di medaglioni monocromi (Farabegoli 2017). Come mostra l'esempio settecentesco di Campli, nel caso di repliche di modelli a carattere sacro le variazioni tipologiche possono essere cospicue – vedi le copie della Santa Casa di Loreto – ma quel che importa è la fruizione dello spazio, che assume un carattere sacrale. Qualcosa di analogo avviene nelle cappelle sotterranee della già ricordata Santa Croce in Gerusalemme, dove la discesa e la risalita avevano la funzione di rievocare analoghi percorsi compiuti nell'Anastasis gerosolimitana: non a caso, il monumento romano, ricavato in un'aula di proprietà imperiale, era denominato *Hierusalem secunda*. Sembra in sostanza che la duplicazione agisca sul quoziente immateriale che i monumenti sacri portano con sé e che, come nel caso di Campli, sono considerati dei veri "santuari": aspetto che tenderà sempre più a ridursi, sotto la spinta dell'Illuminismo, e a rimanere confinato ad aspetti devozionali soprattutto locali.

Diverso, naturalmente, è il caso delle copie di edifici rappresentativi del metodo progettuale più accreditato. Nella chiesa di San Francesco al Prato di Gubbio, ad un esterno semplicissimo per linguaggio e sistemi costruttivi corrisponde un sorprendente interno che riproduce, ad una dimensione maggiore del modello, il San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini (Fig. 2). L'edificio, costruito tra il 1662 e il 1670, rappresenta uno dei rari casi di replica in architettura, poiché alla sua progettazione soprintese – come ha dimostrato Joseph Connors (Connors 1995)



Fig. 1. Campli, la Scala Santa, il percorso ascendente (da wikicommons).

– l'autore dell'originale. La replica fu richiesta dall'erudito vescovo di Gubbio Alessandro Sperelli al cardinale Carpegna, committente di Borromini, e comportò l'invio a Roma del capomastro Carlo Perugini, che quindi poté vedere, probabilmente, l'opera da replicare. L'interno presenta una versione semplificata del modello ed è privo delle cappelle laterali, ma il tratto distintivo risiede forse nella esuberante decorazione in stucco, che marca la distanza del modello romano: sostanzialmente la rigorosa scansione plastica dell'originale viene sostituita da superfici vivacemente affrescate.



Fig. 2. Gubbio, chiesa di Santa Maria del Prato, interno (da wikicommons).

Malgrado la reticenza da parte di Borromini a fornire disegni del San Carlo, esiste almeno un'altra opera chiaramente valutabile

come replica della chiesa alle Quattro Fontane. Chi varca la soglia dell'abbazia di Santo Spirito al Morrone (Fig. 3) – in un'area pianeggiante nei pressi di Sulmona, ma ai piedi del massiccio montuoso che le dà il nome – resta sorpreso e interdetto nel percepire un prospetto che stacca in maniera decisa rispetto alla severa trama delle pareti laterali: l'effetto di spaesamento si rafforza nel momento che si riconosce il familiare prospetto di San Carlo, ma con consistenti variazioni. La chiesa attuale è la ricostruzione di un precedente importante edificio di culto, sede dell'ordine dei Celestiniani e legato direttamente alla figura di Pietro Angeleri, eletto al soglio pontificio come Celestino V. Conosciamo solo nelle linee generali le condizioni della chiesa e del convento prima del terremoto del 1703, grazie ad una pianta della fine del Seicento, in cui è visibile un prospetto alla moda gotica, seppure modificato da rimaneggiamenti successivi (Mattiocco 1996). Il terremoto che flagellò L'Aquila nel 1703 e quello ancor più devastante del 1706, che colpì particolarmente Sulmona e la sua conca, dovettero avere un effetto rovinoso sull'abbazia, tanto da spingere i monaci ad una radicale ricostruzione, solo in minima parte rispettosa dell'impianto originario⁶. Mentre l'interno venne configurato in una pianta a croce greca allungata con colonne angolari, che hanno suggerito un possibile richiamo all'opera di Pietro da Cortona, il prospetto venne ricostruito prendendo a modello la facciata borrominiana alle Quattro Fontane, in un curioso chiasmo con la chiesa eugubina, che invece riprese il modello solo per l'interno. In facciata, al centro dell'ordine inferiore, è presente uno stemma, che ricorda quello della famiglia romana dei Mattei, della quale un Giovanni è ricordato come abate celestiniano agli inizi del XVIII secolo: questo potrebbe forse spiegare la scelta di un modello borrominiano. Fonti locali attribuiscono la realizzazione della facciata a Donato Rocco di Pescocostanzo (Piccirilli 1888), rappresentante di maestranze locali, in particolare di Pescocostanzo, attive nella ricostruzione post-sismica sia all'Aquila, sia a Sulmona⁷. I dati documentari finora disponibili non consentono di suffragare l'attribuzione. L'unico dato archivistico riguarda la fornitura della pietra destinata alla ricostruzione: i Celestini erano proprietari di una parte di territorio detta "la quarta parte del Morrone", area tradizionalmente ricca di buone pietre da costruzione, ma nel 1709 decidono di acquistare i conci della distrutta torre di S. Alessandro della non lontana cattedrale

⁶ Si fa riferimento ai rilievi elaborati in Daniele (2002-2003) con l'assistenza del prof. Giovanni Mataloni dell'Università di Chieti-Pescara, Dipartimento di Scienze, Storia dell'architettura e Restauro.

⁷ Per un inquadramento nella coeva architettura abruzzese, v. Benedetti (1980); Ghisetti (1995); Varagnoli (2000).

di San Pelino a Corfinio, sulla base di una perizia effettuata dallo stuccatore Gian Battista Gianni (o Giani), presente a Corfinio per dirigere i lavori della nuova sacrestia della cattedrale (Pauro 2018, pp. 25-27, 40). Al 1730 risale la realizzazione dell'orologio sul prospetto, firmato da un importante orologiaio napoletano, Giovanni De Sanctis. La pala d'altare è datata al 1750, mentre al 1758 risale la grande pala di Anton Raphael Mengs, che già aveva lavorato per il monastero celestiniano di Sant'Eusebio in Roma.



Fig. 3. Sulmona, chiesa abbaziale di Santo Spirito al Morrone, facciata (foto C. Varagnoli, 2022).

