

NATALIA GRILLI
Un archivio inedito
dell'architetto
Francesco Muttoni a Porlezza

Firenze, La Nuova Italia, 1991
(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 145)

*Quest'opera è soggetta alla licenza **Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5)**. Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che*

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

*Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza **Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5)** all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.*

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL' UNIVERSITÀ DI MILANO

CXLV

SEZIONE A CURA
DELL' ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA

3

NATALIA GRILLI

UN ARCHIVIO INEDITO
DELL'ARCHITETTO FRANCESCO MUTTONI
A PORLEZZA



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Grilli, Natalia

Un archivio inedito dell'architetto Francesco
Muttoni a Porlezza. — (Pubblicazioni della
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università
di Milano ; 145. Sezione a cura dell'Istituto
di Storia dell'arte medioevale e moderna ; 3). —
ISBN 88-221-1022-6

1. Muttoni, Francesco — Disegni architettonici

I. Tit.

720.092

Printed in Italy

Proprietà letteraria riservata

© Copyright 1991 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: ottobre 1991

INDICE GENERALE

<i>Prefazione del prof. Franco Barbieri</i>	p. XI
CAP. I - FRANCESCO MUTTONI NELLA STORIOGRAFIA	p. 1
» II - IL FONDO MUTTONI A PORLEZZA	13
II.1. - Struttura originaria del lascito	17
» III - L'ARCHIVIO DEI DISEGNI	20
III.1 - Grafica e didascalie dei disegni	23
» IV - NUCLEI GENERATIVI	33
IV.1. - Il viaggio a Roma	33
IV.2. - I disegni bolognesi	44
IV.3. - Progetti e studi	47
» V - QUALCHE SPUNTO SUL RAPPORTO FRA IL MUTTONI GRAFICO E IL MUTTONI ARCHITETTO	52

CATALOGO DEI DISEGNI

Avvertenza	p. 59
FASC. XII - Pensieri d'altari	61
» XIII - Finimenti di campanili	82
» XIV - Moltissimi pensieri sive raccolta di fabbriche in pianta ed elevati fatta in Roma nell'Accademia, e sopraluochi più cospicui, et in altre città	92
» XV - [Pensieri di ornati di ogni genere disposti in carte]	148
» XX - Giardini a stampa e ville principali di Roma delineate	160
» XXI - Fontane e Labirinti	175
» XXIV - Disegni diversi di scale	193
» XXV - Raccolta di pavimenti, da marmo n. 49 dellineati in diverse maniere, e con varietà di colori, e manufature di più e meno spesa	210

APPENDICE

L'« Inventario »	p. 211
Nota all' « Inventario »	218
TABELLA I: Schema distributivo dei disegni	221
TABELLA II	222

BIBLIOGRAFIA	p. 225
--------------	--------

INDICE DEI NOMI DI PERSONE	p. 233
----------------------------	--------

INDICE DEI LUOGHI	236
-------------------	-----

Nel licenziare le bozze del volume vorrei ringraziare il professor Barbieri per le preziose indicazioni che mi ha dato; il Sindaco di Porlezza e, soprattutto, il signor Mario Maggi per la disponibilità che mi hanno sempre dimostrato; non dimentico infine chi, con molta partecipazione, ha saputo aiutarmi in questo studio.

PREFAZIONE

Ancora nel 1958 Rudolf Wittkwer, nel suo Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750, accennava appena a Francesco Muttoni; con la terza edizione italiana del 1972 lo ricorda quale « instancabile costruttore di ville... famoso per le sue creazioni di gusto blandamente barocco » anche se « non rinnegò mai la sua discendenza » dal Palladio, anzi « collaborò » attivamente alla « splendida rinascita palladiana » settecentesca in Vicenza e, di qui, nel Veneto. Sedici anni dopo, Anna Maria Matteucci, tracciando il panorama de « L'architettura del Settecento » (Torino, 1988) nella « Storia dell'Arte in Italia » diretta da Ferdinando Bologna, definì ormai il Muttoni « una delle figure più singolari dell'architettura veneta » di quel secolo, gli dedica un profilo estremamente pregnante pur nella necessaria brevità della sintesi. Vi si rileva oltre al geniale, spregiudicato « neopalladianesimo ravvivato da innesti barocchi » e all'aderenza a « soluzioni... di stampo lombardo », un tipico « sperimentalismo » antidogmatico che arriva alla « contestazione degli elementi classici »; mentre in lui « affiora... un gusto per la frammentazione, per la compiaciuta contraddizione dei partiti architettonici »: insomma, una indiscutibile capacità dialettica.

Ma se tale giudizio segna, dopo quasi un quarantennio di studi specifici dedicatigli da vari autori, la definitiva « consacrazione », nella storiografia e nella critica, del luganese Muttoni — nato a Cima nel 1669 e morto a Vicenza nel 1747 ove lo troviamo dal 1696 — il testo della Matteucci formula anche una riserva assieme ad una pertinente osservazione anticipatrice. Da un lato, postula la necessità, per una esatta inquadramento della personalità del nostro artista, « di un ulteriore vaglio critico »; dall'altro, sottolinea come « il tema della scala » svolgesse presso di lui un ruolo di particolare stimolo: avanzando, in merito, l'ipotesi che egli fosse « probabilmente » al corrente delle soluzioni emiliane.

Ora, la fortunata scoperta, da parte di Natalia Grilli, del cospicuo fondo inedito di Porlezza e la sua relativa pubblicazione, nella collana patrocinata dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano e con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche, rispondono in pieno alle riscontrate esigenze di un maggior approfondimento della problematica muttoniana: tanto più che va rimarcata l'encomiabile accuratezza del lavoro, condotto con estremo scrupolo della ricerca documentaria e bibliografica. Intanto, viene sciolto subito ogni dubbio circa eventuali diretti contatti del Muttoni con l'Emilia, dal momento che un gruppo di quattordici disegni dal puntuale soggetto bolognese spicca tra i fogli porleziani: e tre vi concernono precisamente delle scale. Inoltre, portando alla luce qualche cosa come centonove disegni inerenti il viaggio e soggiorno romano dell'architetto, si concorre in modo davvero eccezionale a chiarire finalmente la portata di quella lezione per lo sviluppo del suo « stile ». Perché, appunto, il Muttoni, a Roma nel 1708, non « limitò le proprie visite alle antichità » quanto — è provato da questo inedito archivio — « dedicò molto del suo tempo all'architettura più recente », perfino stendendone « alcuni sporadici commenti »: destinati, ad ogni modo, previo evidente completamento, « ad essere raccolti », addirittura, « in una sorta di diario », quel « Libreto manoscritto d'osservazioni da me fatte in Roma », purtroppo perduto eppur elencato quale a suo tempo esistente nelle preziose carte di Porlezza.

Di più: i trentacinque progetti autografi qui resi finalmente accessibili risolvono alcuni problemi aperti del catalogo muttoniano e meglio ne delineano i contorni. Ne tratta con esauriente diligenza la Grilli nella apposita sezione e, tramite le schede corrispondenti, in un opportuno percorso « trasversale » lungo i vari fascicoli; mi sia permesso avanzare due proposte, almeno come ipotesi di lavoro.

Il disegno XIII, 39 riguarda precisamente un « pensiero » espresso, di suo, dal Muttoni « per riparare et adornare il campanile di S.ta Maria di Camisano », colpito dal fulmine: restauro voluto, oltre che dal Sindaco, « d'ordine del Illmo Sig. Co: Gaetano Capra ». Tale sicura presenza dell'architetto a Camisano unita alla fiducia accordatagli, nell'occasione, proprio da un Capra, non potrebbe essere utile contributo alla tutt'oggi irrisolta questione della paternità della foresteria (1728), cappella, arco d'ingresso alle cedraie e altri annessi nonché, direi, colombara, nel grandioso complesso di Villa Capra? Siamo sempre a S. Maria di Camisano e, guarda caso, poco lontano dalla chiesa e cam-

panile in questione. Per la cappella e l'ingresso alle cedaie il nome del Muttoni era stato suggerito, sin dal 1929, da Giulio Fasolo (Le Ville del Vicentino, Vicenza 1929, pp. 102-103): anche un raffronto tra elementi « grammaticali » e nessi « sintattici » impiegati a Camisano e analoghi « episodi » riscontrabili entro il « corpus » grafico porlezzano sembrerebbe concorrere a rimmetterlo ragionevolmente in discussione.

Dal canto suo, il foglio XIV, 53 mostra pianta e alzato di una villa: manca qualsiasi referenza di luogo e di committente. Tuttavia, la pianta rimanda, diretta e inequivocabile, a quella di Villa Negri, la famosa "Ca' Latina" di Bertesina (1708), nel suburbio di Vicenza: confrontala in Renato Cevese, Ville della Provincia di Vicenza, Milano 1971, pp. 636-638. Le varianti riguardanti, nell'edificio eseguito, la distribuzione delle scale e l'introduzione di un pronao, restano non sostanziali: perfino l'impostazione, fondamentale, della pianta quadrilatera presenta, sia nel disegno che nella fabbrica esistente e rispettando le proporzioni del rapporto, piú accentuata lievemente la lunghezza delle due fronti rispetto ai fianchi. L'alzato medesimo, per alcuni settori, offerto dal disegno di Porlezza anche in sezione, riconduce al prospetto posteriore della "Ca' Latina", specie all'episodio centrale, e si richiama in maniera precisa al taglio ivi controllabile negli spazi interni e, addirittura, nel soffitto del salone a volta fortemente ribassata. Verrebbe, dunque, da ravvisare emergente dalle carte porleziane magari una prima idea, e però a sufficienza articolata, per Villa Negri: a conforto di quella piena responsabilità progettuale muttoniana che, in questi ultimi tempi, vi è stata, sia pure per via forzatamente indiziaria, senza reticenze avvertita: cfr. Remo Schiavo, Una villa risorta: Villa Negri alla "Ca' Latina" di Bertesina, in « Ingegneri e Costruttori », XXXVII (1989), 12, pp. 30-32.

A latere, una precisazione, scelta ad esempio tra le tante cui può portare lo spoglio attento di questo nostro codice. Cinzia M. Sicca, pubblicando un foglio autografo muttoniano ora a Chatsworth (The Trustees of the Chatsworth Settlement) lo classifica (A lost Drawing by Francesco Muttoni for the Staircase and Garden of the Castello di Trissino, in « Annali di Architettura », 1, 1989, pp. 122-125) « the only other surviving project by Muttoni for the Castello di Trissino ». Se l'affermazione è valida per il « verso » del foglio, che « show precisely the Viale delle Cedaie with the gate piers outlined in plan, and the octagonal parterre at the opposite end », non regge piú, adesso, per il « recto », ove si delinea, in pianta, un « pensier d'invention » preliminare alla scala ester-

na antistante il corpo principale di villa Trissino a Trissino. Infatti, il disegno XIV, 197 di Porlezza reca una seconda versione della medesima scala: versione che sarà da stimare coincidente con quella a suo tempo realizzata; come vien da dedurre dalla didascalia, di pugno del Muttoni, ove la si dichiara « essequita », e come sostiene, d'altronde con qualche buona prova, la Grilli.

Non basta: sono convinto che, ormai acquisiti al repertorio delle fonti muttoniane e una volta entrati nel giro corrente delle ricerche in argomento, i fogli porleziani daranno aiuto non piccolo ad indagare il periodo affascinante, quanto piuttosto oscuro, del « praticantato » giovanile del Muttoni: svoltosi in terra lombarda e non privo certo di determinanti conseguenze posto che l'artista apparirà nel Veneto solo ventisette. Un aspetto inquietante, giustamente avvertito dalla Grilli: che, per adesso, si limita a supporre, circa alcuni di questi disegni — XII, 12, 27; XIII, 37; XIV, 52 — una datazione, da ritenersi comunque condivisibile, anteriore al fatidico 1696. Laddove da tale medesimo repertorio balzano assodati non infrequenti, posteriori ritorni muttoniani in Lombardia: segno di un ininterrotto legame, fecondo di scambi e apporti reciproci.

E, ancora, al rapporto tra il Muttoni grafico e il Muttoni costruttore, risolto intricato cui strettamente si unisce quello riguardante il Muttoni « editore del Palladio », la Grilli riserba, nella circostanza, spunti calibrati e penetranti. Campo affascinante epperò insidioso, dove converrà tornare in più adatta sede, forti, d'altronde, dei contributi che, a loro volta, non mancheranno di derivarci da una più approfondita dimestichezza con questo materiale di prima mano.

Passiamo, invece, ad un interrogativo piuttosto pressante postulato, soprattutto rivisitando il fascicolo XV dei « Pensieri di Ornato », dalla coincidenza quasi assoluta, oseremmo affermare dalla talvolta presoché integrale conformità del « Kunstwollen » che, ad un certo momento, vi si riscontra instaurarsi tra le « intenzioni » del Muttoni, rivelate da questi disegni, e analoghi contemporanei risultati perseguiti da Orazio Marinali o, appresso di lui, dalla sua feconda bottega di scultori: si riguardino, nella prospettiva, le cospicue raccolte grafiche dei Marinali a Vicenza e a Bassano (Musei Civici) assieme, è ovvio, alle loro opere. Basti, qui, soffermarci su di un esempio limite, particolarmente coinvolgente: il disegno di Bassano (Coll. dis. bass. 19.72.1146) per la « macchina delle Quattro Parti del Mondo » eretta nel giardino di villa Conti-Lampertico a Montegaldella (la « Deliziosa »), accolto da Camil-

lo Semenzato (La scultura veneta del Seicento e Settecento, Venezia 1966, pp. 98 e 103) quale autografo di Orazio Marinali, oltre a non essere completo — mancano i festoni sui plinti inferiori e la statua superiore — denuncia notevoli diversità con la « macchina » oggi verificabile in sito. A questa è, invece, molto più aderente, sino a rasentare l'identità, il foglio muttoniano di Porlezza XV, 135; corredato, se non bastasse, da una autografa didascalia esplicativa in alto a destra. Nella circostanza, balza vivido il rimando alla « avance » del Cevese (Le ville della Provincia di Vicenza, cit., pp. 496-497, n. 7) il quale, pur ignorando, ovviamente, il disegno porlezzano, insinuava che « l'inventore » della « macchina... potrebbe essere stata... altra persona » da Orazio, magari « un architetto... stimolato dalla suggestione delle fontane di Roma »; onde la compartecipazione, all'impresa di Montegaldella, di un Francesco Muttoni certo, ora ben lo sappiamo, scaltro nelle cose romane — il XXI fascicolo inedito su trentatre soggetti reca ventiquattro fontane di Roma — assume contorni abbastanza definiti. Spingendosi più avanti, la Grilli afferma non « chiaro », in conseguenza, « quale sia la paternità progettuale di entrambi i disegni e quindi chi abbia effettivamente ideato la "macchina" »; e la situazione si complica se riflettiamo che, entro il « corpus » grafico marinalesco — lo ha intuito Licisco Magagnato e dimostrato Mario Saccardo — stanno anche disegni, finora confusi con quelli dei Marinali, di Antonio de' Pieri, l'esponente senza dubbio più felice del Settecento pittorico vicentino: ci si rifaccia alle aggiornate schede dedicategli dal Cevese e dal Saccardo in AA. VV., I Tiepolo e il Settecento vicentino. Catalogo della Mostra, Milano 1990, pp. 28-29, 108-143.

In verità, su tale versante, questo archivio inedito di Porlezza ci conferma il clima artistico unitario di cui gode la Vicenza del primo cinquantennio del Settecento: amalgama di vari apporti, locali (i Marinali, il De' Pieri) o forestieri (il Muttoni e i suoi accoliti « alla lombarda »; tra essi l'enigmatico Giuseppe Marchi) o veneti più prossimi (il veneziano Masari e il padovano Frigimelica), allineati tutti, comunque, sebbene eterogenei negli ascendenti e polivalenti nei mezzi espressivi, sul piano di una « langue » comune negli intenti e fusa nella omogeneità degli esiti. Ne esce una città magicamente risolta in chiave teatrale, quasi disossata in quinte prospettiche in un superlativo gioco illusionistico, popolata, come si conviene, di statue sospese in umbratile vibrazione atmosferica, di pitture dai « morbidi aloni di colore... sgranato » (Cevese) e « dai dolci trapassi di toni ». All'epilogo, declinando in aureo tramonto, essa troverà

interpreti d'eccezione nei due Tiepolo, padre e figlio, non per niente «decoratori» prediletti di tanti committenti vicentini per giunta cementati tra loro, si badi, da vincoli strettissimi di intricate parentele: significativo intreccio di vicende emblematiche dipanato, a completare il quadro, dalla recente pazienza di Rita Menegozzo (Nobili e Tiepolo a Vicenza. L'artista e i committenti, Vicenza 1990). Nella congiuntura, sarà costantemente Muttoni a far da cerniera, a tendere una sorta di tenace «filo rosso» attraverso quel mezzo secolo, con il «clima» da lui instaurato e coltivato, con il suo instancabile presenzialismo. Un filo che, mentre anticipa gli esiti, prepara e accompagna passo passo, coagulando intorno a sé forze altrimenti disperse, il conclusivo, ricordato avvento tiepolesco: smussatane ogni possibile traumaticità, ce lo fa anzi sentire quale sbocco logico e «naturale».

FRANCO BARBIERI

CAPITOLO I

FRANCESCO MUTTONI NELLA STORIOGRAFIA

Le alterne fasi che hanno visto la critica ora allontanarsi ora riavvicinarsi alla figura dell'architetto Francesco Muttoni, possono essere ricostruite attraverso i lavori che piú recentemente studiosi come Barbieri e Puppi gli hanno dedicato; tuttavia, ai fini della presente ricerca, può comunque essere utile ripercorrere alcuni punti nodali di tale percorso critico.

Solo in tempi recenti l'attenzione degli studiosi si è concentrata sull'attività dell'architetto, vicentino di adozione, ma originario di Cima sul Lago di Lugano ¹.

La sua figura si è venuta man mano definendo nell'ambito di un piú ampio recupero dell'architettura vicentina seicentesca e settecentesca. In questa prospettiva critica risalta l'« aura di fronda » di gusto tardo barocco che circondò l'opera del Muttoni inserendola in modo un po' anomalo all'interno della cultura architettonica della città, di impronta palladiana e scamozziana: negli studi piú recenti, infatti, il confronto sia con i piú giovani architetti della generazione illuminista, sia con l'eredità piú genuinamente palladiana non è risultato certo a sfa-

¹ La data di nascita del Muttoni, 1669, è accertata dal relativo certificato conservato nella parrocchia di Cima (Como) e pubblicato dal Puppi, *Alle origini del Neopalladianesimo. Il contributo comasco di Francesco Muttoni*, in « Arte Lombarda », 1980, pp. 241-242. L'anno di morte, 1747, era già noto al Franco che, nella voce della Treccani, lo riportava con esattezza pur senza riferirne la fonte. Cfr. inoltre Puppi, *Spigolature d'archivio per la storia dell'architettura a Vicenza tra '600 e '700*, « Bollettino C.I.S.A. », 1966, VIII: a pag. 326 è pubblicato per intero l'atto di morte.

vore del Muttoni, ora giustamente valutato per i caratteri peculiari della sua opera.

In vita, in realtà, non gli erano mancati riconoscimenti ufficiali, essendo stato nominato fin dal 1709 architetto e pubblico perito della città²; tuttavia, in seguito, offuscato il suo nome dal mito del purismo palladiano patrocinato dalla critica illuminista locale, la figura dell'architetto restò a lungo sbiadita, danneggiata dal confronto immediatamente stabilito dai contemporanei con l'opera teorica di Ottavio Bertotti Scamozzi, considerato il restauratore dell'ortodossia palladiana.

Quand'era ancora in vita, il Muttoni si era trovato al centro di polemiche con esponenti dell'accademismo locale, ben rappresentate dalle discussioni sorte intorno ai portici di Monte Berico, il cui progetto muttoniano fu a lungo contrastato dall'architetto Enea Arnaldi, colto e combattivo rappresentante della nuova generazione illuminista e palladiano convinto³.

L'acrimoniosa e annosa questione fu infine sciolta dal consulto di Giovanni Poleni, fisico, matematico e astronomo di Padova, il quale, chiamato a Vicenza nel 1746, diede la preferenza al progetto del Muttoni riconoscendone il valore di soluzione funzionale⁴, dove l'Arnaldi, al contrario, non nascondeva le sue perplessità intorno alla struttura formale delle arcate muttoniane dal disegno non sufficientemente « corretto e massiccio »⁵. Il caso in questione mette in luce come la sfasatura fra l'ambiente conservatore vicentino e il Muttoni si snodi intorno alle diverse interpretazioni dell'insegnamento palladiano, non sempre ortodossa e corretta l'adesione del Muttoni, tuttavia aperta e più dut-

² Cfr. L. Puppi, *ibidem*, p. 333, per il testo completo della nomina.

³ Sulla figura dell'Arnaldi vedi F. Barbieri, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza 1972, pp. 37-52; in particolare, per ulteriore bibliografia, vedi la nota 29 a p. 37. L'Arnaldi affrontò espressamente la polemica sui portici di Monte Berico nelle sue « Quattro lettere sul progetto dei portici di Monte Berico » (febbraio-aprile 1746), manoscritte presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza. Sulle vicende progettuali dei portici vedi ancora F. Barbieri, *ibidem*, pp. 18-23, D. Bortolan-S. Rumor, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1919, p. 124 e i tre interventi di F. Barbieri in *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 156-190.

⁴ Sulla presenza del Poleni a Vicenza si rimanda a F. BARBIERI, *ibidem*, p. 20, nota 81, con bibliografia essenziale.

⁵ *Descrizione delle architetture, pitture e sculture di Vicenza*, a cura di P. Baldarini con la collaborazione di E. Arnaldi per l'architettura, O. Vecchia per la scultura e L. Buffetti per la pittura, voll. 2, Vicenza 1779, I, p. 77.

tile. Ed è a maggior ragione significativo che l'architetto incontri ancora un così forte dissenso proprio in relazione alla sua tarda opera dei portici, dove, in realtà, egli ha ormai rinunciato ad ogni licenza di sapore barocco.

Tuttavia, al di là delle polemiche professionali, lo stesso Arnaldi ricordava altre opere del Muttoni nella sua guida di Vicenza, indubbiamente obbiettiva, per i tempi, tanto da includere perfino edifici gotici presenti in città⁶: ricorda, sia pure senza indicare l'autore, i muttoniani palazzi Repeta e Trento, differenziandosi dal Bertotti Scamozzi, che nel suo *Il Forestiere istruito* del 1761⁷ non aveva fatto il minimo accenno né all'architetto né alle sue opere. Quest'ultimo, nelle pagine introduttive a *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*⁸, stronca decisamente la riedizione del trattato palladiano condotta dal Muttoni⁹, accusandolo di avere introdotto progetti apocriefi e « pretese migliorazioni all'Opera del Palladio » e di aver ripetuto, senza correggerli, gli errori già presenti nella prima edizione palladiana del 1570, come pure nelle successive ristampe. In una lettera del 1770 all'amico Edwards, che gli chiedeva informazioni sulle edizioni palladiane, il Bertotti così si esprimeva a proposito dei volumi del Muttoni: « Quest'opera stampata in quattro [sic] volumi, divenuta oggi rarissima, ella è un intollerabile pasticcio dove hanno procurato di ammassare delle fabbriche in buon numero per trar guadagno, e senza alcuna distinzione... »¹⁰. In realtà, nonostante l'assenza di un sicuro criterio critico, il Muttoni aveva affrontato per la prima volta, come ha notato chiaramente il Bar-

⁶ *Ibidem*, II, p. 90 e pp. 100-101.

⁷ O. Bertotti Scamozzi, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza 1761. Palazzo Trento è citato (p. 77), ma solo per gli affreschi del Colonna e del Tiepolo, ora pressoché totalmente perduti.

⁸ Id., *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati*, Vicenza 1776-1783, vol. IV, p. 10.

⁹ *Architettura di Andrea Palladio vicentino ... con le osservazioni dell'architetto N. N.*, Venezia 1740-1760, voll. 9, di cui l'ultimo pubblicato postumo a cura di Giorgio Fossati.

¹⁰ Lettera del 19 ottobre 1770, pubblicata da I. Olivato, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza 1975, pp. 91-93; vedi anche Id., *Francesco Muttoni, Ottavio Bertotti Scamozzi*, in « Vicenza Illustrata », Vicenza 1976, pp. 358-360. Nella lettera il Bertotti parla di quattro volumi, ma sono in realtà, come è noto, nove in tutto.

bieri¹¹, il problema delle attribuzioni e aveva arricchito le tavole del trattato palladiano di osservazioni e concreti, preziosi riscontri con la realtà delle opere eseguite.

In questo contesto non è quindi una sorpresa che, alcuni anni prima, il Milizia, strenuo denigratore della tradizione architettonica barocca, dopo aver aggiunto alle sue *Memorie degli architetti antichi e moderni* del 1768¹² i nomi dei più recenti esponenti della scuola palladiana vicentina, avesse invece escluso il Muttoni e con lui il Longhena e il Massari. La critica ottocentesca, permeata di un palladianesimo fondato sulla legittimità dell'imitazione, viene fissando nel corso del nuovo secolo le coordinate del proprio giudizio intorno al passato artistico della città. Tipico, in questo senso, è lo schema tracciato dall'abate Antonio Magrini, il quale nel discorso *Dell'architettura in Vicenza*, pubblicato a Padova nel 1845¹³, distingue, fra cinque epoche di stili diversi, il periodo del « decadimento », dominato dalla « scuola borrominesca »¹⁴ ed il successivo « risorgimento » dovuto al trio ormai « canonizzato » degli architetti Enea Arnaldi, Ottavio Bertotti Scamozzi e Ottone Calderari, considerati i salvatori delle sorti architettoniche della città. Il Muttoni compare insieme ai nomi degli autori del « decadimento »¹⁵ e con sollievo il Magrini aggiunge che « le più scorrette fabbriche erette in Vicenza sono opere dello straniero; [...] e più di tutti [del] luganese Muttoni »¹⁶.

¹¹ F. Barbieri, *Una interessante ripresa ...*, cit., 1961, p. 288.

¹² F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Roma 1768. È significativo, per capire in che conto lo storico dell'architettura tenesse le fabbriche barocche a Vicenza, quanto il Milizia scrive, con la consueta arguzia, a proposito della chiesa dell'Aracoeli, ideata dal Guarini, ma effettivamente eseguita dal Borella: « Gran coraggio del Guarino d'andar a fare questo strambotto in una città palladiana ».

¹³ A. Magrini, *Dell'Architettura in Vicenza. Discorso con appendice critica-cronologica delle principali fabbriche negli ultimi otto secoli*, Padova 1845. È superfluo ricordare che lo stesso Magrini inaugurò gli studi critici, intesi in senso moderno, su Andrea Palladio, pubblicando le sue preziose *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio*, Padova 1845.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁵ *Ibidem*, Appendice. Gli altri architetti nominati per questo periodo sono: Pizzocaro, Borella, Frigimelica, Massari, Marchi e il bresciano Corbellini.

¹⁶ *Ibidem*, p. 30. Sono citati « la vana mole dei Sale [cioè palazzo Repeta], il traboccante portico del Monte Berico e i pesanti prospetti della Bertoliana e dei palazzi Velo, dei Vajenti e dei Muttoni e di altri parecchi nella città e nel territorio ».

Quell'emergente senso storico, tipico del secolo, che ha spinto il Magrini a trattare, nonostante tutto, anche del « decadimento », era d'altronde già presente nella guida di Vicenza del 1830, di Giovan Battista Berti¹⁷, dove, dopo un silenzio di quasi un secolo, era finalmente ricomparso per la prima volta il nome del Muttoni, sia pure accompagnato da un commento negativo, consono alla visione corrente.

I primi segni di un reale risveglio di interesse per il Muttoni, anticipato a cavallo del nuovo secolo da uno storico locale come Sebastiano Rumor¹⁸, si devono all'aprirsi degli studi sulle ville venete: Giulio Fasolo, nel suo catalogo *Le ville del Vicentino* del 1929, tocca alcuni di quelli che saranno i punti nodali della questione muttoniana: se, infatti, riguardo alla riedizione del trattato di Andrea Palladio, egli vi riscontra effettivamente uno « scarso discernimento », riconosce, tuttavia, che tale meritoria « fatica aprì la via all'edizione posteriore, assai più curata, del Bertotti Scamozzi » pietra miliare della ripresa palladiana nel Settecento. Riguardo, poi, all'opera architettonica, il Fasolo apprezza da un lato « l'attiva genialità » del Muttoni e l'esuberante fantasia dei suoi progetti in villa Trissino a Trissino e rileva, al tempo stesso, la natura contraddittoria del rapporto con il Palladio, poiché, « mentre si protesta seguace del Palladio, [il Muttoni,] è certamente quello che se ne scosta maggiormente »¹⁹. Sarà proprio dall'analisi di

¹⁷ G. B. Berti, *Nuova guida di Vicenza*, Padova 1830; il nome di battesimo del Muttoni non è però mai indicato. A proposito del prospetto della Biblioteca Bertoliana, eretto « con disegno del Muttoni », si dice che « lo stile, convien pur dirlo, è goffo e scorretto, come in tutte le opere di quell'autore » (p. 29). Altri studiosi locali continuarono fino al pieno Ottocento l'impostazione storiografica fondata sulla condanna assoluta degli architetti del « decadimento »: cfr. B. Malasarne, *Lettera illustrativa della vita e le opere di O. Calderari*, anteposta a *Relazione di un viaggio a Napoli fatto nel 1762 dall'architetto Ottone Calderari*, in « Miscellanea per le nozze Carlotti e Sparvieri », Verona 1845; G. Pullè, *Album di gemme architettoniche, ossia gli edifizii più rimarchevoli di Vicenza e del suo territorio*, Vicenza 1847, dove non è citata alcuna opera del Muttoni; A. Ciscato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1871, dove appare una confusione sul nome di battesimo del Muttoni, detto in alcuni punti Antonio e, una volta sola, Francesco. La guida del Ciscato fondata ancora sulla tradizionale impostazione accademica cui si accennava, rivela tuttavia un criterio descrittivo 'a tappeto', che aumenta di molto il patrimonio artistico illustrato dalle più selettive guide precedenti.

¹⁸ S. Rumor, *Il santuario di Monte Berico illustrato*, Vicenza 1889, p. 41. Cfr. anche Id., *Gli scrittori vicentini dei secoli XVIII e XIX*, Venezia 1907, II, p. 416 ecc., dove sono elencate le opere a stampa pubblicate dall'architetto. Si veda anche D. Bortolan - S. Rumor, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1919.

¹⁹ G. Fasolo, *Ville del Vicentino*, Vicenza 1929, p. 46. Una citazione di opere

questo rapporto che la figura del Muttoni potrà prendere forma sulla scia del rinnovato interesse scientifico per il Palladio.

Soltanto nel secondo dopoguerra, dunque, si avranno i primi risultati della nuova impostazione critica, quando, ricominciando a vagliare e a raccogliere dati, gli studiosi gettarono le basi per l'indispensabile e tuttora mancante regesto delle opere, passo preliminare per l'elaborazione di un complessivo discorso sull'architetto.

Aprono questo periodo due studi di Franco Barbieri del 1951 e del 1954 su altrettanti progetti muttoniani per fabbriche vicentine: quello per i Capra in piazzetta S. Stefano²⁰, palazzo eseguito più tardi su diverso e altrui disegno, e quello per palazzo Angaran alle Fontanelle, poi demolito²¹. Alla messa a punto filologica sui due progetti si aggiungono precise osservazioni sulla posizione del Muttoni, la cui venuta a Vicenza « portò nella severa atmosfera locale una decisa aura di fronda ». Altrove, il Barbieri riprende il concetto, accennando esplicitamente al ruolo attivo del Muttoni nello spezzare la comoda venerazione del mito scamozziano, che aveva dato la particolare impronta severa alla scuola architettonica vicentina della fine del Cinquecento e del Seicento. Solo così « il Muttoni può veramente dirsi responsabile di un nuovo orientamento, capace di guardare al Palladio con rinnovata sensibilità »²².

Viene così sviluppandosi il 'problema' Muttoni, nuovamente affrontato dal Barbieri in un intervento del 1961²³, inteso ad approfondi-

del Muttoni era comparsa qualche anno prima in A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17 und 18 Jahrhunderts*, Berlino 1915, p. 120 e p. 153, dove palazzo Repeta era richiamato quale esempio della tipologia di palazzo con grandi lesene in facciata, mentre i portici di Monte Berico venivano annoverati, assieme a quelli di San Luca a Bologna, fra le significative soluzioni urbanistiche italiane del Seicento e del Settecento, inserendo l'opera del Muttoni in una prospettiva di ampio respiro. Ricordiamo qui la concisa voce sul Thieme-Becker del 1931 e quella molto più ricca di Fausto Franco redatta per l'Enciclopedia Treccani nel 1938.

²⁰ F. Barbieri, *Per il catalogo di Francesco Muttoni. Un progetto inedito alla civica Bertoliana*, in « Il Giornale di Vicenza », 16 giugno 1951.

²¹ Id., *Per il regesto di Francesco Muttoni. Il distrutto palazzo Angaran alle Fontanelle*, in « Vita Vicentina », n. 3, marzo 1954.

²² F. Barbieri, *Il neoclassicismo vicentino. Ottone Calderari*, in « Arte Veneta », VII, 1953, p. 65.

²³ F. Barbieri, *Una interessante ripresa palladiana: il palazzo Velo in Cantarane*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma », Saggi in onore di G. Fasolo, 1961, pp. 287-292.

dire la questione dell'approccio muttoniano al Palladio attraverso l'esame della soluzione architettonica di Palazzo Velo, come interessante rielaborazione personale delle strutture palladiane di palazzo Chiericati. Nella premessa del saggio, l'autore traccia uno schema dell'evoluzione stilistica del Muttoni, divenuto, « nella sua fase matura, il tenace assertore di un vivace linguaggio architettonico, di chiaro timbro lombardo, apertamente innovatore ». Lo studioso osserva che « a tutt'oggi, possiamo ... piú intuirlo, questa prima formazione lombarda, nei suoi valori essenziali, che non seguirla nello svolgimento preciso »²⁴. Il problema della origine lombarda si pone come ulteriore filone di ricerca, volta volta toccato dagli studi a venire.

Il contesto critico in cui si muovono queste primarie ricerche monografiche è quello di una diffusa attenzione alla problematica delle ville venete con i conseguenti sforzi di attribuzione, che consentono ulteriori verifiche riguardo allo stesso Muttoni²⁵. Si allargano le conoscenze su tutto il mondo artistico vicentino e si riabilitano opere e autori rimasti soffocati dalle schematizzazioni culturali di certa critica precedente.

In particolare, il Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (C.I.S.A.) di Vicenza promuoverà, nell'ambito di questa maggiore apertura, diverse campagne su tematiche d'ampio orizzonte, fra cui quella raccolta nel IV numero del Bollettino del Centro (1962) dedicata al problema dell'architettura barocca nel Veneto²⁶.

In tale contesto si colloca lo studio di Fausto Franco, *Francesco Muttoni, l'architetto di Vicenza N. N.*²⁷, sintetico riepilogo, all'aprirsi

²⁴ *Ibidem*, p. 287.

²⁵ R. Cevese, *Ville della provincia di Vicenza*, in AA. VV., « Le ville venete », Treviso 1952, pp. 131-214; Id., *Ville della provincia di Vicenza*, in AA. VV., « Le ville venete », Treviso 1953, pp. 243-364; Id., *Ville vicentine*, Treviso 1953; Id., *Ville vicentine*, Milano 1956. Si veda anche F. Barbieri - R. Cevese - L. Magagnato, *Guida di Vicenza*, Vicenza 1953, 1956³.

²⁶ « Bollettino C.I.S.A. », IV, 1962. In una convergenza di ricerche, lo stesso 1962 vede la pubblicazione di altri studi sul periodo, sia pur localizzati piú specificamente su Venezia: E. Bassi, *Architettura a Venezia nel '600 e nel '700*, Napoli 1962; AA. VV., *Barocco europeo, barocco veneziano*, Firenze 1962.

²⁷ F. Franco, *Francesco Muttoni, l'architetto di Vicenza N. N.*, in « Bollettino C.I.S.A. », IV, 1962, pp. 147-155. Il titolo dell'articolo fa riferimento allo pseudonimo che il Muttoni si era attribuito sul frontespizio dell'*Architettura di Andrea Palladio ... con le osservazioni dell'architetto N. N.* A pp. 149-150 l'autore del saggio scrive che lo pseudonimo è, in fondo, solo un vezzo letterario, tanto piú che

degli anni sessanta, della questione muttoniana. Il Franco torna a percorrere il problema del rapporto fra Muttoni e Palladio, ma cerca anche punti di contatto con altri autori come Scamozzi, Longhena e Borromini, mettendo in rilievo la capacità di elaborazione personale del Muttoni e puntando l'attenzione sulla « costante ambientale e urbanistica che è essenziale componente del suo estro »²⁸.

Nella medesima prospettiva di taglio 'urbanistico' si inserisce un articolo monografico di Tafuri sulla sistemazione del parco di villa Trissino a Trissino²⁹, dove il Muttoni seppe organizzare, in una sorta di « narrazione continua », episodi architettonici e naturali fra loro contrastanti, « sfruttando di volta in volta, con estrema spregiudicatezza, gli elementi di linguaggi più consoni ad interpretare le singole parti dell'orchestrazione »³⁰.

Frattanto nuove ricerche d'archivio permettono di ricostruire una maglia di dati e di conoscenze sull'architettura tardo barocca a Vicenza: nel 1966 compare un articolo di Lionello Puppi³¹ assai utile per la vasta e capillare documentazione offerta su Borella e Muttoni, gettando così le basi informative necessarie, che verranno nuovamente arricchite di dati da Mario Saccardo solo quindici anni dopo³². Il Puppi pubblica per intero, in appendice, il testamento del Muttoni del 1743, fonte di notizie sulla vita, sulle opere e sull'attività editoriale dell'architetto: un documento che mi ha consentito di risalire a ciò che si è salvato dell'archivio privato del Muttoni, donato alla nativa Cima³³.

Avviato ormai un serio discorso critico sul Muttoni, le ricerche degli anni '70 si orientano entro quei più ampi filoni tematici che la critica viene sviluppando, dando largo spazio al tema sempre attuale della villa veneta: nel 1971 appare, infatti, l'edizione definitiva del pon-

l'immagine dell'architetto appare ritratta nel III tomo dell'edizione muttoniana, dopo quelle di Vitruvio, Vignola, Serlio, Palladio e Scamozzi.

²⁸ Id., pp. 150-151 e p. 153.

²⁹ M. Tafuri, *Il parco di villa Trissino a Trissino e l'opera di Francesco Muttoni*, in « L'Architettura », 114, 1965, pp. 832-841.

³⁰ *Ibidem*, p. 836.

³¹ L. Puppi, *Spigolature d'archivio per l'architettura a Vicenza nel '600 e nel '700. Carlo Borella e Francesco Muttoni*, in « Bollettino C.I.S.A. », VIII, 1966, pp. 315-333.

³² M. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza 1981, ricchissimo di informazioni capillari.

³³ L. Puppi, *ibidem*, p. 328, al paragrafo 7 del testamento.

deroso catalogo di Renato Cevese, *Le ville della provincia di Vicenza*³⁴, mentre porta nuovamente l'attenzione sul Muttoni il Puppi, autore di uno studio, come sempre assai documentato, sulla villa Valmarana di Altavilla³⁵, lavoro che costituisce, dopo gli articoli del Barbieri sui palazzi di città, il primo intervento specifico sul Muttoni architetto di ville, occasionato dai lavori di restauro al complesso, iniziati nel 1971.

Un'altra tematica approfondita in questi anni è quella dell'illuminismo e del neoclassicismo nel Veneto, ricerca che permette di esaminare i contatti non sempre facili che il Muttoni ebbe con le nuove generazioni di architetti nati intorno agli anni venti del nuovo secolo³⁶. La serie di studi comparsi nel 1963 sul Bollettino C.I.S.A. fu seguita dal catalogo *Illuminismo e neoclassicismo nel Settecento Veneto* di Manlio Brusatin³⁷ e, in particolare, dal volume del Barbieri su *Illuministi e neoclassici a Vicenza* (1972)³⁸, opere, queste, che allargano la ricerca alla tarda attività del Muttoni, inserendola nell'evoluzione del contesto culturale e architettonico vicentino. Se è vero, del resto, che i portici

³⁴ R. Cevese, *Le ville della provincia di Vicenza*, Milano 1971. Al tema della villa è dedicato anche il numero del « Bollettino C.I.S.A. » del 1969 (XI), in cui, pur tenendo sempre presenti gli esempi veneti e l'eredità palladiana, si allarga l'orizzonte su epoche varie (dal Quattrocento al Settecento) e su diversi territori (dal Veneto a Roma, all'Inghilterra ...).

³⁵ L. Puppi, *La "Morosina" di Altavilla*, in « Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte », nn. 115 e 116, XIX-XX, 1972-73.

³⁶ Negli stessi anni gli studiosi cominciano ad occuparsi anche del Muttoni cartografo e perito: G. Mantese, *Notizie storiche su Arzignano, tre mappe del secolo XVIII*, in « Valle del Chiampo », 1973, pp. 53-77; L. Puppi, *La prima redazione della mappa del Chiampo di Francesco Muttoni*, in « Valle del Chiampo », 1974, pp. 184-204. Cfr. anche U. Soragni, *Una pianta di Vicenza del 1701 di Francesco Muttoni*, in « Storia della città », 1977, n. 5, dove alla nota 4 di pag. 59 si trovano ulteriori precisazioni sulla vicenda. Nel 1976 Ugo Soragni pubblica un progetto dell'architetto inerente la sistemazione del « Campo Marzo » a Vicenza, confermando gli interessi urbanistici del Muttoni: U. Soragni, *La fiera "incompiuta" del Campo Marzo*, in « Vicenza », XVIII, 1976, n. 5, p. 19.

³⁷ « Bollettino C.I.S.A. », V, 1963; M. Brusatin, *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Resana di Treviso 1969 (catalogo della mostra tenuta a Castelfranco Veneto nel 1969). Sono interessanti anche le riflessioni suscitate dalla pubblicazione del catalogo: le recensioni di C. Semenzato, *L'architettura veneta dell'illuminismo*, in « Arte Veneta », XXIII, 1969, pp. 304-305, e di F. D'Arcais, *Osservazioni sull'architettura veneta del '700. In margine alla mostra "Illuminismo e architettura del '700 veneto"*, in « Arte Lombarda », XV, 1970, n. 2, pp. 124-128.

³⁸ F. Barbieri, *Illuministi e neoclassici a Vicenza*, Vicenza 1972; il volume è corredato di una bibliografia completa, aggiornata al '72, cui fare riferimento per l'architettura vicentina e veneta del Seicento e del Settecento.

di Monte Berico evidenziano una sensibilità dell'architetto per alcune problematiche tipicamente illuministe, come l'adesione a un criterio di chiara funzionalità, anche altrove troviamo nel Muttoni agganci con i nuovi tempi: basti pensare all'intento didattico che ha spinto l'architetto a donare ai giovani poveri di Cima interessati all'architettura tutto il suo materiale di studio, lasciato di cui ci occuperemo nel presente studio; analogamente, lo stesso spirito didattico aveva convinto Domenico Cerato ad aprire a Vicenza, e proprio in quegli anni, una scuola privata di architettura « per giovani volenterosi »³⁹.

Infine, in tempi piú recenti, la critica ha spostato la propria attenzione sulla produzione grafica del Muttoni, aspetto prima poco conosciuto ma di grande interesse per la varietà dei nodi problematici che propone: e proprio a questo punto si inserisce il presente studio, offrendo nuovi materiali di ricerca.

Come si diceva, sono stati pubblicati diversi gruppi di disegni dell'architetto, conservati per lo piú all'estero e, piú precisamente, in ambiente angloamericano, grazie al noto e costante interesse del mondo anglosassone neopalladiano verso l'architettura vicentina attorno al Palladio.

Nel 1976 lo studioso americano Douglas Lewis rese noto un importante fascicolo di disegni inediti, reperiti presso la Library of Congress di Washington⁴⁰ e destinati, a quanto risulta da una dichiarazione dello stesso Muttoni, alla stampa del suo X tomo dell'*Architettura di Andrea Palladio*, mai pubblicato⁴¹. I soggetti, dodici in tutto, sono in parte rilievi di opere di architetti precedenti al Muttoni, tra Sei e primo Settecento, in parte progetti autografi, illustrati tutti da un totale di cinquantotto pezzi, fra piante, prospetti e sezioni.

Se le tavole di Washington rientrano nel programma editoriale rimasto incompiuto ed aprono quindi la via ad un aggiornamento della questione, i disegni inglesi che il Barbieri ha pubblicato nell'ambito del Congresso sul Neoclassicismo, tenuto a Como nel 1979, ampliano le

³⁹ *Ibidem*, p. 28 e pp. 32-37: l'iniziativa non ebbe molto successo, ma il Cerato riprese l'insegnamento anni dopo quando, nel 1771, gli fu affidato l'incarico di aprire un corso di « Architettura pratica » per « Tagliapietra, Marangoni e Muratori », presso lo Studio di Padova.

⁴⁰ D. Lewis, *A new book of drawings by Francesco Muttoni*, in « *Arte Veneta* », XXX, 1976, pp. 132-146.

⁴¹ *Ibidem*, p. 133.

prospettive sull'attività grafica del Muttoni e in particolare sulle sue possibili destinazioni⁴².

I dodici fogli del Muttoni presi in esame dal Barbieri — quattro progetti originali e otto rilievi di fabbriche palladiane — sono oggi conservati presso le collezioni inglesi del Duca di Devonshire al castello di Chatsworth, qui pervenuti dalle raccolte di Lord Burlington, appassionato cultore del 'classicismo' italiano, del Palladio e del palladianesimo in particolare⁴³. L'esito piú prezioso dello studio sta nella proposta di una indispensabile analisi comparata della produzione grafica muttoniana: il Barbieri suggerisce, infatti, un confronto fra i disegni di Chatsworth e quelli dell'album di Vicenza, noto come 'codice Twisden'⁴⁴, che raccoglie rilievi muttoniani di antichità romane, datati 1708, e di fabbriche palladiane, eseguiti, questi ultimi, appunto su commissione del cavaliere inglese Thomas Twisden: l'affinità grafica è tale da far supporre allo studioso che anche i disegni di Chatsworth « rientrassero nell' "impresa" iniziata dal Muttoni dietro espresso incarico di sir Thomas Twisden ». Se l'opinione è valida, continua il Barbieri, il Muttoni avrebbe quindi consegnato al Twisden una raccolta di 'exempla' che sottintendeva un concetto di continuità artistica tra il mondo antico, l'epoca palladiana e quella a lui contemporanea. È evidente, secondo l'autore, come sia necessario riesaminare i disegni inglesi e quelli di Vicenza assieme agli autografi di Washington al fine di « mettere in relazione tutto questo con le tavole pubblicate nei nove libri complessivi dell'*Architettura di Andrea Palladio* »⁴⁵.

La recente convergenza di interesse sul problema dell'attività grafica del Muttoni è, d'altronde, confermata dall'intervento parallelo di Lionello Puppi, pubblicato nella stessa occasione e sede in cui appariva l'articolo appena citato del Barbieri⁴⁶. Il Puppi offre, dal canto suo,

⁴² F. Barbieri, *I disegni di Francesco Muttoni a Chatsworth. Qualche appunto sui disegni muttoniani di Washington: un possibile aggancio per un'ipotesi palladiana?*, in « Arte Lombarda », XXV n. s., 1980, pp. 219-235.

⁴³ *Ibidem*, p. 221.

⁴⁴ Il codice Twisden è ora conservato nella Raccolta Cippelletti, presso il « Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio » a Vicenza. Il testo del fascicolo è stato trascritto e pubblicato da L. Puppi, in *Alle origini del Neopalladianesimo ...*, cit., 1980, in appendice.

⁴⁵ F. Barbieri, *ibidem*, pp. 221-222 e p. 226.

⁴⁶ L. Puppi, *Alle origini del Neopalladianesimo. Il contributo comasco di Francesco Muttoni*, in « Arte Lombarda », XXV n. s., 1980, pp. 236-242.

alcuni spunti e proposte critiche per l'elaborazione di un discorso unitario sulle tappe dell'impresa editoriale del Muttoni, alla cui preparazione fa esplicitamente risalire i vari gruppi di disegni muttoniani di antica e recente acquisizione: il 'codice Twisden', i disegni di Chatsworth e quelli di Washington⁴⁷. Egli osserva come l'architetto si sia ben presto rivolto allo studio dell'opera palladiana intesa nella sua completezza, ritenendo dunque indispensabile la raccolta di rilievi e misure anche di quelle architetture che non erano state pubblicate in *I quattro libri dell'Architettura* del 1570⁴⁸.

Allo stadio attuale degli studi⁴⁹, siamo convinti, non si può arrivare ad un'analisi complessiva dell'opera muttoniana senza chiarire la portata della sua produzione grafica e i rapporti tra architettura e disegno. Questa ipotesi di lavoro trova un'ulteriore giustificazione nella pubblicazione dei presenti fascicoli di Porlezza che, grazie alle loro caratteristiche peculiari che ne fanno, come vedremo, una raccolta a metà fra il privato e il pubblico, forniscono un contributo molto significativo sia per l'analisi comparata che essi consentiranno di svolgere con gli altri fondi muttoniani, sia per tutto ciò che lasciano intravedere riguardo alla formazione e all'esperienza professionale dell'architetto.

⁴⁷ Il Puppi in appendice (p. 241), ritiene, d'accordo con il Barbieri, « che al dossier muttoniano di Chatsworth appartengano fogli 'strappati' dall'incartamento » di Vicenza. Sui rapporti fra il 'codice Twisden' e le tavole della muttoniana *Architettura di Andrea Palladio* ... si era già espressa L. Olivato in un intervento del 1976: *Francesco Muttoni, Ottavio Bertotti Scamozzi*, in « Vicenza illustrata », Vicenza 1976, p. 351.

⁴⁸ L. Puppi, *ibidem*, pp. 241-242.

⁴⁹ Mentre il presente volume era in corso di stampa è stata allestita a Vicenza la mostra *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, il cui catalogo, edito a Milano, 1990, raccoglie numerosi contributi che forniscono l'ultimo aggiornamento in materia: si veda in particolare la sezione *L'Universo urbano. Architetti, Scultori, 'Artigiani'*, pp. 156-293 e, sul tema del giardino, il saggio di M. Azzi Visentini, *'Et in Arcadia ego'*. *Innovazione e tradizione nel giardino veneto del Settecento*, pp. 350-381.

CAPITOLO II

IL FONDO MUTTONI A PORLEZZA

Il ritrovamento del fondo di Porlezza si inserisce in una fase stimolante degli studi sull'architetto e sulla sua attività grafica in particolare, mettendoci a disposizione un corpo di ben 289 disegni inediti raggruppati in otto fascicoli. In origine, peraltro, il fondo era ancora più consistente, composto, come vedremo, da varie sezioni che, oltre ai disegni rimasti e ad altri persi, comprendevano materiale d'altro genere, come testi teorici, strumenti di lavoro e una piccola biblioteca di svago.

È nostro intento iniziare da un esame preliminare del fondo considerandone assieme tutte le sue parti, nella convinzione che esso possa gettare luce sui metodi di studio, sul tipo di preparazione e sulla vita stessa del Muttoni, integrando quanto già si conosceva. Solo in un secondo momento, allora, fermeremo l'attenzione esclusivamente sulla sezione grafica, certamente la più interessante ai fini del nostro studio.

A tutt'oggi la critica ha potuto prendere in esame solo il periodo vicentino della vita del Muttoni, mentre gli anni giovanili precedenti il trasferimento a Vicenza, sono rimasti nell'ombra per assoluta mancanza di dati. Il nome dell'architetto, infatti, si incontra per la prima volta, a prescindere dal certificato di nascita¹, solo nel 1696, citato fra gli iscritti alla « Fraglia dei Murari e Tagliapietra » di Vicenza: ivi è presente anche il nome del padre Defendente, dedito alla stessa arte, accompagnando il quale probabilmente Francesco lasciò la nativa Cima².

¹ Cfr. Capitolo I, nota 1.

² Per l'esatta citazione della fonte cfr. L. Puppi, *Spigolature ...*, cit., 1961, p. 321, nota 17.

A questa data, come è stato chiaramente rilevato dagli studiosi³, l'architetto ormai ventisettenne doveva possedere già una certa esperienza professionale, acquisita, se non altro, grazie ad una probabile partecipazione all'attività del padre, ancora in terra lombarda. L'attaccamento alla terra d'origine è documentato dal testamento redatto a Vicenza nel 1743⁴. In esso l'architetto dichiara di voler lasciare proprio alla parrocchia di Cima tutti i suoi libri, disegni e strumenti « per uso della gioventù che sarà diletante di Architettura ». Seguendo queste indicazioni e dopo successivi tentativi, ho potuto rintracciare presso l'archivio storico del Comune di Porlezza, cui fa capo ora il paesino di Cima, due voluminose cartelle che raccolgono quanto è rimasto del lascito muttoniano⁵. Durante i lavori di restauro del palazzo municipale condotti nel 1985 è stato ritrovato, vuoto, l'armadietto cui il Muttoni accennava nel

³ Cfr. anche F. Barbieri, *Una interessante ripresa ...*, cit., 1961, p. 287.

⁴ L. Puppi, *Spigolature ...*, cit., 1966, p. 319 e l'appendice alle pp. 326-332.

⁵ La sacrestia della chiesa parrocchiale di Cima, dove originariamente fu depositata la raccolta di libri, disegni e strumenti, non conserva più nulla di tutto ciò; dopo l'unità italiana infatti, quando fu istituita l'anagrafe civile, l'archivio parrocchiale fu trasferito presso il locale Municipio; successivamente nel 1928, il piccolo comune lacustre di Cima fu fatto confluire in quello della vicina Porlezza, dove quindi fu riunito tutto il materiale dell'archivio del Comune di Cima. Presso la parrocchia di Cima sono invece rimasti i registri di battesimi, cresime, matrimoni e morti, attraverso i quali è possibile ricostruire qualche notizia biografica sulla famiglia Muttoni. Padre e figlio furono seguiti a Vicenza da altri membri della famiglia; oltre al fratello di Francesco, Pietro Paolo, già noto ai critici (cfr. L. Puppi, *Spigolature ...*, cit., 1966, p. 319 e pp. 322-323 n. 22 e M. Saccardo, *Notizie d'arte ...*, cit., 1981, p. 585), un certo « D.^o Carlo Giuseppe Muttoni dalle Cime », segnalato dal Puppi (*ibidem*, p. 318) fra gli iscritti alla Fraglia di Vicenza nel 1699, potrebbe essere un altro fratello di Francesco, battezzato a Cima nel 1671 col nome di Carlo Battista Giuseppe (Registro dei battesimi). La stessa persona è comunque registrata sul libro dei morti, il 4 aprile 1701. La sua permanenza a Vicenza dovette, dunque, limitarsi a poco più di un paio d'anni.

Nel 1700 risulta morta a Vicenza « Anna Maria f.di Defendente et Catt.a Mutoni » all'età di sei anni (M. Saccardo, *ibidem*, pp. 270-274, nota 5): l'età non corrisponderebbe per altro all'atto di battesimo di Cima, 1688, tuttavia di incerta lettura. Poiché Anna Maria era comunque ancora piccola, è probabile che anche la madre Caterina si fosse trasferita a Vicenza assieme al marito, per poi tornare a Cima dove morì nel 1712 (Registro dei morti).

Riguardo invece alla morte del padre Defendente, questi, dal certificato di morte di Anna Maria (1700), risulta ancora vivo; mentre l'anno seguente, il citato atto di morte di Carlo Battista Giuseppe (1701) documenta anche la morte del padre (« Quondam Defendente »), avvenuta forse a Vicenza, poiché il suo nome manca dal registro dei morti di Cima.

suo testamento, fatto costruire appositamente per conservarvi tutto il materiale del lascito. Sull'anta dell'armadio sono incise le seguenti parole:

DONATIVO FATTO DA FRAN.CO MUTONI ARCHITETTO ALLA DILETTISSIMA
SUA PATRIA AD USO PUBLICO DEGL'ARTISTI CHE VOGLIANO APROFITAR-
SENE ANNO MDCCXXXIV.

Il Muttoni fece dunque preparare l'armadietto fin dal 1734, ma la consegna definitiva alla parrocchia di Cima si protrasse fino al 1743, quando l'architetto redasse un prezioso « Inventario » di tutto il materiale, facendo controfirmare il documento da chi ricevette in consegna l'armadio. Ed è grazie a questo « Inventario », fortunatamente rimasto fra le carte superstiti, che possiamo valutare esattamente l'entità e la qualità del grosso lascito, nonché i motivi che indussero l'architetto a fare la donazione (si veda in appendice la trascrizione del testo).

Come risulta evidente dall'iscrizione sull'anta dell'armadio, ma ancora piú esplicitamente dalle note di premessa al vero e proprio « Inventario », il primo intento del Muttoni è quello di giovare a « chi vorà fare la mia professione, o pure quel studio che è necessario a ogni Muradore, Tagliapietra, falegname e Stucadori ». Egli si propone di offrire un completo 'corso' di formazione architettonica che prevede, come si vedrà, momenti teorici, pratici ed anche tecnici, mettendo a disposizione il materiale di studio che era stato suo. Forse l'architetto conosceva il caso di Vincenzo Scamozzi, che aveva voluto lasciare la propria eredità e il proprio nome ad un giovane di Vicenza che, per diligenza nello studio dell'architettura e per serietà di intenti, avesse dimostrato di meritare il ricco vitalizio⁶. Ma la scelta del Muttoni, se in qualche modo ripete l'atteggiamento scamozziano, si pone tuttavia su un piano diverso, offrendo non tanto un aiuto economico, quanto una serie di strumenti pratico-teorici da utilizzare direttamente. Abbiamo anche già visto come una tale predisposizione didattica trovi un riscontro contemporaneo nella scuola aperta dall'architetto vicentino Domenico Cerato per giovani appartenenti ad ambienti sociali diversi,

⁶ Sulle vicende dell'eredità scamozziana cfr. L. Olivato Puppi, *Per la storia di un lascito, da Vincenzo Scamozzi a Bartolomeo Malacarne*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », 1974-75, pp. 347-369. Cfr. anche L. Puppi, *Spigolature ...*, cit., 1966, p. 319.

anche di provenienza artigiana. Il concetto di stampo settecentesco che sta dietro queste scelte è spiegato dal Muttoni stesso con queste parole: « Aricordo a tutti prima di tutto che la Diligenza e l'Industria fan l'Huomo maggiore assai di quello che nasce [...] Chi s'applicherà di proposito a queste belle virtù, ancorché non abbia sortito Perspicacia d'Ingegno dalla natura o dovizia di ricchezze dalla Fortuna, si troverà in poco tempo sufficientemente provveduto e dell'uno e dell'altra ». Non si parla qui di naturale inclinazione né di ispirazione di tipo idealista; piuttosto si avverte nelle parole del Muttoni l'orgoglio dell'uomo che si è fatto da sé, faticosamente e senza aiuti esterni.

Dalle righe introduttive dell'« Inventario » emerge anche il desiderio di pagare il debito di gratitudine filiale alla sua terra, espresso dal Muttoni quasi con commozione, nella ansiosa speranza di non essere dimenticato dalle future generazioni di Cima. « L'huomo — si legge in apertura alla premessa — non nasce sollo a sè stesso, ma alla Patria à Parenti à Tutti ».

Gli anni della giovinezza non furono certo facili per il nostro architetto: le « ristrettezze » della terra natia, « che non può somministrare ai suoi figli sostanze sufficienti al loro vivere », non hanno consentito a Francesco uno studio regolare: « la Povertà non mi ha permesso rendermi tale [cioè perfetto architetto] con lo studio, ho procurato rendermi quel poco che sono con la diligenza, raccogliendo quanto si vede nelle migliori città e Luochi ove sono capitato [...] Se nella mia piú tenera Gioventú Havessi avuto il benefitio di una raccolta tale, so che mi sarebbe riusita d'un grande benefitio. Quello non ho avuto lo presente alla mia Patria e serve di aggiunto e di stimolo a tutti per farsi perfetti ».

Da tutto ciò possiamo ricavare una formazione sostanzialmente da autodidatta, iniziata, è pensabile, sotto la guida del padre, a sua volta cresciuto entro la viva, secolare tradizione edilizia del Canton Ticino e delle valli attorno al lago di Lugano. La formazione di Francesco Muttoni, fondata sulla trasmissione del mestiere di padre in figlio, continua infatti un metodo tipico delle maestranze lombarde, la cui organizzazione sociale era tutta basata su legami di famiglia e di vicinato⁷.

⁷ Per alcune note sulle abitudini sociali ed artistiche delle famiglie di artisti del « Paese dei Laghi » cfr. M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Repubblica e Cantone del Ticino 1983, p. 15.

Le terre del 'Paese dei Laghi', scarsamente produttive, erano state sempre vessate dai signori locali il cui governo fu tanto nefasto da provocare un flusso migratorio continuo; la prima metà del secolo XVII era stata inoltre funestata dalla peste del 1630⁸. In particolare, l'emigrazione di stuccatori, architetti e scultori era divenuta una costante di questa regione lombarda, soprattutto nel Seicento. È quasi superfluo, ad esempio, citare alcuni dei nomi di coloro che segnarono il corso dell'architettura romana: il porlezzano Della Porta, i ticinesi Domenico Fontana, Carlo Maderno e Francesco Borromini⁹. Le maestranze provenienti dai laghi operarono, com'è noto, non solo in Italia, ma anche in Europa centrale, dalla Baviera alla Polonia.

Fu così che anche i due Muttoni, padre e figlio, tentarono la fortuna lontano dalla patria, fermandosi a Vicenza, come si sa, almeno dal 1696.

Al termine della sua vita e della sua attività professionale, l'architetto volle tornare almeno simbolicamente alla sua terra, offrendo il frutto dell'esperienza accumulata in tanti anni di sforzi e di impegno.

II.1. - STRUTTURA ORIGINARIA DEL LASCITO.

Le carte del Muttoni, una volta acquisite dal Comune di Porlezza nel 1928, vennero raccolte in due cartelle, alle quali fu posto il titolo: « Cima — Studi di arte antica di Muttoni F. ». L'« Inventario » compilato dal Muttoni presenta, dopo le note introduttive appena esami-

⁸ Il feudo di Cima, situato sul ramo italiano del Lago di Lugano, faceva parte del Ducato di Milano, sottoposto quindi, all'epoca del Muttoni, al governo spagnolo: solo dopo il 1713 rientrò, come tutto il ducato, sotto il dominio dell'impero asburgico. Alla fine del Quattrocento Cima era stata venduta dall'arcivescovo di Milano, signore della Valsolda, al conte Rusca di Como e, dopo alterne vicende, assieme a Osteno e alla Val d'Intelvi, costituì il feudo concesso nel 1573 da Filippo II ai conti Marliani, finché nel 1714 vi subentrarono i Riva Andreotti. Cfr. Feudi Camerali (Parte antica), Archivio di Stato di Milano; G. Mantegazza, *Il feudo arcivescovile della Valsolda*, in « Memorie storiche della diocesi di Milano », vol. V, 1958, pp. 111-141; F. Cavarocchi, *Arte e artisti della Valle Intelvi*, Milano 1983, p. 17.

⁹ Si vedano a questo proposito le parole dello stesso Muttoni a p. XXI del I tomo dell'*Architettura di Andrea Palladio*: « nel medesimo benigno cielo del Lago di Lugano trassero la loro origine molti Uomini insigni, de' quali rimangono memorie illustri » e cita i nomi di architetti come Borromini, i Fontana, Giuseppe Sardi, Domenico Rossi, ricordando i « viaggi quasi perpetui » dei suoi concittadini.

nate, un catalogo di tutto il materiale, suddiviso in due elenchi: il primo, intitolato « Rubrica delli Libri », registra i trattati manualistici e i fascicoli di disegni che costituivano insieme la sezione piú propriamente formativa del corso di architettura; il secondo elenco, intitolato « Altri libri minori », indica invece un gruppo di volumi di cultura piú generale e di svago, assieme ad una serie di strumenti tecnici di lavoro.

Se osserviamo da vicino i contenuti illustrati dal Muttoni, possiamo riconoscere, fra gli elementi del primo elenco, tre raggruppamenti corrispondenti ad altrettante fasi complementari di studio. In primo luogo, troviamo i trattati dei grandi maestri da Vitruvio¹⁰ a Serlio, Vignola, Palladio (nell'edizione muttoniana, allora ferma ai primi tre volumi) e Scamozzi, presente qui in un estratto copiato a mano dal Muttoni, ancora esistente: ad essi era dato il compito di fornire i fondamenti teorici e normativi dell'architettura.

Una seconda fase risulta costituita da un altro genere di manuali relativi a problemi tecnici piú specifici, quali la regolamentazione delle acque fluviali, la scienza militare e la gnomonica, testi che dovevano consentire un ampliamento delle conoscenze intorno a tematiche non piú strettamente architettoniche, tuttavia pertinenti per consuetudine alle funzioni dell'architetto. Questa sezione rispecchia del resto le diverse attività del Muttoni, che non per nulla era stato nominato non solo « Architetto » ma anche « Pubblico Perito » della città di Vicenza.

Infine, troviamo i fascicoli di disegni, « una raccolta di pensieri in ogni genere di Architettura dà me questuati, ideati abbozzati e delineati in vari Libri », che sembrano corrispondere ad una terza fase di studio, cioè all'analisi per tipologie fatta sul campo, raccogliendo una documentazione che ha le medesime funzioni di un odierno archivio fotografico. Nel catalogo compaiono elencati dodici fascicoli dedicati ai piú diversi aspetti dell'architettura religiosa e di quella civile, cui si aggiungeva un quaderno, ora perduto, dedicato alle « Misure delle fabbriche antiche di Roma ». Il Muttoni, dunque, intendeva affiancare all'insegnamento teorico, affidato ai trattati e ai manuali, una ricca scelta di veri e propri 'exempla', che documentassero « quanto si vede nelle migliori città ».

¹⁰ Il Vitruvio nell'edizione seicentesca curata dal Rusconi è l'unico libro conservatosi assieme alle « Leggi del Magistrato di Beni Inculti in materie d'acque », di recente rinvenuto nell'archivio di Porlezza. Per altri particolari si rimanda in appendice alla trascrizione completa del testo dell'« Inventario » e alle note bibliografiche ad esso relative.

Nel secondo elenco, « Altri libri minori », troviamo i titoli di una dozzina di volumi di facile consultazione, d'argomento giuridico, geografico, aritmetico, assieme a manuali di buon comportamento, di medicina pratica, oppure opere di svago, come la raccolta « Aborti poetici per sollievo a chi aplica molto »: insomma una sorta di 'vademecum', in grado di fornire una piccola cultura di base. Sotto la voce « Istrumenti da Disegno in Campagna et a Tavolino » sono catalogati anche alcuni strumenti di misurazione e materiale vario da disegno; completamente perduti, essi costituivano il corredo tecnico abituale di un architetto ¹¹.

Ora, volendo fare alcune preliminari osservazioni sul fondo di Porlezza, preso nel suo insieme, noteremo come, nonostante la varietà di elementi che lo compongono, esso lasci intravedere una sua essenziale organicità, conseguente alla volontà dell'artista di offrire un corso di studi completo. Libri, disegni e strumenti, proponendosi quali mezzi concreti di studio per gli aspiranti architetti di Cima, suggeriscono al contempo un metodo di lavoro che dovette essere, evidentemente, quello stesso del Muttoni: si potrebbe anzi dire che il lascito, nella sua stessa struttura, sintetizza il percorso della formazione dell'architetto, sviluppatasi essenzialmente attraverso l'esperienza della pratica diretta e, solo in un secondo tempo, arricchitasi di nozioni teoriche ricavate dallo studio di quelli stessi trattati d'architettura che, alla fine, chiudendosi il cerchio, sarebbero stati destinati agli ideali discepoli di Cima.

¹¹ Il lascito comprendeva anche due brevi scritti del Muttoni, entrambi perduti: il primo era relativo alla costruzione dei Portici di Monte Berico e il secondo raccoglieva appunti e osservazioni fatte dall'architetto a Roma. Vedi l'appendice.

CAPITOLO III

L'ARCHIVIO DEI DISEGNI

Presa visione del fondo Muttoni nell'insieme delle sue varie componenti, è ora opportuno affrontare l'oggetto specifico di questo lavoro, rappresentato dalla sezione dei disegni, la cui notevolissima entità numerica costituisce di per sé preliminare motivo di interesse.

La parte della sezione grafica che si è conservata fino ad oggi risulta ordinata in otto fascicoli tematici, che raccolgono ben 289 singoli disegni, per un totale di 259 fogli. Come ricaviamo dall'« Inventario », il Muttoni aveva preparato altri quattro fascicoli, ora perduti, che, nel loro insieme, dovevano riunire almeno altri 200 disegni, senza calcolare i rilievi delle antichità romane, il cui numero, sicuramente non irrilevante, non è indicato nell'« Inventario ». A tutti questi vanno ancora aggiunti 227 disegni di « ornato », dispersi, che avrebbero completato l'imponente fascicolo relativo, giunto a noi largamente lacunoso: insomma il Muttoni aveva raccolto e poi donato a Cima un enorme archivio di disegni che dovevano ammontare a ben più di 700 esemplari. Un 'corpus' grafico così vasto supera di gran lunga l'entità di ogni altro gruppo di disegni muttoniani e costituisce, dunque, un decisivo apporto alla conoscenza dell'attività grafica e degli interessi architettonici del Muttoni.

Si comprende la presenza di un così gran numero di disegni se si pensa che essi sono il frutto di un'intera vita professionale, dai primordi lombardi alla piena attività vicentina: uno specchio dei gusti, degli interessi e delle scelte dell'architetto.

Il lavoro di ordinamento dell'archivio in fascicoli, probabilmente a buon punto nel 1734, quando il Muttoni fece preparare l'armadietto,

dovette tuttavia proseguire, come suggeriscono alcuni dati, fino al momento della definitiva consegna alla parrocchia di Cima nel 1743, quando l'architetto aveva quasi 75 anni; risalirebbe infatti agli ultimi tempi la grafia incerta e zoppicante di alcune note aggiunte a didascalie già scritte in precedenza¹ o le difficoltà di scrittura che compaiono in alcuni interventi sul testo manoscritto dell'« Inventario ». D'altronde sappiamo dal testamento del 1743, contemporaneo alla consegna del lascito, che a quell'epoca la salute del Muttoni era già compromessa, essendo egli « alquanto infermo di corpo per male ad una gamba », destinato di lì a non molto a perdere anche l'uso della mano destra.

Gli otto fascicoli rimasti sono i seguenti, così come sono elencati e numerati nell'« Inventario »:

- Pensieri di Altari (XII);
- Finimenti di Campanili et altri intieri (XIII);
- Pensieri di Fabbriche (XIV);
- Pensieri di Ornati di ogni genere (XV);
- Giardini e Stampe delle ville di Roma (XX);
- Fontane di Roma et Laberinti (XXI);
- Scale diverse e da più generi di mia invenzione et altre delle più singolari (XXIV);
- Pavimenti di marmi rimessi da più colori (XXV).

Può essere utile citare anche i fascicoli andati perduti, per rendersi conto dell'interesse ulteriore che avrebbe avuto la raccolta se fosse rimasta integra; in particolare spiace la perdita del fascicolo che copriva il tema importantissimo dell'architettura religiosa, nel quale dovevano trovarsi anche progetti autografi del Muttoni:

- Architettura di chiese rilevate in Roma et altre parti, con altre Disegnate di commissione;
- Ornati da Soffitti e Volti;
- Disegni di Camini et d'altri Ornamenti, di Stucchi e Ferade;
- Misure delle Fabbriche antiche di Roma;
- Pensieri di Edifici Meccanici, Gnomonica.

Sarà ora opportuno esaminare da vicino gli otto fascicoli, seguen-

¹ Cfr. XXIV, 194 e 197.

do due percorsi di analisi diversi ma paralleli: in primo luogo, attraverso un esame dall'esterno, vedremo in che modo e con quali intenzioni il Muttoni ha voluto ordinare e presentare il suo materiale, mentre, in un secondo momento, un esame dall'interno ci permetterà di cogliere le fila di alcuni percorsi trasversali particolarmente significativi.

Il doppio approccio proposto si giustifica con la stessa natura doppia del fondo: pubblica e privata assieme. Infatti, così come ci sono giunti, i disegni si presentano come un archivio tematico, quasi una raccolta manualistica di 'exempla', cui l'aspirante architetto possa fare riferimento nell'affrontare specifici casi progettuali; e in tal senso, in vista cioè di una destinazione pubblica di orientamento didattico, la soluzione dell'ordine tematico si dà come la più logica e naturale. Tuttavia, come vedremo, i disegni non appaiono affatto come prodotti finiti né per quanto riguarda il loro aspetto grafico, né per le didascalie che li accompagnano; e i fascicoli sono composti in modo piuttosto disordinato, come non ci si aspetterebbe da una raccolta che fosse stata effettivamente creata pensando ad una finalità pubblica: ben diversamente si presentano, infatti, i disegni di Washington o quelli di Chatsworth e del codice Twisden, tutti preparati per destinatari ben precisi, un editore o amatori privati. Viceversa, nel caso dell'archivio di Porlezza, la mancata definizione ultima dei disegni, lasciati spesso in stato di abbozzo, rimanda piuttosto all'originaria natura privata della raccolta e, caso per caso, lascia trapelare i tempi e il contesto puntuale in cui essi furono pensati e realizzati, seguendo motivazioni e finalità di volta in volta differenti. Troveremo infatti progetti autografi del Muttoni accanto a rilievi di opere di altri architetti, accanto a disegni direttamente ricopiati da pubblicazioni dell'epoca, senza che tutte queste diverse condizioni siano mai (o quasi mai) indicate esplicitamente dall'architetto, il quale, privilegiando invece l'ordine tematico, ha finito col lasciare sottinteso e nascosto ai nostri occhi l'ordine generativo dei disegni e con esso tutta una serie di relazioni con la sua stessa attività professionale. Ne consegue che, per capire le scelte e gli interessi che guidarono le ricerche e la produzione grafica del Muttoni, occorrerà scorporare momentaneamente l'ordinamento per fascicoli tematici e ricostruire alcuni significativi nuclei generativi.

III.1. - GRAFICA E DIDASCALIE DEI DISEGNI.

Gli elementi che ora stiamo per analizzare piú da vicino riguardano l'aspetto esteriore dei disegni e cioè da un lato la tecnica grafica con la quale furono variamente eseguiti e dall'altro lato le didascalie che ne commentano i soggetti. In entrambi i casi, spesso sbirciando un po' tra le righe, potremo ricavare informazioni sulla storia dei disegni e sulla loro destinazione. Ad esempio il tipo di segno e la tecnica impiegati sono di aiuto per distinguere un gruppo progetti esecutivi dagli studi personali o dai disegni di viaggio, là dove le brevi didascalie aggiunte dal Muttoni non siano, come spesso accade, esaurienti.

Gli otto fascicoli a nostra disposizione sono cuciti grossolanamente ognuno entro una copertina che riporta il titolo manoscritto, a volte ripreso e ampliato nella prima pagina interna. Titolo ed eventuale sottotitolo enunciano il tema architettonico trattato nel fascicolo con l'aggiunta di qualche accenno rapido alle località cui si riferiscono i disegni contenuti all'interno. Le cifre romane segnate su ognuna delle copertine corrispondono alla numerazione progressiva che il Muttoni aveva dato a ogni libro e a ogni fascicolo nel primo elenco dell'« Inventario ».

La tecnica dei disegni è varia: alcuni sono tracciati solo a matita, altri sono parzialmente o interamente ripassati a penna e inchiostro, altri ancora sono stati ombreggiati con pennellate di acquarello grigio, raramente blu o rosso, e tracce di biacca. Solo le tavole che illustrano diversi schemi di pavimenti sono colorate completamente (tranne le ultime) per rendere evidente l'effetto degli incastri geometrici.

Nel complesso, i disegni si presentano come una lunga serie di appunti, studi, registrazioni di idee, senza aspetto definitivo. Lo stesso Muttoni si scusa nell'« Inventario » di non aver potuto dare l'ultima mano a tutti i disegni « per ristrettezza di tempo » ed anzi ritiene che la rifinitura a penna « servirà di studio e pratica à chi vorà intraprendere a ben delineare d'inchiostro et ombreggiare quelle parti che non ho potuto delineare che di semplice lapis ». L'indicazione da un lato sembra confermare l'ipotesi di una tarda sistemazione dei disegni, dall'altro lato documenta che essi, per la maggior parte, furono tracciati a matita e solo in un secondo tempo eventualmente ritoccati ad inchiostro; il fatto, come si è già anticipato, è una spia sulla destinazione originariamente solo privata dei disegni.

I fogli con un aspetto grafico definitivo sono pochi e questa stessa rarità spinge a chiedersi quali motivi abbiano giustificato una realizzazione piú precisa e pulita.

A ben vedere, si possono distinguere due diversi tipi di disegno finito, che permettono di identificare due diversi generi di produzione. Il primo è un disegno che potremmo definire esecutivo, impiegato dal Muttoni nel caso di progetti veri e propri sia che essi siano firmati o meno²: si vedano certe piante di scale contenute nel relativo fascicolo (ad es. XXIV, 195, 202, 198) o il progetto in alzato per l'altarinò di S. Maria di Camisano (XII, 14), oppure quello per il recinto murario di villa Valmarana ad Altavilla (XV, 141). La definizione grafica, in questi casi, è dovuta all'uso della riga ed eventualmente del compasso e, soprattutto, all'indicazione di misure e scale metriche.

Un secondo tipo di tratto altrettanto tecnico e rigoroso si trova in un altro gruppo di 27 disegni, o meglio copie, che, ad un'attenta analisi, come vedremo, risultano riprese sia dalle raccolte di piante e alzati di palazzi romani incisi da Pietro Ferrerio e da Giovanni Battista Falda attorno al 1670³, sia dal poco piú tardo trattato di Andrea Pozzo, *Prospettiva de' pittori et architetti*⁴. Il tratto a matita, qualche rara volta ripassato a penna, rileva con grande precisione dettagli architettonici come lo spessore dei muri, gli incavi delle finestre e le aperture delle porte o le volute e le decorazioni degli altari illustrati, in una resa precisa e pulita che poco si riscontra negli altri disegni del fondo. Ho potuto constatare, inoltre, che i disegni in questione hanno esattamente le stesse dimensioni e proporzioni delle stampe da cui sono stati ricavati e riportano le medesime scale metriche in Palmi Romani, al punto di apparire direttamente ricopiati dal foglio inciso: a tal punto che la precisione delle linee e la loro regolarità sembrano dovute piú ad un'operazione di ricalco, piuttosto che all'uso della riga. In partico-

² Si consulti l'appendice e, piú avanti nel testo, il paragrafo « Progetti e studi » a pag. 47.

³ P. Ferrerio, *Palazzi di Roma de' piú celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio pittore et architetto*, Roma s. d. (1670 ca.); G. B. Falda, *Nuovi disegni di architettura e piante de' palazzi di Roma de' piú celebri architetti*, Roma s. d. (1675 ca.). Cfr. XIV, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 75, 83, 84, 104. Cfr. Tabella II.

⁴ A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori et architetti*, Roma 1693-1700. Cfr. XII, 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 20, 21. Cfr. Tabella II.

lare, i dodici disegni d'altare copiati dal trattato del Pozzo presentano nella resa prospettica una sicurezza grafica non riscontrabile altrove nel Muttoni, da addebitarsi forse, in questo caso, al modello originale inciso, piú che a una reale abilità disegnativa del nostro architetto.

Può essere interessante aprire qui una parentesi sull'uso della prospettiva da parte del Muttoni: infatti la nostra affermazione sulla sua scarsa competenza grafica in materia può sembrare eccessiva, ma, in realtà, essa trova una sua conferma nel fatto che altri disegni del fondo presentino invece veri e propri errori di impostazione prospettica. Ne troviamo degli esempi in alcune vedute di ville e fontane romane, anch'esse riprese da stampe dell'epoca, ma, in questo caso, copiate un po' a braccio e forse anche in fretta, senza ricalcare direttamente l'incisione: a volte macroscopici, come nella fontana in Campidoglio (XXI, 176), gli errori sono spesso dovuti alla ripassatura a penna e pennello effettuata presumibilmente, come si è detto, molti anni piú tardi, quando l'architetto non doveva avere piú sott'occhio le stampe originali. Sembra che questa sfasatura temporale possa spiegare altri casi di contraddizione fra le prime tracce a matita, che si intravedono corrette, e i contorni a penna aggiunti dopo⁵. Tuttavia le distorsioni dell'impianto prospettico, di cui si diceva, non sembrano dovute solo a semplice confusione o fretta, poiché, in almeno due casi, esse sono leggibili anche nella traccia originaria a matita: precisamente nelle vedute a volo d'uccello di Villa Medici sul Pincio (XIV, 74) e in quella di villa Peretti-Montalto (XIV, 73), benché siano state entrambe tratte da corrette riproduzioni del tempo. Che il Muttoni non fosse in grado di riprodurre un disegno prospettico, a meno che non lo ricalcasse direttamente dall'originale, non è forse un fatto cosí strano, se si pensa che l'unico tipo di resa grafica necessaria e sufficiente per un architetto era ed è il disegno in proiezione ortogonale, cioè in pianta e alzato, che, a differenza della visione prospettica, trasmette informazioni tecniche inequivocabili, in scala proporzionale con le misure reali.

A conferma di ciò, possiamo notare come in altri disegni del fon-

⁵ A questo proposito è utile un confronto fra due fontane di villa Ludovisi a Frascati (XXI, 177 e 179), la prima resa con un disegno pulito e preciso a matita, la seconda invece assai confusa, poiché il Muttoni, ripassando la matita ad inchiostro ed acquarello, ha frainteso il particolare del canale d'acqua attorno alla vasca, trasformandolo in un doppio gradino.

do porlezzano, in cui il Muttoni abbia registrato impressioni ricavate dall'osservazione diretta della realtà, non venga quasi mai usata la veduta a taglio prospettico e, quando compare, presenta anche in tal caso irregolarità e imperfezioni: si vedano a questo proposito l'obelisco di Montegaldella (XV, 135) e un curioso edificio, a pianta poligonale, di destinazione pare religiosa, tuttavia non meglio identificato (XIV, 54); qualche inesattezza si riscontra anche in un paio di studi di altari (XII, 4, 16, 27).

Se poi, a riprova, consideriamo gli studi e i progetti, cioè i disegni piú direttamente legati alla realizzazione pratica, notiamo la assenza assoluta della veduta prospettica in favore della rappresentazione grafica in proiezione ortogonale, sia per gli edifici, sia per altri elementi architettonici, come i particolari di ornato (cfr. i « balaustri » di XV, 132) o i campanili (cfr. tutto il fascicolo XIII).

Riprendendo ora il discorso, dopo questa digressione sulla prospettiva, osserveremo che i disegni rimanenti si presentano tutti per lo piú condotti con un segno molto piú libero. Spesso la didascalia, come vedremo fra poco, informa sul soggetto rappresentato, ma altre volte questo non succede e in tal caso, però, la tecnica disegnativa non ci viene molto in aiuto e non dà ulteriori chiarimenti, poiché i disegni appaiono stesi tutti con quel tratto veloce, a volte assolutamente schematico⁶, a volte piú analitico⁷, a matita o a penna, sia che si tratti di progetti, idee del Muttoni, sia che, viceversa, siano rilievi di architetture realmente viste e studiate, ma non sue.

Quasi tutti i disegni dei fascicoli sono accompagnati da brevi annotazioni, di pugno del Muttoni, che fungono da didascalie. Esse furono scritte per lo piú al momento in cui fu tracciato il disegno, ma, in alcuni casi, come s'intende da grafia o inchiostro diversi, furono aggiunte o perfezionate in un secondo momento, quando il Muttoni riordinò le proprie carte: abbiamo già citato le note tracciate con mano piú tremolante, segno dell'avanzata età dell'architetto, nel momento in cui diede gli ultimi ritocchi all'ordinamento dei disegni.

Le didascalie consentono spesso di individuare i soggetti rappresentati; tuttavia, non sempre esse seguono uno schema costante, né for-

⁶ Cfr. ad esempio XII, 28; XIV, 55 e 87.

⁷ Cfr. ad esempio XII, 30; XIV, 117; XXIV, 207; e tutto il fascicolo sui campanili (XIII).

niscono tutte le informazioni indispensabili ad un sicuro riconoscimento del soggetto. A volte, infatti, compare solo la località in cui il 'pezzo' architettonico esiste (cfr. « Finimento di campanile in Roma », XIII, 34) oppure il luogo a cui è destinato il progetto o lo studio muttoniano; altre volte ancora, invece, viene data anche la denominazione precisa del soggetto, con indicazione, nel caso dei progetti, delle specifiche committenze (ad es.: « Palazzo del Sig.^r Duca di Cere, alla fontana di Trevi in Roma », XIV, 58; oppure: « Scala a Isola di Carturo [...] posta in opera per li SS. Co. Michele e Giacomo Fratelli Thiene », XXIV, 194).

È da notare come manchi quasi sempre l'autore degli esempi illustrati, si tratti del Muttoni stesso, come di altri: fra tutti i fascicoli solo sei volte compaiono i nomi degli architetti (benché le stampe da cui sono stati ricavati tanti disegni romani li citassero sempre) e soltanto cinque disegni sono firmati espressamente dal Muttoni⁸.

Una delle didascalie piú complete, che possiamo citare a mo' di esempio, è quella del campanile di Sant'Andrea delle Fratte a Roma: « Abozzo delle Piante et Elevato del Campanile di S. Andrea delle Fratte in Roma Arch.ra del K.e Borromini di Bissone, sopra il Lago di Lugano » (XIII, 36), dove si coglie l'ammirazione per l'illustre conterraneo⁹. Ma accanto a casi come questi si trovano disegni con indicazioni troppo generiche, riferite solo al tema architettonico (« Pensier di Campanile », XIII, 45), mentre altri fogli sono del tutto privi di qualsiasi annotazione.

Riassumendo, tramite le informazioni fornite dalle didascalie piú complete possiamo identificare con sicurezza il soggetto di 150 disegni sul totale di 289: da un lato troviamo i cinque progetti firmati dal Muttoni, dall'altro schizzi e rilievi registrati durante alcuni suoi viaggi, principalmente il viaggio a Roma nel 1708.

⁸ Accanto ai nomi illustri del Sangallo e di Michelangelo (cfr. palazzo Farnese, XIV, 59, e palazzo dei Conservatori, XIV, 62) o a quello del Borromini (S. Andrea delle Fratte, XIII, 36), compaiono architetti assai meno noti o dimenticati, come Domenico Paganelli (XIV, 84) o Basilio e Plautilla Bricci, autori del « Vascello » (XIV, 100). Bernini è nominato per una sua scultura vista dal Muttoni a villa Borghese (XIV, 68).

I disegni firmati dal Muttoni sono i seguenti: XIV, 105; XXIV, 155, 192, 193, 203.

⁹ Si vedano le righe di presentazione alla tavola geografica del Lago di Lugano, nel I tomo dell'*Architettura di Andrea Palladio*, p. xxxi, dove Borromini è citato per primo fra i conterranei del Muttoni.

Si pone allora il problema di come riconoscere tutti quei rimanenti disegni d'architettura che il Muttoni ha lasciato senza dati sufficienti e, soprattutto, come distinguere la produzione autografa dai rilievi di opere altrui. Caso per caso ci affideremo alle osservazioni sulla tecnica grafica e nello stesso tempo cercheremo di leggere fra le righe delle didascalie, anche le piú scarse, sfruttando le conoscenze sulle opere già note dell'architetto.

In questo modo è stato possibile distinguere due raggruppamenti: da un lato, una serie di 30 soggetti non espressamente firmati dal Muttoni, ma identificabili ugualmente come progetti autografi grazie ad altri elementi; dall'altro lato, 95 schizzi che ritengo possano essere effettivamente abbozzi di studio, idee e varianti del Muttoni intorno a temi architettonici quali l'altare, il campanile, la scala ecc., basati su alcune idee tipo¹⁰.

Nel primo caso, alcuni disegni sono riconoscibili in quanto si riferiscono a opere muttoniane già documentate (si veda ad esempio il pilastro per villa Trissino, XV, 139); altrove, invece, il carattere esecutivo è suggerito da elementi quali l'indicazione di committenze e destinazioni, per lo piú d'ambiente vicentino, oppure, come abbiamo già visto, dalla presenza di precise misure e scale metriche, assieme all'impiego di un disegno tecnico rigoroso, segno di finalità progettuale (cfr. la pianta di altare, XII, 30). Su alcuni di questi fogli, il committente è indicato con espressioni del tipo: « delineato per... », « posto in opera per... »¹¹, dove il verbo « delineare » risulta avere il valore semantico di « ideare », « progettare », con implicito riferimento al Muttoni stesso.

Al secondo gruppo di studi e schizzi ascriviamo i 49 « Pensieri di Pavimenti » (fascicolo XXV), 4 disegni di labirinti (XXI, 189, 190, 191) e ben 42 schizzi¹² distribuiti fra tutti i fascicoli. Le didascalie sono as-

¹⁰ Cfr. Tabella I e II.

¹¹ Cfr. XXIV, 197 e 194; XIV, 76.

¹² Per individuare i 42 schizzi, si veda lo schema di Tabella II. Aggiungo che i confini fra quest'ultimo gruppo e i progetti citati sopra non sono netti; tuttavia proporre una distinzione può essere ugualmente utile.

Tutti i disegni citati finora raggiungono la quota di 275: i restanti soggetti sono otto tavole a stampa estratte da raccolte francesi (XX, 144, 145, 147, 149; XII, 23, 24, 29) e due fogli (XX, 138 e 140) che contengono sei esempi di vasi ed elementi decorativi tracciati a penna da un certo « C. Micelli ». Si giunge così al totale di 289 soggetti.

senti del tutto oppure sono molto succinte e limitate genericamente al tema trattato: si nota, tuttavia, il ripetersi di una terminologia costante (« Pensier », « Idea », « Disegno », « Abozzo »), che rinvia al concetto di disegno architettonico in certo senso 'puro', ossia non finalizzato ad una specifica realizzazione, ma inteso come ricerca e studio di tipologie, i cui esiti sembrano attribuibili, dunque, al Muttoni. Non si tratta comunque di un criterio attributivo generalizzabile, perché ci sono infatti delle eccezioni: vengono indicati con lo stesso tipo di termini anche alcuni di quei disegni di altari che, come abbiamo già visto, il Muttoni copiò dal trattato di Andrea Pozzo, pur senza indicare la sua fonte (cfr.: « Idea d'un Gran Altare Maggiore da dipingere et anche da farsi realmente di pietra o stuchi », XXI, 8). I termini qui usati avrebbero potuto indurre a cadere nell'equivoco di ritenere anche questi disegni idee del Muttoni; d'altra parte, quegli esempi di altari erano effettivamente delle invenzioni, sia pure del Pozzo e non sue, che non erano mai state eseguite e non avendo trovato realizzazione altrimenti che in un testo teorico, rientravano, allora, nel concetto di « Pensier » o « Idea » così come lo abbiamo illustrato prima¹³.

Viceversa, a conferma di quanto dicevamo, le didascalie di monumenti effettivamente esistenti riportano direttamente il nome comune del soggetto in questione: « Altare del beato Luigi Gonzaga in Roma » (XII, 20) oppure « Villa Benedeti Fuori di Roma » (XIV, 100). Lo stesso vale per i progetti del Muttoni relativi ad opere effettivamente realizzate: « Scala avanti il Castello di Trissino... » (XXIV, 197).

Si può allora constatare come, dall'analisi esterna dei disegni, emerga una prima questione concernente il disinteresse del Muttoni per una distinzione esplicita fra progetti o schizzi suoi e, dall'altro lato, disegni, pure di sua mano, che tuttavia illustrano architetture altrui, da lui viste in diverse località. Mancano spesso i nomi degli autori, manca la citazione delle fonti utilizzate: tutto questo determina, come abbiamo visto, alcune incertezze sull'attribuzione al Muttoni di disegni, per i quali si possono solo formulare ipotesi in base ad un esame critico. Ne è un esempio il « Finimento di Campanile et anco d'un bel Ve-

¹³ Lo stesso impiego di termini come « Pensier » e « Idea » si riscontra anche per i 14 progetti di concorso raccolti dal Muttoni all'Accademia romana di San Luca (fascicolo XIV, sulle « fabbriche »: cfr. ad esempio XIV, 116, 118, 122). Vedi anche la Tabella II.

dere » (XII, 47), dal disegno ricco e mosso, per il quale risulta impossibile stabilire se si tratti dello schizzo di una torre campanaria realmente esistente (forse a Roma?), oppure di uno studio muttoniano, pensato, eventualmente, sull'onda di suggestioni del barocco romano.

A questo punto, tuttavia, si intende come, considerando il punto di vista del Muttoni, la questione attributiva non sia, alla fine, fondamentale: sembra infatti che all'architetto importi soprattutto illustrare le più varie tematiche e forme architettoniche, presentandole nella loro dimensione esemplare e sincronica, senza la necessità di collocarle in un tempo storico determinato.

Dai disegni ricaviamo anche qualche riferimento cronologico sufficiente a fissare le tracce e i tempi di alcuni spostamenti del Muttoni nel corso della sua vita. I viaggi, d'altronde, sono la fonte principale della maggior parte dei disegni, che si configura come serie di appunti di quanto l'architetto ha visto e osservato « nei Luochi ove [era] capitato » (« Inventario »).

Innanzitutto abbiamo notizie sul viaggio a Roma, che rappresentò un avvenimento senz'altro fra i più significativi della vita del Muttoni: la data, già conosciuta, del 1708 è confermata in tre disegni (XIV, 78; XXI, 178; XII, 25). Altri fogli documentano una interessante tappa bolognese ed una fiorentina, quest'ultima datata allo stesso 1708, finora del tutto sconosciute¹⁴.

Altrettanto inedita è la notizia di un ritorno in Lombardia e nel territorio di Bergamo nel luglio del 1721: due disegni datati si riferiscono al Castello Visconti di Brignano d'Adda (XV, 126) e al giardino di villa Novati, ora Belgioioso, a Merate in Brianza (XV, 125) e vanno probabilmente collegati cronologicamente all'importante progetto muttoniano per la chiesa parrocchiale di Lefte, in Val Seriana¹⁵.

Il fondo muttoniano consente infine di ricavare alcune date relative a progetti veneti dell'architetto, in parte già noti. Un progetto ine-

¹⁴ È inedita anche la testimonianza di un passaggio per Spoleto e per Ancona (XIV, 124 e 123), purtroppo non databili, tuttavia da collegarsi forse al viaggio romano.

¹⁵ D. Lewis, *A New Book ...*, cit., 1976, pp. 136-137. Verrebbe così confermata la datazione della chiesa di Lefte proposta dallo studioso attorno agli anni dal '20 al '30. Va forse ricondotto a questi anni un altro disegno che illustra una villa Giovannelli a Luzzana, in Val Cavallina nella bergamasca (XIV, 61).

edito per lo scalone di palazzo Trissino-Civena (XXIV, 202) risale al 1708, mentre all'anno successivo ne appartengono ben altri tre: la sistemazione di un interno per il marchese Niccolò Sale a Vicenza (XIV, 57); un « pensiero » per lo scalone e le scale di servizio di palazzo Faretto a Venezia (XXIV, 195) e la grande scala circolare a quattro rampe elicoidali ideata per Federico IV di Danimarca (XXIV, 203), già nota, nella sua forma definitiva, attraverso le tavole di Washington¹⁶.

Il riferimento cronologico piú tardo rimanda alla sistemazione del recinto della muttoniana villa Valmarana di Altavilla, il cui disegno riporta sul 'verso' la data 1726 (XV, 141), corrispondente quindi alle deduzioni già tratte dal Puppi a proposito di una ripresa dei lavori attorno al '27¹⁷.

Un ultimo punto, infine, riguarda due progetti per tabernacoli « da farsi di vivo », disegnati in « Brazza Milanese » (XII, 12 e 26): pur non essendo datati, sembra di poterli far risalire agli anni precedenti l'arrivo a Vicenza, assieme a due « finimenti di campanili » rilevati in Milano (XIII, 40 e 41) e al disegno del « Campanile della Basilica di S. Stefano in Milano », per cui rimandiamo alle schede relative; nonostante non sia ancora possibile dare una cronologia precisa della presenza o delle presenze del Muttoni a Milano, abbiamo comunque una conferma dei suoi contatti diretti con la cultura architettonica del capoluogo lombardo. A queste testimonianze grafiche se ne aggiunge un'altra molto interessante: la copia manoscritta del capitolo di arte militare estratto dal trattato in lingua spagnola *Escuela de Palas o sea curso mathematico dividido en XI tratados, que contienen La Arithmetica, Geometria especulativa... y ultimamente el Arte Militar*, pubblicato a Milano nel 1693¹⁸. Il manoscritto, che presenta diligentemente ricopiate anche le tavole che illustravano il trattato, è stato reintonolato dal Muttoni: « L'esquella de Pallas, Pratica Militare delineata da me Fran.co Mutoni L'anno 1695 », data che, rimandando all'anno subito precedente alla presenza documentata dell'architetto a Vicenza, potrebbe confermare per il 1696 l'arrivo effettivo dei Muttoni nella città veneta. La presenza di un tale manoscritto fra le carte del fondo e la tempestività con cui venne redatto, appena due anni dopo la pubblicazione del trat-

¹⁶ *Ibidem*, pp. 140-141.

¹⁷ Cfr. L. Puppi, *La "Morosina" ...*, cit., 1972-73, pp. 240-242.

¹⁸ Si rimanda alla nota bibliografica all'*Inventario*.

tato originale, illumina anche sul livello degli interessi milanesi del Muttoni, che, in previsione della partenza dallo Stato di Milano, si era procurato quel materiale aggiornato che dovette sembrargli importante. Inoltre, la dimostrata conoscenza dello spagnolo, lingua dei dominatori dello Stato di Milano, suggerisce l'ipotesi di una sua attività non solo sporadica in terra lombarda, prima di partire per il Veneto.

CAPITOLO IV

NUCLEI GENERATIVI

IV.1. - IL VIAGGIO A ROMA.

Il viaggio di studio a Roma era divenuto ormai nel secolo XVII e XVIII una tappa culturale di prammatica per qualsiasi architetto: anche il Muttoni ebbe l'opportunità di recarsi a Roma in un momento particolare della sua vita, quando, all'età di quasi 40 anni aveva già raggiunto una certa maturazione professionale, che sommava l'esperienza vicentina con quella lombarda tardo secentesca, in certo modo prossima al primo barocco romano. Il viaggio a Roma rappresentò dunque per l'architetto un vero e proprio completamento e quasi un ritorno alle radici culturali lombarde.

Le tappe del viaggio sono parzialmente ricostruibili sulla base di alcuni disegni datati, come si è già accennato. Non essendo ancora nota la data di partenza da Vicenza, possiamo comunque risalire ad un termine *post quem*: il 15 gennaio infatti il Muttoni era ancora a Vicenza, occupato nella redazione di un progetto di scalone per palazzo Trissino-Civena (XXIV, 202). La partenza dovette avvenire all'inizio della primavera di quello stesso anno, perché il 18 marzo il Muttoni era sul Po, a breve distanza da Ferrara (XIV, 72). Il 23 dello stesso mese, soltanto cinque giorni dopo, egli era già in vista di Firenze (XIV, 121), fermandosi nella città toscana almeno fino al 26 (XIV, 96). Una sosta intermedia a Bologna è documentata da un gruppo di 14 disegni, di cui ci occuperemo più avanti, che, tuttavia, non essendo datati, non consentono di stabilire con certezza la collocazione cronologica della tappa, se cioè essa vada fissata al viaggio di andata a Roma o a quello di ritorno o addirittura a tutt'altra occasione.

Uno degli scopi principali del viaggio a Roma era la misurazione delle rovine archeologiche, i cui esiti avrebbero dovuto confluire da un lato nella futura ristampa del trattato palladiano¹, dall'altro lato in uno dei fascicoli del lascito, purtroppo perduto, intitolato « Misure delle Fabbriche antiche di Roma ». Infatti il Muttoni era partito da Vicenza munito di una lettera di presentazione per Francesco Bianchini, nominato da papa Clemente XI « Presidente delle Antichità di Roma » fin dal 1703².

Giunto a Roma, l'architetto non limitò le proprie visite alle antichità, ma, come dimostra il centinaio di disegni rimastici, dedicò molto del suo tempo all'architettura piú recente: sul 'verso' semicancellato di sette fogli (XII, 16, 29, 25; XIV, 64, 83, 85, 103) si leggono alcuni sporadici commenti, destinati, credo, ad essere raccolti in una sorta di diario di viaggio, il « Libreto manoscritto d'osservazioni da me fatte in Roma... » elencato con questo titolo nell'« Inventario » e ora andato perduto. Le note, tracciate su carta poi riutilizzata, non lasciano intravedere che poche osservazioni, dalle quali tuttavia è possibile individuare un Muttoni viaggiatore, quasi turista, attento a registrare usi e tradizioni della Roma contemporanea e antica³.

Non abbiamo dati precisi riguardo la durata del soggiorno romano: sappiamo da un disegno del codice Twisden⁴ che il 23 aprile 1708 (un mese scarso dalla tappa fiorentina) l'architetto era in città, ma questo non ci dice quanto a lungo egli vi si sia fermato dopo di allora, né i disegni del fondo possono esserci di aiuto, poiché i tre datati riportano solo l'anno 1708. Sappiamo soltanto che la presenza del Muttoni a Vicenza è documentata certamente nel marzo dell'anno successivo, quando ricevette la nomina di architetto della città, ma a mio avviso

¹ *Architettura di Andrea Palladio ...*, cit., 1740, tomo I, p. VII. Si veda anche tomo III, p. 43, dove, a proposito delle misure prese sul Colosseo, afferma che nel viaggio a Roma, compiuto « per [suo] studio e soddisfazione, per ammirare le cospicue Fabbriche di quell'alma Città, [ha] sopra ogni altra cosa versato intorno alle Antichità ».

² U. Soragni, *Una pianta di Vicenza ...*, cit., 1977, p. 58, nota 2.

³ Si vedano anche le mappe schematiche recuperabili sul verso dei fogli XII, 4 e 17.

⁴ Codice Twisden, presso la raccolta Cippelletti, Vicenza: cfr. « Foglio 48. Figura numero 81 Adì 23 aprile 1708 in Roma ».

non è improbabile che il suo ritorno sia avvenuto prima, forse entro l'inverno dello stesso 1708⁵.

Qualunque sia stata la durata del soggiorno, il Muttoni non perse certo il suo tempo, considerato l'alto numero di disegni che raccolse.

L'esperienza romana lascerà infatti tracce palesi nello stile delle opere successive al ritorno a Vicenza, particolarmente evidenti in palazzo Trento-Valmarana e nel parco delle ville Trissino a Trissino, per limitarci a due esempi forse più clamorosi di gusto tardo barocco. È solo grazie ai fascicoli di Porlezza che è possibile ricostruire quello che dovette essere il contributo romano alla maturazione del linguaggio muttoniano.

Si tratta di ben 109 disegni, distribuiti in sei degli otto fascicoli del fondo, che presentano fra di loro una vistosa differenza di origine (evidente nella stessa tecnica disegnativa), cui per altro, come si è già detto, il Muttoni non fa alcun cenno: alcuni (in numero di 28) risultano schizzati dal vero, altri (un gruppo di 14) sono stati registrati dai concorsi dell'Accademia di San Luca, mentre altri ancora (in numero di 67) presentano per una buona parte una così rigorosa precisione di tratto da far sospettare la ripresa di un modello, e precisamente le raccolte di incisioni tardo secentesche, cui abbiamo già avuto modo di accennare trattando l'aspetto grafico dei disegni. I diversi gruppi dovrebbero in certo modo rispecchiare quella che dovette essere l'organizzazione delle giornate romane del Muttoni, in parte trascorse nella visita dei luoghi e nella misurazione dell'antico, in parte trascorse alla famosa Accademia di San Luca, che, fondata nel 1577, comprendeva dal 1593 anche una sezione di architettura. Una conferma della frequentazione dell'Accademia da parte del Muttoni ci viene dal titolo del fascicolo sulle fabbriche « Moltissimi pensieri sive raccolta di Fabbriche in pianta ed Elevati fatta in Roma *nell'Accademia*, e Sopraluochi nelli luoghi più cospicui, et in altre città » e da quei 14 disegni intitolati « Pensieri del Academia » relativi al concorso del 1708 sul tema « Palazzo per Accademia di Belle Arti »⁶. È assai probabile che proprio in quella

⁵ Nel Natale del 1708 il re di Danimarca Federico IV aveva soggiornato a Vicenza, accolto con grandi festeggiamenti. È probabile che il Muttoni fosse presente poiché entro la primavera 1709 avrebbe steso il progetto per il palazzo reale danese (cfr. la scheda XXIV, 203).

⁶ Intorno ai disegni di architettura conservati presso l'Accademia di San Luca

sede il Muttoni abbia potuto avere tra le mani le raccolte di incisioni architettoniche alle quali avrebbe attinto largamente⁷. Il gran numero di stampe e incisioni dovette suggerire al Muttoni l'idea di servirsene per raccogliere più rapidamente e con maggior fedeltà la massima quantità di immagini della città, allo scopo di arricchire il proprio patrimonio di 'exempla' architettonici.

Il risultato di una ricerca da me condotta sul materiale iconografico esistente sulla Roma dell'epoca è stato quello di confermare che il Muttoni si sia effettivamente servito di una serie di raccolte di incisioni, individuabili con sicurezza. Si tratta di sei album di tre diversi incisori della seconda metà del Seicento, Giovan Battista Falda, Giovanni Francesco Venturini e Pietro Ferrerio⁸, oltre al noto trattato dell'architetto Andrea Pozzo *Prospettiva de' pittori et architetti*, edito a Roma nel 1693-1700.

Gli incisori come Falda, Venturini e Ferrerio offrivano l'immagine della Roma seicentesca: il loro intento era stato quello di glorificare gli aspetti più monumentali della trasformazione della città, voluta dai papi dall'inizio del Cinquecento in avanti, realizzando una sorta di campagna 'fotografica'. Questo significava dare spazio preponderante agli esempi 'classici' dell'architettura cinquecentesca, in particolare dei palazzi, per soffermarsi poi sulle correnti classiciste di architetti come Fontana, Ponzio e Vasanzio, all'epoca di Sisto V e Paolo V. Lo spirito austero di certi edifici di fine Cinquecento (si pensi ai palazzi del Quirinale, Laterano e alla stessa villa Peretti-Montalto), dovuto al funzionalismo e alla severa semplicità dello stile di Domenico Fontana, non doveva riuscire, a mio avviso, del tutto nuovo al Muttoni: egli infatti prove-

a Roma cfr. *I disegni dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di P. Marconi A. Cipriani e E. Valeriani, Roma 1974.

⁷ Una delle copie romane è datata 1708 (la fontana di villa Aldobrandini a Frascati, XXI, 178) e ciò conferma che le raccolte di stampe siano state viste e copiate dal Muttoni senz'altro durante il suo soggiorno romano.

⁸ P. Ferrerio, *Palazzi di Roma ...*, cit., 1670 ca.; G. B. Falda, *Nuovi disegni dell'architettura ...*, cit., 1675 ca.; Id., *Le fontane di Roma nelle piazze e nei luoghi pubblici della città*, Roma 1675; Id., *Li giardini di Roma con le loro piante e vedute in prospettiva*, Roma 1683; Id., *Le fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano*, Roma s. d. (1684 ca.); G. F. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*, Roma 1684.

Cfr. anche la ristampa edita dal Polifilo: *Ville e Giardini di Roma nelle incisioni di Giovanni Battista Venturini*, Milano 1980, con introduzione di R. Assunto e note illustrative di A. Tagliolini.

niva da un ambiente lombardo, comune anche al Fontana, poco incline per tradizione allo sfarzo architettonico e in seguito, giungendo a Vicenza, aveva conosciuto lo stile della scuola scamozziana di 'stile severo'⁹, in un certo senso confrontabile con l'architettura di Domenico Fontana. Tuttavia, così come nella sua attività professionale il Muttoni intese a superare gli esiti della tradizione locale, altrettanto nella sua ricerca di documentazione iconografica su Roma non tralasciò di registrare, come vedremo, alcune opere piú recenti, di stile meno classico.

Da una considerazione complessiva delle raccolte utilizzate dal nostro architetto, risultano chiaramente privilegiati i temi dei giardini, delle fontane e dei palazzi che puntualmente corrispondono ai fascicoli muttoniani degli stessi temi nn. XX, XXI e XIV. L'interesse di queste tematiche, tipicamente romane, è accresciuto dal fatto che, per esempio, alcune delle ville raccolte dal Falda, legate alle famiglie papali, oggi non esistono piú; e così anche i grandi giardini allora suburbani, arricchiti di giochi d'acqua, sono scomparsi per lasciare il posto in epoche piú recenti a nuove fabbriche (come è noto la stessa stazione Termini è stata edificata sull'area della villa Peretti-Montalto, mentre il parco di villa Ludovisi è stato invaso dalla speculazione edilizia di fine Ottocento).

L'individuazione delle fonti utilizzate dal Muttoni è accertata, come abbiamo visto in precedenza, dalla esatta corrispondenza delle immagini e delle composizioni, confermata spesso dalla ripetizione di dettagli descrittivi inequivocabili¹⁰. Anche la comparsa dell'impostazione prospettica a volo d'uccello, in uso piuttosto fra i pittori vedutisti e rarissima, invece, nelle vedute originali del Muttoni, ha esatto riscontro nelle incisioni prese a modello, così come, nelle piante di palazzi, corrispondono misure e proporzioni. Identiche sono, infine, le didascalie, salvo alcune abbreviazioni che penalizzano quasi sempre gli autori delle opere, pur sempre citati dagli incisori.

Quanto invece all'altra fonte che abbiamo citato a proposito della tematica degli altari, la *Prospettiva de' pittori et architetti* di Andrea Pozzo, il Muttoni ha utilizzato il secondo volume, copiando sia ripro-

⁹ Cfr. F. Franco, *La scuola scamozziana ...*, cit., 1937.

¹⁰ Si veda ad esempio la « Fontana di Venere al Belrespiro » (XXI, 163), dove il particolare dello sgabello sulla destra corrisponde esattamente, come aspetto e posizione, alla veduta del Falda.

duzioni di altari effettivamente realizzati, sia alcune soluzioni proposte dallo stesso Pozzo¹¹ come modelli da consultare ed eventualmente anche eseguire, secondo un principio non lontano dallo spirito manualistico che conforma il fondo muttoniano.

La consultazione a tavolino delle fonti dovette essere affiancata in piú casi dall'osservazione diretta dei monumenti, come documentano gli appunti personali aggiunti talvolta dal Muttoni stesso alle didascalie: è il caso, fra gli altri, delle note entusiastiche per l'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù (XII, 2), oppure il caso dell'aggiornamento sui nomi dei proprietari della villa Aldobrandini a Frascati (XXI, 166)¹². Tutto questo suggerisce l'ipotesi che le ricche raccolte di incisioni romane siano state utilizzate dall'architetto per riprodurre in modo piú fedele e pratico edifici che, almeno in parte, vide anche di persona, visitando città e dintorni.

Il fatto che il Muttoni si sia servito delle raccolte può avere condizionato le scelte dei soggetti e comunque ha certamente mediato l'impatto con le opere architettoniche rappresentate. Tuttavia è ugualmente possibile per noi intravedere le tracce degli interessi dell'architetto, poiché egli si trovò a fare in ogni caso delle scelte nell'ambito del panorama offerto dalle fonti da lui consultate.

È interessante osservare subito che le raccolte riguardanti il tema degli altari e quello dei giardini sono state riprese per intero, a riprova dell'attenzione particolare che il Muttoni riserva a due settori entrambi legati, seppur in modi diversi, ad una visione scenografica dell'organizzazione spaziale.

Le tavole del Pozzo ben illustrano la tipologia dell'altare barocco romano riccamente decorato, caratterizzato da un grande paramento architettonico a parete: il Muttoni, seguendo in questo alcuni spunti dello stesso Pozzo, considerava effettivamente realizzabili alcuni progetti del trattato mai eseguiti e da lui descritti in didascalie di questo tipo, senza mai indicare il nome di chi ideò il soggetto: « Pensier d'altare

¹¹ A. Pozzo, *Prospettiva ...*, cit., 1693-1700, parte II, tav. 64. Si veda anche la scheda introduttiva al fascicolo XII, « Pensieri di altari ».

¹² Alessandro Specchi in un'incisione del 1699, che riproduce una veduta di villa Aldobrandini, la dice proprietà del principe Pamphili. Altri appunti personali aggiunti dal Muttoni alle didascalie riguardano visite a palazzo Medici (XIV, 71), palazzo Falconieri (XIV, 69), villa Medici sul Pincio (XIV, 83) e le note in XIV, 103-bis. Per villa Borghese esiste un disegno in pianta abbondantemente annotato, frutto di un rilievo fatto dal Muttoni sul posto (XIV, 68).

che può servire in qual si sia sito si grande come mediocre » (XII, 10). Del resto il Muttoni si impadronì effettivamente delle ricche strutture compositive e decorative di alcune tavole della *Prospettiva de' pittori et architetti*, riproponendole in uno studio d'altare di sua ideazione (cfr. XII, 10 e 35).

Analogia intensità di interesse suscitò nel Muttoni, come si è visto, la raccolta del Falda sui giardini di Roma, cui egli affiancò, nell'ordinare il fascicolo, quattro stampe francesi di 'parterres' progettati dai noti architetti di Parigi André Le Nôtre (1613-1700) e Alexandre Le Blond (1679-1719), trovandosi così ad avere esemplificazioni sia del giardino all'italiana, movimentato da aiuole, fontane, cascate ed elementi diversi distribuiti spesso su terreni accidentati, sia del giardino alla francese caratterizzato da larghe prospettive accentuate dalla piana disposizione di simmetrici specchi d'acque ferme¹³. L'adesione del Muttoni al gusto così tipicamente settecentesco per il giardino non mancherà di lasciare segni significativi nella sua opera, fra cui l'elaborazione del progetto per il parco di villa Loschi Zilieri o quello delle ville Trissino, secondo soluzioni ricche di spunti personali e innovatori.

Dove il Muttoni si trova invece a compiere una maggior selezione è nell'ambito delle raccolte di fontane e di palazzi, esorbitanti di esempi, a volte inevitabilmente ripetitivi. Nel caso delle fontane, risulta evidente una preferenza del Muttoni per le fontane private, inserite nei giardini di Roma e delle ville laziali: saranno proprio esempi di Frascati, copiati in maggior quantità, a lasciare traccia nell'opera dell'architetto. Il tipo di vasca bassa e ampia che troviamo a Trissino può avere un precedente nella fontana sopra il teatro d'acqua di villa Ludovisi a Frascati (XXI, 179), così come il progetto di fontana per villa Capra a Santa Maria di Camisano (XXI, 188) risente dell'impostazione ad esedra che egli vide in villa Aldobrandini (XXI, 164).

¹³ Il fascicolo XX «Giardini a stampa e ville principali di Roma delineate» è dedicato unicamente alle copie dalla raccolta del Falda e alle stampe estratte da album di giardini d'oltralpe. Due delle quattro stampe di parterres (XXX, 144 e 145) sono tratte da una raccolta a cura di Michel Le Bouteux, architetto e incisore, attivo in Francia e Portogallo nella prima metà del XVIII secolo (cfr. Thieme-Becker, IV, p. 472); le altre due hanno provenienza diversa e contengono, appunto, esempi di Le Blond e Le Nôtre (XX, 147 e 149). Nel presente fascicolo non compaiono esempi di giardini di altre località; due schizzi fiorentini su palazzo Pitti e sul giardino dei Boboli sono stati invece raccolti nel fascicolo sulle fabbriche (XIV, 86 e 95).

Minore spazio lascia il Muttoni alle fontane pubbliche di città; fra queste, in particolare, allo schema delle fontane a portone, tipico della Porta, diffuso e ripetuto quasi in serie, egli preferisce esempi più singolari, considerabili come veri e propri interventi architettonici: si vedano ad esempio, le 'mostre' dell'Acqua Felice e dell'Acqua Paola (XXI, 180 e 184).

Ricchissime sono anche le raccolte di incisioni di « fabbriche », che consentirono al Muttoni di conoscere lo sviluppo del palazzo romano fra fine Cinquecento e inizio Seicento. Il Muttoni operò una cernita raccogliendo gli esempi che dovettero apparirgli più significativi o più noti. Non mancano infatti le soluzioni nodali di palazzo Farnese (XIV, 59), Palazzo del Quirinale (XIV, 64) o di Palazzo Barberini (XIV, 60), mentre sono stati tralasciati altri esempi meno significativi. La tendenza a preferire le piante (in numero di 12) agli alzati (solo 3), pur presenti nelle raccolte originarie accanto ad ogni relativa pianta, e la cura con cui tutte le tavole di palazzi sono state copiate mettono in rilievo come l'occhio dell'architetto sia rivolto soprattutto alla distribuzione degli spazi interni.

Spinto dal desiderio di raccogliere testimonianze architettoniche di Roma, il Muttoni non si limita alle sole fonti a stampa, inevitabilmente ferme alla data della loro pubblicazione, nella seconda metà del XVII secolo. I disegni tratti dall'osservazione diretta sono, come abbiamo visto, solo 28, ma dimostrano l'esigenza da parte del Muttoni di aggiornarsi riguardo gli esiti più recenti dell'architettura civile di Roma.

Nel visitare la città, il Muttoni si soffermò con particolare attenzione sul colle del Gianicolo, dove poté trovare tutta una serie di recenti costruzioni di gusto tardo-barocco, ville a volte anche curiose, come quella detta « Vascello », che furono in gran parte distrutte durante i combattimenti del 1849 in difesa della Repubblica Romana. Il Muttoni dedica nove fogli del fascicolo XIV a questo tipo di architettura, che varia il modulo della villa 'papale' di fine Cinquecento, inizio Seicento (si confronti la villa Pamphili, vicina a queste citate), verso forme più mosse e aperte, rispondenti ad un gusto già rococò e consone alla stessa destinazione suburbana di questi edifici.