L'impostazione del prospetto riprende molto da vicino il modello romano, ma con molte variazioni, alle varie scale. Cambia ad esempio l'ordine architettonico, così come scompaiono tutte le sculture, il "tempietto" centrale e le complesse nicchie del secondo ordine: in questo modo la facciata riduce di molto la sua accentuata tridimensionalità⁸. Sorprende la soluzione di coronamento: com'è noto, la facciata romana venne conclusa da un medaglione sorretto da angeli, realizzato da Bernardo Castelli Borromini nel 1675-77, cioè dopo la morte di Francesco Borromini, sostituito nel prospetto abruzzese da una cuspidè mistilinea che accoglie l'orologio: in questo modo, nel secondo ordine del prospetto abruzzese, risaltano le tre campane convesse, concluse in alto da una balaustra. Questa soluzione pone la questione dell'effettiva derivazione dall'esempio romano, che poteva essere conosciuto attendibilmente attraverso le incisioni pubblicate da Giovanni Giacomo De Rossi nell'*Insignium Romae Templorum Prospectus* (De Rossi 1684, tav. 14)⁹, dove però compare il medaglione realizzato da Bernardo, o attraverso una conoscenza di prima mano del cantiere romano. Il quesito per ora resta aperto.

Ma, rispetto al modello borrominiano, la chiesa sulmonese sfrutta abilmente la differente tessitura dei due tipi di pietra calcarea impiegati: uno compatto e ben lavorabile, la cosiddetta "pietra gentile" della Maiella, proveniente probabilmente dalla citata torre di Corfinio; l'altro, una calcarenite brecciata, porosa e a tessitura molto irregolare. Questo litotipo appare impiegato nei due registri dell'ordine architettonico maggiore e in quello minore, mentre la parete di fondo è risolta con la pietra compatta, sulla quale spiccano riquadrature nuovamente nel calcare brecciato. Anche nelle trabeazioni, alla pietra compatta sono riservati architrave e cornice, mentre il fregio è lasciato al calcare poroso. Mentre il modello di partenza è realizzato con un unico materiale – il travertino – la 'traduzione' abruzzese introduce leggeri scarti cromatici che hanno il risultato da un lato di porre in risalto il ruolo dell'ordine architettonico, dall'altro di rendere più complessa la percezione dei fondi, quasi recuperando la tridimensionalità soppressa.

L'Abruzzo ha un'altra copia da modelli barocchi nel baldacchino della cattedrale di Atri, ora smontato e conservato nell'adiacente chiesa di Santa Reparata, simile per concezione e realizzazione alle altre versioni dell'opera vaticana diffuse nella vicina Umbria (Faloci-Pulignani 1931): casi in cui la fedeltà all'originale viene a patti con le esigenze della committenza e i condizionamenti dei luoghi, ma è quasi sempre maggiore delle coeve prove architettoniche.

⁸ V. le considerazioni svolte da Martínez Mindeguía (2005).

⁹ Disegno di Lorenzo Nuvolone, incisione di Giovanni Francesco Venturini.

Come l'Umbria e l'Abruzzo, anche le vicine Marche presentano esempi di parafrasi e traduzioni più o meno fedeli dal repertorio borrominiano, alcune già analizzate dalla letteratura. Il campanile della chiesa del Ss.mo Sacramento ad Ancona (Fig. 4) è opera di Francesco Maria Ciaraffoni che ricostruì la chiesa nella seconda metà del Settecento (1771-1776): è oggi un'opera abbastanza indecifrabile, poiché venne rifatta a seguito dei danni subiti nel terremoto del 1930, ma imita sin dall'origine la spirale borrominiana del Sant'Ivo. Altre originali variazioni su temi borrominiani nell'area marchigiana sono dovute, come già segnalato, alla presenza di studiosi e dilettanti che diffondono, insieme a maestranze disponibili ad una fluidità di linguaggi, forme e tipologie del barocco romano¹⁰.



Fig. 4. Ancona, il campanile della chiesa del Ss.mo Sacramento (foto C. Varagnoli, 2021).

¹⁰ Si veda, in particolare, l'oratorio di San Giovanni in Pescheria a Camerino sul modello di San Carlo alle Quattro Fontane, opera molto probabilmente di Camillo Arcucci agli inizi della seconda metà del Seicento: Roca De Amicis, Tabarrini (2019). A questi esempi, potrebbe aggiungersi la Santa Chiara a Correggio, iniziata nel 1663.

3. Diversa invece la fortuna critica, per così dire, di un altro *exemplum* del barocco romano, la chiesa berniniana di Sant'Andrea al Quirinale, destinata al Noviziato dei Gesuiti, quindi automaticamente inserita in una vasta rete di diffusione internazionale. Mentre la conoscenza e l'imitazione delle opere di Borromini fu incentivata dalle tavole pubblicate da Sebastiano Giannini tra il 1720 e il 1725 (Connors 1991), nel caso berniniano fu determinante l'influenza di Carlo Fontana, che invitava gli allievi ad esercitare la pratica del rilievo, e dell'Accademia di San Luca, che portava a compimento la trasformazione della pratica edilizia in una professione scientificamente fondata. Ne fa fede il Concorso Clementino del 1706, che proponeva il rilievo proprio della facciata di Sant'Andrea, vinto da Pietro Passalacqua, allievo di Filippo Juvarra che sulla pratica del rilievo e della copia, su esplicito invito di Carlo Fontana, aveva costruito il proprio metodo progettuale, e al Sant'Andrea berniniano aveva dedicato alcune riflessioni disegnate che si collocano a metà strada tra il rilievo e la parafrasi innovativa.

Un riflesso di tale tendenza, recentemente studiato su base documentaria (Benincampi 2016) è la chiesa del Suffragio o della Confraternita della Visitazione di Maria Vergine del Suffragio a Forlì (1723-1748), nata da una committenza privata su progetto di Paolo Soratini (Fig. 5). Si tratta di un progettista locale appartenente alla Congregazione Camaldolese, ma capace di creazioni originali e sicuramente presente a Roma nel 1712 per il progetto del monastero di San Gregorio al Celio; ma non va sottovalutata la presenza nel cantiere di Forlì di un progettista colto come Giuseppe Merenda, presente a Roma tra il 1713 e il 1715 e amico di Philipp von Stosch e di Filippo Juvarra, che potrebbe aver guidato la composizione verso il modello berniniano: ci si troverebbe quindi in una situazione analoga a quella di Gubbio, con maestranze locali guidate su modelli colti da figure di maggior profilo intellettuale.

La chiesa forlivese è interessante poiché costituisce un innovativo grado di elaborazione del modello berniniano, di cui vengono rispettati alcuni caratteri fondamentali all'interno, come l'altare introdotto da colonne libere trabeate, ma senza la radicale scelta berniniana del pieno in asse. Altre differenze si riscontrano dal punto di vista costruttivo, ma soprattutto la facciata – peraltro completata soltanto nel Novecento e quindi non pienamente valutabile – che riassume nella prominenza centrale il celebre protiro su colonne, ottenendo un effetto più statico, anche per l'assenza dei raccordi laterali concavi, specifici del modello romano. Tra le paraste che inquadrano la facciata compare un raccordo curvilineo che rimanda alla veduta di lato, motivato dalla collocazione in uno snodo urba-



Fig. 5. Forlì, chiesa della Visitazione o della Confraternita del Suffragio (da wikicommons).

no di grande frequentazione. Ci troviamo quindi di fronte ad una duplicazione che non è certo una pedissequa ripetizione, ma una libera interpretazione di alcuni dati essenziali del modello¹¹.

¹¹ Benincampi (2016), ricorda i progetti di Antonio Gaspari per il rifacimento della chiesa medievale di San Vidal (1688-1690) a Venezia, che adatta al sito preesistente il

Se, tuttavia, ci si apre ad una dimensione europea, si trovano interessanti contaminazioni tra linguaggi, che sembrano collocarsi al confine tra citazione colta e *pastiche*.

L'ipotesi che l'Accademia di San Luca abbia dato impulso ad una catena di consapevoli duplicati dei modelli canonici in tutti i paesi europei, e soprattutto in quelli cattolici, va seriamente presa in considerazione. Kacper Bażanka, progettista attivo soprattutto a Cracovia, studiò a Roma, con Andrea Pozzo (Dziurla 1989; Zagórowski 1956; Karpowicz 2011) e partecipò al Concorso Clementino del 1704, dove vinse un lusinghiero primo premio nella prima classe sul tema "Pubblica curia con suoi annessi" (Marconi, Cipriani, Valeriani 1974, I, p. 6). Di ritorno a Cracovia – città che accoglieva altre rielaborazioni di esempi provenienti dalla capitale pontificia, come la chiesa tardo cinquecentesca dei SS. Pietro e Paolo – produsse una serie di opere direttamente o indirettamente ispirate ai modelli conosciuti durante il soggiorno romano, tra cui la chiesa dei Lazzaristi dedicata alla Conversione di San Paolo, in una chiara rielaborazione del Sant'Andrea berniniano (Lepiarczyk 1967; Małkiewicz 2009) (Fig. 6). L'edificio riprende del modello romano soprattutto la celebre porzione centrale, con il timpano sorretto da due robusti pilastri e il portale semicircolare proteso all'esterno¹². Le campate laterali proseguono intelligentemente l'ordine del protiro, allineandosi alla trabeazione, ma in una stesura piana, ritmata da riseghe: si perde quindi la straordinaria invenzione delle ali concave, che caratterizzava l'inserimento del modello nel contesto del Quirinale, forse alla ricerca di una maggiore semplicità. Come rivela un probabile progetto iniziale (Krasny 2015, pp. 512-513), è possibile che Bażanka pensasse in pianta all'esempio berniniano della cappella dei Re Magi, ma nella redazione finale il modello di riferimento è piuttosto la realizzazione borrominiana della stessa cappella nel palazzo di Propaganda Fide. Con proporzioni diverse, l'impianto dell'oratorio è adattato a quello di una navata unica con presbitero cupolato e cappelle laterali: ma l'alzato riprende quasi alla lettera l'impaginato romano, con la campata centrale contratta – che in Borromini aveva il senso di un pieno in asse – insieme al potente ordine architettonico maggiore impostato su pilastri, e uno minore ugualmente

modello berniniano, rispettando il pieno in asse originario. Ma l'ambiente veneziano, generalmente conservatore, preferì rivolgersi al consueto e standardizzato linguaggio palladiano per la chiesa, affidata ad Antonio Tirali.

¹² Va rilevato che il timpano superiore è frutto di un intervento di completamento successivo agli anni Cinquanta, come si desume dalle foto conservate nell'archivio digitale nazionale polacco (*Narodowe Archiwum Cyfrowe*): ringrazio l'arch. Maria Scherma (Università di RomaTre) per questa e per altre segnalazioni relative alla chiesa di Cracovia.

architravato, disposto a sostenere una balconata. I capitelli abbandonano il modello originale a volute inverse per seguire una declinazione più tradizionale, arricchita da una testa d'angelo in asse. Un arcone di fondo interrompe la trabeazione, abbandonando l'esempio borrominiano per seguire altri modelli di navata a diedri concavi, diffusa com'è noto nel Settecento romano. Inoltre, la copertura non segue la complessa tessitura di costoloni pensata da Borromini, ma va ricordato che la chiesa ebbe consistenti rifacimenti nel XIX secolo.



Fig. 6. Cracovia, chiesa della Conversione di San Paolo in ul. Stradom
(foto C. Varagnoli, 2015).

Una ulteriore variazione sul tema del Sant'Andrea berniniano è nella Cappella degli Irlandesi in rue des Carmes a Parigi (Fig. 7), presso la Sorbona, oggi dedicata, dopo un lungo abbandono, a Saint-Éphrem-le-Syriaque (Boinet 1966, t. 3, pp. 262-268; de Catheu 1950; Gady 2002). L'attuale edificio, di ridotte dimensioni e staccato dall'edilizia circostante, era parte di un collegio di fondazione medievale (1333) destinato agli studenti italiani meno abbienti, poi ricostruito dal 1676 per i sacerdoti irlandesi accolti

nell'università parigina. Ad una successiva demolizione del 1736 fece seguito una completa riprogettazione del Collegio e della cappella, affidata dal committente, Nicolas Guillaume Bautru des Matras, abbé de Vaudrun, a Pierre Boscry (o Boscrit 1700-1781), nel 1738 (Catheu 1950, pp. 20-27; Gady 2002). La segnalazione di Jacques-François Blondel, rigoroso oppositore del linguaggio barocco, nella *Architecture françoise*, ne attesta la singolarità nel panorama parigino, anche perché Boscry aveva fatto studi a Roma, prima di presentarsi al 1742 all'Académie Royale, senza essere però eletto (Fig. 8).¹³