Fra i nove disegni troviamo uno schizzo del Casino Corsini ai Quattro Venti (XIV, 98), distrutto nel 1849, costruito negli ultimi decenni del XVII secolo da Mattia de' Rossi, allievo del Bernini; troviamo anche il disegno del villino Vaini (XIV, 79), degli stessi anni, caratterizzato da una sala a pianta circolare che sporge sulla facciata, a sua

volta conclusa da un movimentato coronamento. Ma l'edificio piú curioso ed eccentrico, cui il Muttoni dedicò due disegni, è la villa detta "il Vascello", anch'essa quasi totalmente distrutta nel 1849, costruita negli anni '60 dai fratelli Basilio e Plautilla Bricci: il nome del "Vascello" le veniva dalla particolare forma bombata della facciata su strada, con grandi arcate chiuse da vetrate sormontate da una balaustrata; al di sotto era inserita una parete rocciosa accidentata, di gusto naturalistico, addirittura "pittoresco" ante litteram¹⁴.

Di queste ville il Muttoni tracciò schizzi in pianta ed anche in alzato, evidenziando con un segno rapido ed efficace le strutture fondamentali. È il caso del disegno che illustra in pianta quello che il Muttoni definisce « il miglior Palazzo nella Vila Panfilo apreso S.o Pancrazio nell'environ di Roma », cioè il casino del « Bel respiro », descritto anche altrove, copiandolo dalle tavole del Falda¹⁵. La pianta in questione sintetizza il nucleo centrale della villa, organizzato attorno ad una sala rotonda, riproducendone schematicamente la distribuzione delle stanze.

In altri casi, l'architetto mostra di apprezzare soluzioni particolarmente originali e funzionali come nel disegno in pianta di « Casa Mutti sotto il Campidoglio... dove s'amira l'ingegno del arch.to a Ridure un sitto iregolari.mo in figure usuali e regolari » (XIV, 103).

Un altro tema architettonico per cui in Roma il Muttoni poté trovare una significativa ricchezza d'esempi è quello dei campanili, che con i loro fastigi movimentati e fantasiosi conferiscono tuttora alle vedute dei tetti romani un aspetto caratteristico. Tra i cinque schizzi di campanili di Roma¹⁶ spicca per l'abbondanza delle osservazioni e per la ricchezza del disegno la torre particolarissima di S. Andrea delle Fratte, opera di Francesco Borromini, qui eccezionalmente citato (XIII, 36). Possiamo trovare conferma dell'adesione del Muttoni al lessico tardo barocco e rococò osservando gli studi di campanili che egli disegnò probabilmente sotto l'influsso degli esempi visti a Roma (XIII, 39, 44, 45, 46, 47).

L'attenzione agli sviluppi anche recentissimi dell'architettura romana è confermata dall'interessante schizzo della scalinata del porto di Ripetta, costruita appena quattro anni prima da Alessandro Specchi nel

¹⁴ I. Belli Barsali, *Le ville di Roma*, Lazio I, Roma 1970, pp. 408-409.

¹⁵ Cfr. XIV, 67 e XX, 150.

¹⁶ Cfr. XIII, 32, 33, 34, 35, 36.

1704 (XXIV, 208). Il porto di Ripetta, purtroppo andato distrutto, rappresentava l'unica impresa architettonica monumentale a Roma in quel giro d'anni; il progetto, basandosi su una struttura geneticamente duttile come la scala, apriva la strada ad una rinnovata sensibilità per i valori scenografici: basti pensare alla successiva sistemazione di piazza di Spagna (1726-27) o alle quinte teatrali di piazzetta S. Ignazio (1727-1728).

Il Muttoni trovò un ulteriore aggancio all'architettura contemporanea nei progetti per concorsi indetti dall'Accademia di San Luca e ivi conservati. Come si è già detto, egli ricavò dalle sue visite alla Accademia quattordici piante di palazzi, tracciate liberamente a matita e ripassate solo in parte a inchiostro, da lui indicate come « Pensier del Academia Romana » (XIV, 102) o con analoghe espressioni più abbreviate. Tre disegni sono relativi al concorso del 1708 sul tema: « Palazzo per Accademia di Belle Arti »: uno di essi (XIV, 78) è particolarmente interessante per la pianta a forma triangolare, ad angoli smusati, costruita attorno ad una cappella centrale, secondo uno schema derivato chiaramente dal S. Ivo del Borromini.

Gli altri undici fogli contengono progetti di palazzi di città e di più piccole residenze di campagna; l'interesse dei primi sta in alcune novità di impostazione planimetrica, dovute ad una più spiccata esigenza di simmetria nell'organizzazione degli spazi interni lungo un asse longitudinale, che pur mantiene lo schema tradizionale del palazzo romano a corte interna porticata (XIV, 119, 116, 102). La distribuzione simmetrica era semmai caratteristica della tipologia della villa, mentre nel grande palazzo urbano romano del Cinquecento e del primo Seicento la distribuzione dei singoli spazi attorno alla corte risultava spesso piuttosto disorganica, come ad esempio nello stesso palazzo Farnese. Un'altra novità presente in questa serie di disegni dell'Accademia è rappresentata da un nuovo gusto per un elemento scarsamente considerato a Roma in precedenza: lo scalone ad impostazione scenografica, puntualmente registrato dal Muttoni e in particolare nel disegno con la soluzione originale di un vano scale posto a conclusione di un atrio colonnato che prende luce da due cortili laterali (XIV, 119 in basso).

Per avere un quadro completo degli interessi romani del Muttoni può valer la pena soffermarsi un istante su quei pochi ma curiosi appunti che, come abbiamo visto, è stato possibile recuperare sul 'verso' di nove disegni (XII, 4, 16, 17, 19 e 25; XIV, 64, 83, 85 e 103). Il più

delle volte l'architetto raccoglie qui le notizie storiche o leggendarie che è venuto a sapere sul conto di monumenti visti: una mezza pagina è dedicata alla storia degli acquedotti romani antichi e piú recenti assieme a notizie su antiche vestigia come il « ponte Molo » (ponte Molle). In altri punti si occupa dell'architettura moderna vista in città, talvolta aggiungendo informazioni su edifici registrati anche col disegno: è il caso di palazzo Altieri, di cui il Muttoni dà un appassionato giudizio positivo, ammirando il doppio cortile e citando addirittura l'autore, Giovanni Antonio de' Rossi. Ancora, sono ricordate alcune curiosità, come la collezione di automi raccolta in palazzo Verospi sul Corso, di fronte alla chiesa di San Marcello, nominata in quanto sede antica di un tempio. Ma l'osservazione piú interessante la troviamo a proposito di palazzo Caetani al Corso (ora Ruspoli), dove il Muttoni ammira la « Bella e Magnifica Scalla assai stimata in Roma masime per essercene poche di belle in Quella città »: in questo appunto notiamo la costante attenzione al tema della scala e, allo stesso tempo, ricaviamo una giustificazione esplicita della presenza di due soli esempi di scale romane fra i disegni del relativo fascicolo, benché si tratti di due casi comunque eccezionali come la « Scalla regia » del Bernini in Vaticano e il citato porto di Ripetta.

A conclusione di questo esame del materiale romano dei fascicoli di Porlezza, crediamo sia possibile ricavare una sorta di bilancio di ciò che un architetto in visita a Roma nei primi anni del Settecento poteva ritenere degno di studio; in altre parole 'l'occhio' architettonico dell'epoca. Per avere un'idea precisa e completa di questo gusto visivo manca purtroppo, come si è detto, la testimonianza del fascicolo muttoniano sulle chiese che comprendeva un alto numero di esempi e che rappresenta quindi una lacuna vistosa, data l'importanza di questo settore nella Roma barocca.

Alla perdita di questo fascicolo possiamo forse attribuire lo scarso numero di opere berniniane e borrominiane citate dal Muttoni¹⁷; resta tuttavia il fatto che le sue preferenze sembrano chiaramente rivolgersi all'edilizia civile delle famiglie aristocratiche del tempo, ville suburbane e palazzi urbani.

¹⁷ Del Bernini, tuttavia, senza che il Muttoni ne riporti il nome, troviamo disegnata la pianta della chiesa di S. Maria dell'Assunzione ad Ariccia, con la piazza ed il palazzo Chigi antistanti (XIV, 66) e la pianta della Scala regia in Vaticano, molto apprezzata dal nostro architetto (XXIV, 209).

L'arco storico delle scelte muttoniane è certamente vasto: dal primo Cinquecento (palazzi in Campidoglio, Farnese...) al secondo Cinquecento (il Quirinale, le ville papali) e al Seicento (palazzo Barberini, Altieri, Madama...) per arrivare agli anni quasi contemporanei con le ville del Gianicolo, gli altari del Pozzo o Porto di Ripetta. Si potrebbe forse notare che le scelte piú antiche, quelle della seconda metà del Cinquecento e del primo Seicento, rispecchiano in realtà un gusto 'moderno', nel senso che in sostanza rispondono al gusto in via di formazione nel primo Settecento, sulla scia del classicismo di Carlo Fontana. Resta tuttavia il fatto che il Muttoni abbia registrato anche novità piú recenti che rompono con il repertorio classicheggiante, confermando la sua sensibilità per l'aspetto decorativo e scenografico cosí presente nella corrente tardo barocca e rococò, come dimostra la sua predilizione per i temi dello scalone e del giardino.

IV.2. - I DISEGNI BOLOGNESI.

Il gruppo dei disegni bolognesi è costituito da 14 soggetti raccolti parte nel fascicolo sulle «fabbriche» (undici), parte in quello sulle scale (tre)¹⁸. Nessuno dei disegni riporta alcuna indicazione cronologica, per cui risulta difficile fissare con precisione in quale occasione il Muttoni sia stato a Bologna, anche se l'ipotesi piú immediata sia quella di una tappa lungo l'itinerario del viaggio da Vicenza a Roma o, viceversa, da Roma a Vicenza.

Sappiamo che nel percorso di andata l'architetto era sul Po vicino a Ferrara il 18 marzo 1708 (XIV, 115) e solo cinque giorni dopo, il 23 marzo, era già sugli Appennini in vista di Firenze (XIV, 121): se ne deduce che il Muttoni passò certamente per Bologna in quella occasione, ma sembra anche improbabile che in cosí poco tempo egli abbia potuto visitare tutti i palazzi di cui ha lasciato i disegni. Benché non si possa nemmeno escludere questa possibilità, si può tuttavia supporre che la sosta bolognese sia avvenuta allora durante il viaggio di ritorno a Vicenza oppure in tutt'altre circostanze e in altri tempi, lasciando aperta quindi la questione cronologica.

Molti per altro sono gli indizi che fanno propendere per l'ipotesi

¹⁸ Cfr. Tabella II.

del 1708: ad esempio, il disegno di villa Ranuzzi Crespi a Bagnarola, fuori Bologna in direzione di Ferrara, intitolato dal Muttoni come « Idea del Palazzo Ranuzzi... » (XIV, 90), dove l'uso del termine « idea » sembra sottintendere, come già altrove, una fase progettuale: ciò sarebbe corrispondente alla realtà se il Muttoni si fosse effettivamente fermato in Emilia nel 1708, quando i lavori di costruzione della villa non erano ancora terminati. La sosta bolognese dovette inoltre essere abbastanza lunga da consentire anche una gita a Zola Predosa (XXIV, 165), ad una dozzina di chilometri a ovest di Bologna, dove il Muttoni registrò la funzionale « scala zopa » vista all'interno del seicentesco palazzo Albergatti, costruito dall'architetto bolognese Gian Giacomo Monti, autore anche dello scalone Marescotti (XXIV, 209). Infine, come vedremo meglio piú avanti, gli spunti e le suggestioni dell'esperienza bolognese sono leggibili in alcuni progetti immediatamente successivi al ritorno nel Veneto (la scala Farsetti del 1709 — XXIV, 195 — o certi particolari della scala nobile di palazzo Trento a Vicenza, poco piú tardo).

La collocazione cronologica dei disegni, per altro, non ne diminuisce l'importanza nel chiarire gli interessi del Muttoni. I disegni bolognesi si presentano con un aspetto grafico omogeneo: si tratta di piante a matita con qualche traccia a penna, schizzate a mano libera, con quel 'ductus' sciolto e a volte quasi stenografico che avevamo rilevato per i disegni dal vero di Roma: tutto fa pensare che siano rilievi ricavati dall'osservazione diretta.

Le didascalie precise e complete che accompagnano tutti i disegni permettono di identificare con esattezza i soggetti illustrati. Compaiono qui gli unici esempi di edifici religiosi esistenti nel fascicolo sulle « fabbriche »: si tratta delle piante di due istituti gesuitici¹⁹, il collegio di S. Luigi e il noviziato di S. Ignazio (XIV, 108 e 91), oltre al « Nuovo Ospedale della Vitta » (XIV, 88) e alla Certosa di Bologna (XIV, 94).

La maggior parte dei fogli bolognesi riguarda tuttavia l'architettura civile e in particolare i palazzi delle famiglie senatorie, costruiti in epoche precedenti, ma rinnovati fin dagli ultimi decenni del Seicento at-

¹⁹ Viene abbastanza spontaneo collegare le visite dei collegi gesuitici di Bologna e di Ferrara (XIV, 72) alla figura di Francesco Bianchini, che il Muttoni conobbe a Roma nella sua veste di conservatore alle antichità: il Bianchini, gesuita, proveniva proprio dal collegio di Ferrara (cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1968, pp. 187-194).

traverso importanti interventi negli interni²⁰. Ad essi il Muttoni riserva sei disegni in pianta e due rilievi di scaloni. Troviamo anche due ville del territorio attorno a Bologna: le citate villa Ranuzzi a Bagnarola e la grande villa Albergatti di Zola Predosa.

Con le opere di ristrutturazione di fine secolo si vollero adeguare le preesistenti strutture dei grandi palazzi urbani al nuovo spirito sfarzoso delle cerimonie che coinvolgevano le famiglie facenti parte del Senato bolognese. I palazzi mutarono aspetto, i saloni vennero riccamente decorati, ma l'elemento strutturale su cui si concentrarono gli interventi piú rilevanti e che meglio rispondeva al tradizionale gusto scenografico emiliano per la pittura quadraturista era lo scalone nobile. Non a caso, i disegni del Muttoni mettono in evidenza proprio la posizione e la forma degli scaloni, mentre la distribuzione degli altri spazi interni è lasciata a poche linee, a volte molto schematiche.

Due dei maggiori esempi di scaloni presenti in città sono stati registrati in piante specifiche: la scala di palazzo Marescotti-Brazzetti, 1680 (XXIV, 206), di Gian Giacomo Monti (1620-1692) e della scala assai originale di palazzo Ranuzzi del 1695 (XXIV, 207), attribuita a Giovanni Battista Piacentini, non altrimenti noto. Queste strutture di eccezionale interesse dovettero colpire la fantasia del Muttoni, cosí attento, nelle sue opere, al tema della scala. È significativo, infatti, che per entrambi gli esempi bolognesi si trovino precise corrispondenze in altrettanti progetti muttoniani documentati nel fondo di Porlezza: possiamo riconoscere lo schema dello scalone Marescotti nell'impianto di una delle due grandi scale progettate per Villa Valmarana ad Altavilla (XXIV, 200), cosí come vediamo ricomparire nel progetto per la scala di palazzo Farsetti a Venezia (XXIV, 195) l'idea del « pergolo (cioè una balconata) che s'agira attorno la Scala » Ranuzzi; la didascalìa che accompagna il progetto veneziano riprende anche le stesse parole di quella del rilievo bolognese: « un pergolo attorno... per sfogo e comunicazione delle Camere ».

Un altro caso interessante è quello di palazzo Fantuzzi, prestigioso edificio cinquecentesco al cui interno venne costruito nel 1680 un nuovo scalone (XIV, 92) progettato da Paolo Canali (1618-1680) con una forte sensibilità luministica: il vano, infatti, prende luce da entrambi i lati attraverso finestre senza infissi che si aprono su due corti loggiate,

²⁰ G. Cuppini, *I palazzi senatori a Bologna*, Bologna 1974.

attorno alle quali si distribuiscono le stanze del palazzo. Lo scalone diviene qui centro dinamico dell'edificio e si pone esplicitamente come luogo di spettacolo non solo architettonico, come il Muttoni non manca di notare: « nel soffito vi è un'apertura con balaustrata ornata p. andarvi degl'aspetatori, o sonatori in occasione di Feste ».

Raramente altri fogli del fondo muttoniano hanno didascalie altrettanto ricche di osservazioni e notizie particolari: questo aspetto, certamente non casuale, è generato piuttosto dall'adesione personale e dall'entusiasmo provato dal Muttoni di fronte a proposte architettoniche di taglio così dinamico e scenografico.

IV.3. - PROGETTI E STUDI.

Da ultimo, ma certamente non ultimo per importanza, resta il gruppo di trentacinque progetti distribuiti fra tutti i fascicoli, ma, come vedremo, con particolare concentrazione e livello qualitativo nel fascicolo dedicato alle scale (XXIV).

Il numero dei progetti non è molto ingente se paragonato alla quantità totale di tutti i disegni del fondo, tuttavia rappresenta un apporto significativo al catalogo delle opere muttoniane, grazie ad una serie di conferme e di novità che ora vedremo.

Rientrano in questo gruppo innanzitutto i cinque disegni esplicitamente firmati dal Muttoni (XIV, 106; XXIV, 192, 193, 195, 203) e i 30 soggetti che, come abbiamo già avuto modo di vedere sopra, sono corredati da didascalie in cui compaiono espressioni come « delineato per... », « ho delineato per... », « posto in opera per... » con l'indicazione del committente o del luogo cui il progetto era stato destinato; due di questi riportano anche la data di ideazione²¹. A volte, a conferma del loro carattere progettuale, i disegni in questione presentano un tipo di grafica che già altrove abbiamo definito esecutiva.

La maggior parte dei disegni (venticinque) sono di area veneta, ma ad essi vanno aggiunti il foglio che illustra una variante di palazzo reale per Federico IV di Danimarca (da accostarsi al progetto firmato

²¹ « Scala dellineata p. il S.r Co. Roberto Trissino, al suo Palazzo in Vicenza a Ponte Furo. 15 Gen.o 1708 » (XXIV, 202); « Sederi, ò siano Canape dà collocare tra un Porton e Altro ... »; sul verso del foglio: « 1726 p. Altavilla » (XV, 141).

dello scalone, XXIV, 203), tre disegni di ambito lombardo e un progetto « da mandare a Ravenna », non meglio identificabile.

Ci sembra interessante iniziare proprio dai tre disegni lombardi (XII, 12, 27 e XIV, 52), due tabernacoli « da farsi di vivo » (cioè da eseguire) e un edificio con vastissima corte, non identificabile, tutti corredati dalla scala di misure in « braccia milanesi ». I disegni, purtroppo non datati, sono forse attribuibili al periodo precedente l'arrivo del Muttoni a Vicenza e in tal caso fornirebbero una testimonianza inedita sull'attività lombarda dell'architetto²².

Le novità più rilevanti provengono dal fascicolo sulle scale dove su 18 disegni troviamo ben 10 progetti (oltre a tre studi generici sul tema): in alcuni casi abbiamo delle conferme di opere già note, come gli scaloni per palazzo Repeta (XXIV, 192) e per la villa Fracanzan di Orgiano (XXIV, 193) o come la soluzione per Federico IV (XXIV, 203) o la scala d'ingresso alla villa superiore di Trissino (XXIV, 197). Ma anche questi casi, come si può ricavare dalla consultazione delle relative schede, consentono aggiornamenti e precisazioni.

Sei sono i progetti inediti contenuti nel fascicolo: la scala per la villa Thiene a Isola di Carturo (XXIV, 194) apre una nuova voce nel catalogo muttoniano e così le scale progettate nel 1709 per palazzo Farsetti a Venezia (XXIV, 195), poi eseguite su disegno diverso, tuttora di incerta attribuzione. Quest'ultimo progetto appartiene ad un periodo particolarmente fortunato, quando, nello stesso 1709, accanto alla importante commissione del patrizio veneziano Farsetti, il Muttoni aveva ricevuto l'incarico di stendere il progetto per il palazzo reale di Federico IV di Danimarca ed anzi le due commissioni sono strettamente legate, poiché l'architetto ebbe contatti col Farsetti probabilmente a Vicenza stessa quando questi, in qualità di capitano veneto, accolse nel Natale 1708 Federico IV in visita alla città di terraferma. Non sembra allora frutto di una semplice coincidenza il fatto che tutti questi contatti siano sfociati nella nomina ufficiale del Muttoni ad « Architetto e pubblico perito » della città di Vicenza, avvenuta il 17 marzo 1709²³.

²² Si vedano le relative schede e quella del campanile di Santo Stefano a Milano (XIII, 37).

²³ Si ricorda a questo proposito che i figli del Muttoni nati prima del viaggio a Roma ebbero come padrini personaggi illustri della Vicenza di allora: per Domitilla Anna Cattarina, battezzata nel 1700, il conte Francesco Piovene e la moglie del conte Lodovico Caldogeno; per Giuseppe Nicola Defendente, nato nel 1702,

Entrambi i progetti di scale per il Farsetti e per il re di Danimarca elaborano schemi interessanti, dai quali emerge la ricerca di effetti spettacolari, come la proposta di un « pergolo » (cioè di un balcone) attorno allo scalone di Venezia e la stessa struttura a rampe elicoidali dell'immensa macchina pensata come fulcro dinamico di tutto il palazzo per il re danese²⁴.

Altrettanto inediti sono i due progetti per lo scalone di villa Valmarana ad Altavilla (XXIV, 199 e 200) che si inseriscono, per altro, in una vicenda nota: il Puppi e il Barbieri hanno già avuto modo di esaminare documenti e disegni che hanno accertato definitivamente la paternità muttoniana della villa²⁵; tuttavia i progetti di Porlezza ci informano dell'esistenza, finora del tutto ignota, di alcuni studi del Muttoni per uno scalone da costruirsi entro un enorme vano pensato per contenerlo, ma mai utilizzato a questo scopo, probabilmente per il costo eccessivo di una struttura così imponente e antieconomica. Una delle due soluzioni proposte (XXIV, 199) prevedeva una rampa d'accesso centrale suddivisa poi in una doppia rampa a tenaglia, del tutto simile a quella vista e disegnata dal Muttoni a Bologna in palazzo Marscotti. Fra i fogli del fascicolo sull'ornato troviamo un altro disegno relativo alla stessa villa, eccezionalmente datato (« 1726 »): si tratta precisamente dei « sederi ò siano Canape dà collocare tra un Porton e Altro... » (XV, 141).

Un quinto progetto riguarda una proposta di nuovo grandiosa per uno scalone da inserire nel cortile di palazzo Civena-Trissino (XXIV, 202: « Scala dellineata p. il S.r Conte Roberto Trissino, al suo Palazzo in Vicenza a Ponte Furo. 15 Gen.o 1708 »): anche in questo caso l'idea non venne realizzata, sostituita da un disegno assai più moderato di Domenico Cerato.

Infine troviamo un ultimo progetto dedicato ad una scala « delineata p. l'Ill.mo S.r Co: Horatio Trento nel suo Palazzo in Vicenza apresso il Domo », cioè palazzo Trissino al Duomo (XXIV, 198). Il di-

il conte Roberto Trissino e la contessa Camilla Trento Valmarana. (U. Saccardo, *Notizie d'arte ...*, cit., 1981, pp. 270-274).

²⁴ Si noti che il Muttoni nella prefazione all'*Architettura di Andrea Palladio* a p. XII cita il progetto per Federico IV, assieme ai disegni per la parrocchiale di Lefte, come le « due sue invenzioni, delle quali si compiace più di ogni altra ».

²⁵ L. Puppi, *La "Morosina" ...*, cit., 1972-73; F. Barbieri, *I disegni di Francesco Muttoni a Chatsworth ...*, cit., 1981.

segno sembra riferirsi ad un rinnovo dello scalone già esistente²⁶, per altro non realizzata. Il fascicolo sulle « fabbriche » offre un progetto inedito, firmato e molto circostanziato, anche se in stato di abbozzo, per il « Palazzo che intende Fare l'Ill.mo Sig.r Co. Alessandro Poiana in Vicenza » (XIV, 105), noto come palazzo Poiana-Matteazzi. Sembra possibile che il palazzo sia stato effettivamente eseguito seguendo l'idea del Muttoni, almeno per quanto riguarda la struttura interna dell'edificio²⁷.

Nello stesso fascicolo sono individuabili solo altri due progetti muttoniani, il primo dei quali è il prospetto frontale e laterale di una villa, privo assolutamente di indicazioni (XIV, 48), ma molto vicino alla villa Cerchiarì di Isola Vicentina, edificata, stando al Cevese, nel 1722²⁸: non essendo conosciuto l'autore, lo studioso aveva proposto il nome del Marchi, indotto a ciò dall'osservazione di modi tipici del rocò vicentino. Il disegno di Porlezza propone effettivamente un'attribuzione al Muttoni, benché la realizzazione abbia comportato alcune varianti, come la scala di ingresso e le cornici piú mosse e sagomate delle finestre e la trabeazione sopraelevata del pronao. Lo schema di facciata proposto nel disegno ed essenzialmente realizzato non denota particolari innovazioni rispetto ai tradizionali prospetti delle ville venete e sta a dimostrare una certa aderenza del Muttoni, almeno in questo caso, alle costanti tipologiche della locale architettura di villa²⁹.

L'altro progetto presente nel fascicolo sulle fabbriche non è assolutamente identificabile, per via di una didascalia del tutto incomprendibile: se ne ricava forse solamente la destinazione per Ravenna (XIV, 76). Il disegno, uno schizzo planimetrico puramente indicativo e segnato da pentimenti e cancellature, ripropone il tipo della villa a pianta centrale di matrice palladiana, arricchendolo di una articolata composizione degli spazi attorno alla sala a croce greca e destinando un vano considerevole ad un importante scalone nobile.

Infine, dal fascicolo sulle fontane e da quello sugli altari possiamo estrarre alcuni disegni che danno conferma dei rapporti avuti dal Mut-

²⁶ F. Barbieri, *Vicenza città di palazzi*, Milano 1987, p. 110.

²⁷ *Ibidem*, pp. 144-149.

²⁸ Cfr. R. Cevese, *Le ville ...*, cit., 1971, vol. II, p. 433.

²⁹ Si veda a questo proposito anche il disegno di pianta e spaccato di villa, senza alcuna indicazione (XIV, 53): la costruzione simmetrica e rigorosa riporta alla tradizione palladiana e soprattutto scamozziana.

toni con la famiglia Capra a Camisano Vicentino: questi contatti erano già stati ipotizzati dal Fasolo³⁰ a proposito dalla foresteria della villa dei Capra, per la quale il fondo di Porlezza produce un progetto di fontana, evidentemente non eseguito (XXI, 188), che prevedeva una vasca inserita in una parete mossa, quasi in forma di esedra, secondo un'idea che, sia pur in una traduzione in termini settecenteschi, richiama certe soluzioni viste dal Muttoni nei giardini di Roma e di Frascati. Altri interventi dell'architetto, di nuovo limitati alla fase progettuale, si ebbero per il rifacimento di un altarino all'interno della chiesa di Santa Maria di Camisano (XII, 14) e per « riparare et adornare il Campanile (della medesima chiesa) dalli d'anni [sic] d'un fulmine » (XIII, 39).

Abbiamo dato solo alcuni cenni delle novità che si possono ricavare dal fondo di Porlezza riguardo il catalogo delle opere architettoniche del Muttoni: l'interesse che ne può derivare rende necessari successivi e indispensabili approfondimenti.

³⁰ G. Fasolo, *Ville ...*, cit., 1929, pp. 102-103.

CAPITOLO V

QUALCHE SPUNTO SUL RAPPORTO FRA IL MUTTONI GRAFICO E IL MUTTONI ARCHITETTO

La differenza sostanziale, cui abbiamo già accennato, esistente fra la raccolta di disegni di Porlezza e i gruppi di disegni di Washington Chatsworth e il codice Twisden¹ sta nella diversa destinazione, di uso quasi privato la prima, di uso decisamente « pubblico » i secondi, raccolti e commissionati da personaggi come Lord Burlington o Thomas Twisden e legati in modi piú o meno palesi alla nuova edizione del trattato palladiano cui il Muttoni dedicò gran parte della sua vita, con l'intenzione di non limitare il proprio intervento alla semplice ripresa delle precedenti edizioni.

Considerando assieme gli uni e gli altri, si vede come, anche se su piani diversi, sia possibile recuperare un filo conduttore comune al progetto editoriale e al fondo di Porlezza che, preso nel suo insieme di disegni e libri di studio, sembra illustrare un percorso logico del tutto analogo, anche se svolto in tono minore e con colorazioni diverse legate piú direttamente alle originarie motivazioni di studio e di approfondimento personali.

Lo schema dell'edizione critica del trattato palladiano risulta ovviamente incentrato sull'opera del Palladio, ma il programma generale del Muttoni, sia pur variato piú volte e solo in parte attuato², preve-

¹ Lasciamo da parte, qui, i disegni del Museo Civico e della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, nonché i progetti vari di sparsa ubicazione che man mano si vanno conoscendo (cfr. M. Azzi Visentini, *Il giardino veneto*, Milano 1987 e, per altri aggiornamenti, il catalogo *I Tiepolo e il Settecento vicentino*, Milano 1990).

² Una prima stesura è quella documentata dalla Carta Geografica inclusa nel I tomo dell'*Architettura di Andrea Palladio*, con la data 26 agosto 1739. La prefa-

deva anche la pubblicazione delle opere e dei disegni del Maestro non inclusi nell'edizione originaria, con l'aggiunta delle osservazioni raccolte dallo stesso Muttoni sullo stato reale delle costruzioni; inoltre, la sezione teorica del trattato palladiano sull'uso degli ordini architettonici venne affiancata da un apposito tomo (il terzo) che offriva con « metodo compendioso » un confronto fra le proporzioni dettate da Vitruvio, Palladio, Vignola, Serlio e Scamozzi. Un altro volume, destinato all'antico, avrebbe raccolto i relativi disegni inediti del Palladio, mentre, in ultimo, il volume sull'architettura veneta successiva al Palladio avrebbe illustrato la continuità nel presente.

Il parallelismo fra l'edizione critica del Palladio e la struttura che il Muttoni ha dato al suo lascito sta appunto nel fatto che a Porlezza, accanto ai tomi dell'Architettura di Andrea Palladio che il Muttoni andava pubblicando, esistevano, come abbiamo già visto dall'Inventario, testi teorici (i trattati di Vitruvio, Serlio, Vignola e Scamozzi), e testi tecnici relativi a materie affini all'architettura, mentre l'antichità era illustrata dal fascicolo perduto delle « Misure delle Fabbriche antiche di Roma... », rilevate dal Muttoni nel 1708; infine i fascicoli dell'archivio tematico di disegni completavano l'orizzonte informativo documentando esempi architettonici effettivamente esistenti in contesto non piú solo veneto, ma anche romano, bolognese e lombardo.

Se abbiamo potuto riscontrare criteri formativi analoghi, non dimenticheremo tuttavia che la raccolta privata, devoluta solo in un secondo tempo ai giovani di Cima, si presenta per certi versi piú ricca di materiali legati a interessi ed esperienze personali del Muttoni architetto, mentre l'impresa editoriale resta, come è ovvio, piú rigorosamente imperniata sull'opera del Palladio, sui suoi precedenti teorici e sugli esiti a lui successivi.

zione allo stesso tomo, di un anno piú tardi, comunica già i cambiamenti avvenuti nel frattempo: l'opera viene ampliata di un undicesimo volume, per l'aggiunta di molti nuovi disegni del Palladio. Infine, presentando il IV tomo il Muttoni annuncia una nuova ridistribuzione del materiale dovuta a ristrettezza di tempo e ad esigenze di maggior organicità, programmando un dodicesimo volume (proprio al dodicesimo stava lavorando il Muttoni nello stesso 1743, quando stese l'« Inventario » per Cima: vedi « n. 18. Misura delle Fabbriche antiche... »). Dopo la morte dell'architetto il piano di lavoro fu rispettato fino a comprendere la ristampa completa dei quattro libri del Palladio e la pubblicazione di sue opere nel Veneto (9 volumi). I progettati e interessanti volumi sulla architettura veneta recente e sull'antico non videro mai la luce.

Noteremo, inoltre, che la volontà di documentazione diretta, che ha spinto il Muttoni a raccogliere nel suo archivio il maggior numero di concreti esempi architettonici di cui avesse avuto conoscenza, trova un corrispettivo nella curiosità operativa con cui egli ha condotto il controllo « in situ » delle architetture palladiane, pubblicandone i risultati non a caso proprio nel primo volume della sua nuova edizione, incontrando così le critiche dei sostenitori di una ortodossia palladiana fondata sul valore ideale del progetto. Tuttavia fu questa nota di pragmatismo a dare al lavoro del Muttoni quella apertura originale nei confronti del Maestro che gli verrà tanto contestata.

Il Palladio ha dunque costituito per il Muttoni un punto di riferimento costante e non solo in sede teorica: tuttavia anche nell'ambito delle sue realizzazioni architettoniche egli operò in base a criteri personali che, introducendo nell'architettura vicentina accenti originali e nuovi, determinarono nel percorso della cultura palladiana e scamozziana della città una breve pausa, destinata ad essere superata a sua volta dalle nuove correnti del neoclassicismo.

Il Muttoni si staccò dal linguaggio della scuola vicentina soprattutto nell'ambito del lessico decorativo e nella sua viva adesione a due tematiche strutturali di cui troviamo nel fondo di Porlezza chiara testimonianza: si tratta del tema del giardino e di quello della scala.

Si daranno qui solo gli spunti di un discorso sull'adesione dell'architetto al gusto contemporaneo secondo uno spirito che il Barbieri considerò vicino al cosiddetto « barocchetto » lombardo³, leggibile già nei primi interventi muttoniani a Vicenza per evidenziarsi poi nelle opere successive all'esperienza romana. Si pensi da un lato alle cornici borrominiane delle finestre di palazzo Velo o alle caratteristiche specchiature dalle superfici scalpellate presenti già nel prospetto interno della Biblioteca Bertoliana e destinate a divenire quasi una firma del Muttoni. Dall'altro lato, l'edificio in cui meglio si può recepire l'influsso di certe soluzioni di facciate romane è senz'altro palazzo Trento-Valmarana a Vicenza (1712-1718), il cui prospetto sul giardino, incurvato nelle ultime campiture laterali, ricorda il gusto quasi leggero di alcune di quelle ville tardo barocche che il Muttoni vide sul Gianicolo, fra tutte il curioso « Vascello » (XIV, 100 e 101). Non stupisce, per altro, l'inclinazione del Muttoni ad una resa non tanto volumetrica quanto

³ F. Barbieri, *Una interessante ripresa ...*, cit., 1961, p. 287.

pittorica del prospetto, in piena adesione ad una sensibilità tipicamente settentrionale e veneta in particolare.

Nella progettazione degli spazi interni la continuazione di schemi tradizionali, come quello della sala passante, è rinnovata dalla sensibilità tutta moderna per lo scalone, elemento strutturale caratterizzato da un forte aspetto dinamico e da funzioni distributive degli ambienti. Abbiamo già avuto modo di vedere come l'esperienza degli scaloni bolognesi abbia lasciato traccia nelle opere del Muttoni: citiamo ancora, a questo proposito, lo scalone nobile di palazzo Trento-Valmarana, che presentava una variante dell'idea del poggiolo derivata dallo scalone Ranuzzi di Bologna e, nello stesso palazzo, la scala di raccordo fra il piano dell'atrio e il più basso livello del giardino esterno.

Il costante interesse del Muttoni per questo tema architettonico è confermato, anche in tarda età, dal grande progetto dei portici di Monte Berico, dove l'architetto ripropone la struttura dinamica e sintattica della scala collocandola ora non più all'interno di un edificio, ma nello spazio aperto della città. Mi sembra interessante che questa soluzione urbanistica trovi di nuovo un diretto antecedente proprio a Bologna, nei portici di S. Luca, come ha suggerito espressamente lo stesso Muttoni in uno scritto dedicato al suo progetto⁴: non si può non rilevare la ricchezza di apporti che l'architettura del Muttoni deve alla città emiliana, apporti che sino ad ora non erano potuti emergere.

Un altro aspetto che unisce il Muttoni allo spirito del suo tempo è dato, come si è accennato, dal suo interesse per il tema del giardino, legato alla problematica dell'organizzazione di spazi aperti. L'architetto ricordava certamente la varietà di soluzioni viste a Roma e soprattutto a Frascati quando progettò la sistemazione del parco delle ville Trissino a Trissino, forse la più conservata e senz'altro una delle più interessanti realizzazioni muttoniane. L'architetto tuttavia va oltre i modelli romani e quelli francesi conosciuti attraverso le stampe e, stimolato dal mosso ambiente collinare, ricerca una integrazione fra architettura e natura secondo una visione già aperta al gusto del pittore, tipicamente settecentesco. Il fondo di Porlezza ci consente di rilevare anche una singolare affinità fra i pilastri rococò del portale che apre al viale delle cedraie a Trissino e le due torrette o belvederi del

⁴ F. Muttoni, *Osservazioni intorno alle fabbriche fatte e da proseguirsi in onore della Beata Vergine Maria di Monte Berico di Vicenza raccolte dall'Architetto N. N.*, Vicenza, P. Berno, 1741, p. xiv.

giardino adiacente al Castello Visconti a Brignano d'Adda, rilevato in pianta dal Muttoni in un foglio datato 1721 (XIV, 126). Le torrette, di cui il nostro architetto apprezza il « vago Disegno », risentono del gusto per le 'cineserie', pienamente inserite in quella corrente architettonica spesso denominata 'barocchetto lombardo'. Questo incontro di gusti col Ruggeri, autore dell'intervento a Brignano⁵, conferma la mai sopita consonanza dello stile muttoniano con la cultura architettonica lombarda, che ne aveva costituito il bagaglio formativo.

⁵ C. Perogalli - M. G. Sandri, *Ville delle provincie di Bergamo e Brescia*, Milano 1969, *ad vocem*.

CATALOGO DEI DISEGNI

AVVERTENZA

Gli otto fascicoli tematici qui schedati raccolgono 289 singoli disegni, distribuiti su un totale di 258 fogli. Ogni disegno occupa ora la pagina singola, ora la pagina doppia e talvolta piú disegni sono tracciati sul medesimo foglio, come nel caso del fascicolo sui pavimenti (XXV) e dell'ornato (XV).

Ogni fascicolo è cucito in una copertina di cartoncino, contrassegnata dal titolo e dal numero progressivo dell'*Inventario*. All'interno, ogni foglio è stato numerato dal Muttoni solo sul 'recto' e non è raro riscontrare errori di numerazione.

Talvolta le tracce sul 'verso' (disegno o parole) sono cancellati con alcune righe, trattandosi in quei casi di carta riutilizzata come supporto di un altro disegno posto sul 'recto': sono appunti relativi alle impressioni del viaggio a Roma (XIV, 64 verso, 83 verso, 85 verso e 103 verso; XII, 16 verso, 19 verso e 4 verso, 17 verso, 25 verso) e alcune note di pagamenti per lavori compiuti o per spese domestiche (XIV, 48 verso e 54 verso). Purtroppo questi appunti non sono sempre interamente leggibili, perché coperti da strisce di carta incollata usate per la rilegatura.

Nel presente catalogo ogni scheda è individuata da tre cifre: *a*) la cifra romana corrisponde all'ordinamento progressivo dato dal Muttoni a ciascun fascicolo (cfr. *Inventario*); *b*) la cifra araba che segue, fuori parentesi, riporta la numerazione progressiva, da 1 a 211, data da me ad ogni scheda e, contemporaneamente, ad ogni foglio e relativa fotografia; *c*) la cifra araba posta fra parentesi fa riferimento all'impaginazione data dal Muttoni fascicolo per fascicolo. Considerando che quest'ultima numerazione dei fogli (citata fra parentesi) non è sempre regolare, ho preferito servirmi del nuovo numero progressivo ogni volta che ho dovuto rimandare alle foto dei disegni o alle schede.

PENSIERI D'ALTARI

n. 32 [sic]

**Pensieri d'altari raccolti in Roma et altre città d'Italia & C.
et abbozzi di invenzione**

Il fascicolo si compone di 28 disegni d'altari, tre stampe francesi seicentesche incise da Jean Le Pautre (Parigi, 1618-1682) per l'editore Gérard Jollain (morto nel 1683 a Parigi)¹, e quattro fogli di riutilizzo che portano sul 'verso' appunti del viaggio a Roma e percorsi della città individuati da nomi di chiese: materiale, quest'ultimo, certamente già copiato e riunito nel « Libretto manoscritto d'oservazioni da me fatte in Roma, et della Potenza del Senato, e Cittadini Antichi e loro generosità », opuscolo oggi perduto, citato nell'« Inventario » allegato alle carte del Fondo di Porlezza.

Come risulta già dal titolo, i 28 disegni hanno provenienze diverse: prevalgono gli esempi romani, 17, ma c'è anche un nutrito gruppo di studi originali del Muttoni, 11 in tutto, dei quali due di destinazione milanese (XII, 12 e 27), uno per Camisano Vicentino (XII, 14) e una serie di disegni forse riconducibili a quell'unico intitolato dal Muttoni, « P.mo Pensier per Casa Thiene » (XII, 16), e comunque rientranti nella medesima tipologia dell'altare a muro di medie dimensioni, inserito in una cappella.

Dei 17 disegni romani, solo 5 risultano essere rilievi tratti dal vero: l'altare di S. Galla (XII, 5), l'altare maggiore in SS. Trinità dei Monti (XII, 17), un fastigio d'altare con pianta di cappella, non meglio indicato (XII, 18) e l'altar maggiore in S. Pudenziana (XII, 25); si aggiunge a questi il disegno, genericamente definito dal Muttoni come

« Pensier d'Altare », che mi è parso in realtà del tutto corrispondente all'altar maggiore della chiesa di Gesù e Maria in via del Corso a Roma, eretto da Carlo Rainaldi intorno al 1675² (XII, 22).

Per i restanti 12 disegni, ho rintracciato una fonte a stampa, non citata dal Muttoni, tuttavia sicura: Andrea Pozzo, *Prospettiva de' pittori et architetti*, Roma 1693-1700, parte II. Si manifesta qui nel Muttoni la tendenza a copiare da incisioni dell'epoca (cfr. i fascicoli XX, XXI e XIV), modalità affiancata e quasi preferita al rilievo diretto dal vero.

Si rammenta che Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709)³ pittore e architetto, attivo principalmente a Roma dal 1681 e a Vienna dopo il 1702, è un'artista particolarmente significativo del momento di transizione dal barocco al rococò; nella sua opera pittura e architettura operavano in stretta interdipendenza secondo il concetto estetico dell'unità delle arti: la pittura intesa come architettura illusoria, l'architettura intesa in termini teatrali e quasi pittorici.

Non va dimenticato che il Pozzo era particolarmente noto per l'allestimento di « teatri sacri », cioè architetture effimere dipinte su piú teli (« telari ») e disposte all'interno delle chiese; simili allestimenti, occasionati da particolari celebrazioni religiose, suggerivano spazi piú ampi e diversi da quelli esistenti, attraverso inganni ottici e prospettici.

Questa labilità di confini fra architettura reale e architettura dipinta, in sintonia con la tipica tendenza del barocco romano all'unità di decorazione e architettura, è alla base del Trattato *Prospettiva de' pittori et architetti*, somma dell'illusionismo barocco, presentata dal Pozzo come una raccolta 'manualistica' di modelli di sua invenzione, in parte eseguiti, in parte rimasti sulla carta. Ed è lo stesso autore che spesso invita chi ne sia interessato a riutilizzare i progetti non realizzati: l'idea, scrive, « è rimasta senza padrone, onde potrà ognuno servirsene a suo piacere » (*Prospettiva...*, cit., parte II, tav. 64). Il Muttoni riflette questo atteggiamento in alcune delle sue didascalie ai disegni del Pozzo: ad esempio, « idea... da dipingersi et anco da farsi realmente di pietre o stuchi » (XII, 9); « Pensier d'altare che può servire in qual si sia sitto si in grande come mediocre » (XII, 11).

Gli esempi di altari presentati dal Pozzo nella II parte del Trattato e che ritroviamo ripresi dal Muttoni illustrano principalmente la tipologia dell'altare a blocco appoggiato ad una parete di fondo, sormontato da un grande paramento architettonico con colonne, spesso in doppia coppia, e terminato in alto da imponente e ricco fastigio. Mo-

vimento e colore venivano dati dalla frequente disposizione delle colonne su assi diagonali, dall'uso non raro di colonne tortili e dall'impiego di marmi colorati e materiali preziosi. Di un genere un po' diverso sono le due varianti proposte dal Pozzo per la sistemazione dell'abside del Gesù (XII, 8, 13), nelle quali la mensa dell'altare viene ad essere un elemento che si inserisce nel grandioso insieme architettonico.

Gli altari del Pozzo sono stati ripresi tutti dal Muttoni, ad eccezione della soluzione definitiva per l'abside della chiesa del Gesù e di una variante per l'altare di S. Luigi nella chiesa di S. Ignazio. Volta per volta, l'architetto ha scelto di riprodurre, insieme alla pianta, solo la veduta in prospettiva (spesso parziale), oppure solo l'alzato in proiezione ortogonale (« elevatione geometrica », XII, 11), dove invece il Pozzo, per quasi ogni soggetto dava due tavole: una con la prospettiva e la seguente con alzato e pianta.

Le didascalie del Muttoni ai disegni tratti dal Pozzo sono molto sintetiche o addirittura assenti. Egli non si cura di segnalare la fonte romana ed anzi i suoi pochi cenni descrittivi, relativi alla possibilità di realizzare alcune delle « idee », potrebbero a prima vista far pensare che si tratti di progetti originali suoi propri. L'unica didascalia particolarmente lunga è stata riservata all'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù, dove l'architetto aggiunge di propria mano, insolitamente, una nota di schietto apprezzamento (cfr. scheda XII, 2).

La tecnica usata dall'architetto in questi fogli è la matita; diversamente che nei disegni di giardini e fontane (fasc. XX e XXI), anch'essi tratti da incisioni, la matita non è stata successivamente ripassata a penna e pennello ed il segno, sicuro e preciso, è rimasto integro, con un risultato qualitativo decisamente buono (cfr. in particolare il disegno XII, 13), che contraddistingue questo gruppo di « copie » da altri esaminati altrove (cfr. i fascicoli XX e XXI).

La tipologia dell'altare architettonico a muro, sia pure in forme semplificate rispetto ai modelli romani, è presente anche in quegli otto disegni che si possono ritenere studi del Muttoni; il « P.mo Pensier d'Altare p. Casa Thiene » (XII, 16), è una variante per l'altare della cappella Thiene in Santa Corona a Vicenza, eseguito dal Muttoni su altro disegno. Gli altri studi sono variazioni sullo stesso tema dell'altare con ancona sovrapposta, terminata in alto da fastigio più o meno mosso ed affiancato da elementi architettonici come colonne (XII, 4, 19, 31), oppure una cornice di leggero aggetto (XII, 18), o volute e

forme quasi naturalistiche (XII, 26). Il tabernacolo è disegnato solo sull'« Abozo di Altare » (XII, 28). Studio forse vicino all'altare della Madonna nella chiesa di San Francesco a Schio. Per alcuni di questi disegni si può anche ipotizzare un legame con lo studio sopra citato per la cappella Thiene in Santa Corona, ma l'ipotesi non è confermata da sicuri elementi.

Due disegni di destinazione milanese (le scale metriche sono in « Brazza Milanese », cfr. XII, 12 e 27) illustrano altrettanti tabernacoli « da farsi di vivo ». Sono due progetti molto diversi dalla maggior parte dei disegni di Porlezza; il tratto e lo stile così severi, nonché la scala milanese inducono a ritenere che siano stati pensati dal Muttoni ancora prima del trasferimento a Vicenza del 1696 (cfr. le schede XII, 12 e 27).

Per definire i disegni di questo fascicolo il Muttoni usa una terminologia quasi assente in altri, come quelli su giardini e fontane (XX e XXI), dove compaiono immagini di luoghi esistenti, sia pur tratti da incisioni; qui, invece, molti disegni sono riproduzioni di progetti estratti, appunto, da un trattato ed i termini usati spesso sono: « Pensier », « Idea », « Disegno », « Abozo ». Sarebbe interessante riconoscere un impiego differenziato dei vocaboli che distinguano ora idee altrui (in questo caso le tavole del Pozzo o i disegni romani dal vero) ora progetti del Muttoni.

In realtà si osserva che i termini citati, del tipo « pensier », « idea », rimandano in genere ad un unico concetto di ' progetto ' non necessariamente legato ad una destinazione concreta e precisa: è il caso degli studi e delle varianti muttoniane, così come alcune delle invenzioni del Pozzo non realizzate.

¹ Cfr. per entrambi Benezit, *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs*, Paris 1976, vol. VI, p. 591 e p. 90.

² Cfr. E. Lavagnino - G. R. Ansaldi - L. Salerno, *Altari barocchi in Roma*, Roma 1959, p. 150.

³ Cfr. la monografia di N. Carboneri, *Andrea Pozzo Architetto*, Trento 1961.

XII, 1 (1)

[Nessuna indicazione autografa].

matita, penna, carta bianca
mm 290 × 190

Il disegno è tratto da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., II, tav. 75, ivi indicato come « Altare capriccioso ». Il Muttoni ha ripassato a penna solo le figure piú regolari e plastiche. Il tratto sommario sembra trascurare per l'appunto la caratteristica 'capricciosa' del modello, tralasciando le due colonne laterali « sedute », cioè con la parte inferiore del fusto incurvata verso l'esterno.

Il disegno, diversamente dagli altri di questo fascicolo, non ha una buona impostazione prospettica.

* * *

XII, 2 (2/3)

Prospetto del Altare di S. Ignatio nel Giesù di Roma, e sua pianta geometrica.

Questo Altare è uno dei Più Magnifici di Roma e del Universo. Le Statue e Basi rilievi sono di Marmo di Carara esquisitamente scolpiti. Li Intagli tutti sono di Bronzo d'Orato [sic], e così e Canellature delle Colone che rinchiudono il rimanente di esse da Lapis Lazulo. La Statua di S. Ignatio è d'argento ricamente adornata di Pietr Preciosissime. Nelle Parti Lateralli e ne Piedestali vi sono li Bassi Rilievi.

Il Rimanente della Cappella è Adornata pur di Bronzo Marmi Peregrini, e le Gran Lenese [sic] sono di Marmo Antico, i Capitelli di Bronzo d'orati, e la Cornice di Marmo bianco.

Sotto la Mensa di questo altare si venera il Corpo di S. Ignatio Loiola Istitutore della Religione del Giesú.

Le Colone sono grose di diametro Palmi quatro Romani et Lunghe trenta.

Palmi Romani d'Ar.to.

matita e carta bianca
mm 290 × 405 (foglio doppio)

Il disegno rappresenta l'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù a Roma, al quale viene aggiunta in calce la pianta. Esso è tratto da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., tavv. 60 e 61, riunite in un solo disegno. La didascalia del Muttoni, particolarmente lunga, riprende, ampliandola, la descrizione data dal Pozzo e aggiunge una nota, insolita, di apprezzamento per l'intero progetto (« questo Altare e uno de piú Magnifici di Roma e del Universo »).

L'altare era stato terminato da poco, costruito fra il 1696 e il 1700, conforme alla tavola del Trattato. I gruppi scultorei sono di Pierre Legros, Bernardo Ludovisi e Giovanni Battista Théodon.

L'altare è particolarmente ricco nelle forme architettoniche e nei gruppi scultorei e, secondo la tipica tendenza del Barocco romano, impegna l'intera cappella, creando un organico effetto spaziale (N. Carboneri, 1961, pp. 31-33 e L. Lavagnino, 1959, pp. 14 e 18-20).

* * *

XII, 3 (4)

[Nessuna indicazione autografa].

matita e carta bianca
mm 290 × 360 (foglio doppio)

Il disegno è ripreso da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., II, tav. 67 e tav. 68: « Altare dipinto nella chiesa del Collegio Romano », cioè la chiesa di S. Ignazio. Sul lato destro del foglio si vedono sezione verticale e pianta. Il disegno è fedele, anche se le figure scultoree sono appena accennate. Si tratta di una di quelle architetture effimere, per le quali il Pozzo era particolarmente noto, dipinte su tela o anche su muro, come è il caso di questo altare (cfr. anche XII, 9).

* * *

XII, 4 (5)

[Nessuna indicazione autografa].

matita, penna, carta bianca
mm 230 × 170

Il disegno illustra uno studio muttoniano di altare a muro, e relativa pianta, con a fianco un candelabro visto di fronte e in pianta. Il disegno è confrontabile con la pianta di XII, 30 ed è vicino, come concezione, all'altare costruito da Giovanni Merlo nel 1695 in S. Vincenzo a Vicenza (R. Cevese, 1984, p. 399). Si veda, in particolare, la disposizione avanzata e su assi diagonali delle due colonne interne, tipica del linguaggio dei Merlo.

* * *

XII, 4 verso (5 v.)

[Mappa di Roma, cancellata da alcune righe].

penna, carta bianca
mm 230 × 170

Si tratta di una mappa di Roma, della zona intorno al Colle Esquilino, tracciata a grandi linee dal Muttoni e poi cancellata. Il foglio è stato successivamente riutilizzato. I punti di riferimento della mappa sono costituiti da chiese. (Cfr. XII, 17 verso).

* * *

XII, 5 (6)

Pensier d'altare di S. Galla in Roma.

matita e carta bianca
mm 215 × 165

Lo schizzo, molto affrettato, è probabilmente tratto dal vero. La chiesa di Santa Galla in via Montanara, detta precedentemente S. Maria in

Portico (A. D. Angeli, s. d., pp. 143-144) fu fatta rifare completamente da una Odescalchi sotto la guida dell'architetto Mattia De Rossi (1637-1695), durante il pontificato di Innocenzo XI (1676-89).

* * *

XII, 6 (7)

Pianta d'un Altar Maggiore in Chiesa cospicua [sic].
[Al centro è segnata una 'A' maiuscola].

matita, penna e carta bianca
mm 290 × 200

Il disegno in pianta, preciso e fedele, tratto da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., II, tav. 78, rappresenta l'altare che, come spiega lo stesso Pozzo nella nota alla tavola, è stato disegnato per S. Sebastiano a Verona, chiesa distrutta nel corso dell'ultima guerra; era un tipo di altare isolato, con l'architrave spezzato sulla fronte, e colonne disposte su assi diagonali (N. Carboneri, 1961, p. 36). Cfr. anche XII, 21, dove il Muttoni riporta l'alzato dello stesso soggetto.

* * *

XII, 7 (8)

Due Piante Geometriche p. Idee di Grand'Altari da Dipingersi in Prospetiva p. vederne prima l'effetto avanti di Fabricarli in Pietra.

matita, penna, carta
mm 290 × 200

Le due piante sono tratte dalle tavv. 72 e 74 di A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., che illustravano la prima: « Pianta et elevazione » dell'altar maggiore per il Gesù, la cui veduta in prospettiva troviamo nel foglio XII, 8; la seconda: « Pianta e profilo » di una variante d'altare per la stessa chiesa. (Si veda la tavola in prospettiva ripresa nel foglio XII, 13).

Risulta quindi molto strana la didascalia del Muttoni: « ... da Dipingersi in Prospetiva p. vederne prima l'effetto avanti di Fabricarli in

Pietra », poiché l'architetto sembra dimenticare di aver copiato anche le prospettive cui si riferiscono le presenti piante. Forse la didascalia è stata aggiunta, con distrazione, molto tempo dopo, quando il Muttoni ordinò le proprie carte.

* * *

XII, 8 (9)

Idea d'un Grand'Altare Maggiore da dipingere et anco da farsi realmente di pietra o Stuchi.

matita, carta bianca
mm 290 × 200

Il disegno è ricavato dalla tav. 71 di A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., che illustra una proposta per l'abside della chiesa del Gesù, secondo un'idea già realizzata dal Pozzo per il 'Teatro sacro' del 1695 nella stessa chiesa (N. Carboneri, 1961, p. 28). Il disegno del Muttoni è molto preciso.

L'espressione 'da dipingere et anco da farsi realmente di pietra o Stuchi' richiama l'indicazione dello stesso Pozzo: 'se ai posteri piacesse coll'approvazione di quei, a' quali spetta, lo mandino ad effetto, ornandolo di quei marmi antichi de' quali è in Roma gran copia e varietà...' (cfr. XII, 7).

* * *

XII, 9 (10)

Pianta Geometrica d'un Altare Maggiore egregiamente dipinto in Frascati il quale serve provisionalmente sino che s'andarà fabricandolo di marmo con la Medema Idea.

Le Colone rotonde isolate sono spirali.

matita, penna, carta bianca
mm 290 × 200

Il disegno è ricavato da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., tav. 70, dove è

indicato come « Altare dipinto in Frascati ». (A. De Angeli, 1958, pp. 160-170).

* * *

XII, 10 (11)

Pensiere d'altare che può servire in qual si sia sitto si in grande come mediocre.

matita, penna, carta bianca
mm 295 × 200

Tipo di altare a muro, con metà pianta, tratto da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., tav. 79, dove è definito genericamente « Altro Altare ».

L'annotazione del Muttoni sembra indicare la possibilità di adattare il progetto a un « sitto » grande o piccolo, indifferentemente.

* * *

XII, 11 (12)

Idea d'Altare con Pianta et Elevatione Geom.^{ca}

matita con aggiunte a penna, carta bianca
mm 295 × 200

Il disegno è stato rilevato da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., tav. 64: « Altro altare per il Beato Luigi, con due colonne ». Si tratta di una variante non eseguita di cui il Pozzo dice: « è rimasta senza padrone, onde potrà ognuno servirsene a suo piacere ».

L'espressione « Elevatione Geom.^{ca} » del Muttoni significa proiezione ortogonale in alzato.

* * *

XII, 12 (13)

Tabernacolo da farsi di vivo.
Scala de Brazza uno Milanese.

penna, pennello e acquarello blu, carta applicata sul foglio
mm 295 × 185

Il disegno, attentamente ripassato a pennello, illustra la metà destra di un tabernacolo. Si tratta di un progetto da eseguire (« da farsi di vivo ») in territorio milanese, come suggerisce la scala metrica in « Brazza Milanese »; questo particolare e il tipo di disegno a ombreggiatura di colore blu inducono a confrontare la tavola con l'analogo progetto XII, 27 e con due rilievi di campanili milanesi, XIII, 40 e 41. Lo stile architettonico di severa pienezza sembra confermare la destinazione milanese: il tipo di decorazioni a specchiature e l'attico soprastante il timpano fanno supporre una datazione del progetto agli anni precedenti il trasferimento a Vicenza del 1696.

* * *

XII, 13 (15) *

Idea d'un Grande Altare da dipingere e fabricare di Marmo.

[* Il foglio numerato 14 è bianco].

matita e carta bianca
mm 295 × 195

Il disegno è tratto da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., tav. 73. Si tratta di una variante, non eseguita, per l'altar maggiore e l'abside della chiesa del Gesù: il progetto prevedeva un prolungamento dell'abside oltre l'altare, che permettesse un'illuminazione dal fondo e un effetto grandiosamente scenografico. Questa ricchezza di soluzioni appare felicemente sottolineata dal bel disegno del Muttoni.

Nell'espressione « da dipingere e fabricare », i due verbi probabilmente si riferiscono agli intenti dello stesso Pozzo di utilizzare l'invenzione sia per un « teatro sacro », sia come proposta reale per la decorazione della nuova abside del Gesù (cfr. XII, 7, pianta della presente soluzione absidale).

* * *

XIII, 14 (16/17)

Altarino delineato per il R.^{do} S. D. Michel Pianava [?], a S. Maria di Camisano [scritto sul recto].

Per rendere completi li Due Altarini laterali che esistono nella Chiesa di S. Maria di Camisano. Si doverà levare le Colone di Pietra Tenera, e farle di Macia, come mostra una delle presenti qui disegnate, ò spirale ò vero drita.

Rimettere di Machia il Fregio, et li due Angoli apresso li Capitelli, il rimanente e tutto in essere di mediocre Struttura.

Antipezzo rimesso di machie diverse.

Lunghezza delle Colone P. 42 10 1/4 Ca.

[scala metrica]

penna, pennello, acquerello grigio con aggiunte di rosso, carta bianca
mm 225 × 345 (foglio doppio)

La lunga scritta che accompagna il disegno allude a varie modifiche da apportare a due altari laterali della chiesa a S. Maria di Camisano che ora appaiono completati diversamente. L'indicazione « macia » o « machia » si riferisce all'uso di rifinire la superficie delle colonne con macchie di colore, nel gusto dell'epoca (Binotto Foragni, 1983, p. 262). I dati che indicano la lunghezza delle colonne confermerebbero che si tratta di progetto esecutivo. Per la stessa chiesa c'è un progetto di restauro del campanile, raccolto nel fascicolo XIII, 39.

* * *

XII, 15 (18)

2^{do} Pensiere.

penna, carta bianca
mm 225 × 135

Si tratta di uno studio d'altare. L'indicazione « 2^{do} Pensiere » sembrerebbe potersi riferire al disegno successivo (XII, 16), definito dal Mut-

toni: « P.^{mo} Pensier d'altare p. Casa Thiene », anche se i due progetti sono diversi.

In tal caso, il disegno sarebbe una variante per l'altare della Cappella Thiene in Santa Corona a Vicenza. Risulta che nel 1708 il Muttoni aveva eseguito una ricognizione in S. Corona per il restauro della cappella (Saccardo, 1984, pp. 423-445).

L'altare è stato eseguito (1723-1726) secondo un altro progetto, che presenta tuttavia qualche affinità con questo disegno, come l'idea dell'ancona sagomata senza rilievi plastici laterali di contorno. Sembra, quindi, che si possa attribuire al Muttoni l'intervento in Santa Corona, precedentemente solo ipotizzato (cfr. scheda seguente).

* * *

XII, 16 (19)

P.^{mo} Pensiere d'altare p. Casa Thiene.

matita ripassata a penna, carta bianca
mm 235 × 95

Studio per l'altare della cappella Thiene in Santa Corona a Vicenza, che conferma così l'attribuzione al Muttoni (cfr. scheda precedente).

L'altare eseguito, in realtà, conserva solo alcune delle soluzioni qui proposte, come per esempio la forma dell'imponente fastigio e la presenza delle basi, su assi diagonali, poste sul piano dell'altare.

In seguito all'impaginazione, questo foglio è stato tagliato lungo la linea di simmetria; l'altra metà si trova in XII, 19.

* * *

XII, 16 verso (19 v.)

[Appunti romani].

Foglio di recupero, tagliato a metà; l'altra metà del foglio si trova in XII, 19 verso. La carta incollata sui bordi cancella alcune parole rendendo difficile la comprensione delle annotazioni di mano del Muttoni.

A quanto è dato di capire, esse si suddividono in brevi paragrafi e trattano dei seguenti argomenti: un quadro di Rosalba Carriera, donato dalla pittrice all'Accademia di S. Luca a Roma; un appunto sulla Colonna Traiana; su S. Pietro in Vincoli; sul vicino « vico sclerato »; e sulle feste Florali nell'antica Roma.

* * *

XII, 17 (20)

Altare Maggiore alla Trinità de Monti

Piedestalo al [?] Campidoglio Nel principio della Salita ... Angoli della Gran Scalinata.

matita, penna, inchiostro, carta bianca
mm 235 × 180

Il disegno unisce due soggetti diversi: a sinistra è abbozzata metà della veduta frontale dell'altare maggiore della Trinità dei Monti, con aggiunta della pianta, opera del francese Giovanni Champagne (D. Angeli, s.d., p. 588), forse rilevato sul posto dal Muttoni; a destra è riprodotto un piedestallo veduto presso il Campidoglio.

* * *

XII, 17 verso (20 v)

[Mappa di Roma].

penna, inchiostro, carta bianca
mm 235 × 180

Viene qui tracciato uno schizzo della pianta di Roma, relativamente ad una zona compresa fra Porta S. Sebastiano, Porta S. Paolo e il Tevere. Oltre alle porte urbane citate, ci sono solo indicazioni di chiese (cfr. XII, 4 verso).

* * *

XII, 18 (21)

Finimento d'un Altare in Roma.
Requadro in una Capella, e Volta.

matita, penna, carta bianca
mm 235 × 170

Il foglio contiene due disegni: in alto un fastigio d'altare barocco; in basso la pianta di una cappella, con la proiezione delle volte.

* * *

XII, 19 (22)

Altro Pensier d'Altare

matita ripassata a penna e inchiostro, carta
mm 235 × 90

Questa pagina va accostata al foglio XII, 16, essendo stata tagliata da esso, come dimostra la coincidenza delle annotazioni sul retro dei fogli 16 verso e 19 verso di questo fascicolo.

Si tratta quindi, probabilmente, di una variante per l'altare della famiglia Thiene in Santa Corona a Vicenza, arricchita da soluzioni laterali piú mosse (cfr. scheda XII, 16), tuttavia anch'essa non coincide con l'esecuzione finale.

* * *

XII, 19 verso (22 v.)

[Appunti romani].

Foglio di recupero, tagliato a metà dal foglio XII, 16 verso; per il testo, comune, confronta la scheda relativa.

* * *

XII, 20 (23 v./24)

Altare del Beato Luigi Gonzaga a S. Ignazio in Roma.

matita, penna (solo per la pianta), carta bianca
mm 240 × 395 (foglio doppio)

Il disegno singolarmente accurato è tratto da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., tavv. 62 e 63, riunendo in un foglio solo la veduta di fronte e la pianta.

L'altare fu terminato nel 1699 su disegno di Andrea Pozzo, nella chiesa di S. Ignazio; l'altorilievo dell'ancona è di Pierre Legros.

A differenza dell'altare di S. Ignazio al Gesù, questo « non intacca la trama architettonica e decorativa della chiesa » (N. Carboneri, 1961 p. 34-35), ed anzi tale autonomia ne ha reso facile la diffusione quale modello di altare tardo-barocco romano a muro, con ancona affiancata da colonne, spesso su basi diagonali, e sovrastata da ricco fastigio architettonico (E. Lavagnino, 1959, p. 185-186).

* * *

XII, 21 (25)

Disegno d'Altare Maggiore isolato Delineato sopra la pianta descritta A.

matita, carta bianca
mm 290 × 195

Il disegno è ricavato da A. Pozzo, *Prospettiva...*, cit., tav. 77, denominato « Altare fatto a Verona ». Il Muttoni ha ripreso l'originale con esattezza, tralasciando però la parte sottostante al piano dell'altare. L'indicazione « Delineato sopra la pianta descritta A » rimanda al foglio 7 del presente fascicolo, che dà la pianta dell'altare, tratta a sua volta dalla tav. 78 del Pozzo (cfr. scheda XII, 6). La chiesa di S. Sebastiano a Verona, nella quale si trovava quest'altare, è andata distrutta durante l'ultima guerra (N. Carboneri, 1961, p. 36).

* * *

XII, 22 (26)

Pensier d'un altare.

matita e carta bianca
mm 235 × 85

Credo che si tratti di un rilievo, in prospettiva frontale e in pianta, dell'altar maggiore della chiesa di Gesù e Maria, in via del Corso a Roma, eretto da Carlo Rainaldi intorno al 1675. L'unico elemento che manca nel disegno del Muttoni è il tabernacolo.

* * *

XII, 23 (27)

I. Le Pautre In. et fecit.

Paris chez Iollain rue S. Jacques à la ville de Cologne.

Foglio a stampa francese, inciso da I. le Pautre (Parigi 1618-82), incollato poi su cartone. Sono date due soluzioni di altari di un gusto solenne tipico del Seicento francese (cfr. XII, 24 e 29).

* * *

XII, 24 (28)

I. Le Pautre In. et fecit.

A Paris chez Iollain rue St. Jacques à la ville de Cologne.

Foglio a stampa francese, inciso da I. Le Pautre, riportato su cartone (cfr. scheda XII, 23 e 29), come nel foglio precedente, sono raffigurate due soluzioni d'altare.

* * *

XII, 25 (29)

Sculture nel Altar Maggiore in S. Prudenziانا [sic], dove la Madona e

in Aria sostenuta dagli Angioli, p. ... un sitto da illuminare, dietro esso Altare, 1708 in Roma.

matita e carta bianca

mm 240 × 95

Lo schizzo, insolitamente datato e quasi illeggibile, illustra l'altar maggiore di S. Pudenziana; la chiesa, fra le piú antiche di Roma, fu restaurata per volere del Cardinale Caetani nel 1598 dall'architetto Francesco da Volterra. L'altar maggiore che aveva statue di stucco di Leonardo Retti ora non è piú in sito. (D. Angeli, s.a., p. 520-522). Nella parte inferiore del foglio sono scritte annotazioni relative alle vicende dell'assedio di Roma del 390 a. C. da parte dei Galli e della successiva reazione di Furio Camillo.

* * *

XII, 25 verso (29 v.)

Misura delle Colone alle Terme Diocleziane.

Foglio di riutilizzo; la scritta, isolata fra numeri e calcoli sparsi, senza ordine, va riferita ad uno dei motivi principali del viaggio del Muttoni a Roma, cioè la misurazione delle Antichità romane in funzione della ristampa del Palladio.

* * *

XII, 26 (30)

[Nessuna indicazione autografa].

penna e pennello, acquerello grigio, cartone

mm 290 × 190

Studio per altare, di cui vengono date due soluzioni insolitamente ricche d'ornato: volute fantasiose a sinistra e intrecci di elementi naturalistici a destra. Si tratta di un tipo d'altare a muro incorniciato dall'arcata della cappella, accennata sul foglio.

Il disegno presenta un'affinità di gusto e di forme con l'altare maggiore nella chiesa di S. Vincenzo a Vicenza, chiesa prolungata dallo stesso Muttoni (R. Cevese, 1984, p. 407). Per esso sono stati fatti i nomi di Pietro Cavaliere o Antonio Bonazza, vicini entrambi allo spirito rococò, cui, come risulta qui evidente, anche il Muttoni diede il proprio contributo.

* * *

XII, 27 (31)

Tabernacolo da farsi di vivo.
Scala de Brazza tre milanesi.

penna, pennello, inchiostro e acquerello blu, carta bianca
mm 250 × 180

Il foglio illustra un progetto di tabernacolo da eseguire (« farsi di vivo ») in territorio milanese (scala metrica in « Brazza milanesi »). Il disegno va confrontato con il progetto di foglio 12, in questo fascicolo, che, oltre a presentare una soluzione diversa per lo stesso tema del tabernacolo, rivela anche sostanziali affinità di tecnica (lo stile del disegno e la particolare colorazione blu, comuni solo ad altri due disegni del Fondo di Porlezza, XIII, 40 e 41, anch'essi milanesi) e la medesima scala metrica. Si può forse supporre che i disegni siano stati tracciati nello stesso periodo.

* * *

XII, 28 (32)

Abozo di Altare.

matita e penna, carta bianca
mm 275 × 170

Studio di altare in veduta frontale, pianta e sezione. Si tratta di un altare a muro, a pianta concava, con paramento architettonico ornato ai lati di volute e cartocci.

Il disegno presenta alcune affinità con l'altare della Madonna nella Chiesa di S. Francesco a Schio, di ignoto autore (R. Cevese, 1984, pp. 410-411). La pianta curva dello schizzo muttoniano coincide con quella dell'altare confrontato, così come la sistemazione di due statue su mensole, a fianco dell'edicola.

* * *

XII, 29 (33)

Ioan. Le Pautre incidit.

Iollain ex.

Il foglio a stampa francese presenta due soluzioni d'altare, di un gusto solenne, tipico del Seicento francese (cfr. XII, 23 e 24).

* * *

XII, 30 (34 v.) *

[Nessuna indicazione, tranne una scala metrica non specificata, ma pare in piedi vicentini, da 1 a 18].

* Il « recto » di foglio 34 è bianco.

matita, penna, pennello e acquerello grigio, carta bianca
mm 285 × 195

Si presenta qui una sovrapposizione di informazioni: la pianta di una cappella con altare a muro (per il quale sono date due soluzioni) è stata tracciata assieme alla proiezione delle coperture ornate di stucchi. Il disegno sembra avere rapporto con lo studio di foglio 4, corrispondente alla pianta d'altare qui illustrata, come anche l'esempio del foglio successivo (XII, 31) tuttavia poco leggibile.

* * *

XII, 31 (35)

[Senza titolo].

Diametro della Colona 211 Ven [?].

matita, penna, carta bianca applicata sul cartone finale che funge da copertina
mm 300 × 200

Il disegno, che presenta l'alzato di un altare, è corredato di misure (« P. 42¹⁰ »; P. 92⁸ »), che lo fanno ritenere un progetto operativo.

L'altare è del tipo a muro da costruirsi entro una cappella, della quale è appena accennata l'arcata.

Il disegno non è abbastanza chiaro per stabilire un sicuro legame, pur ipotizzabile, con la pianta di cappella descritta nel foglio precedente (XII, 30).

FINIMENTI DI CAMPANILI
n. 16 raccolti in Roma et altri

Campanili diversi in Roma, Milano, et altri pensieri ideati da me
Fran.co Muttoni Arch.to della Città di Vicenza

Il fascicolo, uno dei meno abbondanti, contiene 16 disegni, di cui cinque romani (XIII, 32, 33, 34, 35, 36), tre milanesi (XIII, 37, 40, 41), un progetto per il campanile di S. Maria di Camisano nel Veneto (XIII, 39), un altro progetto per « Campaniletto di Chiesa privata di Campagna » (XIII, 38) ed un gruppo di sei disegni riconoscibili come studi muttoniani (XIII, 42, 43, 44, 45, 46, 47).

I disegni di campanili romani sembrano essere rilievi dal vero, e, tranne la lineare torretta del Pantheon costruita dal Bernini (XIII, 32), sono tutti esempi tipici del fantasioso gusto barocco romano: su tutti domina il campanile di S. Andrea delle Fratte, per il quale il Muttoni dimostra particolare attenzione, dandone un disegno complesso e una didascalia che, oltre a identificare il soggetto, riporta anche, caso raro, il nome dell'autore, l'ammirato Borromini (cfr. scheda XIII, 36).

Tre dei campanili romani sono stati lasciati senza indicazioni precise: uno di essi (XIII, 35) può essere identificato con la torre della chiesa di S. Tomaso.

La parte alta dei campanili romani, cioè il « finimento » (fastigio e cella campanaria), è stata tracciata su piccoli ritagli di carta, successivamente applicati al foglio del fascicolo; dove è stato aggiunto il disegno della porzione muraria sottostante.

Il campanile di S. Andrea delle Fratte è riprodotto integralmente:

(come solo quello di S. Stefano a Milano) con a fianco le piante dei piani successivi.

I tre rilievi milanesi documentano una presenza del Muttoni nella città: due sono esempi lasciati anonimi (XIII, 40 e 41), l'altro è il campanile di S. Stefano, a proposito del quale non sono state chiarite con certezza le fasi cronologiche di costruzione (cfr. l'ampia scheda XIII, 37). Non è quindi possibile stabilire con certezza se il Muttoni abbia effettivamente tracciato questi disegni prima del trasferimento a Vicenza, fatto che per altro sarebbe davvero di grande interesse per la ricostruzione delle tappe formative dell'architetto.

Resta comunque importante il fatto che egli abbia rivolto particolare attenzione al campanile di S. Stefano: si tratta infatti di un esempio originale dell'architettura seicentesca milanese, tradizionale forse per la decorazione della parte muraria, ma nuovo per il timpano mosso del fastigio, interrotto da una balaustra.

I sei disegni, alcuni dei quali definiti dal Muttoni « Abozzo » (XIII, 42) o « Pensier » (XIII, 42, 45), sembrano essere suoi studi originali sul tema del campanile. La fantasia pare liberarsi soprattutto nei fastigi, movimentati da finestre, volute e coperture a « cipolla », mentre le celle campanarie di tre dei disegni (XIII, 42, 43, 44) sono molto lineari, sguarnite di ornamenti e di lesene. Di più mosso struttura è il disegno XIII, 45 e, in modo particolare, il disegno finale (XIII, 47), al punto che viene da pensare nuovamente a un modello, forse romano, essendo tale disegno sensibilmente diverso dagli altri.

XIII, 32 (1)

Campanile moderno del Panteon in Roma.

Finimento di Campanille estrato d'uno delli due Campanilli che furono aggiunti in Tempo della Felice Memoria di Papa Alessandro VII al Panteon, uno p. parte sopra l'ultima cornice e corrisponde alla parte del Frontespizio del Portico.

penna e pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il disegno illustra uno dei due campaniletti detti popolarmente « rec-

chie d'asino », che il Bernini costruì sul Pantheon, sotto il pontificato di Alessandro VII (1655-67), in seguito demoliti (1883).

Il rilievo presenta alcune differenze rispetto all'originale e risulta abbastanza approssimativo nei particolari. La didascalia del Muttoni tuttavia è precisa.

* * *

XIII, 33 (2)

Finimento d'un Campanile esistente in Roma.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il disegno illustra solo la metà sinistra del prospetto.

Il campanile, non identificato, presenta un andamento mosso e ricco di decorazioni: l'arco della cella campanaria è sormontato da un coronamento a volute (cfr. anche XIII, 34).

* * *

XIII, 34 (3)

Finimento di Campanile in Roma.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il campanile, disegnato solo per la metà sinistra, non è stato identificato; la forma della cella campanaria ad arco con fastigio a volute è molto simile a quella dell'esempio precedente (XIII, 33).

* * *

XIII, 35 (4)

Questo Finimento di Torre d'Orol.^o sive Campanille, esiste in Roma.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Mi sembra che il disegno si possa identificare con il campanile della chiesa di S. Tomaso in via Monserrato a Roma. Il disegno presenta alcune lievi modifiche rispetto all'originale, fatto che, tuttavia, non dovrebbe essere di ostacolo all'accertamento, perché comune al Muttoni (cfr. gli esempi del Pantheon, XIII, 32 e di S. Andrea delle Fratte, XIII, 36).

* * *

XIII, 36 (5)

Campanile costruito Sopra Sei piante.

Abozzo delle Piante et elevato del Campanile a S. Andrea delle Frate in Roma.

Arch.^{ra} del K^e Boromini di Bissone, sopra il Lago di Lugano.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il campanile di S. Andrea delle Fratte, costruito dal Borromini fra il 1653 e il 1665 (R. Wittkower, 1972, pp. 182-183) è illustrato dal Muttoni da una serie di quattro piante sulla sinistra del foglio: la prima e l'ultima comprendono due piani sovrapposti, per un totale, appunto, di sei piante; a destra è tracciato il prospetto curiosamente variato, specialmente nel quarto settore, essendo del tutto assenti le doppie erme con i cherubini in funzione di cariatidi. L'interesse del Muttoni per il campanile è rivelato comunque dalla particolare attenzione ad esso dedicata: non solo è chiaramente identificato il soggetto (cfr. per questo fascicolo solo i campanili del Pantheon, XIII, 32 e di S. Stefano a Milano, XIII, 37), ma il Muttoni riporta anche il nome dell'illustre autore, per il quale egli ha dimostrato la sua ammirazione nell'introduzione al I tomo della Ristampa del Palladio (p. XXI).

* * *

XIII, 37 (6)

Campanile della Basilica di S.to Stefano in Milano.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Ripassato piú volte con segni poco nitidi, il disegno offre una veduta di prospetto del campanile di S. Stefano a Milano. Il rilievo del Muttoni presenta differenze sostanziali rispetto al campanile esistente, cosí come è ora. Significativa appare la variante del fastigio terminale, qui rappresentato come una sorta di 'cipollotto' poggiato su un piccolo tamburo a pianta mistilinea, molto piú vicino quindi al gusto romano, o comunque tardobarocco, di quanto non sia la cupoletta esistente, a base ortogonale, certamente piú tradizionale.

Le vicende costruttive del campanile non sono state chiarite a fondo; crollata la vecchia torre nel 1642, fu scelto subito un progetto di Carlo Buzzi, ma la costruzione fu terminata solo nel 1696, a causa di problemi finanziari (F. Nardi, 1896, pp. 156-157). Esecutore dei lavori fu l'allievo del Buzzi, Girolamo Quadrio, almeno per gli anni intorno al 1674 (C. Torre 1714, p. 315), ma non è chiaro se egli abbia seguito il progetto del maestro o se ne abbia elaborato uno suo, non essendo stata trovata ulteriore documentazione in proposito (F. Uardi, 1896, cit. e C. Baroni, 1937).

Tuttavia una stampa di G. B. Riccardo del 1734 (conservata presso la Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano) mostra il campanile ancora privo del fastigio finale e senza traccia né del timpano spezzato né dei balaustrini né dei decorativi vasi fiammeggianti. Se la stampa è affidabile, come sembra, se ne ricava che il Muttoni potrebbe aver visto il campanile non terminato sia prima del suo trasferimento a Vicenza nel 1696, sia in occasione di un ritorno piú tardo a Milano. Nemmeno questo disegno, dunque, può darci una sicura datazione delle presenze milanesi del Muttoni.

Quanto alle varianti del presente disegno sulla forma del tamburo e del fastigio finale, esse sono forse frutto di una elaborazione personale dell'architetto, di fronte alla costruzione non completata.

Non si può escludere per altro che egli abbia potuto vedere in Milano qualche proposta progettuale in seguito non realizzata e da lui copiata con interesse.

* * *

XIII, 38 (7)

Campaniletto di Chiesa privata in Campagna.

penna e pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il campanile illustrato non è stato per ora identificato; il segno a inchiostro è molto pulito e ricorda la linearità di disegno dei due campanili milanesi (cfr. XIII, 40 e 41) e dei due progetti di tabernacoli (XII, 12 e 27). A questo proposito si potrebbe avanzare l'ipotesi di un tratto giovanile, riferibile al periodo lombardo.

* * *

XIII, 39 (8)

Pensiere p. riparare et adornare il Campanile di S.ta Maria di Camisano dalli d'anni [sic] d'un fulmine d'ordine del Ill.mo Sig: Co: Gaetano Capra et del Sindaco di Comu.re [?].

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il disegno illustra una proposta di restauro per il campanile di S. Maria di Camisano (Vicenza), che prevede la conservazione della bifora preesistente, l'aggiunta di una edicola con una statua e cornice barocca e la sovrapposizione di un ricco fastigio con volute ed elemento terminale a 'cipollotto'.

La proposta muttoniana non venne mai eseguita.

* * *

XIII, 40 (9)

Finimento d'un campanile del piano delle campane in sú. esiste in Milano.

penna, pennello, acquerello blu, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il campanile disegnato limitatamente alla cella delle campane e al fastigio finale, non è stato identificato. La mancanza di una indicazione piú esplicita sul soggetto indica forse una sua minore notorietà rispetto, ad esempio, al campanile di S. Stefano (XIII, 37).

Il tipo di disegno pulito e lineare, ombreggiato con acquerello blu, è simile a quello del disegno successivo (XIII, 41), altro campanile milanese; un legame di tecnica e stile è riscontrabile anche con i due progetti di tabernacoli raccolti nel fascicolo XII ai fogli 12 e 27.

Questo esempio di campanile è tradizionale nell'uso della serliana architravata, sormontata da fastigio di forme appena mosse.

* * *

XIII, 41 (10)

Finimento d'un Campanile in Milano.

penna, pennello, acquerello grigio e blu, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Il prospetto della cella campanaria di questo campanile milanese non identificato è di pacate forme classiche, probabilmente databile alla prima metà del Seicento; unico elemento di 'colore' è la grande chiave che unisce l'arco della cella con il timpano superiore.

Cfr. per analogie di tecnica e di stile, il disegno precedente (XIII, 40) e i due tabernacoli di XII, 12 e 27.

* * *

XIII, 42 (11)

Abozzo d'un Campanile d'idea.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca
mm 280 × 185

Come anche in altri disegni di questo fascicolo, la parte terminale del campanile è stata tracciata prima su un quadratino di carta e, una volta applicata la carta sul foglio, è stata continuata con la cella campanaria di forme geometriche e un tratto del ripiano sottostante. Si tratta probabilmente di uno studio (« Abozzo ») del Muttoni. (Cfr. anche XIII, 43 e 44 per la differenza stilistica fra il fastigio barocco e il sottostante settore, piú lineare).

* * *

XIII, 43 (12)

Pensier di Campanile.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca
mm 280 × 185

In questo studio, probabilmente un'invenzione del Muttoni, si notano l'apertura della cella campanaria a tre segmenti spezzati ed il fastigio superiore alleggerito da una apertura ad arco. È da notare la sovrapposizione di due stili diversi: barocco per la parte superiore, molto lineare e geometrico per il settore della cella campanaria (cfr. anche XIII, 42 e 44).

* * *

XIII, 44 (13)

[Nessuna indicazione autografa].

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca incollata al foglio
mm 280 × 185

Si tratta probabilmente di uno studio del Muttoni, che rappresenta una semplice cella campanaria, sormontata da un attico con fastigio barocco.

* * *

XIII, 45 (14)

Pensiere d'un Finimento di Campanile.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca incollata al foglio
mm 280 × 185

L'idea è simile a quella del disegno precedente (XIII, 44), ma più ornata (decorazioni murarie, le lesene laterali e la chiave di volta picchiettata). Il prospetto del fastigio e di parte della cella campanaria è dato solo per la metà sinistra. Lo studio è probabile invenzione del Muttoni.

* * *

XIII, 46 (15)

[Nessuna indicazione autografa].

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca incollata al foglio
mm 280 × 185

Questo studio di campanile, probabilmente muttoniano, disegnato solo per la metà destra, è ricco di spunti barocchi e si distingue dai disegni precedenti per il movimento contrapposto fra la balaustra concava della cella e le lesene, concave anch'esse, ma poste su assi diagonali, nonché per il fastigio superiore con finestra e timpano curvilineo.

* * *

XIII, 47 (16)

Finimento di Campanile et anco d'un bel Vedere.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca applicata sul foglio
mm 280 × 185

Non è facile stabilire se il disegno di campanile sia uno studio di idea del Muttoni, oppure se sia uno schizzo di campanile visto a Roma, o altrove. Il fatto che il foglio sia impaginato qui e non all'inizio del fascicolo assieme agli altri esempi romani, induce a propendere per l'ipotesi progettuale. Né sono di ostacolo all'attribuzione muttoniana il tono accentuatamente rococò non solo della decorazione, ma della stessa struttura architettonica: basti pensare ai fantasiosi pilastri della muttoniana villa Trissino a Trissino, o al disegno di altare XII, 26. Si tratta, probabilmente, di uno studio elaborato forse proprio a Roma, sotto la diretta impressione degli esempi romani, come suggerisce il disegno della cella che si compenetra senza cesure con il fastigio (cfr. XIII, 33 e 34). La ricchezza e la fantasia delle linee barocche generano un effetto arioso, che giustifica la stessa dicitura « et anco d'un bel Vedere » e richiama il caratteristico uso romano di costruire al di sopra dei tetti un terrazzo a guisa di torretta, detto *altana*.

**MOLTISSIMI PENSIERI SIVE RACCOLTA DI FABBRICHE
IN PIANTA ED ELEVATI FATTA IN ROMA NELL'ACCA-
DEMIA, E SOPRALUOCHI NELLI LUOCHI PIÙ COSPICUI,
ET IN ALTRE CITTA**

Sono C.te 102, et pensieri n. 166 [sic]

**Idee di fabbriche diverse delineate in Lombardia, et nel Academia
di Roma, Firenze, Bologna, Venetia**

Costituito da un totale di 89 fogli, il fascicolo dedicato all'architettura civile contiene 84 « pensieri » o soggetti ed è quindi il più ricco fra quelli rimasti.

Predominano i 46 disegni di edifici romani, raccolti durante il viaggio del 1708, in gran parte ripresi da fonti iconografiche dell'epoca, studiate forse presso l'Accademia di S. Luca (18), parte ricavati da progetti conservati negli archivi della stessa Accademia (14). Gli altri disegni romani (14) sono dovuti all'osservazione diretta del Muttoni e riguardano soprattutto una serie di ville tardo barocche costruite sui pendii del Gianicolo (XIV, 79, 97, 98, 99, 100, 101, 111, 112, 117), in parte distrutte durante combattimenti del 1849 in difesa della Repubblica Romana.

Le fonti iconografiche cui si è accennato non sono mai citate dal Muttoni: tuttavia mi è stato possibile risalirvi dopo un esame grafico e stilistico dei disegni in questione e grazie a un confronto con raccolte di incisioni dell'epoca. Il Muttoni si servì di tre album: P. Ferrerio, *Palazzi di Roma de' più celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio pittore et architetto*, Roma s.d. (ma 1670 ca.); G. B. Falda, *Nuovi disegni dell'architetture e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti disegnati et intagliati da Giovanni Battista Falda*, Roma s.d. (ma 1675 ca.) e G. B. Falda, *Li giardini di Roma con le loro piante e vedute in prospettiva*, Roma 1683.

Per mezzo delle ' copie ', degli studi tratti dall'Archivio dell'Accademia Romana e dei disegni dal vero il Muttoni ha raccolto una rassegna di esempi architettonici romani che vanno dalla fine del XV sec. (XIV, 104 palazzo Torlonia) alla fine del Seicento (le ville del Gianicolo, sopra citate) seguendo l'evoluzione del gusto e delle tipologie architettoniche.

Durante il viaggio da Vicenza a Roma il Muttoni ha raccolto vari disegni: uno di questi (XIV, 115) documenta il passaggio del Muttoni sul Po, precisamente a Papozze, poco più a Nord di Ferrara, il 18 marzo 1708.

Un abbondante gruppo di 11 schizzi rimanda ad una sosta bolognese non datata, collocabile forse nel 1708, ma anche in altra occasione. L'architetto ha disegnato le piante di 11 palazzi senatori, rilevandone la distribuzione interna, precisata ogni volta da puntuali didascalie. L'attenzione è spesso rivolta agli imponenti scaloni barocchi che, nella seconda metà del Seicento, erano stati inseriti entro precedenti strutture (si vedano XIV, 92, 93, 107).

La sosta a Firenze, intorno al 23 e al 26 marzo, come documentano due disegni (XIV, 96 e 121), ha lasciato traccia in quattro schizzi: due per il « palazzo delle Maschere » vicino a Scarperia e per palazzo Strozzi-Nonfinito, cui aveva lavorato anche lo Scamozzi, e due schizzi di palazzo Pitti (XIV, 86 e 95), il secondo dedicato a parte del giardino di Boboli.

I 10 disegni veneti sono tutti progetti, alcuni tuttavia molto dubbi, come le piante di Palazzo Fini a Limena (Padova) e di Villa Giovannelli a Noventa Padovana (XIV, 55 a, b).

Uno solo di tutti questi è firmato dall'architetto (XIV, 106, « Idea » per palazzo Poiana-Matteazzi a Vicenza); gli altri presentano, in realtà, l'indicazione dei committenti o particolari quali misure sul disegno, scale metriche in Piedi Vicentini e precisione grafica, elementi che consentono di distinguere la destinazione progettuale dal carattere di semplice studio. Di questo ultimo genere, cioè studi tipologici, sono altri 7 disegni, privi di ogni specifico riferimento a eventuali realizzazioni: sono schizzi di singoli ambienti architettonici (cfr. XIV, 49 e 50) ma vi è anche un « Pensier d'inventione p. una Faciata di Palazzo » (XIV, 85), che ricorda certi esempi già rococò visti e disegnati dal Muttoni a Roma, come il « Casino Vaini a S. Pietro Montorio » (XIV, 79).

La Lombardia è presente in due disegni: il primo, forse un progetto del Muttoni, illustra un edificio con vasta corte, evidentemente

di destinazione extraurbana (XIV, 52); la collocazione lombarda è suggerita dalle misure in « b.^a », che possono essere braccia milanesi o bergamasche; il secondo, invece, è il disegno di una villa vista in Val Cavallina, presso Bergamo (XIV, 61).

I due ultimi fogli del fascicolo descrivono l'uno la veduta di Spoleto (XIV, 124) con il castello e il ponte medievale del Gattapone, l'altro la rilevazione del tratto di costa subito a sud di Ancona con la piccola baia di Portonovo, documentando, forse, una tappa del viaggio di ritorno a Vicenza, lungo l'Adriatico (cfr. anche XIV, 123), oppure un altro viaggio.

XIV, 48 (1)

[nessuna indicazione autografa relativa al soggetto]

[sotto il prospetto:] Aspeto a Mezo Di

[sotto il fianco:] Aspeto A' Matina

[misure in « P. »]

penna, carta bianca

mm 200 × 210

Le misure (in « P. », probabilmente piedi vicentini), inducono a ritenere che il disegno, raffigurante la metà di un prospetto e il fianco di una villa, sia un progetto del Muttoni, destinato a una località veneta: vi si può riconoscere, infatti, uno stuoio per villa Cerchiari a Isola Vicentina, la cui facciata presenta notevoli affinità col disegno: appaiono realizzate diversamente solo la scala d'ingresso, la finestra centrale e l'impostazione del timpano. Inoltre non è forse una coincidenza che il nome dei Cerchiari appaia proprio sul retro di questo foglio in una « fattura » per il « Dott. Zaghi » (cfr. la scheda successiva, XIV, 48-bis). La villa Cerchiari, edificata nel 1722, era stata attribuita, in via di ipotesi, al Marchi, per i modi tipici del rococò vicentino che denuncia il prospetto (R. Cevese, 1971, II, p. 433).

Il disegno, tratteggiato con mano sicura, può dunque accertare una nuova attribuzione della villa al Muttoni.

* * *

XIV, 48 verso (1 v.)

{Note di pagamenti}

Memoria delle opere impiegate a Lonedo, in servizio del Ill.mo Sig. Co. ... Piovene

La Setimana di S.a Giustina dal ... alla Domenica [?] giorni n° 4

La setimana di S. Simone n° 4

Set.a Dopo tutti li Santi n° 4

Settimana di S. Martino n° 4

Piú per il primo Viagio fato a Lonedo et p. il disegno fatto in città mi rimetto al Sig. Co. Patrone per ... [parola cancellata] darmi almeno F 30.

Fature fate p. L'Ecc.mo Sig.r Dott. Zaghi

Prima due Copie delli disegni di Malo e Prate delle Moniche p. l'investiture

F 6

Altro disegno de prati ... e poiana con estrar di piccolo in grande il disegno Cerchiarì conservato [?] fori di Città opere n° 2 et in Cassa n° 3

F 18

Per due opere a Malo

F 6

Una Setimana a Visan [?] drio la botte... [?]

Le Spese opere n° 5

F 10

Piu altra Setimana a mie spese n° 4

F 10

A' fare li disegni de Geni [?] in piú Volte opere n° 9

F 27

Altra Setimana ultima drio li pilastri n° 4

F 10

F 87

... p. otone speso F 22

devo à Botega circa F 9

Dato à mia Consorte F 2

Io alla dominica F 6.4

Piu altre F 6

Ali 24 zugno à Visan F 2

29 d.to F 10

a 24 Luglio F 2

Piu un sacheto F 31

F 90.4

I due appunti sono scritti rovesciati uno rispetto all'altro, con una grafia non sempre comprensibile. Si tratta di fogli di recupero contenenti alcuni conti e fatture per il Conte Piovene, che confermano l'attività del Muttoni alla villa di Lonedo, presso Lugo (cfr. R. Cevese, 1971, II vol., p. 459), e per il Dott. Zaghi, forse la stessa persona che indirizzò il Muttoni a Roma dal Bianchini, « Presidente delle Antichità di Roma » (cfr. F. Muttoni, 1740, I vol., p. VII).

In questa seconda nota il Muttoni accenna a diverse « opere » compiute a Malo e cita un « disegno Cerchiari », riferito probabilmente alla villa Cerchiari di Isola Vicentina, sulla strada da Vicenza a Malo; si veda il disegno descritto nella scheda precedente.

In un angolo del foglio, infine, compare una gustosa nota di spese domestiche.

* * *

XIV, 49 (2)

Atrio senza Colone con volto a Croce.

Atrio senza Colone con Volto à Lunete.

matita, penna, carta bianca
mm 290 × 175

Il disegno presenta a sinistra due piante di atrio con proiezione delle coperture; a destra si vede uno schizzo di decorazione muraria da realizzarsi probabilmente in stucco.

I due studi di piante d'atrio potrebbero essere varianti per l'atrio della Biblioteca Bertoliana, col quale presentano affinità di proporzioni e di struttura, anche se l'atrio eseguito poggia, in realtà, su quattro colonne centrali. La Biblioteca fu costruita dal Muttoni fra il 1704 e 1706 (cfr. M. Saccardo, 1981, p. 589).

* * *

XIV, 50 (3)

[Nessuna indicazione autografa].

matita, penna. carta bianca
mm 270 × 180

Il foglio contiene, in basso, lo studio in pianta di un ambiente del tutto simile ad una cappella, mentre in alto è disegnato l'alzato relativo riportato, come indicano le lettere A-F, su un piano rettilineo.

Il tipo di cappella con altare imponente ricorda alcuni disegni romani del Muttoni tratti dalla *Prospettiva de' pittori et architetti* di Andrea Pozzo e riuniti nel XII fascicolo sul tema degli altari.

Il tratto è spigliato e si sofferma sulle cornici riccamente decorate della porta, della nicchia e dell'altare.

* * *

XIV, 51 (4)

Ionico di Palladio

Regola di Formare le Sagome.

penna, carta bianca
mm 290 × 190

Il disegno, fittamente corredato di calcoli e misure, illustra il profilo dell'ordine ionico dall'ultima cornice al capitello, secondo le regole palladiane; sotto, tre disegni più piccoli descrivono le « Regole di Formare le Sagome » delle cornici.

Delineato con tratto veloce, ma esauriente, il disegno può essere uno studio preparatorio per la tavola dell'*Architettura di Andrea Palladio* (tomo III, tav. XLVIII, p. 59).

* * *

XIV, 52 (5/6)

[Nessuna indicazione autografa relativa al soggetto] .

La Stalla deve essere Longha.

Cortille Longo netto b.a 300.

Il laterale destro è uguale al già fatto sinistro tanto nelle Scalle Come Stalle e Stanze.

Largho il Cortille sta scritto colla presente Scritta [?].

Q.ta Stalla da eser capace ... Cavali

posta [?].

matita, carta bianca

mm 305 × 425 (foglio doppio)

Il disegno presenta la pianta di un vasto cortile quadrilatero su cui si affaccia il corpo centrale dell'edificio padronale, affiancato da due ali rientranti, in parte a muro pieno e in parte a porticato; il corpo della scala di ingresso si protende all'interno della corte.

Dalla didascalia si ricava che parte del complesso era già stata costruita (« il laterale destro è uguale al già fatto sinistro ... »), ma per ora non è stato possibile identificare l'edificio. Un suggerimento relativo alla località viene dall'indicazione « b.a 300 », che potrebbe riferirsi alle « braccia », unità di misura usata a Milano e a Bergamo.

* * *

XIV, 53 (7/8)

[Nessuna indicazione autografa relativa al soggetto].

[In basso, scala di misure da 0 a 72, non specificata].

matita, penna, carta bianca

mm 290 × 405 (foglio doppio)

Il disegno presenta lo studio di una villa quadrata a pianta centrale rigorosamente simmetrica, illustrata in spaccato e in pianta, corredata, quest'ultima, da tutte le misure.

Il progetto è particolare per la limpidezza delle forme che lo inseriscono nella tradizione palladiana e scamozziana della villa a pianta centrale.

* * *

XIV, 54 (9)

[Nessuna indicazione autografa].

penna e carta bianca
mm 290 × 205

Il disegno illustra un corpo a base poligonale situato, a quanto è dato di capire, nell'angolo di due ali di edificio perpendicolari. L'iscrizione sul fastigio « D.O.M. » (Deo Optimo Maximo) e la croce terminale suggeriscono la destinazione ecclesiastica dell'architettura. Al centro è visibile uno schizzo di stemma.

Il disegno, tracciato in parte con la riga, presenta una prospettiva inesatta.

* * *

XIV, 54 verso (9 v.)

[Annotazioni].

Il foglio, di riutilizzo, riporta rovesciate alcune annotazioni poco comprensibili, perché in parte coperte da una striscia di carta incollata per l'impaginazione. Si tratta probabilmente di note relative a perizie per canali e mulini; è citato il nome Zago e Zaghi: « ... Mulin Zago... »; « ... Campeto [?] Zago... »; « ... Zaghi... ».

Il nome Zaghi compare anche nella nota descritta alla scheda XIV, 48-bis e potrebbe trattarsi nuovamente dell'erudito vicentino Ortensio Zago (cfr. U. Soragni, 1977, p. 58, n. 2).

* * *

XIV, 55 (11) *

Palazzo Fini a' Limena di Sala.

A Camare 14 p. piano.

Idea Palazzo Fini a' Limena.

Salla Teraza [?].

Palazzo Giovanelli a Noventa Pad.na.

Palazzo Giovanelli a' Noventa Padovana sopra il Canale Brenta.
Sala Scalla Loggia.

matita e penna, carta bianca
mm 295 × 195

Il foglio presenta due piante di palazzo appena abbozzate, puramente indicative della distribuzione degli spazi attorno alla tradizionale sala passante, presente in entrambi i palazzi.

Il primo disegno descrive la pianta di palazzo Fini a Limena, a nord di Padova, di cui non ho trovato tracce nella bibliografia corrente sulle ville venete.

Per quanto riguarda palazzo Giovannelli a Noventa Padovana, il catalogo Mazzotti delle Ville Venete (1966, p. 346) lo dice costruito nella seconda metà del XVII secolo, ma non fa nome dell'autore. La pianta del Muttoni, tracciata a mano libera, corrisponde all'edificio eseguito, caratterizzato dalle originali scale ovate a doppio sviluppo.

La scalinata esterna, aggiunta nel 1738 e attribuita al Massari, è assente dal disegno del Muttoni, che risulta così precedente a tale data; è invece registrato il singolare pronao poligonale. Ulteriori e più approfondite verifiche potranno accertare se si tratta di invenzioni in qualche modo muttoniane (« Idea Palazzo Fini ») o solo di rilievi di architetture esistenti.

* Il foglio 10 manca dal fascicolo.

* * *

XIV, 56 (12 v./13)

Palazzo Altieri, parte che corrisponde sopra la piazza del Gesù in Roma.
[scala metrica in] Palmi Romani.

penna, carta bianca
mm 280 × 395 (foglio doppio).

Il disegno è tratto da G. B. Falda, *Nuovi disegni dell'architettura...*, cit., tav. 37, e mostra la metà destra del prospetto di palazzo Altieri in piazza del Gesù a Roma, costruito da Giovanni Antonio de' Rossi fra

il 1650 e il 1676 (R. Wittkower, 1972, p. 242). La complessa struttura dell'edificio, con doppia corte, quattro ingressi e grande scalone, riflette l'esigenza di fornire comode e autonome abitazioni alle due famiglie che vi abitavano: Altieri e Paluzzi. (L. Callari, 1964², p. 379). È interessante che il Muttoni si sia soffermato su quest'opera, poiché lo stile dell'architettura civile del de' Rossi determinò « il carattere di innumerevoli case dell'aristocrazia e della borghesia ricca della Roma del XVIII secolo » (R. Wittkower, 1972², p. 242).

Il disegno del Muttoni, tracciato in parte con la riga, è fedele e attento ai particolari, fra cui lo stemma sopra il balcone centrale, lasciato in matita.

* * *

XIV, 57 (14)

1709 p. il S.r M.se An. Nicolo Sale.

Arcona.

[sul disegno:] Travadura della Camara Grossezza del Muro.

Piedi n° 20 Vicentini.

penna, pennello e acquerello grigio, carta bianca
mm 290 x 205

Il progetto, datato 1709, mostra lo spaccato di una grande arcata che introduce, a quanto pare, ad una camera da letto; corredato di misure in piedi vicentini, il disegno illustra due diverse soluzioni accostate sull'asse di simmetria, caratterizzate entrambe da decorazioni decisamente rococò.

* * *

XIV, 58 (15 v./16)

Palazo del Sig.r Duca di Cere, alla Fontana di Trevi in Roma.

[sul disegno:] Anticamera Salla Anticamera Capella Camare delle Damigelle Galaria della quale si servira la S.ra Co: Boromei Camara di d. S.ra Contessa Casino Giardino del Casino Cortile delle Stalle Stanza del Archivio Loggia Cortile Grande.

Palmi Romani d'Arc.to.

matita e penna, carta bianca
mm 275 × 430 (foglio doppio)

La pianta, tracciata con cura, è tratta dalla tav. 20 di P. Ferrerio, *Palazzi di Roma...*, cit. ed illustra un esempio di palazzo molto sviluppato in larghezza. Le note del Muttoni riprendono, abbreviandole, le didascalie dell'incisione, tralasciando, come quasi sempre, il nome dell'autore, Martino Longhi il Vecchio, citato invece dal Ferrerio.

Le proporzioni e la scala metrica sono perfettamente coincidenti.

* * *

XIV, 59 (17v./18)

Pianta del Grand. Palazzo Farnese in Roma.
Arch.ra d'Antonio Sangallo.
Palmi Rom. d'Arch.to.

matita e penna, carta bianca
mm 220 × 300

Il disegno, molto aderente all'originale, la tav. 6 di P. Ferrerio, *Palazzi di Roma...*, cit., rappresenta la pianta di Palazzo Farnese a Roma, iniziato nel 1517 da Antonio Sangallo il Giovane e continuato, dopo la sua morte (1546), da Michelangelo, che completò la facciata con il grande cornicione e la finestra centrale ed elevò, all'interno, parte del secondo ordine e il terzo. Al Della Porta è infine dovuta la facciata su via Giulia. Palazzo Farnese rappresenta il prototipo del grande palazzo romano cinquecentesco, formato da un blocco architettonico costruito attorno alla corte centrale (cfr. J. Ackermann, 1968, pp. 67-75).

* * *

XIV, 60 (19 v./20)

Pianta del Palazzo Barberini, a Capo Le Case in Roma.
Palmi Romani d'Arch.to.

matita, carta bianca
mm 275 × 390 (foglio doppio)

La pianta di Palazzo Barberini è tratta, con estrema precisione, dalla tav. 8 di P. Ferrerio, *Palazzi di Roma...*, cit., riprendendone, al solito, le proporzioni e la scala metrica.

Il palazzo, costruito fra il 1628 e il 1638 per opera, successivamente, di Carlo Maderno, Bernini e Borromini, rappresenta, come è noto, un momento di unificazione delle tipologie del palazzo urbano e della villa (si vedano gli esempi della Farnesina e del settore originario del palazzo del Quirinale). Cfr. R. Wittkower, 1972, pp. 93-96.

* * *

XIV, 61 (21)

Pazzo [per 'Palazzo'] Giovanelli in Val Cavallina, a Luzzana Terr° Bergamasco.

[sul disegno:] Cedrara ... Giardinetto Giardinetto Scala Larga P. ... [?].

matita e penna, carta bianca

mm 285 × 210

Il disegno, tracciato a mano libera, illustra una veduta a volo d'uccello (insolita) di un palazzo della famiglia Giovannelli a Luzzana, in val Cavallina, del quale non ho per ora trovato traccia. I Giovannelli possedevano beni e terre nella valle di Gandino, di dove erano originari, e nella val Cavallina, in provincia di Bergamo (C. Bizioli, 1959).

Siamo a conoscenza di un viaggio del Muttoni in territorio bergamasco nel 1721, come documentano due disegni del fascicolo sull'Ornato (XV, 125 e 126): pertanto si può ipotizzare che anche questo disegno vada riferito a quella circostanza.

Il palazzo descritto, sormontato da un alto fastigio barocco, appare situato su un declivio: una doppia scala all'aperto, appoggiata all'edificio padronale, permette l'accesso dalla corte al piano nobile. Attorno sono distribuiti i rustici.

* * *

XIV, 62 (22v./23)

Faciata di Uno delli Due Palazzi al Campidoglio Romano.

Arch.ra di Michel Angelo Bonarroti.

Capitello alle Lesene e Alle Finestre Dorico.

Alle Prime Colone...

Metta, et in Simetria.

matita e penna (per le statue di coronamento), carta bianca
mm 275 × 370 (foglio doppio)

Il prospetto del palazzo dei Conservatori, disegnato per la metà destra, è ricavato da G. B. Falda, *Nuovi disegni dell'architettura...*, cit., tav. 10. La precisione del Muttoni nel copiare è palese anche nelle statue che coronano la balaustra terminale.

Il palazzo, il cui prospetto a ordine gigante segnò una tappa fondamentale nella storia del palazzo italiano, fu realizzato, come è noto, su progetto di Michelangelo, con alcuni interventi del Della Porta (la finestra centrale e la ringhiera).

* * *

XIV, 63 (24v./25)

[Nessuna indicazione, tranne la scala in:] Palmi Romani d'Arc.to.

matita e penna, carta bianca
mm 265 × 365 (foglio doppio)

Il disegno, di cui il Muttoni non dà didascalie, è ricavato dalla raccolta di G. B. Falda, *Nuovi disegni dell'architettura...*, cit., dove si trova la pianta di palazzo Mellini, del tutto corrispondente a quella tracciata dal Muttoni.

* * *

XIV, 64 (28v./29) *

Palazo Pontificio a Montecavallo in Roma.

[sul disegno:] Cortille Giardinetto Piazza.
Palmi Romani d'Arch.to.

matita, penna, carta bianca
mm 275 × 435 (foglio doppio)

È qui ripresa con precisione di tratto la tav. 8 di G. B. Falda, *Nuovi disegni dell'architettura...*, cit., che illustra la pianta di palazzo del Quirinale a Roma. L'edificio, iniziato da papa Gregorio XIII (1572-1585), che incaricò Martino Longhi e poi Ottaviano Mascherino dei lavori iniziali, fu proseguito sotto Sisto V ad opera di Domenico Fontana, cui si deve la facciata. Al Maderno spettano ulteriori ampliamenti, la sala Regia e la cappella Paolina, nonché il disegno di gran parte delle fontane del giardino.

Il Bernini si occupò dei nuovi appartamenti verso porta Pia. (L. Calvari, 1964, pp. 292-293).

* Il foglio 26 v./27 manca.

* * *

XIV, 64 verso (29 v.)

[Foglio di recupero; appunti romani].

Il foglio, in parte coperto da una striscia di carta incollata, riporta alcune note di non chiara lettura su palazzi della città, documentandone le visite dirette dell'architetto: palazzo Caetani, citato per la sua scala nobile; palazzo Verospi sul Corso; palazzo Carbognano a Trevi; palazzo Altieri (« magnifico », al punto di citarne l'autore Giovanni Antonio de' Rossi). Un piccolo paragrafo raccoglie alcune notizie d'antichità su Santa Maria sopra Minerva.

* * *

XIV, 65 (30v./31)

Spacato interno del Palazzo di S. Spirito.
Architettura d'Otavio Mascherino.
Palmi Romani d'Arc.to.

matita e penna, carta bianca
mm 265 × 365 (foglio doppio)

Il disegno è tratto dalla tav. 57 di G. B. Falda, *Nuovi disegni dell'architettura...*, cit.

Situato fra l'ospedale di S. Spirito e la chiesa di S. Spirito in Sassia, il palazzo descritto era sede del direttore dell'ospedale, da ciò denominato anche Palazzo del Commendatore.

È attribuito ora a Nanni di Baccio Bigio, ora a Ottaviano Mascherino (1524-1606), che lo avrebbe edificato per Gregorio XIII (cfr. L. Calvari, 1944, pp. 298-299).

* * *

XIV, 66 (32)

Palazzo del Principe della Ricia.

Alla Ricia, fuori di Roma 15 Miglia si vede queste fabbriche delli Principi di tal Nome.

A Fontana nel Palazzo del S.r P.e Chigi alla Ricia.

B Palazzo e Cortille.

CC Fontane nella Piazza.

D Chiesa sontuosa rotonda, con il volto simile alla Rotonda di Roma con li suoi riparti [?] poco dissimili il quale viene nobilmente.

Porta del Castello.

Piazza parte sostenuta da Muri e Volti.

matita e penna, carta applicata su cartone
mm 290 × 205

Il disegno, tracciato a mano libera, descrive in pianta il complesso di Palazzo Chigi e dell'antistante chiesa di S. Maria dell'Assunzione ad Ariccia. Autore del rinnovamento del palazzo e della costruzione della chiesa fu, come è noto, il Bernini, cui tuttavia il Muttoni non fa cenno. Lo schizzo pare ricavato dall'osservazione diretta (non è stato disegnato, infatti, il corpo allungato dietro la chiesa, poco visibile all'esterno) e rivela l'attenzione per la soluzione urbanistica del Bernini (cfr. R. Wittkower, 1972, pp. 150-152).

* * *

XIV, 67 (32v./33)

Veduta del Bel Respiro.

Veduta p. fianco del Palazzo e Giardino Panfilio appresso S. Pancratio detto il Bel Respiro, situato un Miglio distante di Roma.

penna, pennello e acquerello grigio, cartone
 mm 290 × 410 (foglio doppio)

La veduta in prospettiva, resa in qualche punto in modo decisamente maldestro, è ricavata dalla tav. 19 di G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit. Cfr. la scheda XX, 150.

* * *

XIV, 68 (33 v.)

Palazzo Borghese nella Villa Pinciana.

[sul disegno:] Saloto, con sopra Loggia Salla di tutta Altezza Loggia Terrana con sopra Terazza Andito Camera [per 7 stanze].

Caminetto Familiare nel Palazo di Villa Pinciana La salla di mezzo riceve il Lume dalle Loggie e Terazza.

Nell sitto A del apartam. Terreno samira l'insigne statua d'Apolo e Dafne, scolpito in un dal Marmo, che si convertiscono in Aloro, le cui foglie e Frondi, ... sono prodigiose si nel disegno come nella soti-glieza ...

S'amirano molti Bassi Rilievi nelle quatro Faciate del Palazzo e diverse Statue sopra Piedestalli. Le piú famose sono

1. Un Fauno
2. Centauro e Laoconte
3. Seneca nel Bagno
4. Faustina con un Gladiatore
5. Alessandro Ignudo
6. Patricio ...
7. Fauno che suona il Flauto
8. Giunone

9. Venere che ha cavato le alle a Cupido
10. 11. Due altre Cereri
12. Venere e Marte, opera di Prasitele
13. Altra Venere
14. L'Ermafrodito
15. Un altro Gladiatore famoso.

Moderne.

Il sud° Apolo e Dafne.

Davide con la fionda in atto di ... del Bernino, nel quale se fatto il suo ritrato.

Molte altre Statue di Bronzo, ... con la ... di Alabastro.

Diversi Busti e teste varie.

Li Teatri, Portoni, Fontane, Casini e Uceliere sono Maestosi e frequenti. La Frequenza di gran passegi ben tenuti fiancheggiati di Verdura ... un vago spettacolo di chi li osserva.

Li due Giardini secreti uno di fiori e l'altro d'agrumi sono puliti, ... lunghi e stretti.

Li Animali, Terestri et Aquatici che s'incontrano con frequenza arrecano somo piacere p. la loro domestichezza.

De Quadri, la Resuretionne del S^r ...

matita, penna, carta incollata su cartone
mm 290 × 205

Il disegno, così insolitamente commentato dal Muttoni, illustra la pianta di villa Borghese, corredata di alcune misure che accertano una visita sul posto. In basso è schizzato un camino della villa.

Il lungo commento è riferito alla collezione Borghese, raccolta, in sostanza, dal cardinale Scipione che volle costruire la villa.

Nel fascicolo sui giardini il Muttoni ha riportato la pianta del giardino e la veduta della villa, così come le aveva incise il Falda nella sua raccolta (cfr. XX, 146 — la scheda — e 159).

* * *

XIV, 69 (40 v./41)

Pianta del Ap.to Nobile del Palazzo Falconieri in strada Giulia.
[sul disegno:] Corte nobile corrispondente sopra il Fiume Tevere.
Corte servile.
Palmi Romani d'arch.to.

matita, carta bianca
mm 285 × 430 (foglio doppio)

La pianta di palazzo Falconieri è tratta dalla raccolta del Falda, *Nuovi disegni d'architetture...*, cit., ma le annotazioni sul disegno, assenti nella didascalia del Falda, indicano che il Muttoni dovette visitare effettivamente il palazzo.

Il fatto è interessante poiché gli interventi della loggia sul Tevere, dello scalone e di alcuni elementi in facciata sono opera di Francesco Borromini, che, fra il 1646 e il 1649, completò e rinnovò il vecchio edificio della metà del XVI secolo (R. Wittkower, 1972, p. 188).

* * *

XIV, 70 (42v./43)

Palazzo del Ece.mo Principe Giustiniani in Roma.
Palmi Rom.ni d'arch.to.

matita, carta bianca
mm 285 × 370 (foglio doppio)

La pianta di palazzo Giustiniani è tratta dalla tav. 40 di G. B. Falda, *Nuovi disegni d'architetture...*, cit.

L'edificio fu iniziato all'inizio del Seicento, da Giovanni Fontana e, rimasto interrotto dopo la sua morte (1614), fu completato nel 1651 da Francesco Borromini, che si attenne alle forme severe date dal Fontana (G. Torselli, 1965, p. 150). Cfr. scheda precedente.

* * *

XIV, 71 (44v./45)

Palazzo del ... Grand Duca di Toscana in Piazza Madama Roma.
Palmi Romani d'Arch.to.

Cortille, con Muraglie Antiche.

Una fontana e quatro Grand'Alberi che la Fianchegiano.

matita, carta bianca

mm 290 × 390 (foglio doppio)

La pianta di palazzo Madama è stata ricavata dalla tav. 12 di P. Ferrerio, *Palazzi di Roma...*, cit., con la consueta attenzione posta nel ricopiare lo spessore dei muri e la distribuzione degli spazi interni.

Le due osservazioni sul « Cortille » sono aggiunte dal Muttoni, indizio di una visita di persona.

Eretto nel XVI secolo per i Medici, la facciata fu eseguita da Paolo Marucelli (1642).

* * *

XIV, 72 (46 v./47)

Colegio de' Gesuiti in Ferrara.

A. Scalle

B. Oratorio e...

C. Sacretia

D. Cucina

E. Spatio a Dispensa

F. Refetorio

G.

H. Cortille Rustico

I. Coridori con Stanze e Mezanini nel del Medemo ... sopra cui vi sono ... Stanze ...

Sopra F Sala di ricreatione.