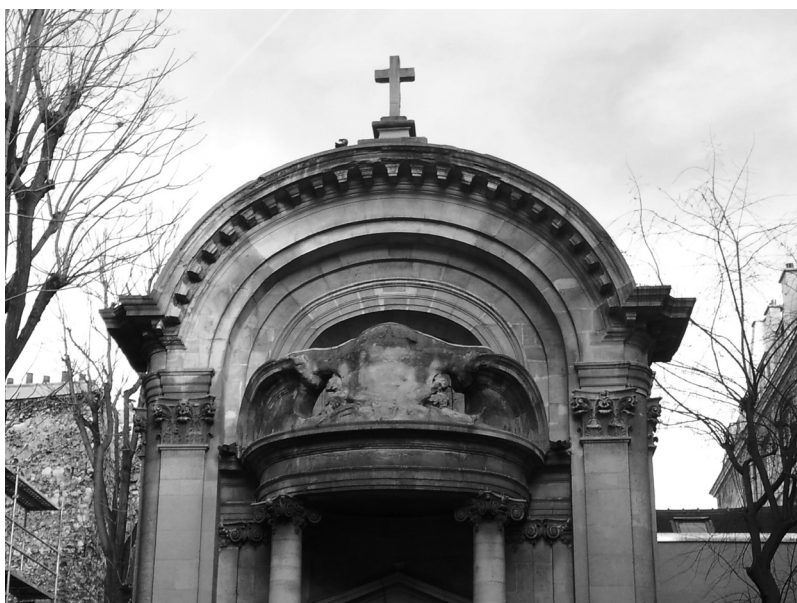
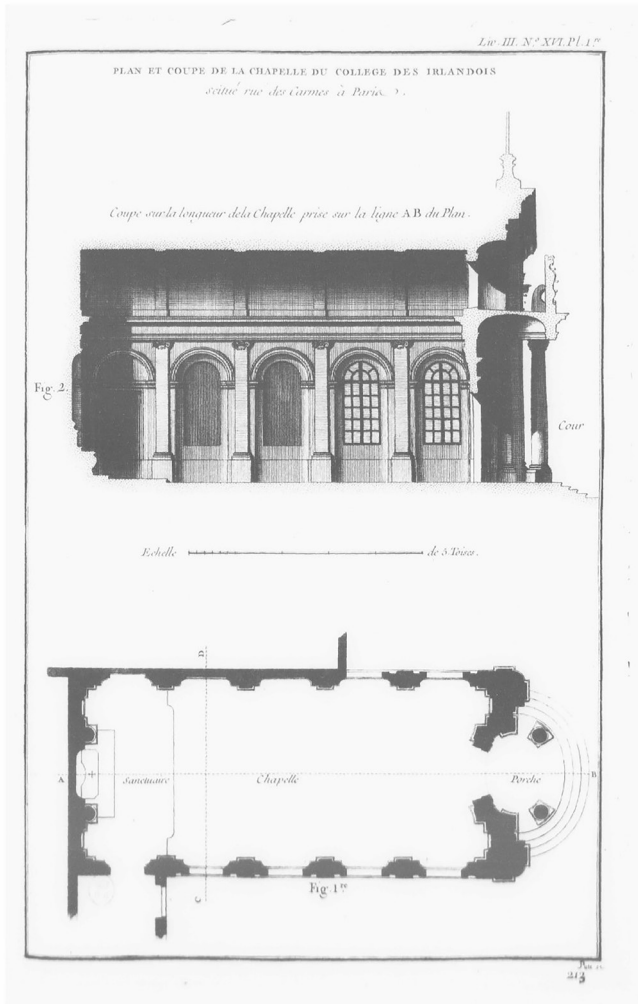


Fig. 7. Parigi, Cappella degli Irlandesi, ora Saint-Éphrem-le-Syriaque (foto C. Varagnoli, 2015).

¹³ A Boscry è attribuito anche il portale d'accesso al Petit-Marché, poi distrutto, noto per la disposizione delle membrature in obliquo, secondo la visuale dalla strada: probabile reminiscenza dei dibattiti romani sulla "architettura obliqua"?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 8. Parigi, Cappella degli Irlandesi, ora Saint-Éphrem-le-Syriaque pianta e sezione longitudinale (da J.-F. Blondel, *Architecture Française*, Chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1752-1756, vol. II, pl. XVI/1).

La cappella del Collegio Irlandese presenta un interno a navata unica con nicchie laterali poco profonde, a profilo semicircolare scavato, con un altare inquadrato da colonne. La facciata si ispira direttamente al Sant'Andrea berniniano per la presenza del protiro semicircolare su due colonne ioniche e lo stemma, in questo caso del committente francese. Ma intervengono variazioni inedite, che colgono la fertilità del segno berniniano. Innanzitutto, al posto del timpano del modello romano, Boscry sceglie una terminazione semicircolare, concepita come frontone siriano, contenente il fionestrone sovrastante l'ingresso. Inoltre, interpreta il protiro estroflesso come una porzione di atrio ellittico, inflettendo leggermente la porzione centrale della facciata. Il risultato, evidente nella pianta pubblicata da Blondel, sembra seguire le sperimentazioni di Juvarra e della sua scuola sul tema dell'atrio ovale in facciata proprio partendo dall'esempio berniniano, sviluppando – non sappiamo fino a che punto autonomamente – interpretazioni analoghe da una stessa fonte.

Le pagine che Blondel dedica alla cappella sono significative per inquadrare l'opera di Boscry all'interno della ricezione del linguaggio barocco romano in Francia (Blondel 1752-1756, vol. II, pp. 89-91). Il trattatista ne elogia l'impostazione per la sua coerenza in uno spazio ridotto e le sue proporzioni, ma soprattutto per quanto riguarda l'interno:

Nous avons fait choix de cette Chapelle dans la diversité de celles qui sont exécutées à Paris dans ce genre, non seulement parce qu'elle peut être considérée comme une Chapelle particulière, faisant partie des édifices érigés pour l'utilité [...], mais aussi parce qu'elle est bâtie nouvellement & que son ordonnance intérieure est régulière & d'un genre d'Architecture dont les proportions sont suivant les principes les plus approuvés. [...] Le plan du porche entre autres non seulement est fort agréable, mais [...] est une partie essentielle à l'entrée d'un édifice sacré (Blondel 1752-1756, vol. II, p. 90).

Tuttavia, nella conclusione, dopo aver posto in evidenza le qualità della navata, ritmata da nicchie inquadrate da paraste e conclusa da una volta a botte ribassata, Blondel non può esimersi dal giudicare negativamente il prospetto, condannandolo come un'architettura colpevolmente “gotica e moderna” insieme:

En général nous remarquerons que l'assemblage du petit Ordre Ionique avec l'Ordre Corinthien tenu plus élevé, la licence de la grande corniche circulaire, la singularité du fronton brisé placé sur une tour ronde & qui contraste avec le fronton triangulaire placé dans la tour creuse de dessous ne présentent pas une Architecture extérieure assez grave comparée avec la simplicité & la régularité de l'intérieur de ce monument, de manière que sans prendre le ton critique nous ne pouvons nous dispenser d'observer que la forme du plan de ce portail parût être

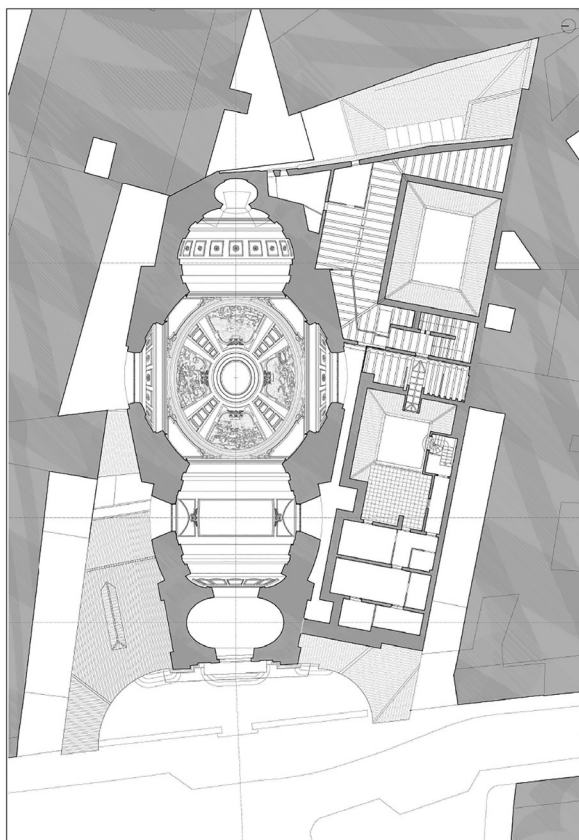
la seule partie recevable, & que son élévation trop subdivisée dans si peu d'espace, présente tout ensemble l'affectation d'une Architecture ancienne Gothique & moderne (Blondel 1752-1756, vol. II, p. 91).

La discendenza da modelli romani dovette sempre essere percepita dalla critica francese, se una delle prime pubblicazioni su Boscry (de Catheu 1950) segnalava attinenze dell'interno con la sacrestia borrominiana di Sant'Agnese a fronte di un riferimento forse alla navata di Santa Maria dei Sette Dolori – fino a tangenze del prospetto con l'altare di Andrea Pozzo nel Gesù.

Altra opera che mescola diversi registri compositivi di origine "romana" è la chiesa di San Marcos a Madrid, opera di Ventura Rodriguez Tizón (figg. 9-10). L'edificio attuale sostituisce un precedente oratorio per desiderio di Filippo V, a memoria della vittoria nella battaglia di Almansa, occorsa nel giorno di San Marco del 1707 durante la guerra di successione. Il cantiere ebbe inizio nel 1749 per concludersi con la consacrazione nel 1753 (Sánchez Rivero 1925, pp.180-183; Paz Rodriguez 1952, pp. 25-34; Guerra de la Vega 1996).



Fig. 9. Madrid, chiesa di San Carlo, esterno (foto C. Varagnoli, 2023).



10. Planta de la iglesia de San Marcos con proyección de techos.

72 | HISTORIOGRAFÍA Y GEOMETRÍA: VENTURA RODRÍGUEZ Y LA IGLESIA DE SAN MARCOS EN MADRID

Fig. 10. Madrid, chiesa di San Carlo, rilievo del piano terra (da Ortega, Martínez, Gurruchaga 2012-13).

Anche in questo caso, la rievocazione del Sant'Andrea berniniano si limita ad alcuni caratteri essenziali, ma resta abbastanza riconoscibile, malgrado la realizzazione in mattoni. Se al corpo centrale manca il protiro estroflesso, il caso madrilenò è uno dei pochi che riprenda le ali laterali concave, articolate da un ordine di fasce semplificate: va ricordato che il contesto è stato radicalmente mutato nel XX secolo.

L'interno si articola in una originale sequenza di ambienti ovali (Ortega, Martínez, Gurruchaga 2012-13, p. 76), ma lo spazio principale della chiesa sembra guardare a modelli soprattutto borrominiani. La soluzione dell'altare, anch'essa giocata su un presbiterio contratto ellittico, richiama da vicino il già citato Sant'Andrea berniniano, con la statua di san Marco, in questo caso, esaltata da una raggiera e da una fonte luminosa nascosta.

Ventura Rodríguez Tizón fu scelto da Juvarra come disegnatore negli anni del cantiere del palazzo Reale di Madrid, dove continuò a lavorare, alla morte del maestro, con Giovan Battista Sacchetti. Nominato Accademico di Merito nel 1747 dall'Accademia di San Luca, ebbe un ruolo rilevante nel graduale abbandono del linguaggio barocco a favore di un rigore di stampo razionalista e classicista (Rodríguez Ruiz 2017; Rivera Blanco 2017). La sua prima importante opera madrilenas, concepita per presentare alla corte le proprie capacità e competenze, riprende proprio uno dei temi lungamente studiati da Juvarra in numerose variazioni, confluite poi, come si è detto, nel concorso Clementino del 1705. Proprio da Juvarra, Rodríguez trae indicazioni per un'interpretazione sincretica di più modelli. Già uno storico avvertito come Chueca Goitia¹⁴ aveva indicato la derivazione della pianta di Rodríguez da un altro modello, quello di un progetto juvarriano per una cappella laterale in San Filippo Neri a Torino: ma alla prova dei fatti, soprattutto nell'alzato, la chiesa madrilenas richiama lo spazio interno di San Carlo alle Quattro Fontane, soprattutto nei nicchioni schiacciati che accolgono gli altari laterali. E, come in un caleidoscopio, l'edificio di Ventura Rodríguez rimanda ad altre variazioni: ad esempio, la chiesa di San Lorenzo a Murcia (Ortega, Martínez, Gurruchaga 2012-13, p. 84), che in facciata elimina le ali concave e all'interno presenta una versione raggelata del vitale impianto madrilenas.