L. Cortil Grande e Picoli

M. Comodi.

[sul disegno:] Giardino Coridore semplice Cortille Cortille Chiesa Strada Pub.ca.

matita, carta bianca
mm 275 × 380

Lo schizzo molto schematico della pianta del Collegio dei Gesuiti a Ferrara è corredato di molte note esplicative. Il Muttoni ha rivolto l'attenzione a questo genere di edificio religioso in altri quattro disegni tracciati a Bologna (cfr. XIV, 91, 108, 88, 94, i primi due anch'essi collegi gesuitici), forse interessatovi dal Bianchini, gesuita, che studiò proprio al collegio di S. Luigi in Bologna.

* * *

XIV, 73 (48)

Veduta del Palazzo Savelli appresso S. Maria Maggiore ogidi, del S.r Card.e Negroni.

1. Palazzo.
2. Giardini Secreti.
3. Fontana e Teatro.

matita, carta bianca
mm 290 × 200

La veduta a volo d'uccello di villa Peretti Montalto, opera di Domenico Fontana, è stata tratta dalla raccolta del Falda, *Li giardini di Roma* ..., cit., tav. 13. I nomi indicati dal Muttoni si riferiscono ai proprietari succedutisi nella villa, voluta da Sisto V (Felice Peretti), ancora prima di divenire papa. Sulle vicende della villa cfr. la scheda XX, 148, a commento della pianta dei giardini tratta anch'essa da un'incisione del Falda.

La veduta in questione evidenzia la posizione del cosiddetto Casino Felice al centro di diverse zone a giardino: i viali convergenti verso l'entrata della vigna e, a fianco dell'edificio, i giardini « Secreti » separati da alti muri. (Cfr. anche XXI, 162).

* * *

XIV, 74 (49)

Prospeto interiore del Palazzo del Grand Duca, e Giardino sopra Monte Pincio.

1. Palazzo.
2. Fontana.
3. Galaria ornata dentro di Statue.
4. Loggia ornata di Stattue, e Basirilievi Antichi.
5. Obelisco.

matita, carta bianca
mm 290 × 200

Il Muttoni trasse questa veduta a volo d'uccello di villa Medici dalla tav. 7 di G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tracciandone le linee fondamentali.

Alla stessa villa si riferisce la pianta del giardino, ugualmente ricavata dal Falda (XX, 157, cfr. la scheda) e la pianta del palazzo ripresa dal Ferrerio (XIV, 83).

* * *

XIV, 75 (51 v./52) *

Pianta del Palazzo del S.r Marchese Silvestri in Roma.
Palmi Romani d'Arc.to.

matita, carta bianca
mm 280 × 350 (foglio doppio)

La pianta del palazzo Silvestri, edificio che non ho identificato, è stata ricavata da una incisione del Falda (*Nuovi disegni dell'architetture...*, cit., tav. 35). Il disegno appare curato e, come si è notato anche per le altre 'copie' di questo fascicolo, è molto fedele al modello.

* Il foglio 50 è lasciato bianco.

* * *

XIV, 76 (53 v.).

Pensier di Fabrica delineato p. il P.re Bona [?] da Mandare a Ravena.

A. ...

BB Due Camare Maggiori.

CC Due Camare Minori.

DD Camarini p. tenirvi a dormire un Cameriere, et p. dare Comm.e al coperto con le Logge

[sul disegno:] Tramontana Mezzo di Stalla Rimessa Salla.

[misure].

penna, carta bianca

mm 280 × 200

Lo schizzo illustra in pianta un progetto verosimilmente muttoniano per una villa a pianta centrale affiancata da barchesse porticate, « da Mandare a Ravena »; il nome del committente tuttavia non è comprensibile.

Siamo di fronte ad una struttura divenuta tradizionale nella campagna veneta: si pensi ai prototipi del Palladio (la Rotonda e il progetto di villa Trissino a Meledo), nonché allo Scamozzi di villa Pisani.

Il Muttoni crea qui un organismo abbastanza complesso, in cui il collegamento fra corpo padronale e barchesse è reso possibile tramite due elementi a loggia.

La sala della villa, a croce greca (cfr. il Casino Corsini di Roma, XIV, 98), si conclude in fondo in un grande scalone a tre rampe; la distribuzione degli spazi attorno alla sala e l'accesso dall'esterno non sono del tutto chiari per via di cancellature e ripensamenti.

* * *

XIV, 77 (54)

Pensiere del Academia Romana.

A. Scalle Nobili.

B. Pozolo che s'agira atorno il cortille.

[sul disegno:] Corte Corticella Morta Salla Particolari Diversi Strada Pub.ca.

penna, carta bianca
mm 235 × 175

Si tratta di uno dei 14 disegni in pianta che il Muttoni ha ricavato dagli archivi dell'Accademia di S. Luca a Roma. È evidente in questo, come in altri disegni dell'Accademia, la ricerca di una distribuzione degli spazi interni su un asse longitudinale, che sbocca sul giardino ottenendo al tempo stesso la suddivisione in due appartamenti autonomi.

* * *

XIV, 78 (55)

Pensiere Accademico del 1708 in Roma.

Di Soggetto di Prima Classe espresso dal S.r Co: Giuseppe Ercolani Anconitano, academico d'onore, e fu donato alla Cademia [sic] Romana. P.o Premio dell'anno 1708.

Primo piano

- A Ingresso e Andito
- B Stanza e Comodi sotto Scalla per il Bidello
- C L'istesso p. il Custode della Chiesa
- D Logiati che girano tut'atorno
- E Sala per il Modello de Pani
- F Sala p. il studio de Gessi
- G Sala p. il studio di Ignudo
- H Sala p. il studio de Lumi
- I Stanza per il Modello e altro
- L Chiesa
- M Stanza p. Sacrestia
- N Scalle

Secondo piano

- B C A Salone p. li Anuali Concorsi
- D Logiati che s'agirano
- I Stanzoni p. espore li disegni
- M Stanzone p. la ... Academica
Angoli sopra le Capelle ... Cortilli
- L Cupola della Chiesa
- AA Ingresso alle quatro Salle

- G Alla Letione d'Arch.ra
- H Lett.e alla Prospettiva
- E Lett.e di Matematica
- F Letione d' ...

Terzo piano p. li tre Mastri di Pitura, Scul.ra e Arch.ra.

matita, carta bianca

mm 235 × 175

Il Muttoni ha qui riprodotto un progetto per il concorso dell'Accademia di S. Luca indetto effettivamente nel 1708 sul tema « Palazzo per Accademia di Belle Arti » (cfr. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, 1974), benché in realtà non si tratti di uno dei disegni premiati.

La struttura triangolare ad angoli smussati del complesso dovette colpire l'attenzione del Muttoni, come dimostra la cura con cui ha compilato l'ampia didascalia.

Cfr. XIV, 80 e 82, relativi allo stesso concorso del 1708.

* * *

XIV, 79 (56)

Casino Vaini a S. Pietro Montorio in Roma.

matita, carta bianca

mm 235 × 175

Il disegno rappresenta in pianta ed in alzato il villino Vaini costruito alla fine del XVII secolo dall'architetto Fortunato Carapecchia, allievo di Carlo Fontana (Belli Barsali, 1970, p. 418); modificato all'inizio del Novecento, è ora denominato villa Giraud-Ruspoli. Il disegno del Muttoni corrisponde alla situazione originale, caratterizzata dalla sala ovata che genera in facciata un avancorpo convesso.

* * *

XIV, 80 (57)

Pensiere del Academia Romana à sogetto d'erigere in una Città principale un academia del Disegno. 2° Premio.

matita, carta bianca
mm 240 × 175

Si tratta del progetto che vinse effettivamente il 2° premio del concorso tenuto presso l'Accademia di S. Luca a Roma nel 1708; fu ideato da un francese, B. Renord (cfr. P. Marconi ecc., 1974).

I numeri tracciati sul disegno rimandano ad una 'legenda' però inesistente.

* * *

XIV, 81 (58)

Fabrica di Citta.

Del Academia Romana.

[sul disegno:] Cortil Cusina Tinello Stalla Tinello Camara [per 10 volte] Stanzona Corte.

Case d'altri Particolari Strada Publica.

matita e penna, carta bianca
mm 240 × 175

Il disegno riprende un progetto di palazzo conservato presso l'Accademia romana di S. Luca. La pianta propone una regolare e simmetrica distribuzione degli spazi attorno ad una corte rettangolare: si nota, in particolare, la presenza di un imponente scalone nobile doppio, che parte dal porticato della corte.

* * *

XIV, 82 (59)

Al sogetto precedente. 3° Premio.

[legenda posta sul 'verso' del foglio:]

Pensier del S.^r Pietro Villa nova Parigino.

- A Chiesa con il comodo di sentir Messa dalli Loggiati
- B Salla per studio dell'Ignudo
- C Salla p. modello de Panni
- D Per Letioni d'anatomia
- E Per studio de Gessi
- F Per Letione d'Arc.ra
- G Per la Prospetiva
- H Per la Matematica
- I Per li Lumi et Ombre
- K Salone per li Pub. Annuali Concorsi
- L Stanzoni contigui p. l'esp.^o delli disegni de Pasati Anni Concorsi
- M Scalle Principal
- N Scalle private
- O Stanzone p. le ... Accad.e
- P Galeria p. i Ritrati de ..., e del Academia et academici.

matita, carta bianca
mm 235 × 170

Il disegno corrisponde, come scrive il Muttoni, al progetto in pianta ideato da Pierre De Villeneuve per il concorso del 1708 indetto dall'Accademia di S. Luca a Roma: « Palazzo per Accademia di Belle Arti » (cfr. P. Marconi ecc., 1974).

Si tratta in realtà del progetto che vinse il primo premio e non il terzo: la pianta longitudinale è caratterizzata da una corte a doppia esedra, attorno alla quale si distribuiscono i locali specifici per l'insegnamento di pittura, scultura e architettura. Rispetto all'originale, il disegno del Muttoni, tracciato a mano libera, presenta più accentuata la dimensione longitudinale, variando leggermente le proporzioni. Cfr. XVI, 78 e 80, relativi allo stesso concorso.

* * *

XIV, 83 (60v./61)

Pianta del Palazzo de Medici sopra il Monte.

Pincio, Roma.

Palmi Romani d'Arc.to.

penna, pennello acquerello grigio
mm 220 × 300 (foglio doppio)

Il disegno riproduce fedelmente la pianta di villa Medici incisa da P. Ferrerio (*Palazzi di Roma...*, cit., tav. 14). Nel ricopiare il modello, il Muttoni ha aggiunto di suo le sezioni dei balaustrini effettivamente esistenti fra le colonne della loggia sulla facciata verso il giardino, nonché lo spruzzo d'acqua che indica la presenza della fontanina di Mercurio, ben visibile in XXI, 172. Sono appunti, questi, probabilmente dovuti ad una visita diretta del Muttoni alla villa. Cfr. la scheda XX, 157, a commento della pianta dei giardini.

La veduta prospettica della fronte sul giardino si trova in XIV, 74.

* * *

XIV, 83 verso (61 v.)

[Foglio di recupero con appunti romani].

Nel foglio sono raccolte alcune brevi note non sempre di chiara comprensione sugli acquadotti romani antichi e su fatti di storia romana, nonché brevi descrizioni di edifici e monumenti nella zona attorno al Pincio (S. Maria del Popolo, Guglia del Popolo, Giardino di villa Medici e Monte Pincio).

* * *

XIV, 84 (62 v./63).

Pianta del Palazzo Cesarini a SS. Apostoli.

Arch.ra del P. Domenico Paganelli Domenicano.

Palmi Romani d'Arc.ra.

matita, carta bianca
mm 220 × 300

Il Muttoni ha tratto la pianta qui descritta dalla tavola 24 di P. Ferrerio, *Palazzi di Roma...*, cit., intitolata « Palazzo del Cardinale Alessandrino... », nome con cui era noto il cardinale Michele Bonelli (Ales-

sandria 1541 - Roma 1598), domenicano: la didascalia del Muttoni (« Palazzo Cesarini ») presenta dunque un errore di trascrizione.

L'edificio, costruito stando al Ferrerio dall'architetto di Faenza Domenico Paganelli (1545-1624), costituisce un esempio di palazzo romano tradizionale: da un atrio lungo e stretto si accede alla corte, porticata solo lungo i lati brevi, e attorno alla quale si distribuiscono le stanze. Il palazzo è ora sede della Provincia (Torselli, 1965, p. 222).

* * *

XIV, 85 (64)

Pensier d'inventione p. una Faciata di Palazzo.

matita, carta bianca
mm 235 × 170

Lo studio di facciata ideato dal Muttoni (« Pensier d'inventione ») è illustrato in alzato e in pianta: al centro il portale e il balcone soprastante si gonfiano verso l'esterno, mentre, ai lati, le finestre sono separate da pilastri che, dopo la terza campitura, graduano il passaggio ad un settore leggermente arretrato mediante una soluzione di lesena a libro, consentendo così un effetto ottico di curvatura, che continua il movimento dato dall'avancorpo centrale.

Del piano nobile il Muttoni ha tracciato solo la sagoma della grande finestra centrale, sormontata da cornice barocca; sopra la gronda un fastigio rococò conclude il prospetto.

Mi sembra di poter vedere in questo studio il ricordo delle ville tardo seicentesche, viste dal Muttoni sul Gianicolo a Roma, con particolare riferimento al « Casino Vaini » (XIV, 79).

* * *

XIV, 85 verso (64 v.)

[Appunti su monumenti di Roma].

Palazo Gaetani al Corso [s'a]mira una Bella e Magnifica Scalla asai sti-

mata in Roma masime p. esservene poche di Belle in quella citta. Vi sono diverse Statue Peregrine.

Nel Palazzo Verospi trà le altre cose singolari vi è quatro cembali et un Organo che tocando uno sonano tutti, et un altro cembalo a Parte indorato di superbo lavoro con la Statua di un Polifemo quale tiene una Musetta, suonando il cembalo sona la Musetta.

[È] raro l'orologio composto in una Statua d'un Pelegrino, e mentre fa oratione ad una croce inclusa in una spelonca all'eremo con la corona in mano, e l'orologio cala [?] l'Ave Maria p. quarti, e li Pater Noster p. l'ore, e a notte si conoscono col tatto.

Il s.^o organo e cembali hora non suonano p. esser riposti a causa che si Fabrica in s.^o Palazzo.

Nel Palazzo del S.r P.^o Agostino Chigi — s'amirano molte statue singolari masime una d'un Gladiatore Moribondo et una di ... Vestale, che p. esser tropo vana fu acusata d'aver perso il candido della sua virginità et ella provando in contrario p. ... firmazione della sua inocenza li fu detto dal Pontefice che andasse al fiume e portase un ... d'acqua ... e portarlo pieno d'acqua; fu poi chiamata Dea de Fiumi.

Chiesa di S. Marcello. Qui fu il tempio della Dea Iside degli Egizi, che fu da Tiberio [distruto] e Getato l'Idolo ne Tevere e crocifisi tutti li Sacerdoti della Dea p. aver tenuto mano ad un fatto comesso d'una Gentil dona Romana molto nobile detta Paolina.

S. Maria Sopra Minerva. Questa fu il tempio di Minerva e fu edificato da Pompeo Magno in rendimento di grazie di molte Vitorie ottenute in Guera nel corso di 30 Anni; e lo fabricò delle spoglie de nemici, e ... pose tutte le insegne e titoli dei Popoli da lui soggiogati.

Al Palazzo del S.r Principe di Carbognano vi e il più bel Portone e Maestoso di tutti quelli di Roma, disegnato da Michel Angelo Bonarroti.

Al Palazzo Panfilio al Collegio Rom. vi sono diverse ... [non si capisce il seguito].

Il Palazzo Altieri al Giesu ... Magnifico con due grandi cortili Nobili scala al Pari d'ogni ... e Gran Seguenza di Apartati fu Ar.to Gio. Ant.o Rossi.

Il testo di questi appunti su palazzi e chiese di Roma dovette probabilmente costituire una prima stesura dell'opuscolo elencato dal Muttoni nel suo « Inventario », con il titolo: « Libreto Manoscrito d'oservazioni da me fatte in Roma, et della Potenza del Senato e Citadini Antichi

e loro generosità », purtroppo andato perduto (cfr. XIV, 103 verso e XII, 16 verso e 19 verso). Le difficoltà di comprensione sono dovute alla striscia di carta incollata sul bordo interno per assicurare la rilegatura.

* * *

XIV, 86 (65)

Palazo Ducale di Firenze.

A B Faciata sopra la Piazza.

C D E F Aparta.i.

F G M N Terraza con sotto nichi e Fontane, e sopra altra Fontana.

Cortille in tre ordini e sopra Cadauno Cornicione si passéggia ... rini-
ghiera di Balaustrate.

[sul disegno:] Cortille.

matita e penna, carta bianca

mm 210 × 165

Il disegno del Muttoni illustra la pianta schematica di Palazzo Pitti a Firenze; a destra sono rilevati i particolari ingranditi dei pilastri del cortile dell'Ammannati, il quale fra il 1560 e il 1568 aveva ampliato il palazzo, originariamente edificato su disegni forse del Brunelleschi (1458). Nel 1620 il prospetto del palazzo fu allargato di 3 finestre per parte da Giulio Parigi, mentre il figlio Alfonso prolungò nel 1640 il piano terreno e il primo piano, accentuando così la dimensione orizzontale. (M. Bucci, 1973, pp. 11-18).

Per palazzo Pitti cfr. anche XIV, 95.

Il Muttoni era a Firenze nel marzo del 1708 (cfr. XIV, 121).

* * *

XIV, 87 (66)

Palazo del Sig. Marchese Legnani in Bologna.

A. Ingresso dalle Porte, con Atrio di Scala sopra.

B. Salla Maggiore.

C. Scalla nobile aperta dalla Cima al Fondo.

D. Loggia Terena e Coridore superiore che porta nelli Apartamenti sopra il Giardineto.

[sul disegno:] Giardineto.

matita, carta bianca

mm 230 × 170

La pianta disegnata dal Muttoni descrive palazzo Legnani a Bologna, ricostruito in forme cinquecentesche a partire dal 1587.

Attraverso l'atrio di ingresso si accede a tre cortili interni loggiati e allo scalone barocco, costruito alla fine del XVII secolo, probabilmente da Francesco Chellini (cfr. G. Cuppini, 1974, pp. 302-303).

Il disegno del Muttoni riproduce schematicamente le strutture essenziali dell'edificio, lasciando indistinte le divisioni interne dei locali.

* * *

XIV, 88 (69) *

Portione del Nuovo Ospitale della Vitta che si va Fabricando in Bologna.

A. Apartamenti diversi per li Ministri.

BB. Infermerie p. gli Amalati.

matita, carta bianca

mm 235 × 180

Il disegno, molto schematico, evidenzia la struttura a crociera, funzionale alle esigenze di un ospedale; quanto alla corrispondenza del disegno muttoniano con l'edificio rilevato, si dovranno condurre ricerche più puntuali, che consentano di stabilire la data cui si riferisce l'indicazione « si va Fabricando ».

* I fogli 67 e 68 mancano.

* * *

XIV, 89 (70)

Giardino e Palazzo Amandini [?] in Bologna.

A. Arcona con diversi Gabinetti per l'estate.

B. Arcona con Gabinetti per l'Inverno.

C. Scalla Maestra.

D. Galaria.

E. Prospetiva sopra una Terazza.

Il Giardino à di raro una famosa Uceliera, con tortore, Pernici et altri Uceli.

Nel Inverno si coprono le Cedrare con le sue Tavole ... et ... si pongono le Vetriate e formano un delizioso Passegio ...

[sul disegno:] Giardino Cortiletto [tre volte] Sala.

matita, carta bianca

mm 235 × 180

Illustrando la pianta di un palazzo bolognese che non è stato possibile rintracciare (forse a causa di un errore del Muttoni nell'indicare il nome dei proprietari?), l'architetto rileva il largo spazio dato, come in tanti altri palazzi bolognesi, a un grande scalone con rampe chiuse, a quanto pare, fra muri.

* * *

XIV, 90 (71)

Idea del Palazzo Ranucci a Bagnarola Territorio Bolognese.

[sul disegno:] Logia Antisala Salla Logia.

matita, carta bianca

mm 235 × 180

Il palazzo Ranuzzi-Crespi, di cui vediamo qui riprodotta la pianta, si trova a Bagnarola, poco distante da Bologna, in direzione di Ferrara. Fu iniziato nel 1700 e terminato attorno al 1711 (Cuppini - Matteucci, 1976, p. 356), secondo i disegni del perito Sebastiano Bertelli, peraltro poco noto, che riprese la struttura della non lontana villa Paleotta.

Nel caso che il Muttoni sia passato per Bagnarola nel 1708, non poté, in realtà, vedere l'edificio completato e dovette forse rifarsi al disegno

progettuale del Bertelli, che con la pianta del Muttoni coincide perfettamente: ciò potrebbe giustificare da parte del nostro architetto l'uso del termine « Idea », intesa come « progetto ».

* * *

XIV, 91 (72)

Colegio del Novitiato di S. Ignatio in Bologna.

Piano Terreno

- A. Portone
- B. Refetorio
- C. Spatio con Lavatoi
- D. Cucina
- E. Sguateria
- F. I. L. Abitazioni p. li Padri
- G. Luochi comuni
- H. Libreria

Secondo Piano

- H. I. L. Stanze Grandi p.li novitij ove dormono quatro p. stanza.
- B. Sala di Ricevazione [sic]
- C. Spati e scalla di d.^{ta} Sala
- F. F. Capella e suo spatio
- G. Luochi comuni

Terzo Piano

- B. Solaria, et il rimanente ad uso delli ... degl'esercitij, sartoria Calzolaria et altre officine, e stanze piú p.d.^{ti} Novitij

Nelli Soteranei si dispongono caneva, ... Guarda Robba, Legnari et altre.

[note sul disegno]

Claustro con li Coridori chiusi con sue finestre, e non à colonati chiesa vecchia Chiesa nuova da Farsi cortile e Servitij Rurali Giardino.

matita e penna, carta bianca
mm 235 × 175

Lo schizzo illustra la pianta del Noviziato gesuitico di S. Ignazio a Bologna. Nel 1727 l'architetto Alfonso Torreggiani ristrutturò il complesso, ora divenuto sede dell'Accademia di Belle Arti (cfr. A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna 1967). Tuttavia, sarà da verificare se la indicazione del Muttoni « Chiesa nuova da Farsi » si riferisca già ai lavori del Torreggiani e se, di conseguenza, si debba fissare un'ulteriore tappa bolognese alla fine degli anni '20.

* * *

XIV, 92 (73)

Palazzo Fantuzzi in Bologna.

A. B. Faciata regolare tutta di Pietra, ripartita con colonati e cornici, alla Rustica

C. C. Sitti di Fabriche irregolari p. uso della Famiglia

D. Scala Nobile aperta, nel cui soffitto vi è un'apertura con balaustrata ornata p. andarvi degl'aspetatori, o sonatori in occasione di Feste

[sul disegno:] Strada Fabriche Vecchie 2° Cortile Fabriche vecchie Cortiletto Nobile [2 volte] Portico terreno e Loggiato Superiore Sala Nobile Strada Principale.

matita e penna, carta bianca

mm 235 × 175

Lo schizzo a mano libera illustra la pianta di palazzo Fantuzzi a Bologna, mettendo in luce la posizione dello scalone nobile, inserito nel 1680 (Paolo Canali) entro l'edificio cinquecentesco in mezzo a due cortili loggiati; il vano prende così luce da due parti, attraverso finestroni lasciati senza infissi (cfr. Cuppini, 1974, p. 295).

La novità dello 'sfondato' al centro della volta è stata rilevata dal Muttoni, che ne osserva l'uso nettamente teatrale (« p. andarvi degl'aspetatori, o sonatori in occasione di Feste »).

* * *

XIV, 93 (74)

Palazo Bargellini in Bologna.

App.^{to} Nobile.

A. Gran Sala

B. Scala Magnifica

C. C. Camarini

D. Loggia

E. Salotto

F. F. Stanze mediocri

G. Stanza piccola e scala segreta

H. H. Un agiunta di stanze p. li usi della Famiglia corrispondenti, sopra il cortil Maggiore.

[sul disegno:] Corte Scala P. 25 32 Cortileto Nobile Strada Maestra Strada.

matita e penna, carta bianca
mm 235 × 175

Il Muttoni riporta qui la pianta di palazzo Bargellini a Bologna, ingrandito nella prima metà del Seicento: si sono conservati vari disegni che documentano proposte diverse di ristrutturazione, ma non sono databili con certezza (Cuppini, 1974, pp. 283-284).

Il vano dello scalone nobile esisteva da tempo, ma la realizzazione definitiva è del 1730 ca. e presenta elementi di tutti i tre progetti presentati da Carlo Francesco Dotti, Alfonso Torreggiani ed Antonio Conti.

Il rapido schizzo del Muttoni, che non ha riscontro pieno nei disegni conservati in palazzo Davia-Bargellini, non permette di chiarire se egli abbia visto in un più tardo ulteriore viaggio a Bologna lo scalone realizzato nel 1730 o se egli abbia rilevato la scala esistente in precedenza nello stesso vano.

* * *

XIV, 94 (75)

La Certosa di Bologna.

A. Claustro Maggiore con Distribuzione di Celle e Orticelli di fuori

- B. Claustro Picolo separato
- C. D. Due Claustri nel Ingresso
- E. F. Cortilli Rurali con stalle et altre officine
- G. Porta Maestra
- † Chiesa
- [sul disegno:] Seraglio Delizioso Giardino Grande

matita, carta bianca
mm 235 × 175

Il disegno molto schematico descrive in pianta il complesso della Certosa di Bologna, fondata nel 1334, così come appariva prima delle modifiche e degli interventi ottocenteschi che la trasformarono in cimitero della città.

* * *

XIV, 95 (76)

Situazione del Palazzo Ducale e sue adiacenze in Parte
[sul disegno:] Perter Teatro Cortile.

matita e penna, carta bianca
mm 210 × 160

Il palazzo « Ducale » indicato è palazzo Pitti di Firenze già illustrato dal Muttoni (XIV, 86). Qui il disegno in pianta si allarga alle « adiacenze » del giardino dei Boboli, documentando ancora una volta l'interesse del Muttoni per questo tema.

Il giardino fu iniziato da Niccolò Pericoli detto il Tribolo e dopo la sua morte (1550) fu continuato da Bernardo Buontalenti che si sbizzarri in una serie di effetti, prospettive e giochi d'acqua. Alfonso Parigi il Giovane vi aggiunse l'Anfiteatro (1640-1650), poi rimaneggiato nel '700 (M. Bucci, 1973, pp. 11-18).

Il termine « perter » è una trascrizione del francese 'parterre'.

* * *

XIV, 96 (77)

Adi 26 Marzo. Firenze.

Pianta del Palazzo del S.r Marchese Strozzi che si va Fabricando, in Firenze.

matita, carta bianca
mm 215 × 160

Si tratta del cosiddetto palazzo Nonfinito a Firenze, di cui il Muttoni traccia qui la pianta e il particolare dell'alzato del cortile.

L'edificio fu impostato dal Buontalenti che vi lavorò dal 1593 al 1600; qui intervenne Vincenzo Scamozzi, il cui disegno, pubblicato nell'« Idea dell'architettura universale », non corrisponde però al palazzo eseguito. L'armonioso cortile su cui si sofferma il Muttoni è attribuito a Ludovico Cigoli (1559-1613), che lo edificò agli inizi del Seicento (M. Bucci, R. Bencini, 1971, pp. 81-84).

La data 26 marzo è di 3 giorni successiva al passaggio per il giogo di Scarperia (cfr. XIV, 121).

* * *

XIV, 97 (78)

Piano del Giardino Farnese, app.so la Porta di S. Pancratio, con suo Palazzo e Casino in Roma.

[sul disegno:] Casino.

matita e penna (per il particolare del « Casino »), carta bianca
mm 230 × 175

Nel disegno sono tracciate a grandi linee le piante di villa Farnese-Aurelia e dell'adiacente costruzione minore, situate sul Gianicolo a Roma.

La villa fu voluta dal cardinale Girolamo Farnese, morto nel 1668, ma non se ne conoscono gli autori (Belli Barsali, 1983, pp. 419-420). Essa fa parte di quel tipo di architettura suburbana, vicina alla tipologia della villa, di cui si trovano altri esempi affini su questo colle romano (cfr. XIV, 98, 100, 101).

* * *

XIV, 98 (79)

Palazzo nel Giardino del Cardinal Corsini app.o S. Pancratio fuori di Roma.

[sul disegno:] Vasi e Piedestali.

matita, carta bianca

mm 235 × 175

Il disegno documenta l'alzato e la pianta del Palazzo Corsini « Ai quattro Venti », distrutto durante i combattimenti del 1849 a difesa della Repubblica Romana.

Due particolari disegnati a parte illustrano uno degli oculi posti sull'attico della palazzina e un vaso su piedestallo, di cui vien data anche la pianta. L'edificio, opera di Mattia de' Rossi, allievo del Bernini, fu costruito negli ultimi decenni del XVII secolo (Belli Barsali, 1983, p. 108 n. 34). L'interno a pianta centrale è organizzato attorno ad una sala a croce greca (cfr. per quest'ultimo particolare, il progetto muttoniano di villa « da mandare a Ravenna » XIV, 76).

La facciata, coronata da un attico con volute alle estremità, è scandita da lesene che comprendono piano nobile e l'alto mezzanino.

Attorno a tre lati del palazzo correva un portico, puntualmente rilevato dal Muttoni.

* * *

XIV, 99 (79 v.)

Altro Palazzo nel Sud.to Giardino Corsini, fuori di Roma.

[sul disegno:] Strada Publica.

Pensier del Academia di Roma.

[sul disegno:] Cortil Maggiore.

matita e penna, carta bianca incollata sul foglio

mm 235 × 175

Il foglio comprende due disegni tracciati a mano libera: in alto la pianta di un edificio identificabile probabilmente con la Palazzina Corsini legata al Casino dei Quattro Venti, danneggiata anch'essa nel 1849, ed ora molto modificata.

La costruzione risale probabilmente al XVII secolo, mentre alcune aggiunte sono successive (cfr. Belli Barsali, 1983, p. 432).

In basso è riportata una pianta di palazzo che il Muttoni vide e disegnò all'Accademia di S. Luca, rilevandone le caratteristiche di ordinata e simmetrica distribuzione degli spazi.

Anche qui, come in XIV, 81, compare un imponente e complesso scalone, cui si accede dal « Cortil Maggiore ».

* * *

XIV, 100 (80)

Villa Benedeti Fuori di Roma, cane 500 ca.

Casino o Villa Benedetti delli SS.ri Duchi di Nevers fabrica dal Abate Elpidio Benedetti.

Si legono con Frequentia Molti Motti eruditissimi.

L'architettura fù dalla Sig.ra Plautila Bricci, famosa Pittrice.

A. Botigliaria

B. Credenza

C. Logia

D. Terazza e Scala

E. Logia Terrena

F. F. Viali con Fontane ...

[sul disegno:] Corte Cucina Giardino.

[una misura:] P. 32.

matita, carta bianca

mm 235 × 175

La villa Benedetti sul Gianicolo, detta comunemente il « Vascello » per le particolari forme convesse della facciata sulla strada, è stata disegnata dal Muttoni sia in pianta che in alzato (cfr. XIV, 101).

Il tratto molto rapido, le correzioni e la misurazione di una sala in « piedi », è pensabile, vicentini (« P. 32 ») confermano che si tratti di un disegno dal vero, come gli altri raccolti durante la visita sul Gianicolo.

La villa, voluta come scrive correttamente il Muttoni, dall'abate Elpidio Benedetti, agente di Mazzarino a Roma, fu edificata negli anni fra il 1645 e il 1661 su progetto dei fratelli Basilio e Plautilla Bricci (Belli Barsali, 1983, pp. 408-409).

Nota per le sue stravaganze (i « motti » sui muri, la facciata che finge la roccia, cfr. XIV, 101), fu quasi totalmente distrutta durante i combattimenti del 1849.

* * *

XIV, 101 (81)

Prospeto di Villa Benedetti vicino la Porta di S. Pancratio di Roma
Sopra la Strada.

matita, carta bianca
mm 235 × 170

Il Muttoni ha qui tracciato una veduta frontale di villa Benedetti (cfr. XIV, 100, qui sopra), esempio del gusto tardo seicentesco per le sue stravaganze. Sopra una naturalistica parete che simula la roccia con false grotte, sporge un corpo a pianta semicircolare, scandito da arcate e pilastri, di effetto visivo tale da dare alla villa il nome popolare di « Vascello ».

Si osserva nel Muttoni una attenzione particolare per questi esempi architettonici quasi 'volubili', che manifestano un'evolversi della villa suburbana verso un gusto rococò.

* * *

XIV, 102 (82)

Pensier del Academia Romana.
[sul disegno:] sala salotto salotto.
In tutto simile.

matita, penna, carta bianca
mm 230 × 170

Il disegno, lasciato per metà a matita, riprende uno dei progetti visti dal Muttoni presso l'Accademia di S. Luca a Roma.

Si tratta di una pianta di palazzo costruita simmetricamente attorno ad

una corte porticata: l'indicazione del Muttoni « In tutto simile » si riferisce appunto alla specularità della parte non ripassata a penna.

* * *

XIV, 103 (83)

Sitto di Casa Mutti sotto il Campidoglio in faccia a S. Venantio in Roma.

Dove s'amira l'ingegno del Arc.^{to} a Ridure un Sitto iregolarissimo in figure usuali e regolari.

[sul disegno:] Porta Logia Corte Fontana Pub.ca.

matita e penn, carta bianca

mm 235 × 175

Il disegno, corredato dall'interessante commento del Muttoni, rileva l'abile pianta poligonale di Palazzo Muti-Bussi a Roma, oggi Astalli, opera seicentesca di Giovanni Antonio De Rossi (1616-1695), l'architetto che anche in palazzo Altieri (cfr. XIV, 56) dimostrò il proprio ingegno nel risolvere problemi di adattamento a strutture preesistenti (cfr. Wittkower, 1972, p. 242).

* * *

XIV, 103 verso (83 v.)

[appunti su Roma].

Notitie di Antichità.

Delle Acque Albule, Ogidi Sulfuree scorono nella Pianura di Tivoli, nel Podere del S.^r Vincenzo ... distante tre Miglia di Tivoli si vedono le Vestigia del Mag.co Edifitio che fu fato fabricare da Cesare Augusto p. uso [?] de Bagni, ove e rimastovi vicino un Picol Lago.

Il Primo che facesse condurre acque in Roma p. di [?] Acquedotti fù Apio Claudio Censore che dopo divenne cieco.

Imitarono questo esempio Manlio Curio Dentato e Lucio Papirio Cursor e essendo Censori, che fecero venirvi quella del Teverone presa sopra la città di Tivoli.

Dell'Acqua Giulia si vedono le vestigia della Gran caverna fra la chie-

sa di S. Bibiana, e quella di S. Eusebio, al presente si perde quest'acqua nel Teverone.

Appresso Piazza Maggiore si vedono le Vestigie del Condoto di acqua Giulia presa vicino Grottaferata a Frascati il qual condoto era diviso in tre ordini uno sopra l'altro senza communicatione, il piú basso era p. l'acqua Marzia quello di mezo p. la Tepula e la Giulia di sopra.

Ponte Molo.

Sopra cui furono tolte le Catene alli Ambasciatori delli Allobrogi ogi Savoiarda con che restò scoperta la Congiura di Catilina contro la Patria, ... Liberata.

Sopra il Medemo ... [non si capisce il seguito] Chiesa di S. Maria del Popolo. Nel sito del Altar Maggiore ... il sepolcro di Nerone ... [non si legge chiaramente il seguito, ma si intende che il Muttoni riferisce le vicende della Chiesa originaria costruita da Pasquale II e le relative leggende sullo spirito di Nerone che si volle scacciare].

Gulia del Popolo. E Lunga piedi 88 Romani ... sepolta nel Circo Massimo [fu] fata portare in Roma da ... Augusto, conservandola a ... Sisto V la fece qui erigere ... l'assistenza del Caval. D[omenico Fontana] Arc.to.

Giardino Medici a Monte [Pincio]. S'amirano ... Statue ... singolari e masime quella... Cleopatra, un Obelisco ... rarita.

Monte Pincio. Era d.to Colatino, ora Pincio p. ... del Senatore Pinna ... fú gia abitato da ... poi ... [non si capisce].

Questi appunti dovertero servire alla stesura del « Libreto Manoscrito d'oservationi da me fatte in Roma... » (cfr. « Inventario »), ora perduto. Il foglio, riutilizzato per altro, è in parte coperto da una striscia di carta incollata per la rilegatura e ciò rende difficile la comprensione del testo.

* * *

XIV, 104 (84 v./85)

Palazzo del Em.mo Colona in Borgo.

Palmi Romani d'Arch.to.

Giardinetto.

matita e penna, carta bianca
mm 220 × 305 (foglio doppio)

Il Muttoni ha tratto la pianta qui descritta dalla tavola 28 di P. Ferrerio, *Palazzi di Roma...*, cit.: l'edificio va identificato con il rinascimentale palazzo Torlonia in via della Conciliazione, a Roma, il quale ripete in facciata lo schema del palazzo della Cancelleria.

La pianta evidenzia la distribuzione regolare degli spazi attorno ad una corte porticata su pilastri; l'asse longitudinale è accentuato dalla infilata dell'atrio lungo e stretto sul cortile e in fondo sull'apertura che dà sul giardino.

* * *

XIV, 105 (86)

Idea del intiero Palazzo che intende fare l'Ill.mo Sig. Co. Alessandro Poiana in Vicenza.

Delinato da me Franc.^{co} Mutoni Arch.^{to} Parte in Misura, e parte d'aviso p. non haver potuto rilevare le Misure nelle Case d' ...

- A. Ingresso delle Porte con salla
- B. Scala Nobile e Atrio Sopra
- C. Mezdane Grande e Sopra Stanzone.
- D. D. Stanze Terrene e ... con sopra camare, nel Ap.to Nobile, e in parte camarini di Cima [?]
- E. Stalla da Cavali
- F. Stanza p. Carozieri
- G. Rimessa di Carozze
- H. Porton e spazio d'ingresso
- I. Letamaio
- L. Corticella p. ... la Grande p. uso di Poli o Fagiani overo Uceliera nel mezo.

[sul disegno:] Strada di S. Tomaso Sala Camara [per 11 volte]
 Atrio Camarone Cortilotto Corticella ad uso della Cusina Camarini Corticella ad uso di Poli o Fagiani Cortil Grande Letamaro Rimessa Strada di S. Silvestro Casa SS.ri Borij [?].

penna, carta bianca
 mm 230 × 185

Il disegno è uno dei pochissimi progetti firmati dal Muttoni (cfr. schema in Appendice). Si tratta di una proposta («*Idea* dell'intiero Pa-

lazzo che *intende fare... »*) per i Poiana, che in contrà S. Tommaso a Vicenza possedevano effettivamente un palazzo, ora Matteazzi, costruito verso la fine del XVII secolo, ornato al suo interno di una scala nobile, posta, come nel progetto muttoniano, a sinistra dell'atrio. Le concordanze riscontrabili fra il progetto e il palazzo eseguito consentono di aggiungere questo edificio al catalogo delle opere muttoniane, sebbene poi la facciata debba essere stata terminata, a quanto pare, da altra mano (cfr. F. Barbieri, 1987, p. 144).

* * *

XIV, 106 (86 v.)

[a sinistra:]

A. Stanza di Letto dove dorme il S.^r Card.^e Otoboni nel Palazzo della Cancelleria. Dove s'amira L'apartamento nobile dove abita il S.^r Cardinale, fornito con regale Maestà p. la squisitezza d'arazi, ...; vasi d'argento; e ogni altra Supeletile preciosa.

Vi e Giardino e Giardineto al piano del Aparta.^{to} nobile, con Uceliere, e scherzi d'acque.

Nel famigliare [?] si vedono Galarie di Piture, Medaglie Antiche e Moderne. Un Bel Teatro p. la recita delli Oratori in Musica.

Le sud.^{ta} stanza e molte altre sono isquisit.^{te} adobate; si vede una Gran Libreria, ove sono delle scritture scrite in scorze d'alberi et altre Rarita.

[a destra:]

Pianta della metta della Gran Fontana à S. Pietro Montorio, le cui abundant aque dano impulso à diversi molini inferiormente ad essa, li qualli sarebero bastanti a mantenere Roma, in caso di Lunga escresenza del Tevere, che restano inutili li Molini sopra esso.

[sul disegno:] Loggia Giardini delli Semplici p. Studio.

penna, carta bianca, incollata al foglio
mm 230 × 185

Il foglio presenta due disegni diversi affiancati. A sinistra si vede la pianta della stanza da letto del Cardinale Ottoboni nel palazzo della Cancelleria a Roma: può essere utile ricordare che curatore della Biblioteca Ottoboniana era Francesco Bianchini, colui al quale era stato

raccomandato il Muttoni, grazie ad una lettera di presentazione dell'erudito vicentino Ortensio Zago (cfr. *Architettura di Andrea Palladio...*, cit., tomo I, p. VII). Il Bianchini, infatti, in qualità di « Presidente delle Antichità di Roma » sarebbe stato d'aiuto al Muttoni, riguardo alle misurazioni che egli intendeva fare sulle rovine antiche (*Dizionario Biografico degli Italiani*, 1968, pp. 187-194). Con l'espressione « scritture scritte in scorze d'alberi », credo che il Muttoni si riferisca agli antichi papiri.

Sulla destra del foglio appare invece la pianta della 'mostra' dell'Acqua Paola sul Gianicolo, illustrata anche in un disegno raccolto nel fascicolo dedicato alle fontane (XXI, 184) ricavato da una incisione del Falda del 1684. Nella presente pianta il Muttoni rileva la vasca di raccolta aggiunta nel 1690 da Carlo Fontana, aggiornando quindi la stampa del Falda, che ovviamente non l'aveva riprodotta.

Il termine « Giardini delli Semplici » indica che vi si coltivavano erbe medicinali, « p. studio ».

* * *

XIV, 107 (87)

Palazo del S.^r Co. Vicenzo Ranutio Senatore in Bologna.

- A. Logia Terrena e Superiore
- B. Porta Maestra, sopra cui è un salotto
- C. Scala Nobile
- D. Gran Salla.
- E. Terazza scoperta sopra logia Terrena.
- F. Capella nel Ap.^{to} terreno con ringhiera, le Dame ascoltano Messa nel Ap.^{to} Nobile superiore.
- G. Salla p. Grande [?] ma non come la sud.^{ta}

matita, carta bianca
mm 235 × 175

È qui illustrato in pianta il palazzo Ranuzzi a Bologna: lo schizzo è molto schematico e non sempre esatto. L'edificio, appartenuto alle famiglie senatorie dei Ruini e poi, dal 1679, dei Ranuzzi, fu iniziato nel 1572; i Ranuzzi intrapresero una serie di opere di rinnovamento, che portarono, in particolare, all'erezione nel 1695 dell'originale scalone

barocco, cui il Muttoni dedica un disegno specifico (cfr. XXIV, 207). La terrazza indicata dal Muttoni alla lettera « E » fu in parte coperta nel 1724-1725 da una galleria: lo schizzo del palazzo è quindi precedente a tale data.

* * *

XIV, 108 (88)

Portione del Colegio del Beato Luigi; nel quale vi doverano essere 7 Camarate. hora ve ne sono 3 e una non deve haver communicatione con l'altra; fuor che la Capella e Refetorio che questo e comune à tutti. Ogni camarata deve havere la sua salla [?] et Acqua comoda.

[sul disegno:]

Collegio del B.^{to} Luigi Gonzaga in Bologna.

matita, carta bianca

mm. 235 × 170

Il Muttoni ha qui tracciato, in forme assai schematiche, la pianta del Collegio gesuitico di S. Luigi a Bologna, le cui vicende costruttive, datate dal 1575, si prolungarono fino all'intervento del 1725 di Alfonso Torreggiani (1682-1764) (cfr. *Bologna: Centro Storico*, 1970, p. 242). La didascalia del Muttoni accenna a completamenti in atto (« vi doverano essere 7 Camarate... ») che sarà utile tentare di datare, se possibile, attraverso ulteriori ricerche.

Forse non è un caso che proprio in questo collegio avesse studiato Francesco Bianchini, il gesuita presso il quale il Muttoni era stato inviato a Roma in merito alle misurazioni delle antiche rovine che voleva condurre.

* * *

XIV, 109 (89)

Idea d'un gran Palazzo, composto d'una solla scalla nobile nel mezzo; quatro secrette, quatro salle, quatro Loggie, quatro apartamenti di undeci camare p. appartamento.

Così che ogni piano avera camare n. 44, sale 4, Loggie 4, cortileti 4,

scalle segrete n. 4, e tutte le Camere saranno Lucide, e otto camere p. apart.^{to} saranno disoblitate, e sollo 3 averano di dare servitù alle altre.

[sul disegno:] Sala [4 volte] Scalla Corticella [4 volte].

[La pianta è corredata di tutte le misure necessarie].

matita e penna, carta bianca
mm 200 × 140

Lo schizzo descrive in pianta il progetto di un palazzo a quattro appartamenti autonomi, collegati al centro da una scala a quattro rampe circolari: la struttura è analoga a quella del progetto per il palazzo commissionato al Muttoni nel 1709 da Federico IV di Danimarca e reso noto dal Lewis (1976, p. 140). Si tratta quindi di una variante, superata poi dal progetto definitivo, che dà al corpo centrale dello scalone una proporzione di molto maggiore (cfr. XXIV, 203).

È interessante la ricerca di un'organizzazione degli spazi interni che dia autonomia alle singole stanze (« otto camere p. apart.^{to} saranno disoblitate, e sollo 3 averano di dare servitù alle altre »).

* * *

XIV, 110 (90)

Palazo del Marchese Magnani in Bologna

Questo abozzo mostra la pianta Terrena.

A. B. C. D. Sala nel App.^{to} Nobile.

E. Stanze nobili n. 5

F. Galeria

G. Stanza a parte

H. Coridori p. comunicazione mediante un pergoletto sopra la Corticella.

I. Loggia avanti la Salla e camere.

[sul disegno:] Portico Corte Nobile Corticella Portico Camera di Letto di Parada [?] Gabinetti di ritiro Corticella Sitto di Stalle e Rimessa.

matita, penna, carta bianca
mm 230 × 165

L'« abozzo » descrive la pianta del palazzo dei Magnani, famiglia senatoria di Bologna. L'edificio costruito fra il 1577 e il 1592 circa viene attribuito a Domenico Tibaldi (G. Cuppini, 1974, pp. 304-305). Il disegno del Muttoni, nonostante sia solo uno schizzo, è preciso e rispondente all'edificio eseguito.

* * *

XIV, 111 (91)

Questo è il migliore Palazzo nella Vila Panfli apreso S.o Pancratio nell'environ di Roma.

[sul disegno:] Logia Palazzo nella Vigna Panfli.

matita e penna, carta bianca
mm 230 × 165

Il disegno illustra la pianta della palazzina detta il « Bel Respiro », costruita dall'Algardi e dal Grimaldi all'interno della vigna dei Pamphili, fra il 1644 e il 1652. La villa è presente nei fascicoli di Porlezza anche come 'copia' di tre incisioni del Falda (cfr. XX, 150; XIV, 67 e XXI, 163). In questo caso, però, la pianta è frutto della diretta osservazione del Muttoni, che riproduce un po' a occhio la distribuzione delle stanze attorno alla sala rotonda centrale.

È interessante che l'architetto sia rimasto colpito da questo esempio di architettura di gusto assieme erudito e molto elegante, tipico di certe correnti classiciste di metà Seicento (cfr. la scheda XX, 150).

Curioso l'uso di un termine francese (« environ »), buttato lí fra tante forme sgrammaticate.

* * *

XIV, 112 (92)

Casino esistente nel Giardino Barberini, app.^{so} il Vaticano, ove Furono li Giardini di Nerone et e tenuto con politezza cosí il Giardino.

A. Soteranei con li usi domestici

B. Mezanini da servitú

C. Mezzanini Nobili

D. App.^{to} Nobile

E. Camarini Domestici.

matita, penna, carta bianca

mm 220 × 165

Il disegno del Muttoni dà la pianta e l'alzato laterale della villa Barberini al Gianicolo, probabilmente un rifacimento cinquecentesco di una costruzione medievale, situata presso le rovine di una villa imperiale detta « palazzo di Nerone » (Belli Barsali, 1983, p. 107 n. 30). Nel Seicento fu risistemato il giardino e rinnovata la facciata. Dell'edificio che vide il Muttoni ora rimane poco. Il disegno può costituire un'utile documentazione della villa, poco illustrata all'epoca.

* * *

XIV, 113 (93)

Idea del Palazzo delli N.N. H.H. Mozenighi in Padovana [?] nel Castello di Este.

[sul disegno:] Salla salla salla corticella.

[misure per i locali dell'ala di destra].

matita, carta bianca

mm 230 × 165

Il disegno illustra forse un progetto muttoniano, in pianta, per i Mocenigo di Este, che possedevano un palazzo cinquecentesco situato entro la cinta muraria del Castello, tutt'ora esistente e adibito a museo, sebbene dimezzato da un incendio alla fine del Settecento. La proposta sembra dunque riferirsi ad un eventuale rifacimento del vecchio palazzo, rimasto solo sulla carta (A. Callegari, 1937, pp. 4-5).

La pianta presenta un grande edificio articolato in due ali a elle unite da un compatto corpo centrale. La consueta sala passante loggiata è affiancata, verso l'interno, da uno scalone a pianta quadrata.

* * *

XIV, 114 (93 v.)

Pianta di S. Carlo de Catinari.

matita e penna, carta bianca
mm 230 × 165

Il disegno è stato tracciato su un foglio poi riutilizzato per altro ed è cancellato da alcune linee trasversali.

Si vede comunque la metà sinistra della pianta di S. Carlo ai Catinari, progettata da Rosato Rosati (1612), attuando una compenetrazione della sala centrale e del coro allungato, con un accento sull'asse longitudinale. (Per questo tipo di ricerca spaziale diffuso all'inizio del Seicento cfr. R. Wittkower, 1972, p. 98).

* * *

XIV, 115 (94)

Adi 18 Marzo 1708.

Abozo del Palazzo ... Basorno, sopra la ripa del Fiume Po della N. Cata Querini delle Papoze.

penna, carta bianca
mm 215 × 165

Il disegno presenta la pianta e l'alzato di un palazzo in località Papozze sul fiume Po, fra Rovigo e Ferrara, sull'itinerario del viaggio per Roma: abbiamo qui, infatti, l'indicazione della data che piú si avvicina all'effettiva partenza del Muttoni da Vicenza.

Il palazzo ora non esiste e risulta assente dai registi delle ville del Polesine (cfr. A. Canova, *Ville del Polesine*, Rovigo 1971). D'altra parte il termine « Abozzo » non garantisce nemmeno che possa trattarsi di un progetto muttoniano.

L'edificio imponente è costituito da un ampio corpo centrale sporgente, cui si appoggia, al piano nobile, una loggia convessa, vicina, per la forma inusuale, al pronao di villa Giovannelli a Noventa Padovana (cfr. XIV, 55). Una scala a rampe curve accede al salone.

* * *

XIV, 116 (95)

Pensiere del Academia Romana.

Idea di Fabrica da esser divisa in due Apartamenti Nobili, con sotera- nei sotto p. le officine, et Granari in Cima, o Camarini p. uso delle Dame.

A..A. Scale nobili dopie, p. uso delli due ap.ti Nobili.

B. Ringhiera al piano del 2° ap.^{to} p. la distribuzione del Medemo.

C. Scalle secrete, che andarano dalli soteranej sino sotto li Coppi.
Le Logie doverano haver due ordini di Colone il P. Dorico et il 2° Ionico.

[sul disegno:] Salla Logia [4 volte].

penna, carta bianca

mm 235 × 175

Il disegno riproduce un progetto in pianta visto dal Muttoni presso l'Accademia di S. Luca a Roma, riferibile ad un edificio suburbano per la presenza delle logge sui quattro lati, unificate al centro da una sala a pianta rotonda. Il Muttoni registra con interesse l'autonomia dei due appartamenti simmetrici.

* * *

XIV, 117 (96)

Giardino del Em. Spada, app.so la Porta di S. Pancratio e suo Casino, Scalle, Fontane, Atrij.

[sul disegno:] Giardino [4 volte] Casino Fontana Atrio Ripa in Declivio Atrio Pozzo Portone Strada Publica.

matita, penna, carta bianca

mm 230 × 175

Il disegno rappresenta la pianta del giardino e del villino Spada sul Gianicolo presso la Porta di S. Pancrazio, edificato a metà Seicento: il Muttoni appare nuovamente interessato alla disposizione degli spazi attorno al « casino » e agli elementi architettonici che generano l'ordine del giardino: la scala a rampe curve davanti al villino e i due

atrí, in particolare quello che segna l'entrata al giardino ai piedi del declivio, sulla strada pubblica.

L'edificio, distrutto durante i combattimenti del 1849, fu poi ricostruito in base ai disegni originali (cfr. Belli Barsali, 1983, p. 421).

* * *

XIV, 118 (97)

Disegno di Fabrica da campagna; e Puo Servire anco p. città; pensiero del Academia Romana.

A. Scale segrete dopie, con le qualli e Logiette nelli picolli cortili si disobligano tutte le Stanze.

[sul disegno:] Cortille Logia Camara [5 volte] Corticela Logietta Salla Corticela Logietta Strada Publica.

penna, carta bianca
mm 230 × 175

Il disegno è tratto dall'archivio dell'Accademia di S. Luca e illustra la pianta di un edificio realizzabile, come indica il Muttoni, sia in città sia in campagna: la sala principale si apre in fondo su una loggia che dà sul « Cortille ». Le stanze sono disposte attorno simmetricamente.

* * *

XIV, 119 (98)

Del Academia Romana.

A. A. Corticele p. dar Lume alle Scale segrete e stanze piú remote.

B. Scala Nobile.

[sul disegno:] case da Particolari diversi Strada Publica Strada Publica Case da Particolari diversi Cortil Nobile Salotto Gran Salla. Pensiere del Academia Romana.

[sul disegno:] Strada Publica Salotto Corte Atrio con Gran Salla sopra Giardino.

penna, carta bianca
mm 280 × 190

Il foglio contiene due disegni visti dal Muttoni presso l'Accademia di S. Luca e qui riportati.

Il primo disegno illustra una pianta di palazzo simmetricamente organizzato sull'asse longitudinale attorno al cortile centrale, da cui si accede ad uno scalone di notevoli dimensioni.

Piú particolare è la soluzione data nel secondo disegno al corpo delle scale, posto in fondo ad un atrio che prende luce da due corti laterali; attorno e dietro le rampe viene lasciato un ampio passaggio che consente di continuare il percorso in asse con il giardino.

* * *

XIV, 120 (99)

In Academia Romana.

[sul disegno:] Corte Loggia Atrio Portico Nobile Piazza Publica Stanza Corticela Cucina.

Fabrica da Campagna del Academia Romana.

[sul disegno:] Sitti per Cusine et altri ...

... Camera Salla Loggia.

penna, carta bianca

mm 275 × 185

Il foglio presenta due disegni ricavati dall'archivio dell'Accademia di S. Luca a Roma. Il primo illustra la pianta di un palazzo di struttura affine a palazzo Chiericati del Palladio, per la disposizione in larghezza dell'atrio, dopo il portico, e per la soluzione dei doppi scaloni verso la corte.

Il secondo disegno, in quanto « Fabrica da Campagna », è un esempio di struttura tipologica della villa: una semplice sala rettangolare seguita dalla loggia, cui si affiancano tre ambienti progressivamente piú piccoli.

* * *

XIV, 121 (100)

Palazo Delle Mascare app.⁸⁰ Scarparia.

Del S.^r Marchese Gerini di Firenze.

Dellineato li 23 Marzo 1708 di Passagio, in distanza di un Miglio.

penna, carta bianca

mm 215 × 160

Lo schizzo del Muttoni riproduce il prospetto frontale del grande palazzo tutt'oggi detto « delle Maschere », poco distante dal Giogo di Scarperia, sugli Appennini in direzione di Firenze, purtroppo in completo abbandono.

La data indicata dal Muttoni è un utile riferimento cronologico che permette di seguire le tappe del viaggio verso Roma.

* * *

XIV, 122 (100 v.)

Idea di Fabrica à Atrio.

In Accademia Romana.

Sala.

penna, carta bianca

mm 215 × 160

Il disegno presenta una pianta di palazzo vista dal Muttoni presso l'Accademia di S. Luca, molto piú complessa di altre da lui riportate: l'edificio si distribuisce fra tre corti loggiate; al centro si trova un grande atrio poggiante su quattro colonne.

* * *

XIV, 123 (101)

- A. Monte con Tore serve p. Guardia avanzata al Porto d'Ancona.
- B. Porto nuovo ove dicono che si Fermase la prima volta la Santa Casa.
- C. D. Scoglio avanzato in mare à linea retta, in forma di strada, la quale volgarmente dicono esser quella della S.^{ta} Casa.

E. Altri Scoglij Minori e meno avanzati di figura simile al sud.^{to}
[sulla mappa:] Mare Adriatico.

penna, carta bianca
mm 230 × 175

Il disegno descrive un tratto della costa adriatica e precisamente la baia di Portonovo a sud di Ancona: sono indicate la Torre e la chiesa di S. Maria di Portonovo, insieme agli scogli in mare. Si osserva come il Muttoni riporti volentieri, qui come altrove, le leggende che fioriscono attorno a località o monumenti (cfr. i vari appunti su Roma), citando qui una notizia relativa al percorso della Santa Casa prima che giungesse a Loreto.

Si può pensare che la presenza del Muttoni nei pressi di Ancona sia da collegarsi al viaggio romano e forse, in particolare, ad un percorso di ritorno al nord, ma non abbiamo specifiche conferme in tal senso (cfr. XIV, 124, il disegno di Spoleto, sulla via Flaminia).

* * *

XIV, 124 (102)

Veduta di Spoletti, suo Castello, et il Monte di S.^t Angello.

Veduta della città di Spoleti alla parte di Roma, la quale è Ampla, e situata in eminenza, d'aria salubre.

A. Parte della Città

B. Castello

C. Ponte altissimo che traversa la vale

D. S. Angelo situato alla cima del Monte la cui salita e intermediata di 14 belli Romitorij.

matita, penna, carta bianca
mm 230 × 175

Il piacevole disegno rappresenta una veduta di Spoleto con il Castello e il ponte dell'imponente acquedotto, costruito, pare, dal Gattapone (morto dopo il 1376), allo scopo di convogliare le acque nella parte alta della città e alla Rocca.

L'indicazione « alla parte di Roma » può suggerire la direzione dell'iti-

nerario del Muttoni, forse proveniente da Roma: potrebbe anche trattarsi di una tappa del viaggio di ritorno a Vicenza, compiuto lungo la via Flaminia, su cui si incontra, appunto, Spoleto; l'architetto avrebbe poi potuto proseguire lungo la costa dell'Adriatico, come si ricava dal disegno precedente (XIV, 123).

**[PENSIERI DI ORNATI DI OGNI GENERE n. 269
DISPOSTI IN CARTE n. 150]**

Il titolo che ricaviamo dall'« Inventario » indica una consistenza originaria di 150 fogli, il fascicolo piú numeroso del fondo: ci rimangono, invece, solo 23 fogli contenenti 42 dei 269 soggetti, o « pensieri », originari.

I disegni superstiti presentano una maggioranza di studi per singoli elementi architettonici: balaustri per balconate o ringhiere (XV, 132) o pilastrini di forme scultoree (XV, 133, 136); schizzi di decorazioni figurative per pareti (XV, 127, 128) che dimostrano una buona mano nel disegno; un bel vaso, si direbbe da giardino, (XV, 137) ed un secondo che funge da fontana (XV, 129).

Ci sono due studi di cancelli in legno (XV, 130, 143), mentre non troviamo esempi di cancellate in ferro battuto, pur cosí frequenti nei parchi e nelle ville ideate dal Muttoni (si vedano le fantasiose inferriate di villa Trissino a Trissino, o quelle del portale d'ingresso a villa Piovene a Lonedo, o alla villa di Montegaldella a lui attribuite).

Alcuni dei disegni riportano in calce una scala metrica, che, nel caso di uno dei due cancelli citati (XV, 143), viene indicata come scala metrica di Piedi Vicentini, suggerendo cosí una possibile realizzazione in terra veneta.

Per tre disegni il Muttoni indica la destinazione progettuale: vediamo una proposta, assai curata graficamente, per i « Sederi, ò siano Canape da collocare tra un porton e Altro, et alli Pilastrì; et il rimanente saranno carpani », progetto datato 1726 e destinato alla muttoniana villa Valmarana ad Altavilla (« p. Altavilla », XV, 141).

Gli altri due progetti riguardano due studi per i pilastri del portale al viale delle cedraie in villa Trissino a Trissino, come indica lo stesso Muttoni nella didascalia (XV, 134, 139): si vedono alcune varianti per le volute che sorreggono ora coppe di frutta, ora curiosi pinnacoli a forma di campanelle sovrapposte, simili a quelli realizzati; la struttura è la stessa dei pilastri eseguiti, tanto nella forma convessa del prospetto, quanto nel singolare fastigio che dà un tono vagamente esotico all'insieme.

A questo proposito, è particolarmente interessante un disegno del 1721 che rappresenta in pianta il palazzo Visconti a Brignano d'Adda (Bergamo), con i giardini adiacenti (XV, 126): la didascalia del Muttoni rileva il « vago Disegno » di due torrette, o piccoli belvedere, caratteristici per la concessione a cineserie di gusto nettamente rococò. Non si può non vedere, qui, l'assonanza fra il linguaggio del Muttoni a Trissino e simili particolari architettonici del Castello di Brignano, opera di Giovanni Ruggeri.

In Lombardia, nello stesso 1721, il Muttoni si era soffermato sugli elementi decorativi del giardino di villa Novati, ora Belgioioso, a Merate (XV, 125), prima delle più tarde opere di trasformazione introdotte a Settecento inoltrato. L'attenzione rivolta dal Muttoni alla scultura come ornamento dei giardini è manifesta anche nell'interessante disegno che illustra la grande 'macchina' di Villa Conti a Montegaldella (XV, 135): eseguita da Orazio Marinali, non se ne conosce l'ideatore che, grazie a questo disegno e ad alcuni suggerimenti di Renato Cevese (cfr. scheda), potrebbe essere identificato nello stesso Muttoni.

Le pagine perdute del fascicolo avrebbero potuto dare molte informazioni sul gusto del Muttoni, poiché gli elementi d'ornato, nella loro natura di linguaggio « automatico », sono spesso strumenti rivelatori degli usi lessicali di un architetto.

Due temi, ad esempio, avrebbero potuto essere particolarmente interessanti: l'incorniciatura di porte e finestre o la costante tendenza del Muttoni a decorare le pareti di edifici civili ed anche religiosi mediante specchiature variamente accostate fra loro.

XV, 125 (103) *

Adi 10 Luglio 1721 Merate Monte di Brianza.

Stato di Milano.

IV [sic] Vasi di Rame Dorato.

V [balaustra], V [va inteso forse come VI] Termini inglesi ... con sopra Busti delli 12 Imp.¹ Ultimi ... dal Reg.^{te} Carlo VI adietro.

VII Balaustrada sferica.

VIII Piedestali p. Vasi.

IX Balaustrada d'intaglio di vaga venustà.

X Vasi di Latesino di Lodi e Pavia.

Finto Arbore atterato che fa Balaustrada.

Nel Giardino del S.^r M.se Novati in Merate ho amirato una isquisitezza di Lavori, si copiosi e puliti, di Mosaichi, Prospetive, Fontane, e Perter, Scolture; a distinzione di qualunque altro d'Italia nel quale hò copiate le sud.^{te} Figure.

penna, carta bianca

mm 290 × 195

Sono qui descritti 8 elementi decorativi visti e disegnati dal Muttoni nel giardino di villa Novati (ora Belgioioso) a Merate, nel 1721.

Il disegno è interessante sia per l'attenzione rivolta dall'architetto a soluzioni particolari come la « Balaustrada d'intaglio di vaga venustà », o il « Finto Arbore atterato che fa Balaustrada », sia per il fatto che ci permette di venire a conoscenza di un viaggio compiuto in Lombardia nel 1721, noto solo ora (cfr. anche il disegno successivo, XV, 126).

Il Muttoni vide la villa così come fu fatta costruire nel '600 dal Marchese Francesco Villani-Novati, non ancora modificata, quindi, dagli interventi sul giardino voluti dai Belgioioso, nuovi proprietari dal 1749 (cfr. C. Bascapé, C. Perogalli, *Ville Milanesi*, Milano 1965, p. 22).

* Il fascicolo si apre con questo foglio. Le pagine precedenti, nonché un gruppo fra foglio 121 e foglio 132, sono andate perdute.

* * *

XV, 126 (103 v./104)

Adi 18 Luglio 1721.

Nuovo Palazzo Visconti in Brignano, e Giardino con adiacenze Grandiosissime.

Fatto fabricare dal Gran Cancelliere et dal S.^r Generale.

Itinerario per andare a Brignano

da Bergamo, à

Cognola ...	1
Artesano	2
Pugnano	5
Loranno	1
Brignano	2
<hr/>	
Sono ... [?]	10

Sito del Palazzo Vecchio con Giardini, detto dell'Eredità Fu costruito dal q. Co. Barnabo Visconti.

- A. Torre del Orologio
- B. Elemento corrispondente alla sala, con Mezanino a Torretta delizioso p. starci a mangiare
- C. Sala di tutta altezza
- D. D. Due Torrette d'osserv... [?] al Ingresso
- E. Ingresso con Terazza al pavimento Nobile
- F. F. Due Torrette a Mosaico [?] di vago Disegno
- G. Scala grande.
- H. H. Scale Minori.

Il nuovo Palazzo e Diviso in App.ti Comodiss.mi et ogni Ap.^{to} Nobile à il suo camarino, ad uso di Camare o Camarino.

[sul disegno:] Cortile Teatro Grande Giardino in piano Terreno Passeggio pensile, con pergolato ... [?] Berso, al Pavimento Nobile Terazza di Pavimento Nobile Stala di 40 Posti di Cavalli Zona d'acqua.

matita, penna, carta bianca
mm 285 × 390 (foglio doppio)

È qui descritta la pianta del Castello dei Visconti a Brignano d'Adda, a sud di Bergamo. La data 1721 documenta un viaggio del Muttoni in terre bergamasche, di cui non si aveva notizia prima. L'indicazione dell'itinerario suggerisce che l'architetto intorno al 18 luglio, soggiornasse appunto a Bergamo. Potrebbe risalire a questo viaggio l'erezione della parrocchiale di Leffe, in val Seriana, per la quale il Lewis, che ne pub-

blicò il progetto muttoniano, proponeva appunto gli anni fra il '20 e il '30.

Al di là di queste puntualizzazioni, il disegno è molto interessante, poiché rileva l'attenzione del Muttoni per l'opera di un architetto dal linguaggio nettamente rococò (o « barocchetto ») come Giovanni Ruggeri, autore appunto della parte nuova del Castello di Brignano (cfr. Perogalli-Sandri, 1969, *ad vocem*). Le date di costruzione non sono certe, ma il disegno del Muttoni documenta che nel '21 i lavori erano molto avanzati: ci sono alcune discrepanze, riguardo alla disposizione delle scale, che possono far ritenere che il palazzo non fosse comunque completo, salvo imprecisioni del Muttoni.

Il complesso rappresenta un momento di passaggio dalla villa seicentesca, chiusa su quattro lati, alle nuove soluzioni aperte di altre ville dello stesso Ruggeri: qui il quarto lato è reso trasparente per mezzo del loggiato.

Si notino le due Torrette « di vago Disegno », di gusto *esotico*, affini per il loro aspetto rococò e quasi naturalistico alle forme dei coevi pilastri di villa Trissino a Trissino (cfr. XV, 134 e 139) ideati dal Muttoni.

* * *

XV, 127 (105)

[sul ' verso ' del foglio:] Pittura ... soto il Baldachino del S.re Giuliano.

penna, pennello e acquerello grigio, carta bianca
mm 285 x 190

Il disegno raffigura un riquadro con putti alati che circondano una probabile colomba: si tratta forse di una decorazione di soffitto.

Si nota una mano sicura nell'accennare le forme dei putti.

* * *

XV, 128 (106 v./107).

[Nessuna indicazione autografa].

penna, pennello e acquerello grigio, carta bianca
mm 280 × 390 (foglio doppio)

Il disegno raffigura una scena di soggetto storico antico o mitologico, abbozzato con mano felice. Potrebbe trattarsi nuovamente di una pittura muraria.

* * *

XV, 129 (108)

[Nessuna indicazione autografa, tranne scala metrica da 0 a 5].

penna, pennello e acquerello azzurro, rosa e giallo, carta bianca
mm 285 × 180

Si vede una piccola fontana addossata a un muro, o a una nicchia, costituita da un vaso decorato posto sopra un pilastro con volute.

* * *

XV, 129 verso (108 v.)

[Appunti per una decorazione scultorea:]

Nichio Destro

Statua di DEMOCRITO, con faccia tutta ridente con il seguente Distico scolpito nel Piedestalo:

Di vanità e di stolti il Mondo un Nido
Onde à ragion di sue pazzie mi rido.

Nichio di Mezzo

Statua di Crisippo che riguarda con gravità ... la osserva; nel cui piedestalo si scrive:

O tu che cerchi di renderti beato fugi il vizio non essend'egli
altro che l'essenza nera dell'infelicità e della Miseria.

Nichio Sinistro

Statua d'Heraclitto, con volto mesto e piangente cola testa piegata verso una spala e le braccia ragroppate. Scolpito nel Piedestalo:

Quanto Miseri siete, o voi Mortali
Onde piango a Ragione i vostri Mali.

Questi saranno nella Faciata che riguarda verso l'ingresso.

Nella facciata Poi oposta alla Sud.^{ta} Penso descrivere una ... di Cicerone, che ecita alla Virtù e dira

Quel solo vive da vero, che possedendo un'anima sempre intenta al virtuoso operare, cerca d'aquistar bona fama, o con eccellenti fatti, o colla scienza, o coll'Arti.

Altro di Terentio e Menandro ... detesti l'ignoranza e dira Tutti gl'Ignoranti sono cativi ... [il testo non si comprende, per via di una striscia di carta incollatavi sopra. Si intende che segue, divisa in dodici punti, una tirata contro l'Ignorante].

* * *

XV, 130 (109)

[Nessuna indicazione autografa].

penna, pennello e acquerello rosa e giallo, carta bianca
mm 285 × 185

Il foglio contiene la metà destra del disegno di una cancellata: sulla sinistra è tracciato il profilo semplice di metà d'una porta.

* * *

XV, 131 (111) *

[Nessuna indicazione autografa].

penna, carta bianca
mm 215 × 195

Sorta di quadrato magico, costituito da lettere che formano nella prima riga orizzontale l'espressione « Santa Maria Ora pro nobis » e nella prima verticale: « Semper q presta auxilium ». Fatte slittare d'una casella ogni nuova riga, le due frasi occupano così l'intero quadrato riem-

piendo tutte le caselle. Simile costruzione si usava per amuleti, con la parola magica ABRACADABRA, ritenuta efficace contro le malattie, immaginando che, come il nome si riduceva gradatamente, così anche la malattia sarebbe scomparsa.

* Il foglio 110 manca.

* * *

XV, 132 (112)

[Nessuna indicazione autografa].

penna, pennello e acquerello grigio, carta bianca
mm 280 × 185

Il disegno illustra in pianta e prospetto due ricchi balaustri, o pilastri, l'uno a pianta triangolare concava, l'altro a base quadra.

* * *

XV, 133 (113)

[Nessuna indicazione autografa, tranne scala metrica da 0 a 6].

matita, penna, pennello e acquerello grigio
mm 280 × 190

Sul foglio sono tracciati sette schizzi di pilastri composti, di aspetto decisamente scultoreo. Per due di essi è data la pianta.

* * *

XV, 134 (114 v./115)

[Sul 'recto' di foglio 114:] Pilastri per Trissino.

[Scala metrica da 0 a 12].

penna, pennello e acquerello grigio, carta bianca
mm 250 × 370 (foglio doppio)

Il disegno rappresenta una variante per i pilastri del portale di accesso al viale delle cedraie in villa Trissino a Trissino, dove si pensa che il Muttoni abbia lavorato dal 1718 al 1746, ma forse anche prima del 1711 (cfr. M. Azzi Visentini, 1988, pp. 145-149). La struttura corrisponde a quella dei pilastri eseguiti: sono diverse le decorazioni terminali e il disegno delle volute (cfr. anche XV, 139).

* * *

XV, 135 (116 v./117).

Nel Sitto A [?] sarà collocato un Gruppo di Statue rappresentanti l'acqua e il foco.

[Sul 'verso' del foglio 117:] Obelisco di casa Conti Montegaldella.

penna, pennello e acquerello grigio, carta bianca in parte incollata al foglio
mm 280 × 470 (foglio doppio, irregolare)

Il disegno raffigura, con una curiosa impostazione prospettica, una veduta dell'Obelisco decorato di statue eseguito dalla bottega dei Marinali per la seicentesca villa Conti a Montegaldella (R. Cevese, 1971, pp. 495-496).

È interessante notare che un disegno quasi identico è conservato presso il museo di Bassano: unica differenza, oltre ad una variante nel basamento, è l'aggiunta di una figura maschile in piedi (quella indicata come « Statue rappresentanti l'acqua e il foco »).

Non è chiaro quale sia la paternità progettuale di entrambi di disegni, e quindi chi abbia effettivamente ideato la 'macchina': il Cevese ha pensato ad « un architetto, ad esempio, stimolato dalle suggestioni delle fontane romane. Parrebbe molto probabile infatti che l'opera sia stata concepita come fontana ». Il Muttoni risponderebbe a queste caratteristiche: in tal caso si aprirebbe l'ipotesi di un Muttoni progettista anche di opere scultorie. Quanto all'idea della fontana proposta dal Cevese, direi che risulta smentita dal termine « obelisco » che compare sul 'verso' del foglio.

* * *

XV, 136 (118)

[Nessuna indicazione autografa, tranne la scala metrica da 0 a 5].

matita, carta bianca
mm 270 × 180

Sono raffigurati due esempi di pilastri molto ornati, sormontati da uno stemma con le sigle RP.

* * *

XV, 137 (119)

[Nessuna indicazione autografa].

matita, penna, carta bianca
mm 280 × 190

Il bel disegno presenta uno studio di vaso molto ornato.

* * *

XV, 138 (120)

[Nessuna indicazione tranne in basso:]

A.M.I. G. Micelli F.

penna, carta attaccata su cartone e verniciata in giallo tenue
mm 250 × 185

La tavola non è di mano muttoniana: si tratta di un disegno preparatorio per un'incisione firmato « G. Micelli ».
Sono illustrati quattro tipi di vasi rococò.

* * *

XV, 139 (121)

[Nessuna indicazione autografa].

penna, carta incollata su cartone
mm 250 × 185

Il foglio indicato come « 121 » è in sostanza il ' verso ' di « 120 ».
Si riconosce qui una variante ulteriore dei pilastri del portale che accede al viale delle cedraie in villa Trissino a Trissino (cfr. XV, 134). Rispetto all'esecuzione finale, questo progetto presenta una diversa soluzione per il ricciolo della voluta, mentre l'elemento decorativo di destra a ' campane ' sovrapposte è simile a quello realizzato.

* * *

XV, 140 (132) *

[Nessuna indicazione autografa tranne:]
A.M.I. Micelli F.

penna, cartone
mm 225 × 175

La tavola, che illustra due elementi decorativi, va confrontata con XV, 138.

* Il fascicolo presenta una lacuna fra il foglio 121 e il foglio 132.

* * *

XV, 141 (133 v./134)

Sederi, o' siano Canape dà collocare tra un Porton e Altro, et alli Pilastri; et il rimanente saranno carpani.

AA Laste [?] di pietra del ... [?].

BB Sasso nero con malta pure nera, fatto a' grottesco.

CC Sasso Bianco, con malta stessa, che risaltano fuori dal nero 21 ½ ca.

Pilastri delli Portoni, e ripartimenti à Tramontana.

[Sul ' recto ' di foglio 133:] 1726 p. Altavilla.

matita, penna, carta bianca
mm 275 × 380 (foglio doppio)

La data 1726 coincide con le deduzioni del Puppi a proposito degli ultimi interventi del Muttoni in villa Valmarana ad Altavilla, edificio iniziato dall'architetto tempo addietro, nel 1702-1703, con riprese successive dei lavori (L. Puppi, 1972-1973, pp. 240-242).

Si veda anche la scheda XXIV, 199.

* * *

XV, 142 (135)

[Nessuna indicazione autografa].

matita e penna, carta bianca
mm 275 × 105

Il foglio contiene 5 disegni di elementi architettonici terminali in forme barocche: un vaso, una cupoletta, un fastigio adattabile a un altare o altro.

* * *

XV, 143 (136)

Piedi Vicentini.

[Sul disegno:] Quarisello di Pietra.

penna, carta bianca
mm 285 × 180

Il disegno illustra uno studio di cancellata a quattro campate, affine, per tipo di disegno, all'esempio di XV, 130: sembra che si tratti di un cancello in legno. La scala metrica in « Piedi Vicentini » indica la destinazione veneta.

**GIARDINI A STAMPA E VILLE PRINCIPALI
DI ROMA DELINEATE**

Il fascicolo XX, intitolato « Giardini a stampa e ville principali di Roma delineate », contiene 12 disegni che illustrano nove « ville principali di Roma » e quattro stampe francesi di 'parterres' e giardini, opere degli architetti 'giardinieri' Michel le Bouteux, Alexandre Le Blond, Andrè Le Nôtre.

Tutti i disegni di ville romane sono ricalcati da una raccolta di incisioni di Giovanni Battista Falda, *Li Giardini di Roma con le loro piante e vedute in prospettiva*, Roma 1683; la fonte romana non viene citata, qui come in nessuna altra carta del Muttoni; mi è risultata, tuttavia, subito evidente ad un primo confronto: oltre all'equivalenza dei soggetti, l'impostazione prospettica e il taglio delle vedute sono apparsi esattamente coincidenti, così come alcuni particolari inequivocabili.

Mentre il Falda illustra ognuna delle nove ville con una veduta prospettica e una pianta dell'intero giardino, il Muttoni disegna solo le piante delle ville, con l'eccezione di tre vedute prospettiche (cfr. nel fascicolo XIV « Pensieri di Fabbriche » altre tre vedute di villa Pamphili, villa Peretti-Montalto e villa Medici).

Il Muttoni riporta, con grande rapidità e freschezza di tratto, la sistemazione generale dei giardini e le architetture degli edifici, tralasciando del tutto i particolari e le figurette che popolano le vedute del Falda, così, del resto, giustamente manifestando la sua « vocazione » di architetto e non di vedutista. Ad aiutare la comprensione dello schizzo, le didascalie vengono trascritte dal Muttoni con precisione, benché sia

sempre omesso il nome dell'architetto, indicato invece nelle stampe romane.

La raccolta del Falda illustra le residenze delle famiglie papali costruite a Roma fra la metà del '500 e la metà del secolo successivo, entro la cerchia delle mura aureliane (ad eccezione di villa Borghese e villa Pamphili, immediatamente al di fuori) in concomitanza con la trasformazione urbanistica in atto già dall'inizio del '500 e giunta ai suoi episodi più significativi sotto il pontificato di Sisto V (1585-1590).

Si tratta di una raccolta assai preziosa, poiché documenta uno stato di cose purtroppo del tutto mutato: l'unica villa che mantiene tuttora il suo aspetto originario è villa Medici sul Monte Pincio. Le altre hanno subito modifiche agli edifici o al parco o sono state del tutto distrutte nell'800, come le ville Peretti - Montalto e Ludovisi.

La struttura generale delle ville si ripete con una certa costanza nel pur lungo arco di tempo, dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento: nell'ampia area della 'vigna' (cfr. XX, 148; termine che indicava una proprietà a ridosso della città, nella quale terreni agricoli abbelliti da viali, statue e fontane circondavano una dimora signorile) si distribuiscono zone verdi e costruzioni con funzioni diverse: il giardino a 'parterres', gli orti, il bosco, il casino (nome che si dava alla casa rustica signorile, di medie dimensioni), uccelliere, palazzine per usi particolari, in un accostamento dovuto spesso alla riunione di diverse proprietà.

Gli edifici hanno struttura rigidamente squadrata, spesso accentuata in verticale e sono conclusi in alto da una torretta, secondo una formula che si mantiene costante fino al Seicento inoltrato, come nel Casino Corsini « Ai quattro venti » di Mattia De Rossi, dove la torretta si collega al corpo centrale per mezzo di volute (cfr. XIV, 98). Un'eccezione a questi moduli ricorrenti era visibile nella struttura in movimento, aperto al paesaggio di villa Sacchetti al Pigneto (1626-1630 ca.) opera del Cortona, peraltro assente dalla raccolta del Falda, perché fuori Roma.

Tuttavia, le facciate squadrate sono spesso mosse da una fitta decorazione muraria, caratteristica comune a molte di queste ville (cfr. XX, 146): le pareti si coprono di busti e marmi antichi insieme a imitazioni moderne, secondo un gusto del 'pezzo' archeologico stimolato dagli stessi ritrovamenti sul terreno delle ville; esse vengono costruite su aree già edificate in età romana all'interno delle mura aureliane, abbandonate poi, col restringersi della città in epoca medievale. Tipico è il

caso degli Orti Farnesiani, ottenuti con la trasformazione e la riutilizzazione delle rovine sul Palatino (cfr. XX, 151 e 152).

La decorazione delle facciate, dopo i ricchi esempi cinquecenteschi di villa Giulia, del casino di Pio IV in Vaticano e di villa Medici, tende, verso la fine del secolo, a farsi piú sobria: il Quirinale e la villa Peretti - Montalto (XX, 148), iniziato il primo da Gregorio VII (1572-1585) nel 1574 e la seconda da Sisto V ancor prima di diventare papa, hanno pareti esterne lisce senza marmi, in accordo con lo spirito severo e funzionale dell'architetto papale, Domenico Fontana. Una ripresa decorativa si avrà con Flaminio Ponzio e Vasanzio a villa Borghese (1608-25, cfr. XX, 146) per continuare con villa Pamphili (1644-52, cfr. XX, 150), particolarmente ricca di marmi.

Il medesimo gusto archeologico che anima le facciate portò al formarsi di collezioni, alla cui esposizione e conservazione vennero adibite specifiche gallerie o palazzine, quando non lo stesso palazzo principale della villa: così accade a villa Borghese o, ancora, a villa Pamphili, il cui casino del « bel Respiro » era un vero museo, mentre la casa di abitazione era altrove.

I giardini delle ville, attrazione senz'altro maggiore dei casini e delle palazzine, erano divisi in zone diverse, puntualmente indicate nelle didascalie del Falda, ripetute dal Muttoni, e racchiudevano in sé varie tipologie. Davanti al palazzo principale si apriva generalmente una zona ad aiuole arabesche, separate da siepi spesso alte come muri che ne ordinavano la disposizione: sono significative in questo senso la sistemazione a viali convergenti davanti al casino di Pio IV in Vaticano (cfr. XX, 159) e quella, a viali divergenti, davanti al Casino Felice in villa Peretti-Montalto (cfr. XX, 148).

Attorno al palazzo principale sono sistemati scomparti geometrici a orto o frutteto, racchiusi da muri di sempreverde, detti « giardini segreti », come pure recinti di animali e vaste aree a bosco per la caccia, che costituiscono un elemento di transizione fra giardino e natura, quasi anticipazione del giardino naturale all'inglese¹. Disposte all'incrocio dei viali, vi sono numerose fontane e statue, sia antiche sia moderne.

Non mancano le stravaganze e le curiosità come grotte, ninfei, giochi d'acqua, aeree uccelliere e labirinti vegetali.

¹ Cfr. I. Belli Barsali, *Le ville di Roma*, Roma 1983, p. 52 e la voce « Giardino e Parco », in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VI, 1958, col. 159.

XX, 144 (1/2)

Plans et Dessins Nouveaux de Jardinage du S.^r le Bouteux et de Rome.

A Mons. le Marquis de Lounois secrétaire et Ministre d'Estat Cancelier, des Ordres du Roi Sovrintendant et Ordinateur general des Bastimens de sa Maiesté Arts et Manufactures de France.

Monseigneur...

... vous offrir ce petit essaj de mes talents pour les Jardinages ...

Le Bouteux fils.

a Paris chez N. Langlois rue St. Jacques.

foglio a stampa

mm 320 × 410

Foglio d'apertura al fascicolo XX, tratto dall'introduzione di una raccolta di stampe su giardini francesi ad opera di Michel Le Bouteux, architetto e incisore, attivo in Francia e in Portogallo nella prima metà del XVIII secolo. (Sull'editore Nicolas Langlois, nato a Parigi nel 1640, cfr. Benezit, 1976, alla voce relativa). Un'altra tavola di quella raccolta è stata inserita dal Muttoni in questo stesso fascicolo (XX, 145), un'altra introduce il fascicolo XXI sulle fontane (XXI, 160), mentre quattro si trovano rilegate nella raccolta di stampe francesi, intitolata « Giardini e perter » (XIX), cfr. Appendice.

Le parole « et de Rome » appaiono aggiunte a mano dal Muttoni.

* * *

XX, 145 (3 v./4).

Plan et elevation du Château et Jardin de Lounois, Fait et gravé par Michel le Bouteux fils.

A Paris chez N. Langlois rüe St. Jacques a la Victoire.

foglio a stampa

mm 320 × 410

Si tratta di una veduta 'aerea' dell'intero giardino del Castello di Lounois e adiacenze naturali, secondo l'incisione di Michel le Bouteux (cfr. la scheda XX, 144).

* * *

XX, 146 (5 v./6)

Villa Borghese fuori di Porta Pinciana.

VILA PINCIANA

1. Porton Principale fuori di P. Pinciana
2. Primo Recinto del Giardino ripartito con viali e Boschi
3. Palazzo Grande
4. Piazza avanti il S.^o adornata di statue, vasi
5. Giardini segreti di Agrumi e fiori
6. Grotto p. conservare li vini
7. Fontana Rustica a capo il viale
8. Legnaie
9. Uceliera
10. Secondo recinto della facciata del Palazzo
11. Piazza avanti il S.^o con fon.^a di Narciso
12. Teatro adornato di statue varie [?] e Busti [?] Antichi
13. Seraglio delle Gazelle
14. Stalla et abita.¹ di servizio
15. ... sotto il 3^o recinto
16. Conserve della Neve
17. Terzo recinto che contiene il Parco di Lepri, Capri, Daini, Cervi con boschi di Varii Alberi
18. Lago d'Anatre
19. Casa del Galinaro
20. Palazzino in Terreno [?]
21. Vigna e Pomaio
22. Porton del Giard.^o
23. Ragnaia Grande
24. Seraglio di tartarughe
25. Seraglio de Leoni
26. Piani de Licini.

penna, pennello, acquerello grigio, su cartone
mm 310 × 440 (foglio doppio)

La pianta è una copia della Tav. 16 di G. B. Falda, *Li giardini di Roma*, cit., Il tratto è veloce, inteso a riprendere solo le linee essenziali dell'incisione del Falda. La stessa villa è ripresa dal Muttoni nei fascicoli XIV, 68 e XXI, 167; XX, 159. La villa Borghese fu costruita fra il 1608 e il 1625, su commissione del cardinale Scipione Borghese, che affidò l'impresa a Flaminio Ponzio. Dopo la morte di questi, nel 1613, gli succedette Giovanni Vasanzio, che seguì fino alla conclusione (1621) le opere di costruzione e la decorazione delle pareti esterne dell'edificio. Girolamo Rainaldi continuò i lavori nel giardino con l'uccliera a sinistra del palazzo (1617-19) ed il fondale architettonico detto « teatro ».

La tipica decorazione marmorea delle pareti esterne, riprende i modelli di villa Giulia e villa Medici. La passione per il « pezzo » archeologico determina in parte la struttura stessa degli spazi, con la creazione, in particolare, di apposite gallerie per collocarvi la collezione d'arte (cfr. le analoghe destinazioni delle più tarde ville Pamphili e Albani).

La villa subí una serie di modifiche a fine '700, mentre una ulteriore sistemazione dei giardini, opera del Canina, risale al 1820 circa (I. Belli Barsali, 1983, pp. 249-257).

La « ragnaia » è il nome che si dà ad un gruppo di alberi tra i quali si tendono molti fili sottili per catturare gli uccelli.

* * *

XX, 147 (7/8)

Parterre de Broderie du dessein du S.^r le Blond Architecte.

A Paris chez I. Mariette rue S. Iacques aux Colonnes d'Hercules avec privilege du Roi.

foglio a stampa
mm 320 × 410

Si tratta di una incisione in pianta, con elementi naturali in prospettiva (piante e spruzzi d'acqua) di un « parterre » opera di Alexandre Le Blond (Parigi 1679 - Pietroburgo 1719), architetto noto, in gioventú, per le sue architetture di giardini.

La tavola fa parte di una raccolta di stampe sui giardini francesi, diversa da quella di Le Bouteux (cfr. XXI, 144) e a questa posteriore. Un'altra tavola della medesima provenienza è stata inserita dal Muttoni in questo fascicolo (cfr. XX, 149), mentre ventitre di esse costituiscono, assieme ad altre quattro incisioni di Le Bouteux, la raccolta che il Muttoni ha intitolato: « Giardini e Perter » (v. Appendice).

Jean Mariette, pittore e incisore parigino, nato nel 1660 e morto nel 1742, l'autore di *L'Architecture française ou recueil de plan*, Paris 1727-37, era noto per essere grande collezionista e venditore di stampe (Benezit, 1976³, *ad vocem*).

* * *

XX, 148 (9 v./10)

Vigna di Papa Sisto hora del S.^r Cardinale Negroni in Roma.

1. Palazzo e Porton alla parte delle Terme Diocleziane
2. Palazzo 2^{do}
3. Ingresso alla Parte di S.ta Maria Maggiore.

penna, pennello, acquerello grigio, cartone
mm 310 × 440 (foglio doppio)

Il disegno è tratto a grandi linee dall'incisione di G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 14.

Si tratta di villa Peretti-Montalto costruita da Domenico Fontana su incarico del cardinale Felice Peretti (futuro papa Sisto V nel 1585). Il Fontana vi lavorò fino al 1589, curandovi la sistemazione dei giardini e la costruzione del Casino Felice (cfr. XIV, 73) e di palazzo Termini, secondo un criterio di separazione delle funzioni abitative e di ricevimento in edifici diversi.

Quanto alla decorazione delle facciate, la villa, come palazzo Quirinale, segna una diminuzione dell'ornamento scultoreo, che tornerà in auge, invece, nel secolo successivo, ad opera di Flaminio Ponzio e Vasanzio in villa Borghese (XX, 146) e dell'Algardi in villa Pamphili (XX, 150). I tre viali a raggera davanti al Casino Felice separavano il giardino paesaggistico da quello geometrico.

La villa passò in seguito ai Savelli; nel 1696 fu confiscata dalla Camera Apostolica e quindi acquistata dal Cardinale Negroni, citato nella didascalìa. Comperata nel 1789 dal marchese Camillo Massimo, dopo la metà dell'Ottocento la villa iniziò ad essere smembrata per essere definitivamente distrutta nel 1886-87, in seguito ai lavori per la costruzione della stazione Termini (I. Belli Barsali, 1983, pp. 30-31).

Sulla stessa villa cfr. XIV, 73 e XXI, 162).

* * *

XX, 149 (11v./12)

Parterre de Broderie qui est devant la Grotte de Meudon du dessein de Monsieur le Nautre.

A Paris chez I. Mariette, rue S. Jacques aux Colonnes d'Hercules avec privilege du Roi.

foglio a stampa
mm 285 × 375

L'incisione illustra la pianta di un'aiuola « ricamata » (« de Broderie ») ideata da André le Nôtre, il noto architetto parigino (1613-1700), crea-

tore, con le soluzioni dei parchi di Vaux-le-Vicomte e di Versailles, del tipo di giardino 'alla francese' (cfr. XXI, 147).

* * *

XX, 150 (13 v./14)

VILLA PANFILIA.

Villa Panfilia a S. Pancrazio fuori di Roma.

1. Portone d'ingresso 2. Viale di Gioco di Maglia 3. Teatro 4. Palazzo adorno di Basirilievi e Statue 5. Giardino del Palazzo 6. Teatro con Fontane diverse 7. Fontane 8. Pinetto 9. Viale che divide il seraglio dal Pinetto 10. Piantate di Melangoli con Fontane 11. Fontana del Giglio 12. Giardino de Pomi 13. Stalle e rimesse 14. Casino per la famiglia con loro Giardinetto segreto 15. Teatro con diverse fonti 16. Seraglio per caccia di diversi animali 17. Stanze per li Fagiani 18. Ragnaia 19. Procoio delle Vache Rosse [?] 20. Lago con isola nel mezzo 21. Altra ragnaia 22. Uccelliera 23 Boschetto.

penna, pennello, acquerello grigio, cartone
mm 300 × 445 (foglio doppio)

Si tratta del disegno in pianta della villa Pamphili costruita dagli architetti Alessandro Algardi e Francesco Grimaldi, tratta, nelle sue linee essenziali da G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 20.

Al centro del vasto e ricco giardino si erge il palazzo nuovo, detto del « Bel Respiro », costruito fra il 1644 e il 1652, seguendo la chiusa struttura tradizionale, appena mossa dalla sporgenza del corpo centrale ed ingentilita da proporzioni piú raccolte. La decorazione delle pareti esterne, nuovamente in auge, riprende con vigore il gusto per gli stucchi e per l'inserimento di 'pezzi' archeologici tipico della seconda metà del Cinquecento (cfr. villa Giulia, villa Medici, il casino di Pio IV in Vaticano), già presente trent'anni prima in villa Borghese e qui arricchito da un ideale di eleganza.

Proseguendo la tendenza già notata in villa Borghese, il palazzo nuovo viene interamente adibito a museo, mentre l'abitazione della famiglia è dislocata in un piú vecchio edificio.

Borromini aveva fornito alla famiglia Pamphili un progetto, che non venne eseguito, perché ritenuto troppo stravagante (R. Assunto, 1980, pp. 59-60).

A proposito della sistemazione dei giardini della villa, è significativo che sia stato fatto in passato il nome di Le Nôtre (D. Gnoli, 1909, p. 225), benché l'opinione non sia valida poiché l'architetto francese passò per Roma nel 1678, quando la sistemazione della villa era già compiuta (Belli Bersali, 1983, pp. 269-276).

Il parco, alla fine del settecento, fu in parte trasformato « all'inglese », secondo il nuovo gusto paesaggistico.

Cfr. per la stessa villa XIV, 67 e 111 e XXI, 163.

Il « procoio » è un recinto per il bestiame, secondo un termine in uso nella campagna romana.

* * *

XX, 151 (15 v./16)

Giardino del Duca di Parma sul Monte Palatino

1. Portone sul Campo Vacchino 2. Teatro adorno di statue 3. Scalla
4. Altra Scalla 5. Scalle che conducono al quarto Piano 6. Portone
alla Parte di Polveriera 7. Piazza delle Uceliere 8. Fontana de Pla-
tani 9. Piazza avanti il casino 10. Scalle che discendono alla Fontana
degli Spechij 11. Vestigia e ruine del Monte Palatino.

disegno a matita, su foglio
mm 310 × 430 (foglio doppio)

Si tratta della pianta degli Orti Farnesiani, disegnata con la consueta velocità quasi stenografica e ricavata da G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 10, seguendone, al solito, l'impianto generale.

Gli Orti Farnesiani furono fondati dal cardinale Alessandro Farnese (1520-1589), nipote di Paolo III, il quale affidò la trasformazione del colle Palatino al Vignola (morto nel 1573); suo è il portale d'ingresso, ora trasportato altrove, terminato nel 1577 da Jacopo Del Duca. A questi, subentrato nella direzione dei lavori per gli anni 1576-77, si attribuiscono l'essedra e il sistema articolato delle rampe che collegano l'ingresso al ninfeo del livello superiore.

Girolamo Rainaldi concluse l'opera sistemando l'ultimo ripiano del declivio concluso dalle due uccelliere, attorno alle quali salgono due rampe di scale.

Al Rainaldi si deve anche la sistemazione del colle oltre la scarpata d'ingresso.

Le rampe e le uccelliere sono gli unici elementi risparmiati dalla distruzione degli Orti, avvenuta a fine '800, in seguito ai lavori di scavo del Palatino (I. Belli Barsali, 1983, p. 378 e R. Assunto, 1980, pp. 49-50).

La stessa villa è illustrata dal Muttoni in XX, 152 e XXI, 175.

* * *

XX, 152 (17v./18)

Prospetto del Giardino del Duca di Parma sul Monte Palatino in Roma. Prospetto del Giardino del Duca di Parma sul Monte Palatino alla parte di Campo Vachino; 1. Scala del Ingresso porta nel primo piano 2. Portico avanti il stanzone della Piogia 3. Viale del 2° piano 4. Scala del 3° piano 5. Fontana Teatro 6. Scale del 4° et ultimo piano del Giardino 7. Uccelliere.

penna, pennello, acquerello grigio, cartone
mm 300 × 435 (foglio doppio)

Si tratta della veduta in prospettiva diagonale dell'ingresso monumentale agli Orti Farnesiani, ricavata da G. B. Falda, *Li giardini di Roma* ..., cit., tav. 9. Il disegno del Muttoni è semplificato rispetto all'originale, ma ne rispecchia la struttura generale.

Cfr. XX, 151 (la scheda) e XXI, 175.

* * *

XX, 153 (19 v./20)

Giardino del S.^r Duca Matei alla Navicella

1. Palazzo 2. Piazza e Fontana dei Platani 3. Prato del Obelisco 4. Porta Principale 5. Casino 6. Fontana del Ciclope 7. Fon.^a del

Mascherone 8. Fon.^a del Fiume 9. Fon.^a del Idra 10. Uceliera
 11. Arco e Fontana de Tritoni 12. Fon.^a delle Colone sotto il Palazzo
 13. Fontana di Atlante 14. Piazza de Selci 15. Fontana del
 Masch. nel Giardino nuovo 16. Laberinto 17. Porta verso S. Gio.ⁿⁱ
 e Paolo 18. Fontana del Tritone 19. Viale delle Fontanelle 20. Fon.^a
 del Aquila 21. Giardinetti segreti e Fon.^e 22. Chiesa della Navicella
 23. Vestigi del Acquedotto del acqua Claudia.
 Contorno d'un Inventione [sopra il cartiglio].

matita, carta bianca
 mm 310 × 440 (foglio doppio)

Il disegno rappresenta a linee molto sommarie la pianta del giardino di villa Mattei con veduta prospettica del Casino principale.

La pianta è ricavata da G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 18. La 'vigna' sul Celio fu acquistata dai Mattei nel 1553; nel 1581-86 Giacomo Del Duca (1520 c. - dopo 1621) costruì il Casino, che doveva contenere anche la collezione antiquaria della famiglia.

Intorno al 1650 furono condotti lavori di abbellimento e nell'Ottocento l'edificio fu modificato da massicci ampliamenti. La villa è oggi sede dell'Istituto Geografico Italiano (I. Belli Barsali, 1983, pp. 384-386). Cfr. le fontane di villa Mattei in XXI, 165 e 186.

* * *

XX, 154 (21 v./22)

Giardino Vaticano

1. Parte del Palazzo Pontificio 2. Parte della Basilica Vaticana 3. Teatro e Cortile di Belvedere 4. Libreria 5. Giardino 6. Galaria della Geografia 7. Coridore di Belvedere sopra l'Armaria 8. Fontana della Galaria [= galera] 9. Cortile delle Statue antiche. 10. Casino e Fon.a di Pio 4^o. 11. Fon.a delle Torri 12. Fon.a dello Scoglio 13. Fon.a degli Specchij 14. Giardino segreto 15. Galinaro 16. Giardino dei Semplici 17. Fon.a e Scalla che va al forno di Palazzo 18. La Zecca nova.

matita, su carta bianca
 mm 310 × 435 (foglio doppio)

Il disegno rappresenta la pianta del Giardino Vaticano, con edifici in prospettiva ed è tratto da G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 4. Nonostante la velocità di tratto, l'incisione romana è stata ripresa con fedeltà. Come è noto, Bramante ebbe da Giulio II nel 1503 l'incarico di collegare il palazzo Vaticano con l'edificio superiore, detto « il Belvedere ».

L'originaria apertura prospettica dei giardini venne in seguito interrotta dalla costruzione della Libreria, dovuta a Domenico Fontana, che continuò la sistemazione dei giardini Vaticani. A Pirro Ligorio fu invece affidata la costruzione di un casino di riposo detto poi « di Pio IV », situato al di là del cortile bramantesco (cfr. XX, 158).

La fontana degli Specchi, delle Torri e lo Scoglio vennero commissionate da Paolo V Borghese a Carlo Maderno (I. Belli Barsali, 1983, pp. 208-209 e R. Assunto 1980, pp. 43-44).

* * *

XX, 155 (23 v./24)

Villa Ludovisi a Porta Pinciana

1. Portone sulla strada di Porta Salaria 2. Palazzo grande 3. Piazza 4. Casino del Monte adornato di statue 5. Laberinto in forma di Bosco 6. Casino con Galarie di statue 7. Casino del Guardaroba 8. Fontana del Bosco 9. Viale della Giostra 10. Giardineto del Ucelliera 11. Giardineto sotto il Palazzo 12. Mura antiche della Città.

matita, su carta bianca

mm 310 × 425 (foglio doppio)

Il disegno illustra la pianta dei giardini Ludovisi ed è tratto da G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 12, di cui riporta le linee essenziali.

La villa occupa l'area degli antichi Orti Sallustiani. Nel 1622 i Ludovisi acquistarono vigne da quattro diversi proprietari confinanti.

Il disegno dei giardini della proprietà Orsini, divenuta nucleo principale della nuova ' vigna ', era di Carlo Maderno, e fu mantenuto dai Ludovisi.

Al Casino Orsini si affiancano altre palazzine con varie funzioni, ben

indicate nella didascalia. Fra esse il Casino Del Monte, costruito a fine '500 e poi ampliato, fu detto anche Casino « dell'Aurora » per il notissimo affresco del Guercino dipinto all'interno. Il Casino è quanto oggi rimane della villa e del parco invasi dalla lottizzazione di fine '800 (I. Belli Barsali, 1983, pp. 237-238).

* * *

XX, 156 (22 v./23) [sic]

Giardino Pontificio nel Quirinale.

[Legenda illeggibile; il cartone è stato rovinato dall'umidità].

penna, pennello e acquerello, su cartone
mm 305 × 445 (foglio doppio)

Il disegno è una copia di G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 6, ma è difficilmente leggibile perché il cartone è rovinato dall'umidità. I lavori nella ' vigna ', prima proprietà di Ippolito d'Este, furono iniziati da Gregorio XIII (1572-85), che intendeva fissare qui la residenza estiva dei papi. Martino Longhi il vecchio seguì l'opera dal 1573 al 1577; gli subentrò Ottavio Mascherino, cui sono dovuti l'edificio a loggia sul cortile, sormontato dalla torretta dell'orologio, la scala ovata e interventi nel giardino. In seguito vi lavorarono in molti: da Domenico Fontana (il vasto cortile interno), a Flaminio Ponzio, i cui lavori furono proseguiti dopo il 1613 da Carlo Maderno (il portale, 1615), da Bernini (il grande balcone sopra il portale) e infine dal Fuga (Cafehaus nel giardino).

La facciata senza decorazioni murarie risente del medesimo spirito severo che si può notare nei palazzetti di villa Peretti-Montalto, di questo stesso periodo (I. Belli Barsali, 1983, pp. 298-299).

Sullo stesso soggetto cfr. XIV, 64.

* * *

XX, 157 (23) [sic]

Giardino del Gran Duca alla Trinità de Monti

1. Palazzo, et Ingresso al Giardino 2. Piazza con Fontana 3. Galaria

di Statue 4. Piano della Loggia ove sono situate le Statue e Bassi rilievi Antichi 5. Obelisco 6. Mausoleo circondato da Cipressi 7. Tetto della Favola di Niobe 8. Porta in via Pinciana 9. Mura antiche della Città 10. Giardino di Fiori e Agrumi.

matita, carta bianca

mm 305 × 430 (foglio doppio)

Il disegno illustra la pianta dei giardini di villa Medici, con alcuni edifici in prospettiva, ripresa dalla tav. 8 di G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit.

La proprietà, comprendente all'inizio un vecchio rustico, fu comperata dal cardinale Crescenti che la volle ingrandita e abbellita sotto la guida di Nanni di Baccio Bigio (1568). La 'vigna' fu poi acquistata nel 1564, dal cardinale Ricci, che fece ampliare il palazzo dal figlio di Nanni, Annibale Lippi. I lavori terminarono nel 1572. Le opere di ampliamento della villa che nel 1576 passò ai Medici, furono affidate probabilmente all'Ammannati, che mosse la pianta dell'edificio e la facciata verso il giardino, decorata di marmi, busti antichi e stucchi, secondo i precedenti di villa Giulia e del casino di Pio IV in Vaticano.

L'impianto del giardino si è conservato. Dal 1803 la villa è sede dell'Accademia di Francia (I. Belli Barsali, 1983, pp. 188-192 e R. Asunto, 1980, pp. 47-48).

Per la stessa villa cfr. XIV, 74 e 83; XXI, 172.

* * *

XX, 158 (24) [sic]

Veduta del Giard.^o Vaticano alla parte di Belvedere

1. Giardino dei Semplici 2. Casino di Pio 4^o 3. Loggia con fontana e peschiera 4. Fontana degli Spechi con giochi 5. Fontana delle Torri.

matita, carta bianca

mm 305 × 215

Il disegno rappresenta, in modo estremamente sommario, il Casino di

Pio IV ed il Giardino prospiciente, ed è stato tratto da G. B. Falda *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 3.

Il Casino di Pio IV (o villa Pia) fu iniziato da Pirro Ligorio nel 1558 per Paolo IV (1555-1559) e concluso con Pio IV, nel 1560 o '61.

Con il nome di Casino di Pio IV si intendono, in realtà, due edifici: il casino vero e proprio, con decorazione muraria nello stesso gusto di villa Giulia, ed un secondo edificio a loggia.

La sistemazione dei giardini davanti al Casino, a viali convergenti, ben evidenziati dal Muttoni, è da confrontare con l'analogo disegno di giardino prospiciente il Casino Felice di villa Peretti - Montalto (cfr. XX, 148). Questa disposizione da un lato rispecchia il gusto del 'giardino all'italiana', dall'altra anticipa le aperture prospettiche del « giardino alla francese » di André Le Nôtre (cfr. XX, 145).

Le fontane dei giardini Vaticani sono di Maderno, Vasanzio e Ferrabosco. (I. Belli Barsali, 1983, pp. 208-209 e R. Assunto, 1980, pp. 43-47).

Per gli stessi giardini cfr. XX, 154 (la scheda).

* * *

XX, 159 (25)

Veduta del Palazzo Borghese nella villa Pinciana.

Palazzo Borghese.

1. Palazzo 2. Teatro adornato di vasi e statue 3. Giardino secreto d'Agrumi 4. Uceliera 5. Teatro a Levante con la statua di Narciso 6. Portone del Parco 7. Parco di Lepri, Daini e Cervi.

penna, pennello, acquerello, su cartone

mm 310 × 215

La veduta dall'alto del Palazzo di villa Borghese è ricavata da G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., tav. 15, stesa tralasciando i particolari.

Cfr. per la stessa villa XX, 146 (la scheda); XIV, 68 e XXI, 167.

FONTANE n. XXXI [sic] e LABIRINTI n. 4

Il Muttoni ha riservato al tema delle fontane un fascicolo specifico nel quale sono raccolti, su un totale di 33 soggetti, ben 24 esempi di fontane di Roma. Le restanti tavole sono così suddivise: tre fogli con 4 disegni di labirinti; una tavola francese a stampa, della stessa provenienza di quelle inserite nel fascicolo XX; due progetti di fontane da costruirsi nel Veneto; una veduta del tempio di Vesta a Tivoli e l'illustrazione di una fontana di fantasia, ricavata da una stampa romana del Falda.

Per quanto riguarda le fontane di Roma, esse, come ho potuto ricostruire, sono tratte dalle due raccolte, mai citate dal Muttoni, di G. B. Falda, *Le fontane di Roma nelle piazze e nei luoghi pubblici della città*, Roma 1675 e *Le fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano*, Roma s. a. (1684 ca.) e dall'album di G. F. Venturini *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*, Roma s. a.; sono così esemplificate tre tipologie diverse: la fontana pubblica, la fontana privata sui colli fuori Roma, la fontana privata di città.

È interessante notare che, a differenza di quanto osservato per i giardini di Roma (fascicolo XX), qui siamo in grado di riconoscere un criterio di scelta da parte del Muttoni. Infatti, si può verificare un suo minor interesse per le fontane pubbliche di città, sette in tutto, rispetto a quelle private nei giardini, ben 17 fra Roma e Frascati. I sette esemi pi città sono, inoltre, il ricavato di una forte selezione delle numerosissime fontane pubbliche incise dal Falda, che ne aveva messo in luce la gran produzione, legata al ripristino di vecchi acquedotti (l'Acqua Vergine) e alla realizzazione di nuovi, come l'Acqua Felice,

iniziata da Sisto V nel 1585 e l'Acqua Paola, 1608-12, voluta da Paolo V Borghese. Gli acquedotti, infatti, si concludevano nei monumentali 'prospetti' architettonici, o 'mostre', e di qui alimentavano nuove fontane urbane.

Fra queste il Muttoni ha tralasciato del tutto il tipo di fontana di piazza, reso comunissimo dal Della Porta e illustrato in quantità dal Falda, la cui forma base è data dall'unione di una bassa vasca di raccolta e di uno o più catini centrali, disposti a calice. Ad esse, il Muttoni ha invece preferito forme più particolari e funzionali, per lo più architettoniche: le 'mostre' dell'Acqua Felice, 1587 (cfr. XXI, 180), dell'Acqua Paola, 1612 (cfr. XXI, 184) e dell'Acqua Acetosa, 1661-62 (cfr. XXI, 183); la grande arcata unica della fontana a Ponte Sisto, 1613 (cfr. XXI, 174); altre fontane architettoniche poste in luoghi significativi: in Campidoglio, 1588 (cfr. XXI, 176) e al quadrivio delle 'Quattro Fontane', fra il 1588 e il 1593 (cfr. XXI, 182); e la originale fontana in piazza S. Giovanni Laterano (XXI, 171).

Come si è detto, accanto alle fontane pubbliche, il Muttoni riprende da Falda e Venturini ben 17 fontane di giardini privati a Roma e Frascati, ulteriore dimostrazione dell'interesse per il tema dei giardini, che venivano organizzati sulla opportuna sistemazione di fontane nei punti più significativi: ora ai piedi di terrazzamenti di sostegno antistanti le ville, ora all'incrocio di viali e aiuole.

E se nelle ville urbane si trovano più facilmente esempi di fontane isolate, per lo più a calice, quali fermi punti di riferimento nell'organizzazione prospettica dei viali (cfr. le due fontane di villa Peretti Montalto, XXI, 162; le due fontane berniniane di villa Mattei, XXI, 165 e 186; la fontana di Narciso a villa Borghese, XXI, 167), a Frascati, invece, edifici e giardino sembrano fare corona ai grandi complessi di scale e 'teatri' sorti in funzione di spettacoli d'acqua, elemento naturale divenuto qui tema centrale e determinante, a causa della conformazione collinare del territorio.

La varietà di forme è, in questi casi, maggiore che nei giardini di città, poiché qui è possibile creare cambiamenti di ritmo passando dai veli d'acqua di basse e larghe vasche alle movimentate cascate a scale, agli zampilli, ai giochi d'acqua più curiosi.

Della villa Borghese-Mondragone il Muttoni, seguendo il Falda, riporta una sola fontana, detta « dei draghi » (cfr. XXI, 187), mentre ben otto tavole sono dedicate alle ville Aldobrandini e Ludovisi, senz'altro le più interessanti per i loro organici sistemi di fontana.

Sia l'album del Venturini sulle fontane private di città, sia quello del Falda su Frascati sono ripresi dal Muttoni senza tagli significativi. La raccolta offre così un insieme equilibrato degli esemplari più diffusi e dimostra nel contempo un interesse più specifico per le fontane di giardini che non per quelle pubbliche, quando queste non siano particolarmente degne di attenzione.

* * *

XXI, 160 (1 v./2)

Elevation du Château d'eau de Villaserf.

Gravé par le Bouteux fils.

A Paris chez N. Langlois rue St. Jacques à la Victoire.

foglio a stampa

mm 320 × 410

Foglio d'apertura al fascicolo XXI. Probabilmente si tratta di una tavola appartenente alla medesima raccolta di stampe, il cui frontespizio è stato inserito dal Muttoni all'inizio del fascicolo XX, « Giardini a stampa e ville principali di Roma delineate ». Cfr. scheda XX, 144.

* * *

XXI, 161 (3 v./4)

Font.na o Porton a Grottesco [il titolo è anticipato sul foglio 3 'recto'].
Piedi Vicentini.

matita, penna e pennello, acquerello grigio con aggiunte di azzurro, carta bianca
mm 280 × 380 (foglio doppio)

L'annotazione 'Piedi Vicentini' e alcuni dettagli dell'arco e della vasca fanno ritenere che si tratti di un progetto del Muttoni, forse da confrontare con il disegno « 2do Pensier di Fontana p. Casa Capra a S.ta Maria », XII, 188, alla cui scheda si rimanda.

* * *

XXI, 162 (5)

Fontana nel Giardino Montalto sopra il Monte Viminale verso S. Maria Maggiore, hora Negroni.

matita, penna, pennello, carta bianca
mm 295 × 210

Si tratta delle due Fontane dei Leoni in villa Peretti - Montalto, ricavate da G. F. Venturini, *Le fontane ne' Palazzi e Giardini di Roma...*, cit. Il tratto a matita è preciso e rileva la funzione delle fontane, cardini della visione prospettica in cui si inquadra il Casino Felice.

La stessa villa è ripresa dal Muttoni nel fascicolo XIV, 73 e XX, 148. Le due fontane sono opera di Domenico Fontana, che si occupò dell'intera sistemazione della villa (cfr. scheda XX, 148).

* * *

XXI, 163 (6)

Fontana di Venere al Belrespiro.

Metà della Fontana di Venere nella Villa Panfilia a S. Pancratio.

penna, pennello, acquerello grigio con aggiunte di azzurro e di biacca, cartone
mm 305 × 215

Il disegno illustra la fontana di Venere, ricavata nel muro di sostegno del Giardino Segreto nella villa Pamphili.

Il Muttoni ha tratto l'immagine, da G. F. Venturini, *Le fontane nei palazzi e ne' giardini di Roma...*, cit., che comprende al suo interno sei tavole incise dal Falda, quattro delle quali sono dedicate alle fontane di villa Pamphili.

Il disegno rappresenta solo la metà destra della fontana e risulta assai fedele rispetto al modello tanto che è stato mantenuto il particolare dello sgabello, sulla destra.

Il progetto dei giardini di villa Pamphili è opera di Alessandro Algardi e Francesco Grimaldi (1644-1652).

Cfr. la scheda XX, 150.

* * *

XXI, 164 (7)

Portione del Gran Teatro della Villa Aldobrandini in Frascati.

1. Fontana di Atlante con Marte che li aiuta sostener il Mondo dal quale escono, impetuosam. Turbini Tuoni et acque.
2. Fontana del Centauro che suona la bucina La quale si sente c^a. quatro Miglia Lontano. Corispondente ad essa vi è quella di Polifemo che con fistole di vento generato dal acqua sona il Flauto.
3. Atrio p. cui si passa alla Belissima Stanza d'Apoline. Corispondente ad esso in un altro simile atrio p. cui si passa alla Capella di S. Sebastiano Avocato della Casa.
4. Scalla e Cascata d'acqua che scende dalla scalla con varij scherzi [sic = scherzi]
5. Colone che inalzano due Fontane.

matita, penna, pennello, acquerello grigio con aggiunte di azzurro
mm 300 × 210

Il disegno, che rappresenta la metà destra del 'teatro d'acqua' di villa Aldobrandini a Frascati, è tratto da G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Frascati...*, cit. Il tratto, al solito di veloce stesura, è esauriente per quanto riguarda la struttura del complesso.

In questo stesso fascicolo è ripreso un particolare del 'Teatro d'acqua' (cfr. XXI, 170) e altre fontane dello stesso giardino (XXI, 166, 178 e 185).

La villa fu ricostruita, sulle basi di un precedente edificio, da Giacomo Della Porta (1540-1602), su incarico del nipote di Clemente VIII Aldobrandini; i lavori, iniziati nel 1598, furono quasi terminati nel 1602, quando, alla morte del Della Porta, gli succedettero Carlo Maderno e Giovanni Fontana, fino al 1613. Già nel 1603 Clemente VIII vi soggiornava.

Il grande 'Teatro d'acqua', di gusto barocco caratterizzato dalla ricerca del «meraviglioso», fu forse iniziato dal Della Porta, ma proseguito e concluso da Giovanni Fontana, in qualità di ingegnere idraulico, e da Carlo Maderno (I. Belli Bersali - M. G. Branchetti, 1975, pp. 178-183).

* * *

XXI, 165 (8)

Fontana del Aquila nel Giardino Matei alla Navicella.

matita, penna, pennello, acquerello grigio con aggiunte di azzurro, carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno illustra la « fontana del Aquila », detta anche ' fontana dell'Olimpo ', in villa Mattei (cfr. scheda XX, 153) ed è stata tratta da G. F. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma...*, cit. Il Muttoni ha molto semplificato il modello riducendo le quinte verdi laterali a pochi tratti e, invece, fermando l'attenzione sulla fontana, della quale è messa in evidenza soprattutto l'aquila.

La fontana è opera del Bernini (1648 ca.) ed è andata distrutta (C. D'Onofrio, 1957, p. 198).

Un'altra fontana della stessa villa è illustrata in questo stesso fascicolo: XXI, 186.

* * *

XXI, 166 (9)

Fontana Rustica nella Villa Panfilia in Frascati.