La parabola creativa di Johann Conrad Schlaun si svolse nell'area tedesca, da sempre incline al processo di ricezione-elaborazione-superamento di modelli esterni, soprattutto da Francia e Italia. Nella sua vasta produzione, Schlaun rielabora spesso motivi desunti dal barocco romano, che ebbe modo di conoscere di persona durante il soggiorno del 1721-1723 (Kieven 1995; Ead. 1999). Protagonista dell'architettura della Vestfalia storica, area equamente divisa tra protestanti e cattolici, lavorò a lungo a Münster. Nella Clemenskirche (1751 dall'iscrizione sul portale) realizzò una varia-

¹⁴ Chueca Goitia (1942), cit. in Ortega, Martínez, Gurruchaga (2012-13), p. 67: "La iglesia de San Marcos, (...), que siempre se ha considerado como una de de las creaciones más originales de D. Ventura, es, en su planta, una copia de la una capilla lateral que figura en el proyecto de Juvarra, que no llegó a construirse, para la iglesia de san Filippo de Turín, de los Padres del Oratorio".

zione importante sul tema del Sant'Andrea berniniano, peraltro ridotto al solo nucleo centrale. La chiesa spicca per la sua posizione, al termine di due strade convergenti ad angolo, tra le quali si inserisce come uno snodo nello spazio urbano. La pianta è organizzata su un ovale disposto trasversalmente all'ingresso, con un perimetro articolato da cappelle alternatamente rettilinee e semicircolari: manca quindi il fondamentale riferimento al piano in asse del modello berniniano: anche la cupola non segue l'organizzazione raggiata del modello e accoglie finestroni lungo la curvatura. L'esterno si orienta su un linguaggio più vicino a quello degli allievi di Carlo Fontana e di Filippo Juvarra, che agli esempi dei capiscuola seicenteschi.

Schlaun è un esempio limite, in cui la copia si ramifica in rivoli diversi, fino a rendersi irricognoscibile. I temi di partenza restano comunque vivi, come emerge dalle architetture degli allievi. Ad esempio, Franz Christoph Nagel, nella facciata della Gaukirche di Paderborn (1746-49) rievoca uno schema tripartito usato da Borromini nell'Oratorio dei Filippini e, con maggiore evidenza, nell'altare Filomarino: senza dimenticare la versione forse originale per San Carlo, probabilmente leggibile in una incisione di Falda (Connors 1995).

La pratica della replica assume un significato speciale quando viene utilizzata dalle grandi dinastie europee nella realizzazione di complessi architettonici tesi a rappresentare la potenza di un regno. I casi sono molti, prevalentemente concentrati nell'area nord europea, ed esulano dai limiti di questo saggio. Vale però la pena ricordare il caso di Potsdam¹⁵, dove Federico I e Federico II di Prussia, per il periodo che ci interessa, vollero costruire una vera "città di copie" prendendo a modello edifici italiani, soprattutto dal Cinquecento di Palladio e Sanmicheli (Mielke 1968). In questo caso, soprattutto nella fase di Federico II, si tratta di copie in cui il quoziente interpretativo si riduce sensibilmente: la replica su commissione svela una sua rigidità intrinseca, legata ad un mecenatismo esigente e formato alla concezione illuministica di aderenza al vero. Vennero così replicati palazzo Barberini, ma anche palazzo Canossa e palazzo Bevilacqua di Sanmicheli¹⁶. Ripetere un modello, e in modo riconoscibile, diventa così spunto per ripulmare uno spazio urbano, in una dimensione prevalentemente di facciata, facilmente assoggettabile ad un'ottica seriale. È singolare che la "città di copie" venga oggi nuovamente duplicata dai ripristini che da tempo stanno cancellando le tracce dell'urbanistica razionalista in voga ai tempi

¹⁵ V. i saggi pubblicati in Burg, Caja (2014) e in particolare quelli di Malcovati e Caja.

¹⁶ Tendenza che continuò anche con Federico Guglielmo IV di Prussia: l'Orangerie nel castello di Sans-Souci mescola fonti come villa Medici a Roma e il palazzo degli Uffizi di Firenze (1851-1864).

della DDR: naturalmente con numerose incongruenze, sia teoriche, sia nella scelta dei materiali e delle funzioni contemporanee¹⁷.

Tra gli architetti italiani di riferimento nella città settecentesca spicca Ferdinando Fuga, con duplicazione della facciata di Santa Maria Maggiore nella prima versione della Nikolaikirche¹⁸ (Fig. 11) con l'introduzione di stucchi e decorazioni al posto dei mosaici della basilica romana: e, ancor più sorprendentemente, la chiesa aveva di fronte, sempre nell'Alter Markt, una casa parrocchiale (1752)¹⁹ che copiava il palazzo della Consulta, altra opera capitale di Ferdinando Fuga sulla piazza del Quirinale. Santa Maria Maggiore conosce un altro caso di copia, abbastanza fedele, nella chiesa della Santissima Annunziata in via Po a Torino (Fig. 12). La precedente chiesa, edificata alla metà del Seicento e completata con una facciata di Francesco Martinez nel 1776, fu demolita e ricostruita su un progetto di Giuseppe Gallo (1919-1934), ingegnere che fece della ripetizione stilistica la sua cifra compositiva (Volpiano 2003).



Fig. 11. Potsdam, veduta della Nikolaikirche, prima versione (da Johann David Schleuen, *Prospect des Alten Markts zu Potsdam*, in *Prospect der sämtlichen Gebäude des neuen Königlischen Palais bei Potsdam*, n. 65, 1780 circa).

¹⁷ V. le riflessioni di Accettura (2017), frutto di una ricerca di dottorato orientata da chi scrive presso l'Università di Chieti-Pescara.

¹⁸ La chiesa venne poi integralmente ricostruita su progetto di Karl Friedrich Schinkel, che a sua volta citava edifici esemplari del linguaggio classico.

¹⁹ Distrutta nella seconda guerra mondiale: v. i propositi di ricostruzione in <https://www.skyscrapercity.com/threads/reconstruction-projects-in-potsdam-city-palace-baroque-quartier-barberini-garrison-church-etc.1502334/page-103>, ultimo accesso 19 agosto 2023.



Fig. 12. Torino, chiesa della Ss.ma Annunziata in via Po
(foto C. Varagnoli, 2016).

Forse un punto di non ritorno nell'uso della replica coincide con la committenza di Caterina di Russia della copia delle logge Vaticane, conosciute attraverso le incisioni di Giovanni Volpato. Nel 1778, la richiesta non è solo quella di copiare gli affreschi, ma anche le volte e i muri, grazie dall'opera di Giacomo Quarenghi, mentre una squadra di copisti, guidati da Cristoforo Unterperger, riproduceva su tela i dipinti. Probabilmente questo episodio è il segno che lo strumento della copia non è più utilizzato come variazione all'interno di una sequenza interpretativa, ma come vero e proprio simulacro. La dimostrazione è data dal fatto che, quando si pose mano ai restauri delle "vere" logge in Vaticano, si provvide ad esaminare anche le copie a San Pietroburgo per cogliere alcuni dettagli compromessi nell'originale.