... rustica nella ... a Frascati.

penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, con aggiunte di biacca, cartone
mm 310 × 210

Il Muttoni ha tratto la veduta della fontana ' rustica ' di villa Aldobrandini a Frascati da G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Frascati...*, cit. Il disegno è fedele, nonostante alcune curiose distorsioni prospettiche. La didascalia del Muttoni, a differenza di quella del Falda, porta il nome dei Pamphili, poiché all'epoca del nostro architetto la villa era proprietà di questa famiglia: si veda un'incisione di Alessandro Specchi, datata 1699, in cui la villa appare infatti indicata come proprietà del principe Pamphili. La inconsueta sostituzione della indicazione del Falda con la denominazione più attuale può essere interessante, perché suggerisce, da parte del Muttoni, una conoscenza diretta della villa.

Altre fontane di villa Aldobrandini sono disegnate in XXI, 164, 170, 178 e 185. (Cfr. la scheda XII, 164).

* * *

XXI, 167 (10)

Fontana di Narciso nella Villa Pinciana del S.^r P.^e Borghese.

matita, penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno, tratto da G. P. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma...*, cit., rappresenta la fontana di Narciso a villa Borghese, opera del Vasanzio, secondo la didascalia del Venturini.

Il tratto veloce accentua l'andamento sinuoso della vasca.

La villa Borghese è trattata dal Muttoni anche in XIV, 68 e XX, 146 (cfr. la scheda) e 159.

* * *

XXI, 168 (11)

Cascata del Aniene detto Teverone à Tivoli.

Veduta della Valle in guisa di stagno in cui passa il Teverone avanti di sbocare nel Tevere apresso Tivoli.

A. Vale predetta B. Tempio di Vesta, alcuni dicono della Sibilla Triburtina p. esser stata ritrovata la sua statua con un libro in mano.

matita, penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 305 × 215

La veduta del tempio di Vesta è stata impostata dal Muttoni secondo un punto di vista frequente nelle stampe dell'epoca di questo soggetto. Lo stesso Venturini, nel fascicolo *Le fontane nella villa Estense*, non datato, probabilmente degli anni Ottanta, porta una veduta simile, ma non identica.

* * *

XXI, 169 (12)

[Nessuna indicazione autografa].

penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, cartone
mm 310 × 215

Il disegno è tratto dalla tavola dedicatoria di G. B. Falda, *Li giardini di Roma...*, cit., p. 2 (incisa da G. B. Manelli), anch'essa mancante di didascalia esplicativa: penso quindi che si tratti di una veduta di fantasia. Nel disegno del Muttoni appaiono modificate le linee prospettiche delle siepi sulla destra e la figura dell'Atlante, che, secondo la tradizione, l'incisore aveva ritratto gobbo sotto il peso del globo.

* * *

XXI, 170 (13)

Cascata d'acqua sopra il Teatro di Villa Aldobrandini a Frascati.

penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno, che illustra un particolare del « Grande Teatro della villa Aldobrandini » di Frascati (cfr. XXI, 164 e la relativa scheda), è tratto anch'esso da G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Frascati...*, cit. Altre fontane della villa sono disegnate in XXI, 166, 178 e 185.

* * *

XXI, 171 (14)

Fontana sotto la Guglia di S. Gio. Laterano.
Conservatorio di Citelle, fu Palazzo Pontificio.

matita, pennello, acquerello grigio, carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno riproduce fedelmente la tavola del Falda (*Le fontane di Roma nelle piazze e luoghi pubblici della città*, cit.) che illustra la fontana presso San Giovanni in Laterano, iniziata fra il 1603 e il 1604 su progetto di Giacomo della Porta e terminata nel 1607 (C. D'Onofrio, 1957, pp. 155-157). La fontana, costituita da una vasca circolare sormontata da un fastigio a volute arricchito da statue, si differenzia dal tipo a calice che più di frequente si trova nella vasta produzione di fontane di piazza del Della Porta. In questo caso la forma sembra do-

vuta alla posizione della fontana addossata all'obelisco, che s'intravede sulla sinistra.

* * *

XXI, 172 (15).

[Nessuna indicazione autografa].

penna, pennello, acquerello grigio, cartone

mm 310 × 215

È stato possibile riconoscere nel disegno la loggia della facciata verso il giardino di villa Medici e l'antistante fontanina di Mercurio.

Il disegno è, ancora una volta tratto da G. F. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma...*, cit. Il taglio della veduta è stato ridotto per fissare l'attenzione sul rapporto fra le loggia, le due rampe d'accesso e la fontanina.

La statua del Mercurio è copia del Giambologna e fu voluta dai Medici.

Dei due leoni l'uno è di fattura romana antica, l'altro è opera di Flaminio Vacca (1538-1605) (I. Belli Barsali, 1983, p. 191).

La stessa villa è trattata anche in XX, 157 (di cui cfr. la scheda), XIV, 74 e 83.

* * *

XXI, 173 (16)

Parte del Prospetto dell [sic] Fontane nel Giardino de SS^{ti} Boromei nella via Flaminia Fuori della Porta del Popolo.

penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca

mm 310 × 215

Il disegno illustra parte della sequenza di fontane e di peschiere nel giardino della palazzina di Pio IV sulla via Flaminia.

Pirro Ligorio, su incarico di Pio IV (1559-1565), aveva ampliato l'originario progetto di fontana dell'Ammannati con un edificio arricchito, nel giardino interno, di numerose fontane.

Nel frattempo il papa aveva regalato la proprietà al nipote Carlo Borromeo, che la cedette presto alla sorella, sposa di un Colonna. (Cfr. I. Belli Barsali, 1983, pp. 228-231).

* * *

XXI, 174 (17)

Fontana a Ponte Sisto di Capo à Strada Giulia.

matita, penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno, tratto da G. B. Falda, *Le fontane di Roma...*, cit., rappresenta la fontana costruita nel 1613 dal fiammingo Giovanni Vasanzio, al servizio di Paolo V Borghese, in qualità di « architetto delle fontane ». L'acqua scendeva in cascata dal nicchione, come nel disegno; la fontana, che fu spostata nel 1898 e ricostruita sulla riva opposta del Tevere, segue i modelli delle « mostre » dell'Acqua Felice e dell'Acqua Paola, ma con una sola arcata (C. D'Onofrio, 1957, pp. 149-154).

Il disegno del Muttoni ferma l'attenzione sulla fontana, lasciando in matita il contesto di edifici in cui essa si inseriva. La copia è precisa, ma il Muttoni, ripassando con l'inchiostro il fastigio terminale ha introdotto una variante rendendolo più mosso rispetto all'originale.

* * *

XXI, 175 (18)

Prospeto nel Ingresso al Giardino del Duca di Parma.

penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, biacca, cartone
mm 310 × 215

La veduta dell'ingresso agli Orti Farnesiani è tratta da G. F. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma...*, cit.

Il disegno riproduce con tratto veloce l'insieme del fontanone, le due rampe di scale e le uccelliere, modificate, queste ultime, nell'impostazione prospettica.

Lo stesso soggetto è trattato in XX, 151 (cfr. la scheda) e 152.

* * *

XXI, 176 (19)

Fontana sotto la Scala del Palazzo di mezzo del Campidoglio.
Fontana sotto la scala del Campidoglio.

matita, penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno ricalca la tavola corrispondente di G. B. Falda, *Le fontane di Roma...*, cit. Circa metà della veduta è stata ripassata ad inchiostro, con errori di prospettiva.

La fontana davanti al Palazzo del Senato fu costruita da Matteo Bartolani da Castello nel 1588, su incarico di Sisto V, senza che essa fosse stata prevista da Michelangelo (J. Ackerman, 1968, p. 188). La scala a due rampe era stata invece eseguita su disegno di Michelangelo fra il 1544 e il 1552 (F. Barbieri, L. Puppi, 1964, p. 61).

* * *

XXI, 177 (20)

Fontana davanti il Palazzo del Giardino Ludovisi a Frascati.

matita, carta bianca
mm 310 × 215

Si tratta di una fontana situata nel piazzale davanti a villa Ludovisi, oggi Torlonia, a Frascati. Il disegno è tratto da G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Frascati...*, cit., ed è tracciato con notevole precisione. Altre fontane della stessa villa si trovano in questo stesso fascicolo: XXI, 179 e 181.

L'edificio d'abitazione fu, fra il 1563 e il 1579, proprietà di Annibal Caro. Dopo ulteriori passaggi, fu acquistata nel 1607 da Scipione Borghese, che fece alzare il 'Teatro delle acque' e sistemare il piazzale. Alla direzione dei lavori si susseguirono Flaminio Ponzio e Giovanni Fontana insieme a Carlo Maderno. Nel 1614 il cardinale vendette la proprietà, che passò successivamente alla famiglia Ludovisi. Il Maderno

tornò ad occuparsi di nuove fontane e del 'Teatro d'acque'. L'edificio, decentrato rispetto all'asse del giardino, fu distrutto durante la guerra. Il piazzale e la fontana a quattro tazze, descritti dal Falda e dal Muttoni, sono opera di Flaminio Ponzio (I, Belli Barsali, M. G. Branchetti, 1975, pp. 270-272).

* * *

XXI, 178 (21)

Fontana rustica nella Villa Aldobrandini in Frascati delineata del 1708.

penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, cartone
mm 310 x 215

Il tratto appare qui appesantito e ripassato grossolanamente e tutta la raffigurazione, anche a causa dell'umidità che ha rovinato il cartone, risulta poco leggibile. Il soggetto è tratto da G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Roma...*, cit., e rappresenta una delle fontane sopra il 'Teatro d'acqua' di villa Aldobrandini a Frascati.

È interessante che il Muttoni abbia datato la sua copia; ne viene confermata che l'architetto abbia visto e registrato le stampe romane proprio durante il suo viaggio a Roma, avvenuto appunto nel 1708. Abbiamo inoltre già osservato, a proposito di questa villa, l'aggiunta insolita di una nota aggiornata all'epoca del viaggio (cfr. XXI, 166).

Altre fontane della stessa villa si trovano in questo stesso fascicolo: XXI, 164 (v. la scheda), 166, 170, 185.

* * *

XXI, 179 (22)

Fontana superiore alla Cascata nel Giardino Ludovisi a Frascati.

penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 310 x 215

Il disegno ricalca la stampa corrispondente di G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Frascati...*, cit. e rappresenta la fontana ad ampia vasca

balaustrata posta sopra il ' teatro d'acqua ' di villa Ludovisi, oggi Torlonia, a Frascati. Ripassando il disegno a inchiostro, il Muttoni ha frainteso qualche particolare, trasformando il canale d'acqua che circondava la vasca in un doppio gradino.

La peschiera è opera di Flaminio Ponzio.

La stessa villa è trattata in questo stesso fascicolo: XXI, 177 (cfr. la scheda) e 181.

* * *

XXI, 180 (23)

Fontana sopra il Monte Viminale.

penna, pennello, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno, tratto da G. B. Falda, *Le fontane di Roma...*, cit., illustra la ' mostra ' dell'Acqua Felice, detta anche ' Fontana del Mosé ', costruita da Domenico Fontana nel 1587. Si tratta della prima ' mostra ' elaborata architettonicamente sul modello dei ruderi della ' mostra ' romana dell'Acqua Giulia, i « Trofei di Mario ». La costruzione dell'acquedotto, voluto da papa Sisto V, era stata iniziata nel 1585, sotto la guida di Giovanni Fontana, in qualità di ingegnere idraulico (C. D'Onofrio, 1957, pp. 87-95 e D. Gnoli, 1909, p. 191).

* * *

XXI, 181 (25) *

Veduta p. fianco delle Fontane e Theatro Ludovisi a Frascati.

matita e carta bianca
mm 310 × 215

Il disegno illustra il ' teatro d'acqua ' di villa Ludovisi, oggi Torlonia, a Frascati ed è tratto da G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Frascati...*, cit. Il primo esempio di ' teatro d'acqua ' si ebbe, a Frascati, in villa Piccolomini Lancellotti e divenne poi frequente su questi colli (cfr. anche villa Aldobrandini XXI, 164 e 170).

Altre fontane della stessa villa sono illustrate in questo fascicolo ai fogli XXI, 177 (cfr. la scheda) e 179.

* Il foglio 24 è mancante dal fascicolo.

* * *

XXI, 182 (26)

Fontana del Sig. Prencipe di Palestrina in Rione di Monti.

matita, penna, acquerello grigio e azzurro, carta bianca
mm 310 × 215

La veduta è tratta da G. B. Falda, *Le fontane di Roma...*, cit., e illustra una delle 'Quattro Fontane' poste all'incrocio omonimo, costruite alla fine del XVI secolo con denari di privati.

La famiglia Barberini commissionò la fontana qui rappresentata, eretta fra il 1588 e il 1593; forse la finestra sopra la statua, raffigurante la Fedeltà, è stata aggiunta più tardi da Pietro da Cortona. (C. D'Onofrio, 1957, pp. 102-104).

* * *

XXI, 183 (27)

Fontana Celebre d'Acqua acetosa, fuori della porta del Popolo et e Salutifera à Molti Mali.

matita, penna, pennello, acquerello grigio, carta bianca
mm 310 × 215

Ricavata da G. B. Falda, *Le fontane di Roma...*, cit., la veduta rappresenta la fontana dell'Acqua Acetosa, edificata da A. Sacchi nel 1661-62, secondo D'Onofrio (1957, p. 153, n. 17), e non dal Bernini, come si ritiene generalmente. Una precedente versione del 1613 è attribuita al Vasanzio.

Il disegno ferma l'attenzione sulla fontana, trascurando il contesto architettonico e naturale.

* * *

XXI, 184 (28)

Prospetto della Fontana à S. Pietro Montorio.

matita e carta bianca

mm 305 × 210

La veduta prospettica della 'Mostra' dell'Acqua Paola sul Gianicolo è tratta da G. B. Falda, *Le fontane di Roma...*, cit.; il disegno, che trascura il contesto per soffermarsi sulla fontana, è accurato. Sia dalla tavola del Falda sia dal disegno del Muttoni è assente la bassa vasca di raccolta dell'acqua, aggiunta dopo nel 1690. L'architetto, però, la rileva in un'altra pianta della fontana tracciata in XIV, 106.

Il fontanone del Gianicolo, del 1612, è opera di Flaminio Ponzio coadiuvato da Giovanni Fontana, per la parte idraulica. La vasca di raccolta suddetta è di Carlo Fontana (1690). L'architettura ripete la Fontana del Mosé di Sisto V, arricchendola di due arcate laterali minori, che danno più movimento all'insieme.

L'acquedotto dell'Acqua Paola, così chiamato da nome di papa Paolo V Borghese (1605-1621), fu costruito fra il 1608 e il 1612 da Giovanni Fontana, riattivando l'impianto dell'Acqua Alsietina di età augustea (C. D'Onofrio, 1957, pp. 146-147).

* * *

XXI, 185 (29)

Stanza con la Famosa fontana delle Muse Nel Gran Teatro di Belvedere in Frascati nella Villa Aldobrandina dove [?] a forza de Venti Apoline e tutte le Muse suonano con Istrumenti Idrauci [sic].

matita, carta

mm 305 × 210

Il Muttoni ha tratto il disegno della 'Stanza di Apollo' in villa Aldobrandini a Frascati dalla raccolta di G. B. Falda, *Le fontane delle ville di Frascati...*, cit.; lo schizzo riassume sinteticamente le forme della fon-

tana a organi idraulici, costituita dal gruppo scultoreo di Apollo, Pegaso e le Muse, opera di due francesi, Giovanni Anguilla e Jacques Sarrazin. Un tale esempio di 'maraviglia' doveva colpire il visitatore, stimolandone insieme vista ed udito.

Altri disegni relativi alla stessa villa solo XXI, 164 (vedi la scheda) 166, 170, 178.

* * *

XXI, 186 (30)

Fontana del Tritone nel Giardino Mattei alla Navicella.

matita, penna, pennello, acquerello grigio con aggiunte di azzurro, carta bianca
mm 305 × 210

Il disegno, che illustra una fontana di villa Mattei, è tratto da G. F. Venturini, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma...*, cit.

Il tratto molto sintetico delle ripassature ad inchiostro rende illeggibile la statua del tritone, al centro della vasca, opera di Lorenzo Bernini del 1638 ca., andata distrutta.

Il Tritone era simile a quello della fontana berniniana in piazza Barberini (C. D'Onofrio, 1957, p. 198). La stessa villa è illustrata in XXI, 165 e in XX, 153 (cfr. la scheda).

* * *

XXI, 187 (31)

Fontana avanti il Palazzo di Villa Borghese di Mondragone a Frascati.

matita, penna e pennello, acquerello grigio e aggiunte di azzurro, carta bianca
mm 300 × 220

Il disegno illustra la 'fontana di draghi' di villa Borghese Mondragone a Frascati ed è tratto da C. B. Falda, *Le fontane nelle ville di Frascati...*, cit. La fontana è opera del Vasanzio, benché il Falda faccia solo il nome di Giovanni Fontana, responsabile, piuttosto, dell'impianto idraulico. La balaustra con le colonne, aventi funzione di ca-

mini per le cucine sottostanti, rientra insieme alla fontana nei grandi lavori di ristrutturazione voluti da Scipione Borghese, proprietario della villa dal 1613 (I. Belli Barsali, M. G. Branchetti, 1975, pp. 164-169). Lo spunto delle colonne isolate ricompare nel composito cancello di ingresso alla villa inferiore di Trissimo,

* * *

XXI, 188 (32)

2° Pensier di Fontana p. Casa Capra a S.ta Maria Abozzo di Pensier di Fontana Ornata di grottesco e pitura AA Tre Nichi dipinti con scerzi [sic] di Gieroglifici Marini BB Riparti di pietre piccole di vaghi colori [sic] C. Porta della Carbonara D. Tre statuete E. Altezza della Casa del Giardiniere F. Elevatezza del p.^{mo} Ordine del Portone.

penna e pennello, acquerello grigio con aggiunte di azzurro e di giallo, carta bianca mm 285 × 220

Si tratta di un progetto del Muttoni per una fontana, da addossarsi ad una sorta di esedra e da costruirsi nella seicentesca villa Capra a Santa Maria di Camisano, rimasta inesequita. L'annotazione « 2° Pensier di Fontana », così come la didascalia « ... Fontana Ornata di grottesco » ed alcuni particolari inducono a ritenere che questo disegno sia da confrontare con lo schizzo XXI, 161 di questo stesso fascicolo.

È stato fatto il nome del Muttoni (Fasolo, 1929, p. 102) per le adiacenze di villa Capra, ma Cevese, che non concorda, ritiene si tratti di altro architetto, di ambiente non vicentino (R. Cevese, 1971, pp. 367-369): l'affermazione non è del tutto chiara, non essendo appunto il Muttoni vicentino; il disegno in questione, comunque, conferma l'ipotesi del Fasolo di una attività dell'architetto per la famiglia Capra a S. Maria di Camisano.

Si vedano anche i disegni di campanile XIII, 39 e di altare XII, 14.

* * *

XXI, 189 (33)

Laberinto 1.

Laberinto 2.

penna e carta bianca
mm 285 × 115

Il foglio contiene due disegni di labirinti di uguale struttura, l'uno a forma quadrata, l'altro circolare.

Il labirinto a forma quadra reca la traccia iniziale del percorso esatto di mano del Muttoni. Potrebbero essere due idee muttoniane oppure il disegno di due dei numerosi esempi di labirinti a siepi che l'architetto dovette vedere nei giardini di Roma, o altrove.

* * *

XXI, 190 (34)

Laberinto 3.

penna, matita rossa, carta bianca
mm 285 × 290

Il disegno raffigura un labirinto a forma circolare, il cui percorso regolare si svolge, quadrante per quadrante, senza possibilità d'errore.

Anche qui non è possibile stabilire se si tratti o meno di idee muttoniane (cfr. XXI, 189 e 191).

* * *

XXI, 191 (35)

Laberinto.

penna, carta bianca
mm 225 × 120

Il disegno è qui piú fantasioso e vario che nei tre esempi precedenti (XXI, 189 e 190).

DISSEGNI DIVERSI DI SCALE

n. 18

La raccolta delle scale contiene, rispetto agli altri fascicoli, la piú alta proporzione di progetti muttoniani, alcuni addirittura firmati.

Su un totale di 18 piante di scale, ben tredici sono veri e propri progetti, di cui dieci riferiti a contesti precisi (XXIV, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 202, 203) e tre a semplici studi (XXIV, 196, 201, 204). Viceversa tre sono disegni di scale bolognesi (XXIV, 205, 206, 207) e due sono illustri esempi romani (XXIV, 208, 209).

Un'altra caratteristica comune ai disegni di questo fascicolo è la presenza di didascalie assai precise, che ad eccezione dei tre studi senza destinazioni specifiche, indicano luoghi ed anche committenze.

Quattro dei progetti del Muttoni sono firmati: gli scaloni per i Repeta a Vicenza (XXIV, 192) e per i Fracanzan a Orgiano (XXIV, 193), il progetto per lo scalone di palazzo Farsetti a Venezia, non eseguito (XXIV, 195), e la scala disegnata per Federico IV di Danimarca (XXIV, 203). Per quest'ultimo progetto il Muttoni ha ripreso dal Palladio uno schema di scala illustrato nei « Quattro Libri dell'Architettura », ed ha ampliato lo spunto scenografico già incluso nel modello. I restanti sei progetti sono dovuti tutti a committenze vicentine.

I rilievi dei due scaloni scenografici di palazzo Marescotti (XXIV, 206) e di palazzo Ranuzzi (XXIV, 207) a Bologna, motivi che lasceranno, d'altronde, tracce in alcuni progetti veneti del Muttoni, documentano l'attenzione dell'architetto per l'architettura bolognese tardo barocca, attenzione confermata da un folto gruppo di disegni del fascicolo XIV e, in sede progettuale, dalla ripresa, nei portici di Monte Berico a

Vicenza, della soluzione ideata da Gian Giacomo Monti e Carlo Francesco Dotti per il collegamento fra la città di Bologna e il santuario di S. Luca (1674-1774).

Roma è presente in questo fascicolo con due soli esempi, però particolarmente significativi per il loro valore urbanistico: il porto di Ripetta, che il Muttoni vide appena costruito (XXIV, 17), e la Scala Regia del Bernini in Vaticano, interessante anche per le attente annotazioni del Muttoni (XXIV, 209). Nella Roma dell'inizio del Settecento, infatti, l'interpretazione piú significativa del tema della scala era quella urbanistica (cfr. anche la piú tarda piazza di Spagna), mentre la città non doveva offrire al Muttoni modelli di scale private, che soddisfacessero il suo gusto barocco tanto quanto, come già visto, gli scaloni bolognesi; si veda a questo proposito la osservazione del Muttoni, riportata sul 'verso' di un foglio, in relazione allo scalone di palazzo Caetani al Corso, indicato come uno dei pochi esempi di scale degni di nota (XIV, 85-bis).

La insolita predominanza dei progetti autografi sui rilievi e l'attenzione con cui tutti i disegni sono annotati, nonché la scelta di esempi particolarmente grandiosi (la scala di Federico IV, XXIV, 203, i due scaloni di villa Valmarana Altavilla, XXIV, 199 e 200, la scala Trisino/Civena, XXIV, 202; gli scaloni bolognesi, XXIV, 206 e 207; i due esempi romani, XXIV, 208 e 209), ma anche strettamente funzionali (la scala « zopa » di Zola Predosa, XXIV, 205 e i due studi ai fogli XXIV, 196 e 201), indicano il forte interesse del Muttoni per il tema della scala, che dava all'architetto la possibilità di riunire esigenze di funzionalità, prestigio e teatralità. Si avverte, qui piú che altrove, la consapevolezza che i propri progetti e le proprie opere possano rivestire un valore esemplare.

Dal punto di vista grafico, i disegni sono a penna e ben definiti, anche quando sono tracciati a mano veloce, dimostrando ulteriormente la cura e l'interesse per il tema.

In due casi, si nota l'aggiunta nella didascalia di annotazioni vergate con grafia molto incerta e quasi tremante, inconveniente riferibile probabilmente agli anni della vecchiaia, quando il Muttoni si dovette accingere alla sistemazione definitiva delle carte e dei disegni.

XXIV, 192 (1)

Scala da me Ideata e fatta eseguire in Vicenza Nel Palazzo Repeta.

A. Ingresso alla parte della piazza di S. Lorenzo.

B. Duplice ingresso alla Parte di Reale, et di Cavalarizza.

Saliti Scalini 31 ca si trova un Atrio a Loggia di Com.^o [= comunicazione] alli Mezzanini, et altri Apar.^{ti}.

Saliti poi altri Scalini 13 si entra nella gran Sala.

C. Porta di Scala Secretta p.li Mezanini.

Fran.^{co} Mutoni Arch.^{to}.

penna, carta bianca

mm 280 × 195

Si tratta del progetto firmato dal Muttoni per lo scalone di palazzo Repeta a Vicenza; l'edificio, costruito dall'architetto dal 1701 al 1711 (*Guida di Vicenza*, 1956, p. 58) è la sua prima importante commissione in terra vicentina. Il disegno, inedito, è conforme allo scalone eseguito, costituito da due rampe gemelle che, al primo pianerottolo, si riuniscono in una sola centrale, per poi sdoppiarsi nuovamente; al blocco dello scalone si collega, all'altezza del primo ripiano, una rampa, ora non più agibile, che proviene da un altro ingresso su piazza San Lorenzo, opposto a quello principale.

Il disegno è tracciato a mano libera, con tratti sciolti ma essenziali e con l'aggiunta della numerazione dei gradini dall'1 al 31 e dell'indicazione degli spazi contigui.

* * *

XXIV, 193 (1 v.)

Una delle due Scale del Palazzo Fracanzani in Orgiano Terr.^o Vicentino, delineata da me Fran.^{co} Mutoni Arch.^{to}.

A. Ingresso nella Loggia Terrena e Salisse nella Loggia del App.^{to} Nobile con Scalini n. 32 nel Sito C.

B. Ingresso di d.^{ta} Scala alla Parte del Sotto Sala e stanza Terrena, la quale salisse nel app.^{to} Nobile Superiore nel Sito D, à portata della Sala e due Camare.

matita rossa, penna, carta bianca
mm 280 × 195

Il disegno è un progetto firmato dal Muttoni per la scala destra delle due costruite dall'architetto in villa Fracanzan a Orgiano, in provincia di Vicenza.

La attribuzione della villa al Muttoni è stata confermata già da D. Lewis (1976, pp. 136-137) che ha pubblicato i disegni autografi muttoniani di Washington con piante, prospetto e spaccato della villa.

La didascalia del Muttoni non è chiara e sembra indicare due diverse proposte di accesso: dalla loggia (A-C), oppure dalla sala terrena (B-D). Stando al disegno, che corrisponde alla pianta di Washington, la scala risulta essere costituita da semplici rampe diritte.

La scala realizzata ha invece un percorso ancora diverso che, usando le lettere di riferimento del Muttoni, va da D a B.

Non sono date misure, ma sono annotati il numero degli scalini e le indicazioni degli spazi contigui.

* * *

XXIV, 194 (2)

Scala a Isola di Carturo.

Serve in Piano Terreno d'atrio, et li patti p. Lozetta; posta in opera p. li SS. Co: Co: Michele e Giacomo Fratelli Thiene.

Aperto nel mezo della Scala.

penna, carta bianca
mm 275 × 190

Il disegno, sicuramente un progetto del Muttoni (« posta in opera per ... »), illustra una scala per villa Thiene a Isola di Carturo, che si dovrà verificare sul posto.

La scala è costituita da due rampe gemelle, appoggiate alle pareti opposte dell'atrio, con ingresso l'una dalla parte della campagna, l'altra dalla parte della corte, come indica la numerazione dei gradini.

Le numerose misure in Piedi Vicentini sembrano confermare la finalità esecutiva del disegno.

La nota « posta in opera per li SS.^{ri} Co: Co: Michele e Giacomo Fratelli Thiene » appare aggiunta in un secondo momento con grafia piú incerta, da attribuire forse a un'età piú avanzata.

* * *

XXIV, 195 (3 v./4)

1709, Pensieri di Scale Per il S.r.K. An. Fran.co Farseti in Venezia [sul 'recto' di foglio 3].

Primo Pensiero per non alterare li muri maestri.

n° 3

A. Pianta della Scala Maestra, non alterando il sitto destinato p. la medesima. Che sarà largha P. 7 con un pergolo atorno largho P. 2 ½ p. sfogo e communicatione delle Camare.

n° 4

B. Scala Secretta con l'ingresso alla parte della calle e servira alli mezzadi alla parte di Canal Grande, et al 2° appartamento e suoi superiori tutti, alla parte di d.to Canal grande.

C. Altro ingresso à d.ta Scala Secreta serviente alli Mezzadi nel sitto della Malvasia à tutto l'app. Nobile primo, et al secondo e a suoi superiori tutti.

D. Ingresso alla parte della Cale del Traghetto.

E. Coridore che porta dalla Riva di Canal grande nel d.to Ingresso Delineata in Venezia d'anno 1709 p. S. E. Ill. S.r.K.r. Fran.co Antonio Farsetti, nel suo Palazzo sul Canal Grande.

Fran.co Mutoni Architetto.

[Scala in] Piedi Veneti.

[Indicazioni sul disegno:] Camara Camara Portico nel Sitto della Malvasia Portico alla parte del Canale Grande Camara Camara Cale del Traghetto.

Linea del piano terreno nel ingresso Piano delli Mezzadi 1° Piano Nobile Secondo Nobile 3° Camarini da Servizio 4° Piano della Sofita sotto li Coppi.

Scalino Nobile Scalino Secreto p. Rami [?].

penna, pennello e acquerello rosso, carta bianca
mm 280 × 390 (foglio doppio)

Si tratta di un foglio particolarmente interessante per l'abbondanza di indicazioni e per la ricchezza di soluzioni adottate.

Il disegno è un progetto firmato dal Muttoni per due scale da costruirsi nell'antico palazzo veneziano sul Canal Grande di Francesco Antonio Farsetti.

Lo scalone esistente, settecentesco, non è tuttavia conforme al progetto muttoniano. La Bassi (1962, p. 358) lo dice ideato « alla maniera del Tirali » e propone il nome dell'architetto Posi, che lavorò per i Farsetti. Il progetto esecutivo del Muttoni, datato « Venetia d'anno 1709 », fornito di note e misure in Piedi Veneti, dà la pianta della zona centrale del piano terreno, comprendente le due scale, e lo spaccato della scala di servizio; nell'angolo sinistro in basso sono riportati in spaccato lo « scalino nobile », e lo « scalino secreto ».

Il committente, Francesco Antonio Farsetti, è lo stesso patrizio veneziano, che apprestò, in qualità di capitano veneto, i festeggiamenti tenuti a Vicenza durante il Natale 1708 in onore di Federico IV, re di Danimarca, ospite della città (G. Fontana ed. 1967, pp. 148-149). La commissione del Farsetti rileva la posizione di rilievo raggiunta dal Muttoni in questo periodo: ne è conferma la nomina a pubblico architetto della città di Vicenza, il 17 marzo 1709, appena una decina di giorni dopo la partenza di Federico IV da Venezia (cfr. L. Puppi, 1980, p. 240). Lo stesso re, prima di partire o al suo passaggio nell'aprile successivo, di ritorno dalla Toscana, aveva richiesto all'architetto un progetto di palazzo (cfr. XXIV, 203 e XIV, 109; cfr. anche D. Lewis 1976, p. 140), completando così la cerchia di tutta una serie di contatti e significative coincidenze.

Il tipo delle scale « secrete » doppie, sovrapposte a rampe parallele, riprende un esempio romano antico, citato da Andrea Palladio nei *I Quattro Libri dell'Architettura*, libro I, cap. XXVIII, p. 66.

La scala nobile, descritta solo in pianta, non è chiaramente leggibile in tutti i particolari, ma va notato l'impiego del « pergolo » attorno allo scalone, segnalato anche nella didascalia, un ricordo della soluzione dello scalone di palazzo Ranuzzi a Bologna, visto e disegnato dal Muttoni, probabilmente, l'anno precedente (cfr. XXIV, 207 e XIV, 107). Un uso affine del « pergolo » si trovava anche in palazzo Trento-Valmarana a Vicenza (1712-18), purtroppo distrutto dai bombardamenti (F. Franco 1934, tav. XVII-XVIII).

Le due indicazioni « n° 3 » e « n° 4 » fanno presupporre che il Muttoni

avesse studiato altre due proposte, non riportate nel fascicolo e forse (è un'ipotesi) consegnate al committente. Che sia allora da rivedere l'attribuzione dello scalone esistente, forse ideato dal Muttoni in un 1° o 2° « pensiero »?

* * *

XXIV, 196 (6) [sic]

Abozzo di Scala in Sito ristrettissimo.

penna, carta bianca
mm 285 × 190

Si tratta di uno studio, probabilmente un'idea originale del Muttoni (« Abozzo »), per una scala con gabbia a pianta rettangolare, costituita da due rampe minori e due maggiori, con scalini numerati, che si affacciano attraverso una balaustra su una strettissima tromba. L'idea, molto vicina al « Pensier di Scala aperta nel Mezzo », XXIV, 201, è essenziale e strettamente funzionale.

* * *

XXIV, 197 (7)

Scala avanti il Castello di Trissino, delineata per il S.r. Co: Marc Ant.o Trissino: fu eseguita &.

penna, carta bianca
mm 290 × 190

Il disegno, corredato di una insolita abbondanza di calcoli e precise misure, illustra la metà di destra della originaria scala di ingresso all'edificio superiore di villa Trissino a Trissino, complesso la cui sistemazione occupò il Muttoni dal 1718 al 1746 ma forse anche prima del 1711 (M. Azzi Visentini, 1988, pp. 145-149).

Il progetto del Muttoni presenta gradini e balaustre disposti secondo linee curve a ritmi alterni, con un risultato di gusto tardo barocco, conforme allo spirito degli altri interventi muttoniani nel parco (i cancelli di ingresso, il viale delle cedraie, il parterre ottagonico ricamato).

L'attuale scala eseguita non corrisponde al disegno dell'architetto e, nonostante il Cevese ne affermi con certezza la paternità muttoniana (1971, p. 225), questa è contraddetta da un disegno di Gian Domenico Dell'Acqua che registra lo stato dei giardini nel 1748 e in particolare la soluzione definitiva della scala, conforme al presente progetto ad eccezione della curvatura dei gradini fra il primo e il secondo respiro.

La scala attuale, di forme ancora settecentesche, è il risultato di una modifica successiva al 1748, probabilmente dovuta a Gerolamo Dal Pozzo, che continuò l'opera del Muttoni a Trissino (Cevese, 1971, p. 224).

Un disegno gemello a questo è stato rintracciato da Cinzia Sicca a Chatsworth (1989): troviamo anche lì alcune varianti rispetto al rilievo del Dell'Acqua, che però non nascondono una sostanziale corrispondenza di struttura.

Sembra di poter riconoscere una diversa e più incerta grafia nell'indicazione: « delineata per il S.r. Co: Marc Ant.o Trissino; fu eseguita & », aggiunta forse negli ultimi anni, con mano malferma (sullo stato di salute del vecchio Muttoni cfr. L. Puppi, 1966, p. 319).

* * *

XXIV, 198 (5) [sic]

Idea di Scala con patti di grezze 2 3 riquadrate sotto e così li Scalini. Delineata p. l'Ill.mo S.r Co: Horatio Trento nel Suo Palazzo in Vicenza apresso il Domo.

matita, penna, carta bianca
mm 280 × 390 (foglio doppio)

Il disegno illustra in pianta e spaccato una scala a rampe dritte per palazzo Trissino al Duomo, a Vicenza, passato alla Famiglia Trento nel 1668.

Il palazzo fu costruito da Vincenzo Scamozzi alla fine del sec. XVI. Fra il 1620 e il 1629 venne ampliato sulla destra per lo spazio di quattro finestre, ad opera degli Albanese (G. Mantese - M. Dalla Via, 1978, pp. 25-42).

Il progetto del Muttoni si riferisce ad un rinnovo dello scalone già esistente, tuttavia non realizzato. (Cfr. F. Barbieri, 1987, p. 110). Eseguito con la riga, il disegno è uno dei più curati graficamente: si pos-

sono notare la decorazione delle lesene con capitelli fantasiosi e le linee tracciate per ricavare l'alzato.

* * *

XXIV, 199 (8 v./9 r)

Salla [forse per 'scala'?] dellineata p. Palazzo Valmarana ad Altavilla:

A. Principio della Scala Nobile la quale termina nelle due sitti B, C.

B. Quattro Piestelli sopra li qualli saranno collocati 4 Schiavi in atione di sostentare l'architrave che forma il patto superiore che introduce nella sala, et nel Spatio p. il qualle s'andara alla Terrazza, alla parte del Brolo.

EE. Due Porte Terrene Larghe Piedi $4 \frac{1}{2}$ alte P.i 9, sopra le quali vi saranno li Portoni di P. 6 uno delli quali andara in Sala.

F. Finestra in Sala et altra Corisp.te che forma veduta in Sala per il mezzo delli Rami della Scala.

[Indicazioni sul disegno:] Camarone con Arcona Scala Secretta.

penna, carta bianca

mm 280 × 395 (foglio doppio)

Il tratto preciso e pulito illustra un progetto rimasto ineseguito per lo scalone di villa Valmarana ad Altavilla, presso Vicenza: si tratta di una variante del disegno tracciato sul retro di questo stesso foglio (cfr. scheda successiva, XXIV, 200).

La villa fu costruita dal Muttoni fra il 1702-03 e il 1724-26, con una ripresa dei lavori nel 1727 (L. Puppi, 1972-73, pp. 240-42). Lo scalone avrebbe dovuto occupare, in larghezza, l'intera ala orientale della villa, che rimase almeno fino al 1726 impraticabile e comunque mai utilizzata a tale scopo; una scala nobile minore venne costruita piú tardi ed in altra posizione, probabilmente a causa delle dimensioni dello scalone, quasi spropositate rispetto all'economia del palazzo.

È interessante notare che lo schema dello scalone, articolato in due rampe che accedono da un lato alla sala e dall'altro ad una terrazza da costruirsi, è lo stesso attuato nello scalone edificato da Gian Giacomo Monti in palazzo Marescotti a Bologna (A. M. Matteucci, Palazzo Marescotti in Bologna *, pp. 85-90), rilevato dal Muttoni (cfr. XXIV, 206).

Una variante è costituita ad Altavilla dall'impiego di quattro figure di

schiavi, poste a guisa di telamoni a sostegno del piano superiore architravato, in luogo delle tre arcate costruite dal Monti.

* Nel mandarmi le fotocopie, l'autrice non ha specificato il luogo e l'anno di edizione, che non ho rintracciato.

* * *

XXIV, 200 (8 r./9 v.)

4to Pensier di Scala larga Piedi 8.

Atrio Terreno all'Ingresso della Scala et p. dar comunicazione alla scala Secretta et Camare ... contigue.

Parte del sotto Sala.

penna, carta bianca
mm 280 × 395 (foglio doppio)

Il disegno, per metà sul recto del foglio 8, va unito all'altra metà sul verso del foglio 9 ed è coperto nel mezzo da una striscia di carta incolata per l'impaginazione. Il foglio, riutilizzato sulla faccia opposta per un'altra soluzione dello stesso soggetto (cfr. scheda precedente), illustra una proposta del Muttoni, evidentemente scartata, per lo scalone della villa Valmarana ad Altavilla, come risulta dal confronto con lo stesso disegno precedente e con le murature ed aperture dell'ala orientale dell'edificio.

La presente proposta, anche se meno magniloquente di quella illustrata al foglio precedente, era altrettanto difficilmente eseguibile per il grandispendio di denaro e di spazio che avrebbe richiesto. Dall'indicazione « 4to Pensier » si deduce che l'architetto doveva aver studiato altre 3 versioni una delle quali può essere, appunto, la XXIV, 199.

La scala, a due rampe maggiori e una minore, è aperta nel mezzo su un pozzo rettangolare; sono dati i numeri dei gradini e la scala metrica (probabilmente in Piedi Vicentini); in basso la scritta semivisibile è ricostruibile in « Cortile ».

* * *

XXIV, 201 (10)

Pensier di Scala aperta nel Mezzo.

penna, carta bianca
mm 290 × 160

Il disegno illustra uno studio, probabilmente del Muttoni, per una scala aperta a quattro rampe, di cui due brevi e due maggiori, appoggiate alle pareti di un vano rettangolare; ripete, in maggior spazio, l'« Abozzo di Scala in Sito ristrettissimo » di foglio XXIV, 196.

Il segno è molto libero, trattandosi solo di un abbozzo.

* * *

XXIV, 202 (11)

15 Gen.° 1708.

Scala dellineata p. il S.r. Co: Roberto Trissino, al Suo Palazzo in Vicenza a Ponte Furo.

Ingresso delle Porte.

[Scala metrica in] Piedi Vicentini.

penna, carta bianca
mm 285 × 190

Il progetto, datato di pugno del Muttoni, è stato ideato dall'architetto poco prima della partenza per Roma.

Come dichiara lo stesso architetto, si tratta di una proposta per un nuovo scalone monumentale da erigersi in palazzo Civena-Trissino a Vicenza, costruito fra il 1540 e il 1542 dal Palladio (L. Puppi, 1973, pp. 242-245), distrutto dai bombardamenti del '45 e ricostruito negli anni Cinquanta.

A quanto è dato di capire, lo scalone avrebbe dovuto occupare gran parte del cortile e, probabilmente, prendere luce dall'alto. L'impianto è, ancora una volta, grandioso: due scale aperte a quattro rampe, di cui l'ultima in comune, ripropongono lo stesso schema, raddoppiato, dello scalone del Bernini in palazzo Barberini a Roma (cfr. XIV, 60).

La proposta muttoniana non fu eseguita; a metà del Settecento fu co-

struito uno scalone piú semplice secondo il progetto di Domenico Cerato (F. Barbieri, 1972, p. 29, n. 11).

Il disegno, a differenza degli altri tracciati a mano libera, è delineato con la riga e porta in calce la scala metrica in Piedi Vicentini.

* * *

XXIV, 203 (12)

Abozzo di Scala Ideata nel Centro del Gran Palazzo che hò delineato d'anno 1709 p. il Re di Danimarca, composto di quatro gran. Sale et di 16 Camare p. appartamento, che sono n. 64 nel solo Piano Nobile; riceve il Lume d'una Cupola.

A, B, C, D, Quatro ingresi della Scala corispondenti alli quatro gran Portoni del Pallazzo.

L'ingresso A, principia alla destra, et termina in C, sopra la Loggia. Il B, termina in D, il C termina in A, et il D termina in A' [sic], sopra la sud.ta Loggia, la quale dà l'ingresso alle 4 Sale e riceve l'accesso delle 4 Scale Segrette E, F, G, H. Le quali Scale Segrette introducono negl'Appartamenti, non esponendosi in Pubblico sopra la Gran Loggia, e sale.

matita, penna, carta bianca
mm 280 × 195

Come scrive il Muttoni, abbiamo qui uno schizzo planimetrico abbastanza preciso dello scalone centrale a quattro rampe continue elicoidali per il palazzo richiesto all'architetto da Federico IV re di Danimarca nel 1709 (cfr. anche XIV, 109, variante planimetrica dello stesso schema di palazzo).

La scala è la stessa illustrata nella pianta del palazzo pubblicata dal Lewis (1976, p. 140). Il disegno di Porlezza riporta la stessa data del 1709, già indicata dal Muttoni nella Prefazione alla *Architettura di Andrea Palladio*, p. XII, assieme ad alcune parole di compiacimento per il proprio progetto dovute certamente all'invenzione della scala centrale.

Rispetto alla tavola americana, l'unica variante è costituita dalle scale « segrette » d'angolo a pianta triangolare, anziché circolare.

Il modello che il Muttoni può aver avuto presente è forse rintraccia-

bile nel trattato di Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, I libro, cap. XXVII, pp. 64-65, dove si trova reinterpretato l'esempio della scala nobile del castello di Chambord, del tutto simile allo schema poi adottato dal Muttoni. Egli lo ha arricchito di una nuova interpretazione scenografica, aprendo la muratura esterna dello scalone su una « Gran Loggia » che dà accesso alle quattro scallette angolari e alle quattro sale grandi.

Nel testo della didascalia il Muttoni è incorso in errore, indicando in A', invece che C, il termine della rampa A e rimanendo, quindi, egli stesso vittima della propria ansia di grandiosità, sfociata in eccessiva complicazione.

* * *

XXIV, 204 (13)

Idea di Scala Magnifica da erigersi avanti d'un gran Palazzo.
Si radopiara la figura.

matita, penna, carta bianca
mm 215 × 150

Lo studio per una scala d'ingresso molto complessa, ripassato per metà a inchiostro, sembra trarre ispirazione da un esempio di scala, ancor più elaborato, presente nel trattato di Andrea Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti*, Roma 1693-1700, parte II, tavv. 112-113: testo, d'altronde, ben noto al Muttoni, per averne egli ricavato alcuni disegni di altari (cfr. introduzione al fascicolo XII). Lo studio non sembra fare riferimento a edifici determinati.

La pianta è di difficile decifrazione nello sviluppo delle rampe, che, dalla numerazione dei gradini, sembrerebbero divergere e poi convergere al ripiano superiore.

* * *

XXIV, 205 (14)

Questa e Scaleta del Palazzo Albergati ad Anzola detta la Scala zopa in Terr.° Bolognese. p. Siti Angustissimi è otima.
Scala de Piedi Vicentini.

penna, carta bianca
mm 110 × 165

Il disegno illustra in pianta una scala « per Siti Angustissimi » di palazzo Albergati a Zola Predosa (Bologna) (la « Anzola » del Muttoni), tuttora in situ: la scala vien detta « zopa » per il particolare impiego di gradini sfalsati, che consentono una salita molto ripida in poco spazio. Gli scalini sono disegnati in spaccato nell'angolo in alto a destra. Le misure sono date in piedi vicentini, a confermare l'operazione di rilievo dal vero, secondo la unità di misura piú usuale per l'architetto. Palazzo Albergati fu iniziato nel 1659 e terminato nel 1694, sotto la guida dell'architetto Gian Giacomo Monti (Cuppini-Matteucci, 1967, pp. 48-53 e 330-31), lo stesso che costruì lo scalone Marescotti a Bologna (cfr. la scheda successiva XXIV, 206).

Il palazzo è un esempio singolare di architettura seicentesca a pianta perimetrale chiusa, con facciata nuda, in contrasto con la ricchezza spaziale e decorativa degli interni.

È da segnalare la singolare coincidenza della presenza di Federico IV re di Danimarca in palazzo Albergati nel marzo del 1709 (Cuppini-Matteucci, 1967, p. 53), quindi forse un anno dopo il passaggio del Muttoni, come pure sono da segnalare certe affinità di pianta e d'alzato fra palazzo Albergati e il palazzo per Federico IV progettato dal Muttoni (cfr. XXIV, 203) nello stesso 1709.

* * *

XXIV, 206 (15)

Scala Marescotti in Bologna

- A. Ingresso alla Salita
- B. Primo respiro
- C. 2. di Respiri
- D. Termine della Scala, a due bande
- E. Piedestali al respiro B
- F. Figura delli Balaustri

Ingresso ... [2]

Porta Maggiore.

matita, penna, carta bianca
mm 235 × 175

Il foglio presenta un rilievo in pianta dello scalone d'onore costruito da Gian Giacomo Monti in palazzo Marescotti a Bologna dal 1680 al 1687 (A. M. Matteucci, *Palazzo Marescotti in Bologna* [?], p. 85); alla pianta si affianca il profilo dei gradini con uno dei pilastri e il particolare d'un « balaustro ».

Lo scalone Marescotti costituisce il capostipite di una serie di scaloni barocchi, costruiti all'interno di palazzi senatori bolognesi seguendo esigenze di rinnovamento e di prestigio (Cuppini, 1974, p. 119).

Il Muttoni ha ripreso lo schema dello scalone bolognese in uno dei due progetti di scala per villa Valmarana ad Altavilla (cfr. XXIV, 199).

Il piedestallo con voluta, rilevato in E, ritorna nello scalone di palazzo Trento Valmarana a Vicenza, ora distrutto, ma noto tramite i rilievi del Franco (1934, tavv. XVII-XVIII).

* * *

XXIV, 207 (16)

Abozzo della Scala Ranutio in Bologna

A. Principio della Scala

B. Primo respiro

C. Termini delli due Rami di Scala

D. Porta Maestra della Loggia, seu gran corridore

EE. Quatro gran Porte di Stanze, et altro le quali anno l'accesso dal pergolo che s'agira attorno la Scala.

penna, carta bianca

mm 230 × 175

Il foglio riporta il rilievo planimetrico, schizzato con mano veloce, della scala nobile tuttora esistente in palazzo Ranucci a Bologna. Si attribuisce il singolare progetto a Giovanni Battista Piacentini, poco noto altrimenti, oppure a Giovanni Battista Torri: un'iscrizione data la costruzione al 1695 (Cuppini, 1974, pp. 313-314).

Lo scalone è particolarmente notevole per la pianta ovale a linee mosse e per il « pergolo [cioè balcone] che s'agira attorno la Scala », notato dal Muttoni e ripreso, in altre forme, nel suo progetto per la scala Fasseti a Venezia (cfr. XXIV, 195).

Il Muttoni ha segnato l'ingresso erroneamente sulla rampa centrale, men-

tre in realtà l'accesso è sulle due rampe curve (C) che si riuniscono nell'unica centrale (A).

(Cfr. XIV, 107, la pianta del palazzo bolognese).

* * *

XXIV, 208 (17)

Gran Scalinata del Porto di Ripetta.

Strada Publica Piazza Fiume Tevere in Roma Prospetiva [?] Dogana Porto di Ripetta in Roma. Fato fare di N. S. Papa Clem.te XI.

AA. Due Colone sopra le qualli vi sono li indici delle Inondationi del Tevere tra le qualli fu Terribile quella [?] nel 1598 che si alzò sopra Palmi 40 fuori dal suo natural Corso, così che invade [sic] la maggior parte di Roma, ecetuati li monti.

Ne seguio diverse altre minori ma non considerate al paragone della sud.ta.

B. Fontana

CC. Colonnate alla qualli s'atacano le funi delle Barche.

penna, carta bianca

mm 235 × 175

Il disegno presenta la pianta della scalinata del Porto di Ripetta costruito a Roma nel 1704 su progetto di Alessandro Specchi, ora distrutto (R. Wittkower, 1972, p. 325). È interessante che il Muttoni, nel 1708, abbia rilevato un'opera architettonica recentissima e di significato essenzialmente urbanistico.

* * *

XXIV, 209 (18)

Abozzo della gran. Scala Reggia del Palazzo Vaticano

AB, Linea di Mezzo alla Scala in linea retta del Atrio et Borgo sino al Castello di St. Angelo

CD, Intercoluni che sono ineguali a [?] che il Muro della Chiesa di S. Pietro non è Parallelo con il Borgo, e Veduta &

EF, Intercolunio eguale al sud.to nelli quali stano le Guardie quando il Papa disende le Scale, o salisse.

Parte della Chiesa di S.t Pietro.

penna, carta bianca
mm 280 × 190

Il disegno riporta la pianta della Scala Regia costruita dal Bernini in vaticano nel 1664-66, superando ingegnosamente le difficoltà presentate dalla convergenza dei vecchi muri (R. Wittkower, 1972, p. 161). La soluzione berniniana desta l'attenzione del Muttoni, che registra tutti i particolari interessanti anche in didascalia.

Egli è qui nuovamente attratto da un esempio di architettura scenografica ed urbanistica insieme, come rivela la stessa didascalia: « Linea di mezzo alla scala in linea retta del Atrio e del Borgo sino al Castello di S.t Angelo ».

È curioso che un nome tanto noto come quello del Bernini non sia stato riportato dal Muttoni, che pure lo citò a proposito di una sua statua vista in villa Borghese.

**RACCOLTA DI PAVIMENTI, DA MARMO n. 49 DELLINEATI
IN DIVERSE MANIERE, E CON VARIETA DI COLORI, E
MANIFATURE DI PIÙ E MENO SPESA**

Il fascicolo contiene 49 diversi esempi di pavimenti raccolti in XIII tavole numerate, la maggior parte intensamente colorati ad acquarello per evidenziare le belle combinazioni dei diversi elementi geometrici. Solo verso la fine del fascicolo, i disegni sono lasciati a matita, lasciando scoperte le linee di costruzione.

La raccolta ha funzione essenzialmente pratica, quale campionario da mostrare direttamente ai clienti (« manufature di più e meno spesa »).

Cfr. fotografie XXV, 210 e 211.

APPENDICE

L' « INVENTARIO »

VACHETTA

A

Per li Disegni, et altro.

Numero Primo.

Questo Servira per Inventario et Indice delli medesimi Disegni, altri Libri, Instrumenti da Disegnare et di qualunque altro che si sarà posto & cosí Nell'Armaretto destinato, da me Fran.co Mutoni, alla Chiesa di Lacima, mia Patria, ad uso e beneficio publico. &

Indice degl'Instrumenti Matematici, Libri e Manoscritti, Disegni, lasciati dà mè Fran.co Mutoni q.m. Defendente, alla Chiesa di S.ta Maria di Lacima mia Patria, perche siano custoditi nel Armario che dovrà esser fatto a mie spese, nell'Oratorio, dove si recita l'Offitio della B. V. Maria.

Perche ivi siano custoditi à perpetua memoria per profitto, dà chi vora fare la mia professione, ò pure quel Studio che è necesario a ogni Muradore, Tagliapietra, falegname e Stucadori. &

L'uso de quali sarà comune a tutti, universalmente tanto vicini, come forestieri del luogo e circumvicini, mà con espressa pena che non possi [possa?] esser asportata fuori dell'Oratorio stesso cosa alcuna di quelle e siano considerate di ragione della Chiesa sud.ta con le regole solite di Scomuniche, che saranno ottenute dalli Superiori Ecclesiastici. Se cosí dal Reverendo Sig. Curatto sarà considerato ben fatto. Alla custodia del quale, e suoi successori, resta il tutto consegnato, con

le ... onorario per li loro incomodi, come ho disposto nel mi Testamento ... 1743, che, in Coppia Autentica, hò posto e consegnato, nel detto armadio assieme l'altre Carte e Libri, perché sia ivi custodito e fatto eseguire in perpetuo; se perpetua fora per essere detta carta, la quale in caso che si logorasse, dovrà essere rinnovata in Copia Autentica; a comune benefizio delli Poveri, se così sarà il voler Divino di benedire le mie fatiche che ò intraprese e raccomandate alle Anime Sante del Purgatorio che così sia a gloria di S. D. M. e della [?] B. V. che si adora nel Sacro Tempio della Caravina.

ALLI DILETANTI STUDIOSI

L'huomo non nasce sollo à se stesso, mà alla Patria à Parenti à Tutti. Desiderando però io Francesco Mutoni q.m. Defendente dar il maggior testimonio che posso di grata riconoscenza alla mia Patria, rifletendo alle ristretezze della medema, che non può somministrare à suoi Figli sostanze sufittienti al loro vivere onde sono costretti applicarsi alle arti di Muratori, Stucadori e Tagliapietra & à quali si rende piú facile ad apprendere l'Architettura col mezo degl'Esemplari delineati et estrati dall'opere piú singolari, alla medema tributo una raccolta di pensieri in ogni genere d'Architettura dà me questuati, ideati abbozzati e delineati in vari Libri.

Sarà confacente e proprio il dono mentre s'adatara ad ogni uno che seriamente applichi ad approfittarsi le proprie Fortune.

Aricordo à tutti prima di tutto che la Diligenza e l'Industria fan l'Huomo maggiore assai di quello che nasce, mentre la prima suplisca a difetti dell'Ingegno, la seconda à quelli delle Ricchezze.

Chi s'applicherà di proposito à queste belle virtù, ancorche non abbia sortito Prespicatia d'ingegno dalla natura ò dovizia di ricchezze dalla Fortuna, si trovava in poco tempo sufittientemente proveduto e dell'uno, e dell'altre.

Coll'esponere alla comune curiosità questa raccolta hò preteso incitare ogni uno ad approfittarsene et ad applicare con diligenza a rendersi perfetto Architetto.

La mia Povertà non mi hà permesso rendermi tale con lo studio, Ho procurato rendermi quel poco che sono con la diligenza, raccogliendo quanto si vede nelle migliori città e Luochi ove sono capitato.

Questo m'è riuscito con piacere e con utile ancora, ond'ogni uno rifletta, che può fabricarsi una buona Fortuna facendosi valente Artefice; Mentre si rende distinto dà gl'altri, grato à quelli che deve servire, necesario à molti masime a' Grandi de quali in Gran numero abbisognano della di lui opera.

Se nella mia piú tenere Gioventú havessi avuto il benefitio d'una raccolta tale, sò che mi sarebbe riusita d'un grande benefitio.

Quello non hò avuto lo presento alla mia Patria e serve di agiuto e di stimolo à tutti per farsi perfetti.

Se venissero ultimate le mie fatiche imperfette dà pena migliore, ne avrei sommo contento, e tale è l'intenzione con la quale le ho esposte, e servira di studio e pratica à chi vorà intraprendere à ben delineare d'inchiostro et ombreggiare quelle parti che non hò potuto delineare che di semplice lapis.

Agrandisca la Mia Patria quanto può tributarle un Figlio amoroso e nella scarsezza del Dono un desiderio ben grande d'aportare profitto à tutti e di vedermi pure da tutti superato.

Vivete Felici.

Fran.co Mutoni q.m. Defendente li 12 Xbre 1743 Vicenza.

[Atto di consegna].

Vicenza, 24 Xbre 1743.

Laus Deo.

Consegna delle Scritture, Disegni et altro, che Io Fran.co Mutoni q.m. Defendente di Lacima che spedisco in dono alla mia Patria, stante procura della medesima nelli SS.ri Alessandro Mutoni; e Gio. Batt.a Zelbio q.m. Antonio del giorno 6 Xbre 1743, Nodaro il S.r Gio. Pietro Vales e q.te [?] consegnate al S.r Fran. Colonna.

Il tutto da essere custodito dal R.do Sig. Curato D.n Gio. Batta Gobbi e successori nell'Armaretto ne quali son posti da riponere nell'Oratorio ove si recita l'Off.o della B. V. M. per sempre. Dandovi fuori un libro per volta alli studenti et alla riconsegna di quello o Disegni sciolti, darne dapoi un altro e non piú; per buona regola.

RUBRICA DELLI LIBRI

- n. 1 Vitruvio del Rusconi
- n. 2 Vignola del 1736 stampato in Bologna
- n. 3 Serlio dell'anno 1566
- n. 4 Tometto terzo di una mia stampa di Vitruvio, Vignola, Serlio, Palladio e di altre autorità
- n. 5 Del teatro Olimpico di Vicenza <e>
- n. 6 La Gnomonica del padre Scanavachia [?] con Periferia Quadrante e Bosoletto di calamita per prendere la declinazione alle muraglie nel fare gli orogi [sic]
- n. 7 Scrittura Marchi sopra il Fiume Bachiglione
- n. 8 L'esquella di Pallas del Militare di c.te n. 19 <e>
- n. 9 Il teatro della Guerra o siano Piazze della Fiandra Spagnola e francese, di carte n. 72
- n. 10 Altre Piaze nel Brabante e Limburgo <e>
- n. 11 Architettura di chiese rilevate in Roma et altre parti, con altre Disegnate di commissione, carte n. 97
- n. 12 Pensieri di Altari in parte non intieramente non delineati, c. 33 <e>
- n. 13 Finimenti di Campanili et altri intieri, c. n. 16 <e>
- n. 14 Pensieri di Fabbriche non tutti intieram. delineati per ristrettezza di tempo, c. 100 <e>
- n. 15 Pensieri di Ornati di ogni genere n. 269 disposti in carte n. 150 <e>
- n. 16 Ornati da Soffitti e Volti n. 17, parte stampati n. 9 et 8 delineati, carte 17
- n. 17 Disegni di Camini et d'altri Ornamenti, di Stucchi e Ferade. Pensieri n. 96
- n. 18 Misure delle Fabbriche antiche di Roma non tutte delineate nel presente volume perché ho dovuto applicare in quelle dell'opera mia da dover dare alla luce nel Tomo XII. Se qualche Giovine si aplicherà a volerle dare l'ultima mano, le sarà di profitto nell'apprender le proporzioni con piú facilità nel Disegnare
- n. 19 Pensieri di Giardini e perter n. 60 in c.te 46 <e>

- n. 20 Giardini e Stampe delle ville di Roma, parte poste sopra cartoni e altre in foglio da perfezionare d'inchiostro, n. 24 (e)
- n. 21 Fontane di Roma n. 31 et Laberinti n. 4, in tutto n. 35 (e)
- n. 22 Parte del trattato d'Architettura di Vincenzo Scamozio, et Misure del S.r Baratieri delle Acque, c.te 17 (e)
- n. 23 Pensieri di Edifici Mecanici, Gnomonica, in tutto c. 73
- n. 24 Scale diverse e da piú generi di mia invenzione et altre delle piú singolari, pensieri n. 18 (e)
- n. 25 Pavimenti da marmi rimessi da piú colori, pensieri n. 49 in fogli n. 14 (e)
- n. 26 Regola per la diversione delli Fiumi, carte n.
- n. 27 Tomo I della mia nuova stampa del Palladio col quale si mostrano le alterazioni praticate nell'eseguire le Idee del d.o Autore
- n. 28 Tomo II che è il primo del Palladio con l'agionta delle mie osservazioni in quelle parti dove li numeri non corrispondono alli Disegni, né pure al testo scritto dall'Autore
- n. 29 Tomo III in cui sono poste le misure praticate da Vitruvio, Vignola, Serlio, Palladio e Scamozio, con una di qualche piú celebre edificio Antico di Roma. Facilitate col mezo delle Tavole Aritmetiche
- n. 30 Una Cartella con dentro varij Disegni sciolti, di piú generi d'opere.

Altri Libri Minori come segue segnati

- A. Leggi del Magistrato de Beni Inculti in materia d'Acque (e)
- B. Guida Geografica
- C. Scuola de Principi e cavaglieri
- D. Specchi di Scienze
- E. Aritmetica del P.re Clamo [?]
- F. La Lesina, avvisi necesari alla gioventú della Nostra Patria
- G. Della Natura dei Cibi per procurare la Salute
- H. Pratica della Lingua Todesca e Italiana
- I. Aborti Poetici, per solievo a chi aplica molto
- K. Tarifa de pesi e misure
- L. Ritratti Tragici del Frugoni, e Critici, serve alli Pittori. I parte

- M. Detti Parte II
- N. Detti Parte III
- O. Diploma fattomi dalla Città di Vicenza, con Scatoletta Argento per il Sigillo
- P. Divisa delli Confratelli del Rosario, di Argento, e parte dorata a fuoco da custodire appresso gli Argenti della Chiesa in perpetuo e non mai venduta, con tutto che lo comandasero li SS.ri Superiori, così à la mia volontà disposta nel Testamento
 Instrumenti da Disegnare in Campagna et a Tavolino
 Squadra mobile Ottone, con scatola segnata R dentro la quale si custodisce
 Il Canolo della medesima
 La nocella snodata
 Una Vide per addatarla alla Squadra mobile al di sopra
 Una punta con Vide che si adatta nel centro per mira
 Due Mire con Vide per porle per mira nelli due Brazzi
 Un pomoletto con Vide per formare il Brazzo mobile a gradi 45 e con ciò si forma squadra ad Angolo retto per operare in Campagna
 Due Compasi fini con nocella dopia, e punte d'Azale [= d'acciaio]
 Un Bosolo Calamita per adatarlo alla Tavoletta pretoriana e per prendere la Declinazione all Muri per fare Orologgi Solari
- S. Scatola con dentro Calamari di Piombo ... [?] et Lapis nero e Rosso
- T. Sito con piccola Bozeta da tenervi inchiostro
- V. Altro sito per tenervi le pene di Lapis et da scrivere; e Temperino con Argento nel manico
- Y. Altro sito con libretti ... [?] per l'erezione delli Portici della Madonna di Monte Berico sopra Vicenza
- Z. Una Cartella con due ligazzi pelle nera dentro la quale vi sono pezzi n. 80 carta Imperiale da disegnare, per quei poveri Giovini che non possono comprarne
 Altri Disegni n. 27 sciolti con Manifesti e carte geografiche queste da dispensare ad effetto di pubblicare le mie fatiche e stampe che ho intraprese a beneficio della mia diletteissima Patria. Delli 27 Disegni si potrà darne fuori alli principianti da copiare, a condizione che siano restituiti

Due Quinterni Carte da scrivere per uso di chi volesse cavare qualche pensiero in abozzo o da miei pensieri delineati

Una Righetta piccola et un'altra lunga sopra la quale ho delinete quatro delle più essenziali Misure come

AB Il Piede Inglese

CD Il Piede Greco

EF Il Piede da Parigi dal Re

GH Il Palmo Romano d'Architetto.

Altre Misure con li [?]

1. Il Brazzo di Milano segnato di Ottone d'una parte et
2. Dall'altra con puntini neri mostra il Brazzo di Bergamo con broche [?] in quatro pezzi
3. Il detto Brazzo di Bergamo segnato da buchi trasforati
4. Il Piede Vicentino da ... [?] con broche Argento, segnate di nero
5. Il Piede Veneziano egl'è un terzo d'onza meno del Vicentino.

Un foglio segnato Δ sopra il quale vi ho descrite le tre disendenze delle Famiglie seguenti

1. Lezzeni, da Bernardino di Casavico Valsolda
2. Da Carlo Lezzeni et Anna Maria Mutoni
3. La Defendente e suo Figliolo Franco con Catarina Gobbi
4. Da Carlo Gobbi con Flaminia

e queste per le occorenze che potranno succedere nel dar esecuzione al mio Testamento, nella dispensa che perveniranno dall'opera mia

X. Libreto Manoscritto d'oservazioni da me fatte in Roma, et della Potenza del Senato e Citadini Antichi e loro generosità.

□. Ponta d'avorio che serve per centro nella periferia per formare gl'orologi solari verticali.

[Segue la ricevuta firmata da Francesco Colonna, datata 24 dic. 1743]

Nota all'« Inventario »

Il segno (e) aggiunto da me a fianco di alcuni titoli sta ad indicare il materiale tutt'ora esistente.

L'*Inventario* del Muttoni elenca, oltre ai libri di cui parleremo, i fascicoli di disegni in parte esaminati in questo studio e in parte perduti, una serie di abituali strumenti tecnici per rilevamento e disegno, nonché alcuni oggetti personali, come il sigillo e il diploma di « Architetto e Pubblico Perito » della città di Vicenza, la Divisa della Confraternita del Rosario « che [era] solito portare nel Oratorio di S.ta Corona » a Vicenza, come si legge anche nel testamento del 1743, ed una carta su cui dovevano essere indicate le famiglie da considerarsi discendenze dirette del Muttoni.

I libri sono inventariati in due diversi indici: il primo è riservato più propriamente all'architettura e a materie tecniche ad essa complementari, mentre il secondo raccoglie titoli di argomenti molto vari, pratici e teorici.

Nel primo elenco troviamo subito i trattati di architettura: le regole di Vitruvio compaiono nel volume, conservatosi ma non ineramente, di Giovanantonio Rusconi, *Dell'Architettura di Giovanantonio Rusconi con 160 figure disegnate dal medesimo secondo i precetti di Marco Vitruvio. Ed in questa seconda impressione aggiuntovi una pratica facilissima di fabricar gli orologi solari ...* (n. 1), sul cui frontespizio non compaiono né luogo di edizione, né la data. La prima edizione del testo apparve, comunque, a Venezia nel 1590 per i tipi di G. Giolito de Ferrari. Seguono due trattati classici del Cinquecento: Jacopo Barozzio da Vignola, *Regola delli Cinque Ordini di Architettura*, nella allora recente edizione bolognese del 1736, presso Lelio della Volpe (n. 2) e il « Serlio del 1566 », *Architettura in cinque libri, con un libro straordinario dello stesso autore*, Venezia, Francesco Senese e Zuane Kruger Alemanno compagni, 1566 (n. 3), entrambe le opere perdute.

Il trattato del Palladio avrebbe dovuto essere presente nella nuova edizione critica che il Muttoni andava allora apprestando: troviamo qui elencati, ma perduti, i primi tre tomi, usciti entro il 1743, dell'*Architettura di Andrea Palladio ...* (nn. 27, 28, 29).

Il perduto « Tometto terzo di una mia stampa di Vitruvio, Vignola, Serlio, Palladio e di altre autorità », citato al n. 4 del primo indice, doveva essere la versione pubblicata in 4° del III tomo dell'*Architettura di Andrea Palladio, nella quale sono ridotte in compendio le Misure e le Proporzioni delli Cinque Ordini di Architettura dal Medesimo [cioè Palladio] insegnate ed anche da molti altri Autori, e tratte da fabbriche antiche ...*, Venezia 1741. Di questa edizione più maneggevole, comparsa accanto a quella regolare in folio, il Muttoni parla nella prefazione al primo tomo della sua ristampa critica; Sebastiano Rumor la cita fra le opere dell'architetto nel suo testo *Gli scrittori vicentini dei secoli XVIII e XIX*, Venezia 1907, II vol., p. 416.

Ancora relativo all'opera palladiana è il volume di Giovanni Montenari, *Del Teatro Olimpico del Signor Conte Giovanni Montenari vicentino*, Padova, ed. G. B. Conzatti, 1733 (n. 5).

L'*Idea dell'Architettura Universale* di Vincenzo Scamozzi (Venezia 1615) è qui presente in un estratto parziale redatto a mano dal Muttoni, unito,

in uno stesso fascicolo in parte conservatosi, ad appunti tratti da Giovan Battista Barattieri, *Architettura d'Acque*, Piacenza, Bazachi, 1656.

Accanto ai trattati di architettura il Muttoni elenca, sempre nel primo indice, una serie di testi di materie tecniche: oltre al già citato estratto dal testo del Barattieri, troviamo elencato di Giuseppe Marchi, *Vicenza inondata dal Bacciglione e suo vero rimedio*, Bassano 1731 (n. 7). Al n. 26 si vede citata una « Regola per la diversione delli fiumi », perduta, che potrebbe essere una raccolta di « carte » dello stesso Muttoni, frutto della sua attività di perito.

Un testo non identificabile è dedicato alla Gnomonica, ossia l'arte di fabbricare orologi solari (n. 6), cui anche il Muttoni ha riservato una raccolta di suoi disegni, perduta (n. 23).

Al n. 8 troviamo il fascicolo manoscritto, tuttora esistente, intitolato « VIII L'esquella de Pallas, Pratica Militare delineata da me Franco Muttoni L'anno 1695 »: la data riporta l'anno precedente all'arrivo dell'architetto a Vicenza. Si tratta, come ho potuto constatare del II libro (« Tratados del Arte Militar »), di un trattato in lingua spagnola, pubblicato a Milano con il titolo *Escuela de Palas o sea curso mathematico dividido en XI tratados, que contienen La Arithmetica, Geometria especulativa ... y ultimamente el Arte Militar, donde se proponen, y dibuxan con primor las Construciones des los Autohores famosos Antiguos, y Modernos, se explica la Fortificacion ...* En Milan en la Emprenta Real, por Malatesta, Año MDCXCIII (1693). L'opera viene attribuita al Marchese de Leganés, capitano generale di Filippo IV (cfr. *Manual del Librero Hispanoamericano*, Barcelona 1951, tomo V, p. 113).

Dal confronto con il testo spagnolo, risulta che il Muttoni ha trascritto quasi per intero il II libro del « Tratados del Arte Militar », copiando anche le tavole illustrative (« delineata da me »).

Proseguendo sul tema delle fortificazioni vediamo elencata una raccolta di stampe che illustrano città « della Fiandra Spagnola e Francese » (I parte) e del « Brabante e Limburgo » (II parte), indicata come « Il Teatro della guerra » (nn. 9 e 10). La seconda parte è conservata e in fondo vi è stampato un indice delle illustrazioni, dove si dice che « l'Accademia Cosmografica deve [il fascicolo] a suoi Associati per i due seguenti mesi di Settembre e Ottobre 1706 ». Le stampe sono quasi tutte senza l'indicazione in calce del nome dell'incisore: per una pianta di Anversa, a pag. 12, si legge il nome di Padre Vincenzo Coronelli, cosmografo della Serenissima, mentre un'altra (Ath, pag. 43) rimanda al conte Galeazzo Gualdo Priorato: questi è l'autore dell'opera *Il Teatro del Belgio ossia descrizione delle provincie del Medesimo; con le piante delle città e fortezze principali ...*, Francoforte 1683 (senza indicazione dell'editore), che costituisce probabilmente la fonte principale della raccolta di stampe.

Un ulteriore fascicolo di incisioni è intitolato « Pensieri di Giardini e Perter » (n. 19) e contiene stampe francesi del Seicento che illustrano aiuole disegnate da Michel Le Bouteux, attivo nella prima metà del XVII secolo, da André Le Nôtre e Alexandre Le Blond, noti architetti « giardinieri »

parigini, in particolare il Le Nôtre, ideatore del giardino alla francese (cfr. fasc. XX).

Il secondo indice dell'Inventario, intitolato « Altri libri minori come segue segnati », elenca opere tutte perdute e difficilmente identificabili per la genericità con cui ne vengono riportati i titoli.

L'unico testo riconoscibile è quello citato alla lettera L « Ritratti tragici del Frugoni, e Critici, serve alli Pittori »: l'autore, Francesco Fulvio Frugoni (1600 circa - 1686 circa), predicatore e letterato barocco, pubblicò infatti a Venezia nel 1669 i *Ritratti critici*, sorta di satira che ritrae una lunga serie di vizi umani personificati: il superbo, il lascivo, l'alchimista, il poeta, il bevitore, il curioso, l'adulatore ... (cfr. *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, Torino).

L'indice comprende alla lettera Y i perduti « libretti ...[?] per l'erezione delli Portici della Madonna di Monte Berico sopra Vicenza », cioè l'opuscolo, o meglio il testo preparatorio dello stesso, pubblicato dal Muttoni a Vicenza nel 1741 con il titolo esatto di *Osservazioni intorno alle fabbriche fatte e da proseguirsi in onore della Beata Vergine Maria di Monte Berico di Vicenza, raccolte dall'architetto N. N.*

TABELLA II

145	Disegni eseguiti in viaggio	<p>17 Altari:</p> <p>12 copie da A. Pozzo: 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 20, 21</p> <p>5 <i>Roma</i> dal vero: 5, 17, 18 a-b, 22, 25</p> <p>8 Campanili:</p> <p>5 <i>Roma</i> dal vero: 32, 33, 34, 35, 36</p> <p>3 disegni <i>milanesi</i>: 37, 40, 41</p> <p>67 Fabbriche:</p> <p>14 disegni dell'Accademia di S. Luca, <i>Roma</i>: 76, 77, 80, 81, 82, 99, 102, 116, 118, 119 a-b, 120 a-b, 122</p> <p>18 copie da Falda e Ferrerio, <i>Roma</i>: 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 83, 84, 104</p> <p>14 <i>Roma</i> dal vivo: 66, 68, 79, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 106 a-b, 111, 112, 117</p> <p>1 <i>Papozze</i> sul Po: 115</p> <p>1 <i>Luzzana</i> (Bergamo): 61</p> <p>1 <i>Ferrara</i>: 72</p> <p>4 <i>Firenze</i>: 86, 95, 96, 121</p> <p>11 <i>Bologna</i>: 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 107, 108, 110</p> <p>2 <i>Ancona</i> e <i>Spoletto</i>: 123, 124</p> <p>10 Ornato:</p> <p>8 <i>Merate</i> (Milano): 125 a, b, c, d, e, f, g, h</p> <p>1 <i>Brignano</i> (Bergamo): 126</p> <p>1 <i>Montegaldella</i> (Vicenza): 135</p> <p>12 Giardini:</p> <p>12 copie dal Falda, <i>Roma</i>: 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159</p>
-----	-----------------------------	--

(segue Tabella II)

(seguito Tabella II)

		<p>26 Fontane:</p> <p>16 copie da Falda e Venturini, <i>Roma</i>: 162, 163, 165, 167, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 182, 183, 184, 186</p> <p>9 copie da Falda e Venturini, <i>Frascati</i>: 164, 166, 170, 177, 178, 179, 181, 185, 187</p> <p>1 <i>Tivoli</i>: 168</p> <p>5 Scale:</p> <p>3 <i>Bologna</i>: 205, 206, 207</p> <p>2 <i>Roma</i>: 208, 209</p>
5	Progetti firmati	<p>4 Scale:</p> <p>3 <i>Veneto</i>: 192, 193, 195</p> <p>1 <i>Danimarca</i>: 203</p> <p>1 Fabbrica:</p> <p>1 <i>Vicenza</i>: 106</p>
30	Progetti non firmati	<p>8 Altari:</p> <p>6 <i>Veneto</i>: 14, 15, 19, 30, 31</p> <p>2 <i>Milano</i>: 12 e 27</p> <p>1 Campanile:</p> <p>1 <i>Veneto</i> (Camisano): 39</p> <p>9 Fabbriche:</p> <p>6 <i>Veneto</i>: 48, 53, 55 a-b, 57, 113</p> <p>1 <i>Lombardia</i>: 52</p> <p>1 <i>per Ravenna</i>: 76</p> <p>1 <i>Danimarca</i>: 109</p> <p>4 Ornato:</p> <p>4 <i>Veneto</i>: 134, 139, 141, 143</p> <p>2 Fontane:</p> <p>2 <i>Veneto</i> (Camisano): 161, 188</p>

(segue Tabella II)

(seguito Tabella II)

		6 Scale: 6 Veneto: 194, 197, 198, 199, 200, 202
95	« Pensieri » (o studi, senza destinazione)	3 Altari: 4, 26, 28 7 Campanili: 38, 42, 43, 44, 45, 46, 47 7 Fabbriche: 49 a-b-c, 50, 51, 54, 85 22 Ornato: 127, 128, 129, 130, 131, 132 a-b, 133 a, b, c, d, e, f, g, 136 a-b, 137, 142 a, b, c, d, e 4 Fontane (Labirinti): 189 a-b, 190, 191 3 Scale: 196, 201, 204 49 Pavimenti: (v. foto 210 e 211)
8	Stampe francesi	3 Altari: 23, 24, 29 4 Giardini: 144, 145, 147, 149
6	Disegni da « Micelli »	6 Ornato: 138 a, b, c, d, 140 a-b
289	TOTALE	

BIBLIOGRAFIA

- 1573 A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia.
- 1615 ca. V. SCAMOZZI, *L' Idea dell'Architettura Universale*, Venezia.
- 1670 ca. P. FERRERIO, *Palazzi di Roma de' più celebri architetti disegnati da Pietro Ferrerio pittore et architetto*, Roma.
- 1674 C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano.
- 1675 G. B. FALDA, *Le fontane di Roma nelle piazze e nei luoghi pubblici della città*, Roma.
- 1675 ca. G. B. FALDA, *Nuovi disegni dell'architetture e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti disegnati et incisi da Giovanni Battista Falda*, Roma.
- 1683 G. B. FALDA, *Li giardini di Roma con le loro piante e vedute in prospettiva*, Roma.
- 1684 ca. G. B. FALDA, *Le fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano*, Roma.
G. F. VENTURINI, *Le fontane ne' palazzi e ne' giardini di Roma*, Roma.
- 1693-1700 A. POZZO, *Prospettiva de' pittori et architetti*, Roma.
- 1726 M. A. DAL RE, *Ville di delizia o siano palazzi camparecci nello Stato di Milano*, Milano.
- 1737 S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue*, Milano.
- 1740 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ... con le osservazioni dell'architetto N. N.*, voll. I e II, Venezia.
- 1741 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ...*, vol. III, Venezia.
[F. MUTTONI], *Osservazioni intorno alle fabbriche fatte e da proseguirsi in onore della Beata Vergine di Monte Berico di Vicenza*, Vicenza.
- 1743 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ...*, vol. IV, Venezia.
- 1744 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ...*, vol. V, Venezia.

- 1745 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ...*, vol. VI, Venezia.
- 1747 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ...*, vol. VII, Venezia.
- 1748 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ...*, vol. VIII, Venezia.
- 1760 [F. MUTTONI], *Architettura di Andrea Palladio vicentino ...*, vol. IX (a cura di G. Fossati).
- 1761 O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Il forestiere istruito delle cose più rare della città di Vicenza*, Vicenza.
- 1776 O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati*, vol. I, Vicenza.
- 1778 O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e disegni di Andrea Palladio ...*, vol. II, Vicenza.
- 1779 P. BALDARINI, *Descrizione delle architetture pitture e sculture di Vicenza*, vol. I e II, Vicenza.
- 1781 O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio ...*, vol. III, Vicenza.
- 1783 O. BERTOTTI SCAMOZZI, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio ...*, vol. IV, Vicenza.
- 1785 F. MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, vol. I e II, Bassano (4^a edizione).
- 1830 G. B. BERTI, *Nuova guida di Vicenza*, Padova.
- 1845 A. MAGRINI, *Dell'Architettura in Vicenza. Discorso con appendice critico-cronologica delle principali fabbriche negli ultimi otto secoli*, Padova.
- 1847 G. PULLÈ, *Album di gemme architettoniche, ossia gli edifizii più rimarchevoli di Vicenza e del suo territorio*, Venezia.
- 1871 A. CISCATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza.
- 1889 S. RUMOR, *Il santuario di Monte Berico illustrato*, Vicenza.
- 1896 F. NARDI, *Cenni cronologici storico-critici sulla insigne basilica di S. Stefano*, Milano.
- 1907 S. RUMOR, *Gli scrittori vicentini dei secoli XVIII e XIX*, Venezia.
- 1909 D. GNOLI, *Have Roma, monumenti, case, palazzi, piazze, fontane, ville*, Roma.
- 1915 A. E. BRINCKMANN, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin.
- 1919 D. BORTOLAN - S. RUMOR, *Guida di Vicenza*, Vicenza.
- 1929 G. FASOLO, *Ville del Vicentino*, Vicenza.
- 1931 B. BRUNELLI - A. CALLEGARI, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano.
 THIEME - BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, Lipsia, vol. XXV, p. 300, voce « Muttoni Francesco Antonio ».

- 1934 F. FRANCO, *La scuola architettonica di Vicenza. Palazzi minori dal XV al XVIII secolo*, in « Monumenti Italiani ».
- 1935 J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Firenze.
- 1937 C. BARONI, *Aggiunte all'opera dell'architetto Gerolamo Quadrio*, in « Archivi ».
A. CALLEGARI, *Il museo nazionale atestino in Este*, Roma.
F. FRANCO, *La scuola scamozziana di "stile severo" a Vicenza*, in « Palladio », I, pp. 59-70.
- 1937-58 C. JACINI, *Il viaggio del Po*, Milano.
- 1938 F. FRANCO, *Muttoni Francesco Antonio*, in « Enciclopedia Italiana Treccani », Appendice I, pp. 878-879.
- 1941 C. BARONI, *L'architettura da Bramante a Ricchino*, Milano.
- 1944 E. ARSLAN, *Per l'architettura lombarda del primo Settecento. A proposito di una chiesa dell'Oltrepò pavese*, in « Bollettino storico pavese », vol. V, fasc. I e II, pp. 81-94.
- 1948 G. MEZZANOTTE - G. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano.
- 1951 F. BARBIERI, *Per il catalogo di Francesco Muttoni. Un progetto inedito alla Civica Bertoliana*, in « Giornale di Vicenza », 16 giugno 1951.
- 1952 AA. VV., *Le ville venete*, Treviso.
F. BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza.
- 1953 F. BARBIERI, *Il Neoclassicismo vicentino: Ottone Calderari*, in « Arte Veneta », VII, pp. 73-78.
F. BARBIERI - R. CEVESE - L. MAGAGNATO, *Guida di Vicenza*, Vicenza (1956).
R. CEVESE, *Ville Vicentine*, Treviso.
L. GRASSI, *Barocco e no*, Milano.
- 1954 AA. VV., *Le ville venete*, Treviso.
F. BARBIERI, *Per il regesto di Francesco Muttoni. Il distrutto palazzo Angaran alle Fontanelle*, in « Vita Vicentina », n. 3, marzo 1984.
- 1956 E. ARSLAN, *Le chiese di Vicenza*, Roma.
N. DI CARPEGNA, *Paesisti e vedutisti a Roma nel Seicento e nel Settecento*, Roma.
R. CEVESE, *Ville Vicentine*, Milano.
- 1957 M. BERENGO, *La società veneta alla fine del Settecento*, Firenze.
G. CHIERICI, *Il palazzo italiano dal secolo XVII al XIX*, Milano.
C. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, Roma.
P. MEZZANOTTE, *L'architettura milanese della metà del secolo XVIII*, in « Storia di Milano », vol. X, parte IV, Milano.
- 1958 A. DE ANGELI, *La scenografia sacra di Andrea Pozzo a Roma e a Frascati*, in « Studi romani », VI, pp. 160-170.
G. C. ARGAN, *Giardino e parco*, in « Enciclopedia Universale dell'Arte », vol. VI, pp. 155-159.

- P. MEZZANOTTE, *L'architettura dal Ricchino al Ruggeri*, in « Storia di Milano », vol. XI, parte VIII.
- G. G. ZORZI, *I disegni dell'antichità di Andrea Palladio*, Venezia.
- 1959 E. LAVAGNINO - G. R. ANSALDI - L. SALERNO, *Altari barocchi in Roma*, Roma.
- 1960 M. BERENGO, *Il problema politico sociale di Venezia e della sua terraferma*, in « La civiltà veneziana del Settecento », pp. 69-95, Firenze.
- R. WITTKOWER, I. Il "Pre-neopalladianesimo" in Inghilterra; II. I principi informativi del nuovo movimento: Lord Burlington (1694-1753) e il suo ambiente, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », II, pp. 77-87.
- 1961 F. BARBIERI, *Una interessante ripresa palladiana, palazzo Velo in Cantarane*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura », Saggi in onore di V. Fasolo, pp. 287-292.
- N. CARBONERI, *Andrea Pozzo architetto*, Trento.
- L. PUPPI, *Antonio Pizzocaro architetto vicentino*, in « Prospettive », n. 23, pp. 42-52.
- 1962 AA. VV., *Barocco europeo, barocco veneziano*, Firenze.
- G. BASCAPÈ, *Arte e storia dei giardini di Lombardia*, Milano.
- E. BASSI, *L'architettura del Sei e Settecento a Venezia*, Napoli.
- A. CAVALLARI MURAT, *Interpretazioni dell'architettura barocca nel Veneto*, « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », IV, pp. 77-104.
- G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Autonomia dell'architettura barocca veneta*, in AA. VV., *Barocco europeo, barocco veneziano*, pp. 51-62, Firenze.
- F. FRANCO, *Francesco Muttoni, l'architetto di Vicenza N. N.*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », IV, pp. 147-155.
- 1963 G. TORSSELLI, *Palazzi di Roma*, Milano.
- 1964 L. CALLARI, *I palazzi di Roma*, Roma.
- F. BARBIERI - L. PUPPI, *Tutta l'architettura di Michelangelo*, Milano.
- 1965 M. L. GATTI PERER, *Fonti per la storia dell'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: il Collegio degli Agrimensori, Ingegneri e Architetti*, in « Arte Lombarda », X, pp. 115-130.
- M. TAFURI, *Il parco di villa Trissino a Trissino e l'opera di Francesco Muttoni*, in « L'Architettura », 114, pp. 832-41.
- 1966 M. L. GATTI PERER, *Carlo Giuseppe Merlo architetto*, Milano.
- L. GRASSI, *Province del barocco e rococò. Proposta di un lessico bibliografico di architetti in Lombardia*, Milano.
- F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, trad. it., Firenze.
- E. KAUFMANN, *L'architettura dell'Illuminismo*, Torino.

- G. MAZZOTTI, *Ville venete*, Roma.
- P. PORTOGHESI, *Roma barocca, Storia di una civiltà architettonica*, Roma.
- L. PUPPI, *Spigolatura d'archivio per la storia dell'architettura a Vicenza tra '600 e '700: Carlo Borella e Francesco Muttoni*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », VIII, pp. 315-333.
- C. SEMENZATO, *La scultura veneta del Seicento e Settecento*, Venezia.
- 1967 A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna.
- C. FONTANA, *Venezia monumentale. I Palazzi*, ristampa dell'originale del 1845-1863, Venezia.
- P. PORTOGHESI, *Borromini*, Milano.
- 1968 J. ACKERMANN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino.
- 1969 *Illuminismo e Architettura del '700 veneto*. Catalogo della mostra a Castelfranco Veneto, Resana di Trento.
- A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna.
- C. PEROGALLI M. G. SANDRI, *Ville delle province di Bergamo e Brescia*, Milano.
- C. SEMENZATO, *L'architettura veneta dell'Illuminismo*, in « Arte Veneta », XXIII, pp. 304-5.
- 1970 F. BARBIERI, *Palladio e l'architettura del Seicento veneto*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », XII, pp. 85-96.
- AA. VV., *Bologna: Centro storico*, Bologna.
- R. CEVESE, *Palladio e l'architettura veneta del primo Settecento*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », XII, pp. 106-16.
- F. D'ARCAIS, *Osservazioni sull'architettura veneta del Settecento*. In margine alla mostra " Illuminismo e architettura del '700 veneto ", in « Arte Lombarda », XV, 2, pp. 124-8.
- 1971 M. BUCCI - S. BENCINI, *Palazzi di Firenze*, vol. I, Firenze.
- A. CANOVA, *Ville del Polesine*, Rovigo.
- R. CEVESE, *Le ville della provincia di Vicenza*, Milano.
- A. MASSARI, *Giorgio Massari, architetto veneziano del Settecento*, Vicenza.
- 1972 F. BARBIERI, *Illuministi e Neoclassici a Vicenza*, Vicenza.
- R. WITTKOWER, *Arte e Architettura in Italia. 1600-1750*, trad. it., Torino.
- 1972-73 L. PUPPI, *La "Morosina" di Altavilla*, in « Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte », XIX-XX, nn. 115 e 116.
- 1973 M. BUCCI - S. BENCINI, *Palazzi di Firenze*, voll. II, III, IV, Firenze.

- G. MANTESE, *Notizie storiche su Arzignano, tre mappe del secolo XVIII*, in « Valle del Chiampo », pp. 53-77.
- L. PUPPI, *Andrea Palladio*, Milano.
- L. PUPPI, *Bibliografia e letteratura palladiana*, Milano.
- 1974 C. CUPPINI, *I palazzi senatori a Bologna*, Bologna.
- G. MANTESE, *Memorie storiche della Chiesa vicentina*, Vicenza.
- P. MARCONI - A. CIPRIANI - E. VALERIANI, *I disegni dell'Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca*, Roma.
- L. PUPPI, *La prima redazione della mappa del Chiampo di Francesco Muttoni*, in « Valle del Chiampo », pp. 184-204.
- 1974-75 L. OLIVATO, *Per la storia di un lascito: da Vincenzo Scamozzi a Bartolomeo Malacarne*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti », CXXXIII, pp. 347-369.
- 1975 I. BELLI BARSALI - M. G. BRANCHETTI, *Ville della campagna romana*, Milano.
- M. L. GATTI PERER, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano*, in « Arte Lombarda », n. 42-43, N. S., pp. 11-66.
- L. OLIVATO, *Ottavio Bertotti Scamozzi studioso di Andrea Palladio*, Vicenza.
- C. SEMENZATO, *Le ville del Polesine*, Vicenza.
- 1976 C. CUPPINI - A. M. MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, Bologna.
- D. LEWIS, *A new book of drawings by Francesco Muttoni*, in « Arte Veneta », XXX, pp. 132-46.
- L. OLIVATO, *Francesco Muttoni, Ottavio Bertotti Scamozzi*, in « Vicenza Illustrata », Vicenza, pp. 350-58.
- U. SORAGNI, *La fiera 'incompiuta' del Campo Marzo*, in « Vicenza », XVIII, n. 5, p. 19.
- A. VENTURA, *Le trasformazioni economiche nel Veneto tra Quattro e Ottocento*, in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », XVIII, pp. 127-42.
- 1977 G. MANTESE, *L'arte della lana e della seta nella ripresa economica vicentina del secolo XVIII*, Vicenza.
- U. SORAGNI, *Una pianta di Vicenza del 1701 di Francesco Muttoni*, in « Storia della città », n. 5, pp. 54-62.
- 1978 G. MANTESE - M. DALLA VIA, *Palazzo Trissino al Duomo*, Vicenza.
- 1980 AA. VV., *Palladio e la sua eredità nel mondo*, Venezia.
- R. ASSUNTO - A. TAGLIOLINI (a cura di), *Ville e Giardini di Roma nelle incisioni di Giovanni Battista Falda*, Milano.
- F. BARBIERI, *I disegni di Francesco Muttoni a Chatsworth. Qualche appunto sui disegni muttoniani di Washington: un possibile aggancio per un'ipotesi palladiana?*, in « Arte Lombarda », XXV, n. 5, pp. 219-235.

- M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino.
- L. PUPPI, *Alle origini del Neopalladianesimo. Il contributo comasco di Francesco Muttoni*, in «Arte Lombarda», XXV, n. 5, pp. 236-42.
- 1981 M. SACCARDO, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Vicenza.
- 1983 M. AZZI VISENTINI, *Note sul giardino veneto: aggiunte e precisazioni*, in «Arte Veneta», XXXVII, pp. 77-89.
- I. BELLI BARSALI, *Le ville di Roma*, Milano.
- M. BINOTTO FORAGNI, *Committenza, artisti, botteghe a Vicenza nei secoli XVII-XIX: problemi interpretativi di un itinerario archivistico*, in «Arte Veneta», XXXVIII, pp. 261-271.
- F. CAVAROCCHI, *Arte e artisti della Valle Intelvi*, Milano.
- M. KARPOWICZ, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Repubblica e Cantone del Ticino.
- 1984 R. CEVESE, *Altari del Sei e Settecento a Vicenza e nel suo territorio*, in «Opus Istud A Domino», Vicenza, pp. 381-414.
- M. SACCARDO, *La cappella Thiene di S. Corona*, in «Opus Istud A Domino», Vicenza, pp. 423-45.
- 1987 F. BARBIERI, *Vicenza città di palazzi*, Milano.
- 1988 M. AZZI VISENTINI, *Il giardino veneto*, Milano.
- s. d. A. D. ANGELI, *Le chiese di Roma, guida storica e artistica*, Roma.
- 1989 C. SICCA, *A Lost Drawing by Francesco Muttoni for the Staircase and Garden at the castello di Trissino*, in «Annali di Architettura», Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, I, 1989, pp. 122-125.

INDICE DEI NOMI DI PERSONE

- AMMANNATI B., 121, 173, 183.
ALBANESE, bottega, 200.
ALGARDI A., 166, 167, 178.
ARNALDI E., 2, 3, 4.
- BARATTIERI G. B., 215, 219.
BARBIERI F., 2, 3, 4, 6, 9, 10, 11, 49, 54.
BARTOLANI M., 185.
BERNINI L., 40, 43, 82, 84, 103, 105,
106, 129, 172, 180, 188, 190, 194,
209.
BERTELLI S., 123, 124.
BERTI G. B., 5.
BERTOTTI SCAMOZZI O., 2, 3, 4, 5.
BIANCHINI F., 34, 96, 111, 135, 136,
137.
BONAZZA A., 79.
BORELLA C., 8.
BORROMINI F., 8, 17, 27, 41, 42, 82,
85, 103, 109, 168.
BRAMANTE D., 171.
BRICCI B. e P., 41, 130.
BRUNELLESCHI F., 121.
BRUSANTIN M., 9.
BUONTALENTI B., 127, 128.
BUZZI C., 86.
- CALDERARI O., 4.
CANALI P., 46, 125.
CAVALIERE P., 79.
CERATO D., 10, 15, 49, 203.
CEVESE R., 9, 50, 80, 149, 191.
- CARAPECCHIA F., 115.
CIGOLI L., 128.
C.I.S.A., 7, 9.
CHAMPAGNE G., 74.
CHELLINI F., 122.
CLEMENTE VIII, papa, 179.
COLONNA F., 213, 217.
CORONELLI V., 219.
CORTONA (PIERO BERRETTINI), 161, 188.
- DALL'ACQUA G. D., 200.
DAL POZZO G., 200.
DELLA PORTA G., 17, 40, 102, 104, 176,
179, 182.
DEL DUCA J., 168, 170.
DE' ROSSI G. A., 43, 100, 105, 120, 132.
DE' ROSSI M., 40, 68, 129, 161.
DE VILLENEUVE P., 117.
DOTTI C. F., 194.
- FALDA G. B., 24, 36, 37, 39, 41, 92,
100, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
111, 112, 160, 161, 162, 164, 166,
167, 168, 169, 171, 172, 173, 174,
175, 177, 178, 179, 182, 184, 185,
186, 187, 188, 190.
FARSETTI F. A., 198.
FASOLO G., 5.
FEDERICO IV, re di Danimarca, 138,
198, 204, 205.
FERRERIO P., 24, 36, 92, 102, 103, 112,
118.

- FONTANA C., 44, 115, 136, 188.
 FONTANA D., 17, 36, 37, 105, 111, 171, 172, 178, 186.
 FONTANA G., 109, 179, 185, 187, 188, 190.
 FRANCO F., 7, 8.
 FRANCESCO DA VOLTERRA, 78.
 FRUGONI F. F., 216, 220.
 FUGA F., 172.
 GIAMBOLOGNA (BOLOGNA G.), 183.
 GOBBI G. B., 213.
 GREGORIO VII, papa, 162.
 GRIMALDI F., 167, 178.
 GUALDO PRIORATO G., 219.
 LANGLOIS N., 163.
 LE BLOND A., 39, 160, 165, 219.
 LE BOUTEUX M., 160, 163, 165, 177, 219.
 LEGROS P., 66, 76.
 LE NÔTRE A., 39, 160, 166, 168, 174, 219.
 LE PAUTRE J., 61, 77, 80.
 LEWIS D., 10, 138.
 LIGORIO P., 171, 174, 183.
 LIPPI A., 173.
 LONGHENA B., 4, 8.
 LONGHI M. IL VECCHIO, 102, 105, 172.
 LUDOVISI B., 66.
 MADERNO C., 17, 103, 105, 171, 172, 179, 185.
 MAGRINI A., 4, 5.
 MARCHESE DE LEGANÉS, 219.
 MARCHI G., 50, 94, 214, 219.
 MARIETTE J., 165.
 MARINALI, bottega, 156.
 MARUCELLI P., 110.
 MASCHERINO O., 105.
 MASSARI G., 4, 100.
 MERLO G., 67.
 MICELLI C., 157, 158.
 MICHELANGELO, 102, 104, 120, 185.
 MILIZIA F., 4.
 MONTENARI G., 218.
 MONTI G. G., 45, 46, 194, 201, 206.
 MUTTONI A., 213.
 MUTTONI D., 13.
 NANNI DI BACCIO BIGIO, 106, 173.
 OTTOBONI, cardinale, 135.
 PAGANELLI D., 118, 119.
 PALLADIO A., 3, 5, 6, 7, 8, 10, 18, 52, 53, 54, 85, 97, 113, 144, 198, 203, 204, 215.
 PAOLO III, papa, 168.
 PAOLO V, papa, 171, 176, 184, 188.
 PARIGI G. e A., 121, 127.
 PIACENTINI G. B., 46, 207.
 POLENI G., 2.
 PONZIO F., 36, 162, 164, 166, 172, 185, 188.
 POZZO A., 24, 25, 29, 36, 37, 38, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 76, 97, 205.
 PUPPI L., 1, 8, 9, 11, 31, 49, 159.
 QUADRIO G., 86.
 RAINALDI C., 62, 77.
 RAINALDI G., 164, 169.
 RETTI L., 78.
 RENORD B., 116.
 RICCARDO G. B., 86.
 ROSATI R., 141.
 RUGGERI G., 56, 152.
 RUMOR S., 5.
 RUSCONI G. A., 218.
 SACCARDO M., 8.
 SACCHI A., 188.
 SANGALLO A., 102.
 SCAMOZZI V., 8, 15, 18, 53, 93, 113, 128, 200, 215, 218.
 SERLIO S., 18, 53, 214, 215, 218.
 SISTO V., papa, 161, 162, 176, 187, 188.
 SPECCHI A., 41, 180, 208.
 TAFURI M., 8.
 TIBALDI D., 139.
 TORREGGIANI A., 125.

- THÉODON G. B., 66.
TORRI G. B., 207.
TRIBOLO (PERICOLI N.), 127.
VACCA F., 183.
VALES G. B., 213.
VASANZIO G., 36, 162, 164, 166, 181,
184, 188, 190.
VENTURINI G. F., 36, 175, 177, 178,
180, 181, 183, 184, 190.
VIGNOLA (BAROZZIO J.), 18, 53, 168,
214, 215.
VITRUVIO, 18, 53, 214, 215, 218.
ZAGO O., 95, 96, 99, 136.
ZELBIO G. B., 213.

INDICE DEI LUOGHI *

- Altavilla
— villa Valmarana, 9, 24, 31, 49, 148, 158 *, 159;
— — scalone, 46, 49, 194, 201 *, 202 *, 207.
- Aniene, detto Teverone, 132, 133, 181 *.
- Ariccia
— chiesa di S. Maria dell'Assunzione, 106 *;
— palazzo Chigi, 106 *.
- Bagnarola
— villa Ranuzzi-Crespi, 45, 46, 123 *.
- Bassano
— museo civico, 156.
- Biron
— villa Loschi-Zilieri, 39.
- Bologna
— Certosa, 45, 126 *, 127;
— collegio di S. Luigi, 45, 111, 137 *;
— noviziato di S. Ignazio, 45, 124 *, 125;
— nuovo Ospedale della Vittoria, 45, 88 *.
— palazzo Bargellini, v. palazzo Davia-Bargellini;
— palazzo Davia-Bargellini, 126 *;
— palazzo Fantuzzi, 46, 125 *;
- palazzo Legnani, 121 *, 122;
— palazzo Magnani, 138 *, 139;
— palazzo Marescotti, 45, 46, 49;
— — scalone, 193, 201, 206 *;
— palazzo Ranuzzi, 46, 55, 136 *;
— — scalone, 193, 198, 207 *;
— portici di S. Luca, 55, 194.
- Brignano d'Adda
— castello Visconti, 30, 55, 149, 151 *, 152.
- Chambord
— castello, 204.
- Chatsworth
— castello, collezione del duca, 11, 12, 22, 52.
- Cima sul Lago di Lugano, 1, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 53;
— chiesa di S. Maria, 211.
- Danimarca
— palazzo reale per Federico IV, 138 *;
— — scalone, 31, 47, 48, 138, 193, 194, 203 *.
- Este
— palazzo Mocenighi, 140 *.

* L'asterisco rimanda alla pagina in cui compaiono la descrizione e la scheda specifica del disegno in questione.

- Ferrara
— collegio dei Gesuiti, 110 *, 111.
- Firenze
— palazzo Nonfinito, v. palazzo Strozzi;
— palazzo Pitti, 93, 121 *, 127 *;
— palazzo Strozzi (Nonfinito), 93, 128 *.
- Frascati
— altare, 69 *;
— villa Aldobrandini, 38;
— — fontane, 39, 176, 179 *, 182 *, 186 *, 189 *;
— villa Borghese-Mondragone
— — fontane, 176, 190 *;
— villa Ludovisi (oggi Torlonia)
— — fontane, 39, 176, 185 *, 186 *, 187 *;
— villa Pamfilia, v. villa Aldobrandini;
— villa Piccolomini-Lancellotti, 187.
- Isola di Carturo
— villa Thiene
— — scala, 27, 48, 195 *.
- Isola Vicentina
— villa Cerchiarì, 50, 94 *, 96.
- Lefte (Val Seriana)
— chiesa parrocchiale, 30, 151.
- Limena
— palazzo Fini, 93, 99 *, 100.
- Lonedo
— villa Piovene, 96, 148.
- Lounois
— castello, 163 *.
- Luzzana
— palazzo Giovannelli, 103 *.
- Merate
— villa Novati (ora Belgioioso), 30, 150 *.
- Milano
— campanili, 88 *;
— chiesa di S. Stefano
— — campanile, 31, 83, 85, 86 *.
- Montegaldella
— villa Conti-Lampertico, 148, 149;
— — obelisco, 26, 156 *.
- Noventa Padovana
— villa Giovannelli, 93, 100 *, 141.
- Orgiano
— villa Fracanzan
— — scala, 48, 193, 195 *.
- Papozze
— palazzo Querini, 115 *.
- Pigneto
— villa Sacchetti, 161.
- Portonovo, 94, 145 *, 146.
- Roma
— Accademia di Francia, 173;
— Accademia di San Luca, 35, 42, 92, 93, 113 *, 114 *, 115, 116 *, 117 *, 129 *, 130, 131 *, 142 *, 143 *, 144 *, 145 *;
— acquedotto dell'Acqua Felice, 175;
— acquedotto dell'Acqua Giulia, 132, 133;
— acquedotto dell'Acqua Paola, 176, 188;
— chiesa del Gesù
— — abside e altare maggiore, 63, 68 *, 69 *, 71 *;
— — altare di S. Ignazio, 38, 63, 65 *, 66;
— chiesa di Gesù e Maria
— — altare, 62, 77 *;
— chiesa di Sant'Andrea delle Fratte
— — campanile, 27, 41, 82, 85 *;
— chiesa di S. Bibiana, 133;
— chiesa di S. Carlo ai Catinari, 141 *;
— chiesa di S. Eusebio, 133;
— chiesa di S. Galla
— — altare, 61, 67 *;
— chiesa di S. Ignazio
— — altare del beato Luigi Gonzaga, 29, 63, 70 *, 76 *;
— chiesa di S. Ivo, 42;
— chiesa di S. Marcello, 43, 120 *;
— chiesa di S. Maria del Popolo, 133;

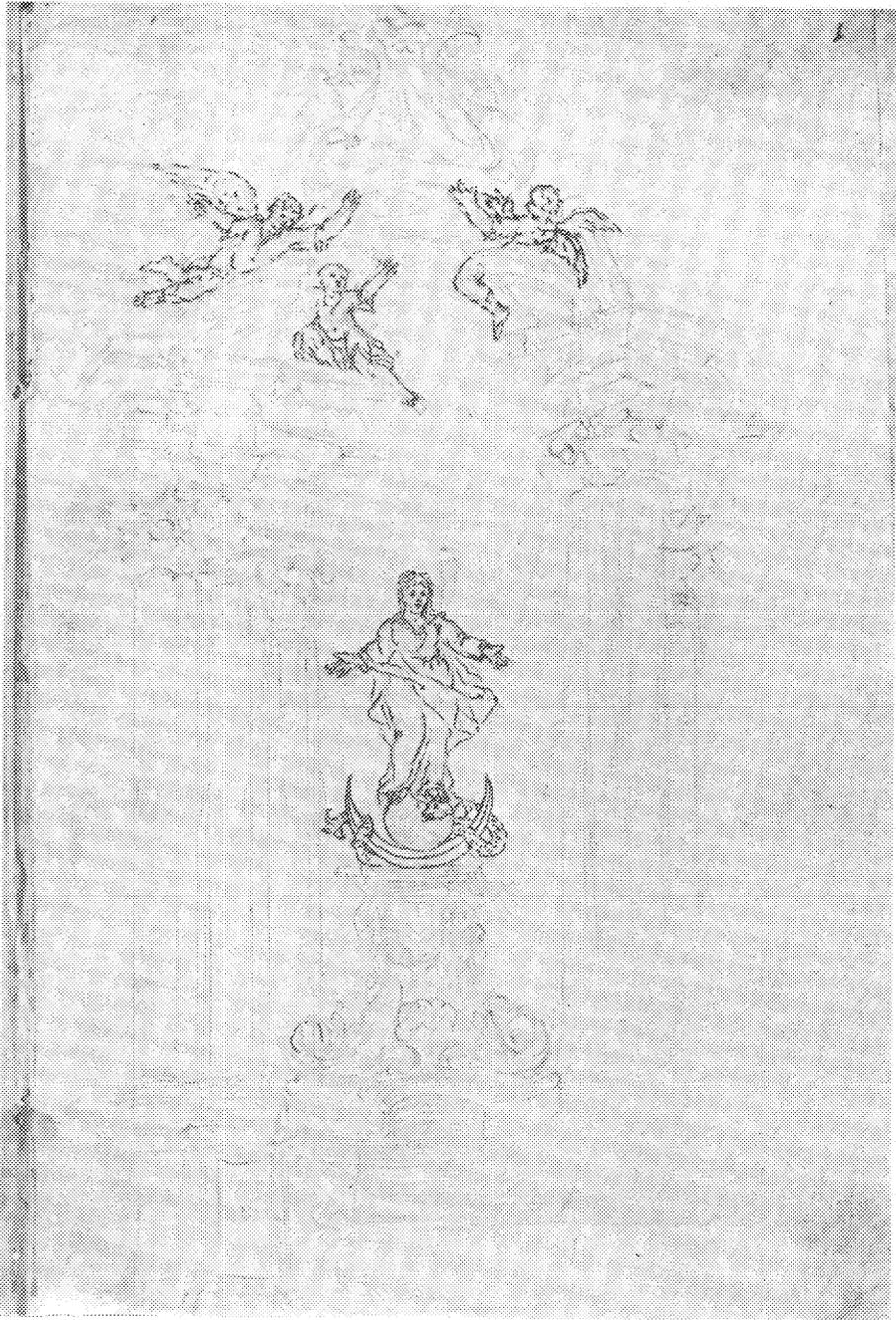
- chiesa di S. Maria sopra Minerva, 105, 120 *;
- chiesa di S. Tommaso
- — campanile, 82, 85 *;
- chiesa di S. Pudenziana
- — altare, 61, 77 *, 78;
- chiesa di SS. Trinità dei Monti
- — altare maggiore, 61, 74 *;
- fontana a Ponte Sisto, 176, 184 *;
- fontana al quadrivio delle Quattro Fontane, 176, 188 *;
- fontana dell'Acqua Acetosa, 176, 188 *;
- fontana dell'Acqua Felice, 40, 176, 184, 187 *;
- fontana dell'Acqua Paola, 40, 136, 176, 184, 189 *;
- fontana in Campidoglio, 25, 176, 185 *;
- fontana in piazza S. Giovanni in Laterano, 176, 182 *;
- Istituto Geografico Italiano, 170;
- Monte Pincio, 133;
- obelisco di Piazza del Popolo, 133;
- Orti Farnesiani, 162, 168 *, 169 *, 184 *;
- palazzina di Pio IV sulla via Flaminia
- — fontana, 183 *;
- palazzo Altieri, 43, 44, 100 *, 105, 120, 132;
- palazzo Barberini, 40, 44, 102 *, 103, 203;
- palazzo Carbognano, 105, 120 *;
- palazzo Caetani (ora Ruspoli), 43, 105, 119 *, 194;
- palazzo Chigi, 120 *;
- palazzo Colonna in Borgo, v. palazzo Torlonia;
- palazzo Corsini ai Quattro Venti, 40, 129 *, 161;
- palazzo dei Conservatori, 104 *;
- palazzo del Cardinale Alessandrino, 118 *;
- palazzo del duca di Cere, 27, 101 *;
- palazzo del Laterano, 36;
- palazzo del Quirinale, 36, 40, 43, 103, 104 *, 105, 162, 166;
- — giardino, 172 *;
- palazzo della Cancelleria, 134;
- — stanza da letto del Cardinale Ottoboni, 135 *;
- palazzo di S. Spirito, 105 *;
- palazzo Falconieri, 109 *;
- palazzo Farnese, 40, 42, 44, 102 *;
- palazzo Giustiniani, 109 *;
- palazzo Madama, 44, 110 *;
- palazzo Mellini, 104 *;
- palazzo Mutti-Bussi, ora Astalli, 41, 132 *;
- palazzo Silvestri, 112 *;
- palazzo Torlonia, 93, 133 *, 134;
- palazzo Verospi sul Corso, 43, 105 *, 120 *;
- Pantheon
- — campanile, 82, 83 *, 84, 85;
- piazza di Spagna, 42;
- piazzetta S. Ignazio, 42;
- ponte Molle, 43, 133;
- porto di Ripetta, 41, 42, 43, 44, 194, 208 *;
- Terme Diocleziane, 78;
- Vaticano
- — casino di Pio IV, 162, 167, 171, 173 *;
- — giardino, 173 *;
- — Scala Regia, 43, 194, 208*, 209;
- villa Albani, 164;
- villa Barberini al Gianicolo, 139 *, 140;
- villa Benedetti detta « Vascello », 29, 40, 41, 54, 130 *, 131 *;
- villa Borghese, 107, 108, 161, 162, 164 *, 166, 167, 174 *;
- — fontane, 176, 181 *;
- villa Farnese-Aurelia, 128 *;
- villa Giulia, 162, 164, 167, 173;
- villa Ludovisi, 37, 161;
- villa Mattei, 169 *, 170;
- — fontane, 176, 179 *, 180, 190 *;
- villa Medici, 25, 112, 117 *, 118, 160, 161, 162, 167, 172 *, 173;
- — fontana di Mercurio, 183 *;

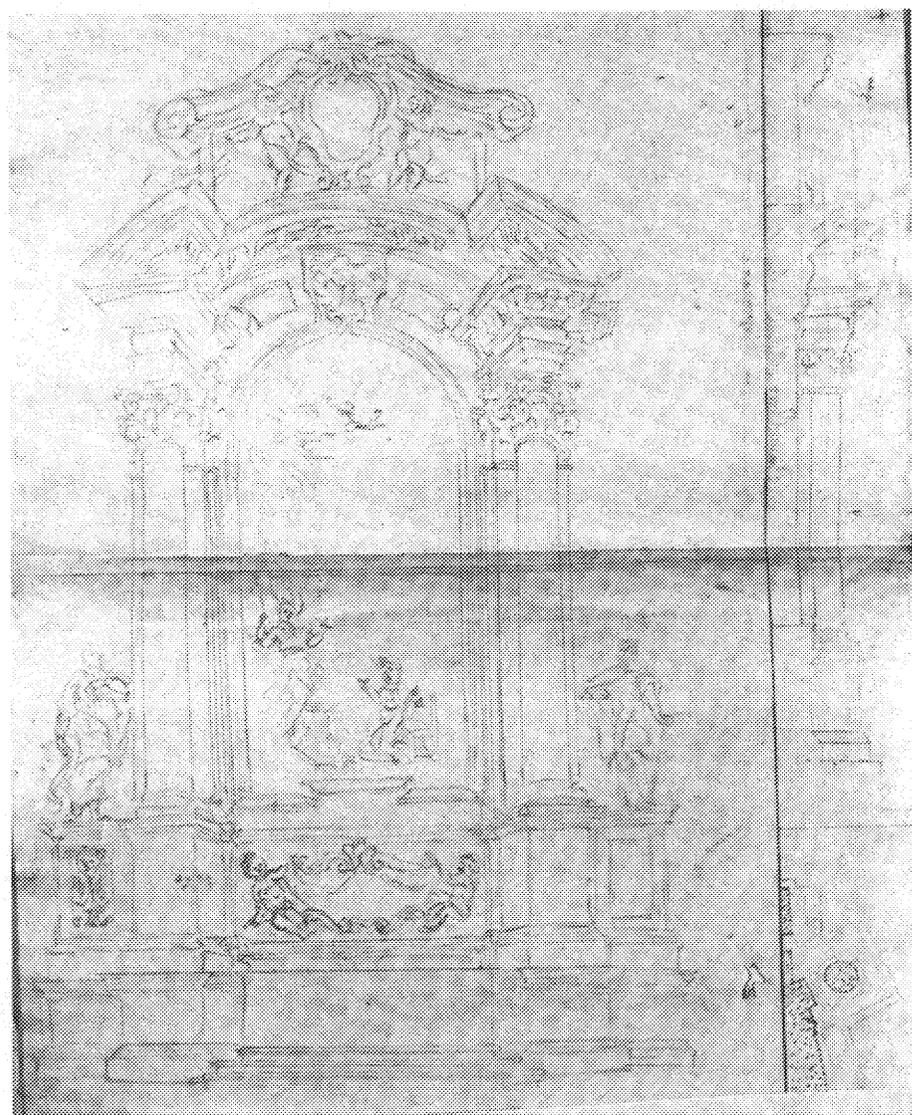
- villa Pamphili, 40, 107, 160, 161, 162, 164, 166, 167 *;
- — casino del Bel Respiro, 41, 139 *, 162;
- — fontana di Venere, 178 *;
- villa Peretti-Montalto, 25, 36, 37, 111, 160, 161, 162, 165 *, 166, 172;
- — casino Felice, 166, 174;
- — fontane, 176, 178 *;
- villino Spada, 142 *;
- villino Vaini (ora Giraud-Ruspoli), 40, 93, 115 *, 119.
- Santa Maria di Camisano
 - chiesa, 51;
 - — altari, 24, 72 *;
 - — campanile, 82, 87 *;
 - villa Capra, 39, 51;
 - — fontana, 177, 191 *.
- Scarperia
 - palazzo delle Maschere, 93, 144 *, 145.
- Schio
 - chiesa di San Francesco
 - — altare della Madonna, 64, 80.
- Spoletto, 94, 146 *.
- Tivoli, 132, 175;
 - tempio di Vesta, 181*.
- Trissino
 - ville Trissino, 5, 8, 28, 29, 35, 39, 48, 55, 56, 91, 148, 149, 155 *, 156, 158 *, 199 *.
- Valsolda
 - Santuario della Caravina, 212.
- Verona
 - chiesa di S. Sebastiano
 - — altare, 68, 76 *.
- Venezia
 - palazzo Farsetti
 - — scale, 31, 45, 46, 48, 49, 193, 198 *.
- Vicenza
 - biblioteca Bertoliana, 54, 96 *;
 - chiesa di S. Corona
 - — altare della cappella Thiene, 63, 64, 73 *, 75 *;
 - chiesa di S. Vincenzo
 - — altare, 67, 79 *;
 - codice Twisden, 11, 12, 22, 34, 52;
 - palazzo Angaran alle Fontanelle, 6;
 - palazzo Capra, 6;
 - palazzo Chiericati, 7, 144;
 - palazzo Civena-Trissino
 - — scalone, 31, 33, 49, 194, 202 *;
 - palazzo Poiana-Matteazzi, 50, 93, 134 *;
 - palazzo Repeta
 - — scala, 3, 48, 193, 195 *;
 - palazzo Sale, 31, 101 *;
 - palazzo Trento al Duomo, v. palazzo Trissino al Duomo;
 - palazzo Trento-Valmarana, 3, 35, 45, 54, 55, 198, 207;
 - palazzo Trissino al Duomo
 - — scala, 49, 200 *;
 - palazzo Trissino a Ponte Furo, v. palazzo Civena-Trissino;
 - palazzo Velo, 7, 54;
 - portici di Monte Berico, 2, 10, 55, 193, 216, 220.
- Villaserf
 - fontana, 177 *.
- Washington
 - Library of Congress, 10, 11, 12, 22, 31, 52.
- Zola Predosa
 - palazzo Albergatti, 45, 46;
 - — scala, 194, 205 *.

**Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza**

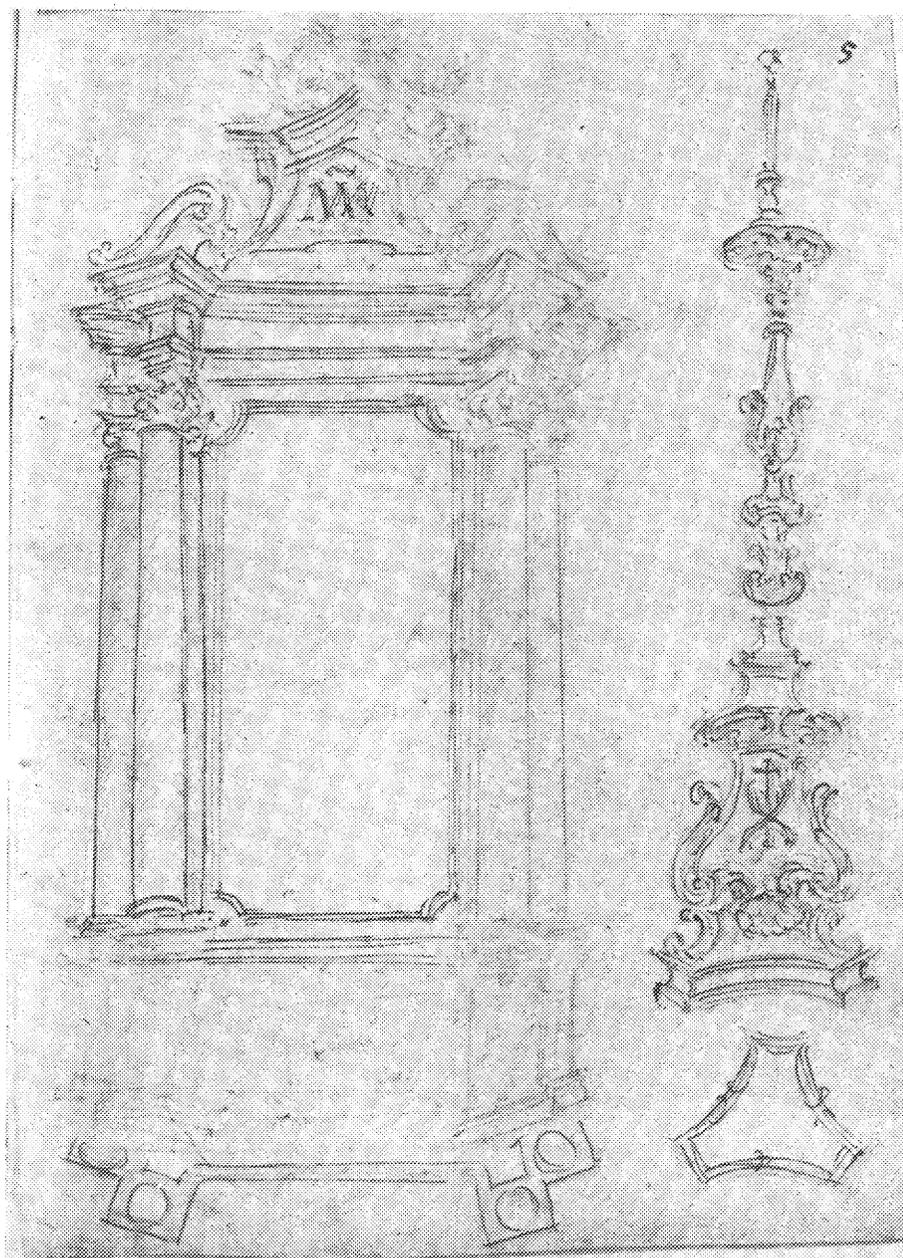
TAVOLE FUORI TESTO

Fotografie di Vittorio Calore



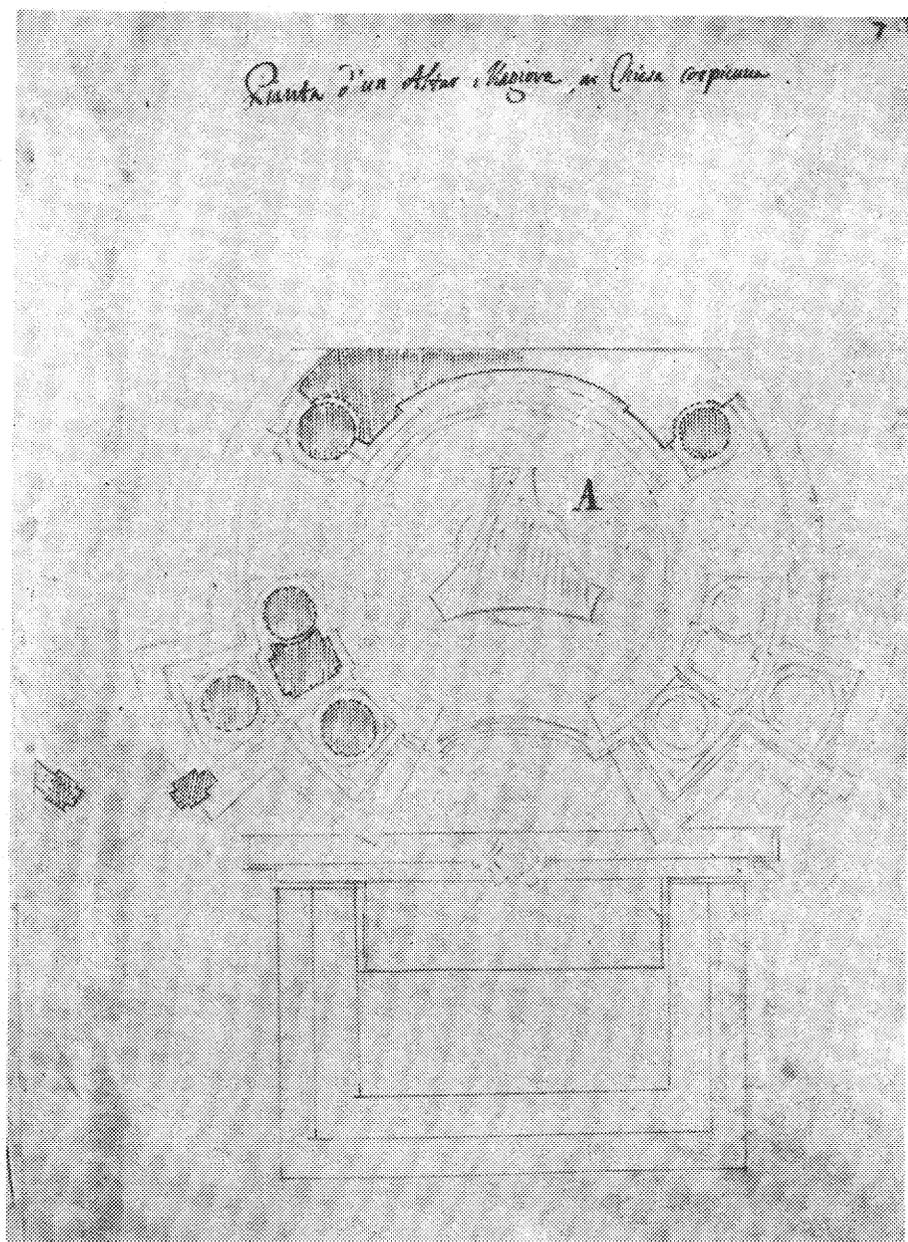


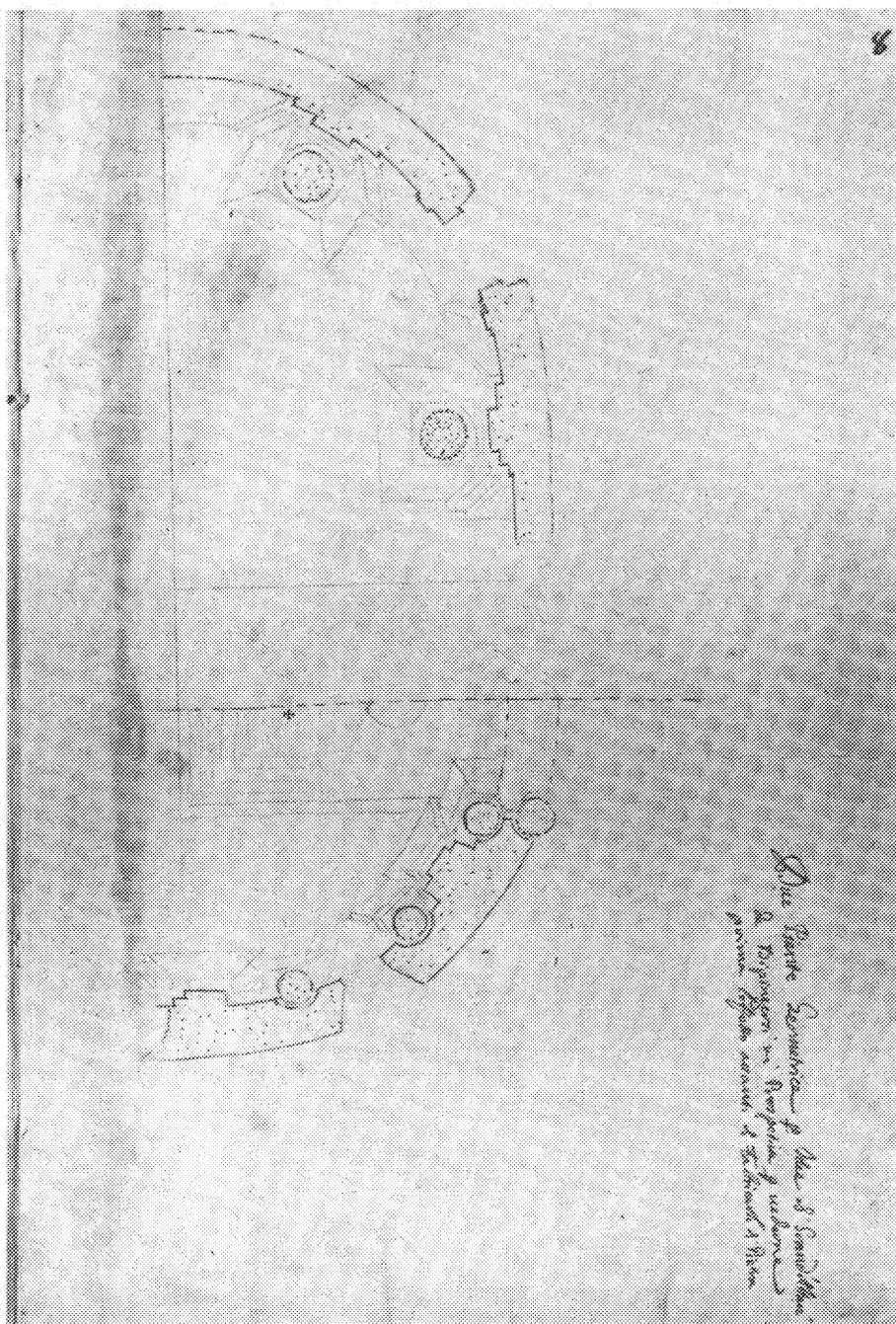
XII, 4
(Pensieri d'Altari)





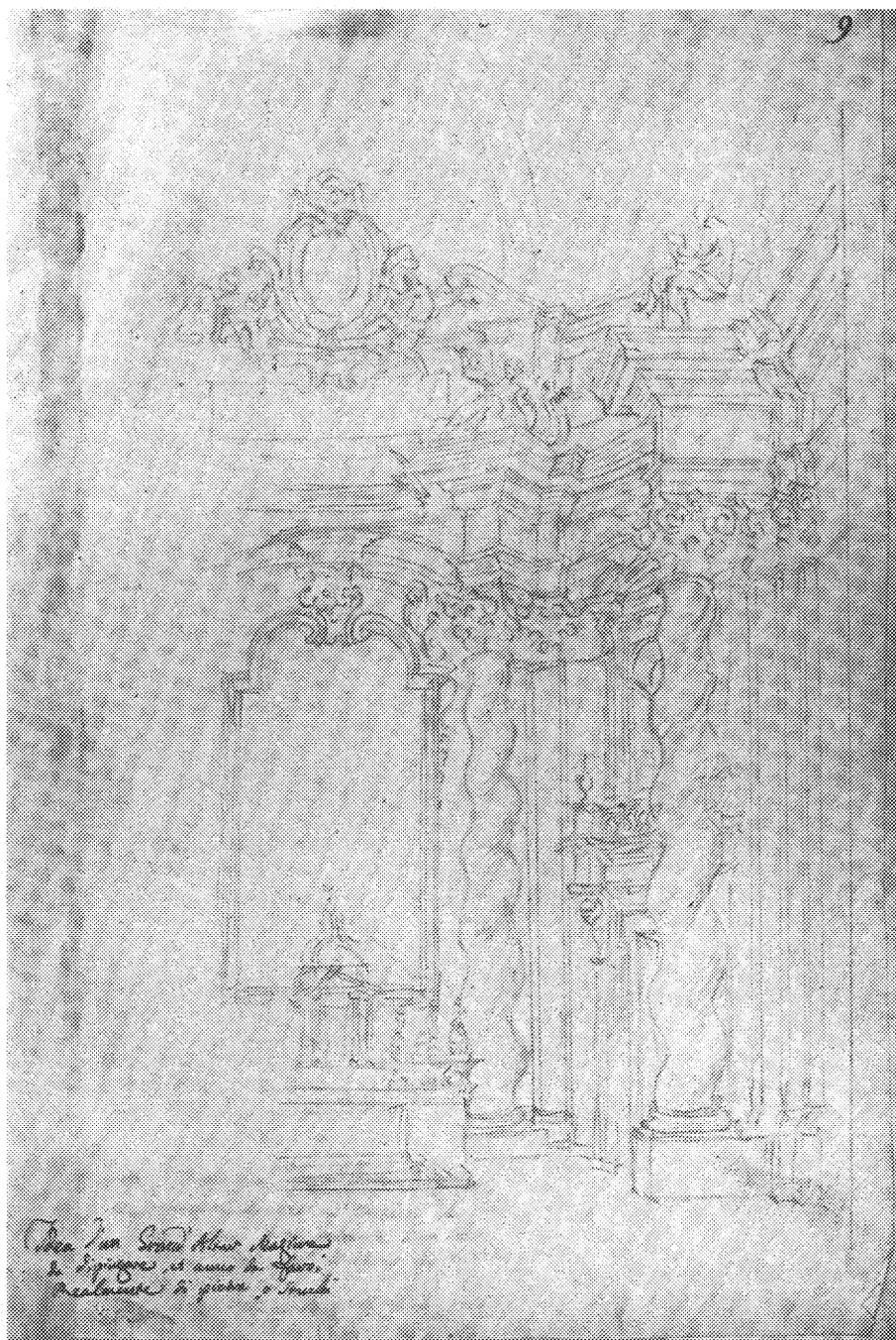
XII, 6
(Pensieri d'Altari)

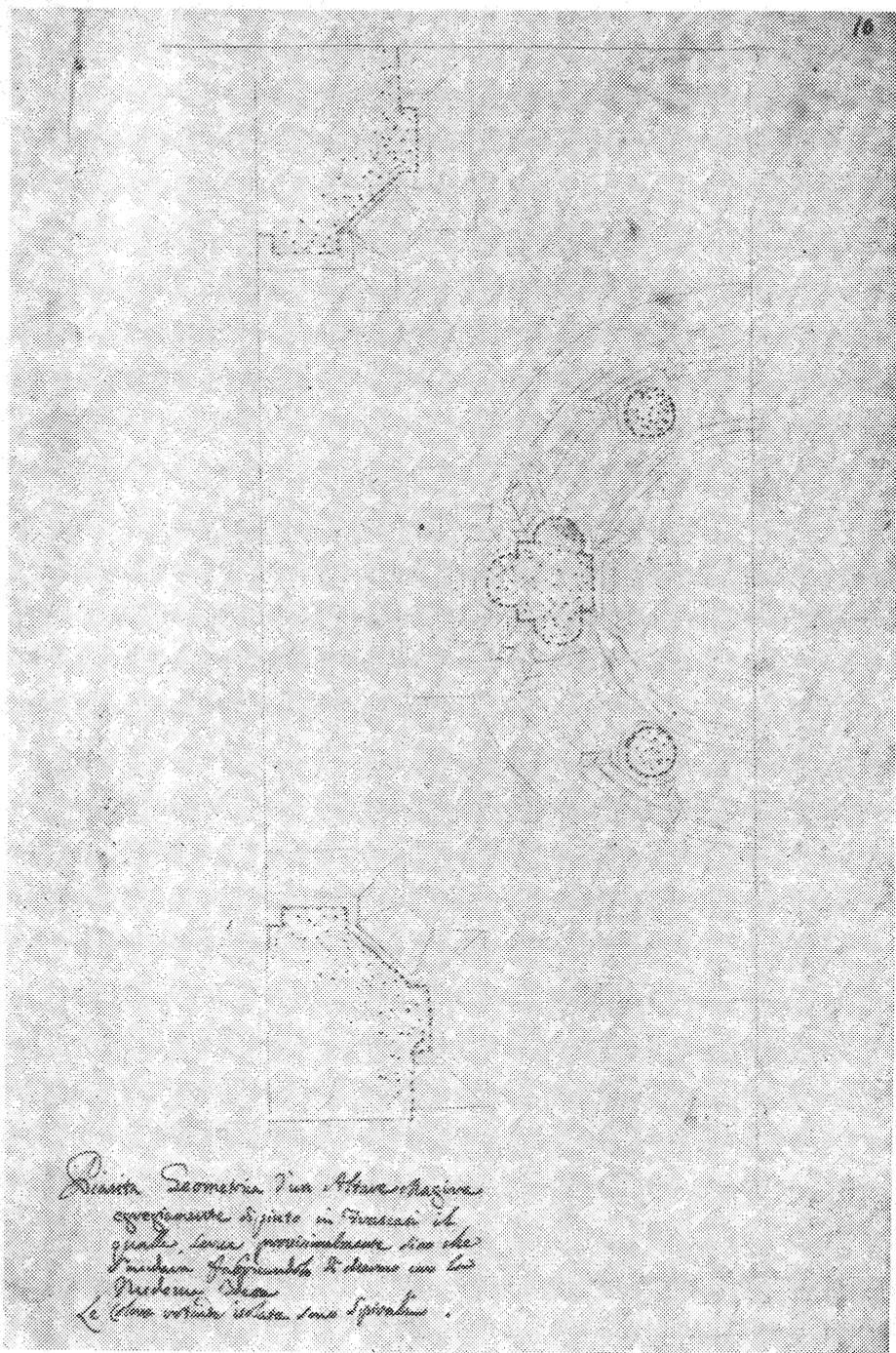




*Disegno dell'Altare di S. Sordani
a Sordani in Valpurga di Valenza
presso Sordani verso S. Sordani 1798*

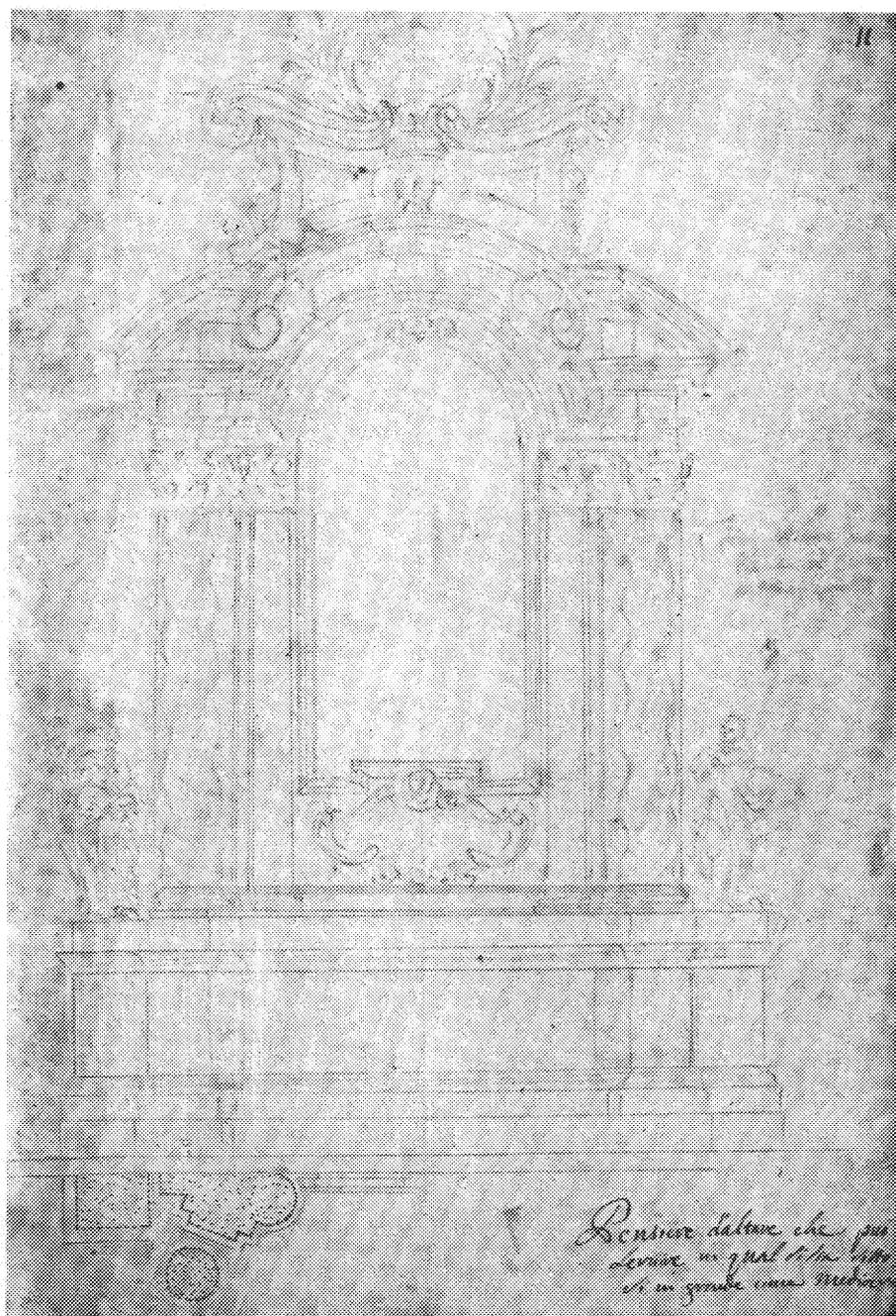
XII, 8
(Pensieri d'Altari)



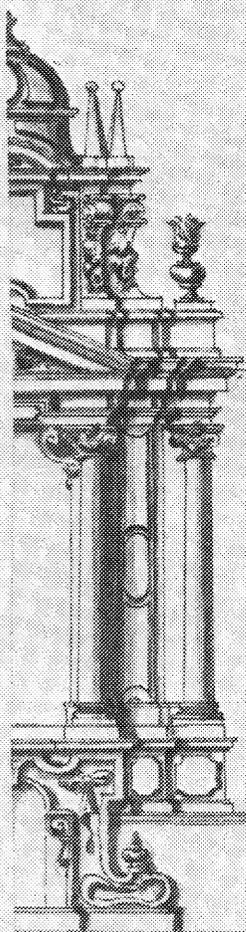


Disegno Geometria d'un Altare chaziano
avvicinato di più in Trascorsi di
quattro, senza particolarmente, ma che
Vandem faldimanda è stato con la
Medesima Idea
Le altre vedute vedute sono Spirituali.

XII, 10
(Pensieri d'Altari)

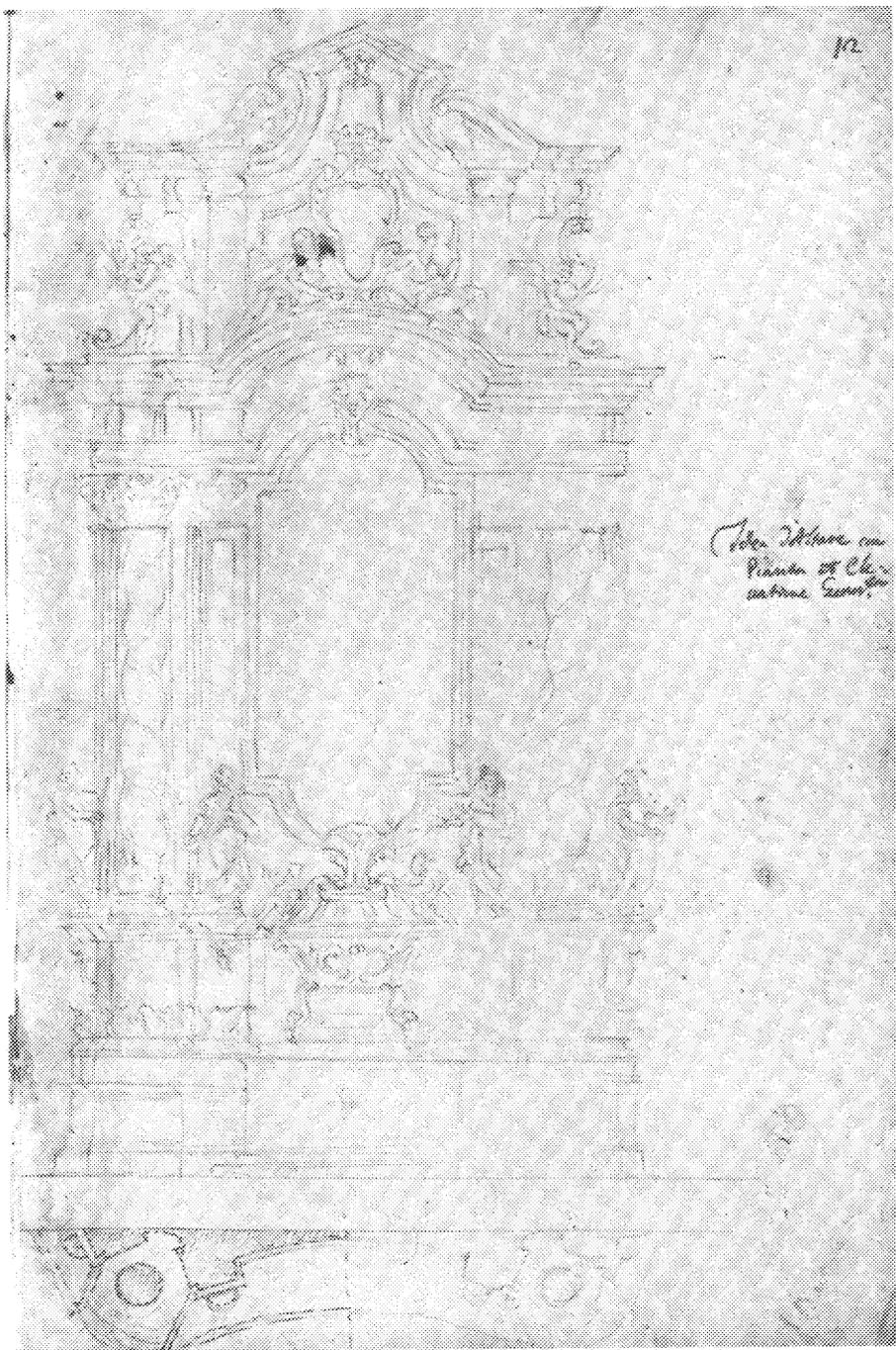


18

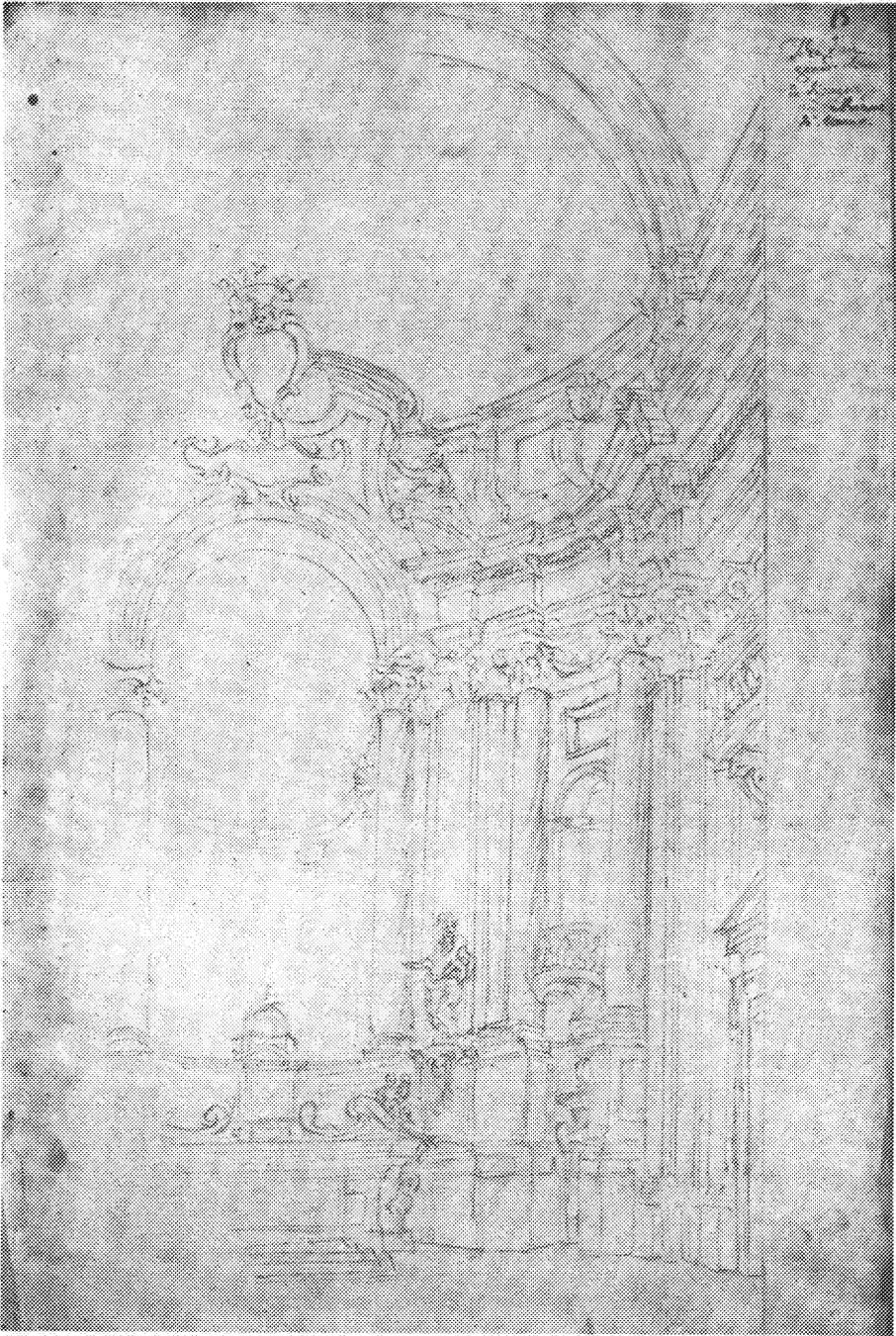


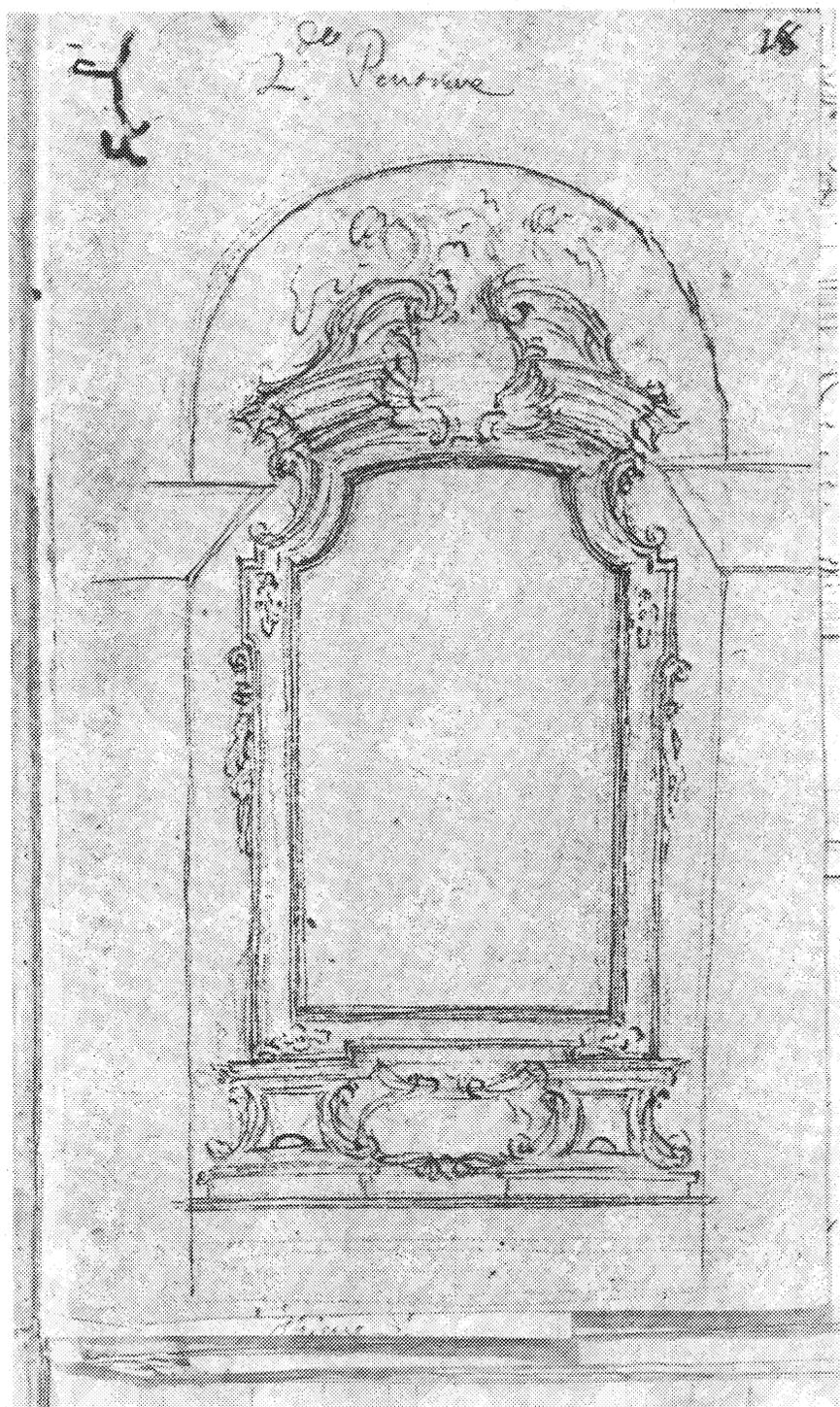
Disegnato da G. B. Piranesi
Sala di Braccio uno Milanese
Trabacchi da G. B. Piranesi.

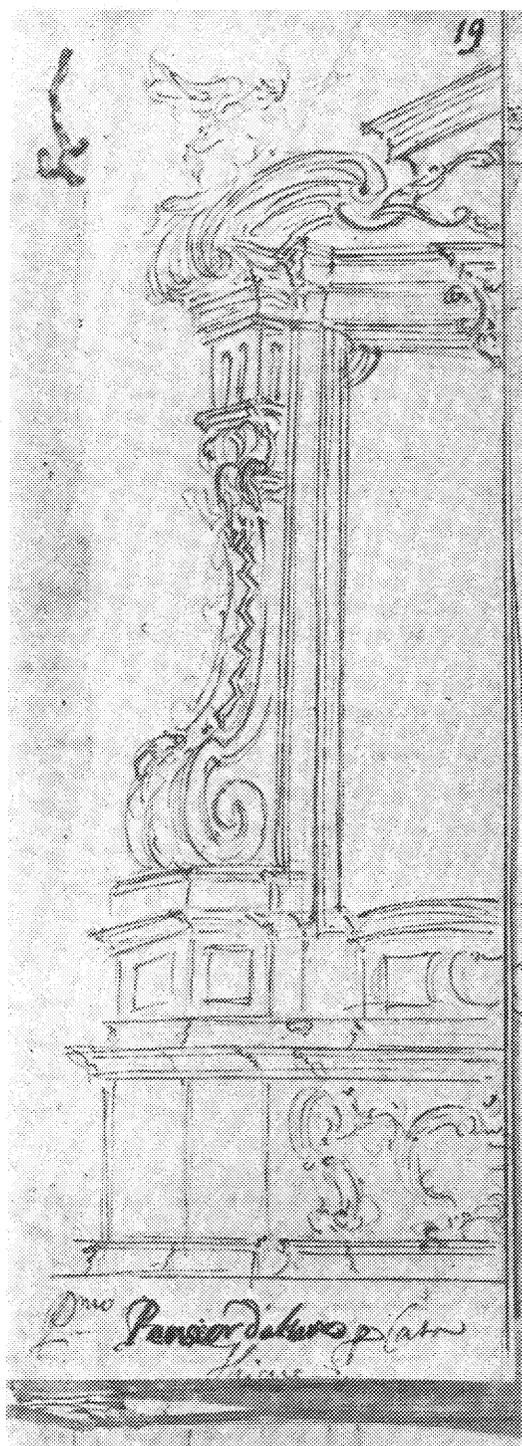
XII, 12
(Pensieri d'Altari)

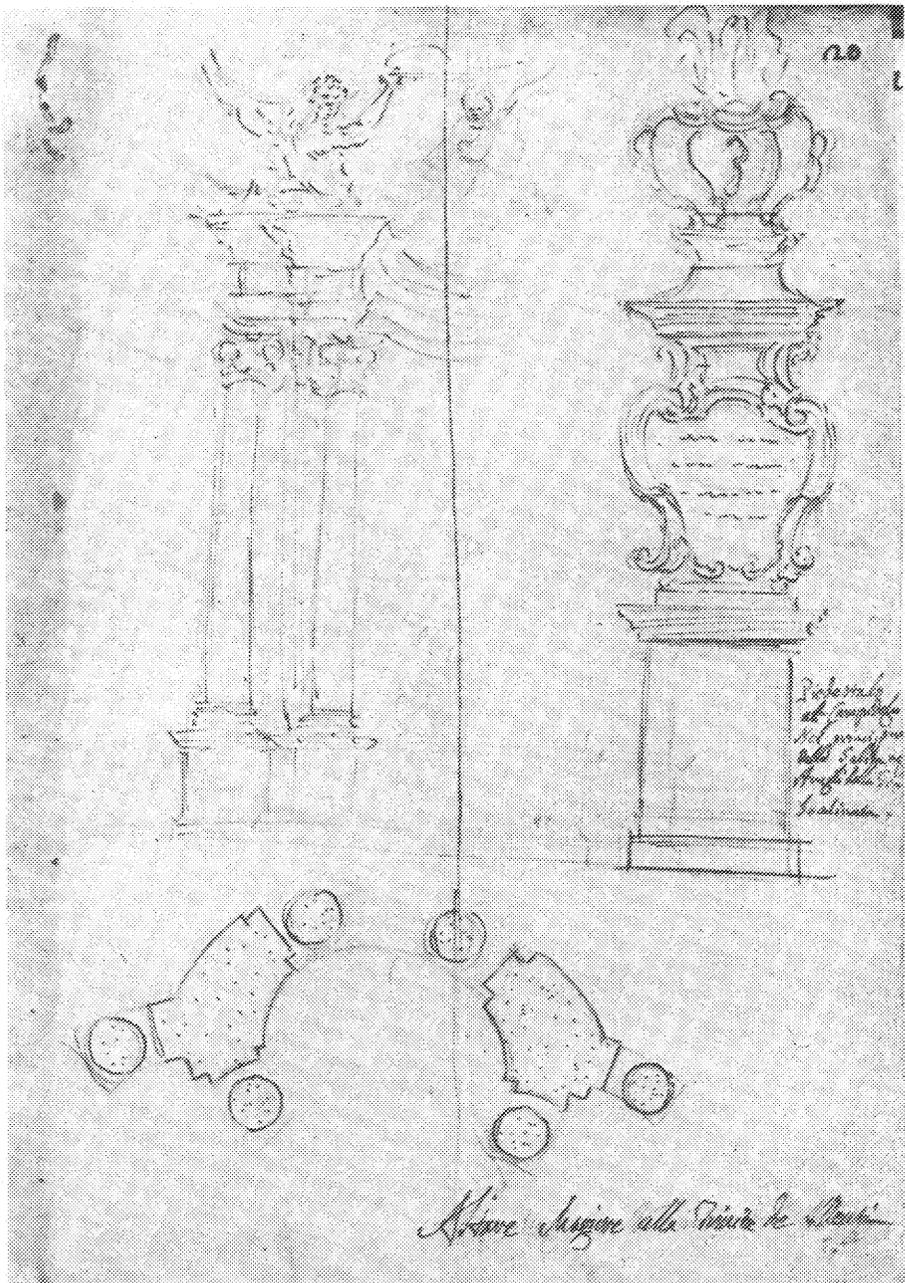


Altezza con
Pianta et Ch.
entro Scudo

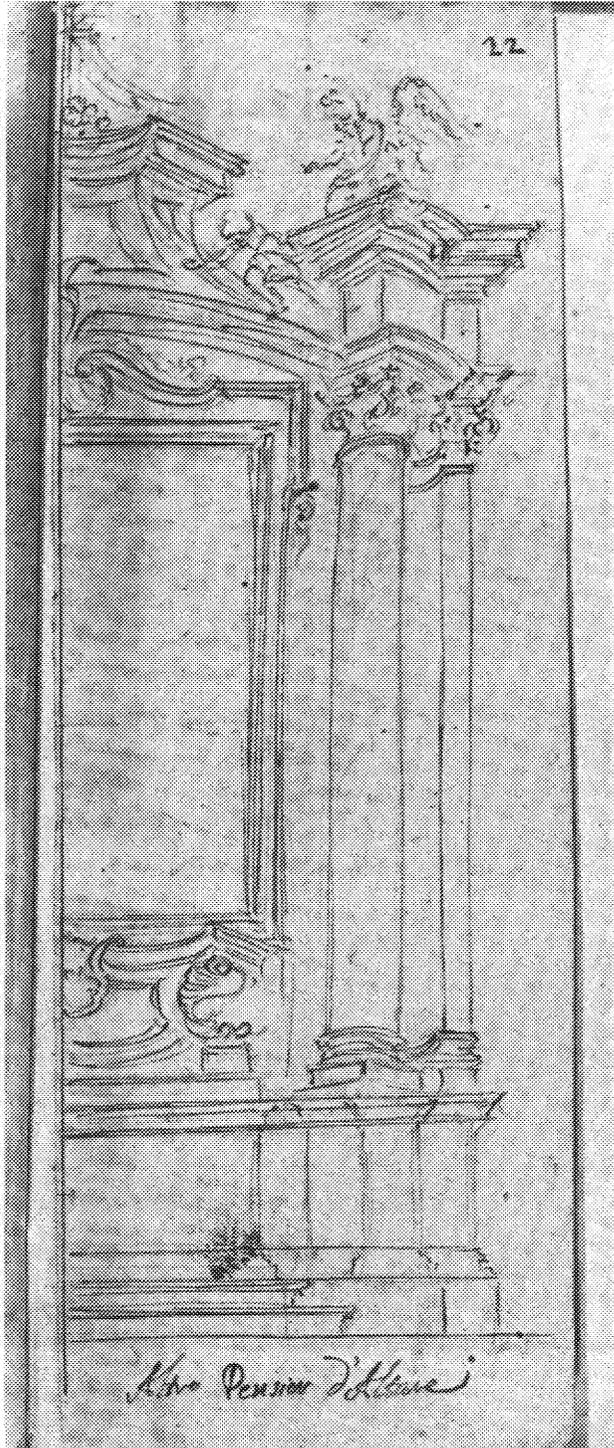


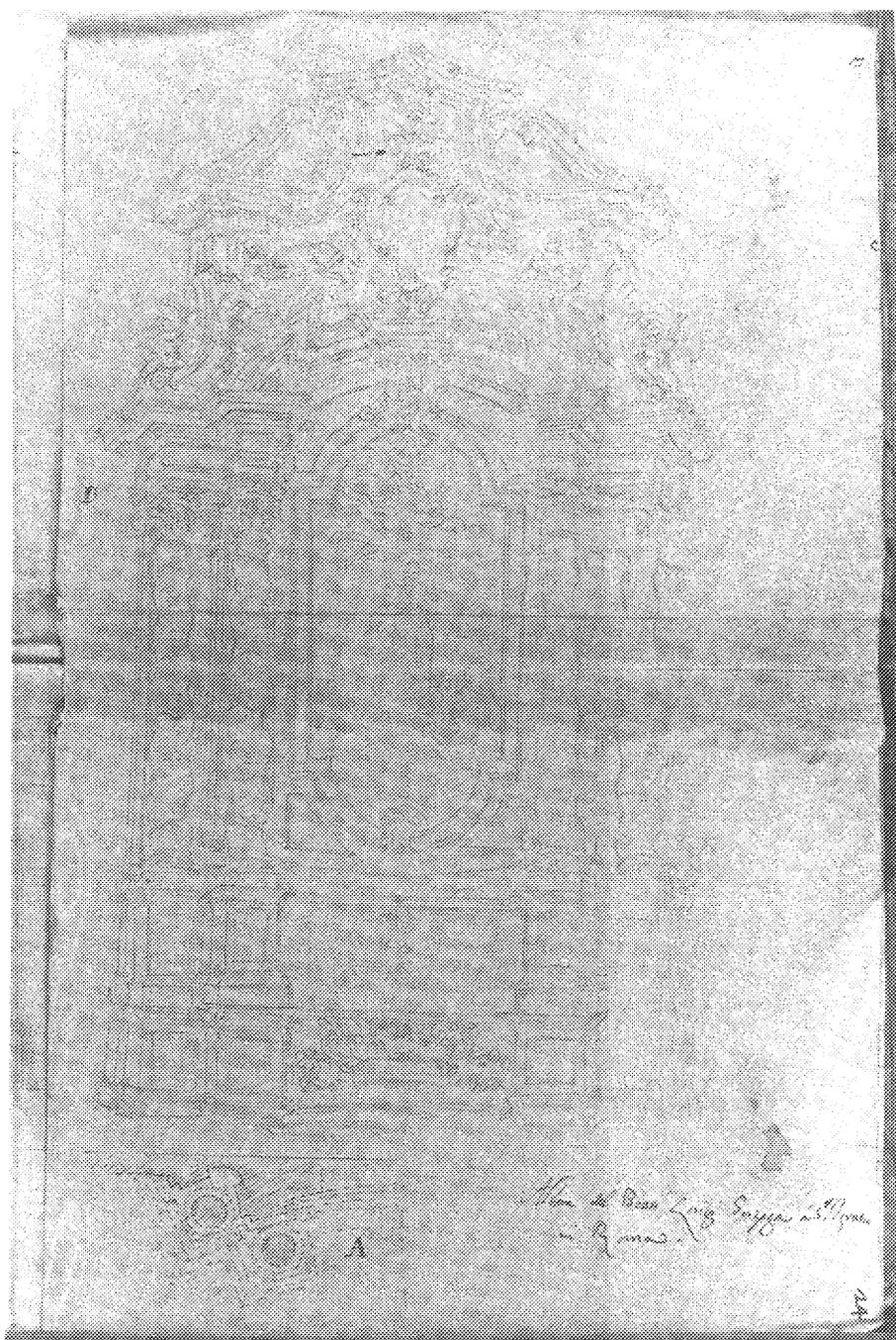


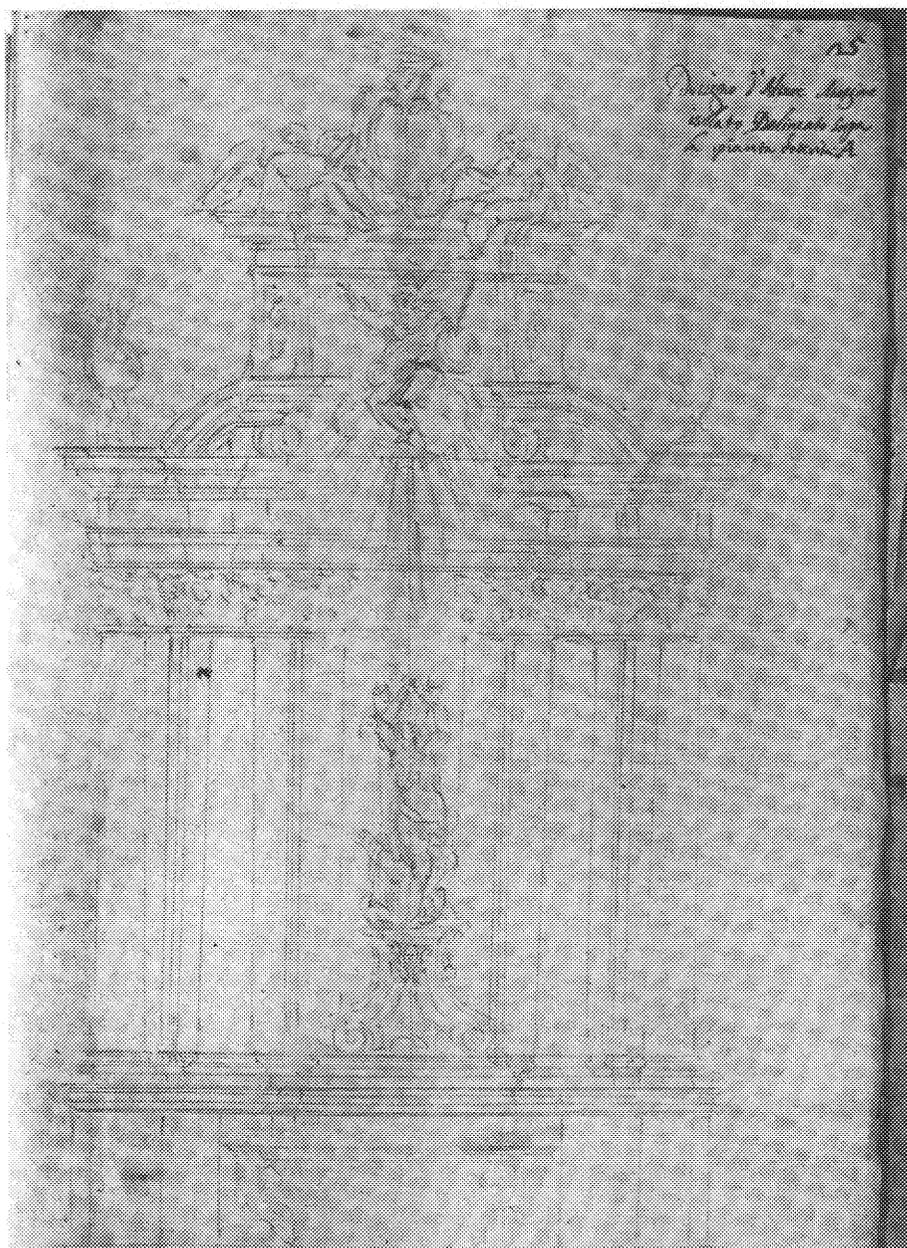




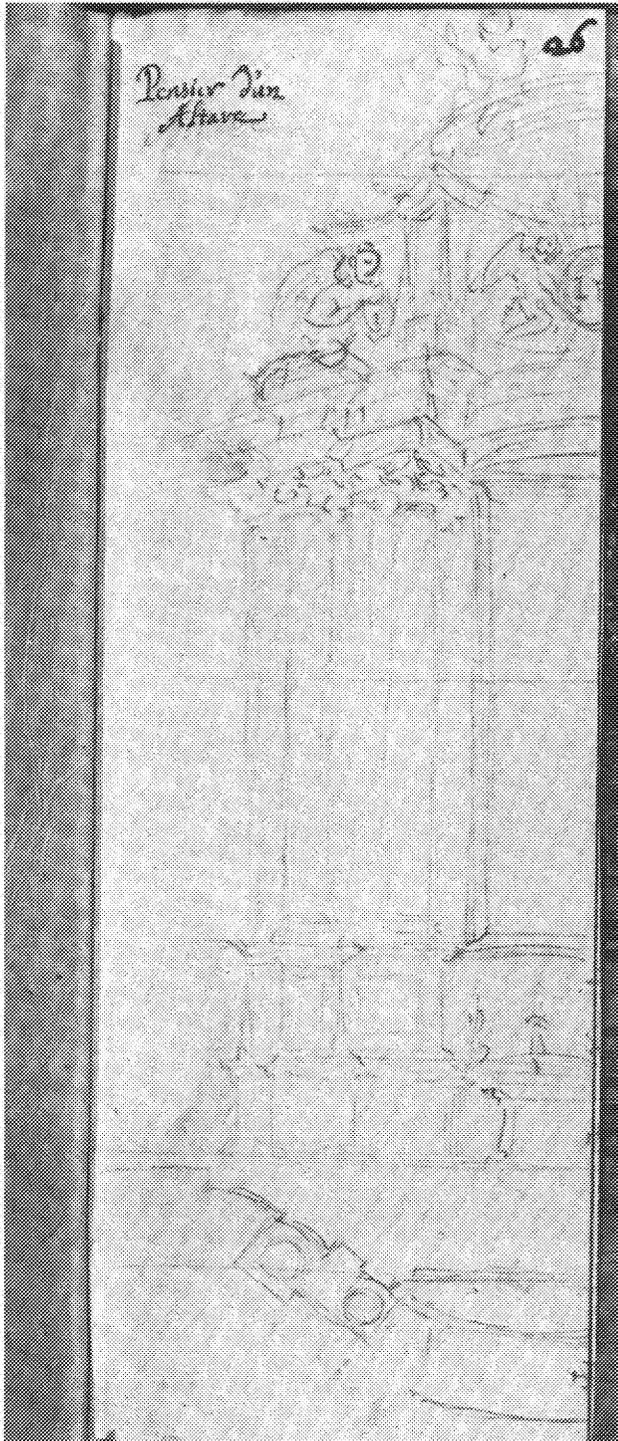




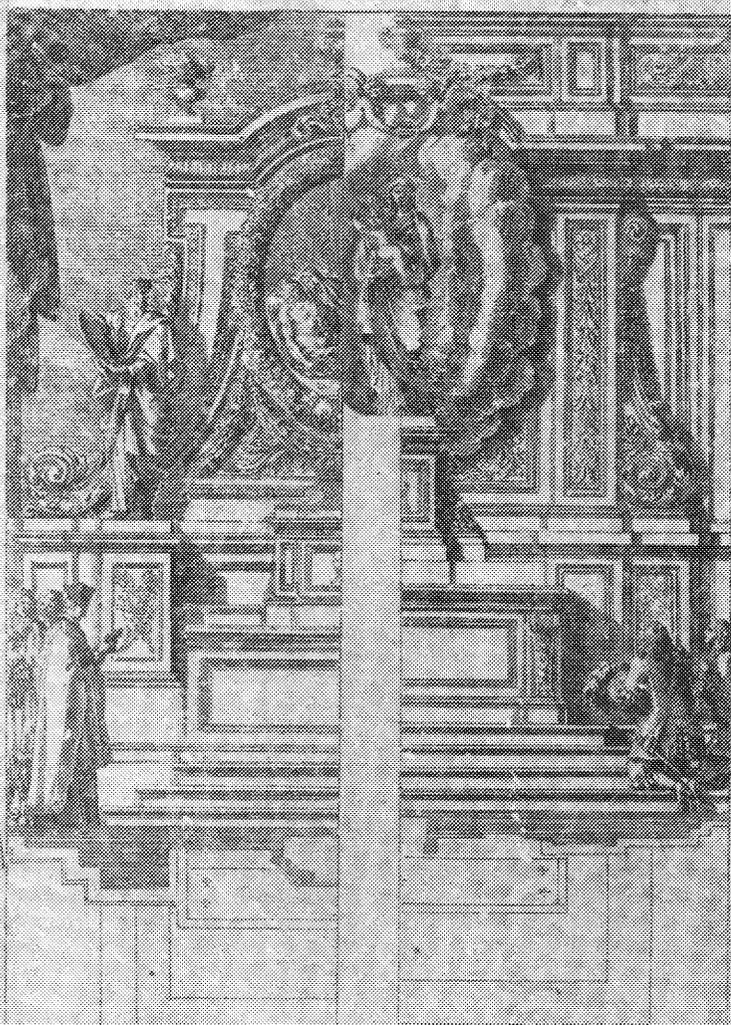




XII, 22
(Pensieri di Altari)



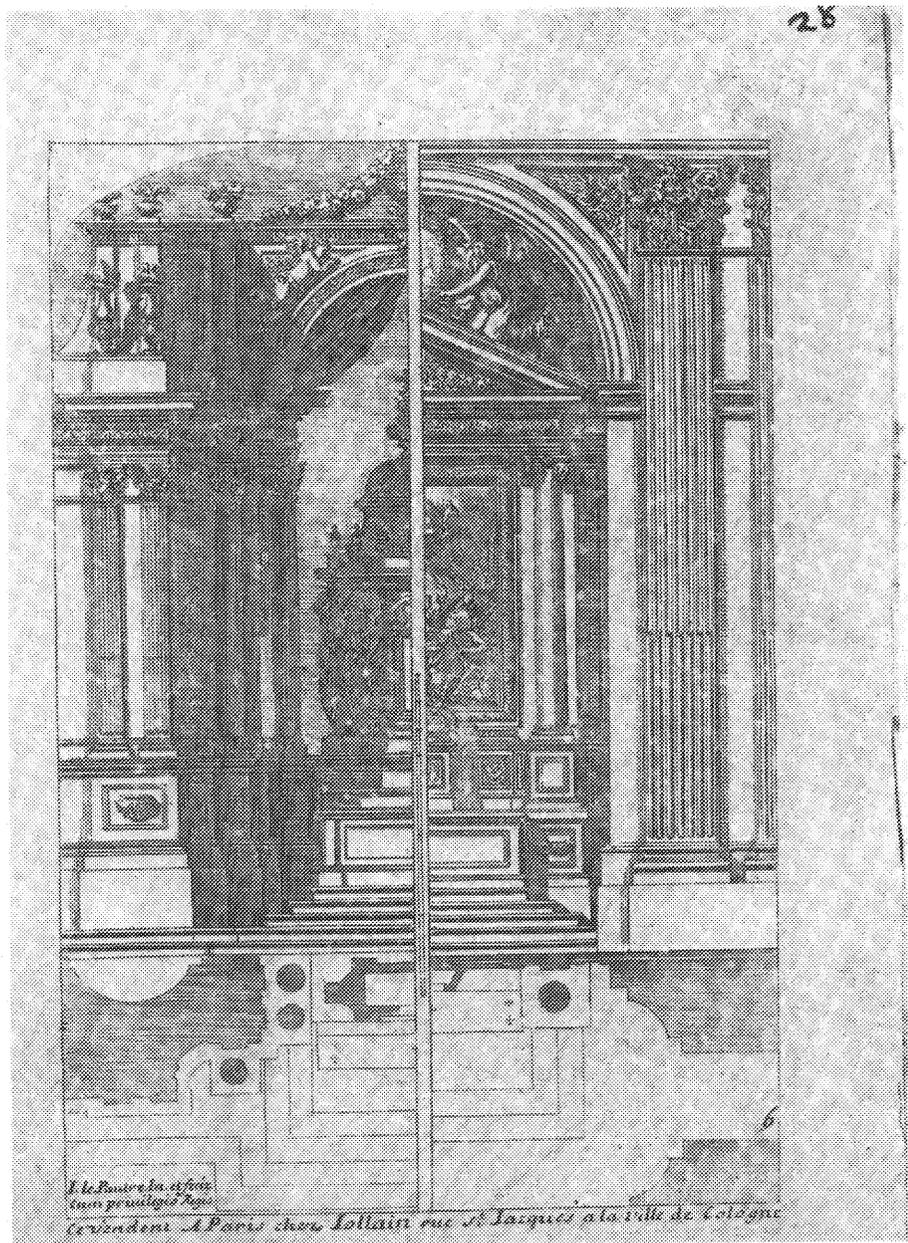
27



De Panno
In a fide

ecce videntur fieri deo dicitur cuius corpus a se velle se digne cum dicitur in dno

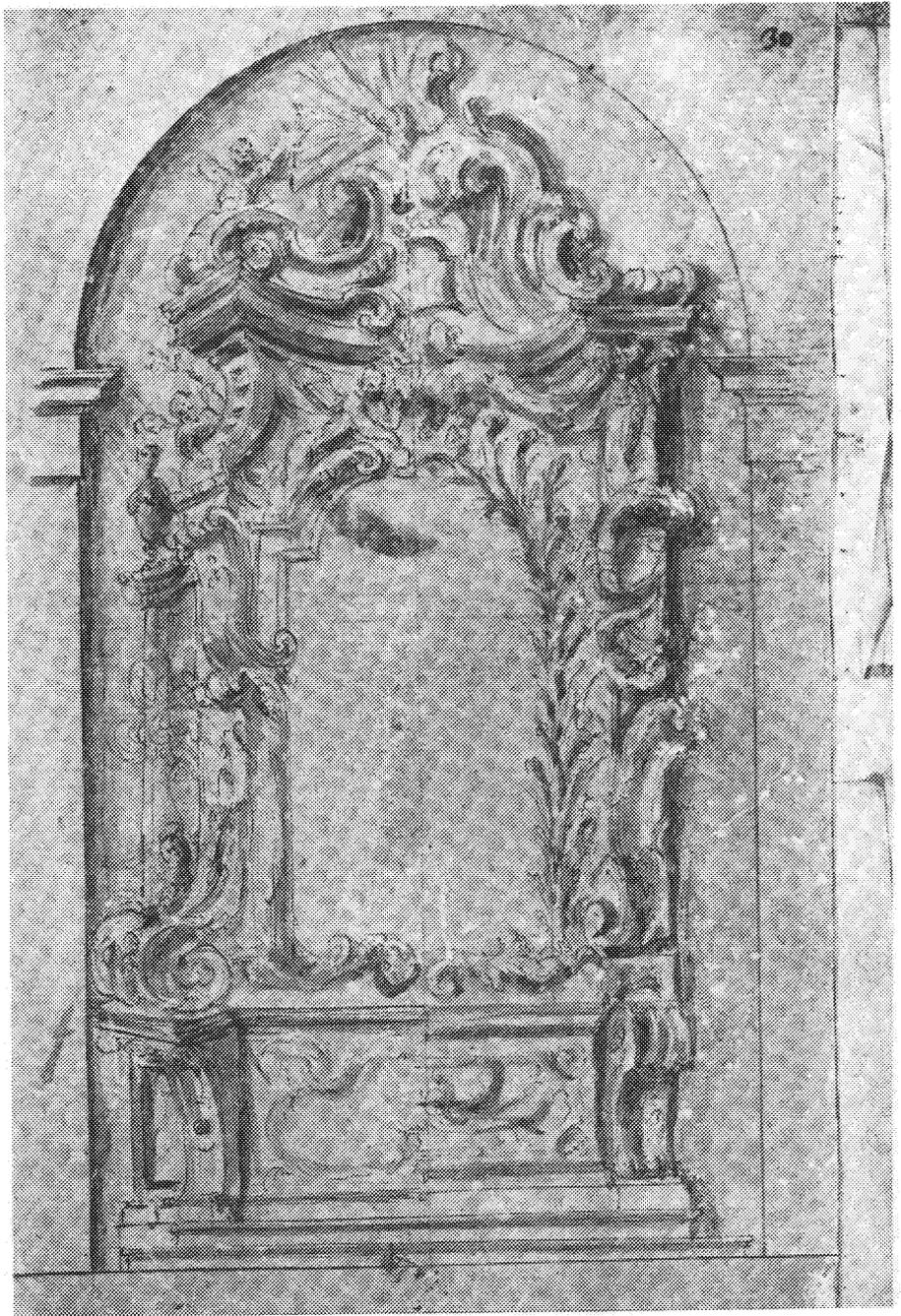
2

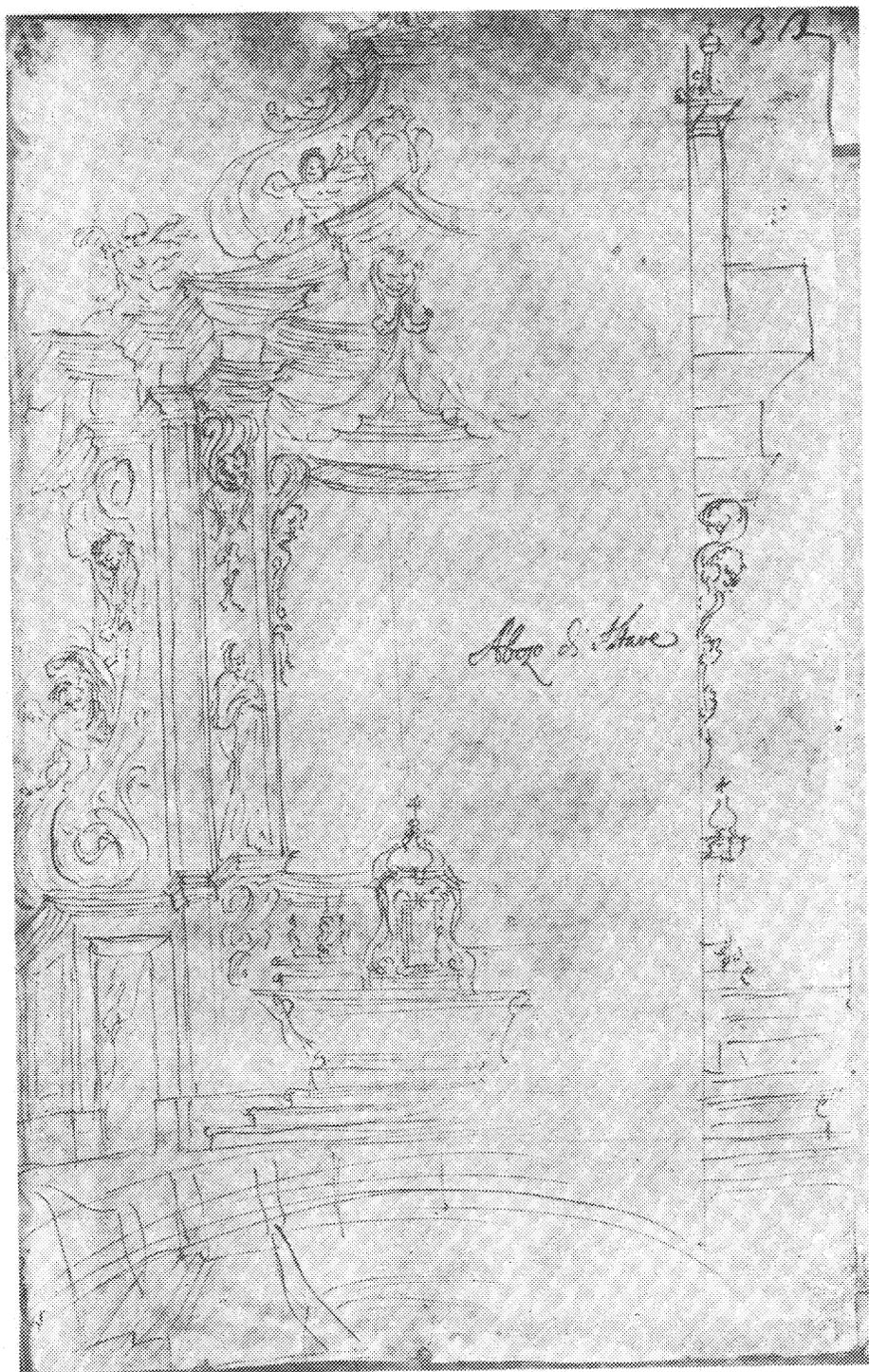


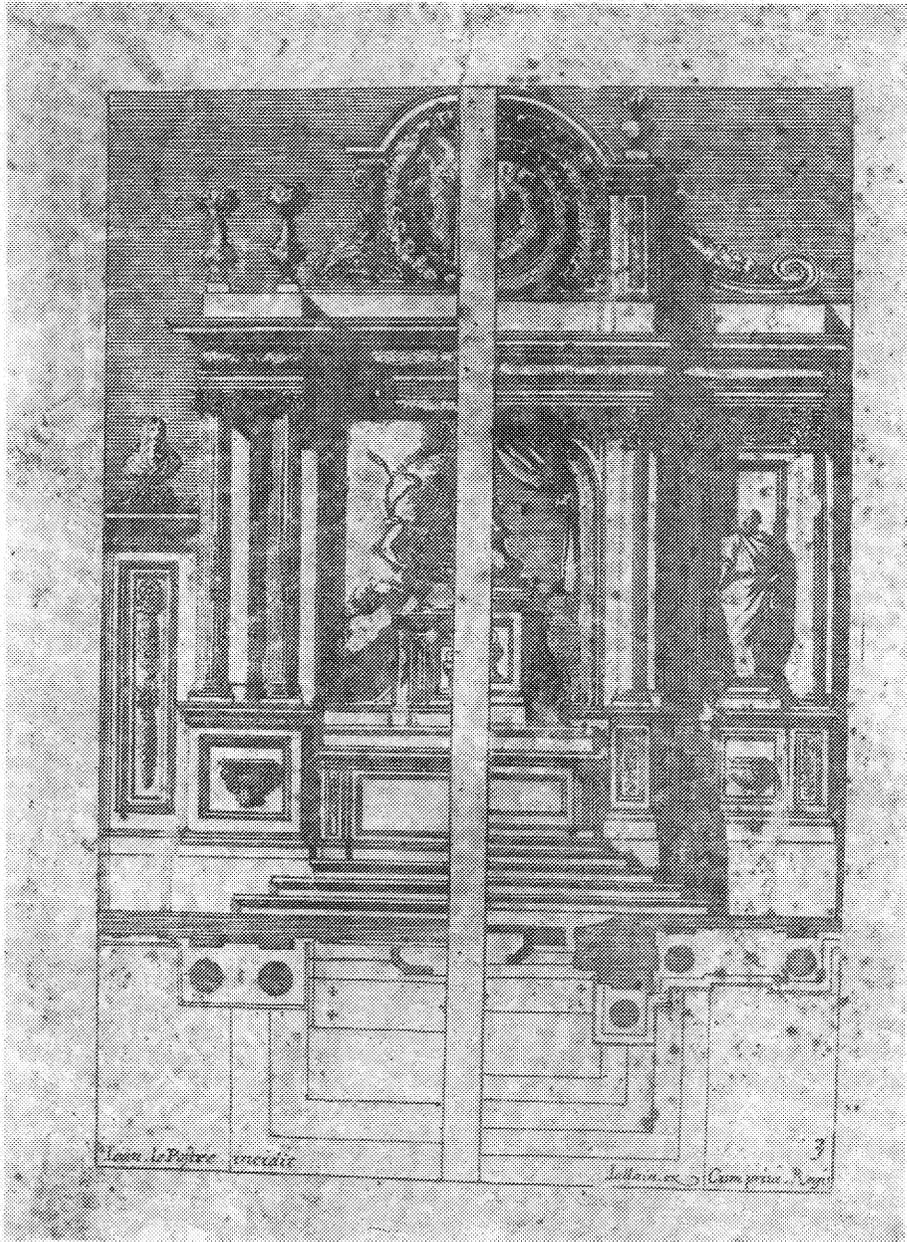
*L'Altare è stato
fatto per ordine del*

Cardinale A Paris chez Soliani rue St Jacques alla ville de Cologne

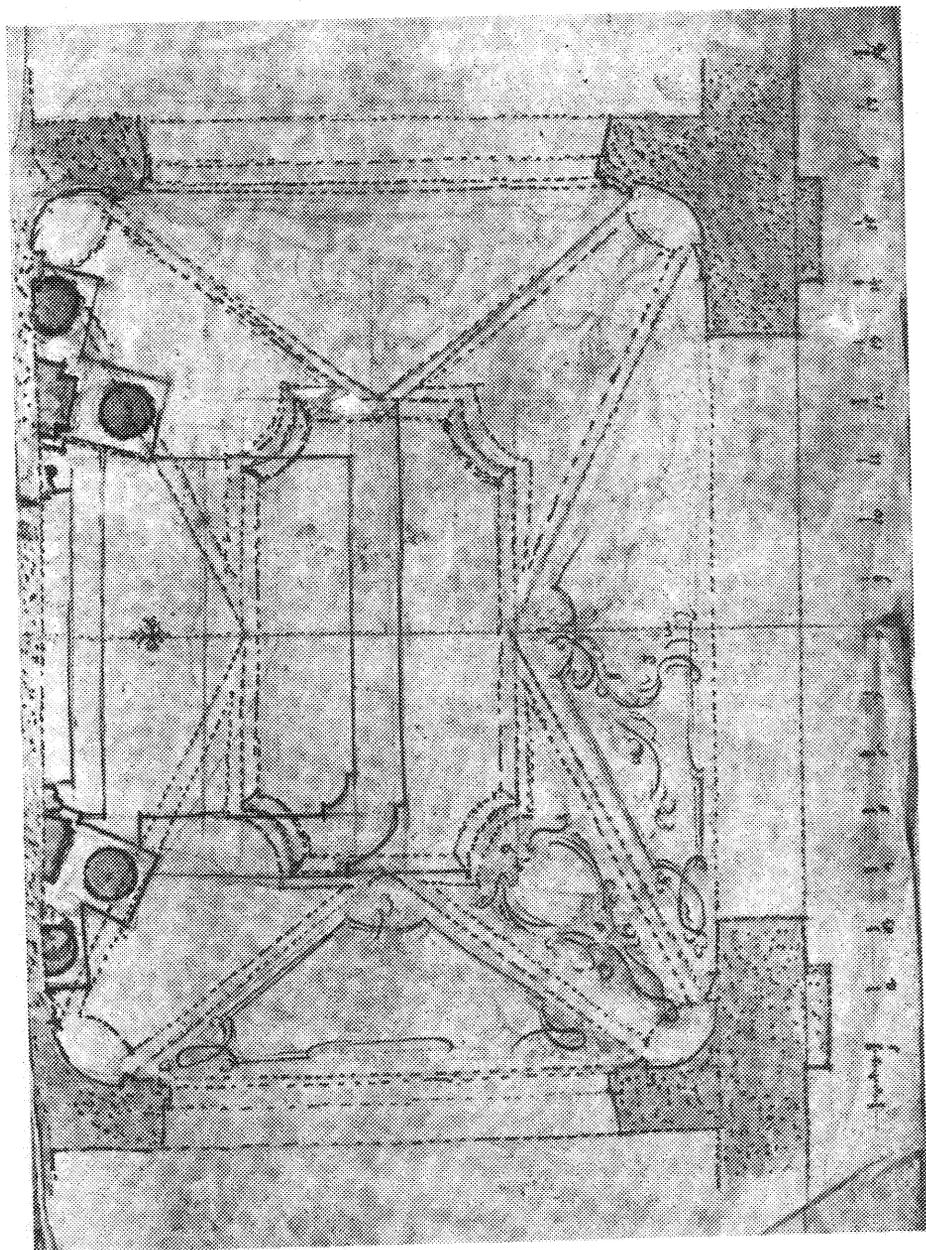
XII, 26
(Pensieri d'Altari)

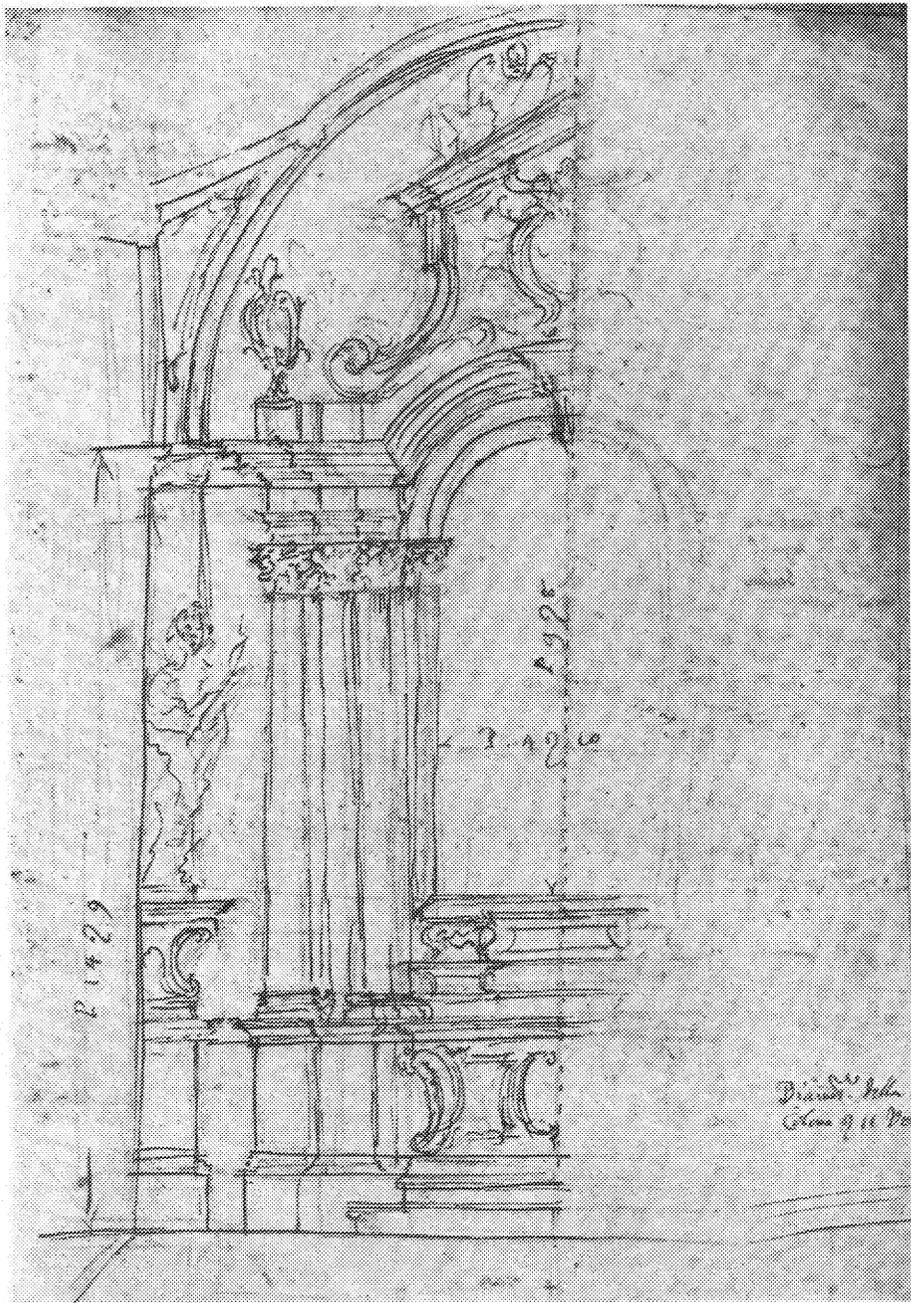




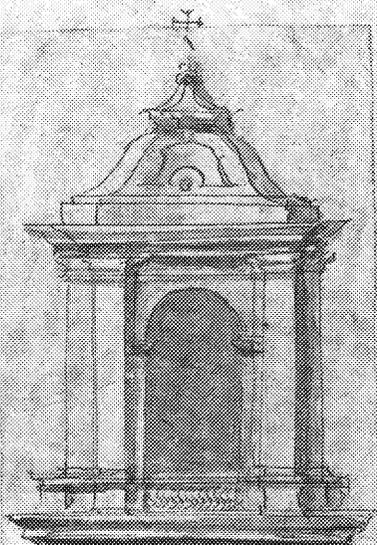


XII, 30
(Pensieri d'Altari)





Campanila Moderno del Pantcon in Roma.

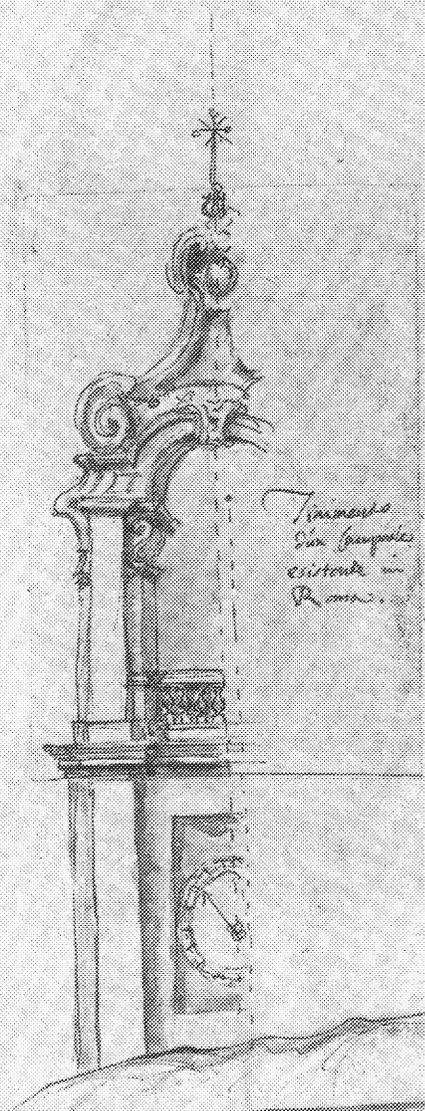


Finimento di Campanila
Chiesa

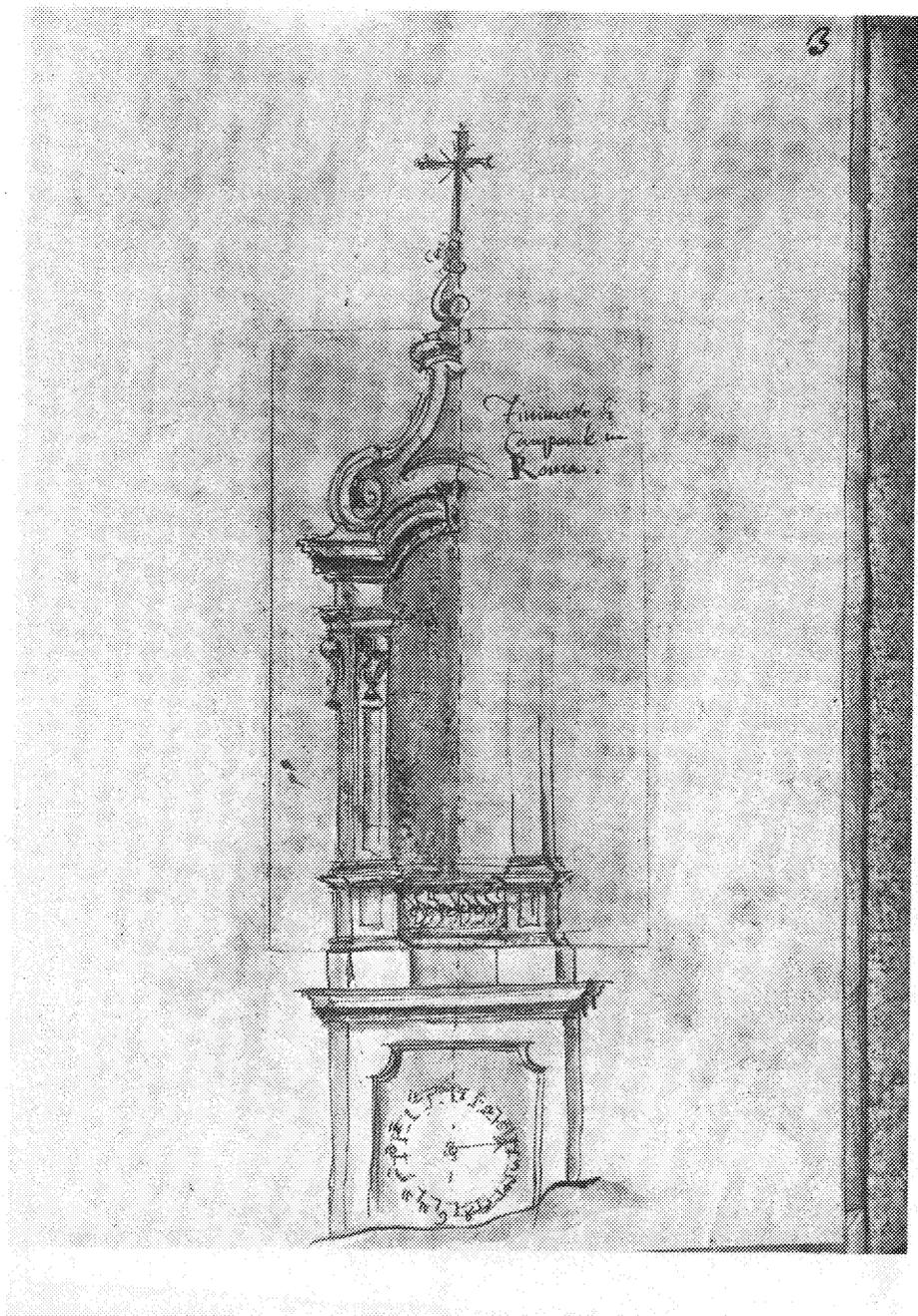
D. Vito Celli

Due Campanila che furono
eretti in tempo del Pontefice
Innocenzo a Pappasolario VIII
al Pantcon, uno di pasta
di marmo l'altro di gesso, e furono
alla fine del Pontefice
Papa.

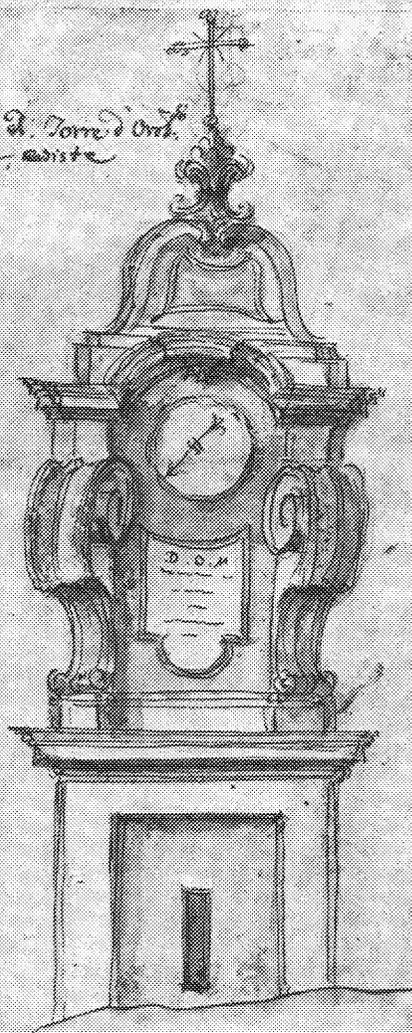
2



Finimento
con Campanile
esistente in
Roma.



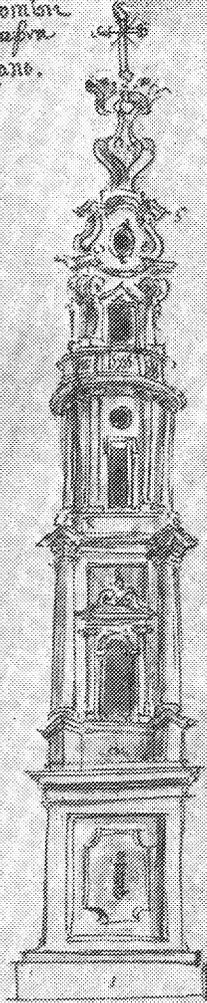
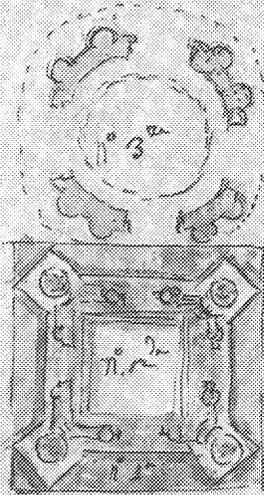
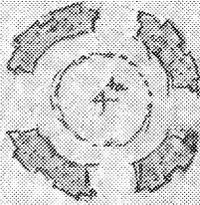
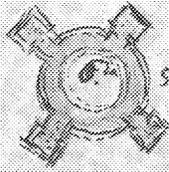
Questo finimento di Torre d'Orto.
Sive Campanile, esiste
In Roma.



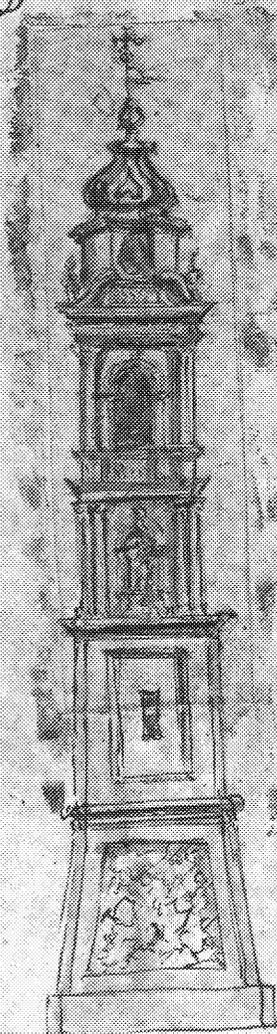
Campanile costruito sopra sei piante. 5

Abbazia della Pieve, et Chiesa del Convento S. Andrea della Trinità
in Roma

Arch. del K. Boromini
di Bisone, sopra
il Lago di Lugano.

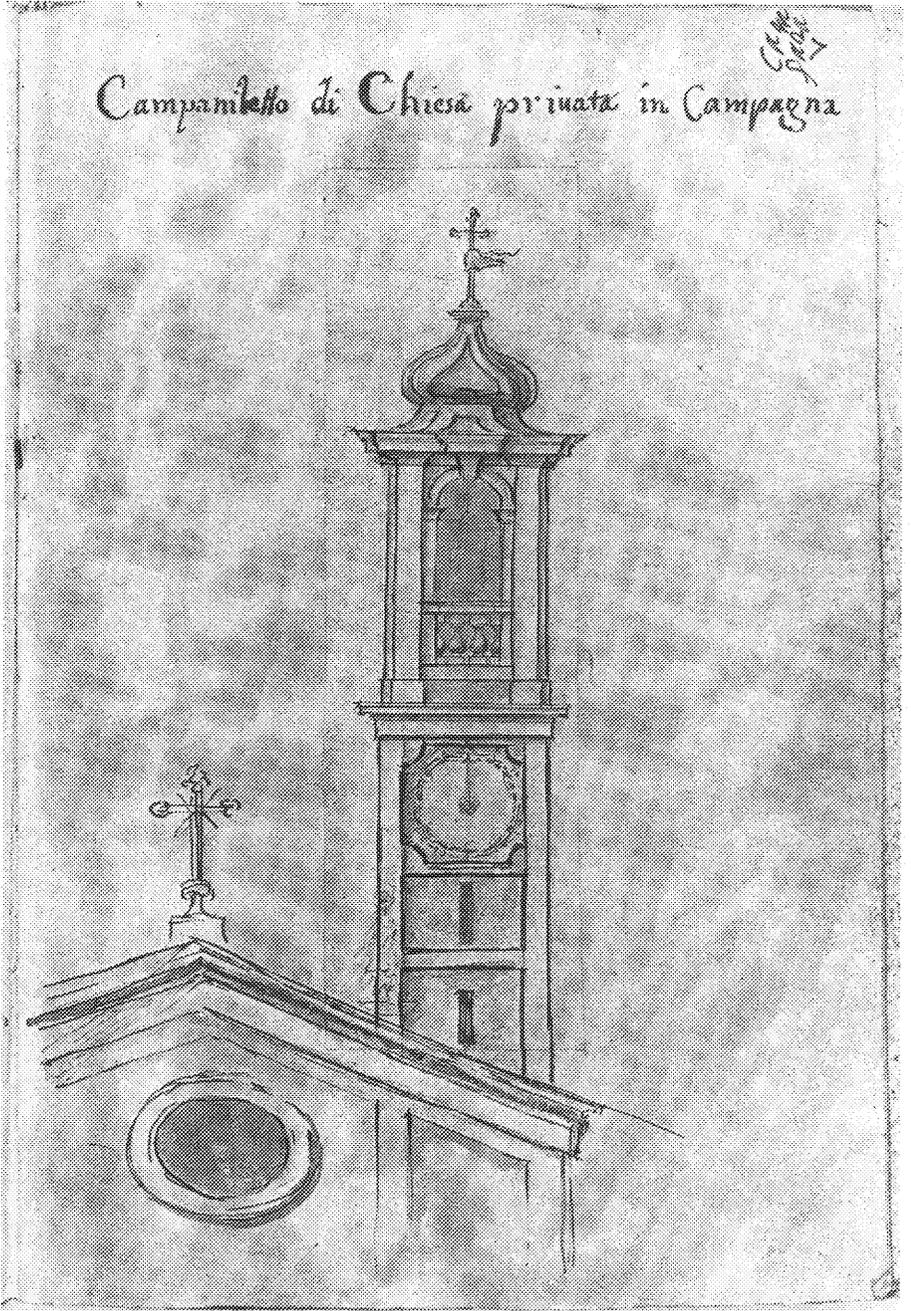


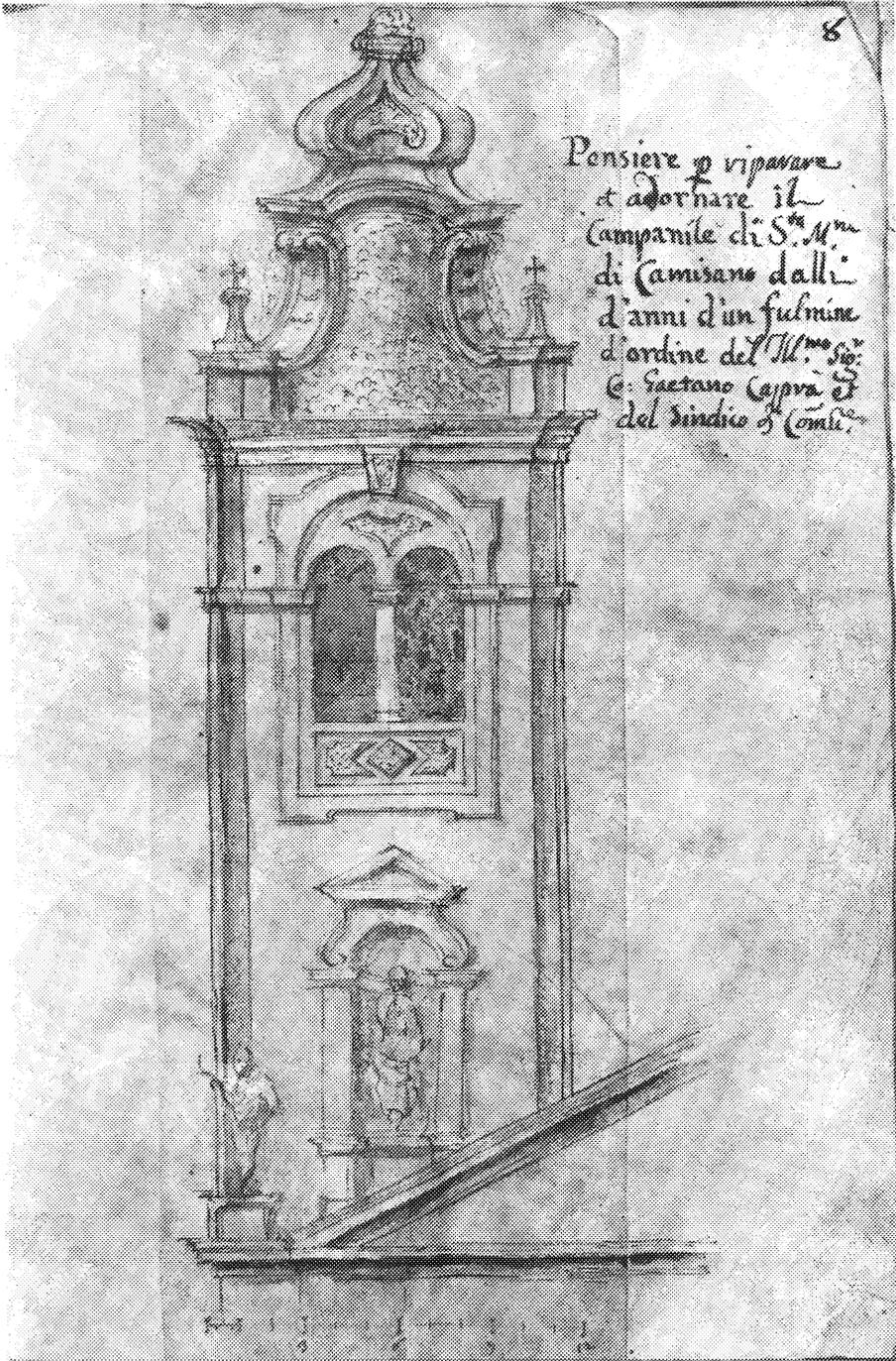
Campanile della Basilica di S.
Steffano in Milano.



Campanile di Chiesa privata in Campagna

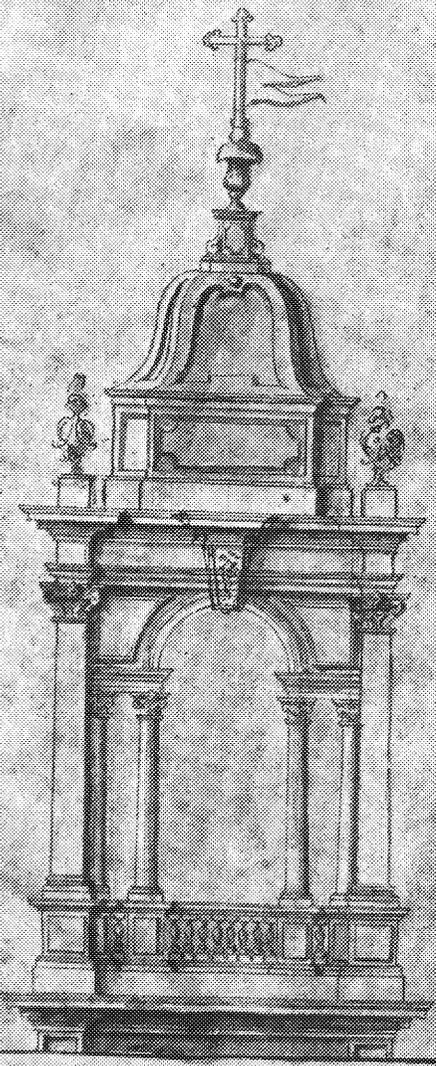
*del
1714*





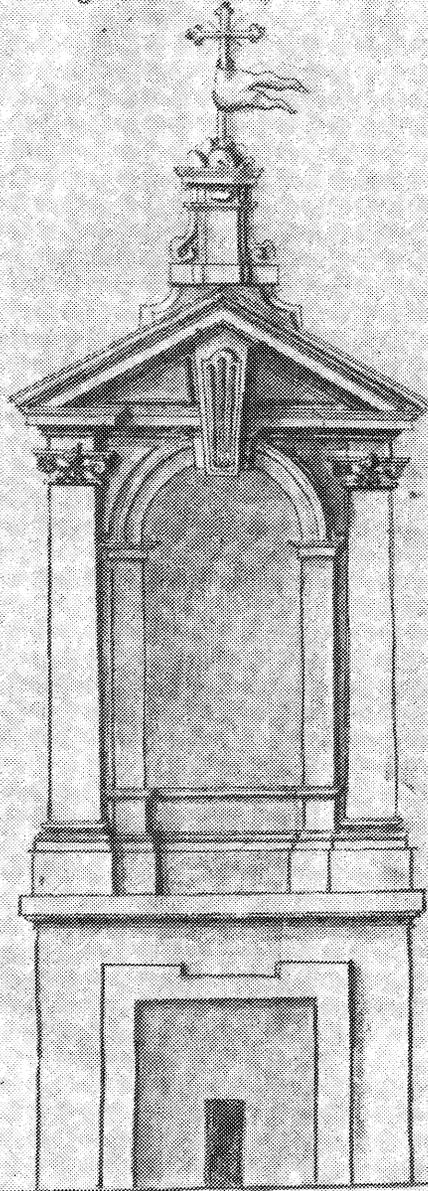
Pensiere p^o riparare
e adornare il
Campanile di S. M.^{na}
di Camisano dalli
d'anni d'un fulmine
d'ordine del M.^{mo} Sig.
G. Sactano Capra
del Sindaco di Conli.

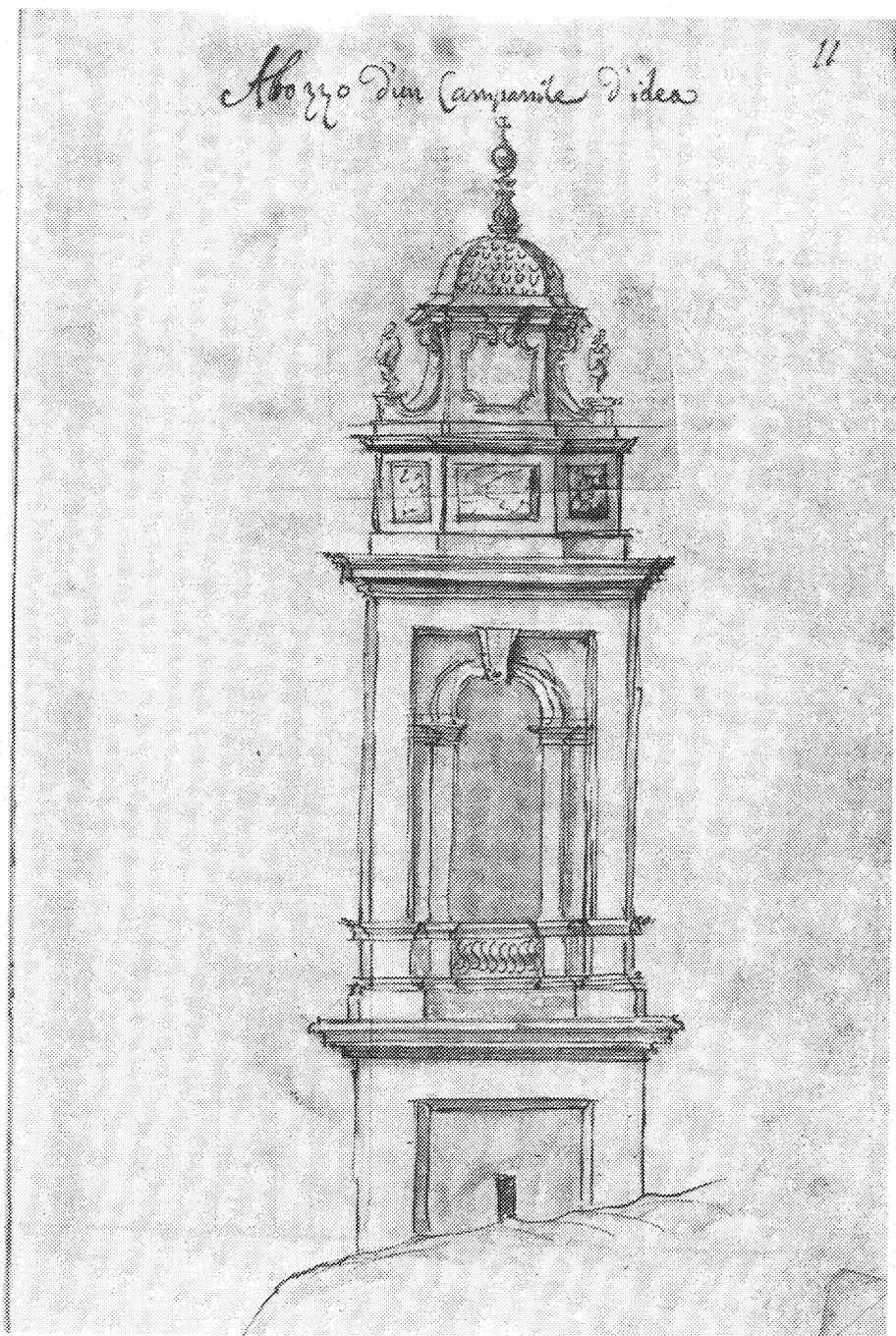
*Finimenti di un campanile del piano della campana in
corte di Milano.*



20

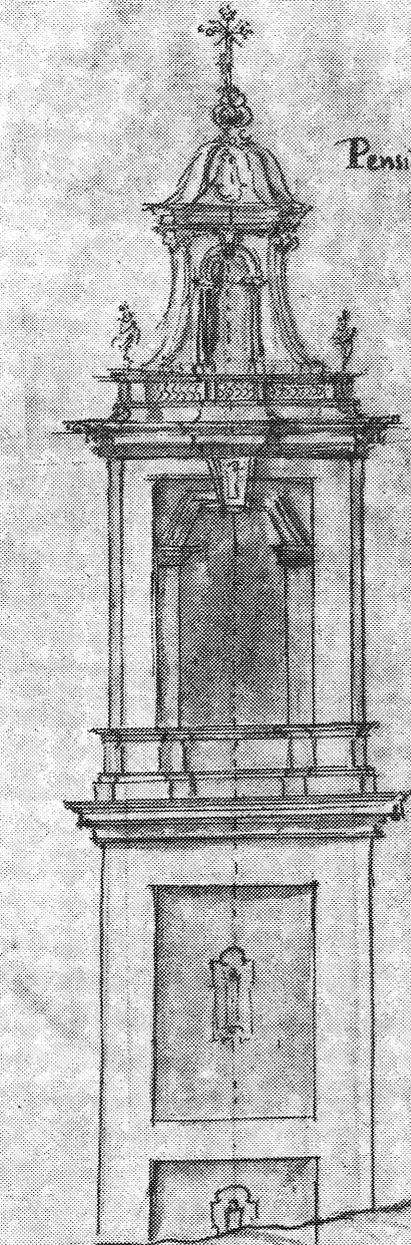
Finimento d'un Campanile in Milano.



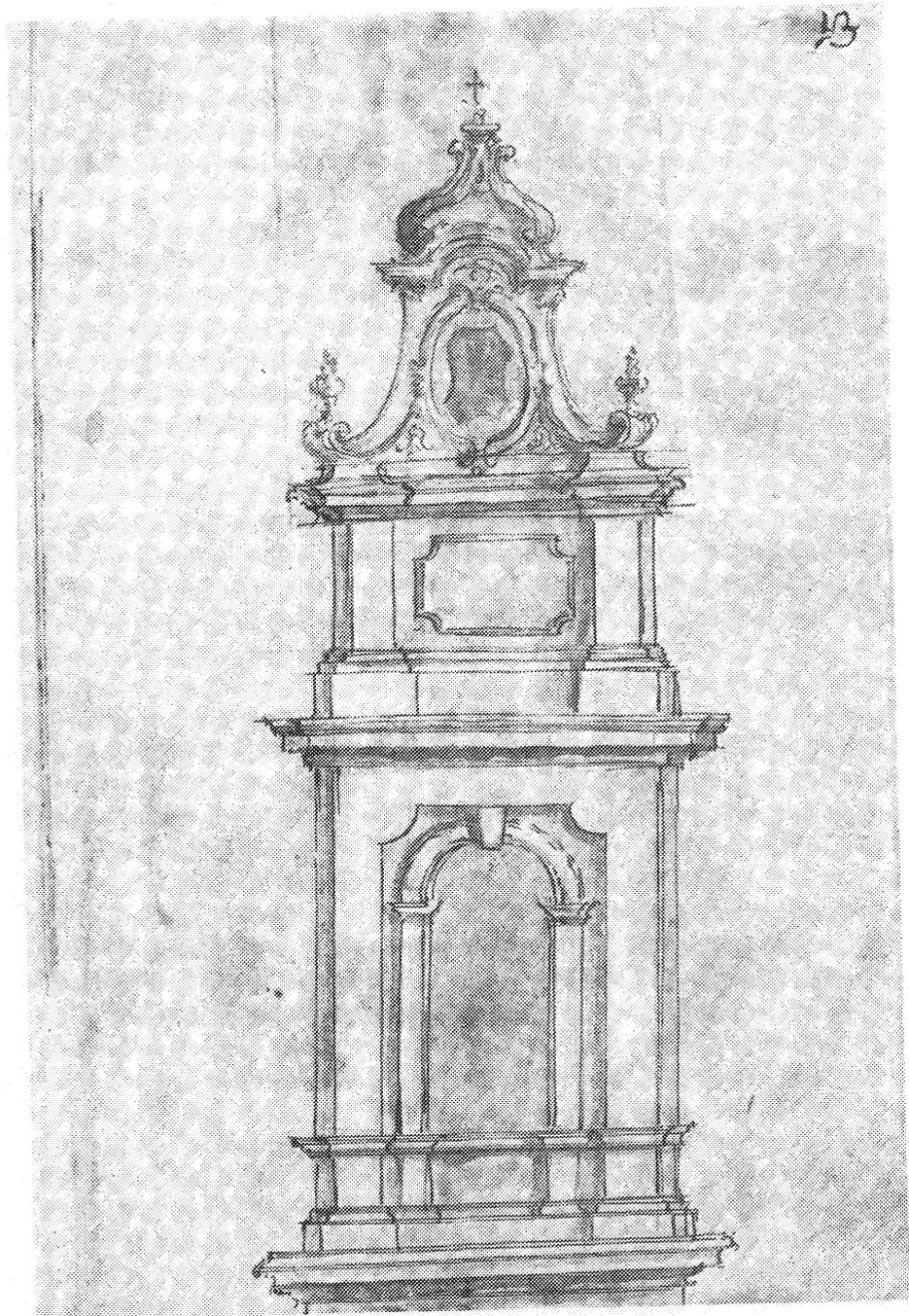


12

Pensier di Campanile

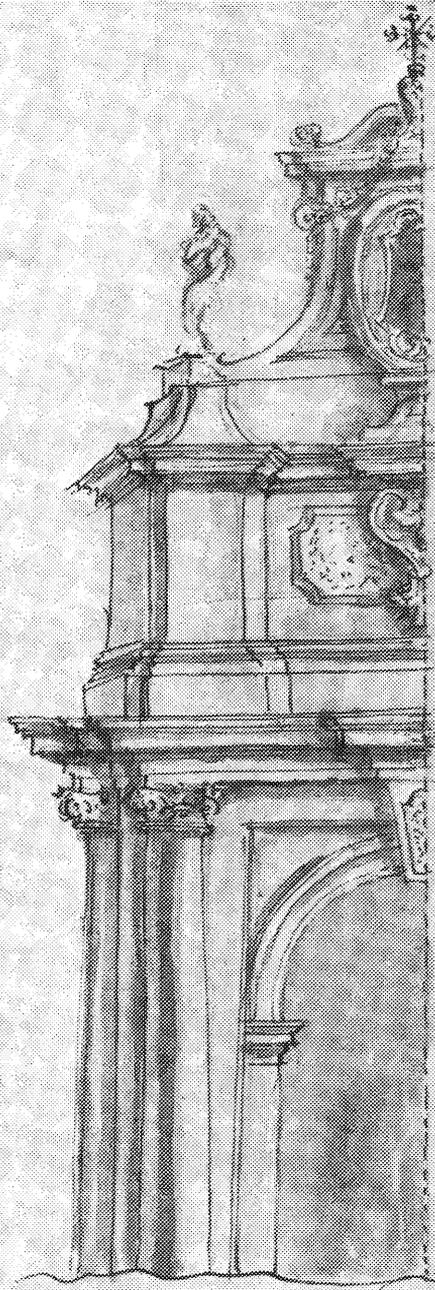


XIII, 44
(Finimenti di Campanili)

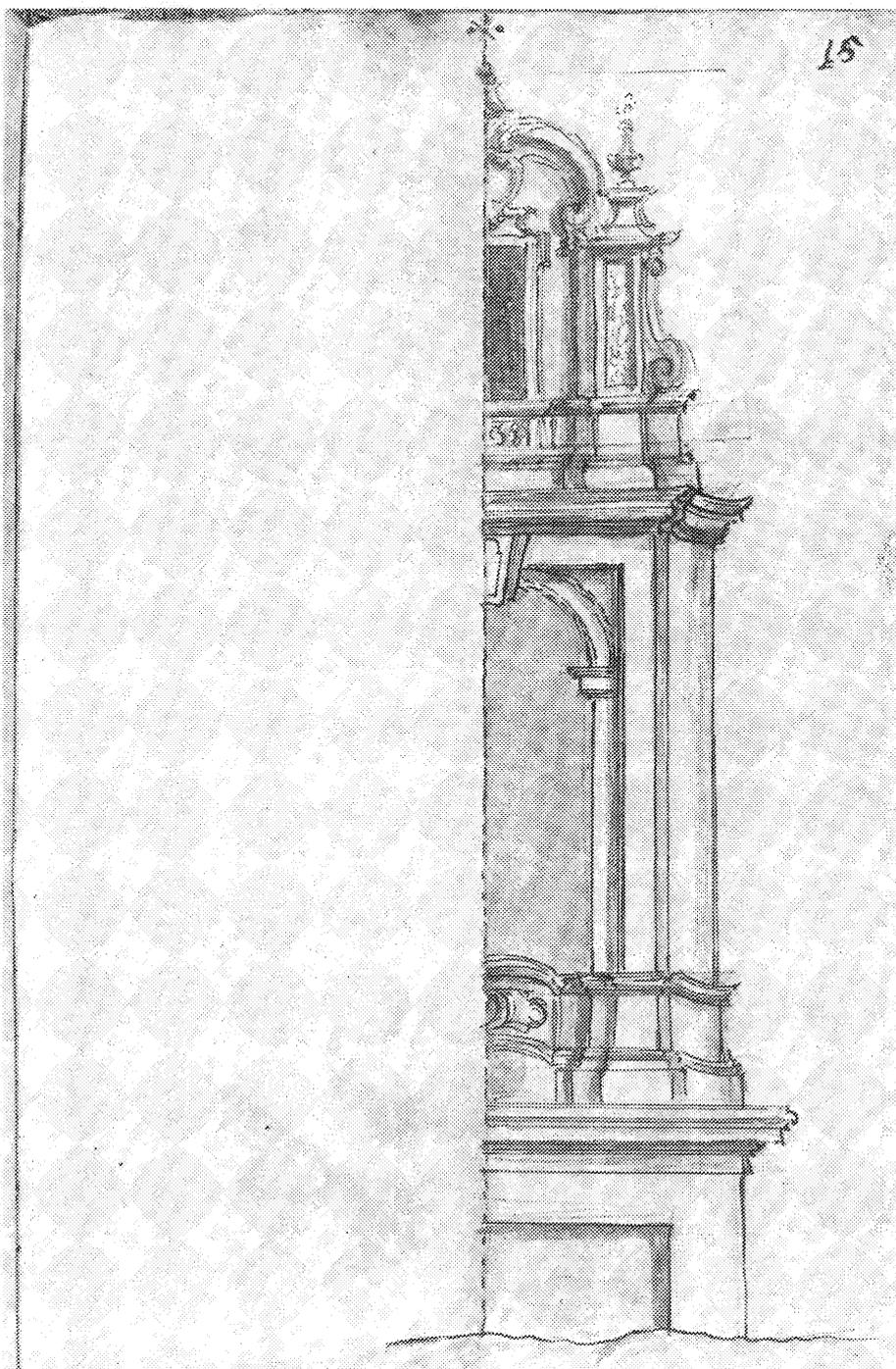


27

Pensiere d'un Finimento
di Campanile.

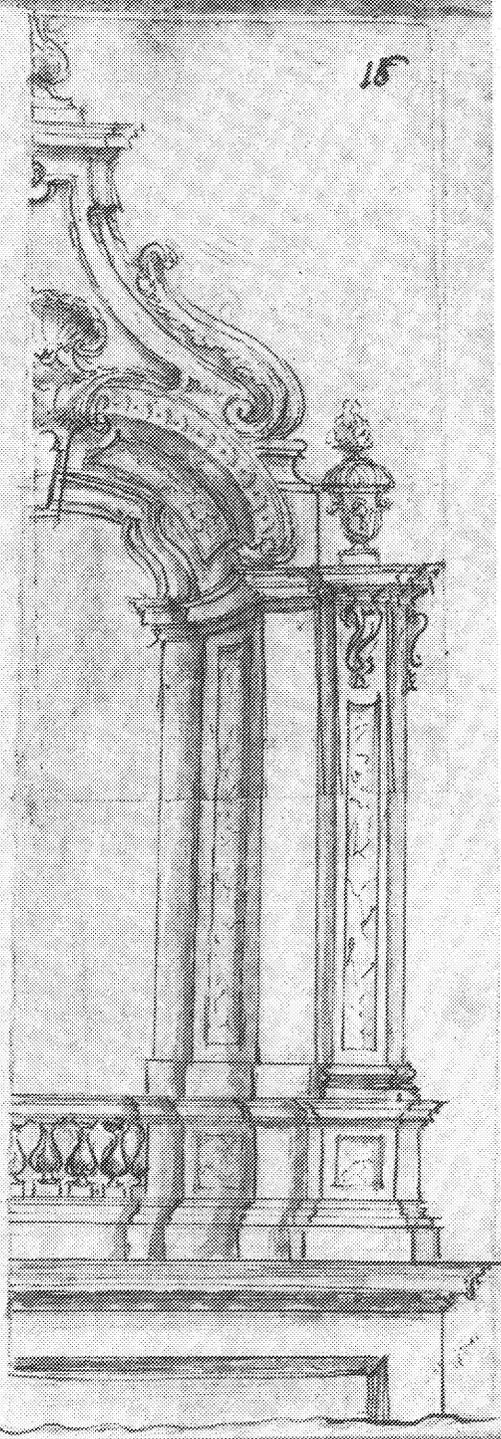


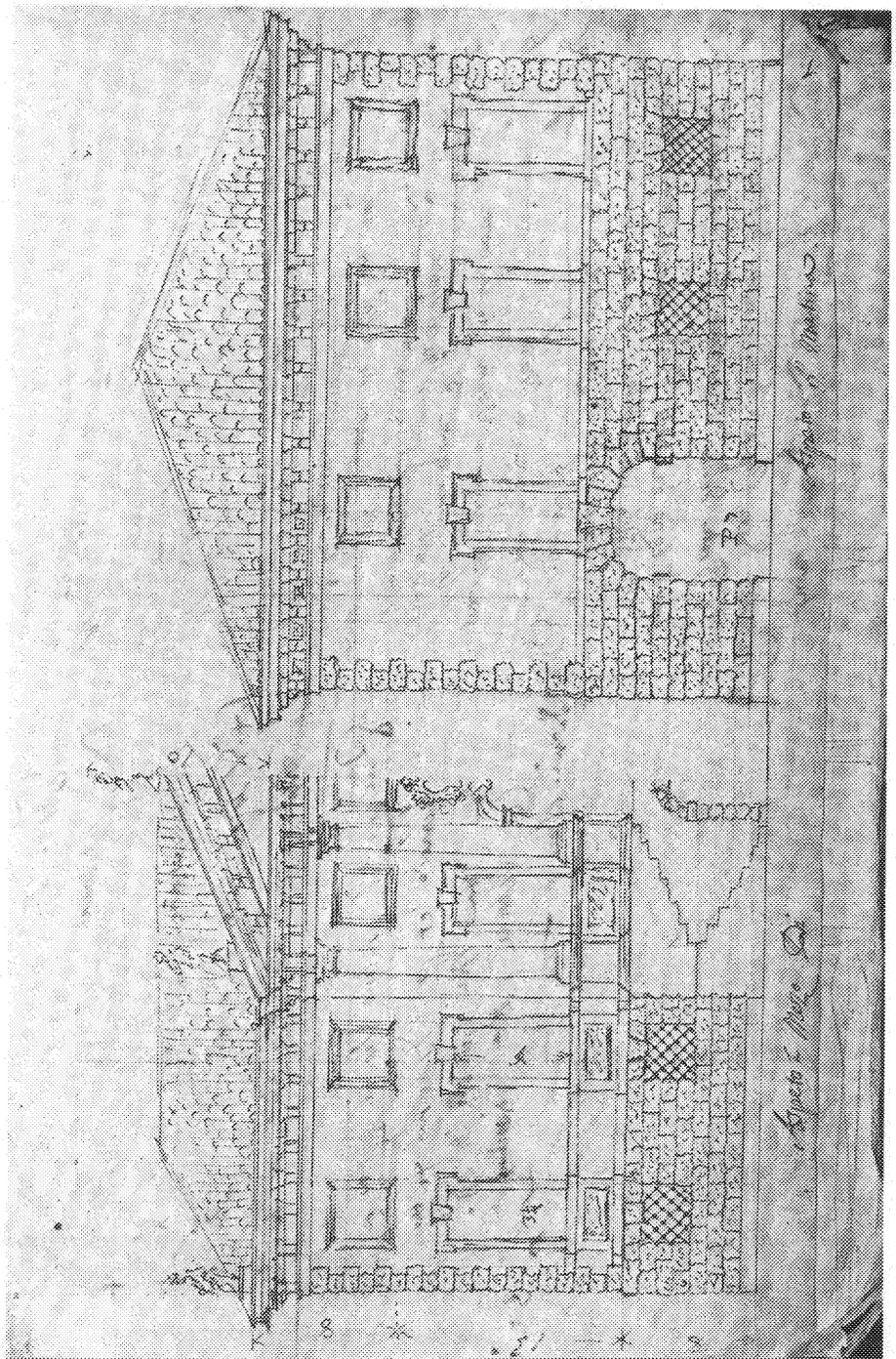
XIII, 46
(Finimenti di Campanili)

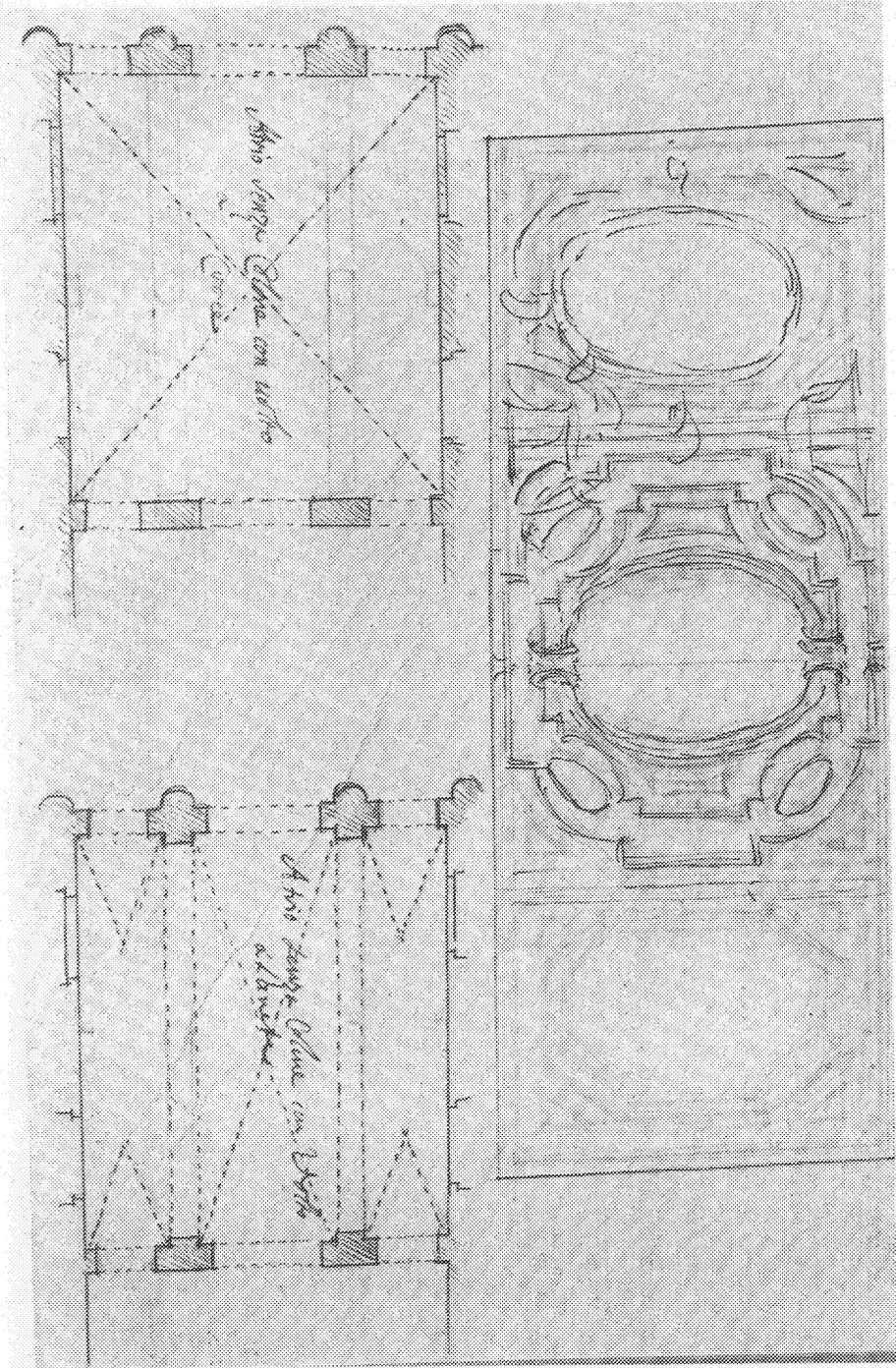


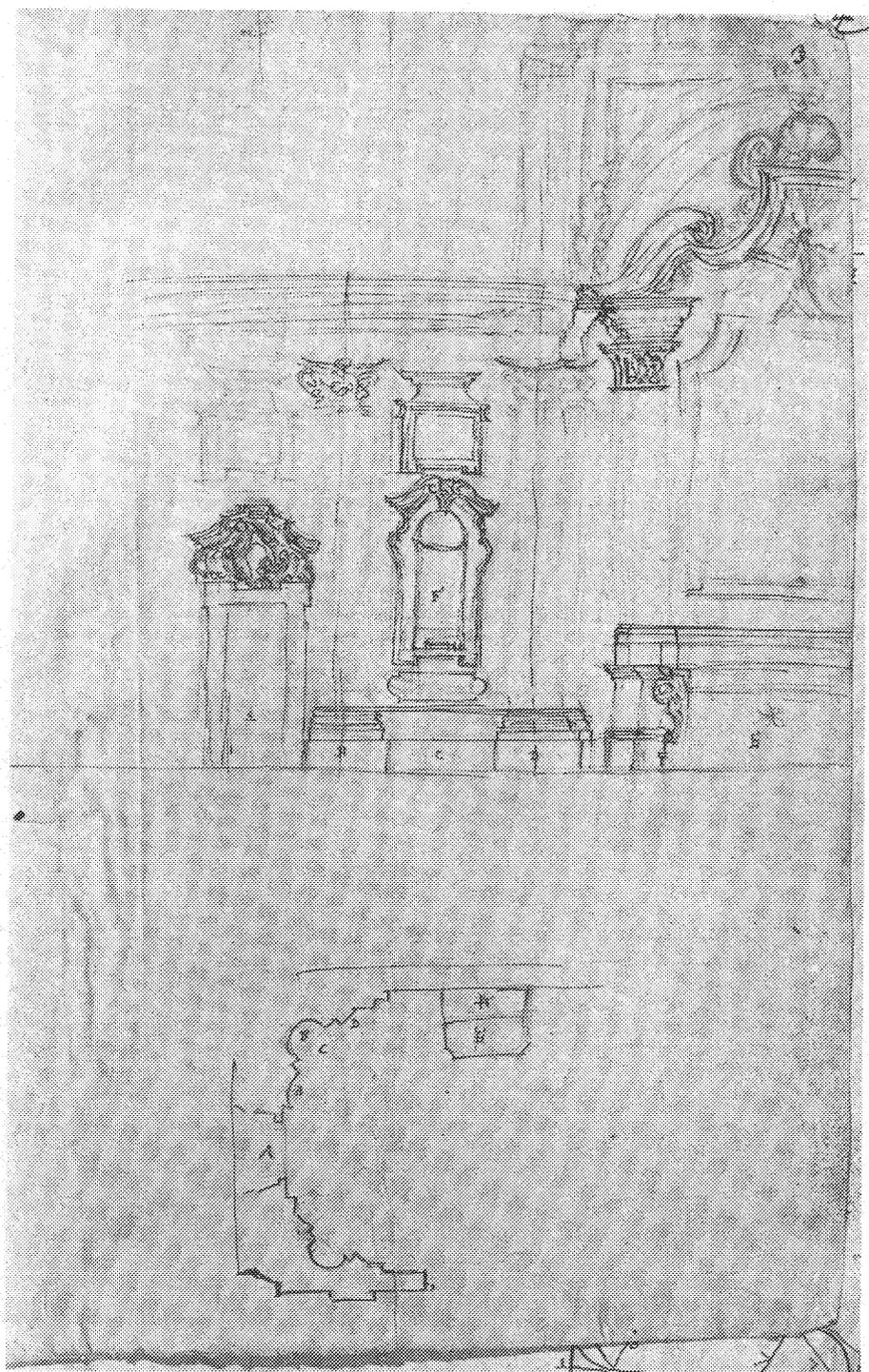
15

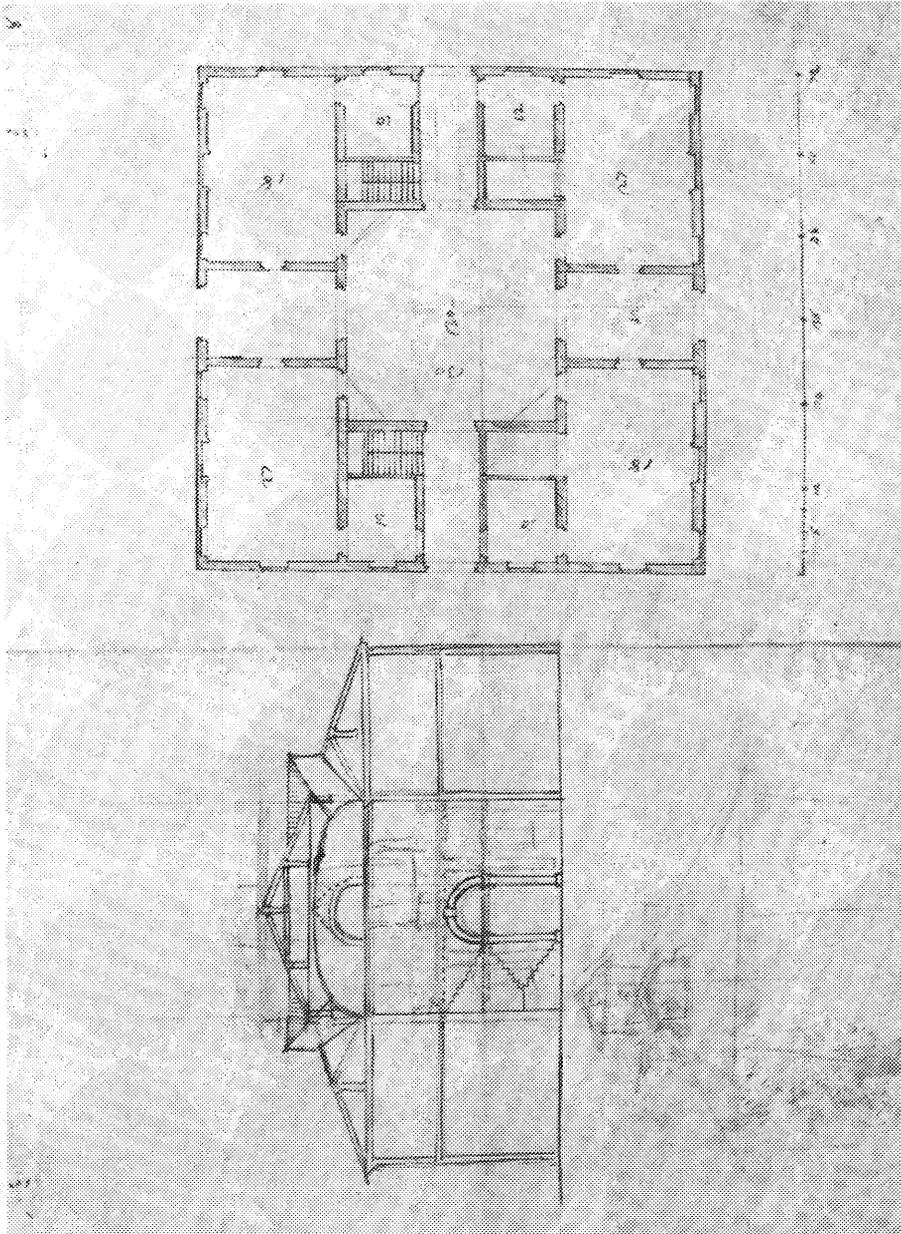
*Finimento di
Campanile et
anco d'un bel
vedere.*

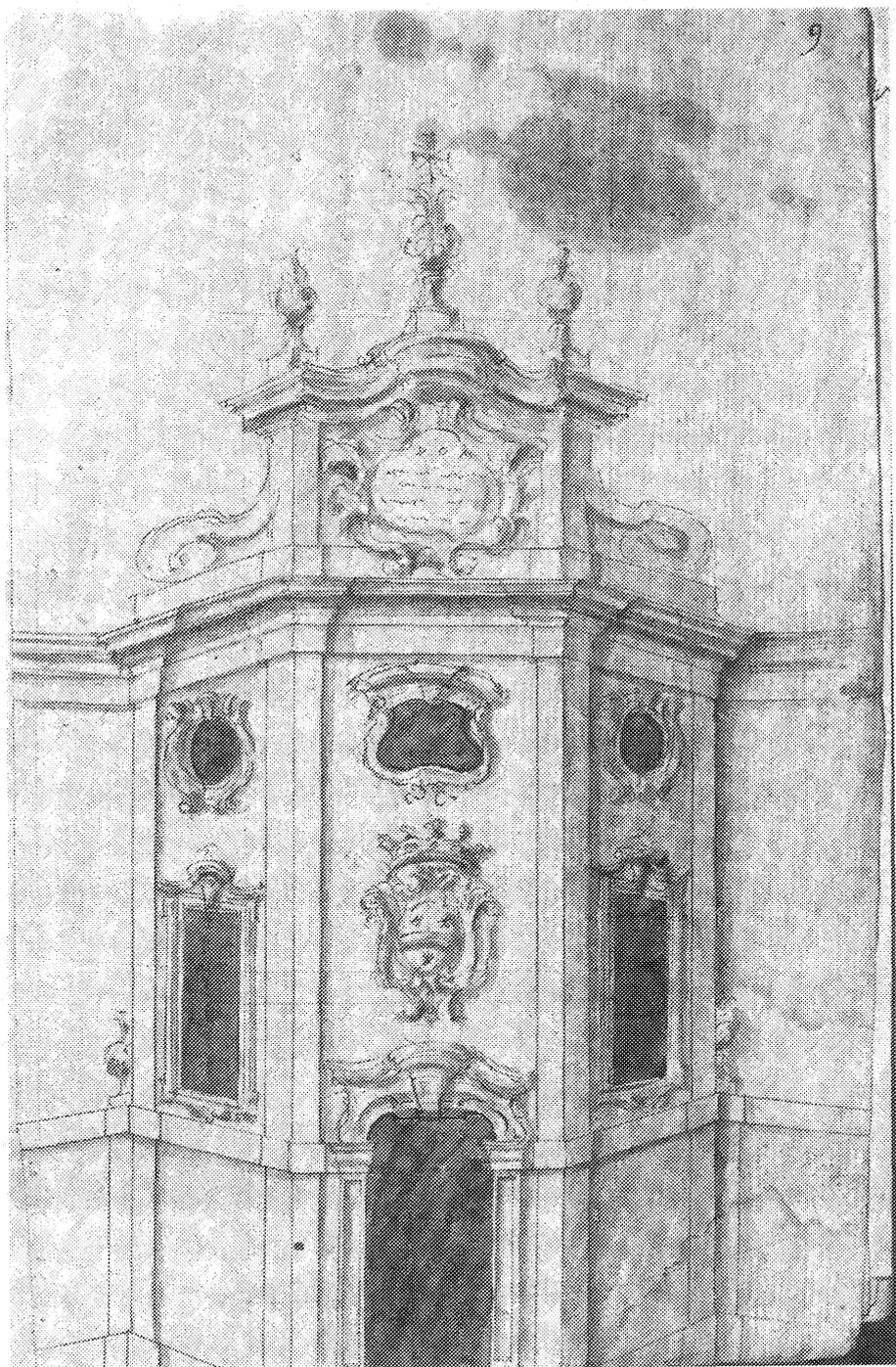








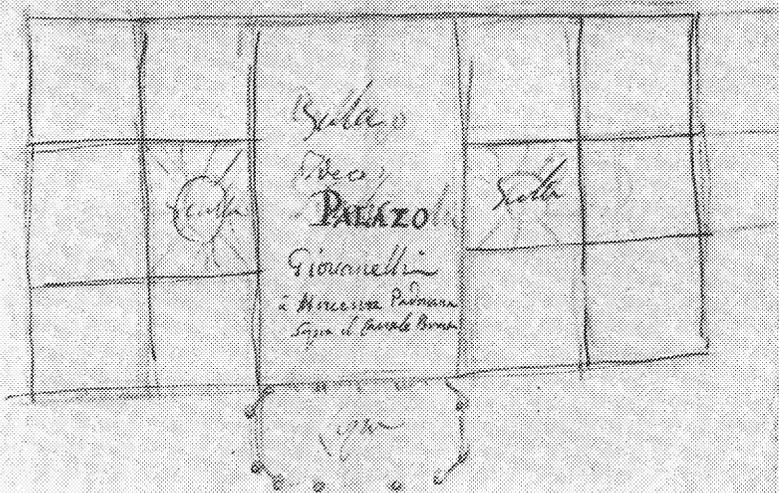




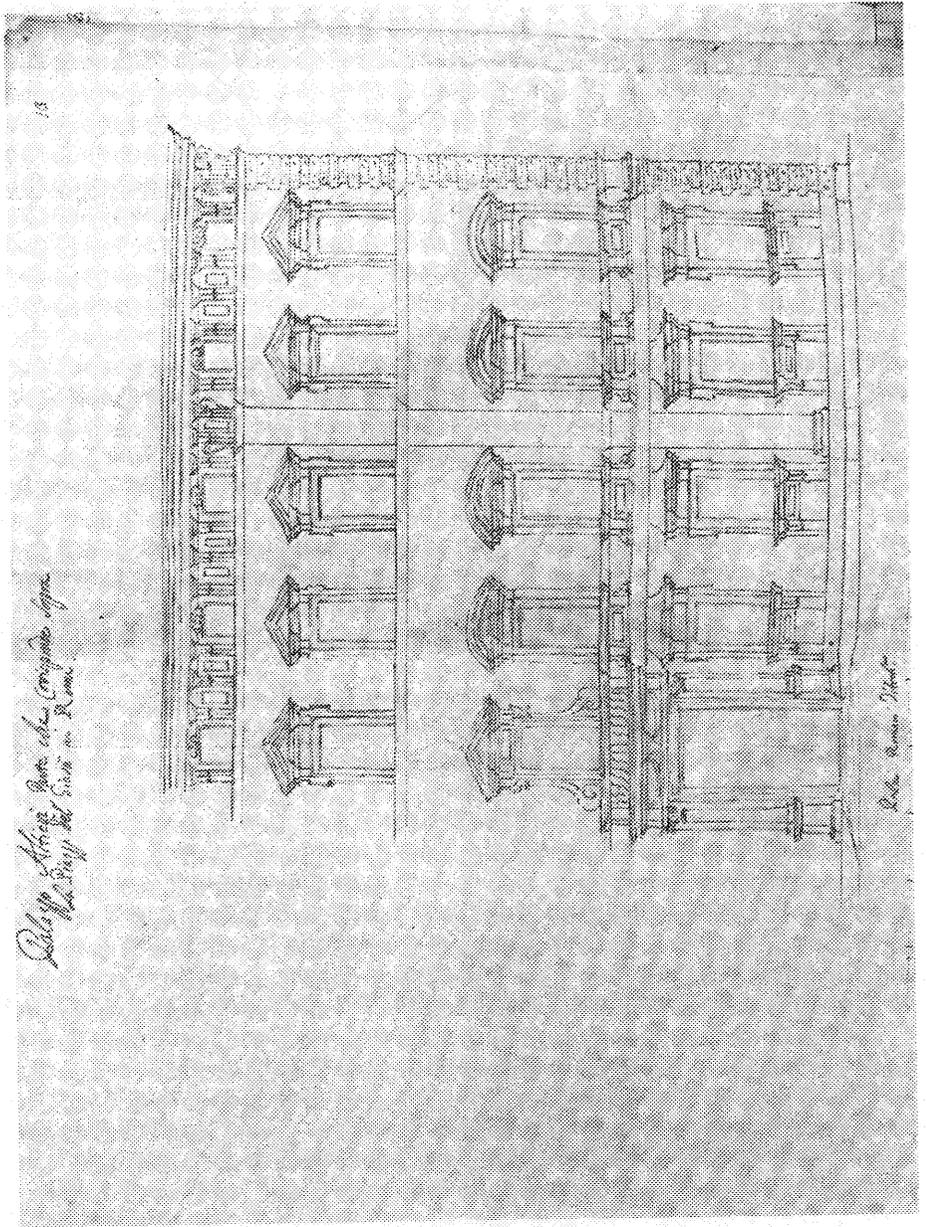
Palazzo Fini a Livenza, S. Saba
C. C. (Cassa) 14 R. L. L. L.



Palazzo
Gionanelli a Marostica Pad.

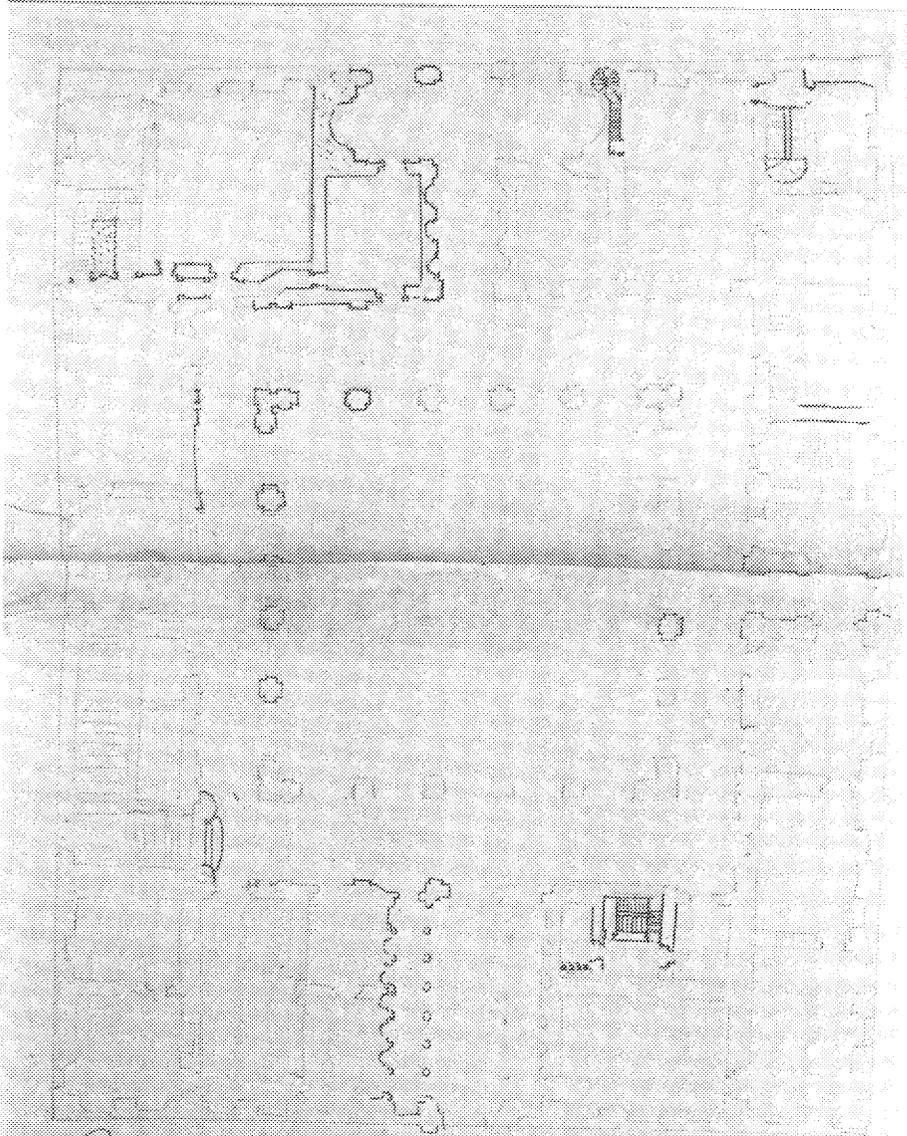


XIV, 56
(Fabbriche)



*Disegno di un Tempio
di Roma in stile
di Bramante*

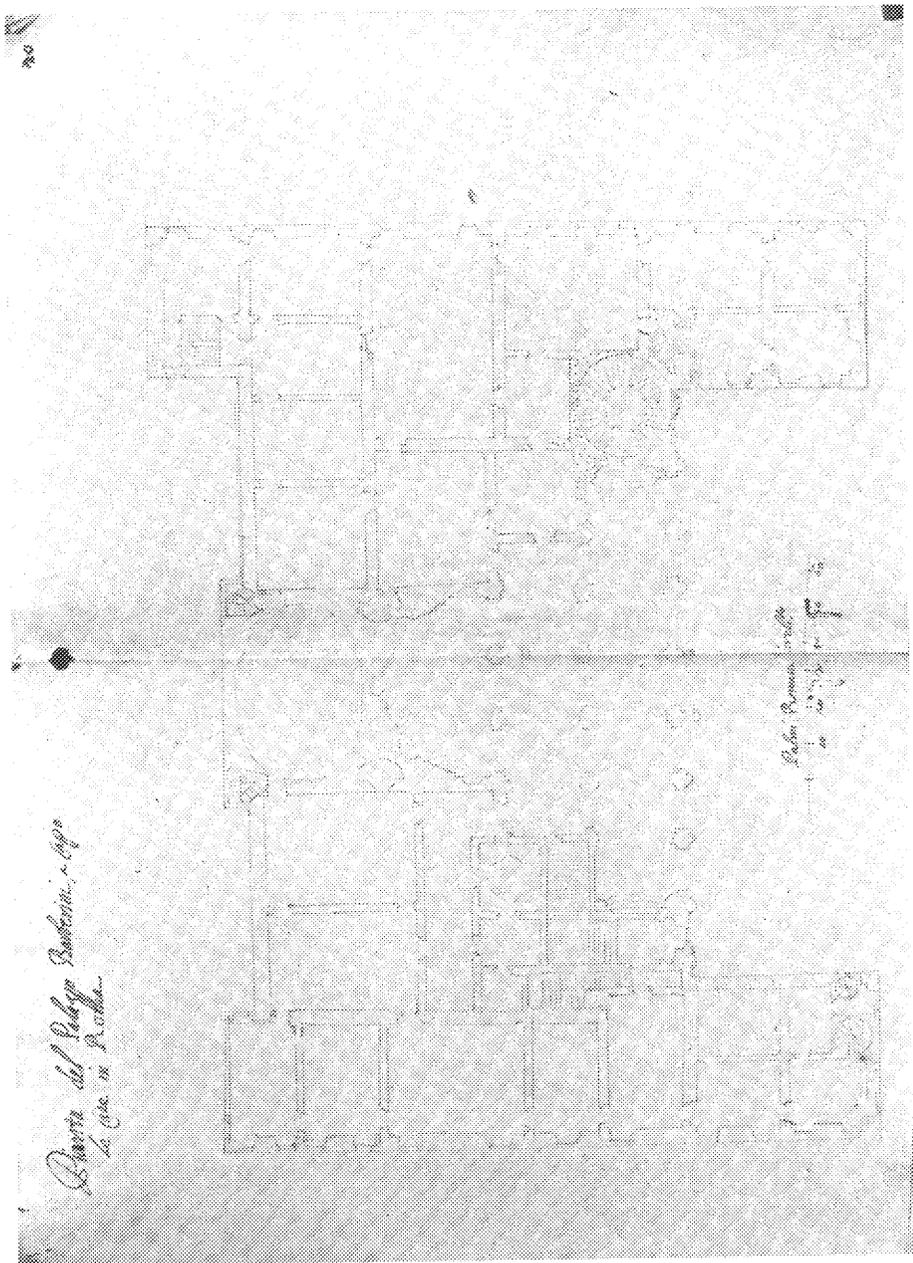
P. B. B. B. B.



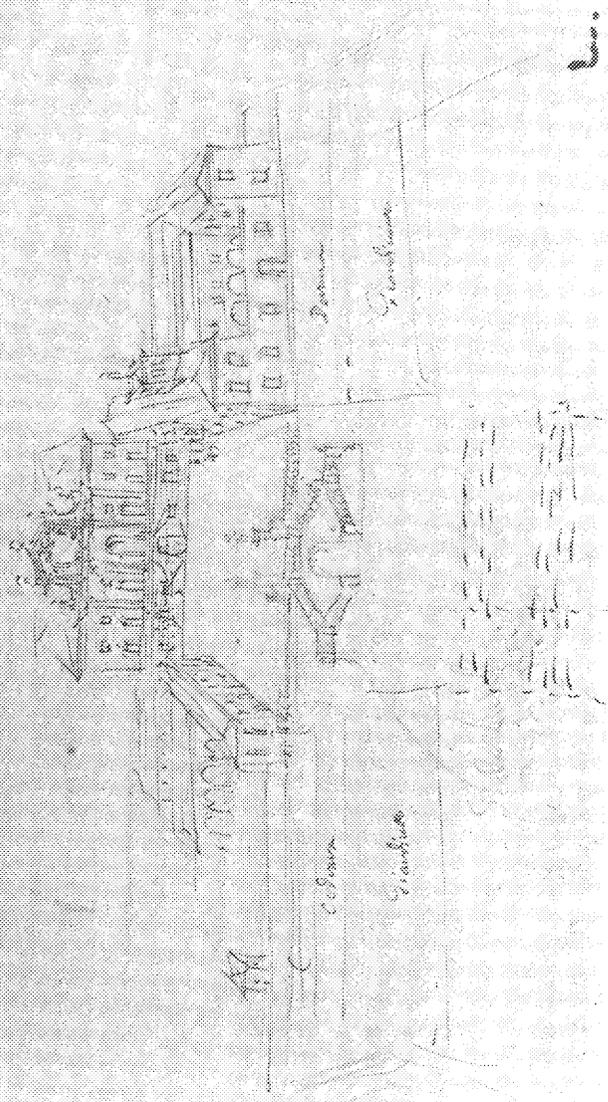
Planta del s. Palazzo Quaresimo in Roma.
Aut. Antonis Sangalli.

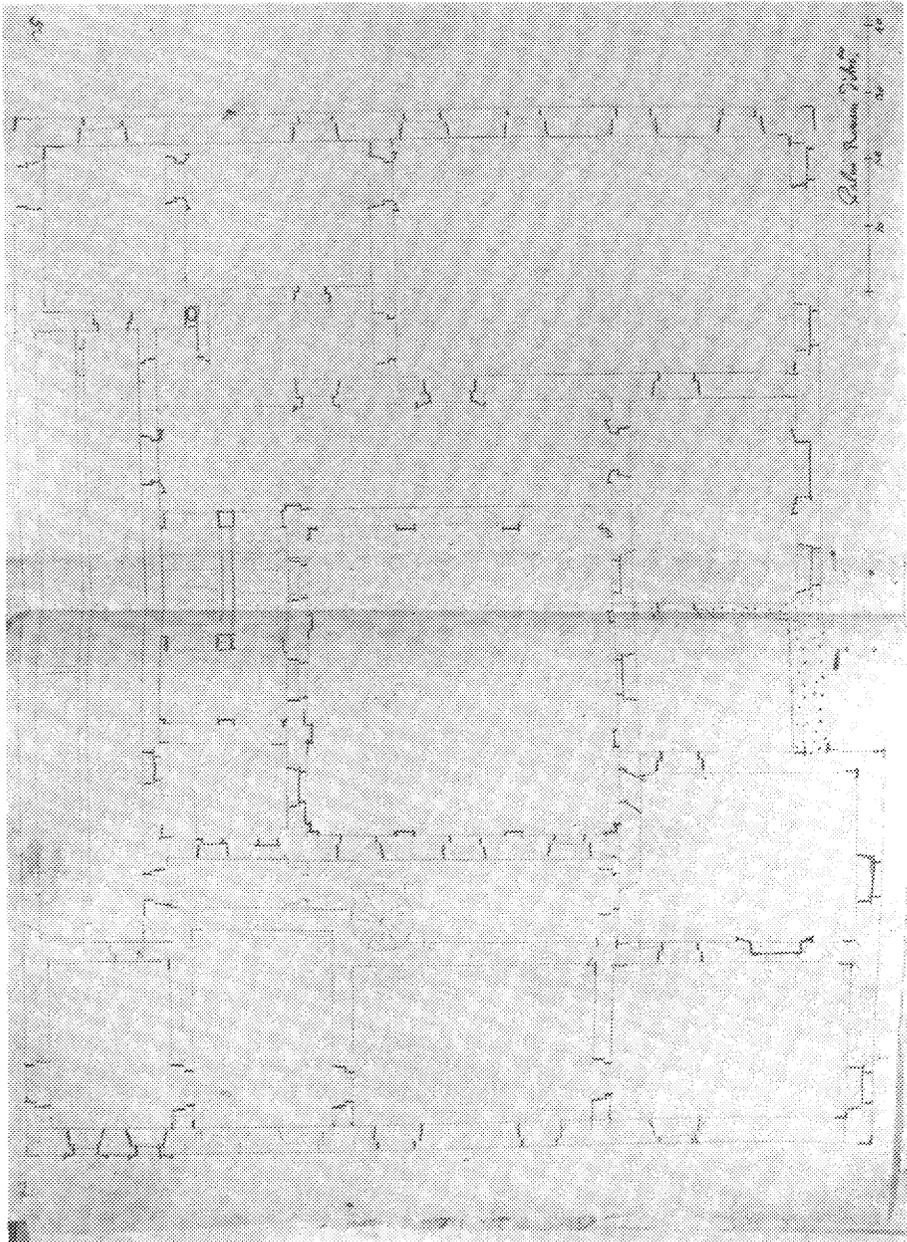
Palazzo Quaresimo in Roma
1 10 20 30 40 50 60

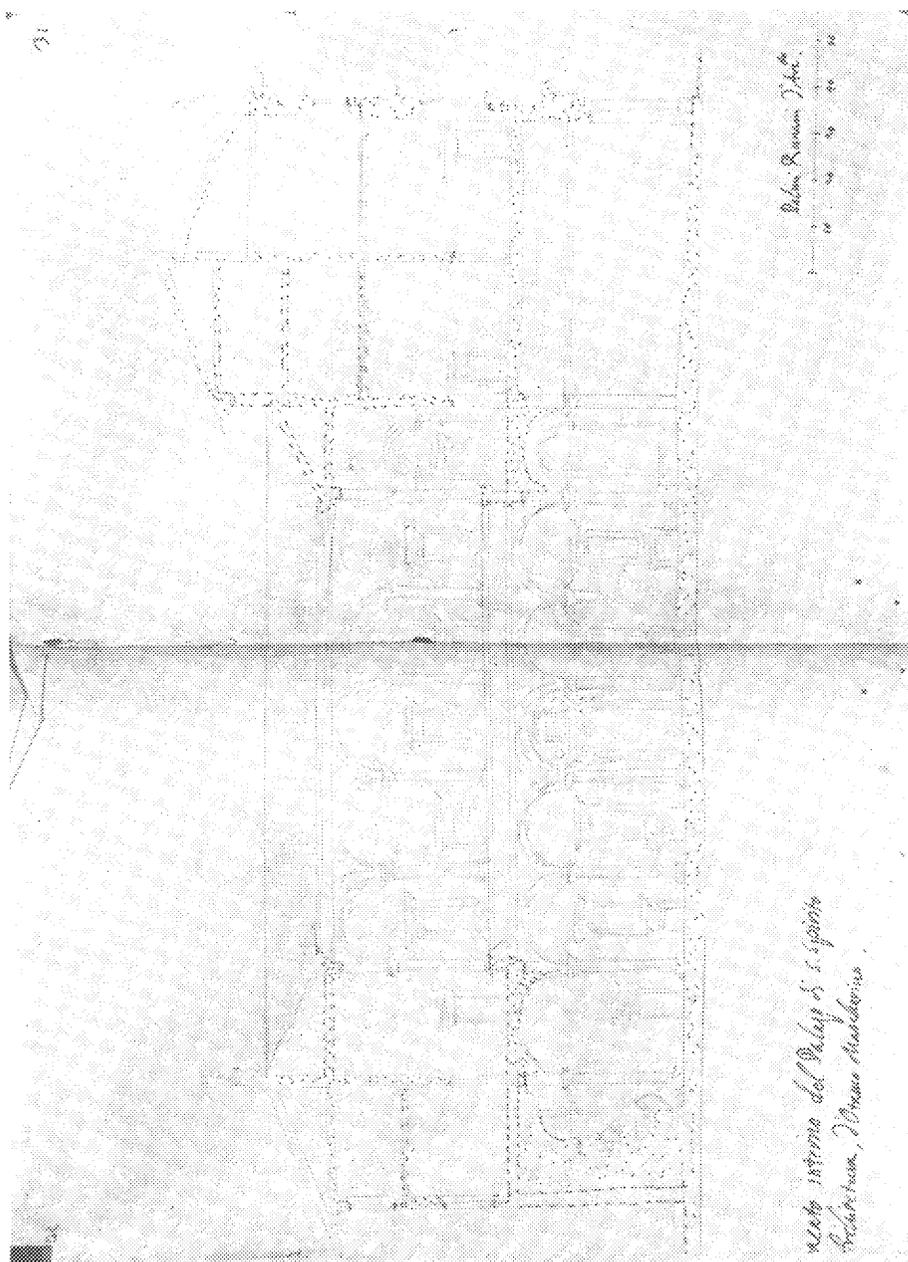
XIV, 60
(Fabbriche)

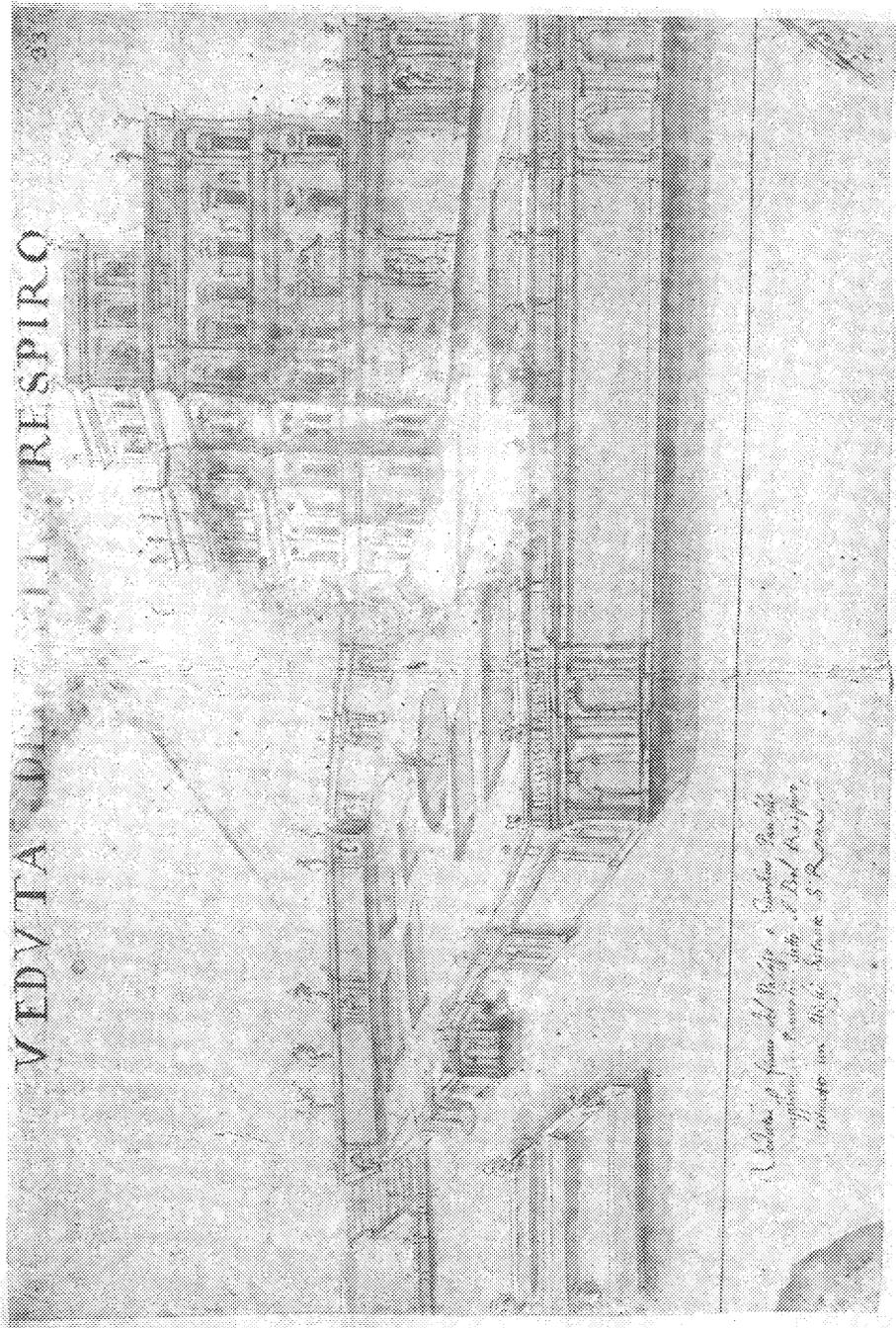


Pazzo Giomelli in Val Cavallina, a Lessona
Torre Bogossico.

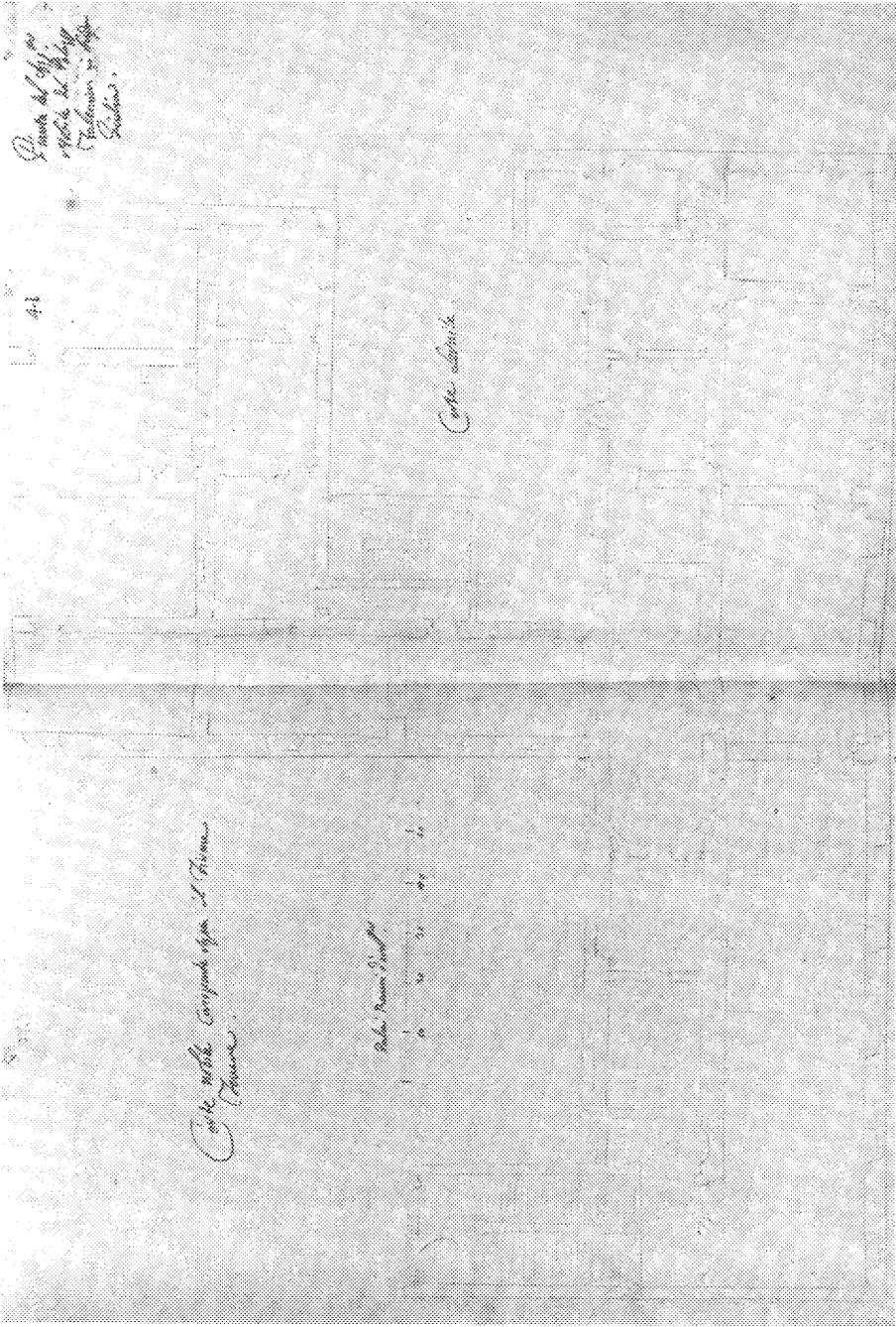


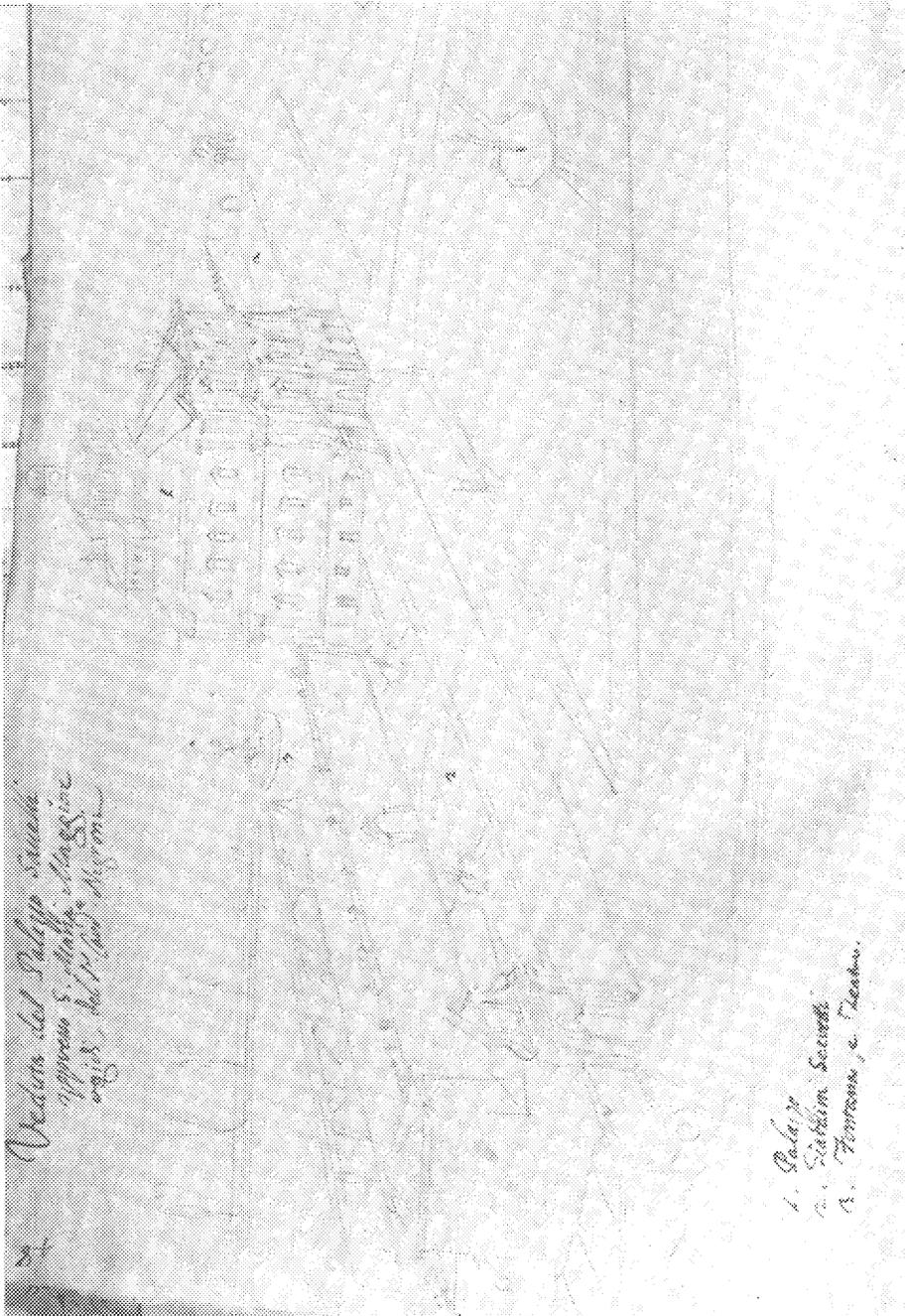






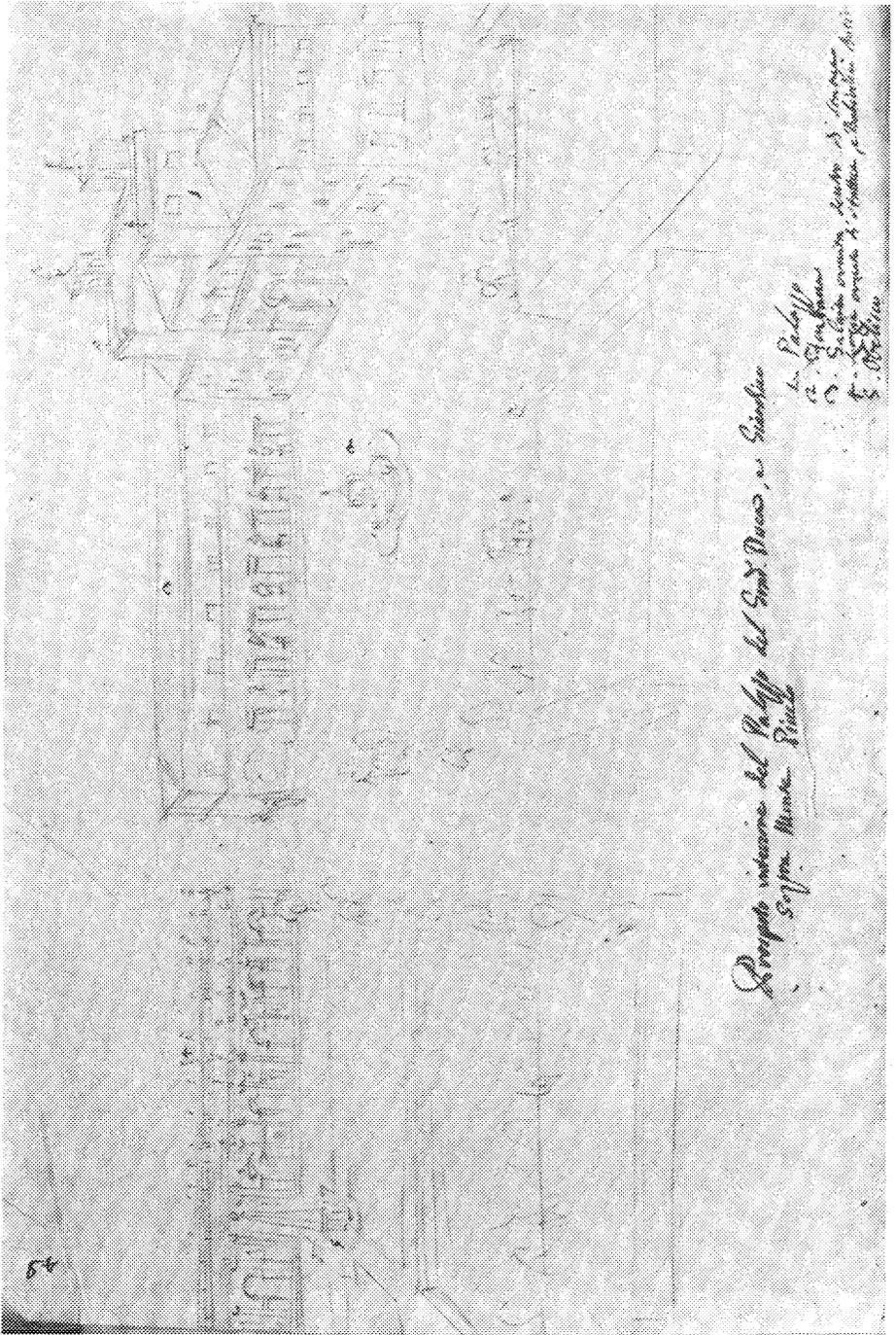
Veduta di una delle fabbriche di S. Spirito, in provincia di Palermo, fatta dal Cavaliere Antonio Maria Schiavone S. R. M.

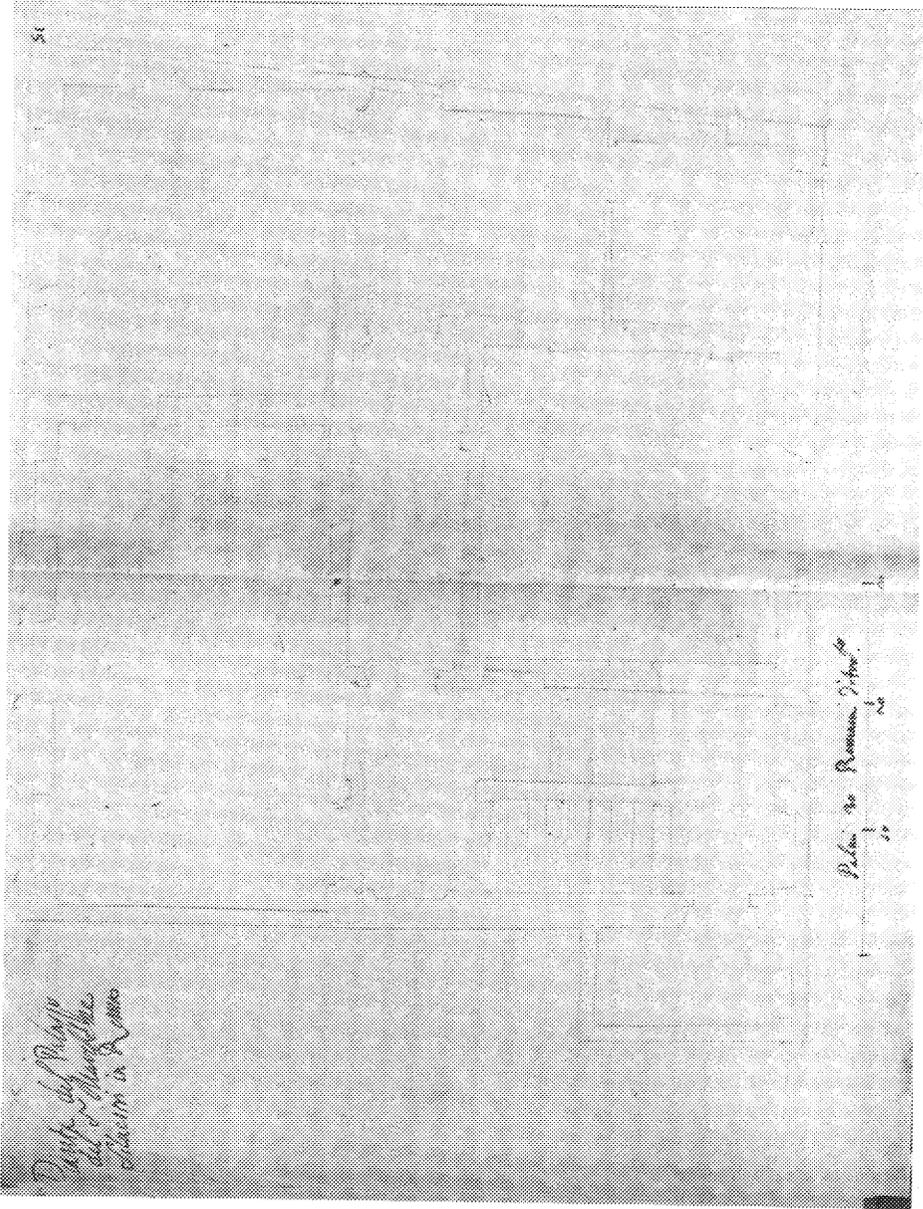


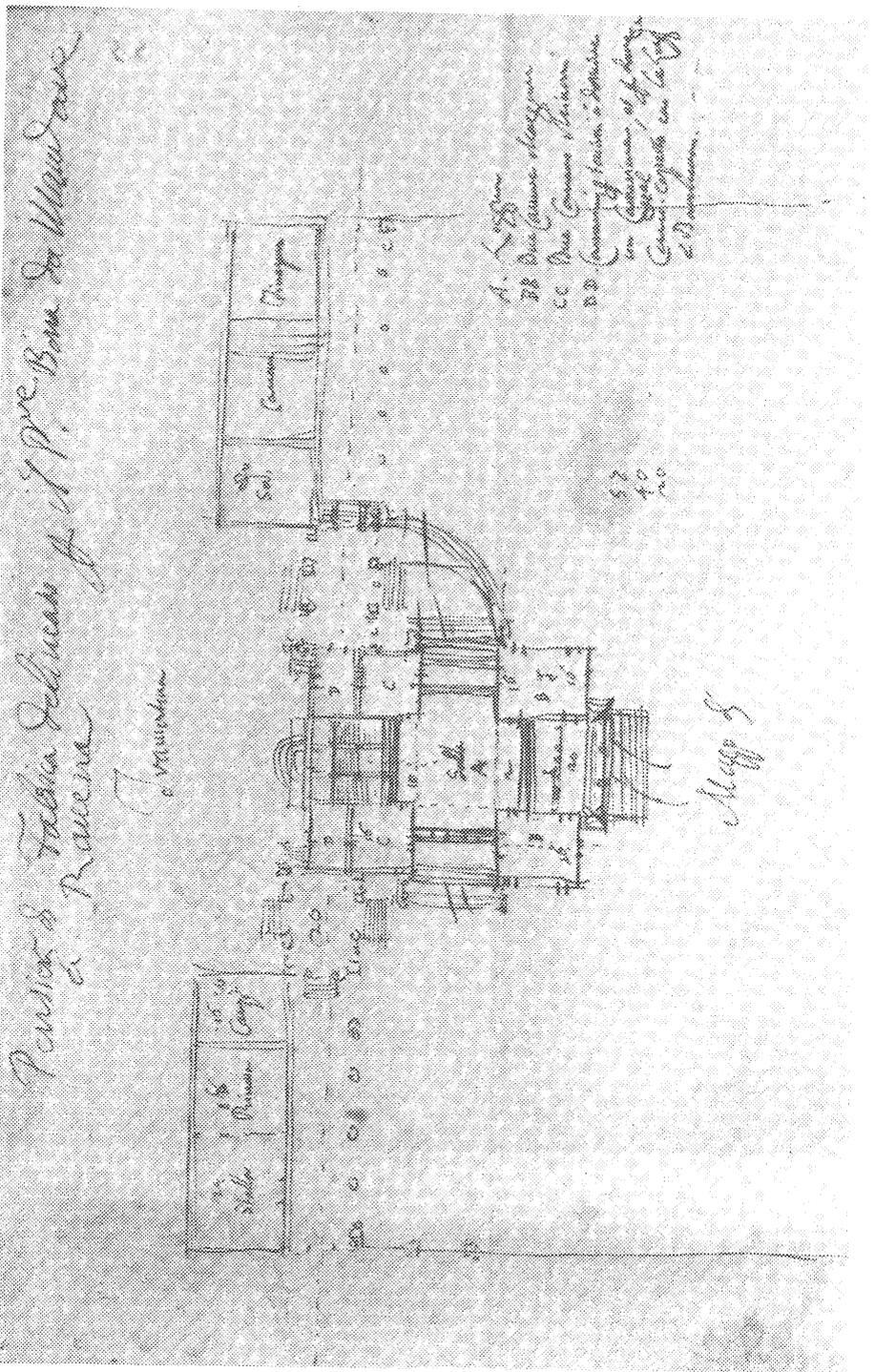


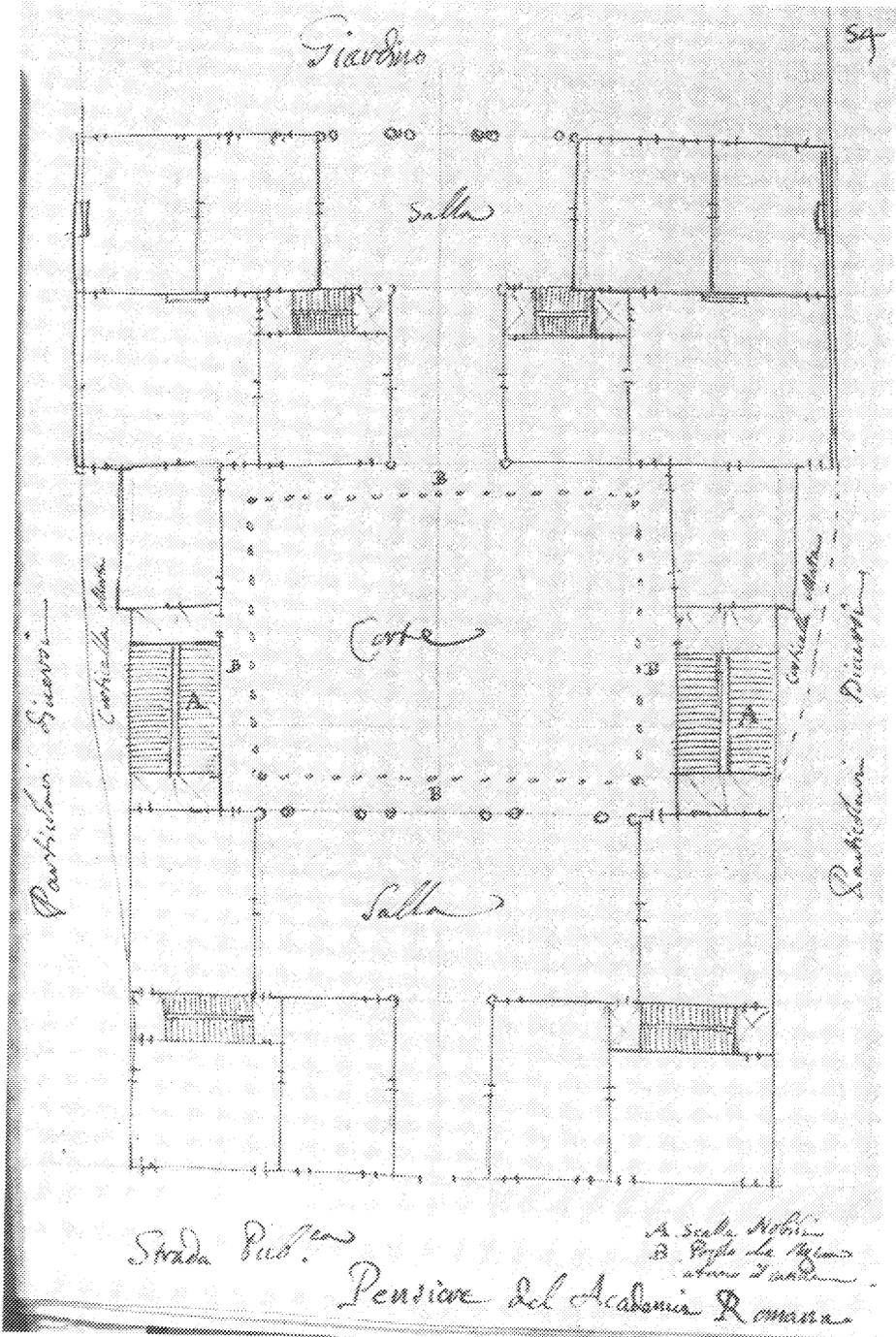
Veduta del Palazzo nuovo
1870 e 1871
1871 del Palazzo nuovo

1. Palazzo
2. Fabbrica Sordani
3. Fabbrica e Caserma.









Primo Piano

- A. Palazzo ex Abate
- B. Sala e Caselli alla Sala di B. Deho
- C. Palazzo ex Castello della Chiesa
- D. Palazzo ex palazzo dell'Abate
- E. Sala ex il Palazzo de' Papi
- F. Sala ex il Palazzo de' Signori
- G. Sala ex il Palazzo de' Signori
- H. Sala ex il Palazzo de' Signori
- I. Sala ex il Palazzo de' Signori
- L. Chiesa
- M. Palazzo ex Palazzo
- N. Sala

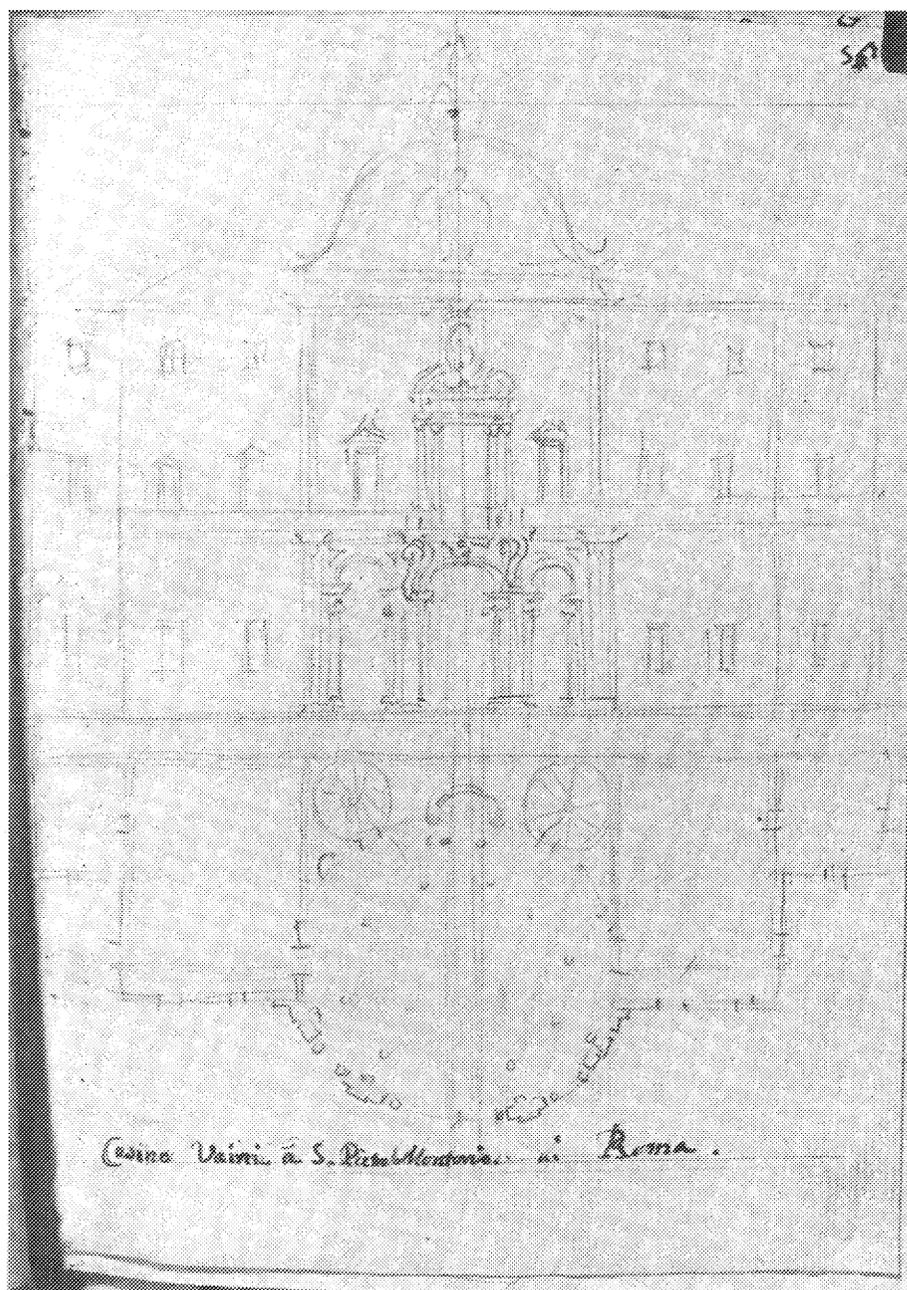
Secondo Piano

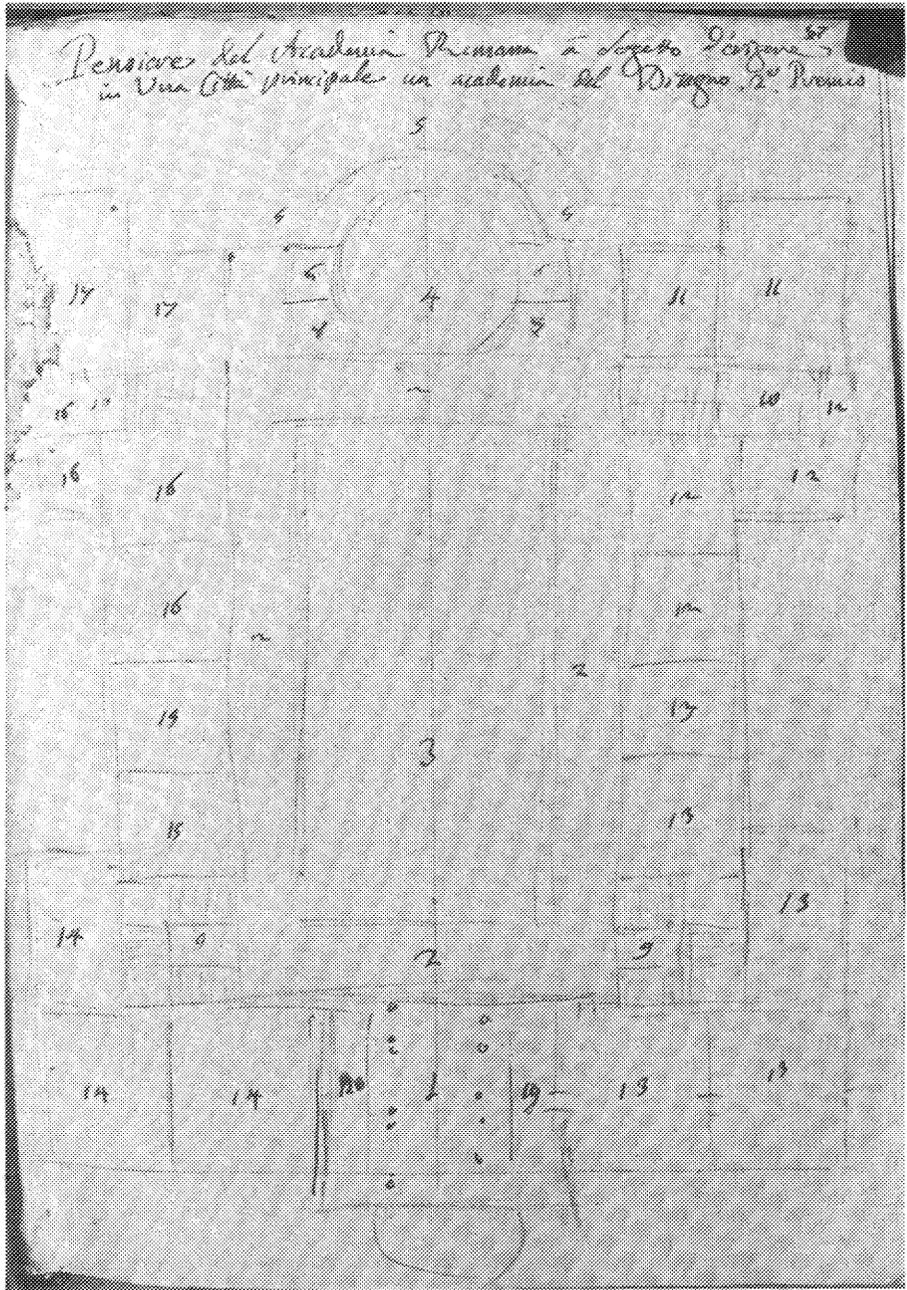
- BC. A. Sala ex Palazzo
- D. Loggia ex Palazzo
- I. Sala ex Palazzo
- M. Sala ex Palazzo
- Angoli equi ex Palazzo
- L. Sala ex Palazzo
- AA. Sala ex Palazzo
- G. Sala ex Palazzo
- H. Sala ex Palazzo
- E. Sala ex Palazzo
- F. Sala ex Palazzo

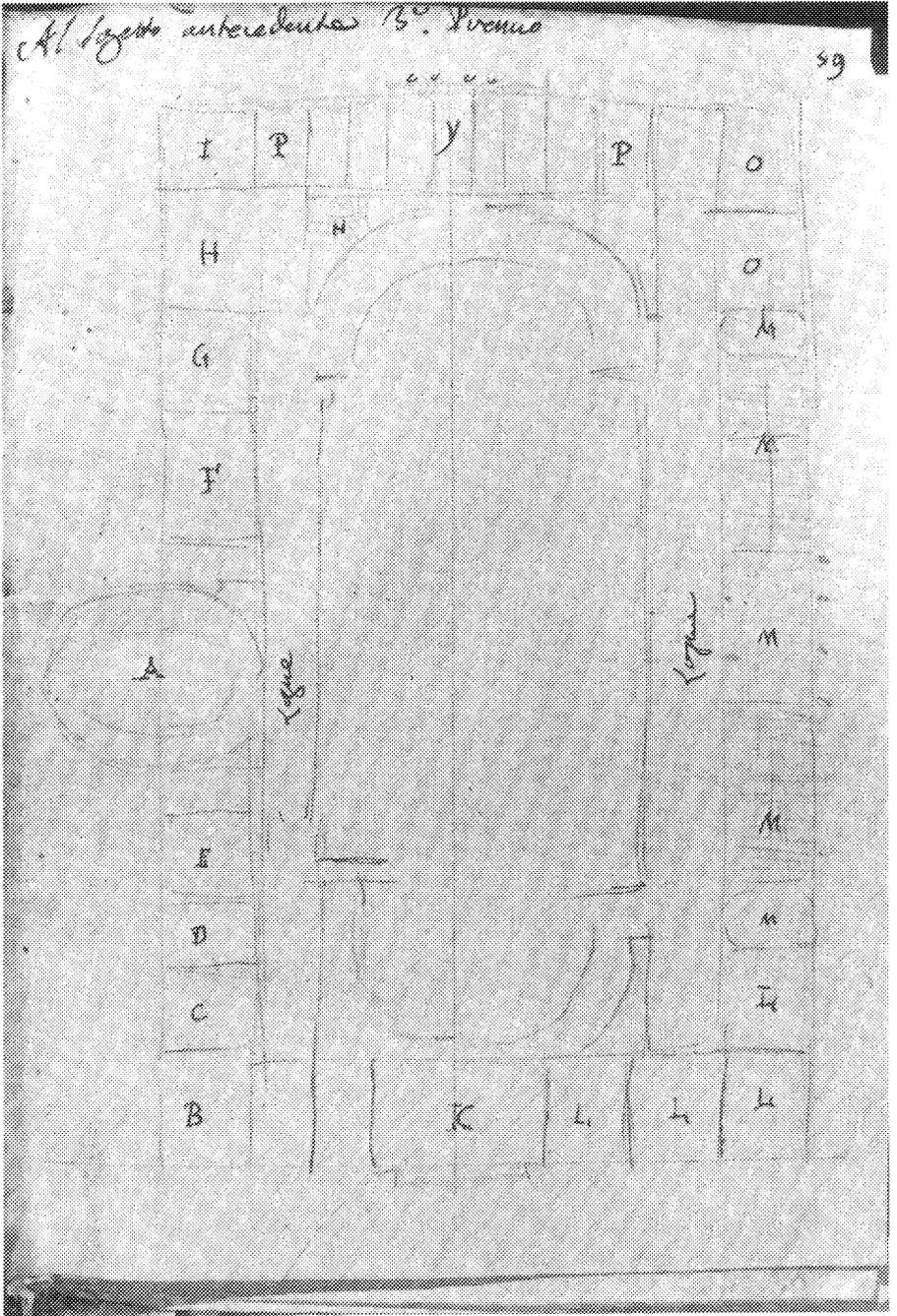
Terzo Piano
ex Palazzo
ex Palazzo

Pensiere Accademico del 1708 in Roma

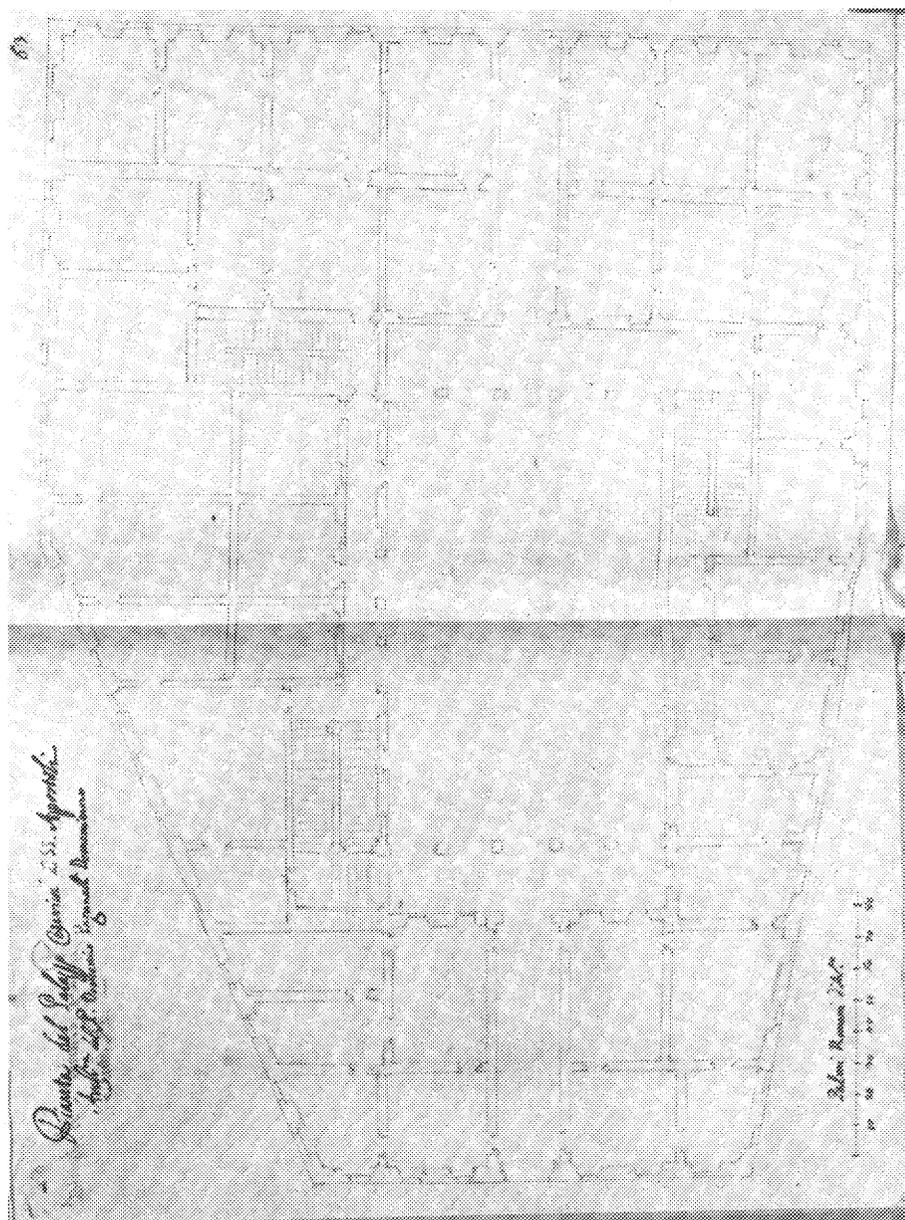
Di Agostino de' Primi Casa esposto dal Sig. Francesco Corbelli
C. Arcivescovo, accademico di Braccioforte e fu Senatore della Camera
Romana, P.° Prontuario del 1708





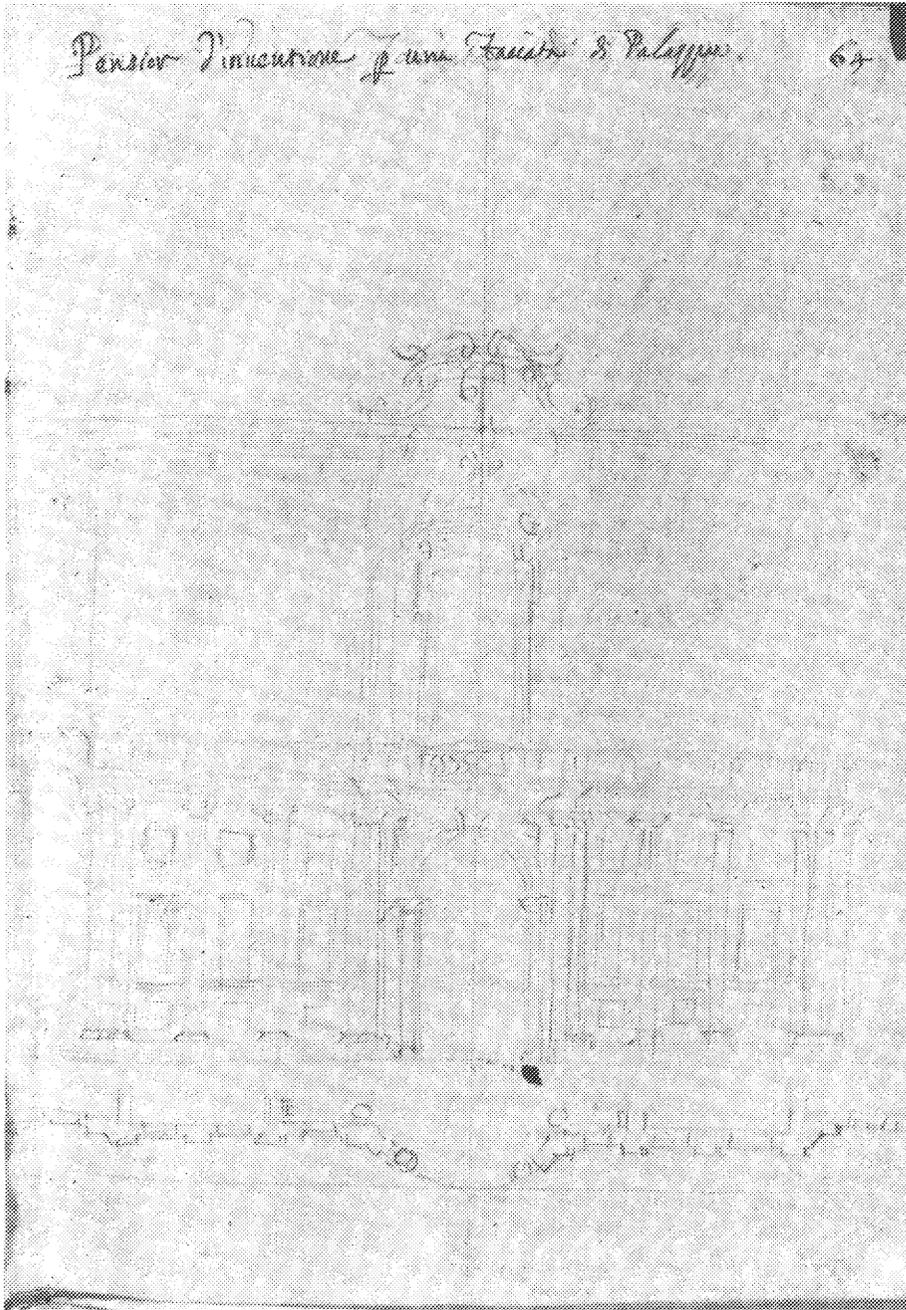


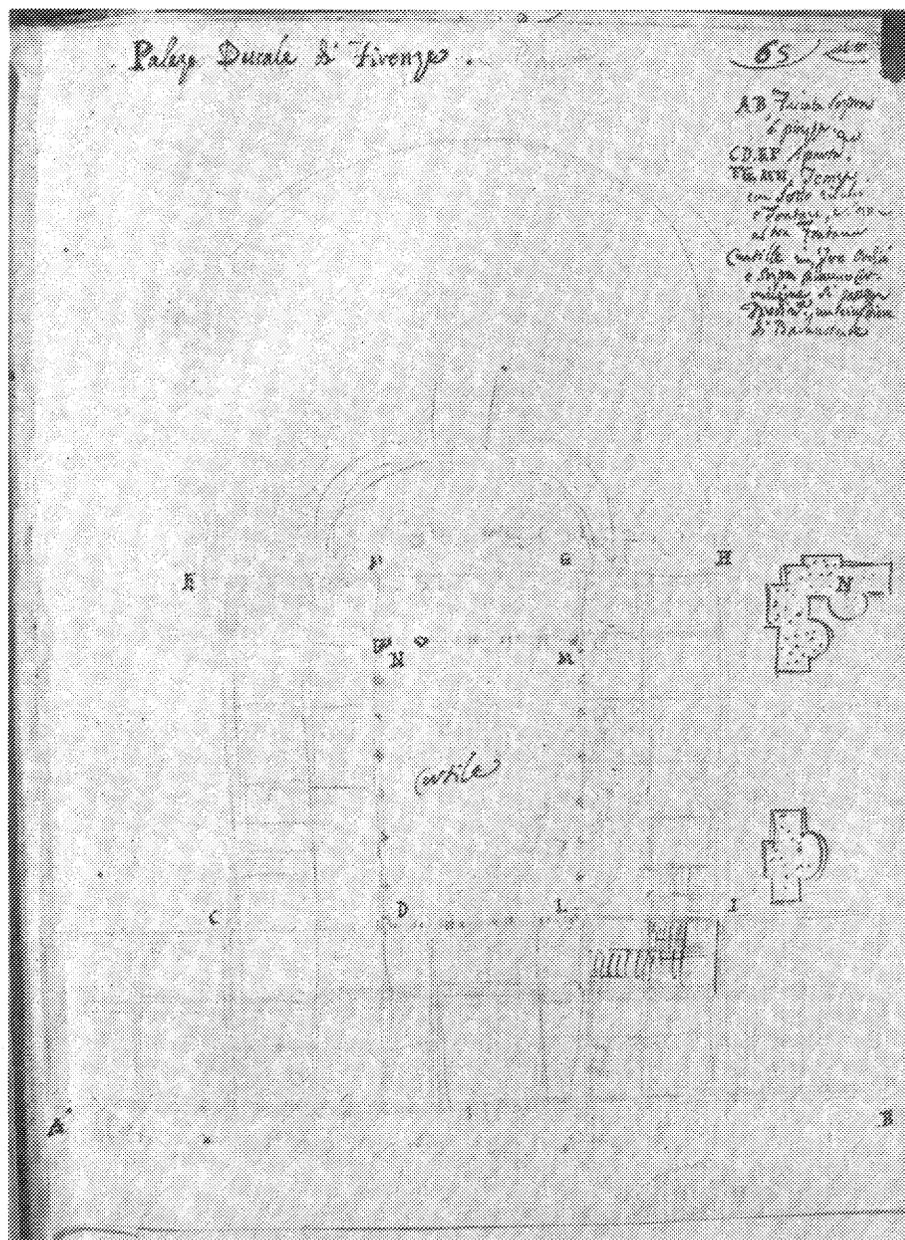
XIV, 84
(Fabbriche)



Pensioe d'Invenzione p. una Fabbrica di Palazzo.

67



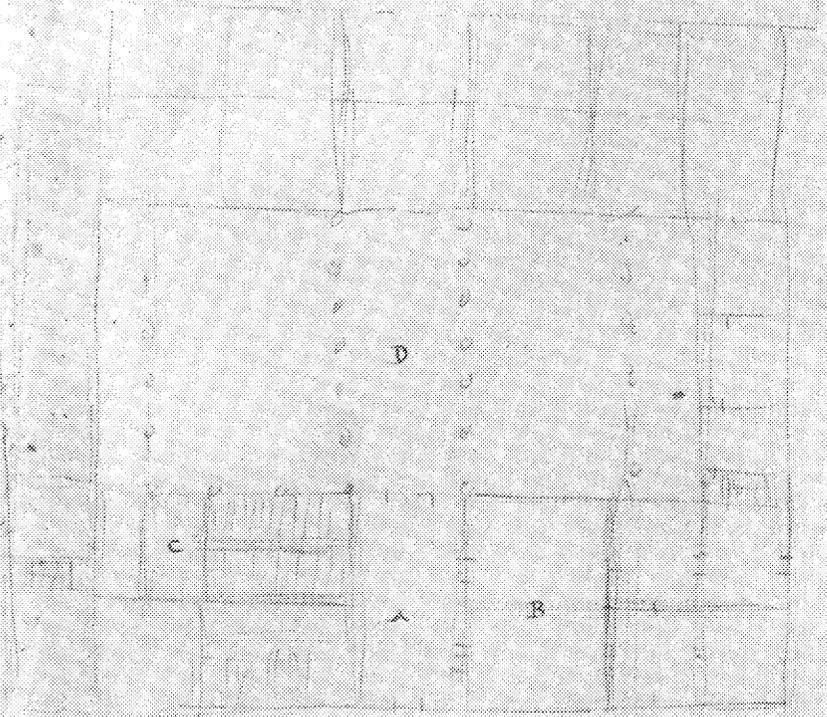


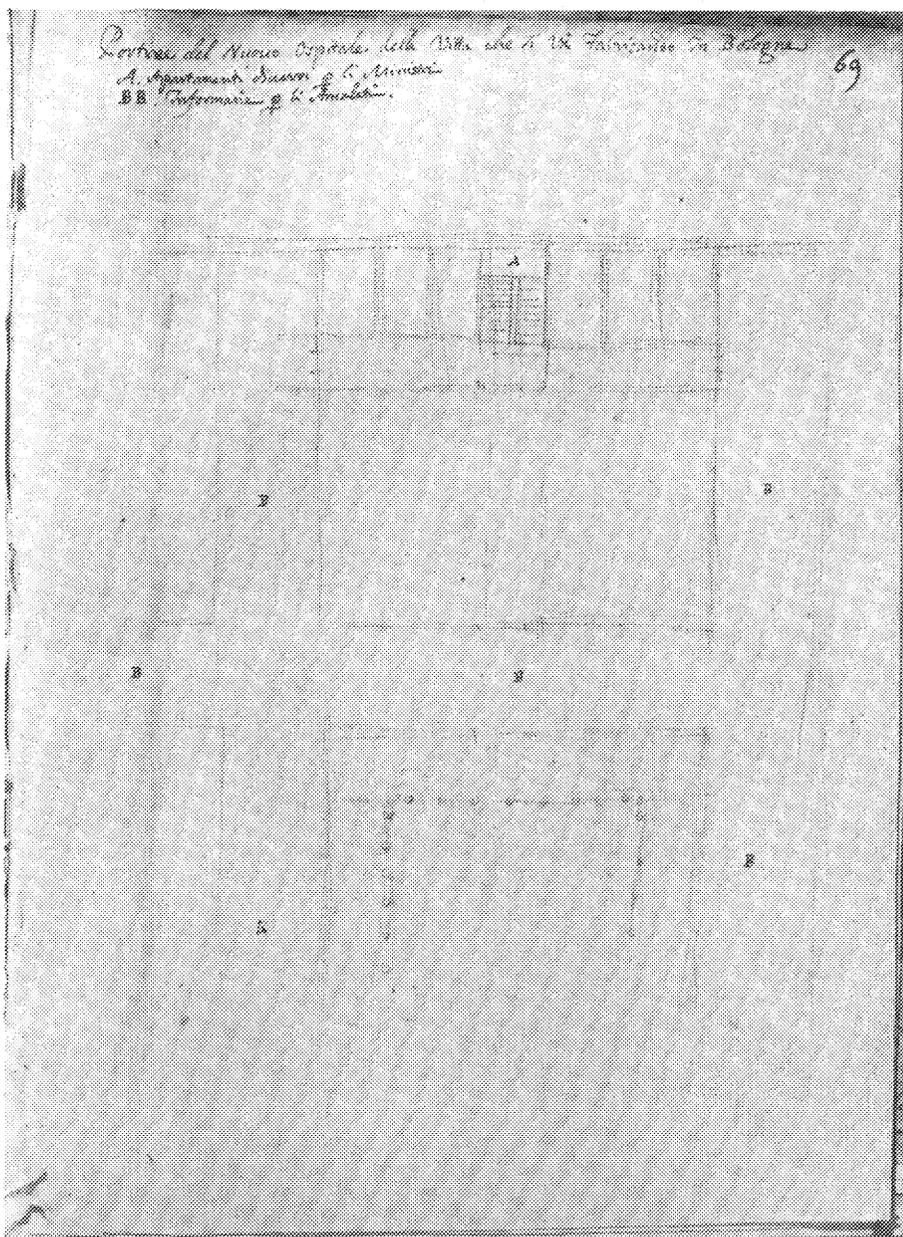
Palazzo di S. Mariae Legnani, in Bologna

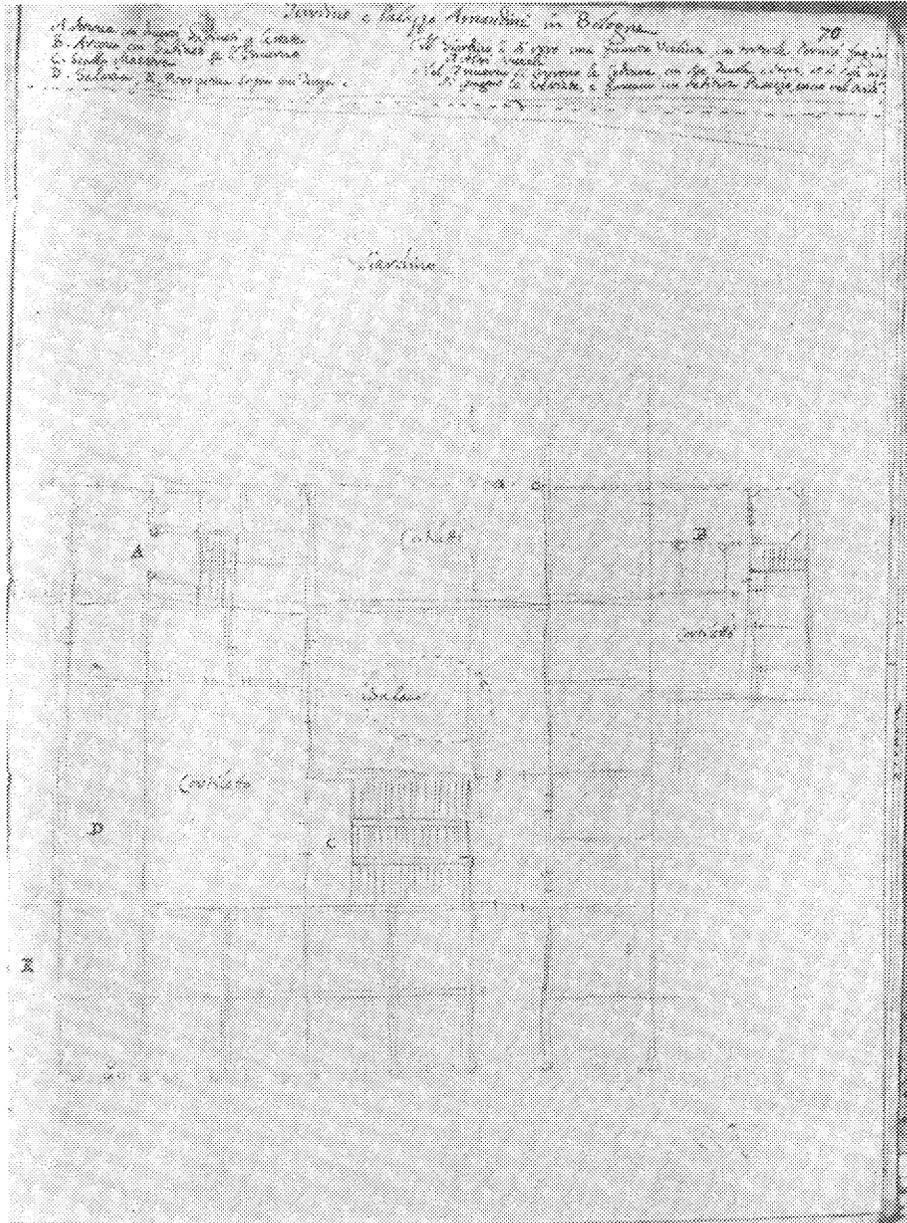
66

- A. Piazza della Chiesa, con Archi di Chiesa, Loggia
- B. Sala principale
- C. Sala delle Udienze, Sala del Consiglio
- D. Sala delle Udienze, Sala del Consiglio

Giardinetto

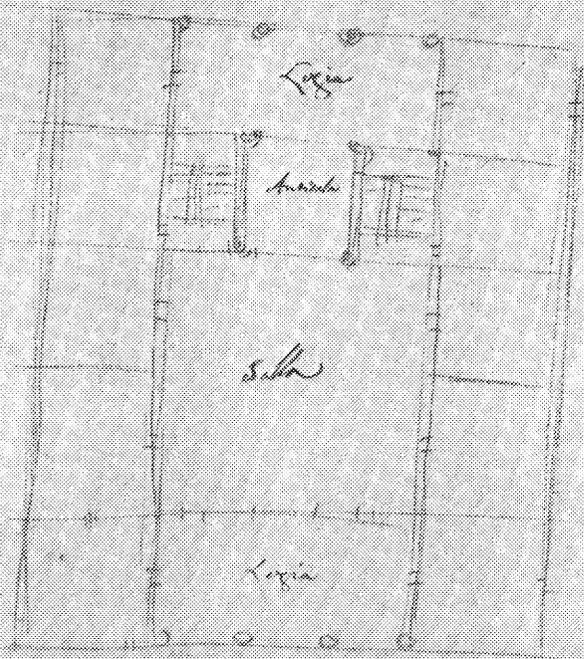


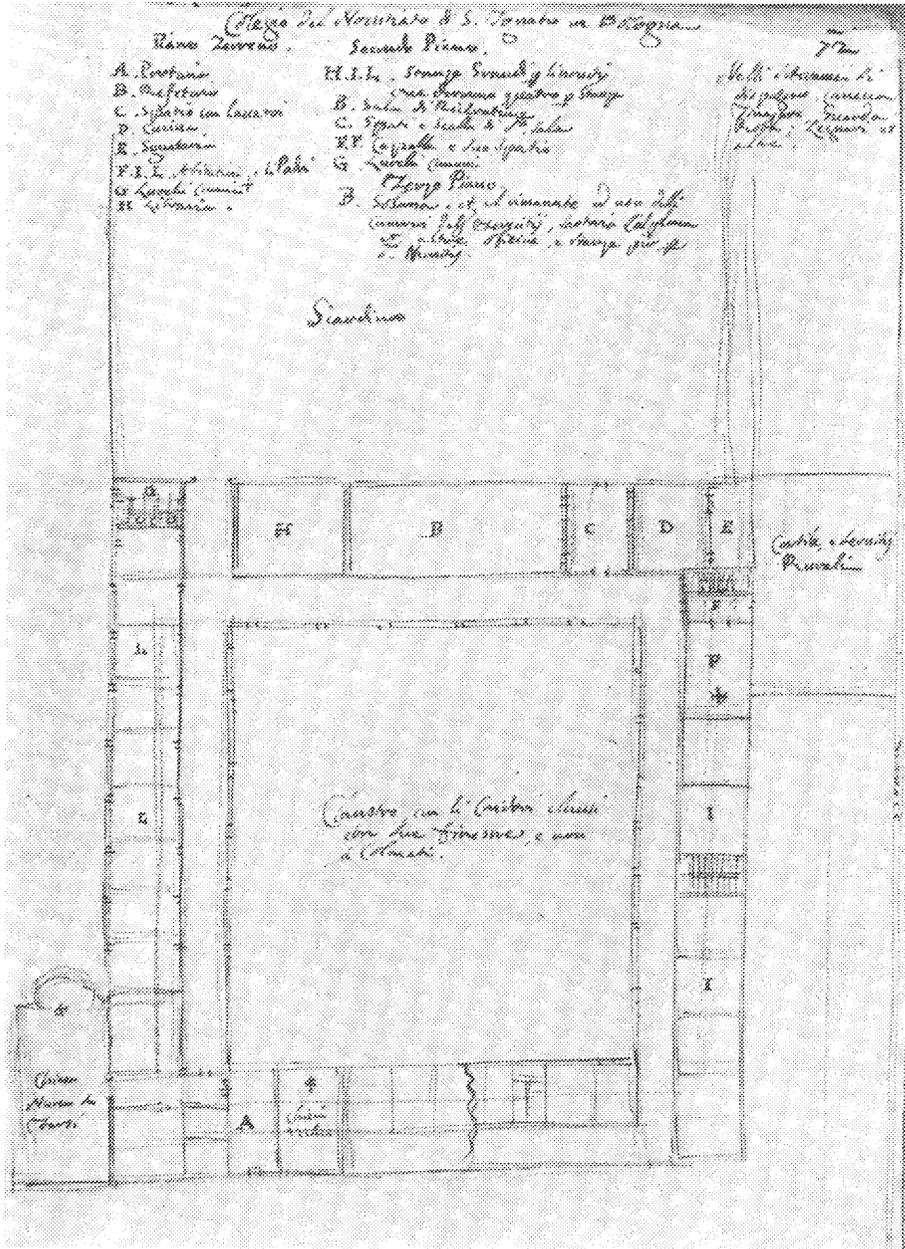


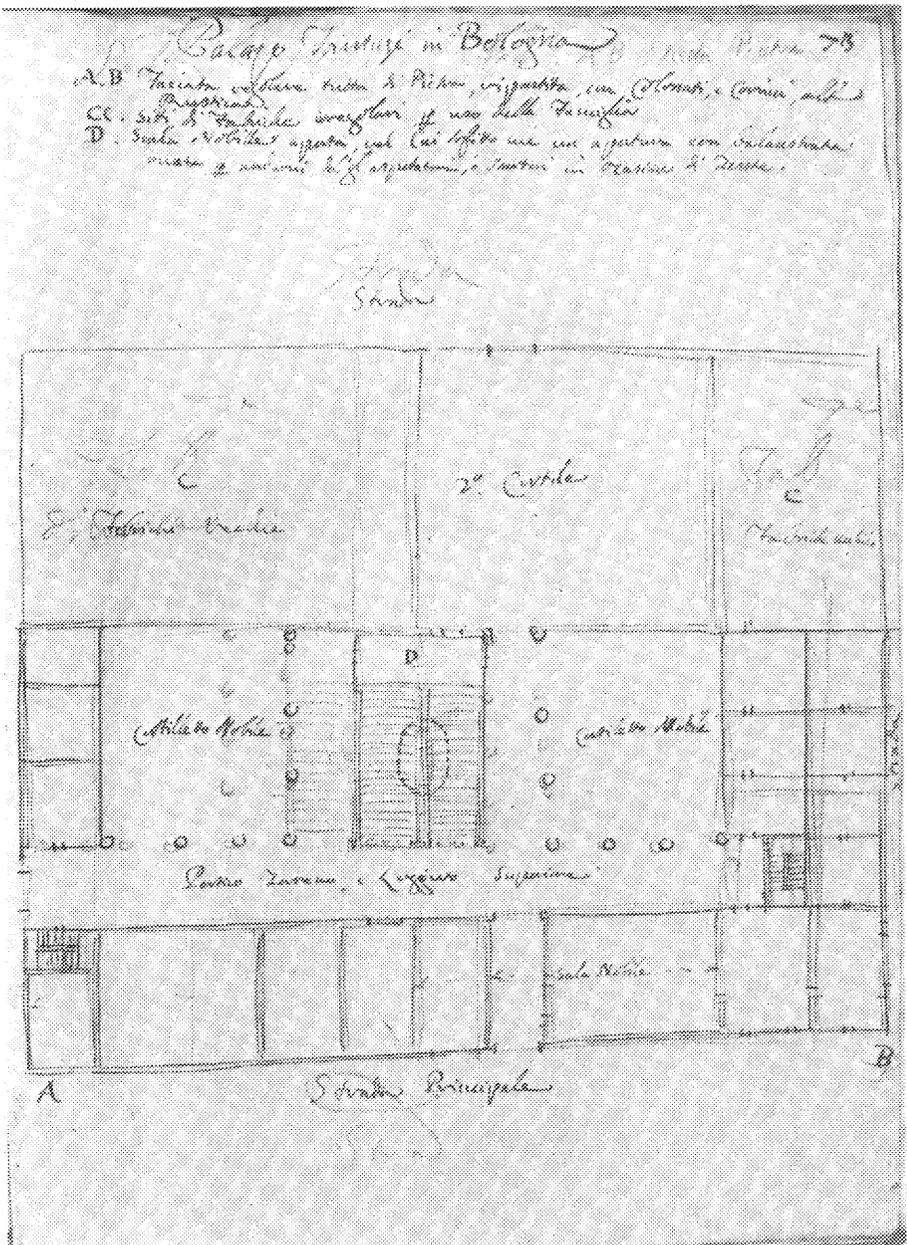


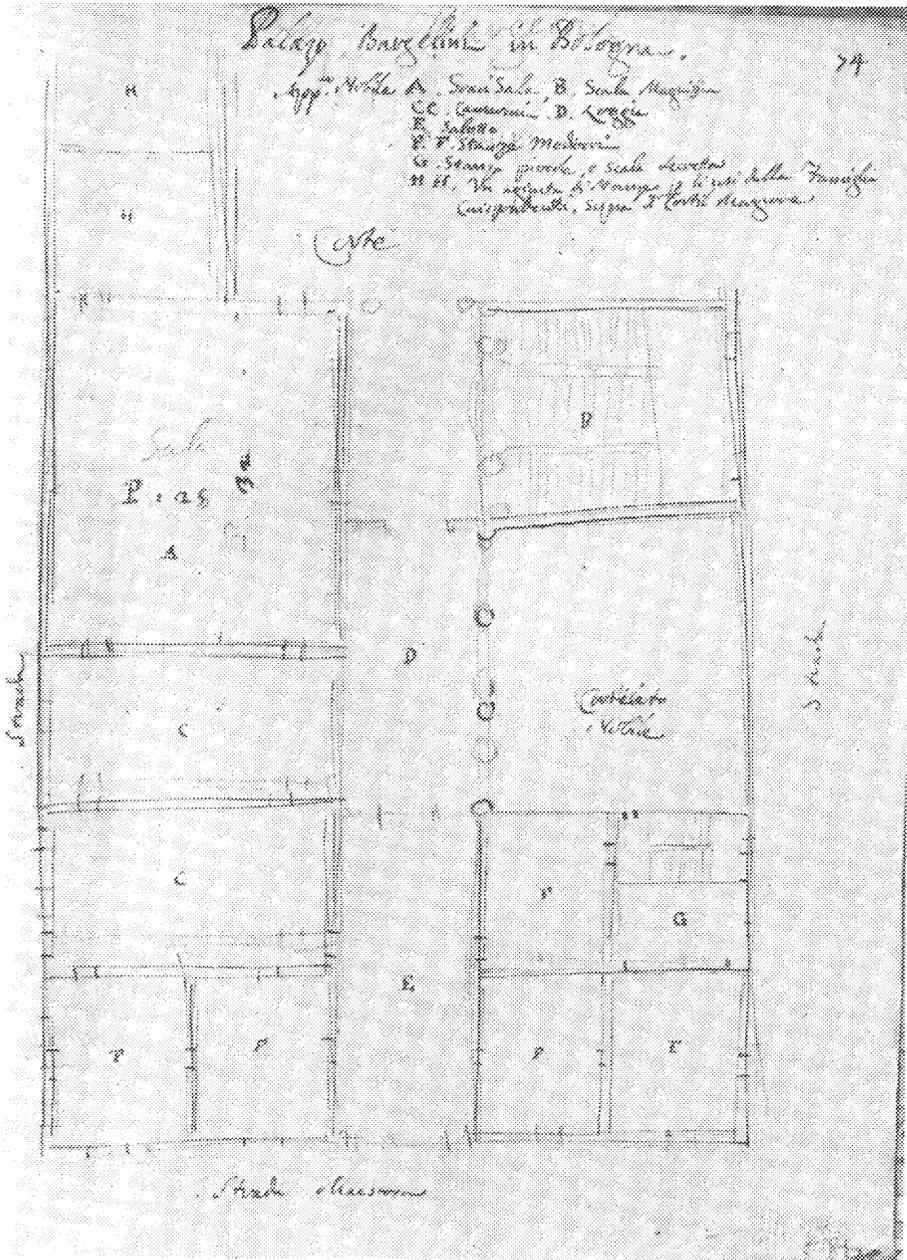
Plano del Palazzo Ranieri a Bayona Antonio Pellegrini