Alla fine del Settecento, la copia diviene duplicato sempre più esatto di un originale anche in architettura. Questa è la tendenza che domina nelle copie di celebri edifici italiani commissionati per Monaco di Baviera, ad esempio, o nella copia del Partenone realizzato nel Walhalla presso Ratisbona (progetto di Leo von Klenze, 1842) o persino nella copia di Nashville, Tennessee dello stesso tempio pericleo, inizialmente realizzata in legno (1897), poi in cemento armato (concluso nel 1932), con tanto di riproduzione della statua crisoelefantina nell'interno. Non è certo un caso che questo irrigidimento del rapporto fra tema e variazione sia contemporaneo all'esaurirsi del barocco, alla nascita dei musei, dell'archeologia, del

restauro e di tutta la strumentazione concettuale che sostiene ancora oggi la protezione del patrimonio monumentale.

Questo rapido excursus mostra che la copia in età barocca va considerata, recuperando l'insegnamento di Alois Riegl o di George Kubler (1989), come un momento all'interno di una più ampia sequenza, dove quello che conta non è tanto l'esempio di partenza, ma la capacità di trarre nuovi significati dal tipo acquisito: capacità che si alimenta di citazioni, di autonome elaborazioni e di un virtuosismo compositivo tipico dell'epoca.

Mentre nell'architettura sei-settecentesca la duplicazione, pur fedele, è sempre indipendente dall'originale, è con l'Ottocento che la possibilità di imitare la realtà – grazie ai metodi dello stesso restauro stilistico, al raffinamento dei metodi di rilievo, alla diffusione delle opere a stampa, ai nuovi mezzi tecnologici – fa sì che la copia quasi si sostituisca all'originale (Preto 2020, p. 17), aprendo la strada al simulacro e alla pratica contemporanea della clonazione²⁰: ma si entra ormai in un'altra fase della cultura occidentale.

Bibliografia

- Accettura K., *Reintegrazione e reinterpretazione nella città contemporanea: i casi di Potsdam (2010) e Francoforte sul Meno (2011) in Germania*, in R. Dalla Negra, C. Varagnoli (eds.), *Le lacune urbane tra presente e futuro*, atti della giornata di studi (Pescara, 4 marzo 2015), GBEditoria, Roma 2017, pp. 167-176.
- Baudrillard J., *Simulacres et simulation*, trad. it., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M.G. Brega, Pgreco, Roma 2008.
- Benedetti S., *L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo*, in *Atti del XIX Congresso di storia dell'architettura*, 2 voll., Ferri, 1980, vol. II, pp. 275-312.
- Benincampi I., *Il Suffragio di Forlì e la diffusione periferica dei modelli del Barocco romano dell'Accademia di San Luca*, "Annali delle arti e degli archivi", 2 (2016), pp. 85-90.
- Blondel J.-F., *Architecture françoise, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, Chez Charles-Antoine Jombert, Paris 1752-1756.
- Boinet A., *Les églises parisiennes, III. XVII^e et XVIII^e siècles*, Editions de Minuit, Paris 1966.

²⁰ Per il concetto di simulacro nel Novecento, v. almeno: Deleuze (1970) e Baudrillard (2008). Sulla clonazione di edifici del Novecento, v. Hernández Martínez (2007).

- Bonet Correa A., *Bernini y el arte barroco en España*, in C. Grell, M. Stanič (eds.), *Le Bernin et l'Europe: du baroque triomphant à l'âge romantique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 241-253.
- Catheu F. de, *L'architecte Pierre Boscry et les sculpteurs Nicolas et Dominique Pineau*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1950, pp. 20-27.
- Chueca Goitia F., *Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana*, "Archivo Español de Arte", 52 (1942), pp. 185-210.
- Connors J., *A copy of Borromini's S. Carlo alle Quattro Fontane in Gubbio*, "The Burlington Magazine", 137 (1995), pp. 588-599.
- Connors J., *Sebastiano Giannini: Opus Architectonicum*, in B. Conrardi, G. Curcio (eds.), *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misura. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, Árgos, Roma 1991, pp. 204-213.
- Daniele L., *La chiesa dell'abbazia di S. Spirito al Morrone presso Sulmona: lo studio dell'edificio finalizzato alle proposte di conservazione*, Università degli Studi di Chieti-Pescara, tesi di laurea in Architettura, a.a. 2002-2003, rel. C. Varagnoli.
- Deleuze G., *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, trad. it., *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971.
- Dziurla H., *Kacper Bażanka, disciple d'Andréa Pozzo*, "Biuletyn historii sztuki", 51 (1989), pp. 179-183.
- Faloci-Pulignani M., *Il baldacchino di S. Pietro e le sue imitazioni*, "L'illustrazione vaticana", 2/12 (1931), pp. 23-26.
- Farabegoli J., *Architettura come teologia dello spazio. Note per una valorizzazione simbolico-teologica del santuario della Scala Santa di Campli*, in R. Orsatti, A.G. Pezzi, E. Trivella (eds.), *Campli. Indagini sul patrimonio culturale*, Riccardo Condò Editore, Pineto (Teramo) 2017, pp. 127-142.
- Farina N., *La Scala Santa. L'annuncio di fede*, Artemia Nova Editrice, Teramo 2002.
- Farina N., *Scala Santa: Il santuario di Campli e un inedito libretto di preghiere di Niccola Palma*, Emmegrafica, Teramo 2001.
- Foucault M., *Les mot et les choses (Une archéologie des sciences humaines)*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967.
- Fucinese D.V., *La chiesa di S. Spirito al Morrone*, in Spinelli G. (ed.), *I Celestini in Abruzzo: figure, luoghi, influssi religiosi, culturali e sociali*, "Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria", 86 (1996), pp. 41-56.
- Gady A., *"Avoir des yeux italiens": la chapelle des Irlandais, oe-*