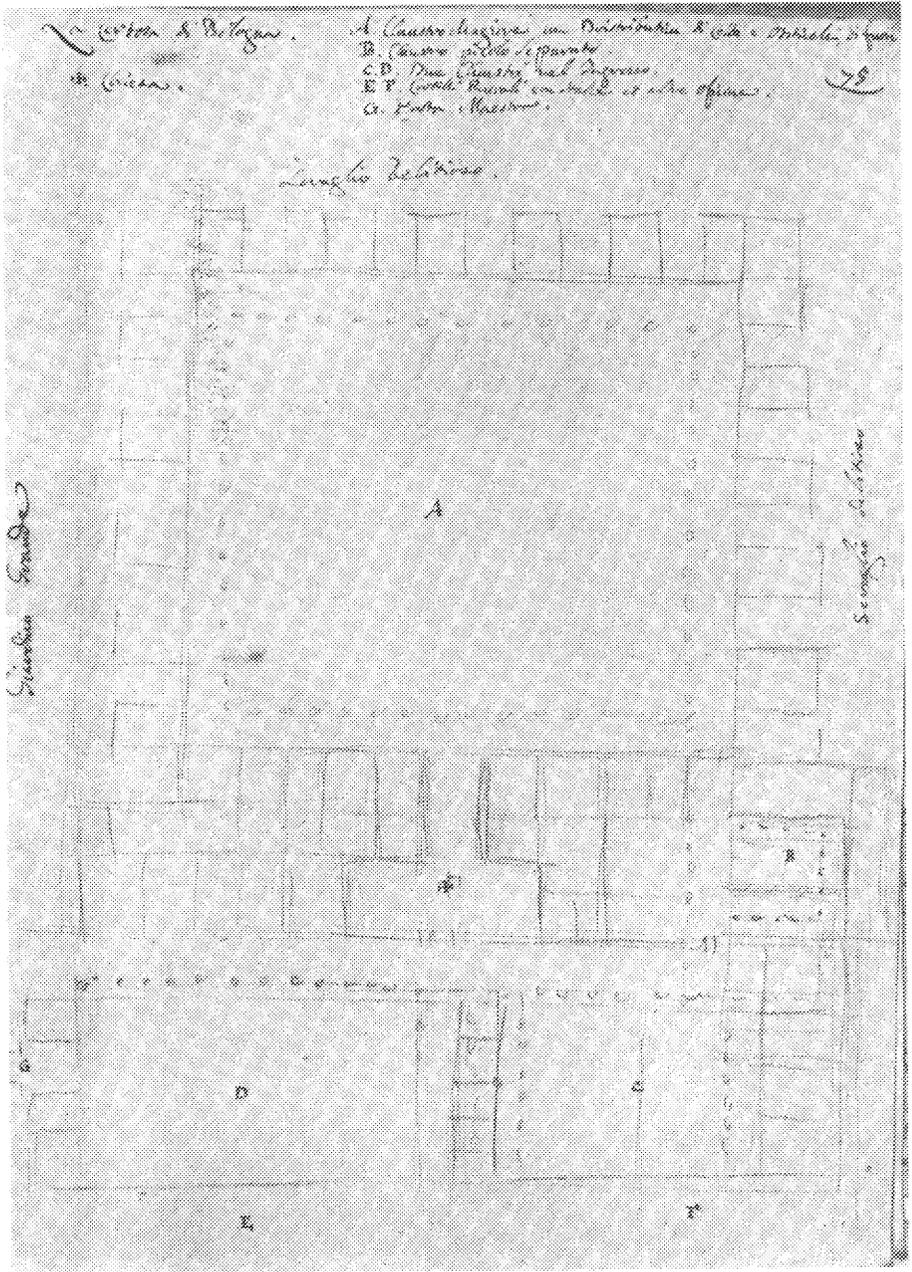
71

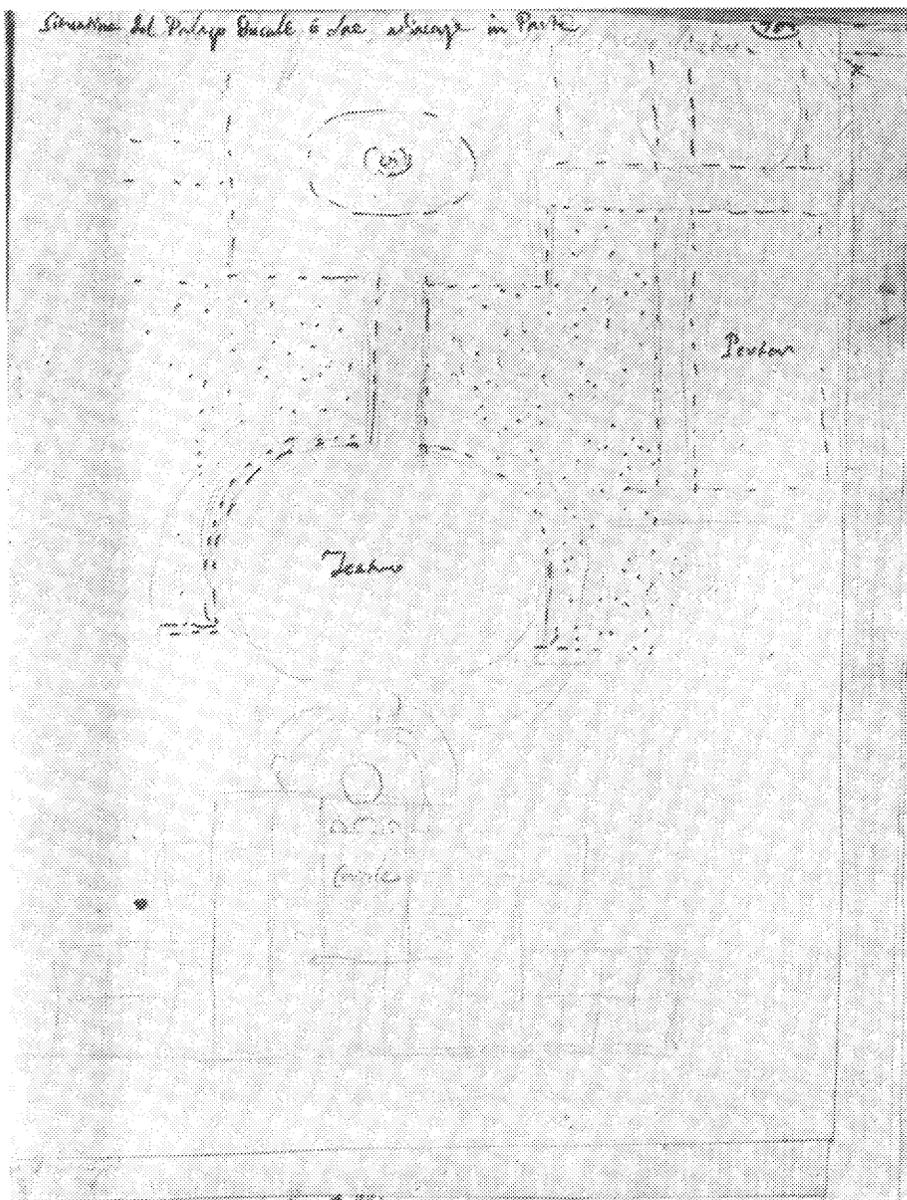


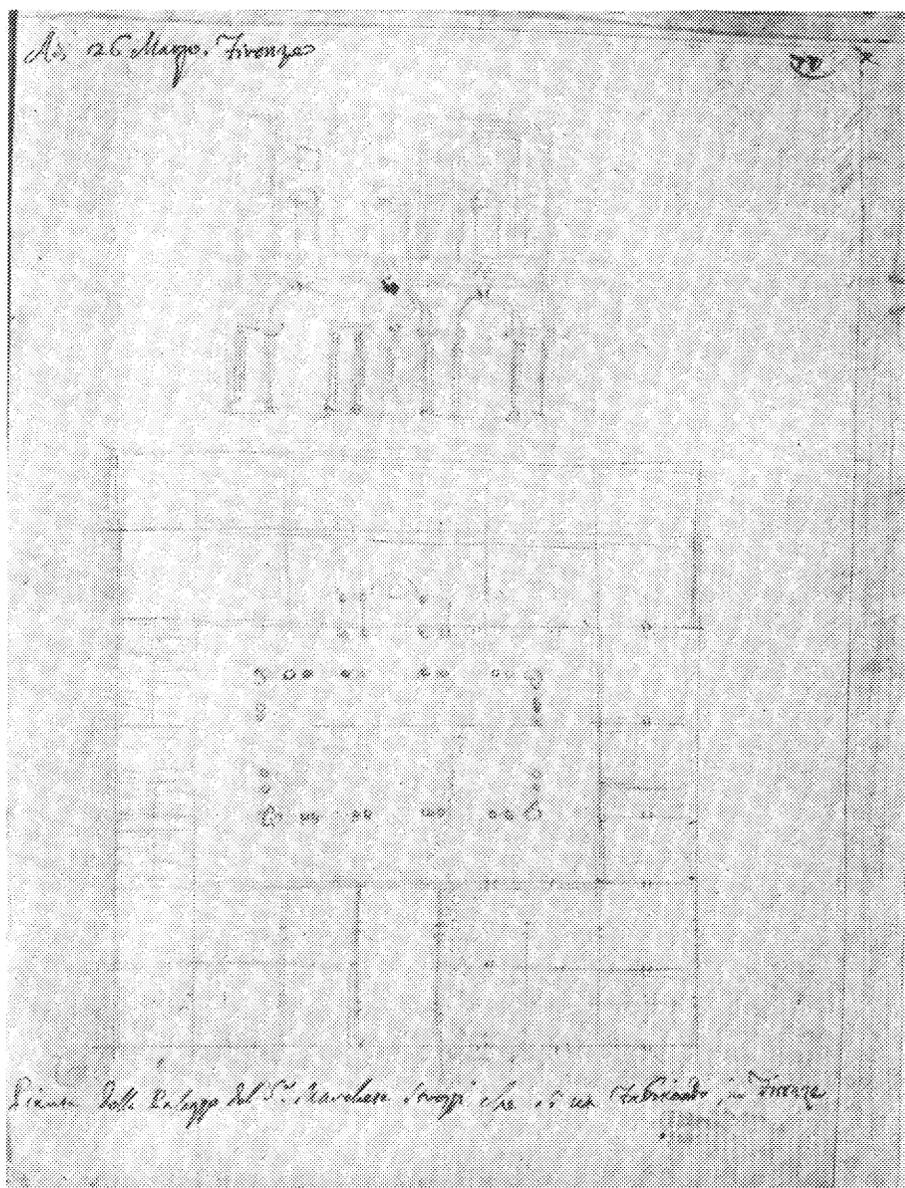


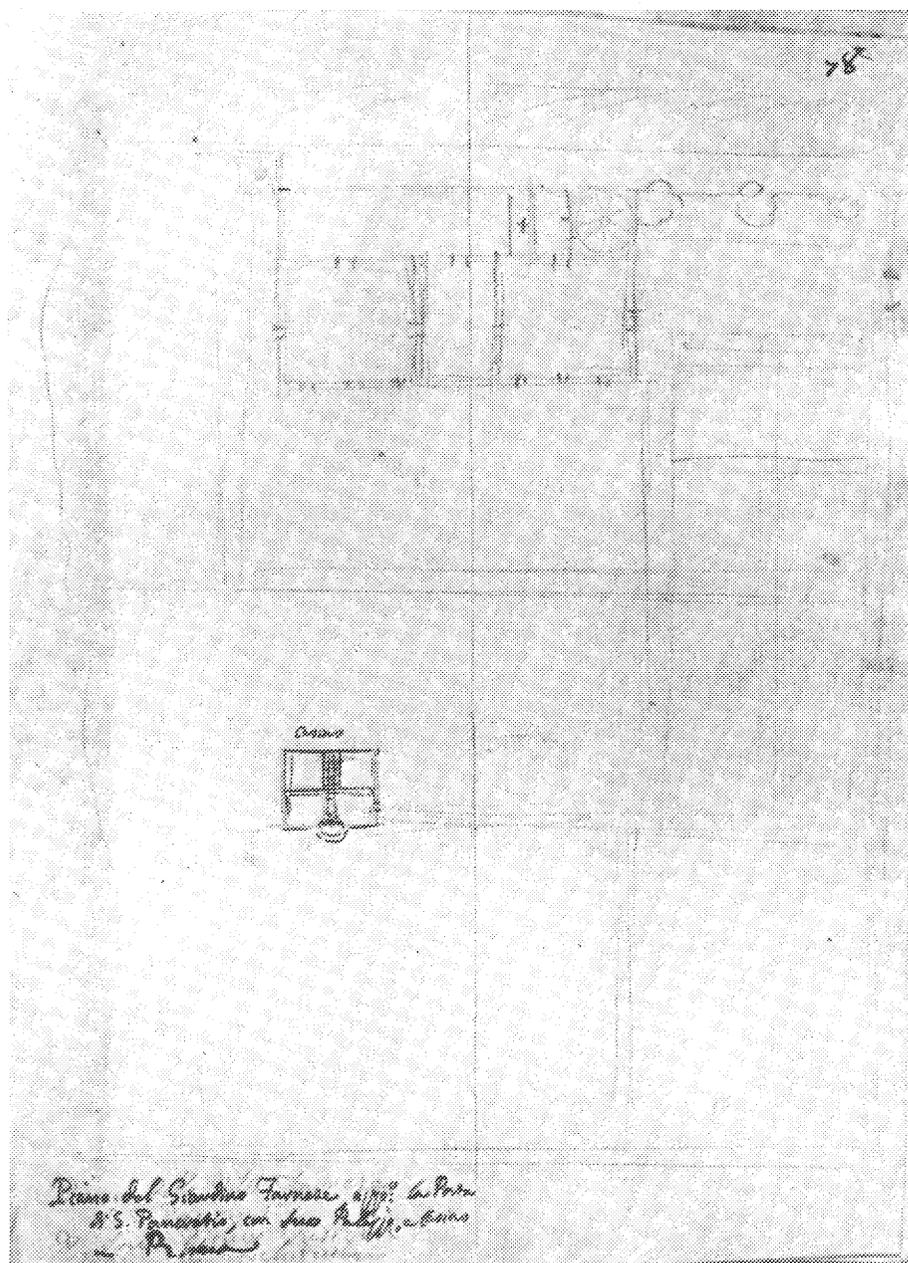




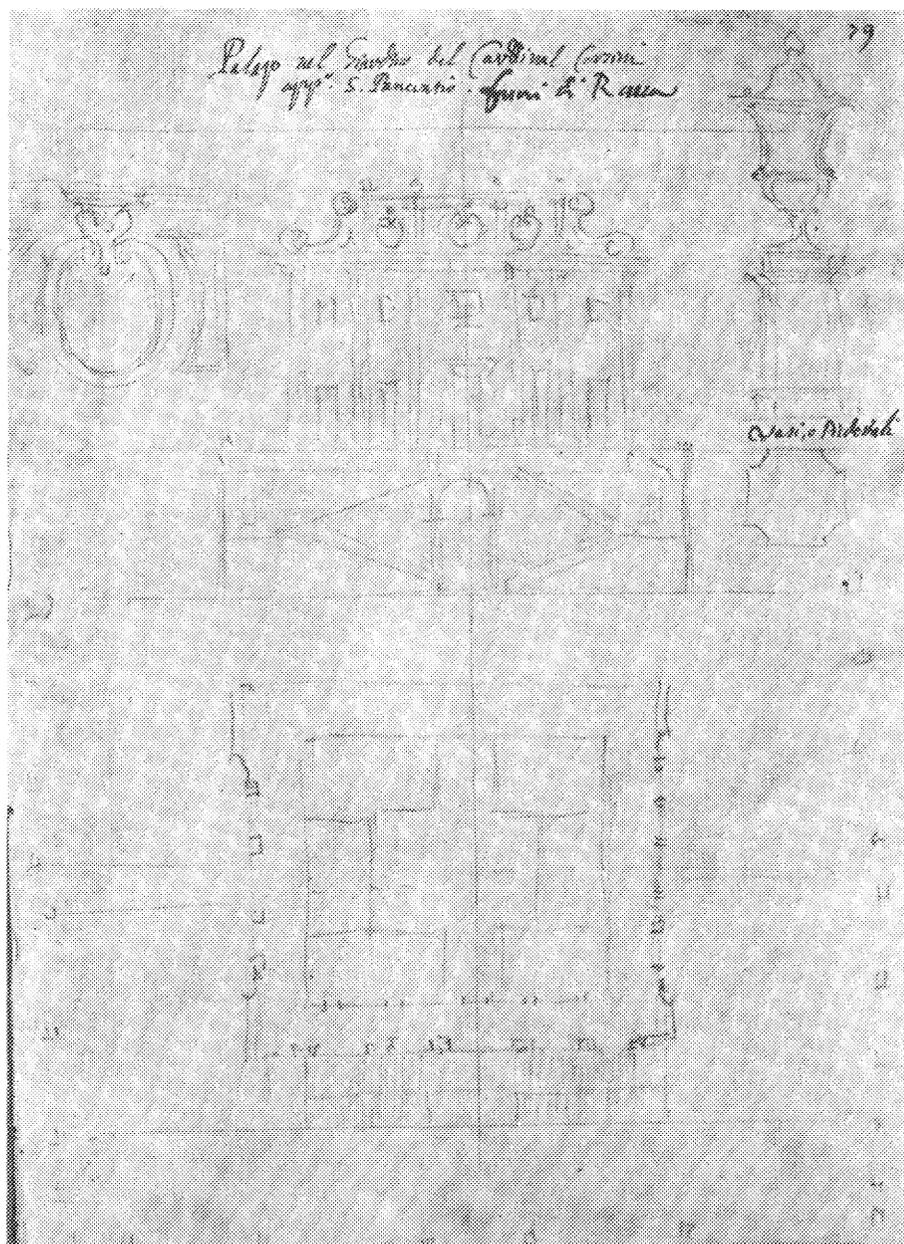




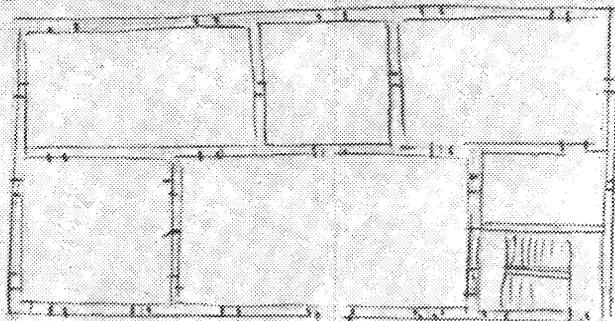




*Disegno del Seminario Fabbrice, a pp. la Porta
di S. Pancratia, con piano dell'acqua
di P. ...*

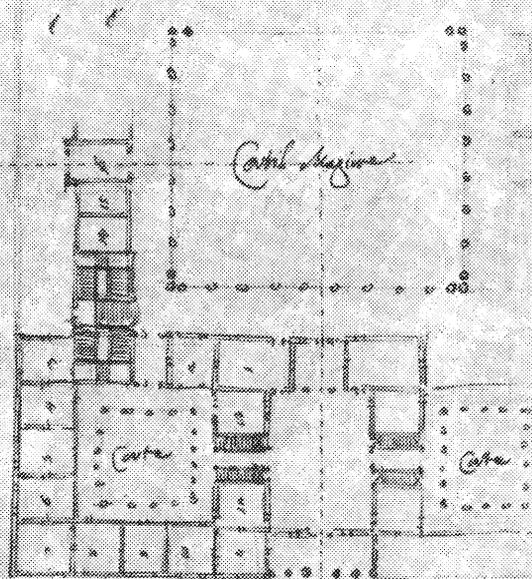


STRADA PUBBLICA

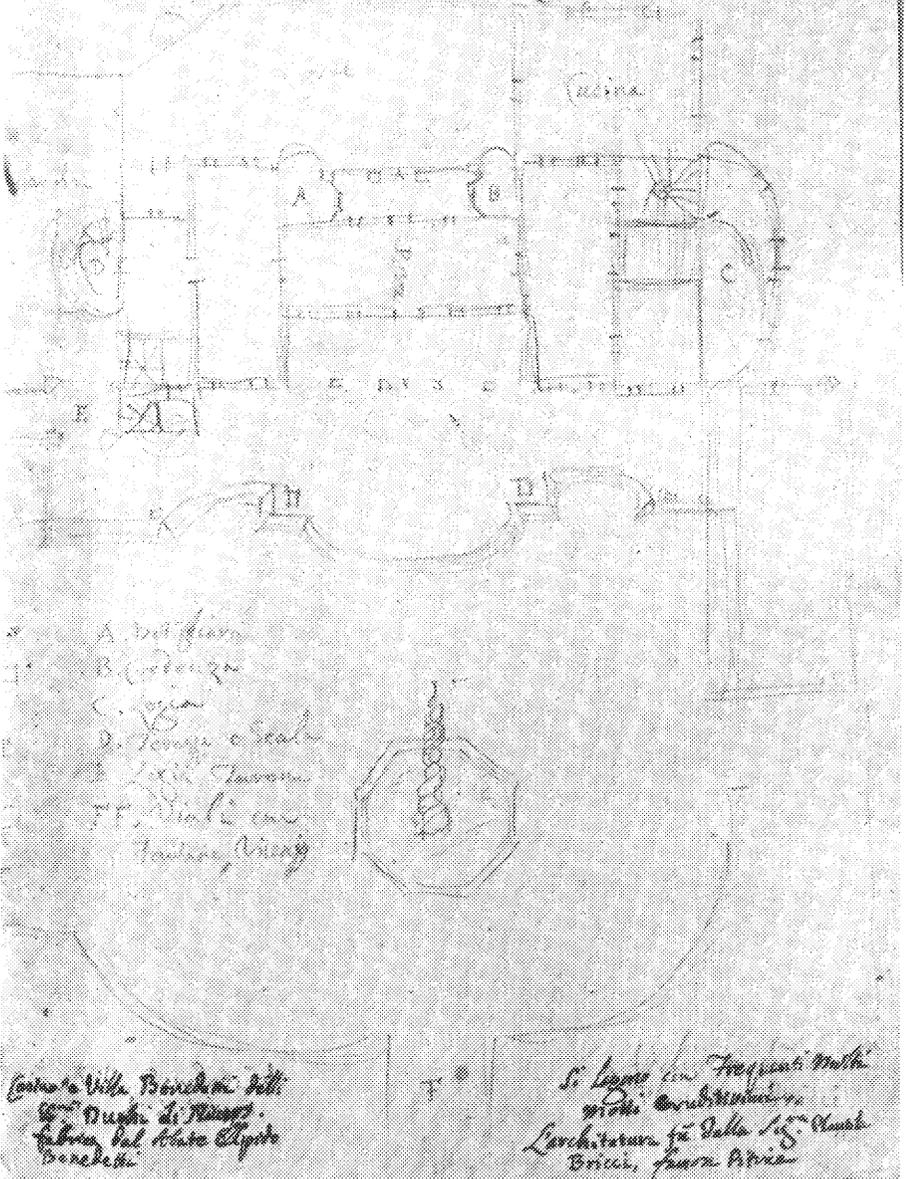


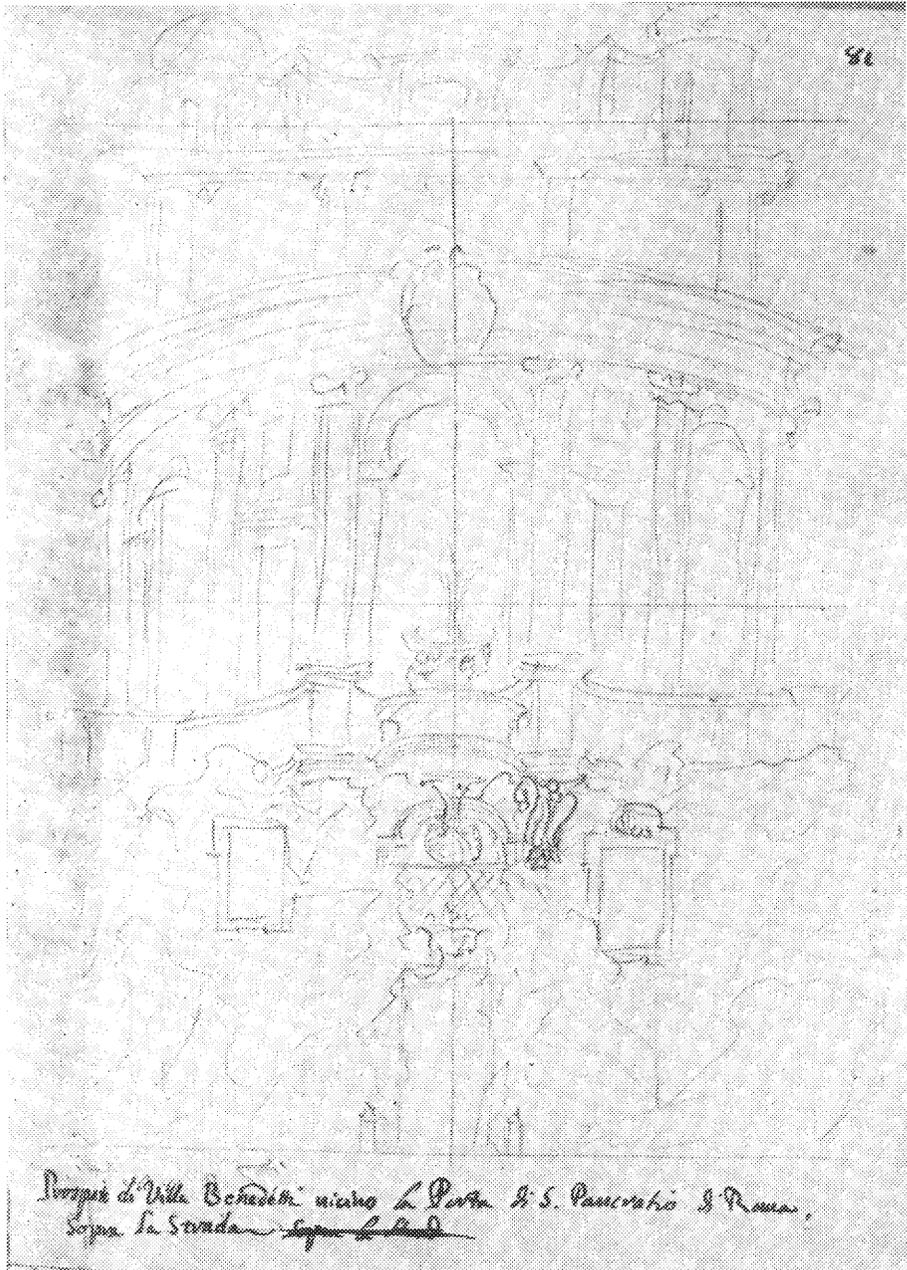
Alto Palazzo nel Sud. Giacomo Corbelli, Roma, 1911

Pensiero dell'Accademia di Roma

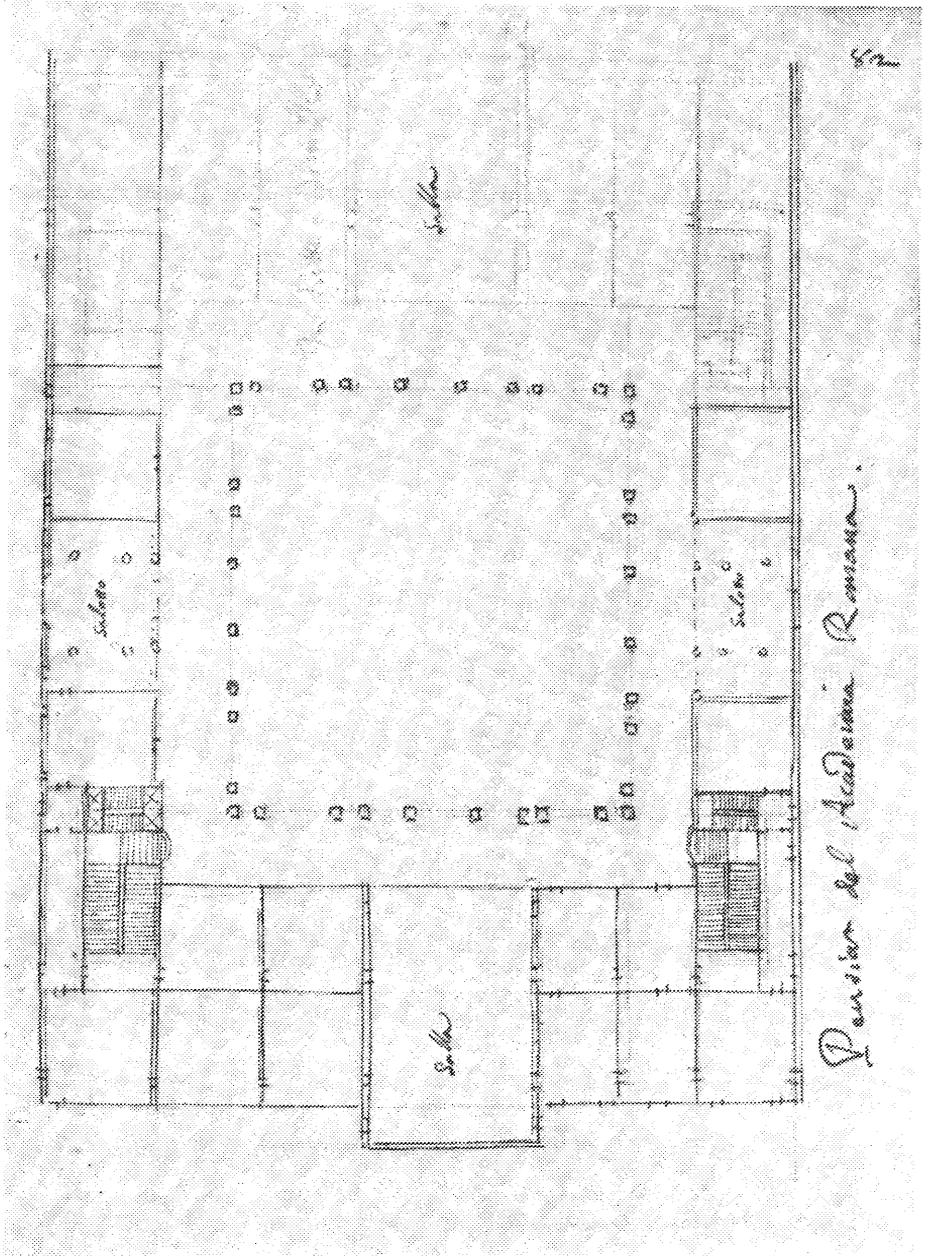


Villa Benedetti, Trionfi di Roma, (cune) Sev. m. 80





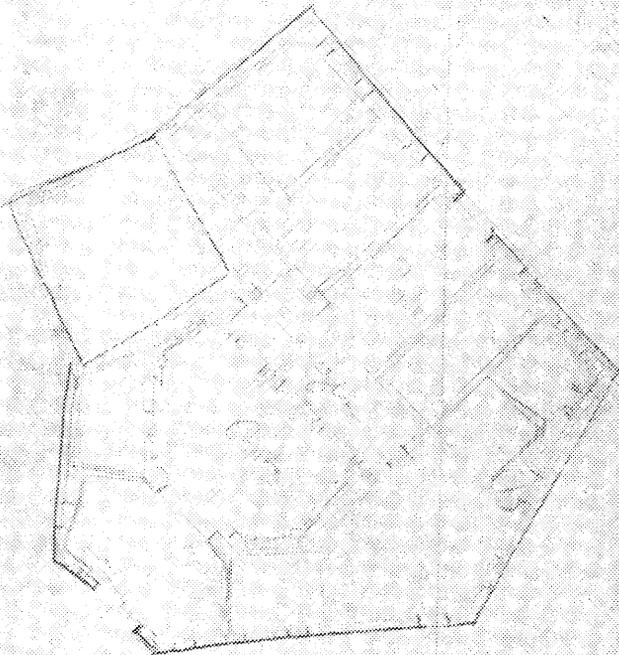
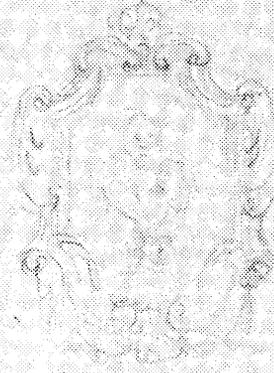
Disegno di Villa Borghese vicino La Porta di S. Pancrazio di Roma.
Sopra la Strada sopra l'Arco



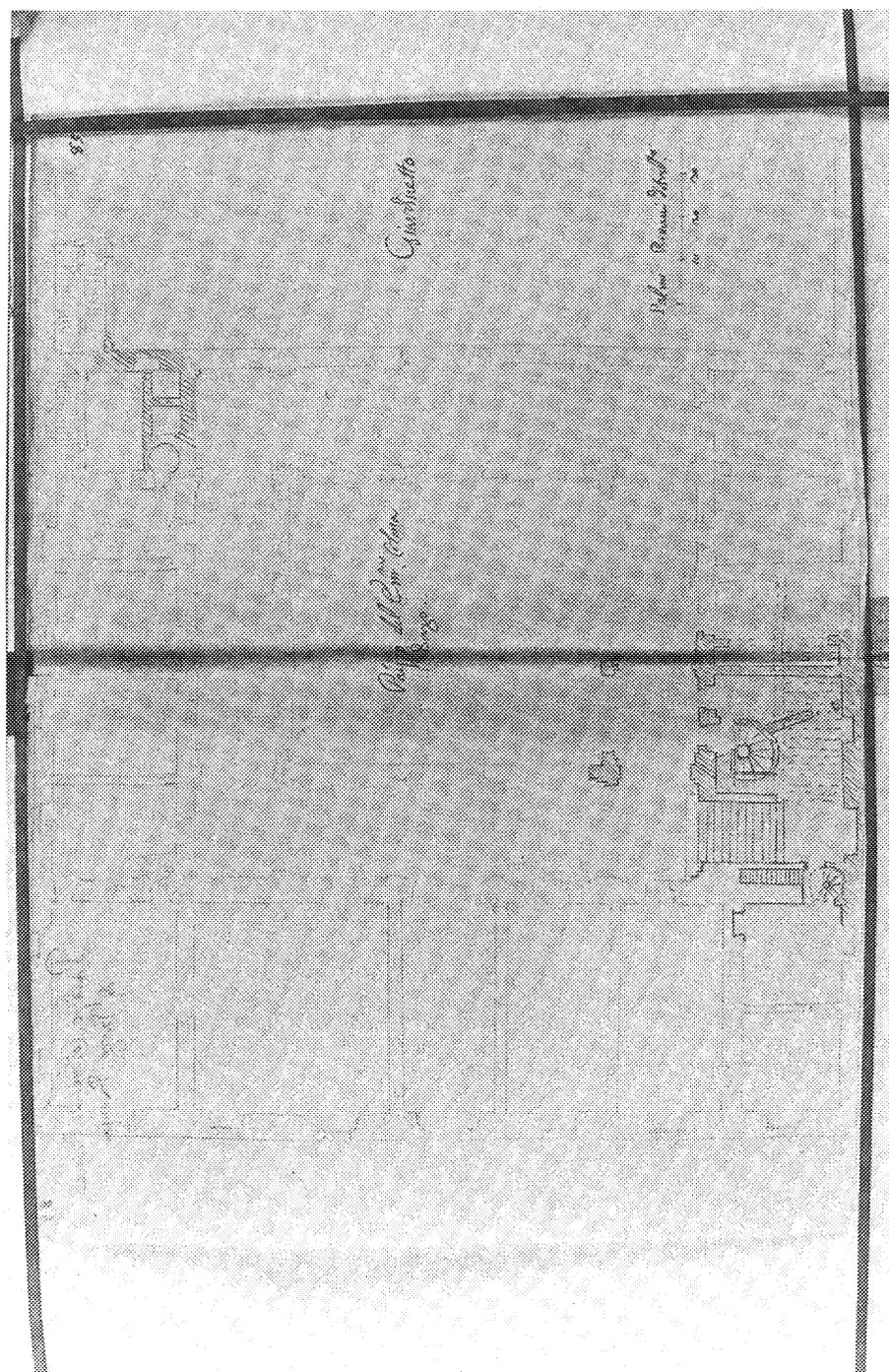
Palazzo dell'Accademia Romana.

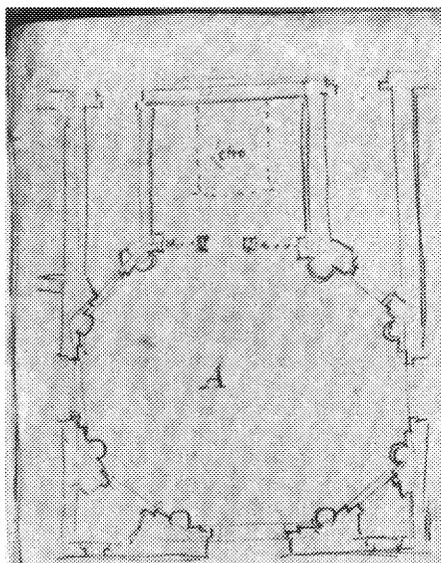
Sitto di Casa Netti, sotto il
Campidoglio in faccia S. Maurizio.
in Roma.
Dove l'antico insegna del ^{no} ~~no~~
di Orbiu non fatto in ~~figura~~
in figura unata, e ve ~~figura~~

87



XIV, 104
(Fabbriche)





A Stanza S. Luce dove dorme il Re.
 Adornata nel Palazzo della Cancelleria.

Dona Annina

L'apartamento nobilissima dove abita il Re
 Cardinale, fornito con vagante stuoia
 e di ogni sorta di cose, e di
 tavole, e ogni altra in
 particolare.

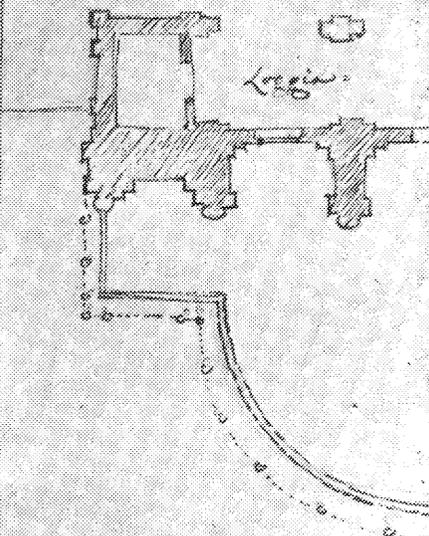
Un Sinedrio o Sinedrio al piano del
 appartamento con Vecchie e
 nuove.

Nel Sinedrio il rectori Salara S.
 Petrus Scherzler, Strick e di altri.

Un Sal. Teatro, e la recita della
 Comedia in Italiano, e con
 le due Stanze, e delle altre.

Una Sala di musica, dove sono delle
 Organe, e di ogni sorta
 di cose.

Quadrini della Cappella di S. Stefano

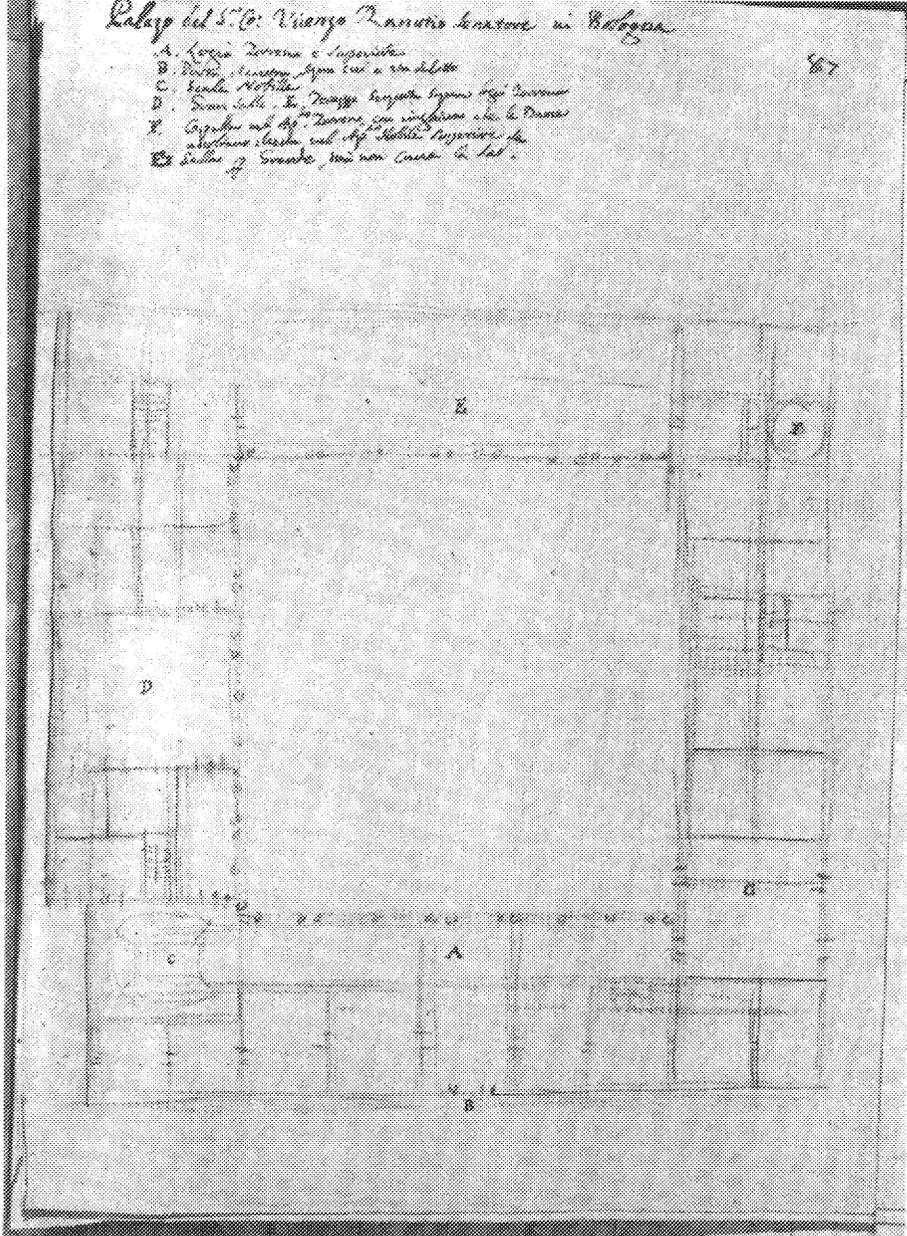


Quadrini della Cappella di S. Stefano, e
 S. Pietro Martire, la S. con
 acqua, dove si predicano
 e di ogni sorta di cose,
 e di ogni sorta di cose.

Palaz. del S. G. Vincenzo Rametto Senatore in Bologna

- A. Loggia Terrena e Superiori
- B. Sala Terrena sopra l'alt. a via del S.
- C. Sala Nobile
- D. Sala della Sala Maggiore sopra l'alt. a via del S.
- E. Loggia del S. G. Terrena con rifinitura alla S. Maria
- F. Sala della Sala Nobile Superiori in
- G. Sala di S. Maria, non con Causa la Sala.

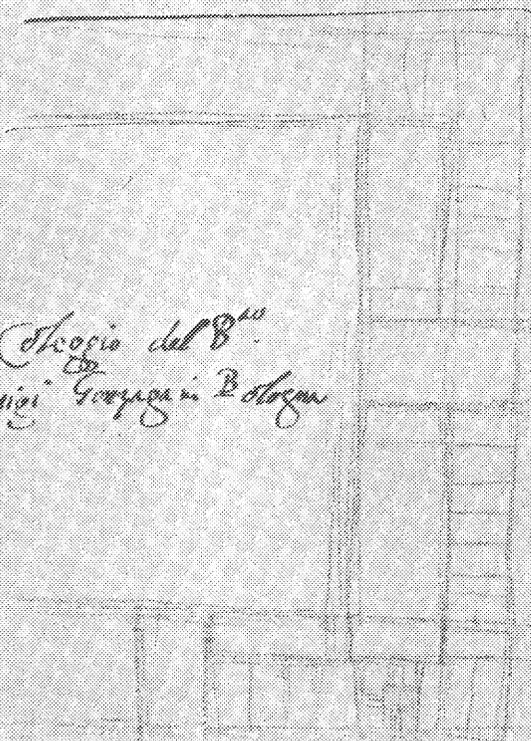
87



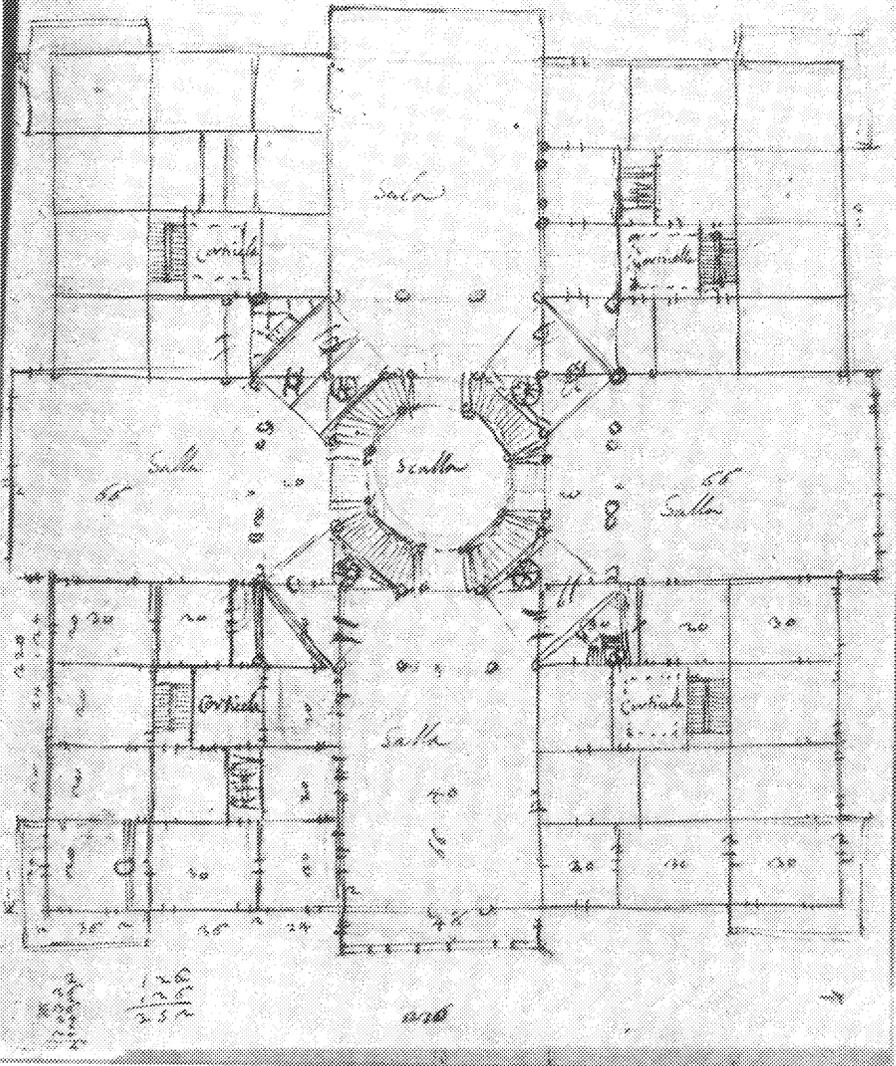
Partina del Poggio al Beato Luigi; nel quale in Francesco e sono 2. Camere
una sala uno B. e una non bene frasca Comunitaria con Carboni. Per che il Capello
e Refettorio che questi 2. Camere e tutti. ogni Camera ha la porta di un letto
e l'altre per l'altre.

88

Stocia del B.
Luigi Gonzaga in Bologna

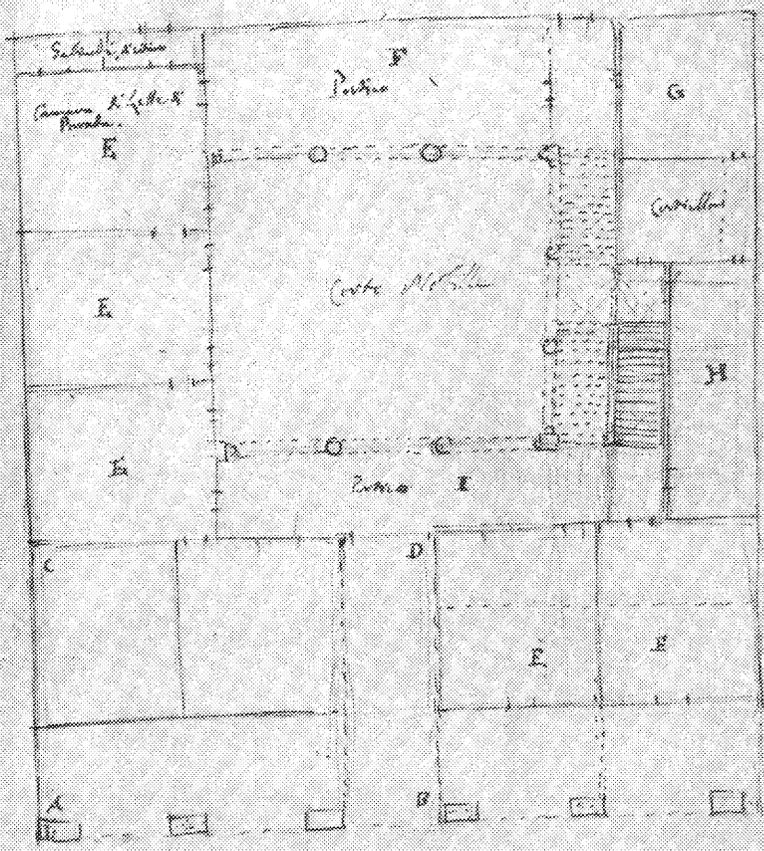


Idea d'un gran Palazzo, composto d'una Sala d'ala nobilita, e quattro salotto
 quattro sala, quattro loggie, quattro appartamenti d'undeci
 camere e appartamenti.
 In una sala grande camera di camera 2. 4. 4. Sala e Loggia e Cortile e
 Sala grande di 4. e tutte le camere abitate di 12. e altre camere e appartamenti
 distribuiti, e tutti 3 annessi di due salotti alle altre.



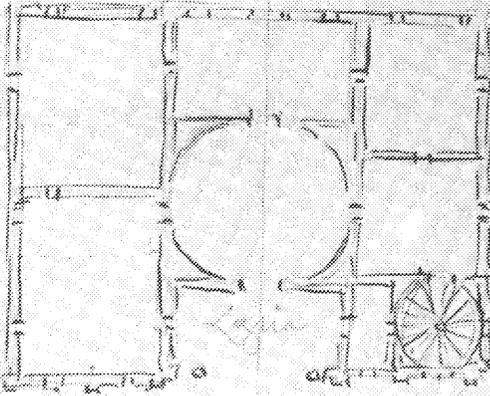
*Palazzo del Marchese Magagnoli in
 Bologna*
 Questo disegno mostra la pianta dell'edifizio
 A, B, C, sala nellogg. Nobile
 E, Sala del D. S.
 F, Sala
 G, Sala a parte
 H, Camera di comunicazione. Mediante un portico
 sopra la Camera
 I, Loggia annessa alla sala e Camera

*S. M. S. S. S. S.
 P. S. S. S. S.* 90

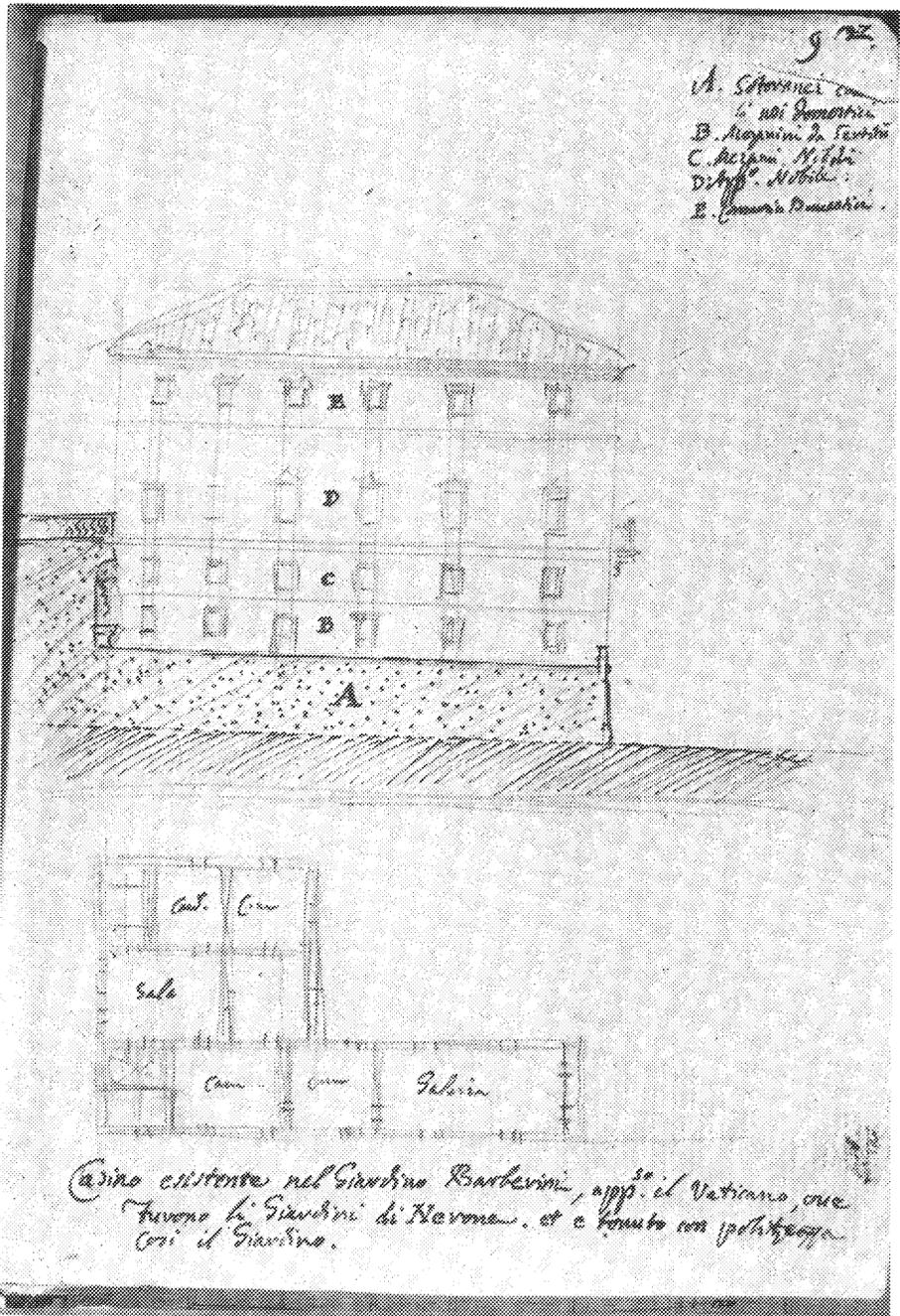


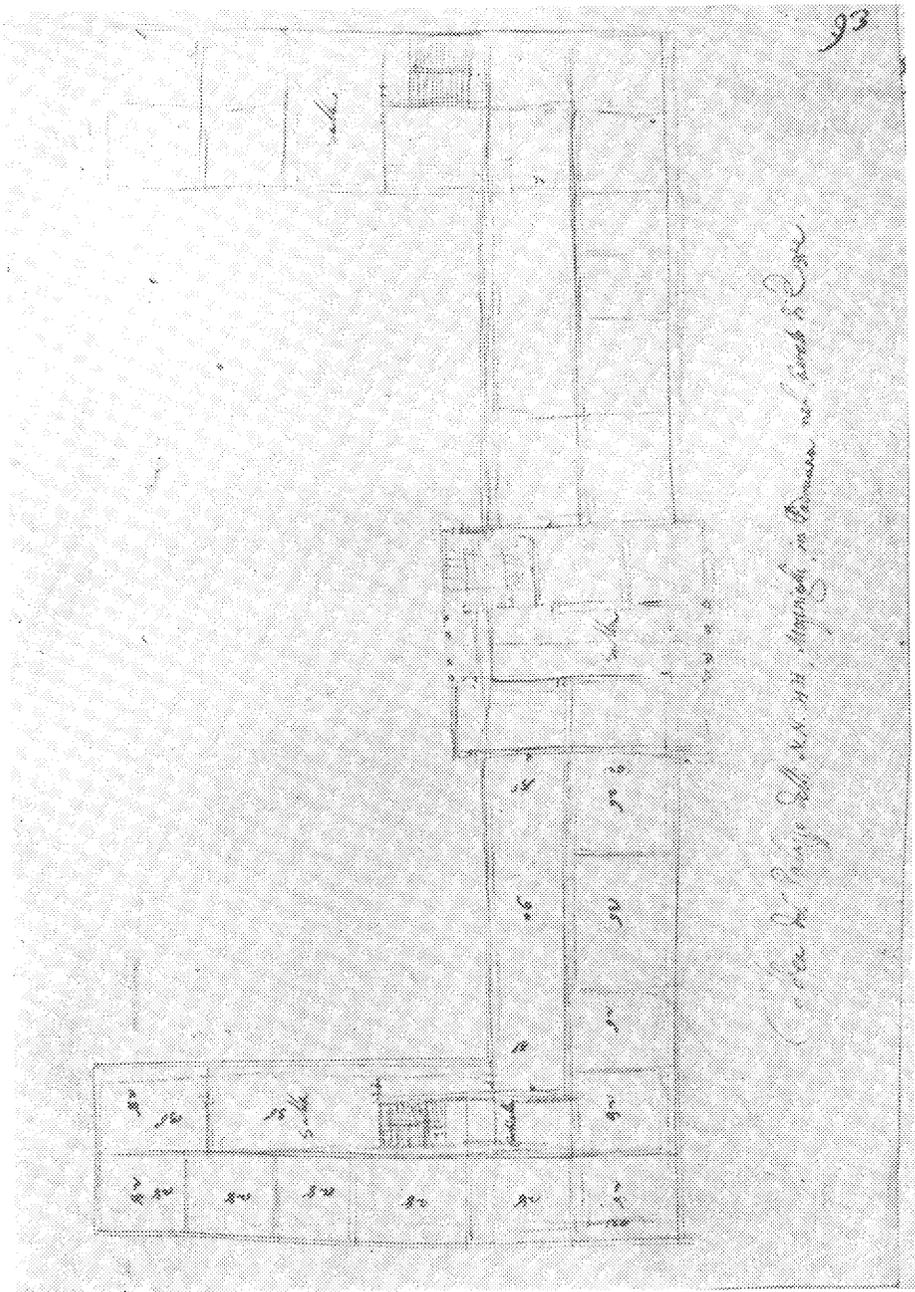
Questo è.

Il migliore Palazzo nella Via Profili apresso
S. Pancratio nell' Esquiro di Roma.

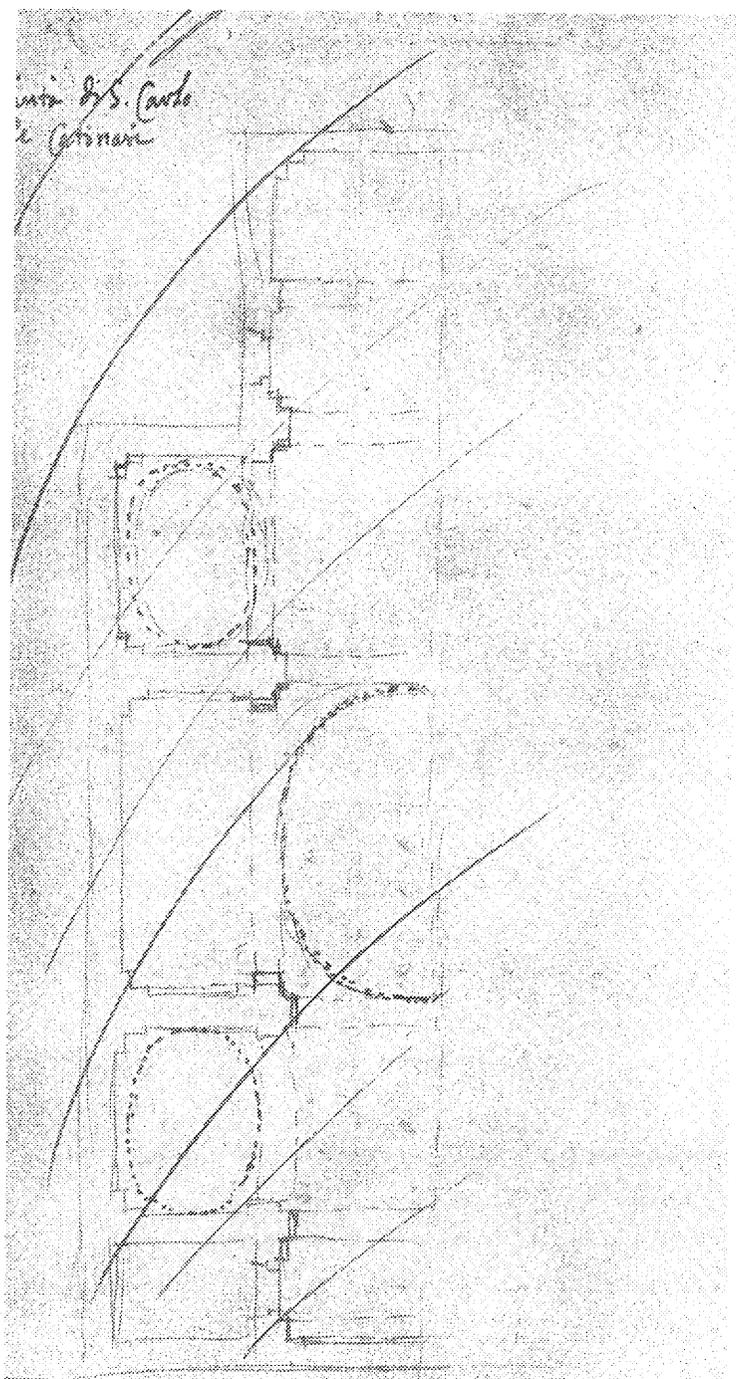


Il Palazzo Profili





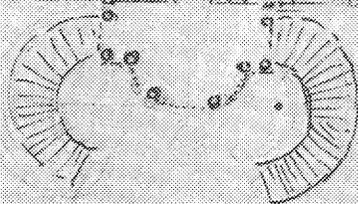
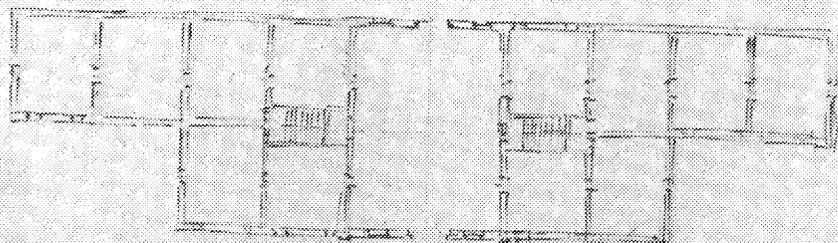
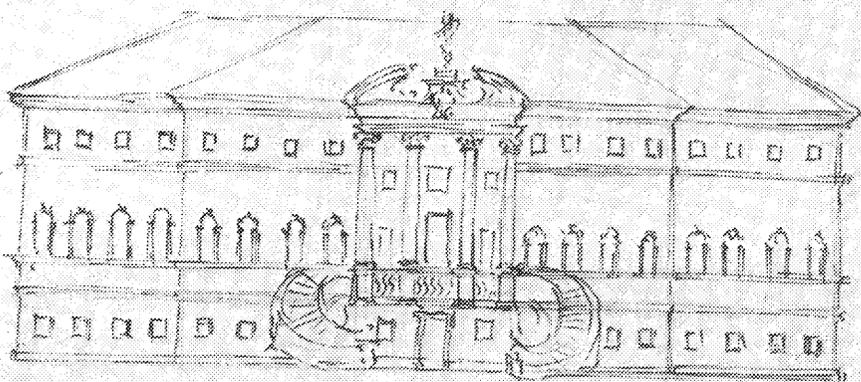
XIV, 114
(Fabbriche)



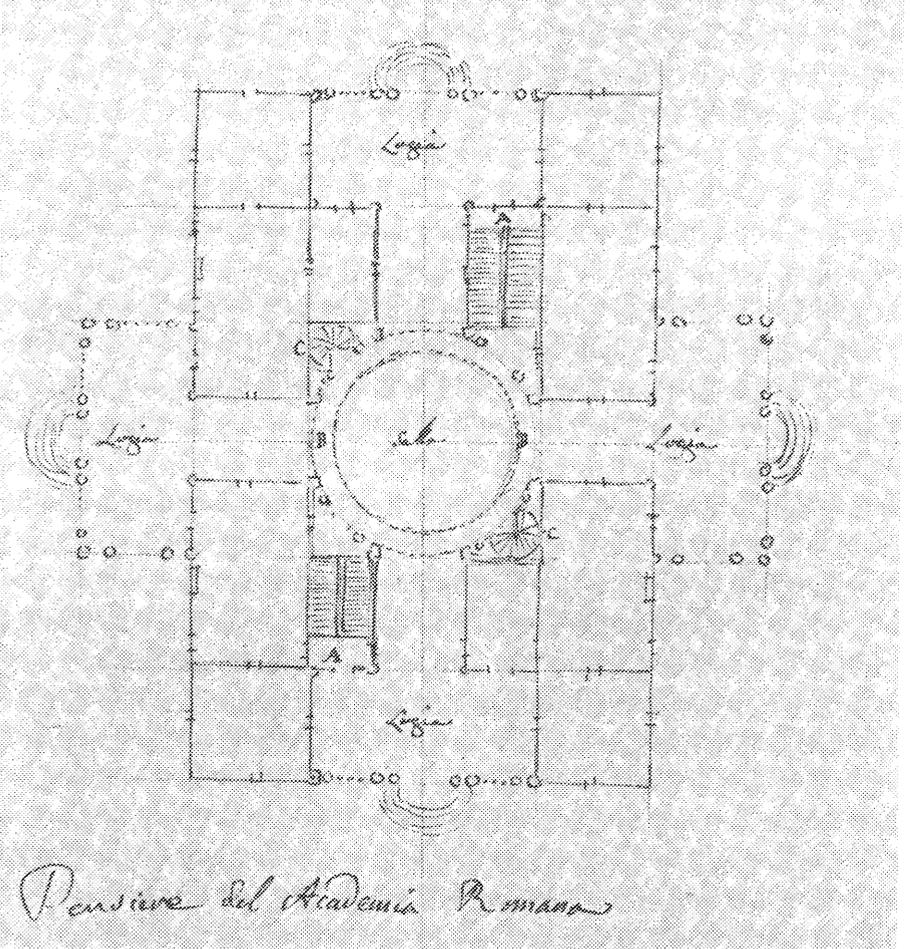
Set. 18 Aug. 1768

27

Abozzo del Palazzo M. Basovno, sopra la villa del fiume Pi.
Della H. Casa Quaroni della Papaja



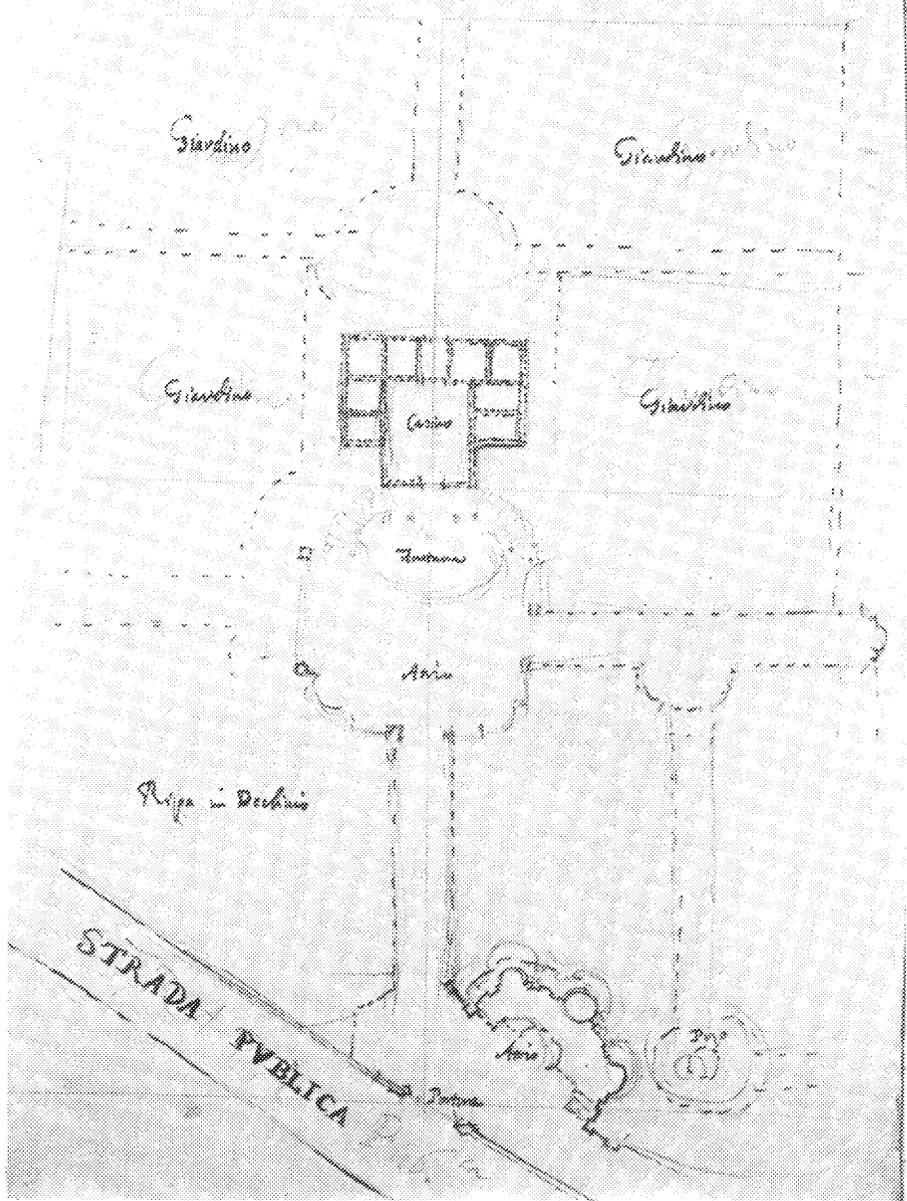
*Idea & Fabbrica di casa data in Due appartamenti nobili, con stanzoni, oltre
p. la officina, ed in somma in Comodo, e spazioso p. uso della Persona.* 95
A. Scala d'abitare sopra, p. uso della casa sup. d'abitare;
B. Architetture al piano del 2.° s. p. la Distribuzione del Appartamento
C. Scala d'abitare che conduce alle Stanzoni, p. uso della casa sup.
D. Loggia d'abitare con due Ordini di Colonne. L. P. Curio et al. 12.° Dicembre.

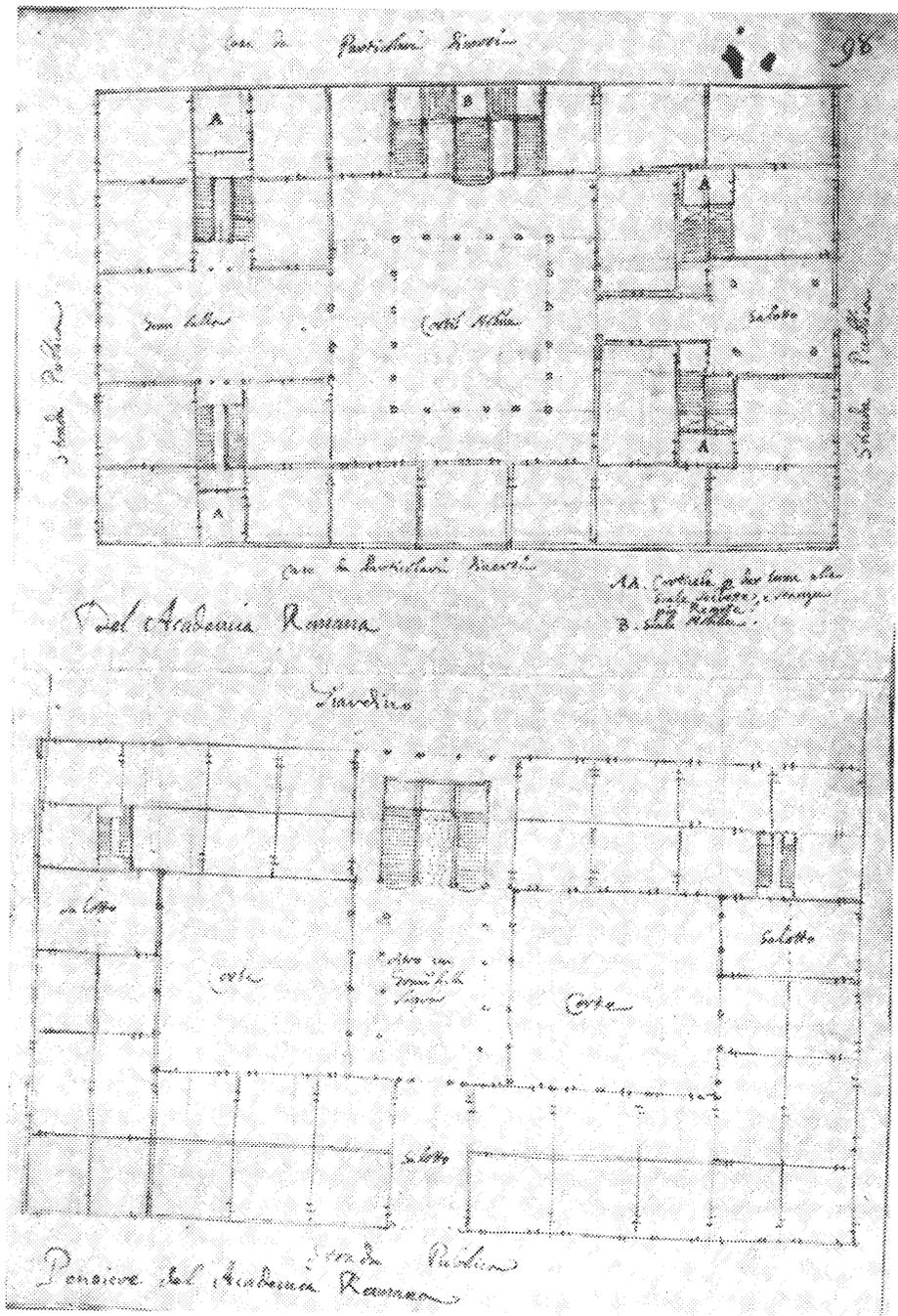


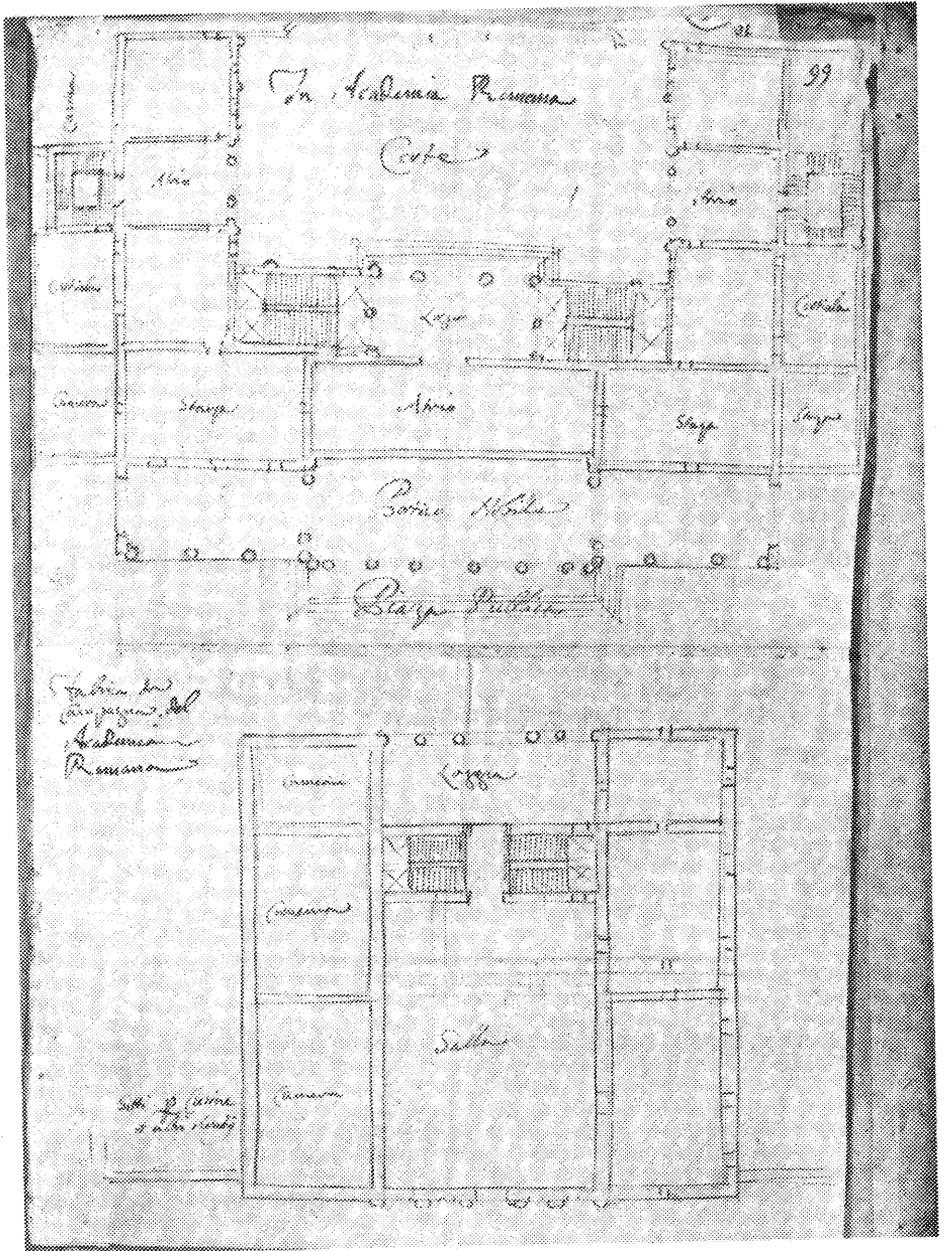
Pensiero del Academia Romana

Giardino del Con. strada, aff. le Portine di S. Pancrazio.
e suo Casino, Scuderia, Fontana, Anice

20



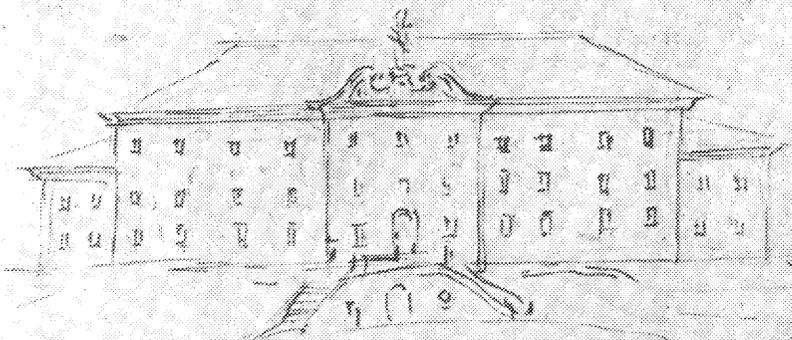


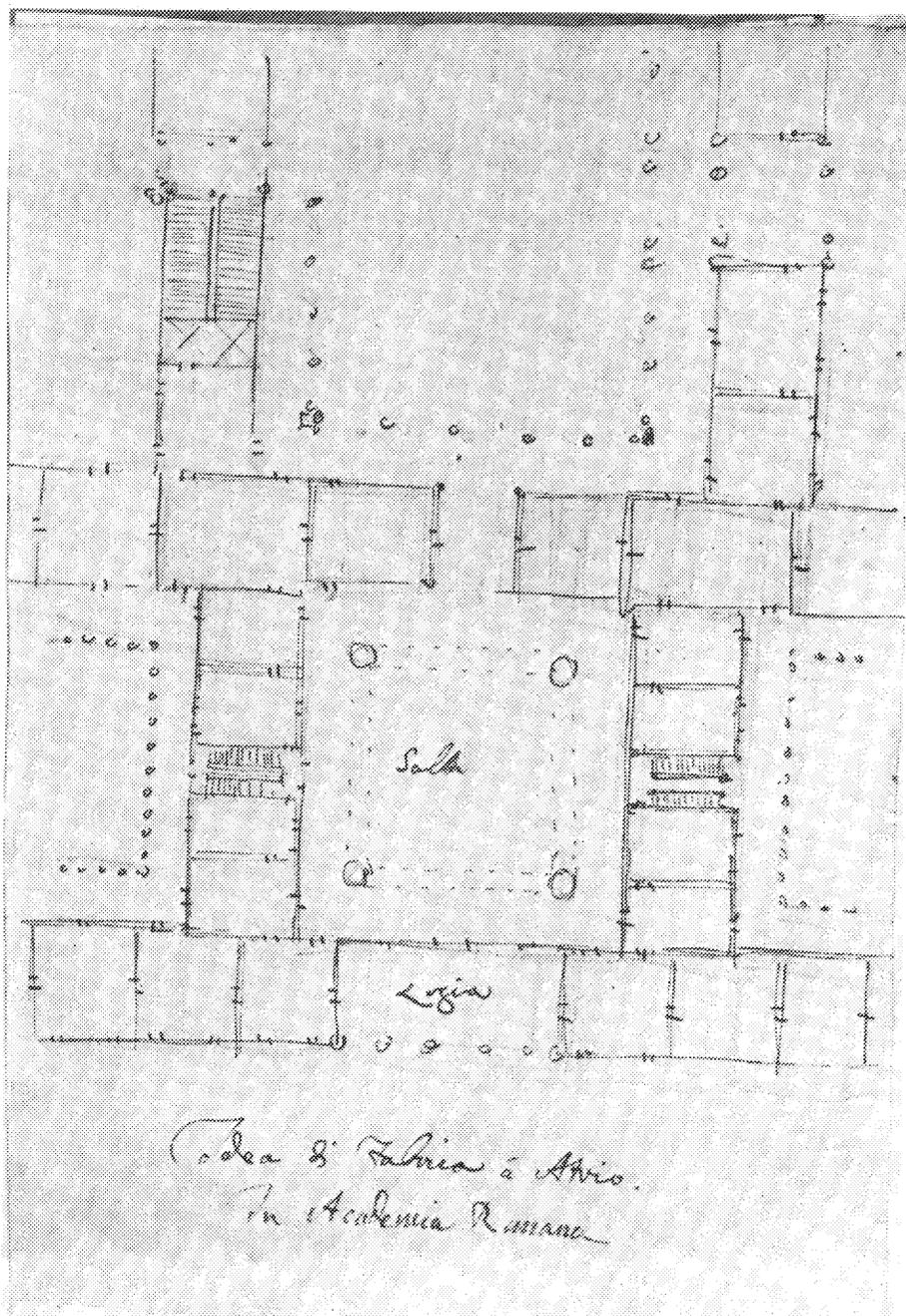


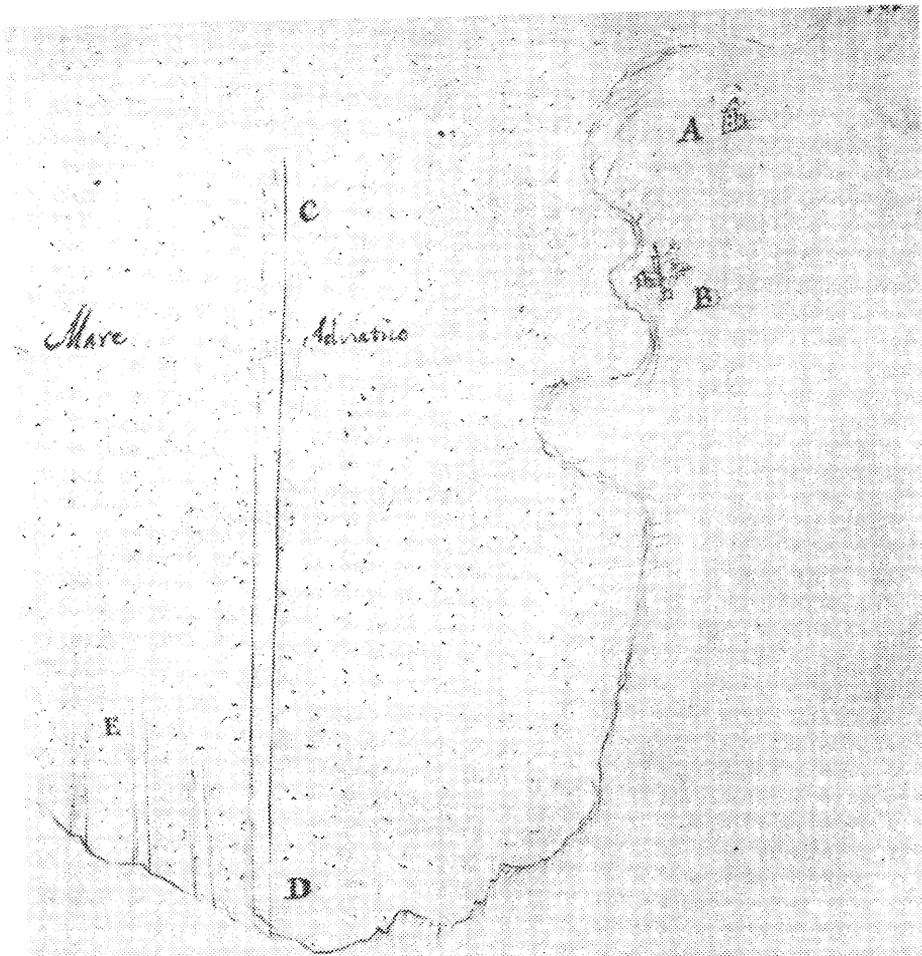
L'AVANZO

100

Delle Mascave app. Scarparia.
Del S. Marchese Gerini di Firenze
Delineato da 23. Luigi del B. Zanobi, in Pittura da un figlio







- A. Monte con Torre sopra di S. Andrea situata nel Porto d'Ancona
B. Porto nuovo, o sia Siro, che si formava in prima volta, la Santa Com.
C. D. Scoglio situato in Mare a linea retta, in faccia di S. Andrea, in quale
volgarmente tiene loro quella della S. Com.
E. Altri Scogli minori e Mare situati di figura simile al sus.

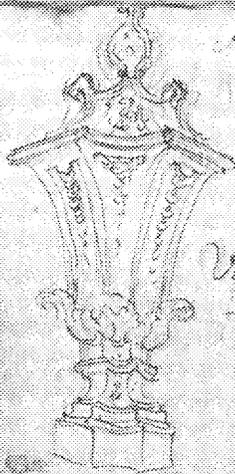
Veduta della Città di Spoleto alla parte di Roma, la quale è
strapiata, e situata in camminato, terra salubre

- A. Parte della Città
- B. Castello
- C. Ponte a trevasi che traversa la valle
- D. S. Angelo si trova alla cima del Monte
la terra salubre e intermedita di un
fallo l'...



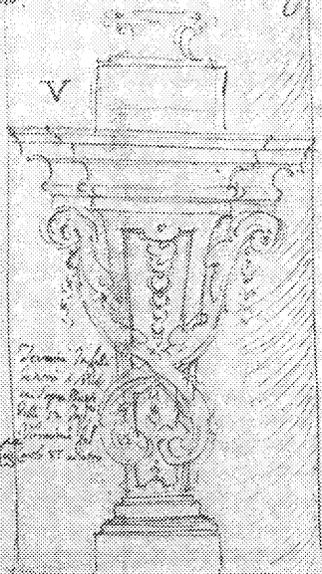
Veduta di Spoleto, suo Castello,
et il Monte S. Angelo.

Ad 10 fogli ornati di vasi di Bruggia
 stato di Milano. 10/13



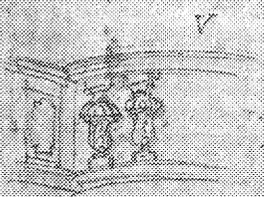
IV

Vasi di Roma
 Dorate



V

Decorato
 con
 fiori
 di
 vari
 colori
 e
 di
 vari
 stili



VI

Brasero di vasi a tre pedoni.



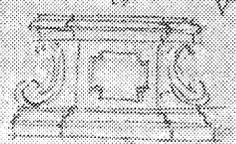
Brasero di vasi

VII



Subito p. l. v.

VIII



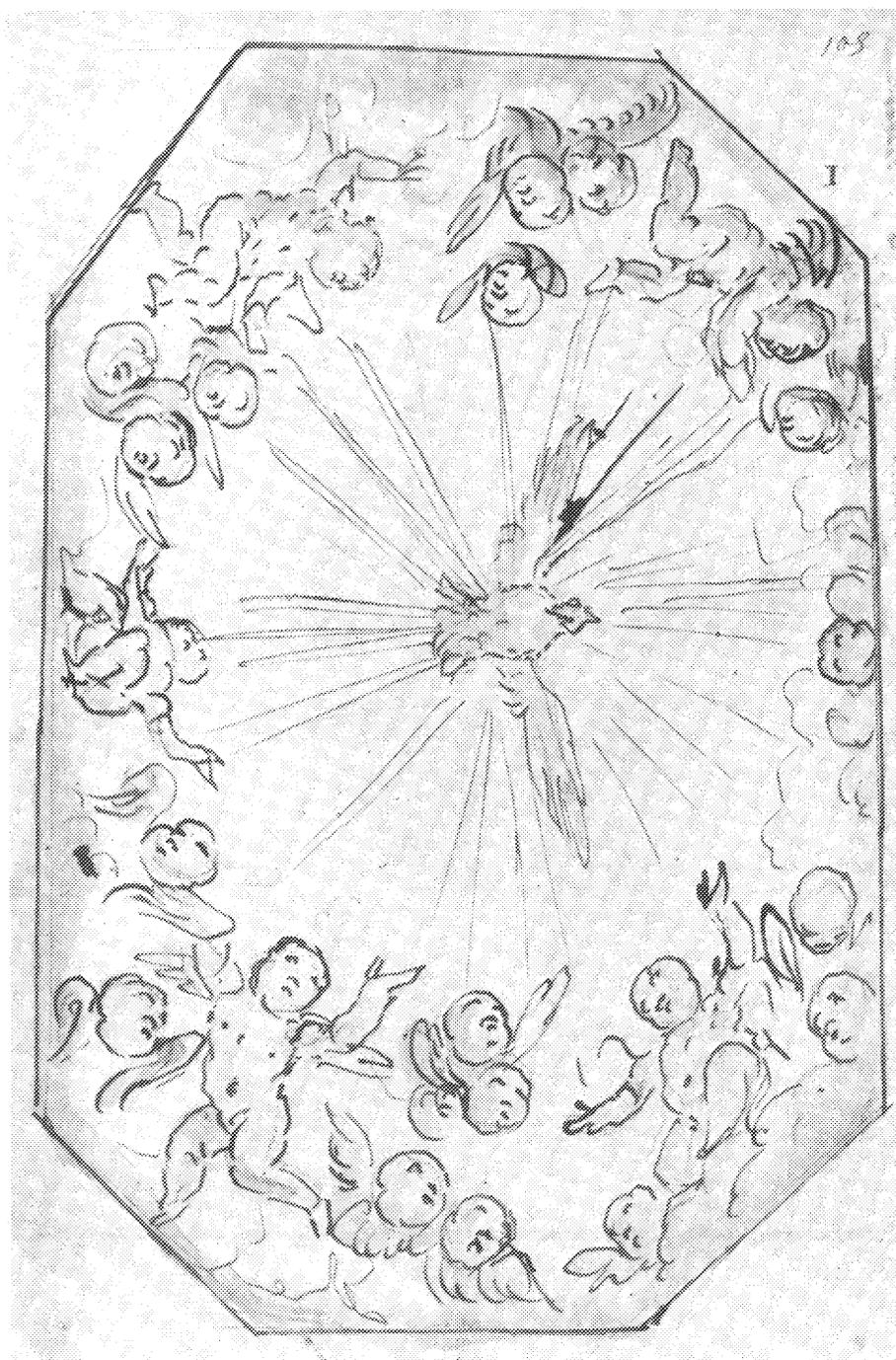
IX

Vasi di
 vasi di
 vasi di

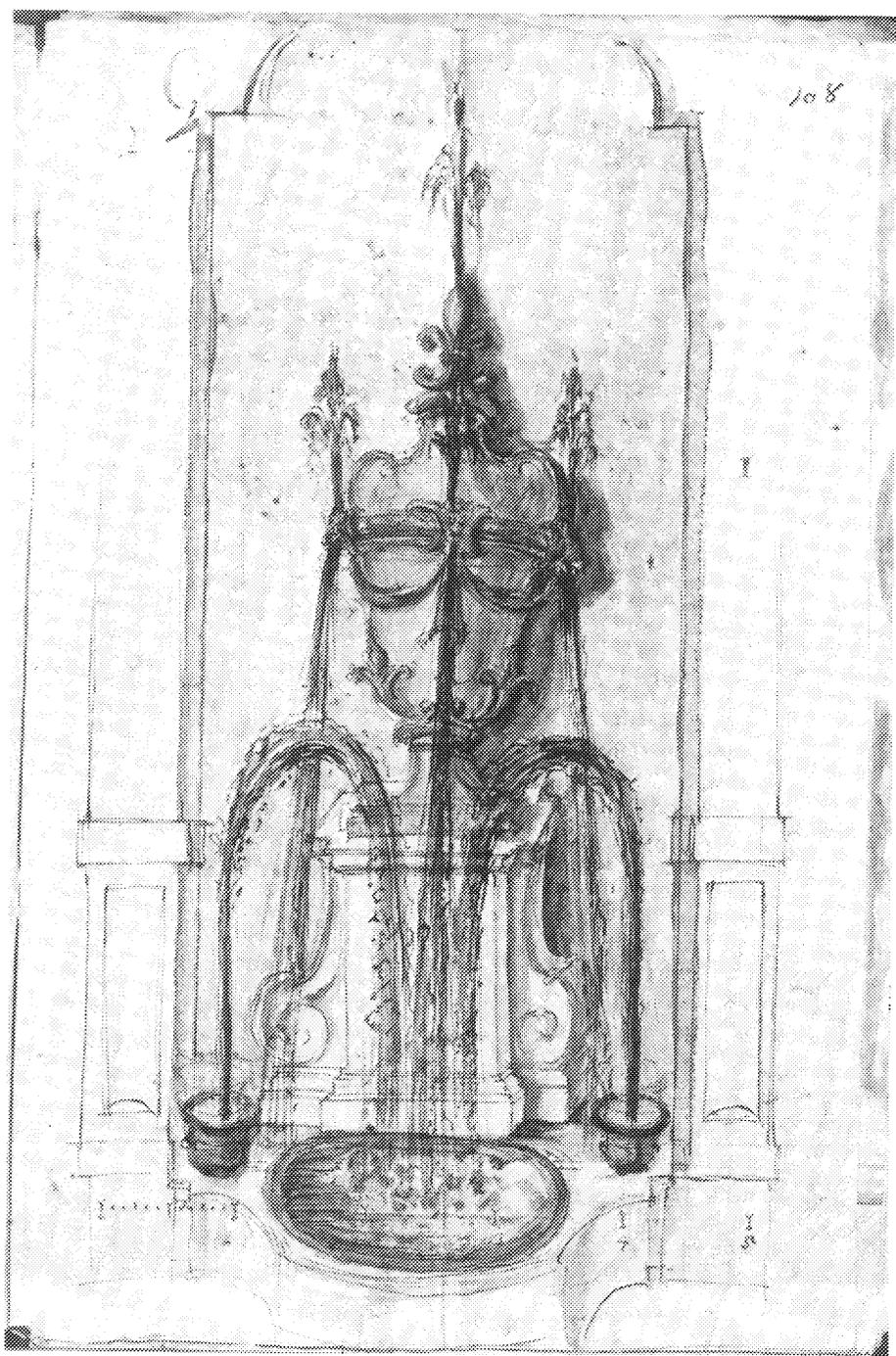
X



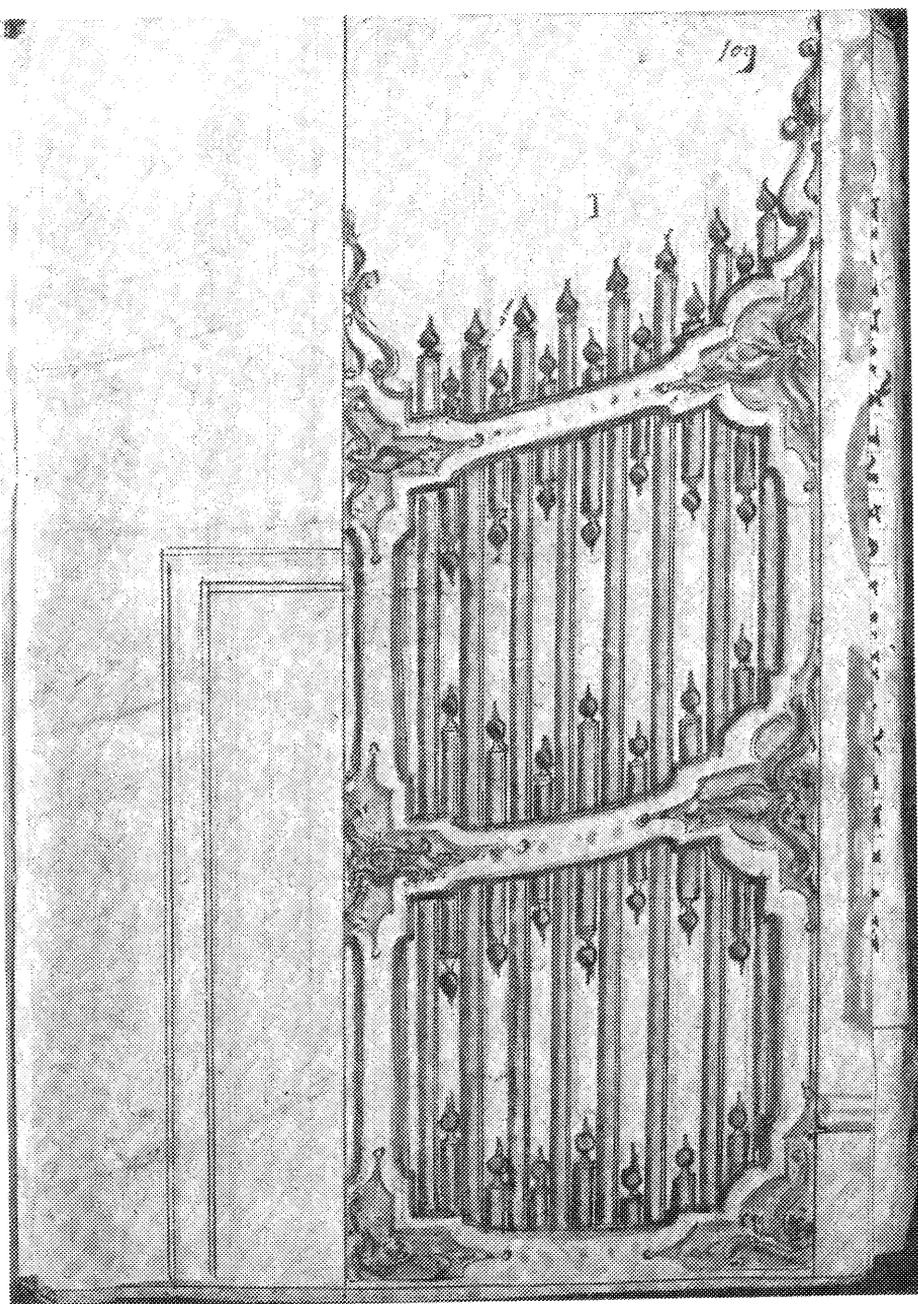
Nel disegno del 10 foglio si mostra un
 ornato di vasi di Bruggia di
 vari stili e colori e di vari
 stili e colori e di vari stili
 e colori e di vari stili e colori







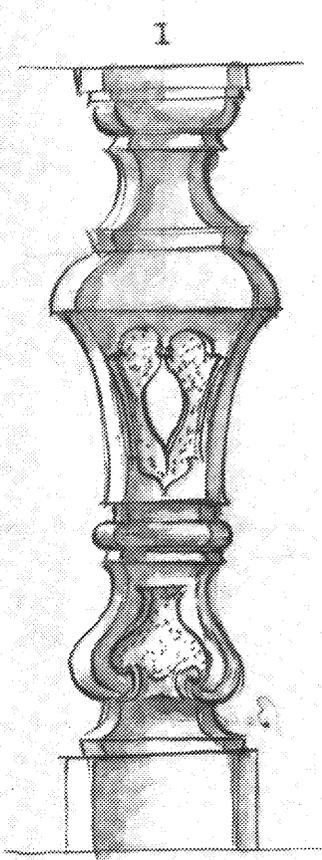
XV, 130
(Pensieri di ornato)



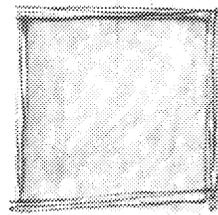
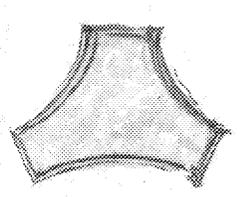
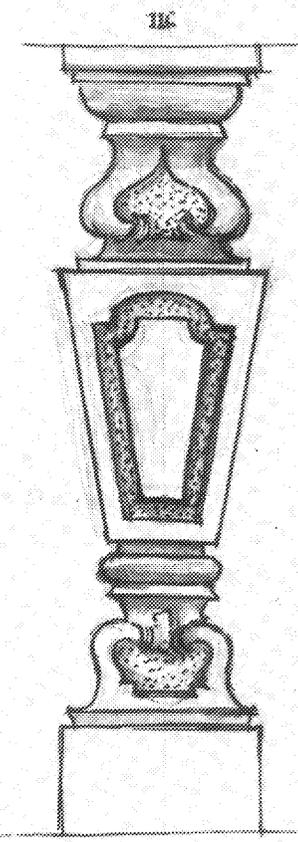
///

SANTAMARIAORAPRONOBIS
ESANTAMARIAORAPRONOBIS
MOSANTAMARIAORAPRONOBIS
PMSANTAMARIAORAPRONOBIS
RESANTAMARIAORAPRONOBIS
QPSANTAMARIAORAPRONOBIS
RPSANTAMARIAORAPRONOBIS
TSSANTAMARIAORAPRONOBIS
ASANTAMARIAORAPRONOBIS
VPSANTAMARIAORAPRONOBIS
XPSANTAMARIAORAPRONOBIS
ILIPPSANTAMARIAORAPRONOBIS
VILIPPSANTAMARIAORAPRONOBIS
MVLIPPSANTAMARIAORAPRONOBIS

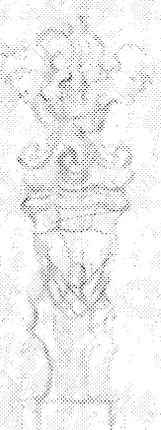
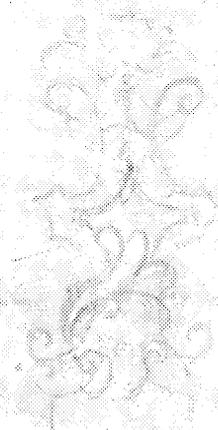
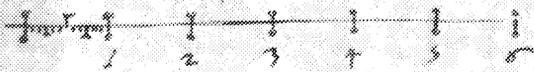
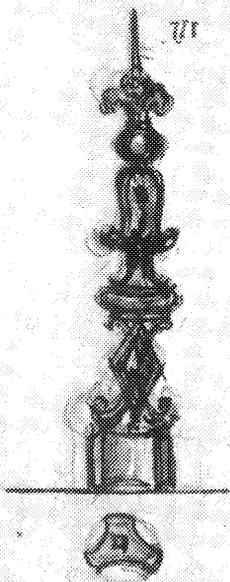
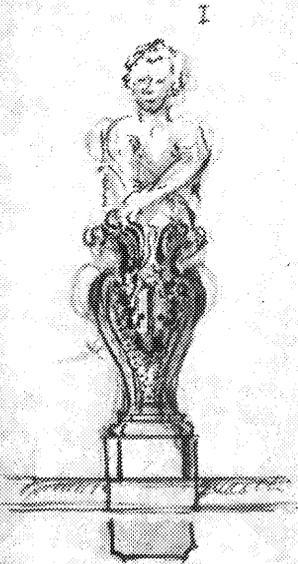
117

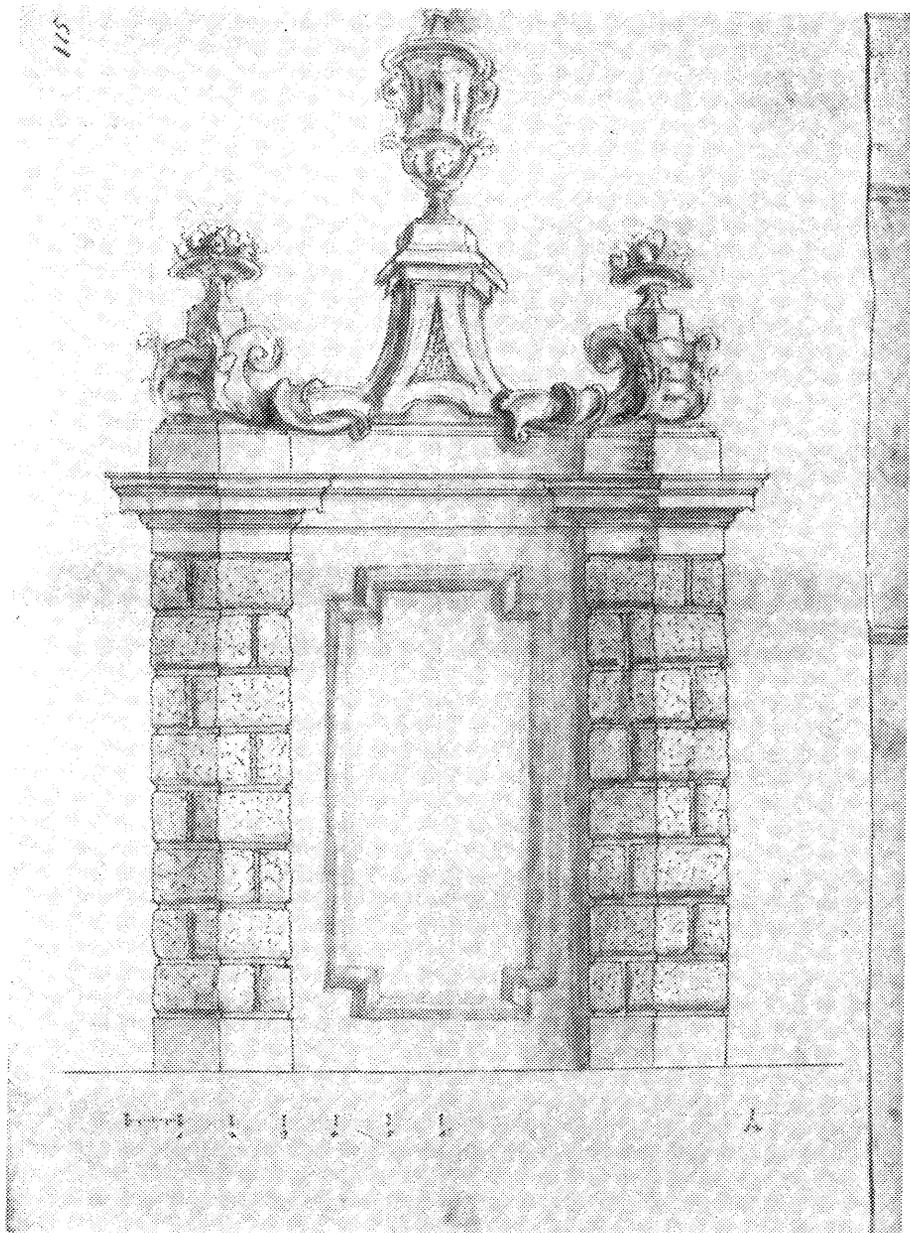


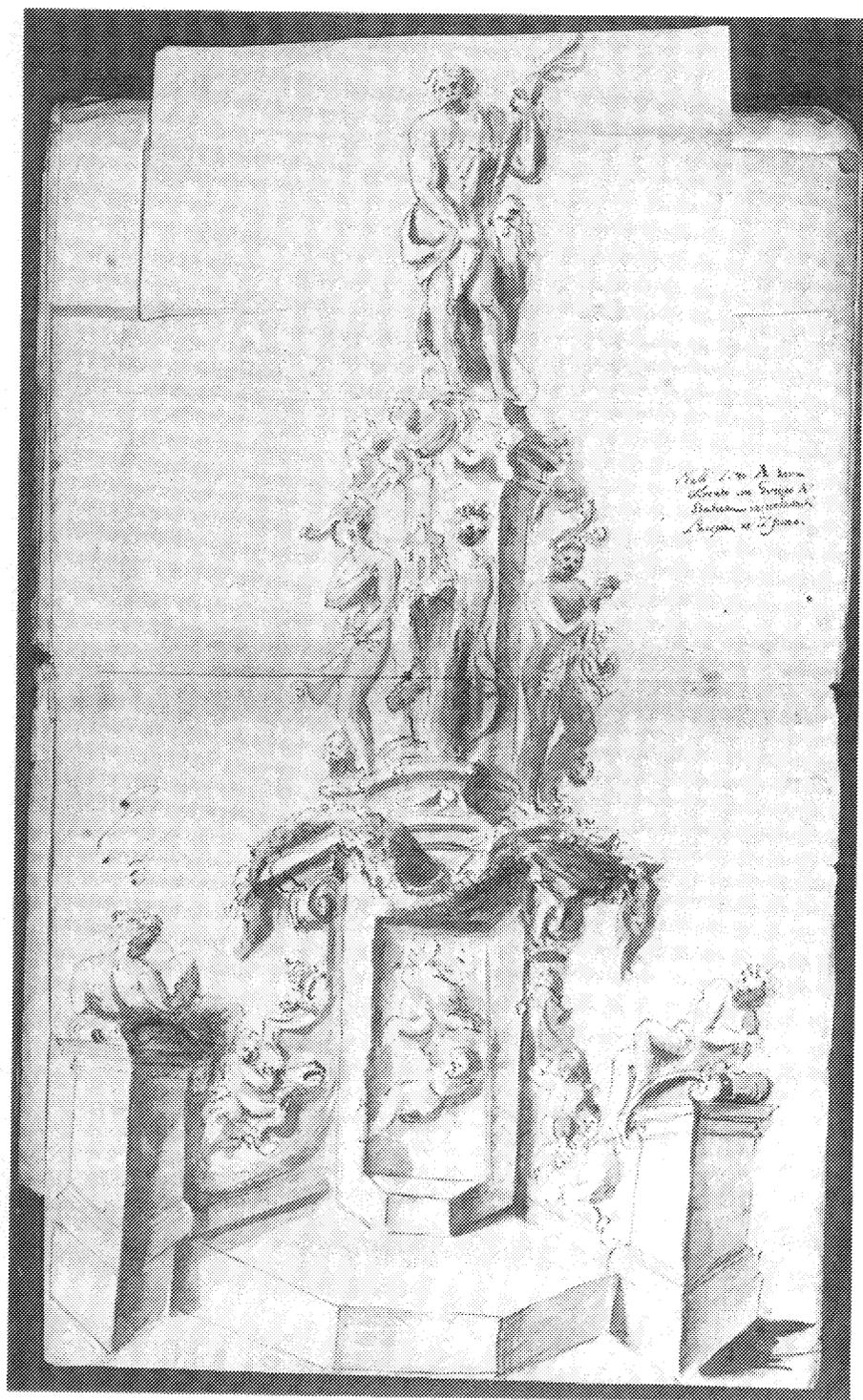
II



113

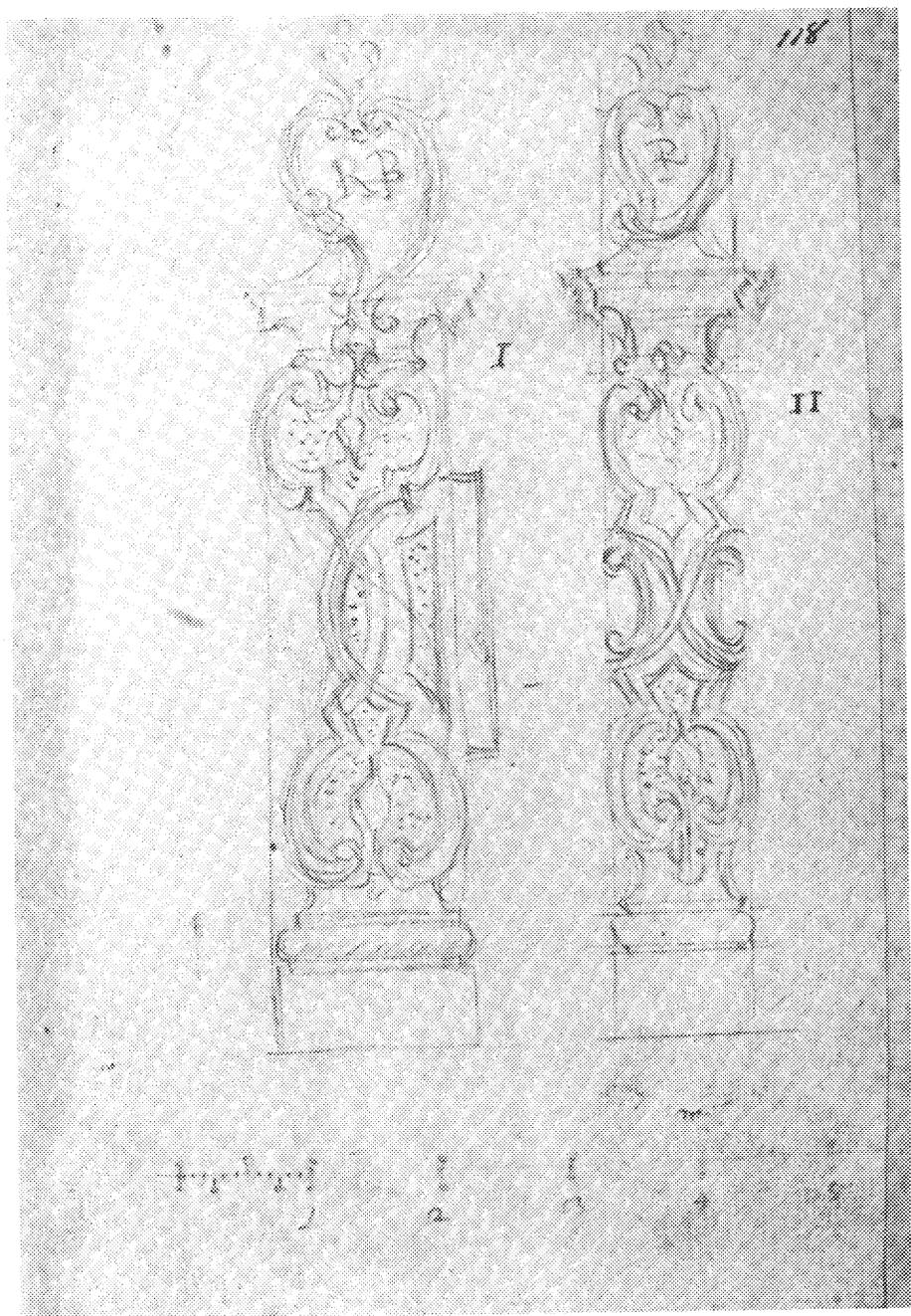




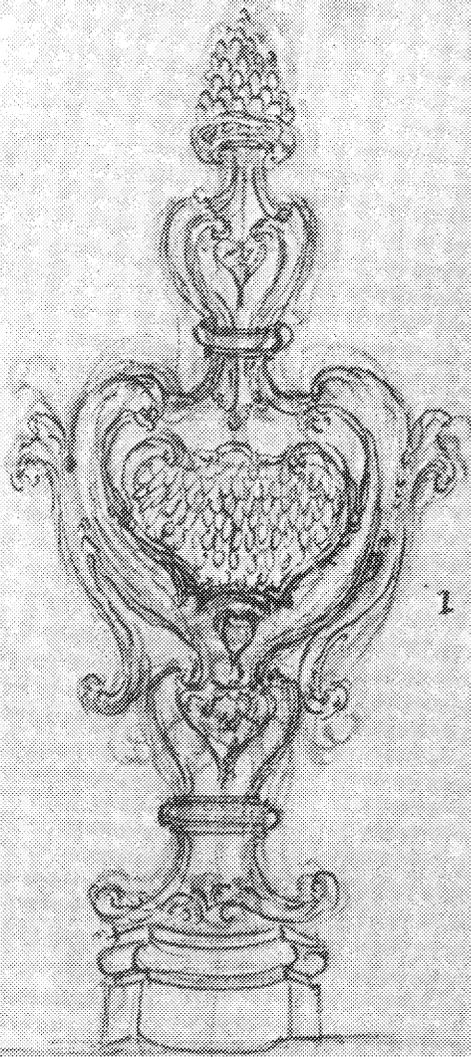


XV, 136

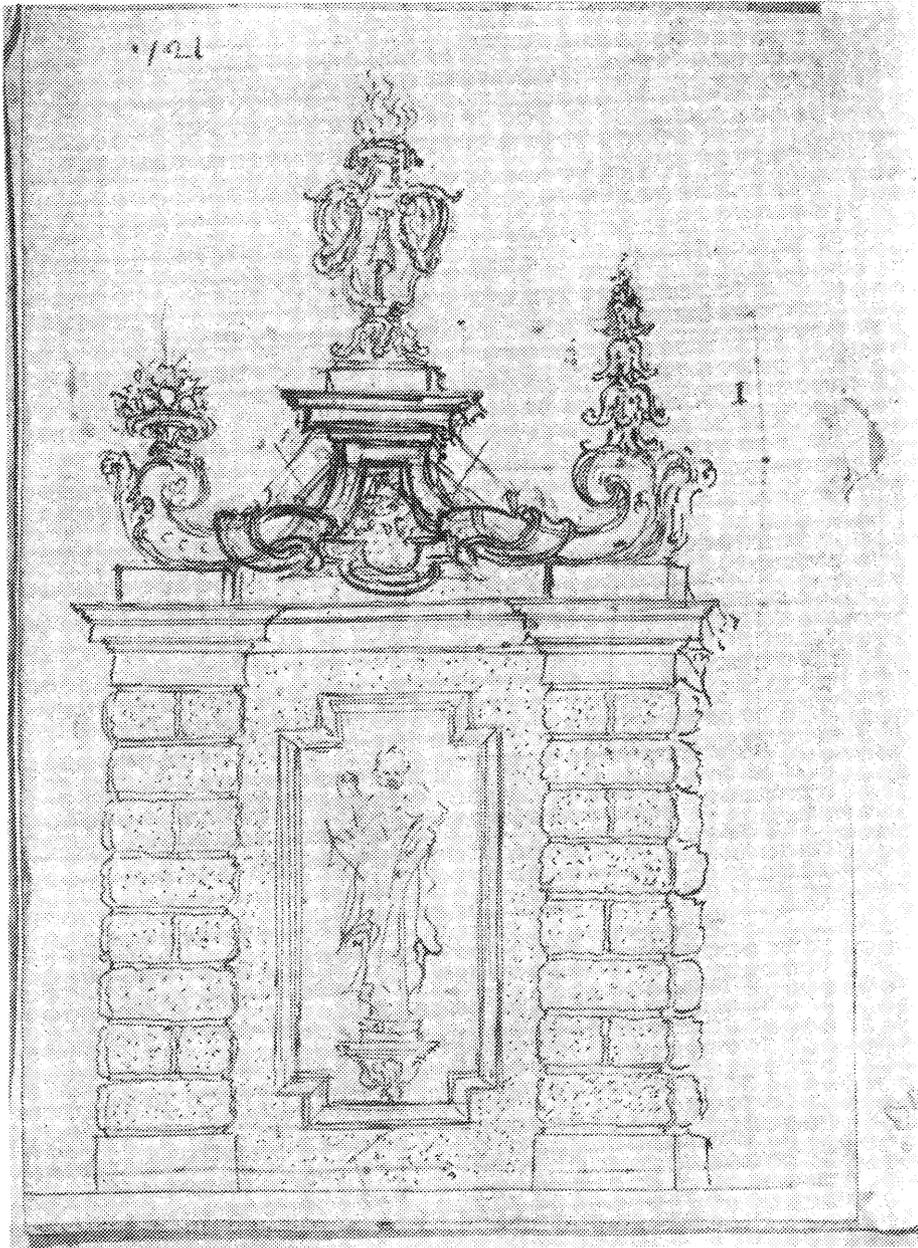
(Pensieri di ornato)



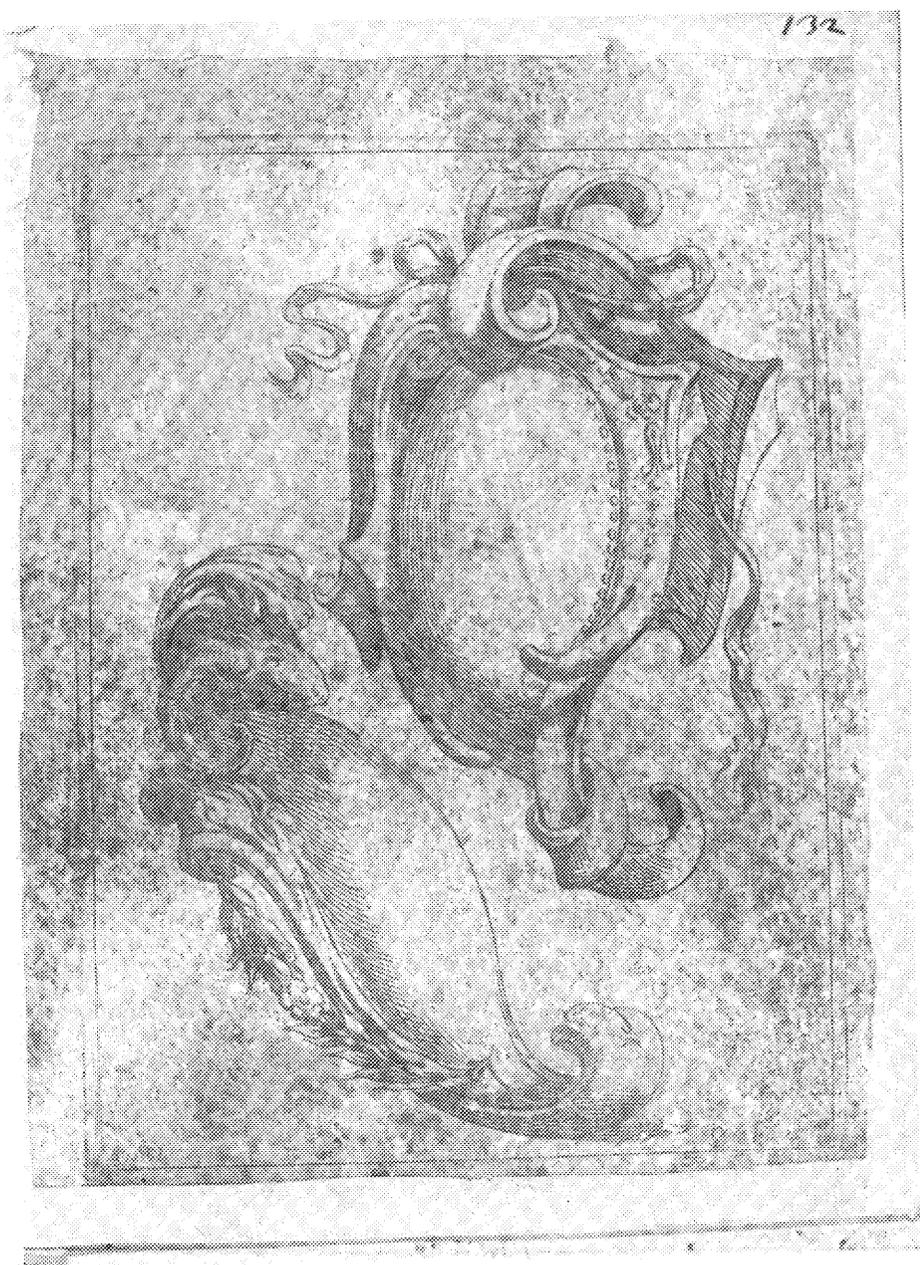
119

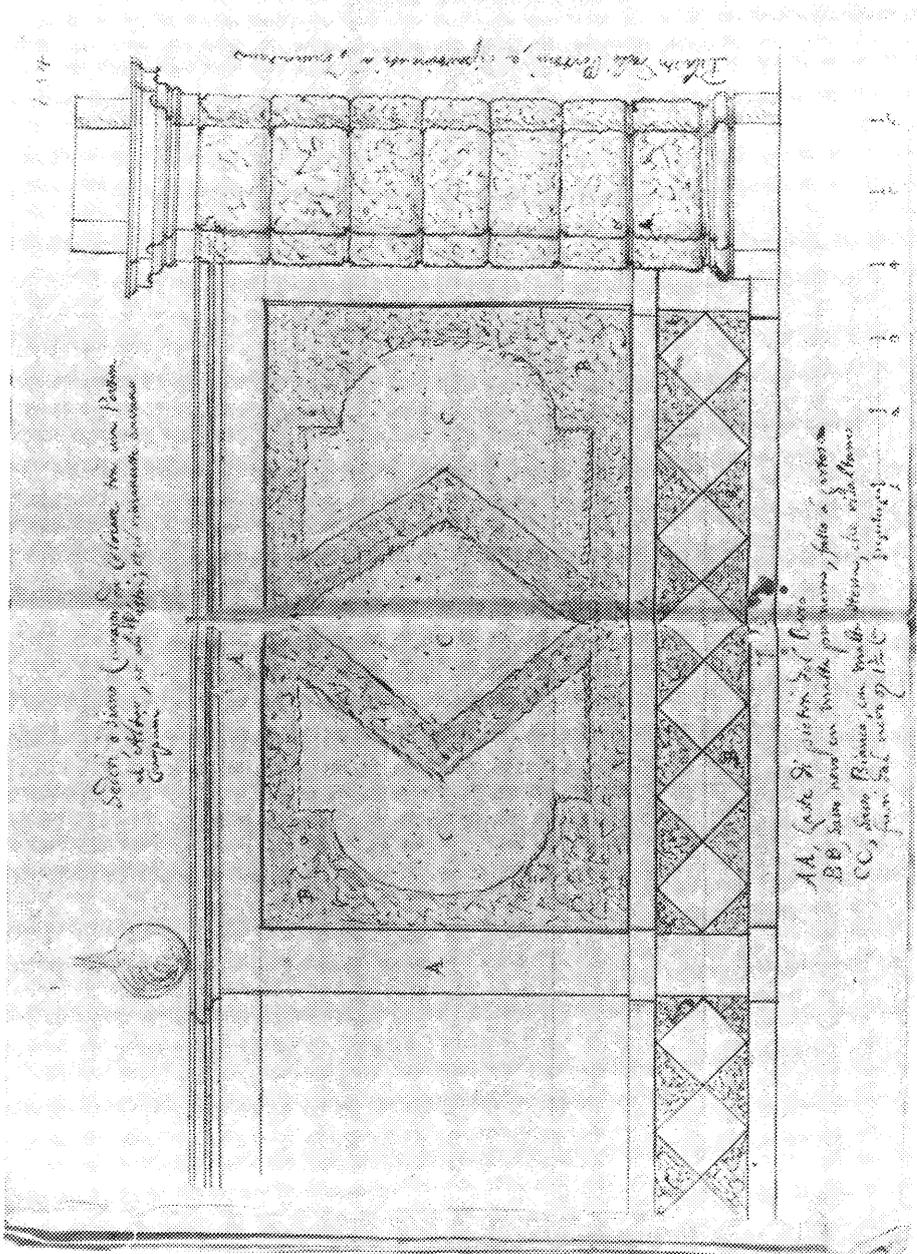






XV, 140
(Pensieri di ornato)

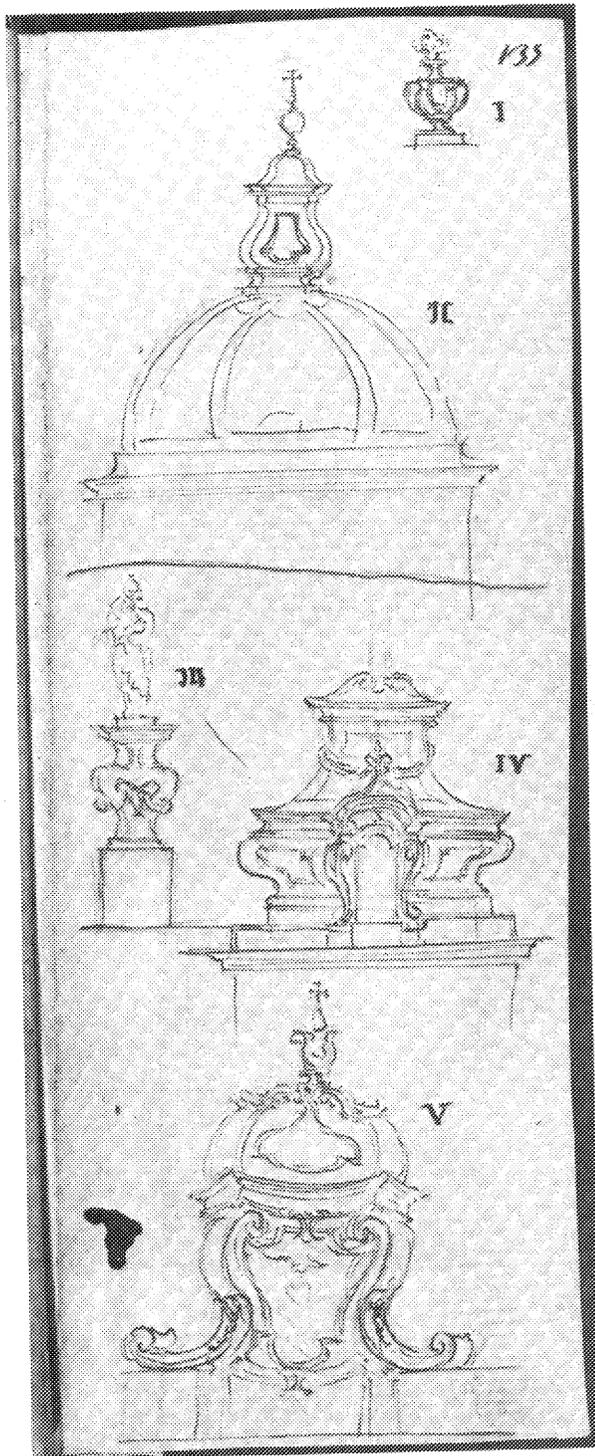


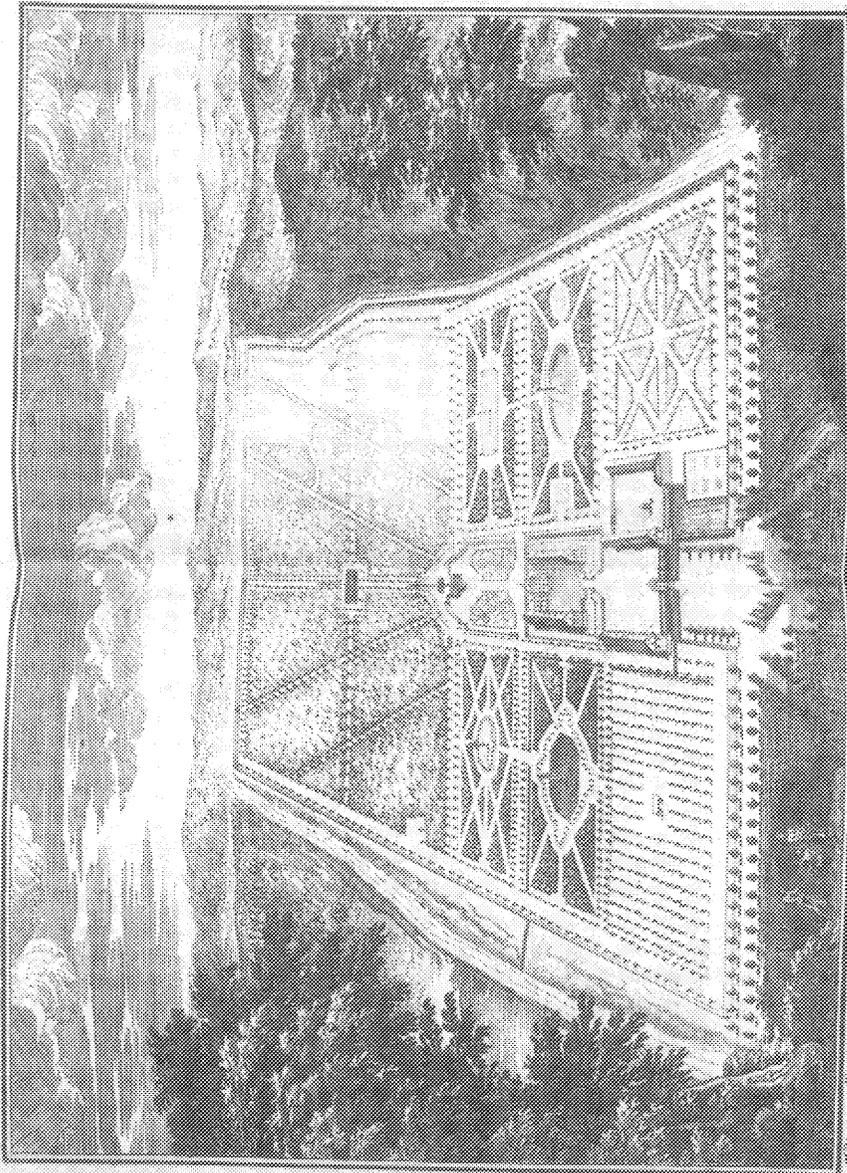


*Stesso disegno (senza la cornice) ma con l'ordine
 di archi per il Palazzo di Montecitorio
 G. B. Piranesi*

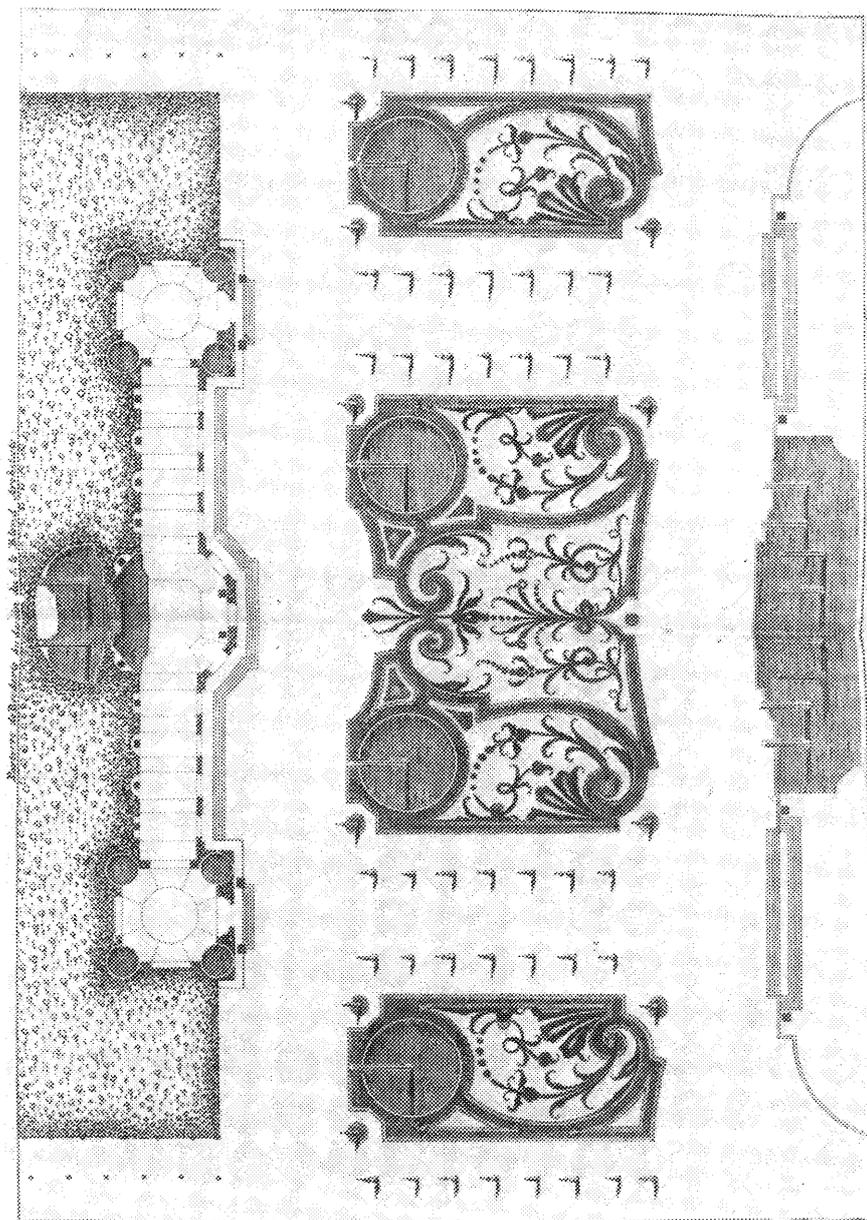
*AA, Grotte di S. Pietro del Cigno
 BB, Same modo con murelle per essere fatto a risparmio
 CC, Same disegno, con qualche variazione, che si vede
 fuori del muro di S. C.*

*Stesso disegno (senza la cornice) ma con l'ordine
 di archi per il Palazzo di Montecitorio*



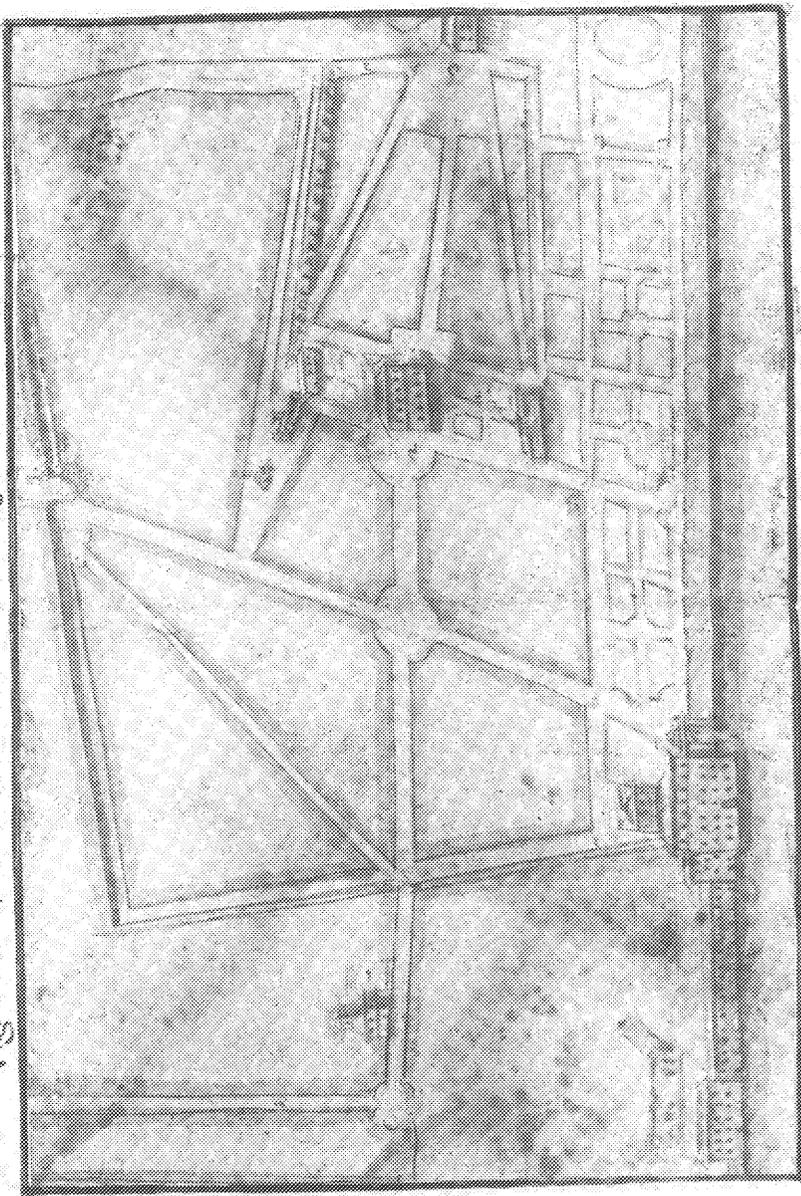


Porte de l'Orangerie du Château de Chantilly, en Sardinie. Tracé par M. Adolphe Berthelin, fils. Paris, 1850.