- uvre berninesque de Pierre Boscry?*, in C. Grell, M. Stanič (eds.), *Le Bernin et l'Europe: du baroque triomphant à l'âge romantique*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2002, pp. 411-426.
- Ghisetti Giavarina A., *Architetti e capomastri pescolani e lombardi a Sulmona*, "Rivista abruzzese", 48 (1995), pp. 217-224.
- Hernández Martínez A., *La clonación arquitectónica*, Ediciones Siruela, Madrid 2007.
- Karpowicz M., *Gli allievi del Pozzo in Polonia*, in A. Spiriti (ed.), *Andrea Pozzo*, Atti del convegno internazionale (Valsolda 2009), Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio, Gravedona 2011, pp. 203-210.
- Kieven E., *Gli anni Ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, in *Contro il Barocco: apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia, 1780-1820*, Campisano, Roma 2007, pp. 51-70.
- Kieven E., *Il borrominismo nel tardo barocco*, in *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1999-2000), a cura di R. Bösel, Ch.L. Frommel, 2 voll., Electa, Milano 1999, pp. 119-127.
- Kieven E., *Johann Conrad Schlaun (1695-1773)*, in J. Garms, *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Tiferno Grafica, Città di Castello 1999, pp. 53-64.
- Kieven E., *La fortuna dei modelli architettonici barberiniani*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno, a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, De Luca, Roma 2007, pp. 595-604.
- Kieven E., *Revival del Berninismo durante il Pontificato di Clemente XII*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. II, pp. 459-468.
- Kieven E., *Schlaun in Rom*, in K. Bußmann, F. Matzner, U. Schulze (eds.), *Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa*, Oktagon, Stuttgart 1995, pp. 134-171.
- Krasny P., *Kościół Misjonarzy na Stradomiu, czyli krakowski sequel rzymskiej lekcji pokory dla Bernintego in Initium sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015, pp. 510-525
- Kubler G., *The shape of time: remarks on the history of things*, Yale University Press, New Haven 1962, trad. it. *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1989.
- Lepiarczyk J., *W sprawie fasady pó nobarokowego kościoła parafialnego w Młodzawach*, "Prace z historii sztuki", 5 (1967), pp. 117-119.

- Maggiobello S., *Ex situ. Episodi di spostamento di edifici monumentali dalla seconda metà del Settecento alla prima metà del Novecento*, Università di Chieti-Pescara, dottorato di ricerca in “Storia, conservazione e disegno dell’architettura”, a.a. 2010-2012.
- Malcovati S., *Dal modello al tipo: i palazzi italiani di Potsdam e la questione dell’imitazione in architettura*, in Burg A., Caja M. (eds.), *Potsdam & Italien: die Italienrezeption in der Potsdamer Baukultur/ Potsdam & l’Italia, la memoria dell’Italia nell’immagine di Potsdam* (Atti del convegno internazionale, 8 giugno 2014), Die Deutsche Bibliothek-CIP-Einheitsaufnahme, Potsdam 2014, pp. 98
- Malkiewicz A., *Niezrealizowany projekt krakowskiego kościoła Misionarzy na Stradomiu i jego domniemany autor: przyczynek do działalności architektów dyletantów w Krakowie w epoce baroku*, “Rocznik krakowski”, 75 (2009), pp. 71-82.
- Marconi P., Cipriani A., Valeriani E., *I disegni di architettura dell’Archivio storico dell’Accademia di San Luca*, 2 voll., De Luca, Roma 1974.
- Martínez Mindeguía F., *Insignium Romae templorum prospectus, la visión frontal de la arquitectura*, “Annali di architettura”, 17 (2005), pp. 167-182.
- Mattiocco E., *Il complesso abbaziale di S. Spirito al Morrone in un disegno del XVII secolo*, in Spinelli G. (ed.), *I Celestini in Abruzzo: figure, luoghi, influssi religiosi, culturali e sociali*, “Buletto della Deputazione Abruzzese di Storia Patria”, 86 (1996), pp. 309-324.
- Mattiocco E., Sabatini G., *Il patrimonio dei Celestini del Morrone*, in Spinelli G. (ed.), *I Celestini in Abruzzo: figure, luoghi, influssi religiosi, culturali e sociali*, “Buletto della Deputazione Abruzzese di Storia Patria”, 86 (1996), pp. 175-198.
- Mielke F., *L’architecture Palladienne à Potsdam 1968*, “Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio”, 10 (1968), pp. 59-64.
- Mielke F., *Potsdamer Baukunst: das klassische Potsdam*, Propyläen-Verlag, Frankfurt am Main 1991.
- Orbiccianni L., *La Scala Santa*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009.
- Ortega J., Martínez A., Gurruchaga A., *Historiografía y geometría: Ventura Rodríguez y la iglesia de San Marcos en Madrid*, “Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, 114-115 (2012-13), pp. 63-87.
- Papi E., *Pietre dello scandalo. 11 avventure dell’archeologia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017.
- Paura V., *La Basilica Cattedrale di San Pelino nei secoli*, Amaltea Edizioni, Melpignano (LE) 2018.

- Paz Rodríguez J., *Notas sobre un trazado de la iglesia de San Marcos*, “Revista Nacional de Arquitectura”, 131 (1952), pp. 25-34.
- Piccirilli P., *Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati*, Stab. Tip. R. Carabba, Lanciano 1888.
- Preto P., *Falsi e falsari nella Storia. Dal mondo antico a oggi*, a cura di W. Pancera e A. Savio, Viella, Roma, 2020.
- Rivera Blanco J., *Sobre Ventura Rodríguez y sus criterios de intervención arquitectónica en las preexistencias*, in Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Dirección General de Patrimonio Cultural (ed.), *Ventura Rodríguez: arquitecto de la ilustración*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017-2018), Comunidad de Madrid, Madrid 2018, pp. 117-144.
- Roca De Amicis A., Tabarrini M., *Tra Camerino e Roma: tre chiese di Camillo Arcucci e le ramificazioni del Barocco*, in M. Ricci (ed.), *L'incostante provincia. Architettura e città nella Marca pontificia, 1450-1750*, Officina Libraria, Milano 2019, pp. 163-176.
- Rodríguez Ruiz D., *El proyecto para la Accademia di San Luca de Roma*, in Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Dirección General de Patrimonio Cultural (ed.), *Ventura Rodríguez: arquitecto de la ilustración* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017-2018), Comunidad de Madrid, Madrid 2017, pp. 244-272.
- Rossi G.G. de, *Insignium Romae templorum prospectus exteriores interioresque: a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum plantis ac mensuris*, Io. Iacobo de Rubeis romano, Roma 1684.
- Salatin F., *Osservazioni sulla copia architettonica in età antica*, “ArchHistor”, 14 (2020), pp. 4-21.
- Valeriani A., *Alcune riflessioni sull'influenza dell'architettura romana del Seicento in Europa centrale*, “Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte”, 3a s., 30/31 (2007/2008), pp. 227-252.
- Varagnoli C., *L'architettura del Settecento in Abruzzo*, in G. Curcio, E. Kieven (eds.), *Storia dell'architettura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 2000, vol. I, pp. 294-301.
- Varagnoli C., *La nobiltà dissimulata, ossia il palazzo Boncompagni Ludovisi al Babuino*, in E. Debenedetti (ed.), *Roma, le case, la città*, “Studi sul Settecento Romano”, 14 (1998), pp. 37-60.
- Zagórowski O., *Architekt Kacper Bazanka, około 1680-1726*, “Biuletyn historii sztuki”, 18 (1956), 84-122.