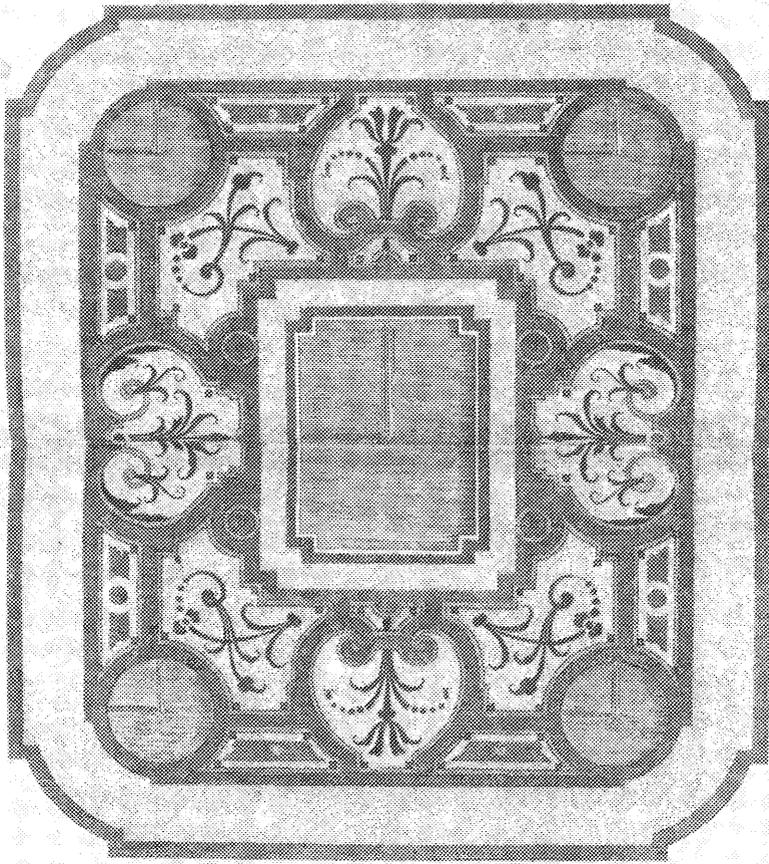
Al Parigi. Arch. J. Macri. Inv. no. 147. Arch. no. 147. Arch. no. 147.

Vienna di Papa Sisto, sotto del S. Cardinale Agostini in Roma.



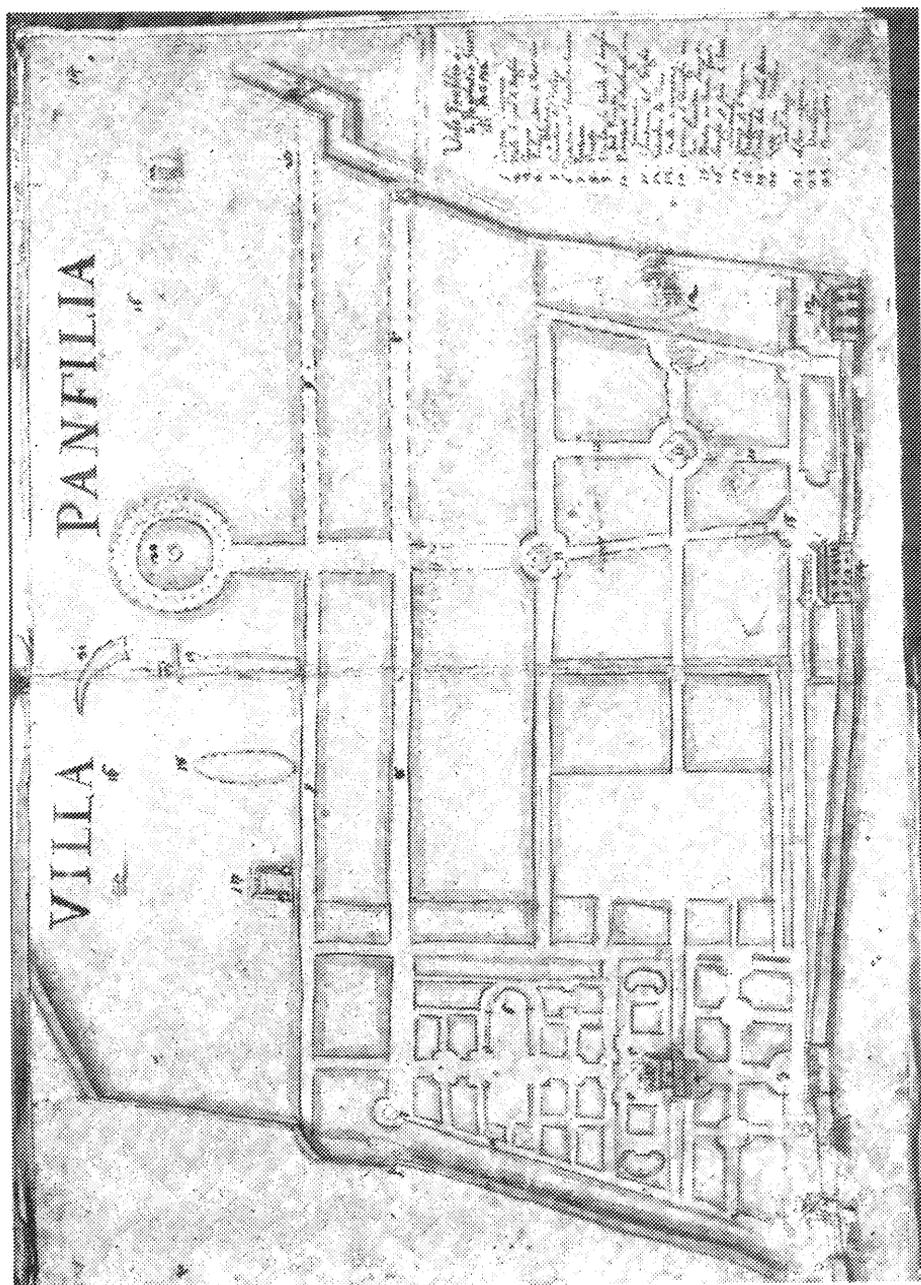
*1. Palazzo e Portico del Ponte della Terra. Disegnato
2. Palazzo 2. Disegnato da Carlo di Stefano, 1666.*

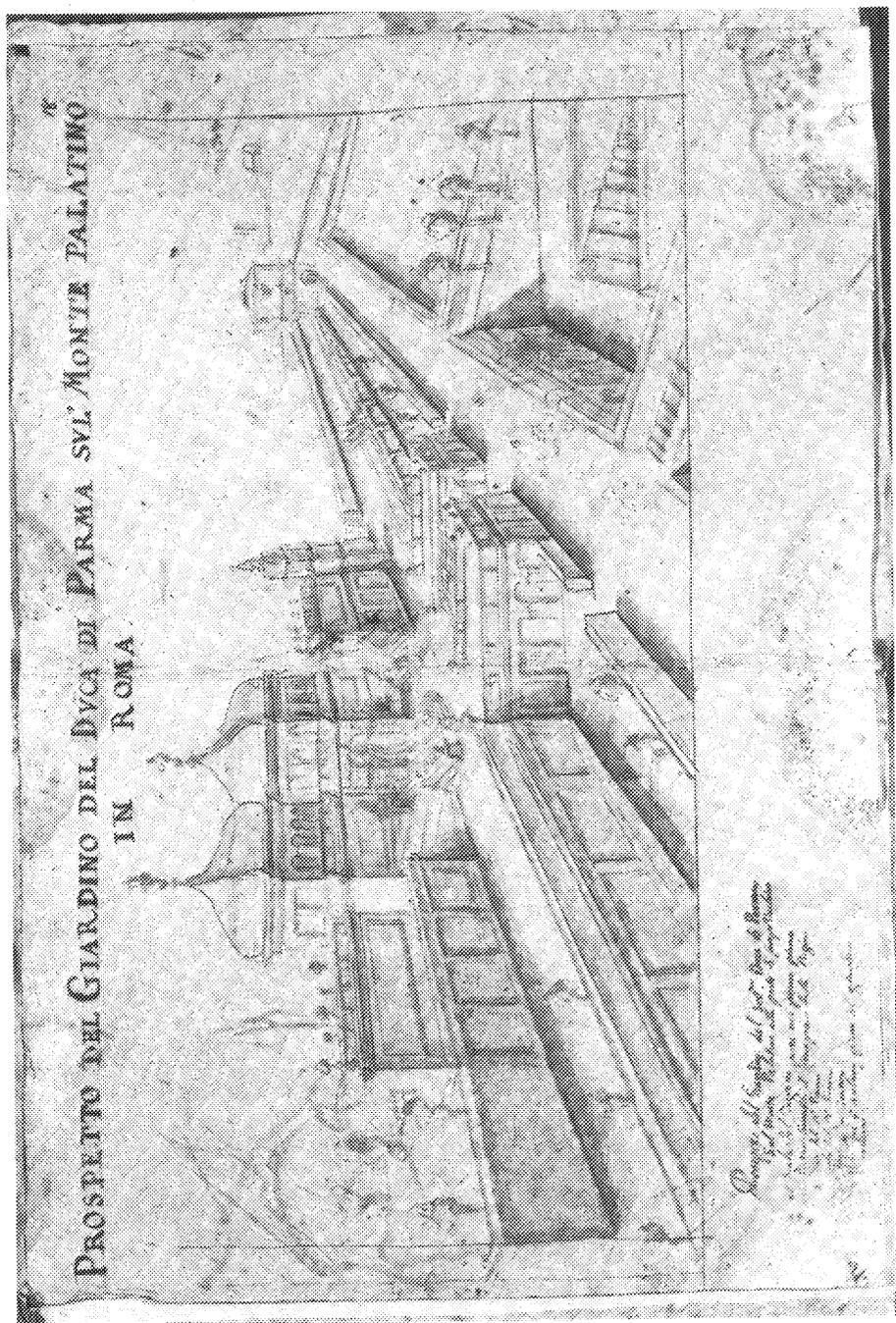
Pavillon de Beslerie qui est devant la Grotte de Mondon du dessin de Monsieur le Plastre

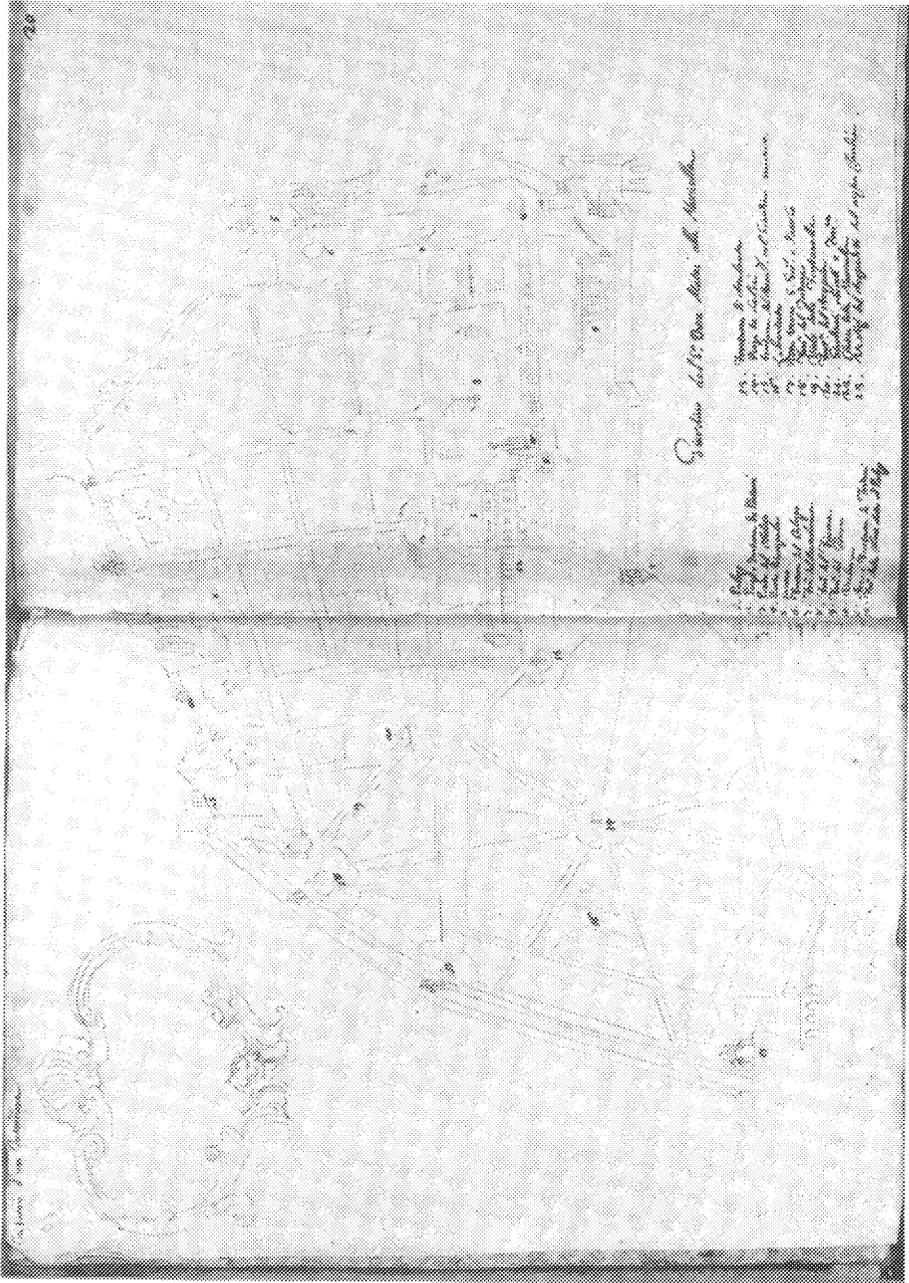


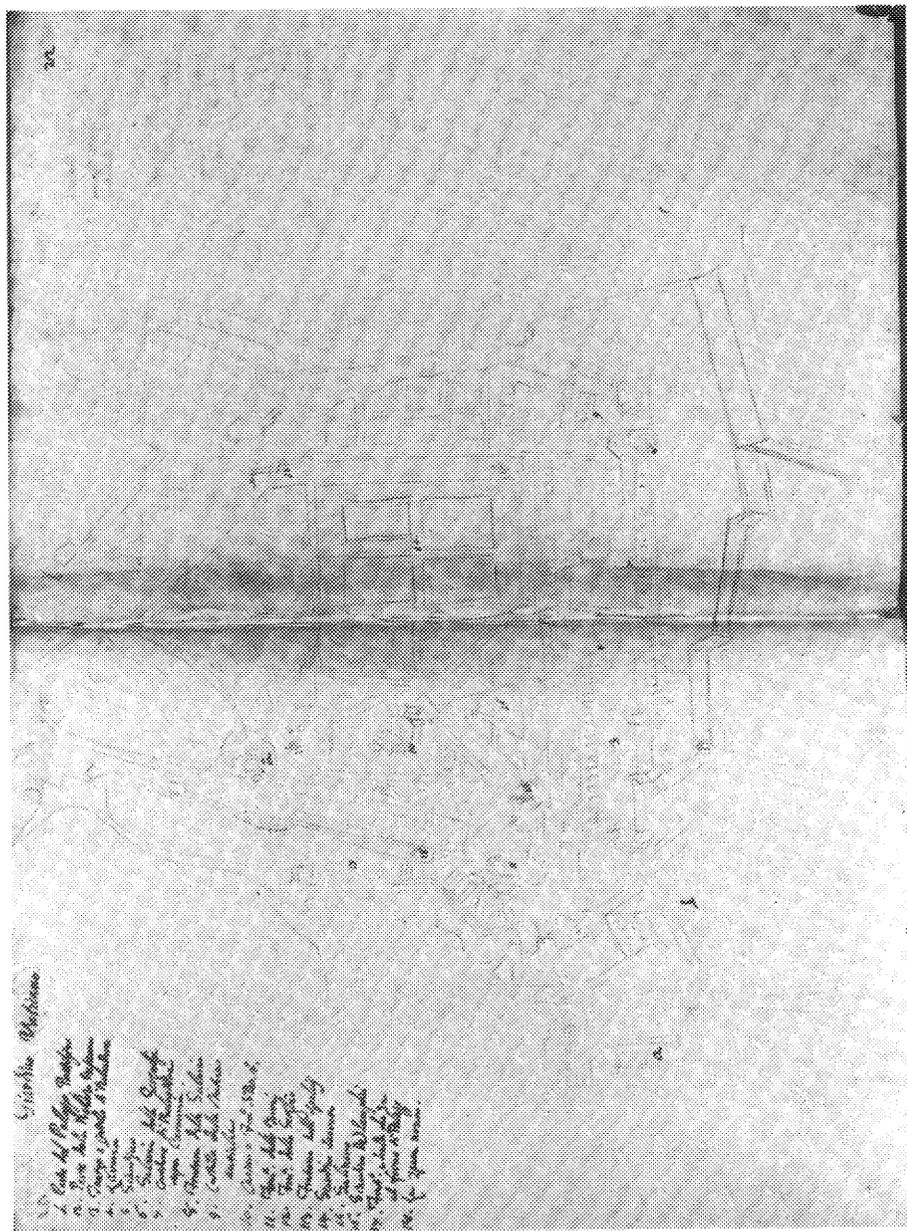
10 20 30 40 Toises

Le Plan de ce Pavillon est de M. de la Vallée Architecte de Monsieur le Duc de Mazarin



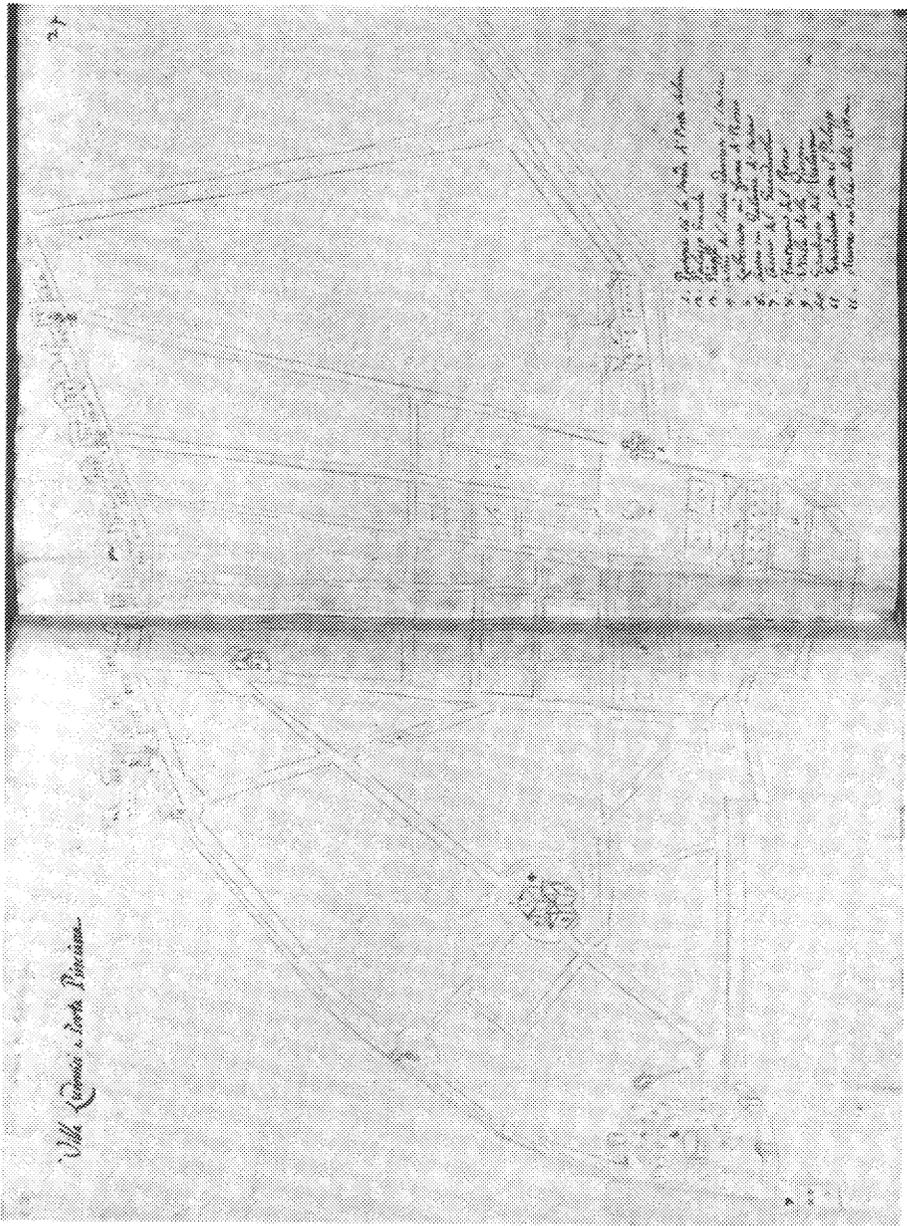


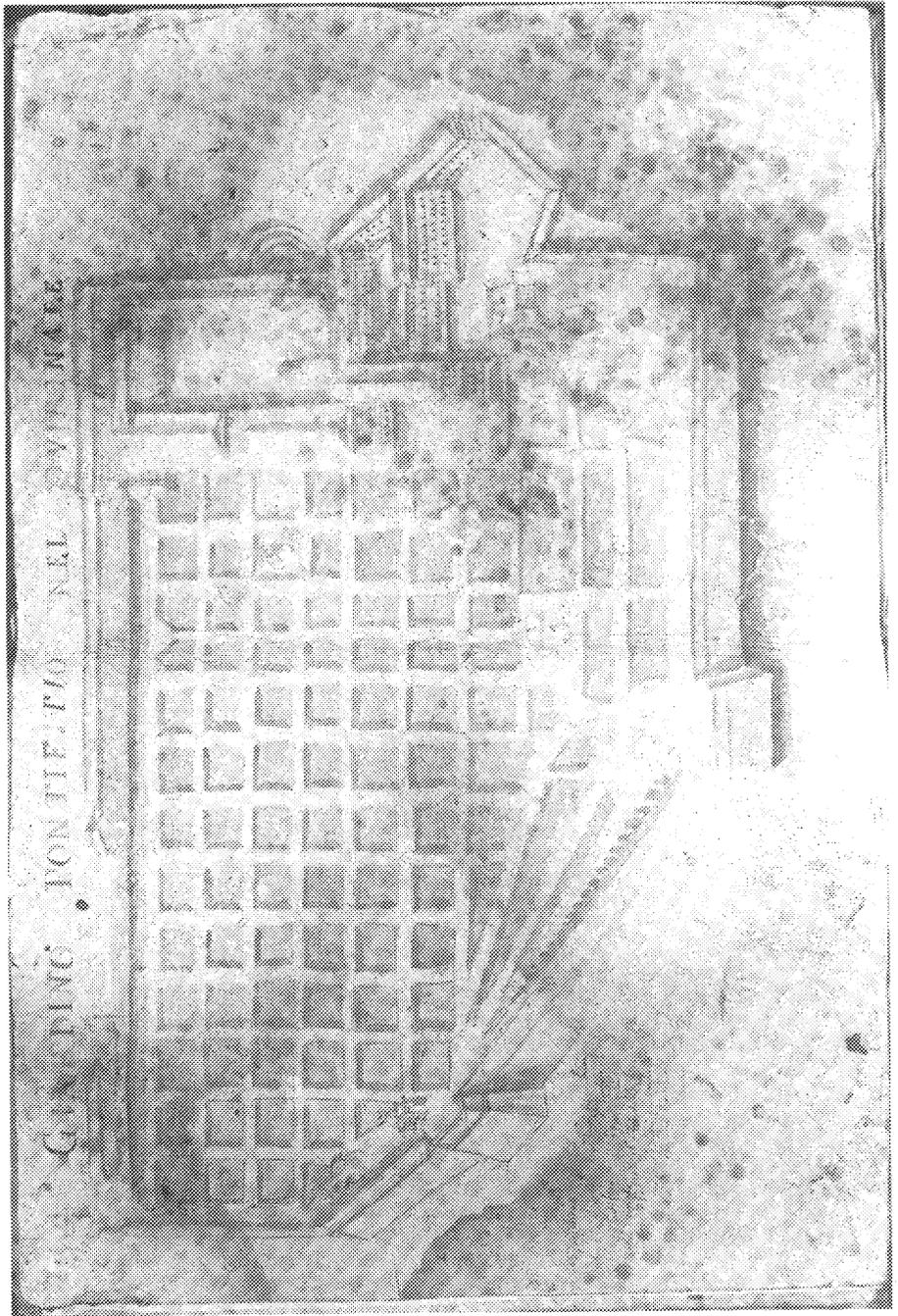


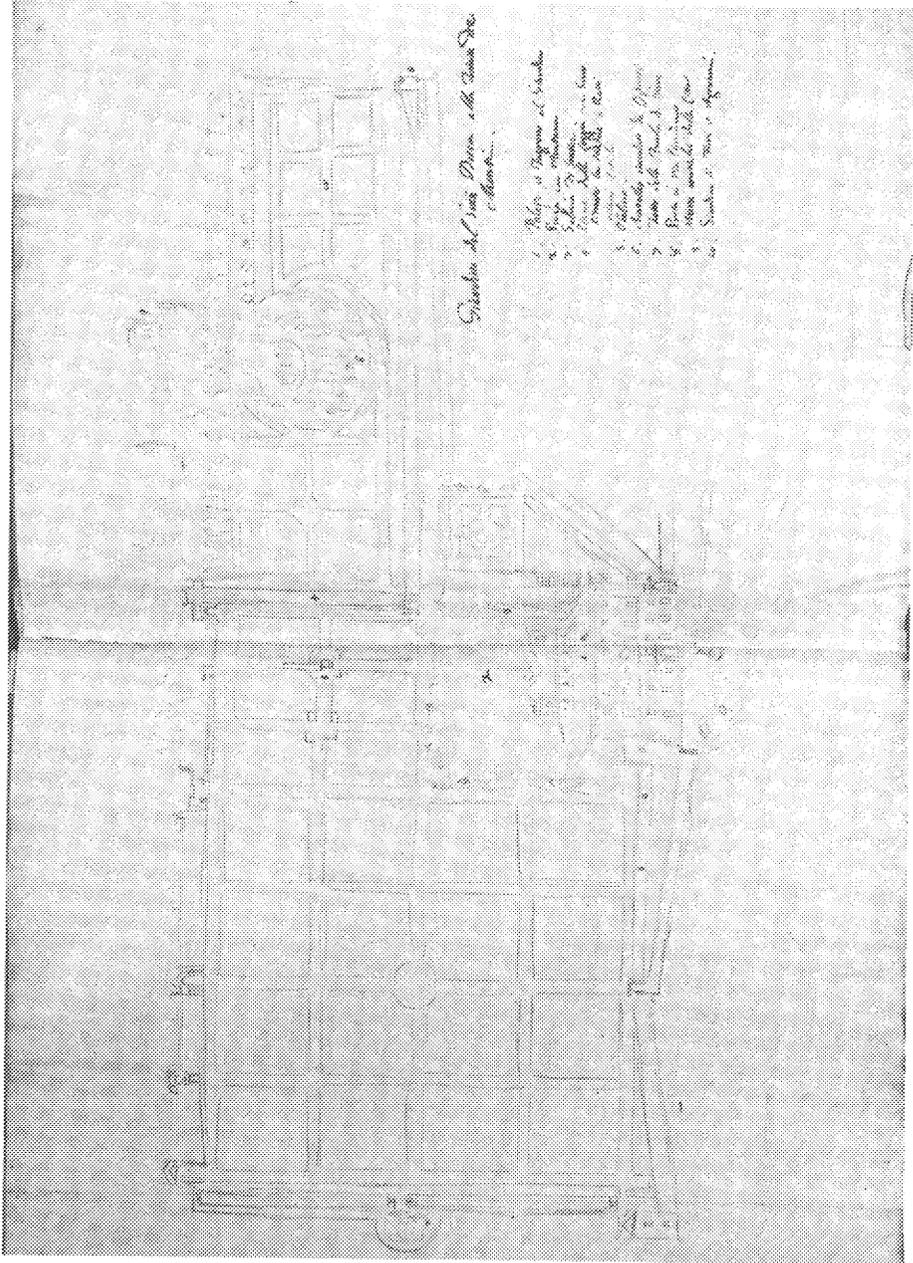


Giardino Botanico

1. Casa del Palazzo Reale
2. Torre del Palazzo Reale
3. Chiesa di S. Maria della Salute
4. Chiesa di S. Maria della Salute
5. Chiesa di S. Maria della Salute
6. Chiesa di S. Maria della Salute
7. Chiesa di S. Maria della Salute
8. Chiesa di S. Maria della Salute
9. Chiesa di S. Maria della Salute
10. Chiesa di S. Maria della Salute
11. Chiesa di S. Maria della Salute
12. Chiesa di S. Maria della Salute
13. Chiesa di S. Maria della Salute
14. Chiesa di S. Maria della Salute
15. Chiesa di S. Maria della Salute
16. Chiesa di S. Maria della Salute
17. Chiesa di S. Maria della Salute
18. Chiesa di S. Maria della Salute
19. Chiesa di S. Maria della Salute
20. Chiesa di S. Maria della Salute

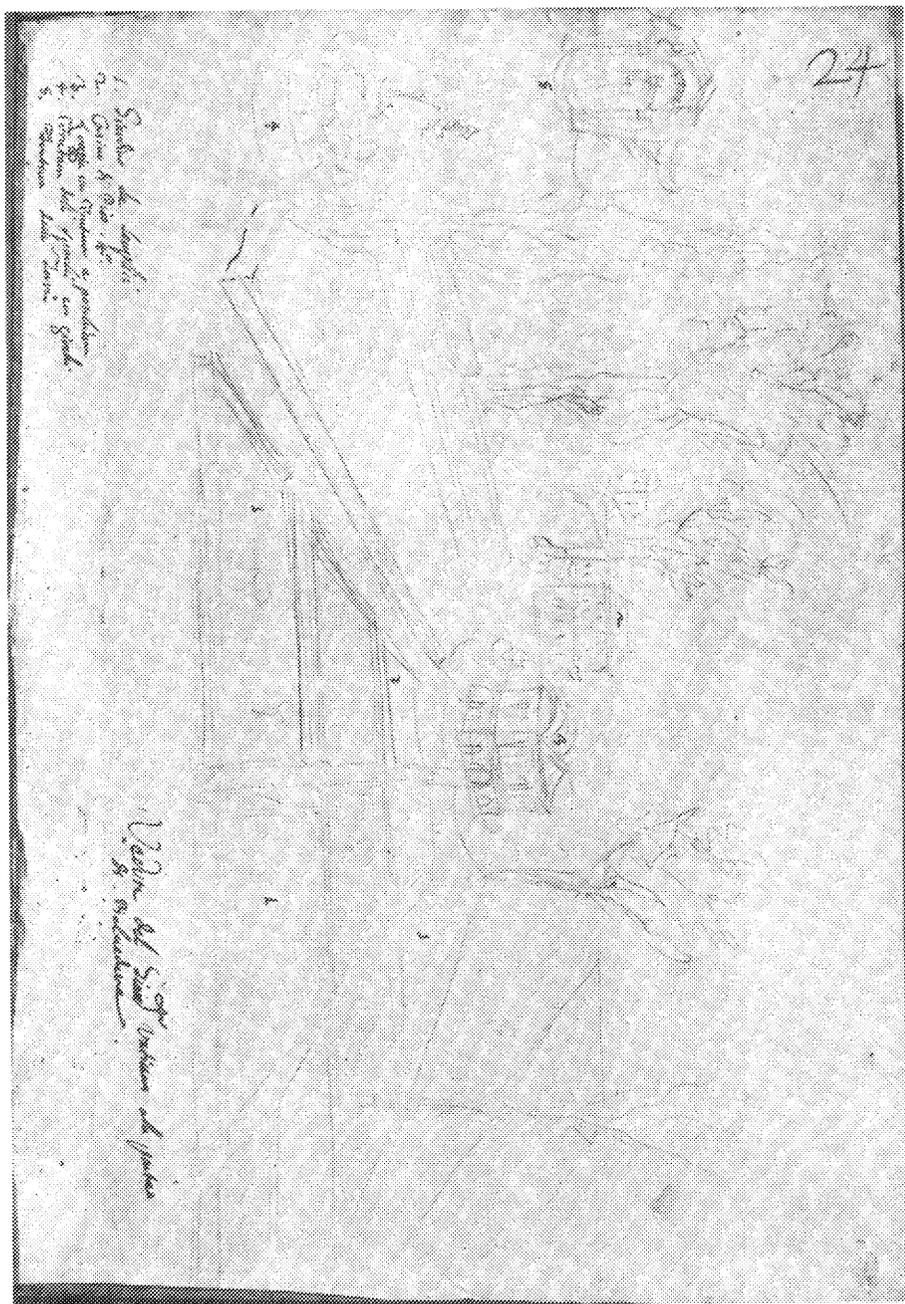


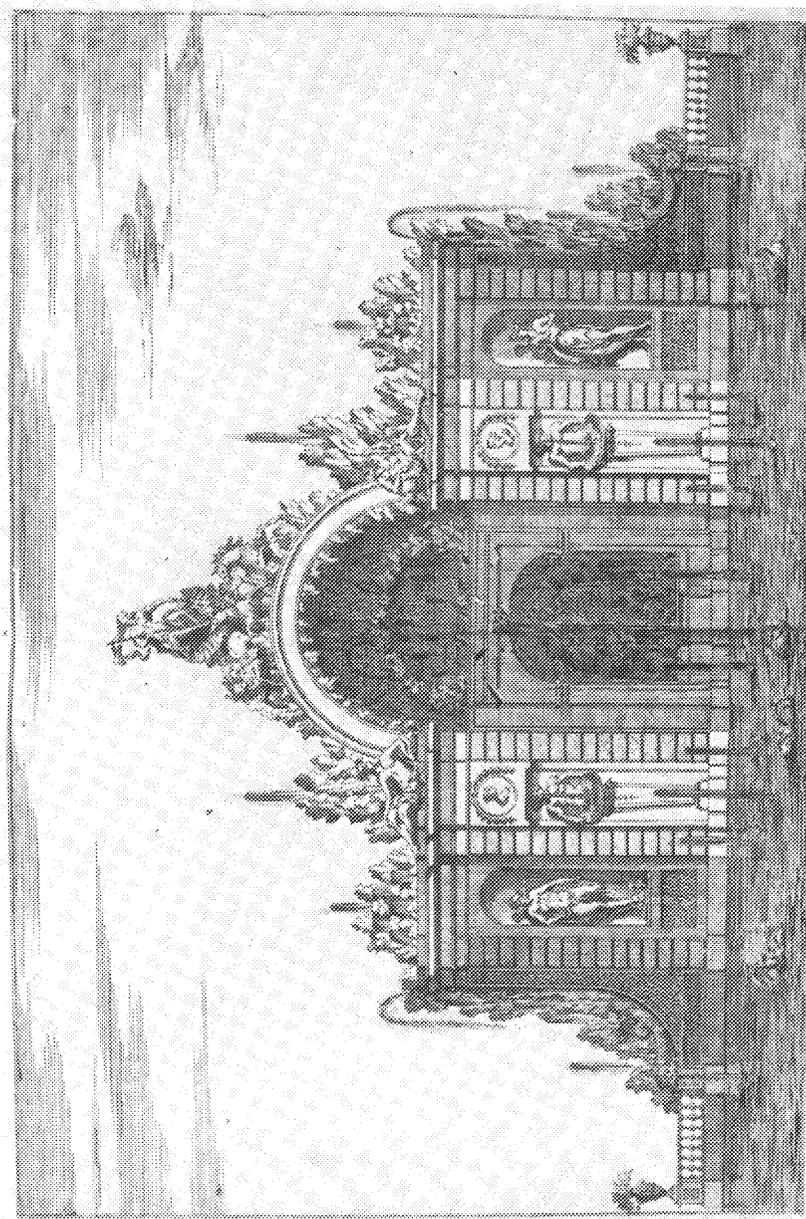




Giardino di S. Maria Nuova alla S. Maria
di...

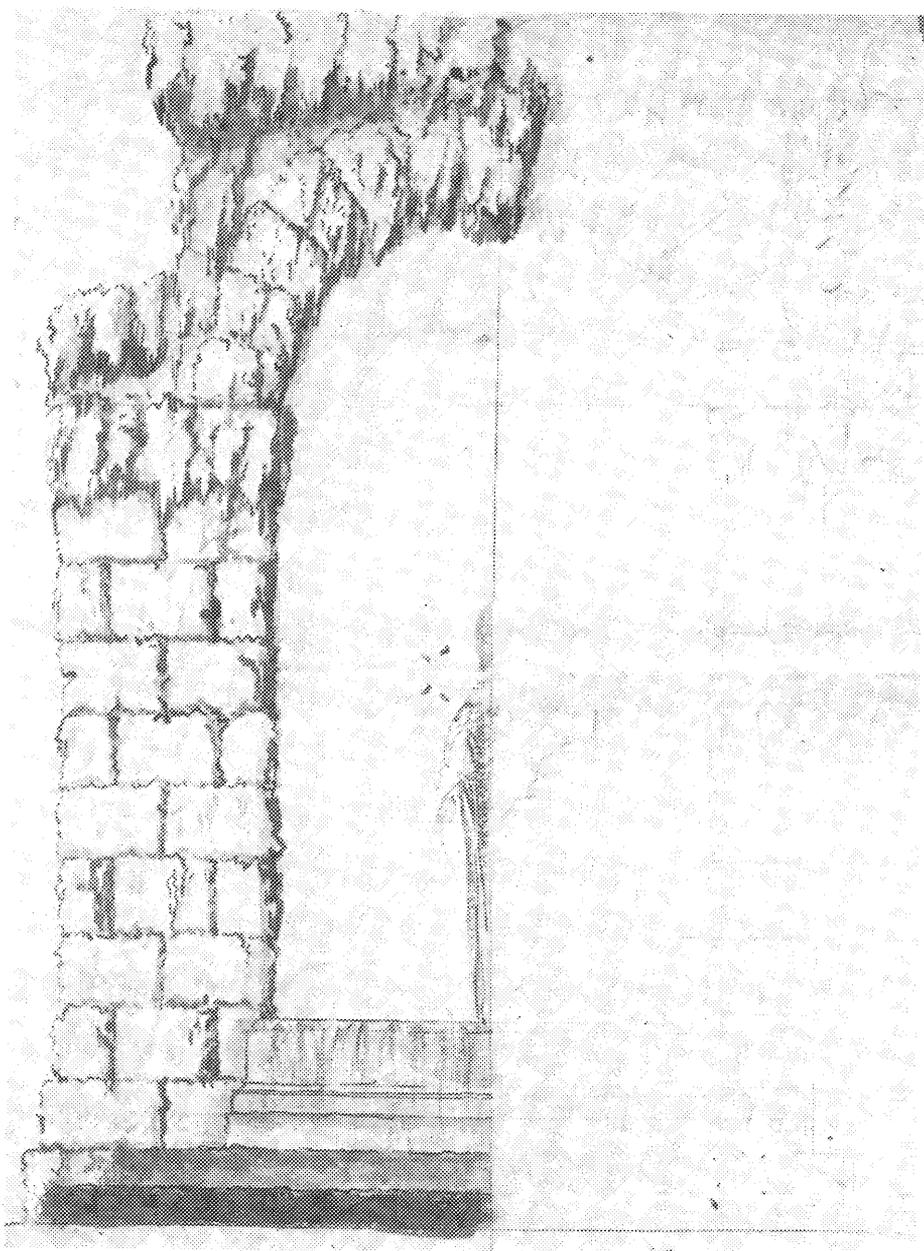
1. Ponte di S. Maria
2. Ponte di S. Maria
3. Ponte di S. Maria
4. Ponte di S. Maria
5. Ponte di S. Maria
6. Ponte di S. Maria
7. Ponte di S. Maria
8. Ponte di S. Maria
9. Ponte di S. Maria
10. Ponte di S. Maria

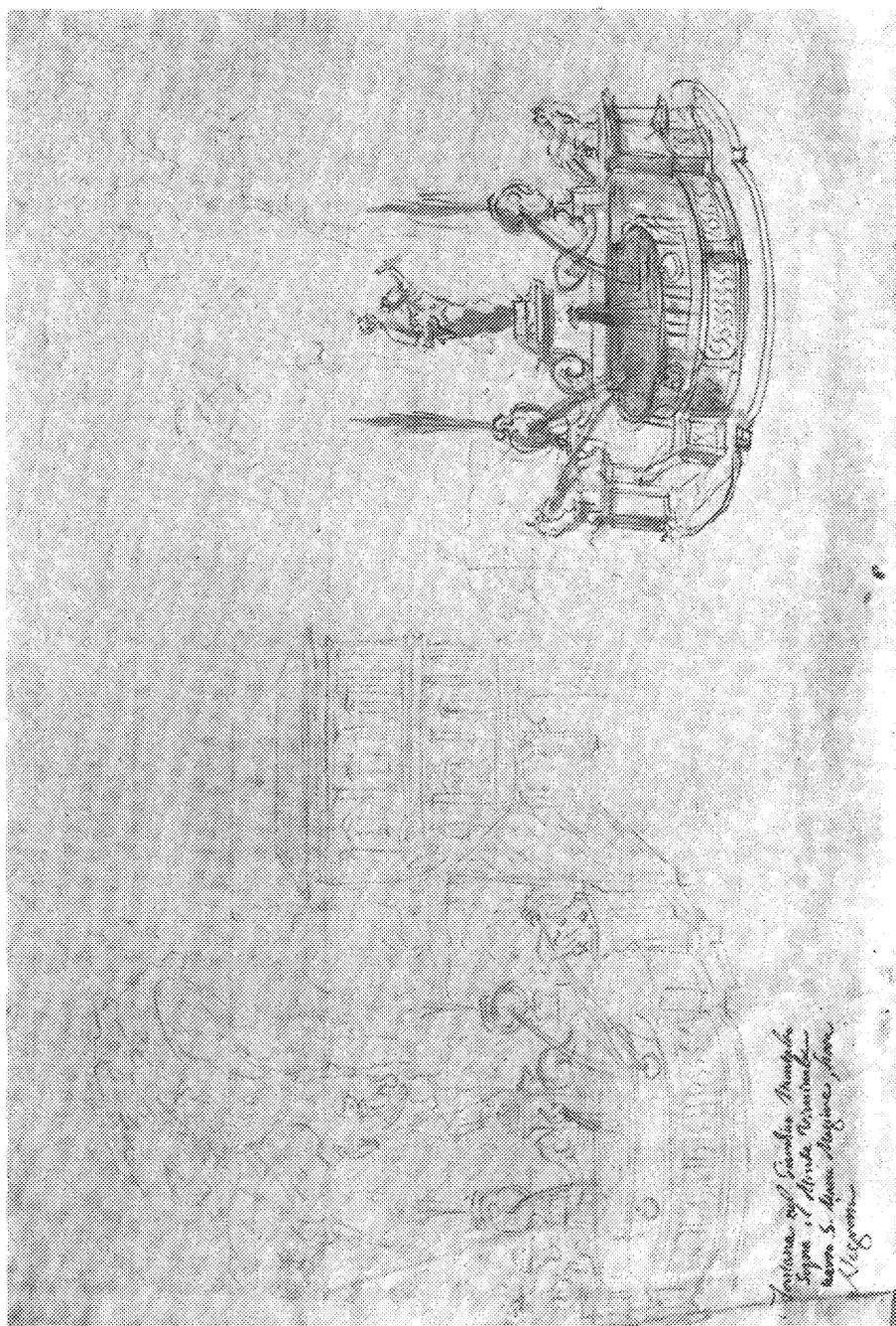




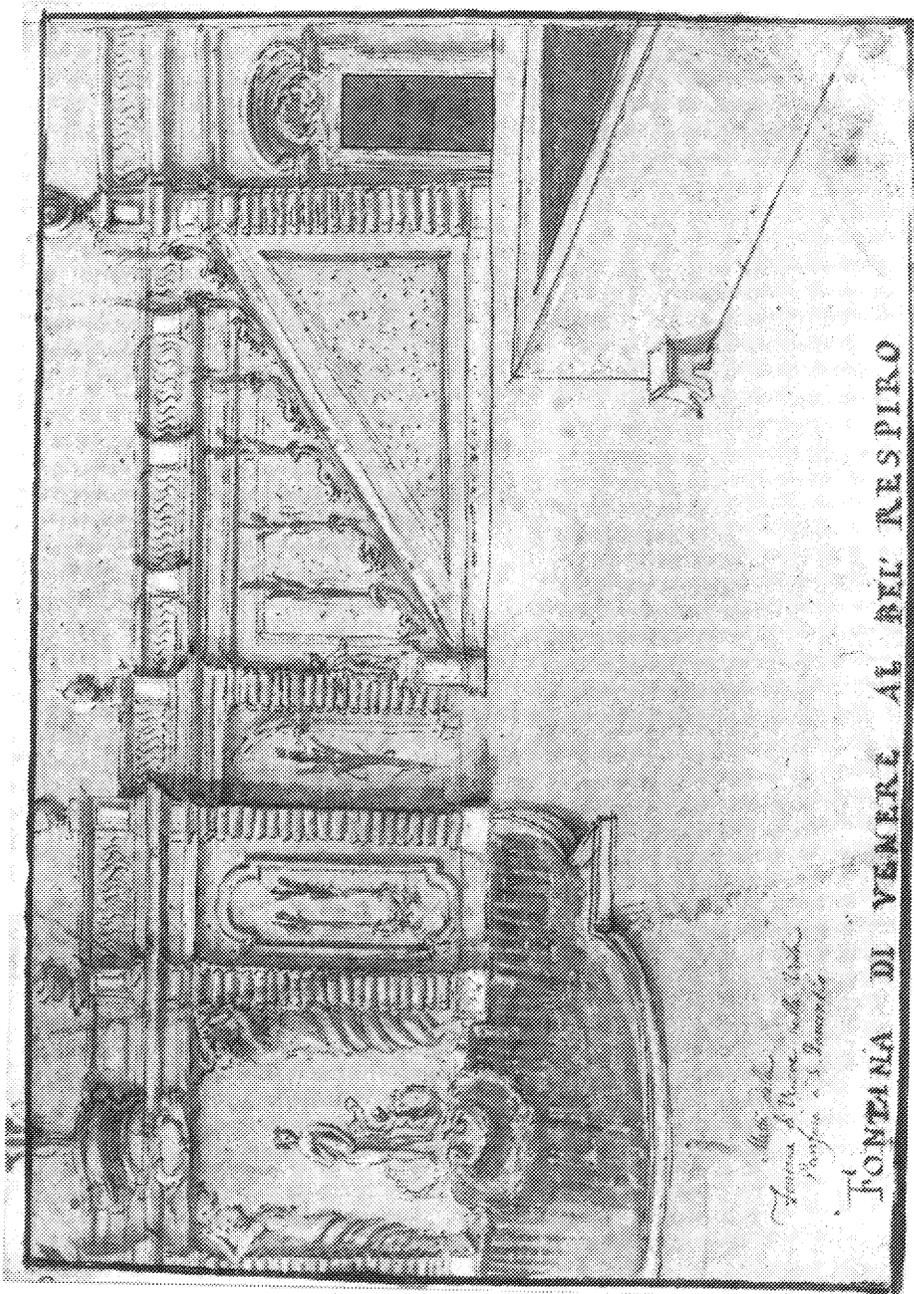
Fontaine du Château de Villacouff
dessinée par le Dessinateur de l'Époque

Paris chez M. la Courtoise, Palais National, ci-devant des Arts, ci-après de la Nation, ci-devant de la Liberté, ci-après de la République, ci-devant de la Liberté, ci-après de la République, ci-devant de la Liberté, ci-après de la République.



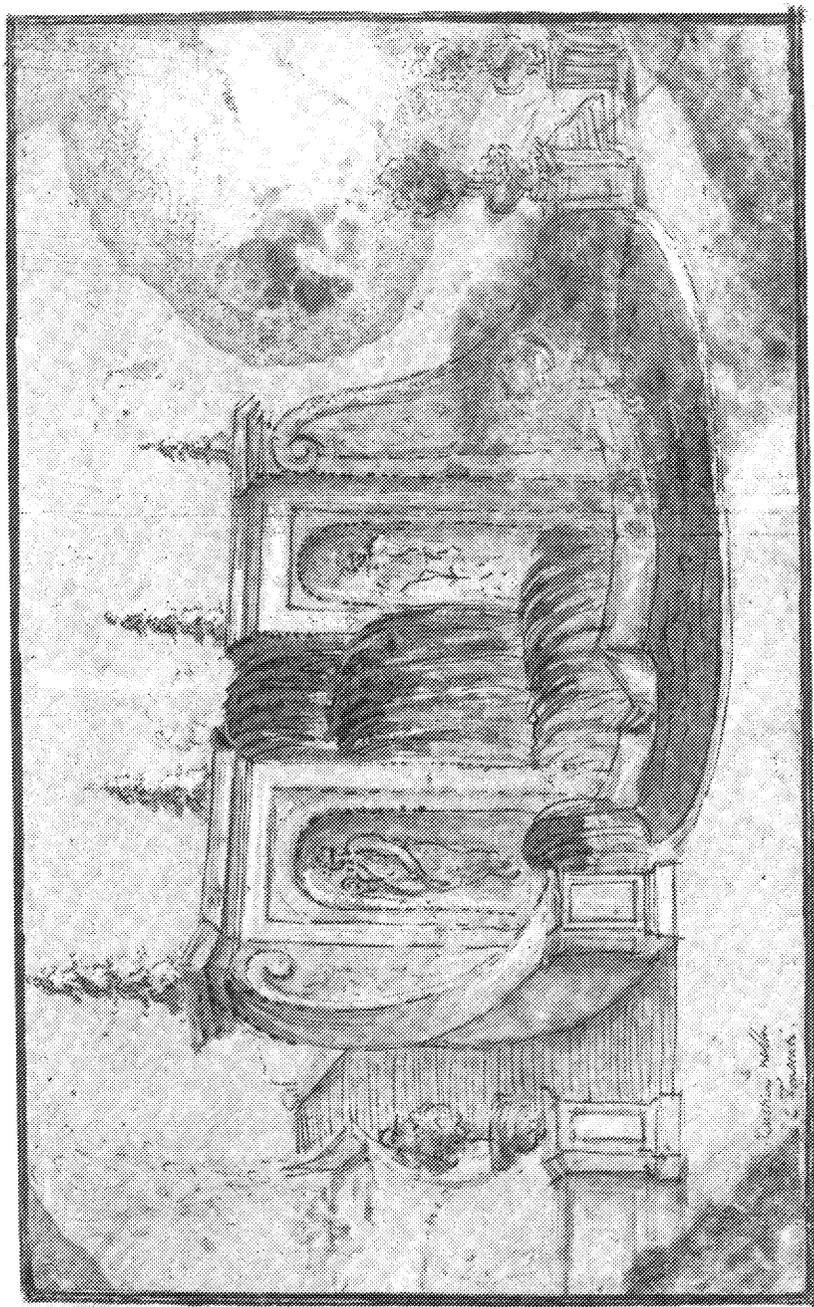


Fontana di S. Andrea
Lago di S. Andrea
Lago S. Andrea
Lago S. Andrea
Lago S. Andrea
Lago S. Andrea

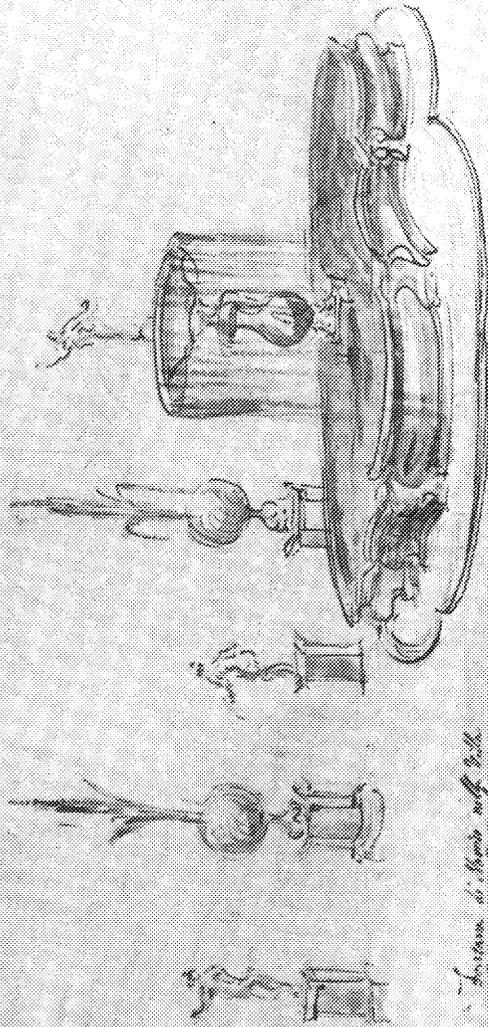


FONTANA DI VENERE AL BEL RESPIRO

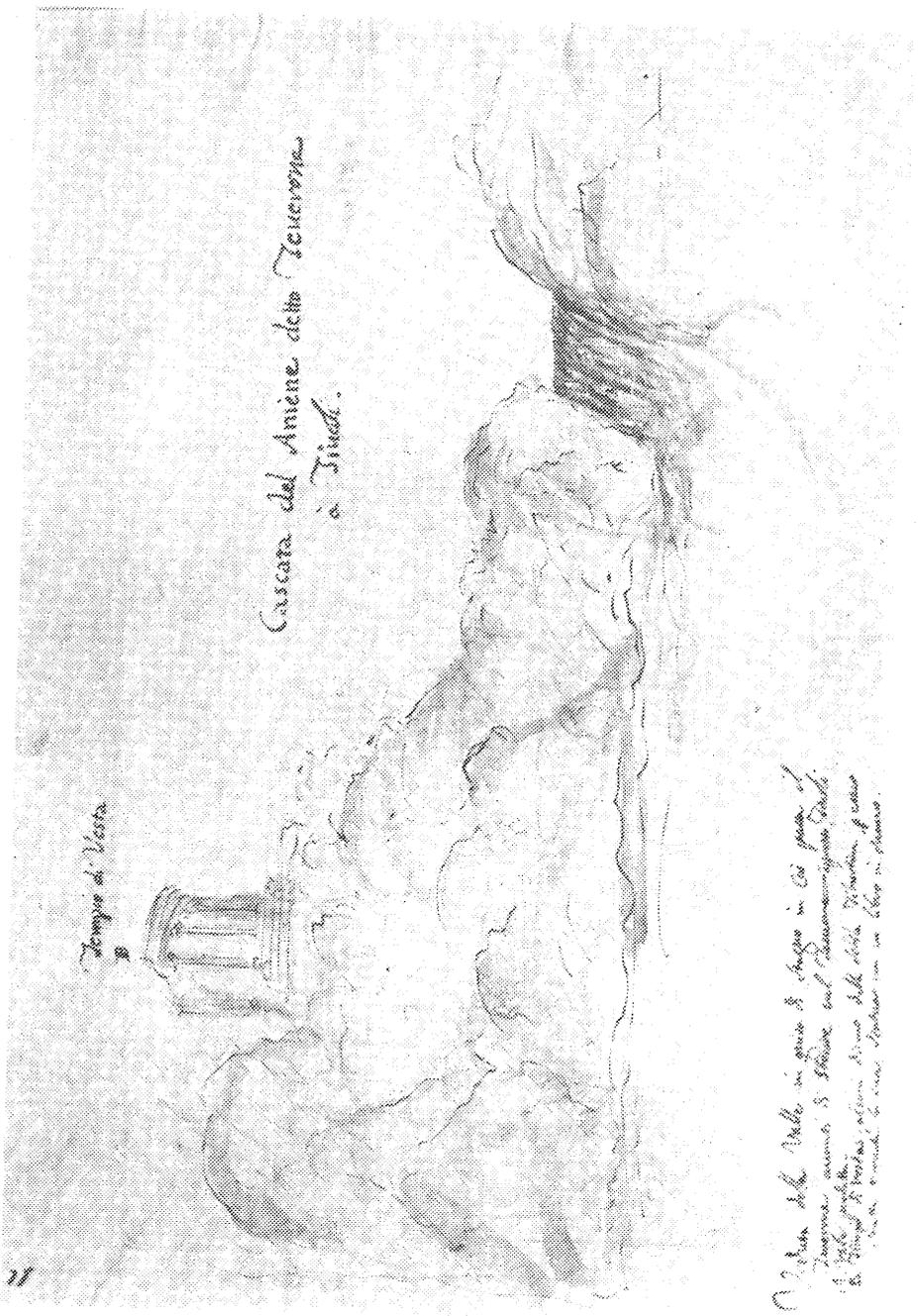
1652. Fontana di Venere al Bel Respiro.
Prof. G. B. Piranesi del. G. B. Piranesi sculp.



Fontana Rustica nella Villa Paufilia in Frascati.



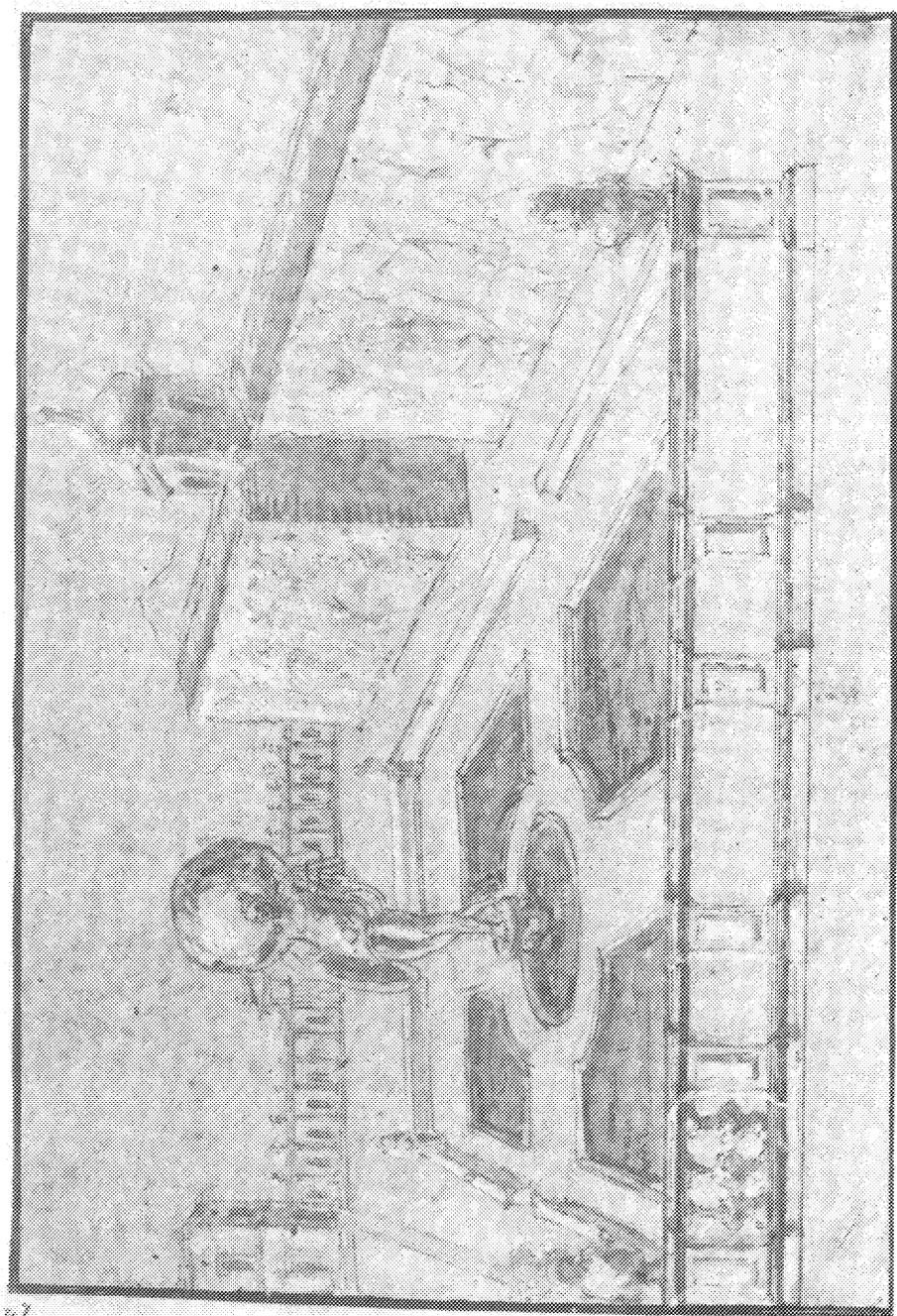
*Fontane di legno nell'Ed.
Roma, del 1779. (Borghese)*



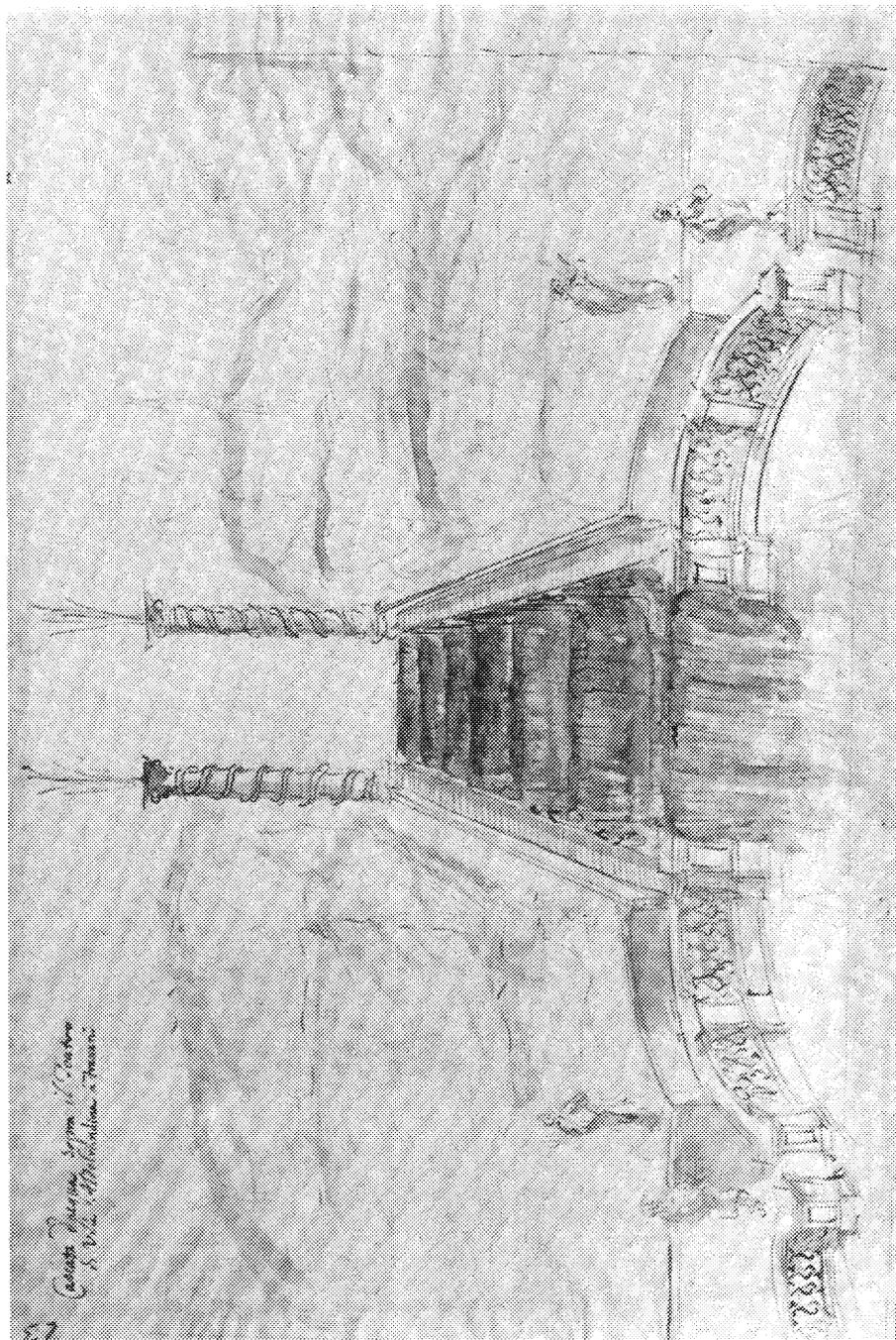
Temple de Vestra

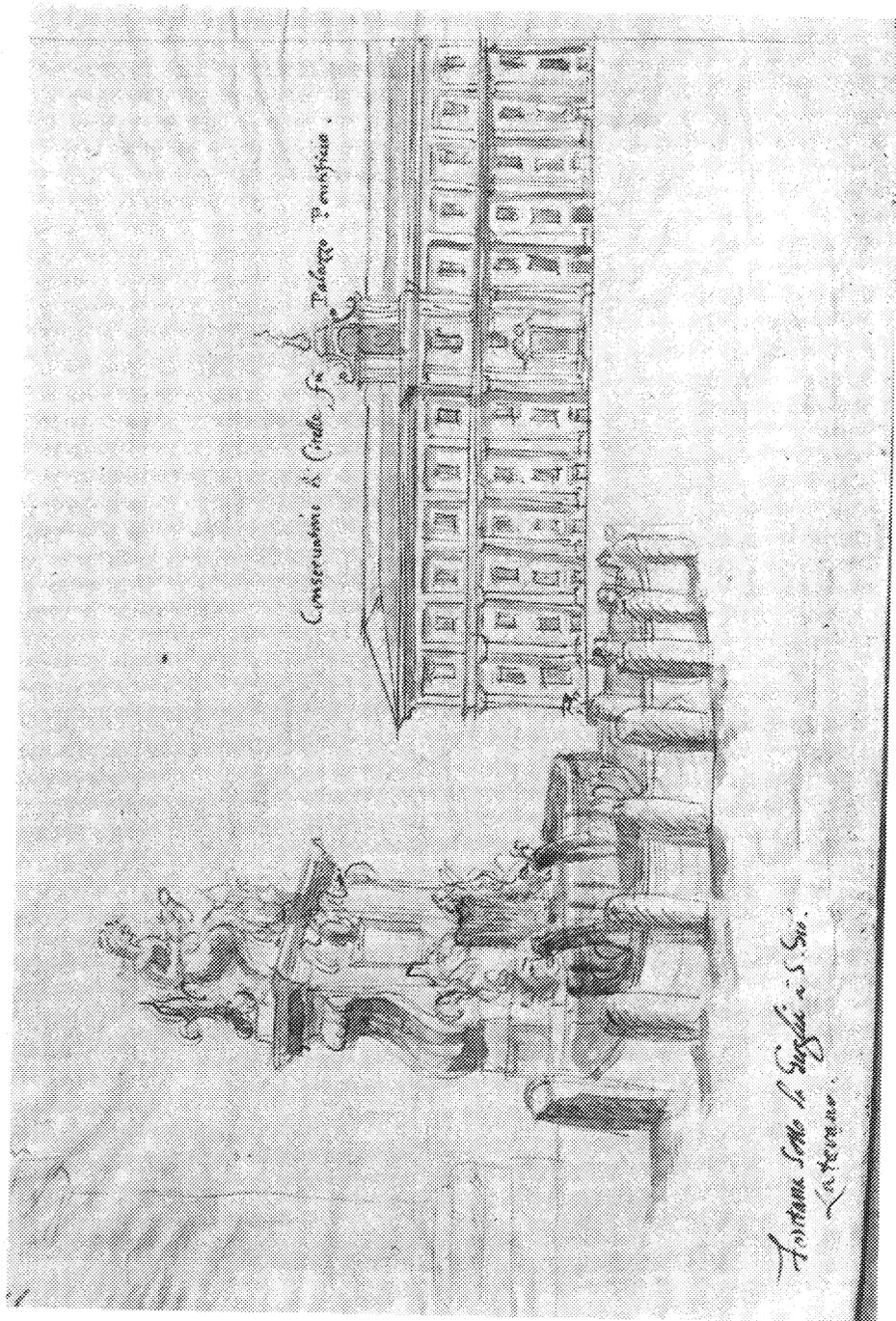
Cascata del Amiene detto Teuerona
a Triodi.

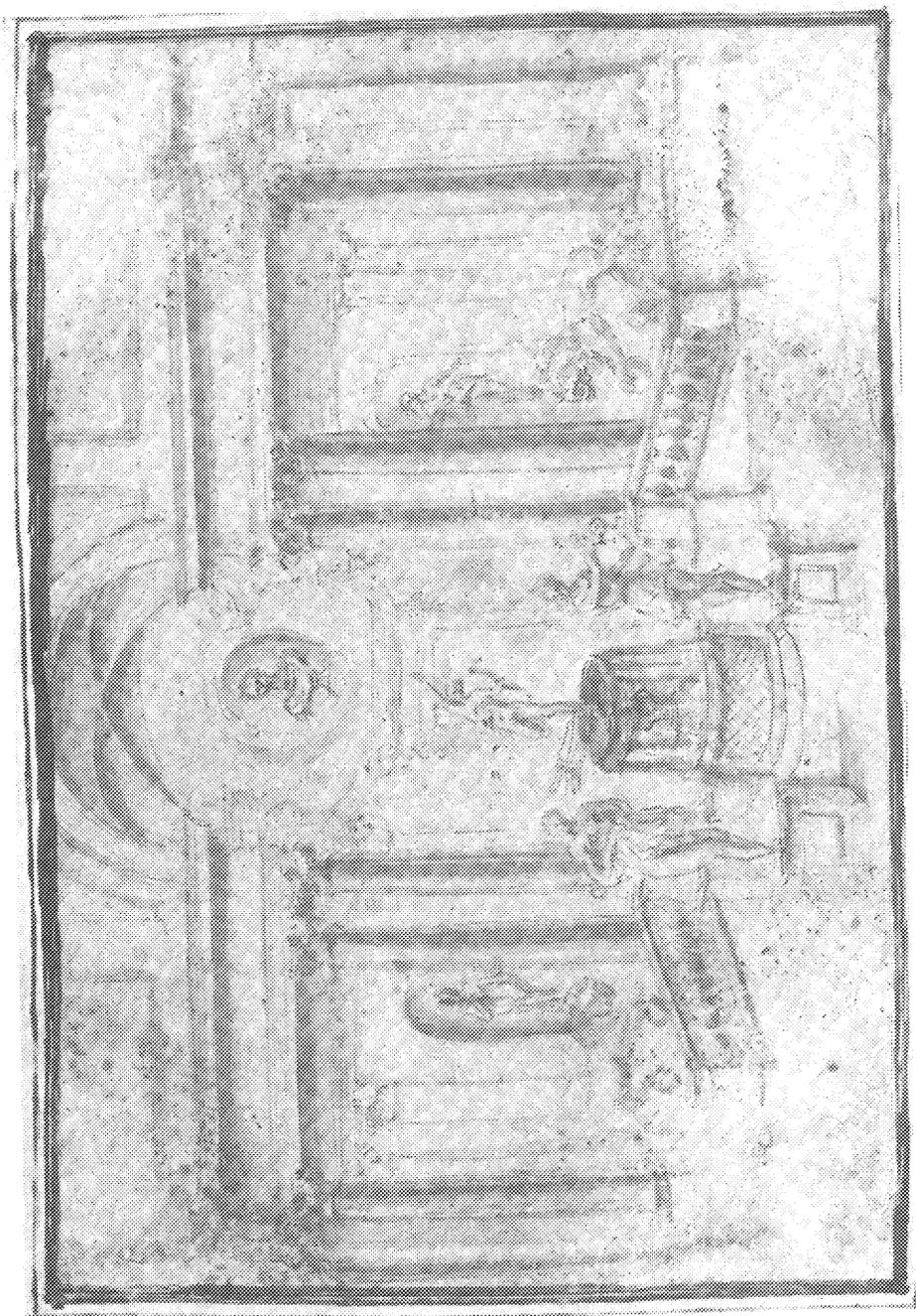
L'Amiene della Valle in provincia di Anagni in cui parte del
Teuerona scende a Triodi sul Teueroniano. La cascata è alta di metri 100.
Il nome della cascata è stato dato in onore di una Vestra in un luogo di Triodi.

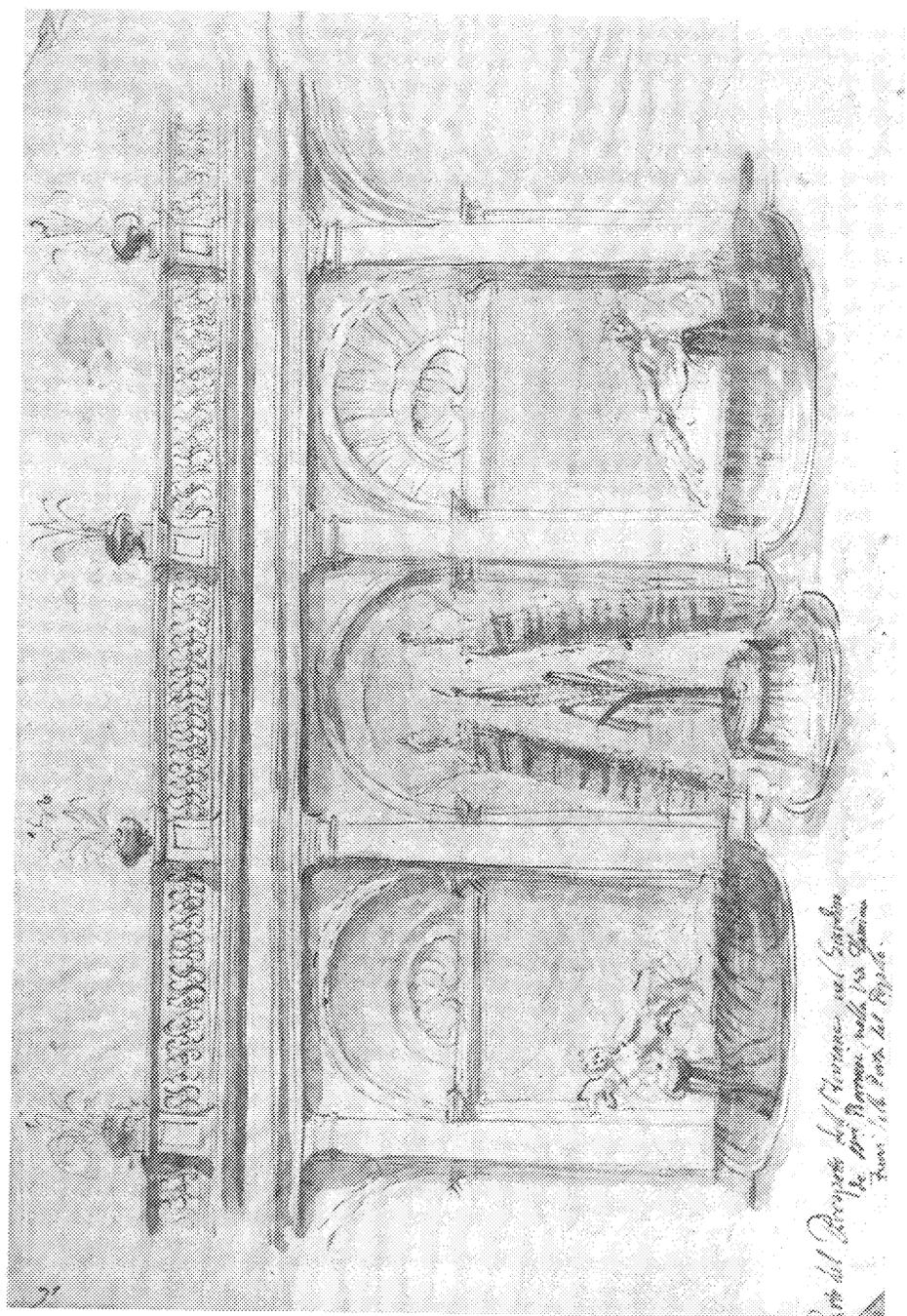


XXI, 170
(Fontane)



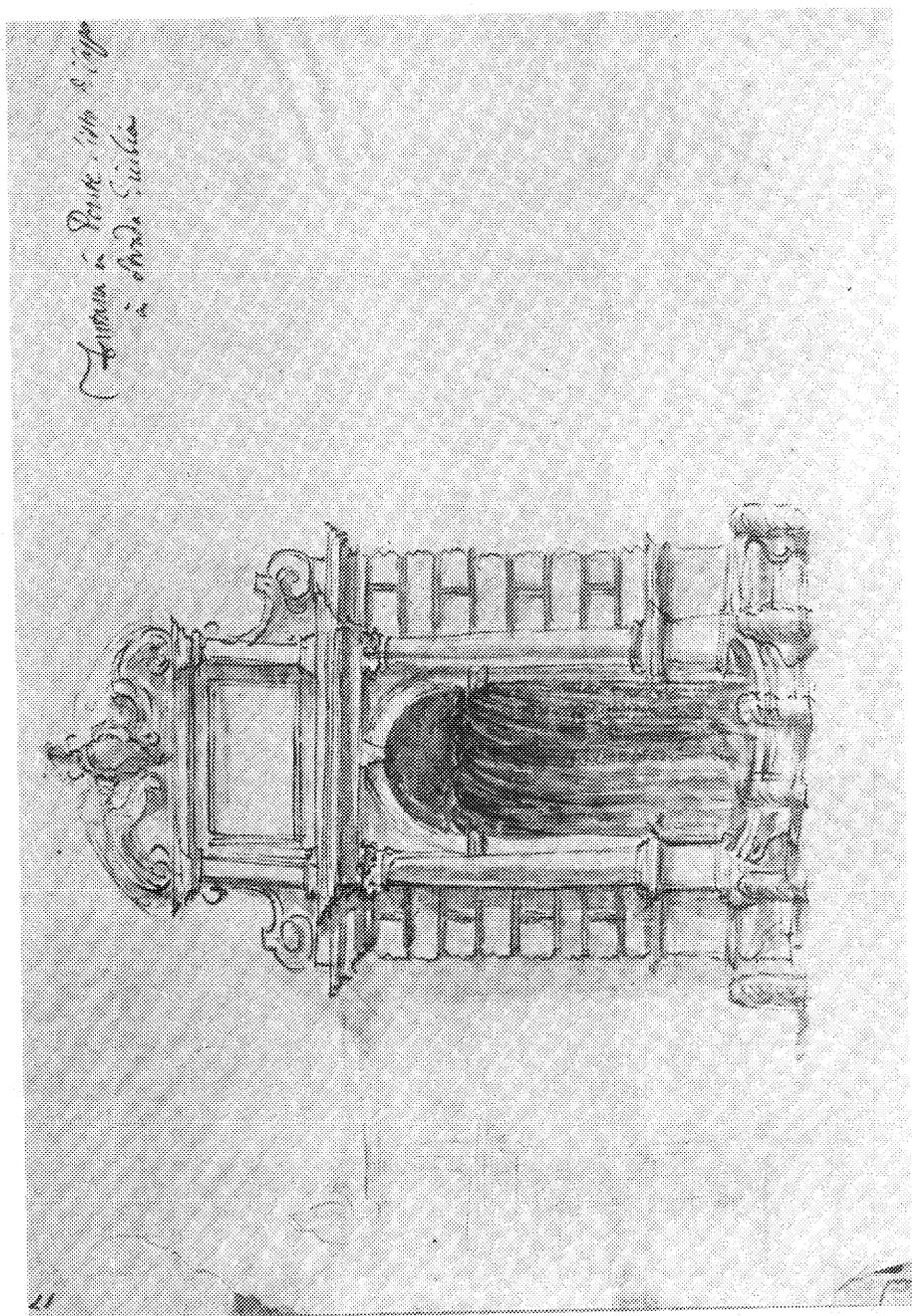


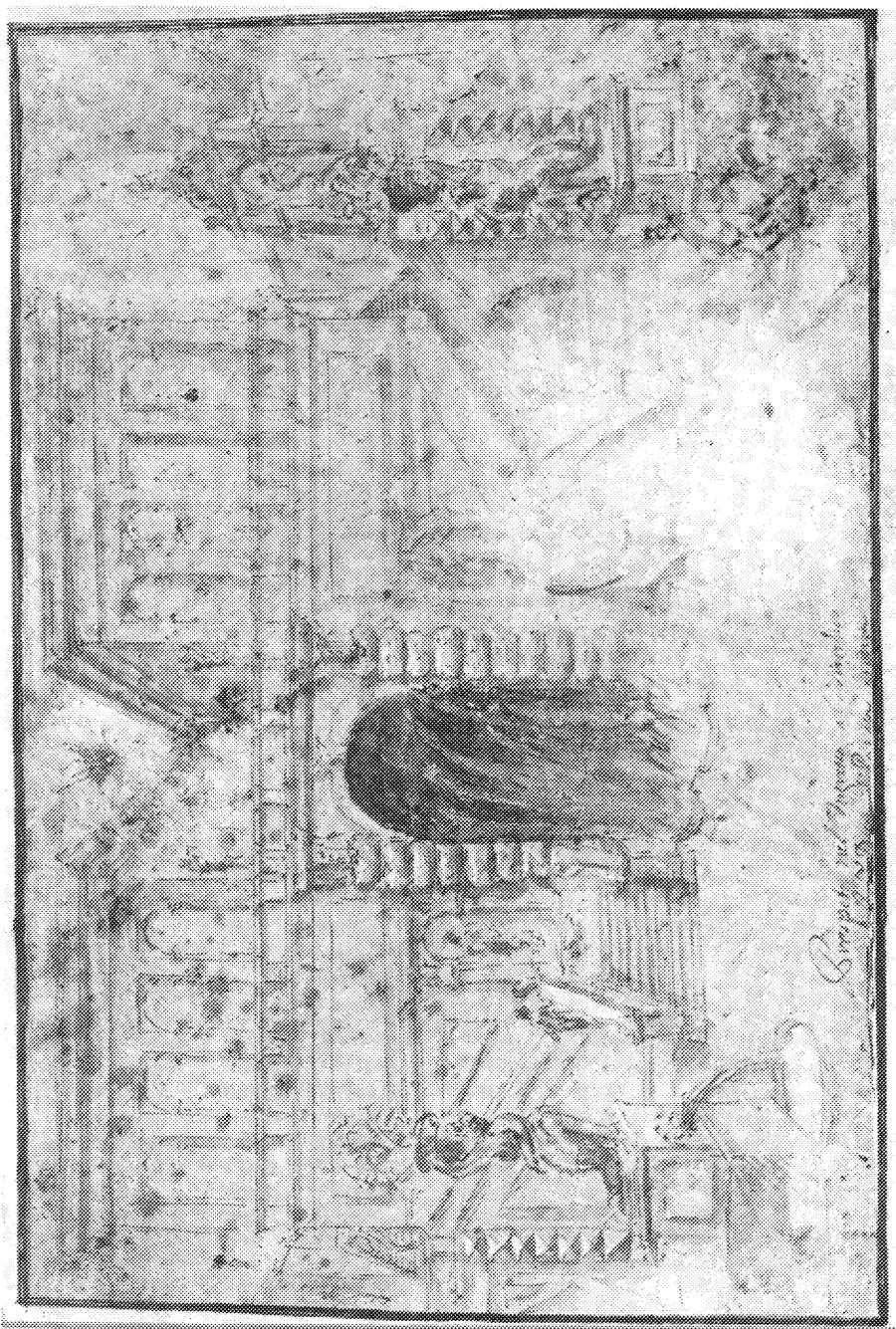


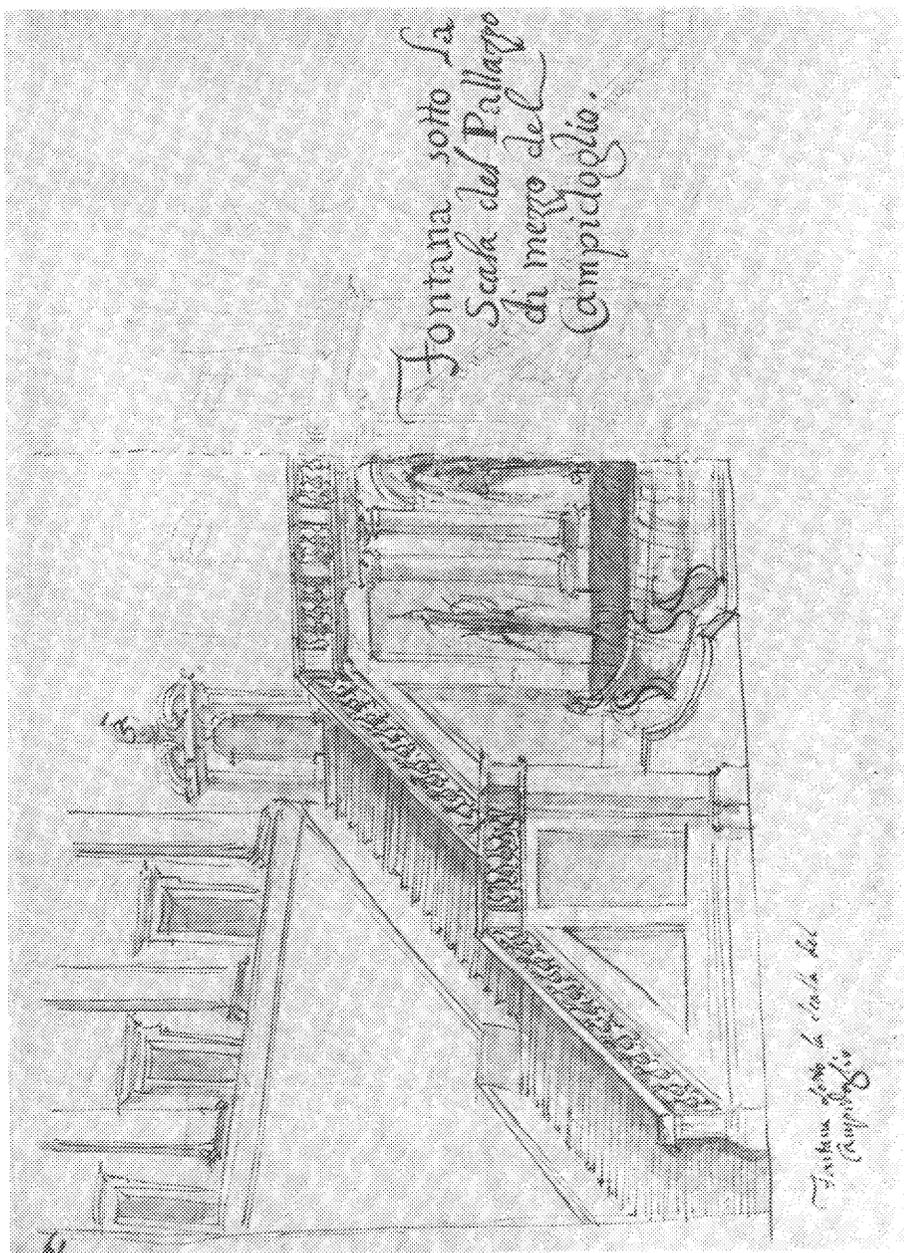


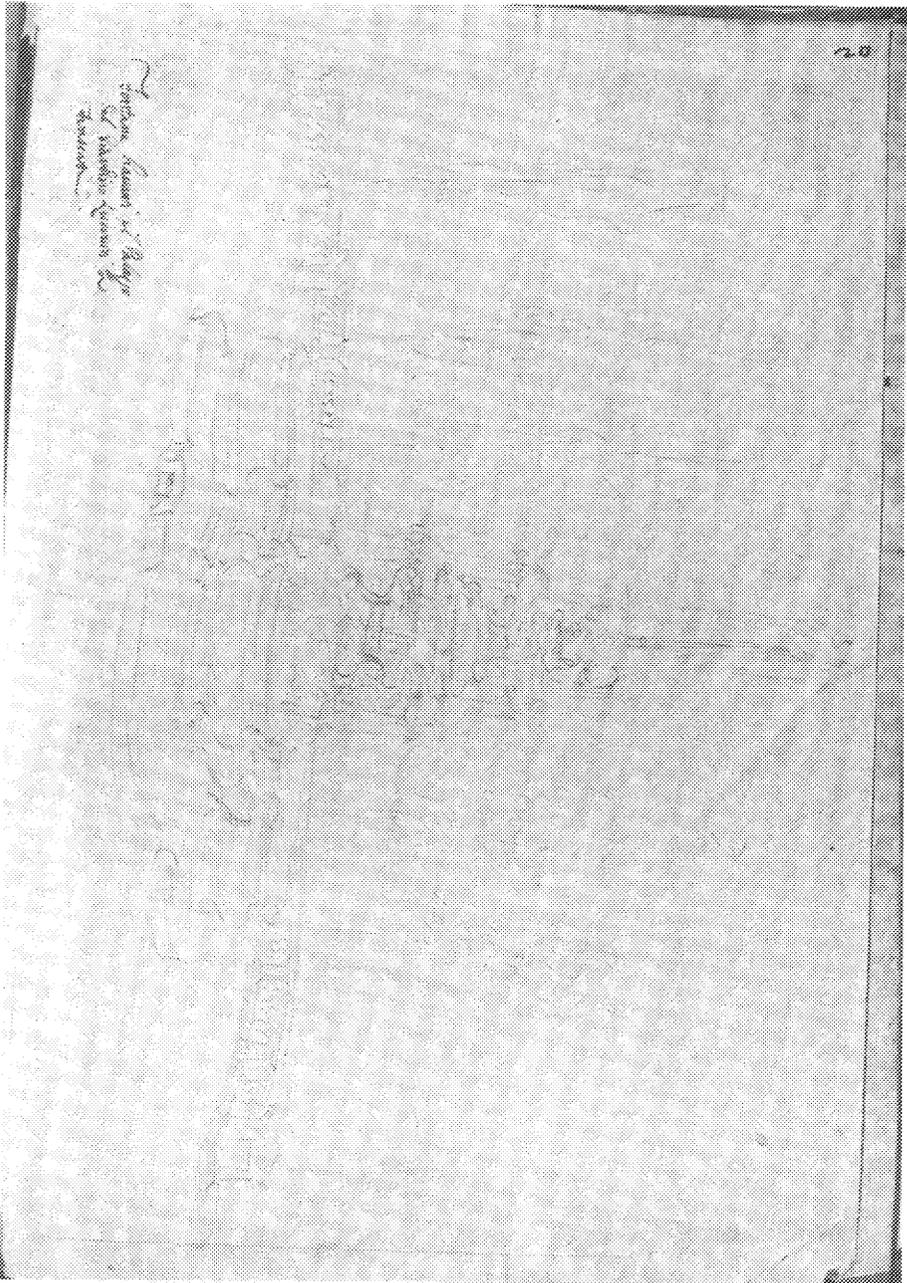
Fontana del Procuratore del Comune nel Sordani
Veduta per il Palazzo, veduta dal Palazzo
della Piazza del Principe

XXI, 174
(Fontane)



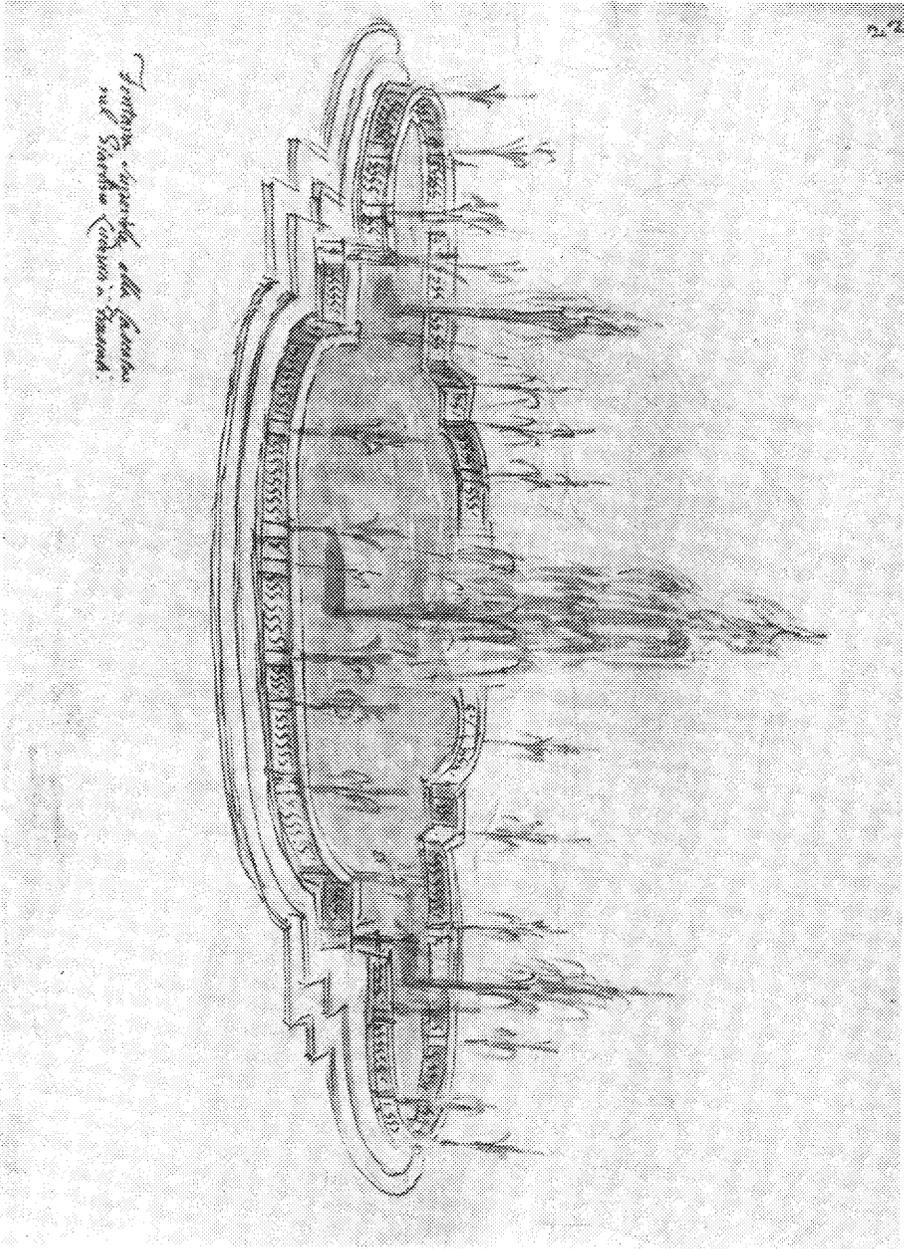


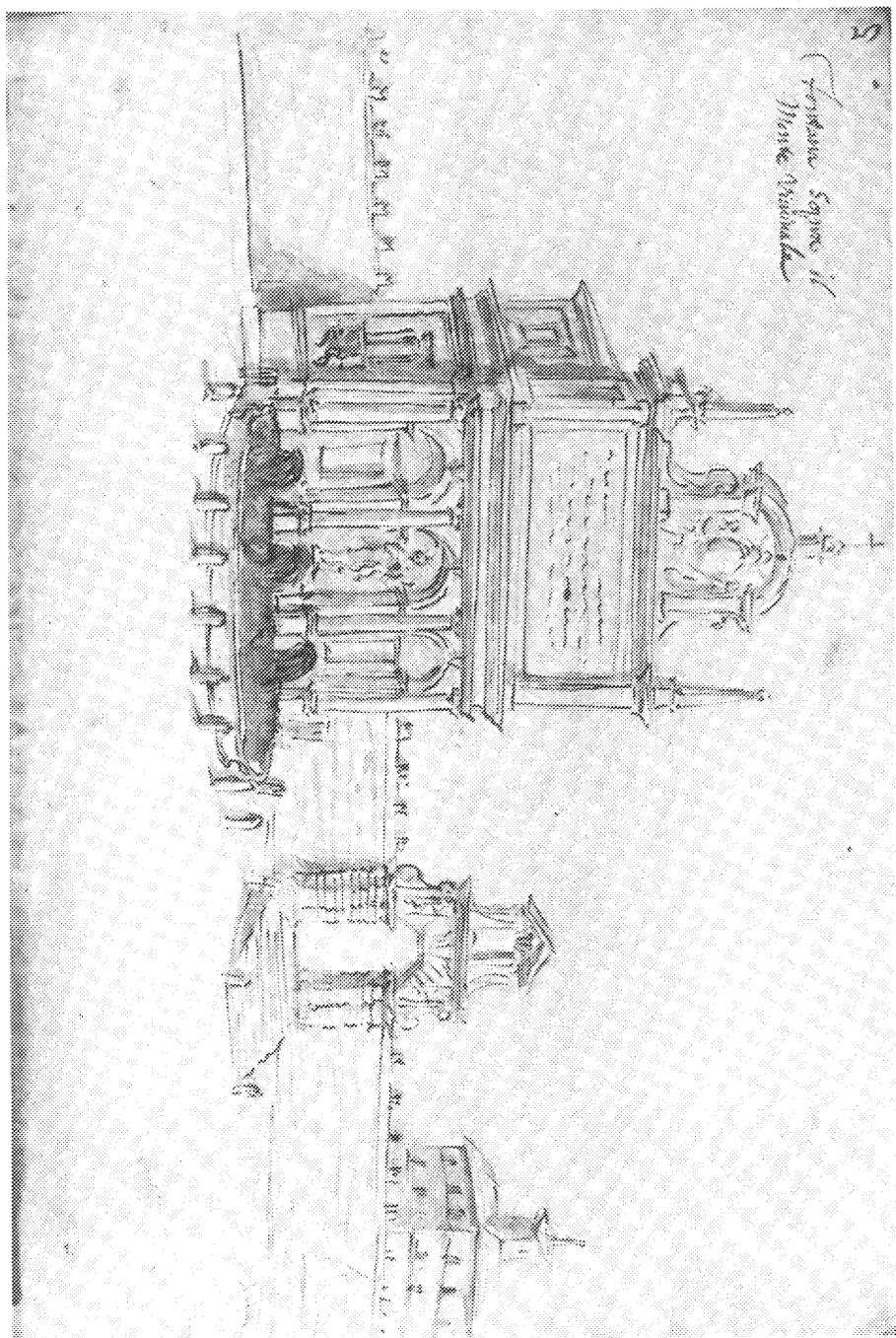






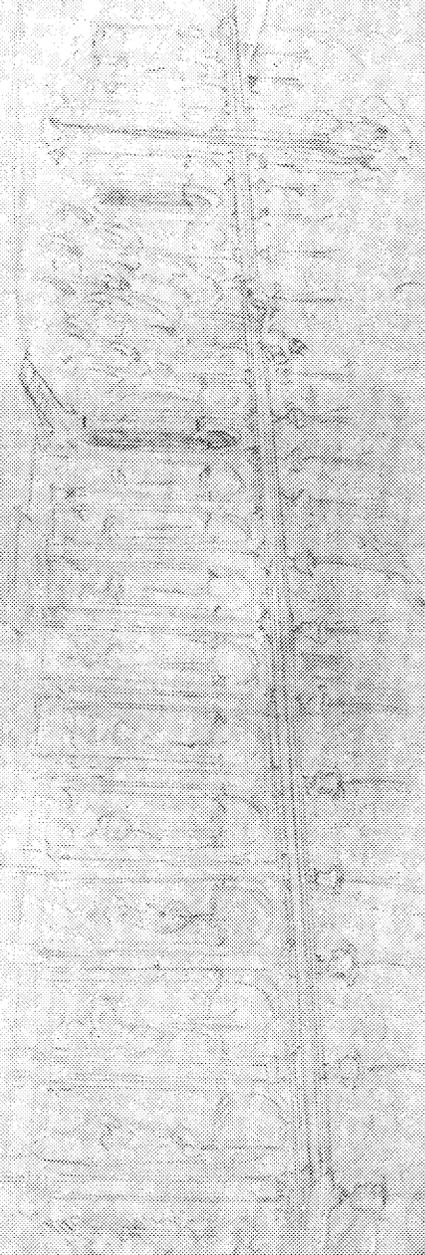
Fontana Rustica nella Villa Aldobrandina in Frascati delineata del 1708

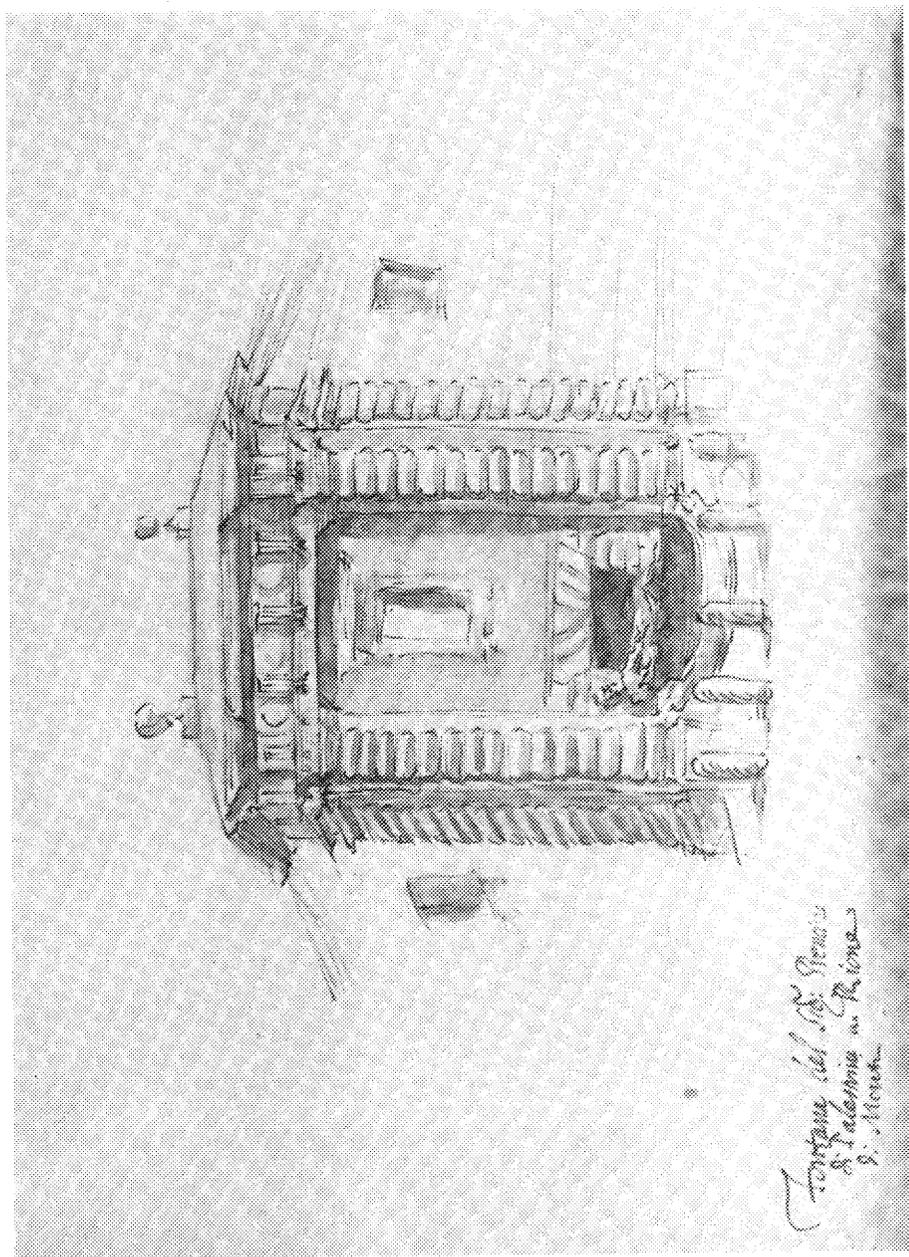




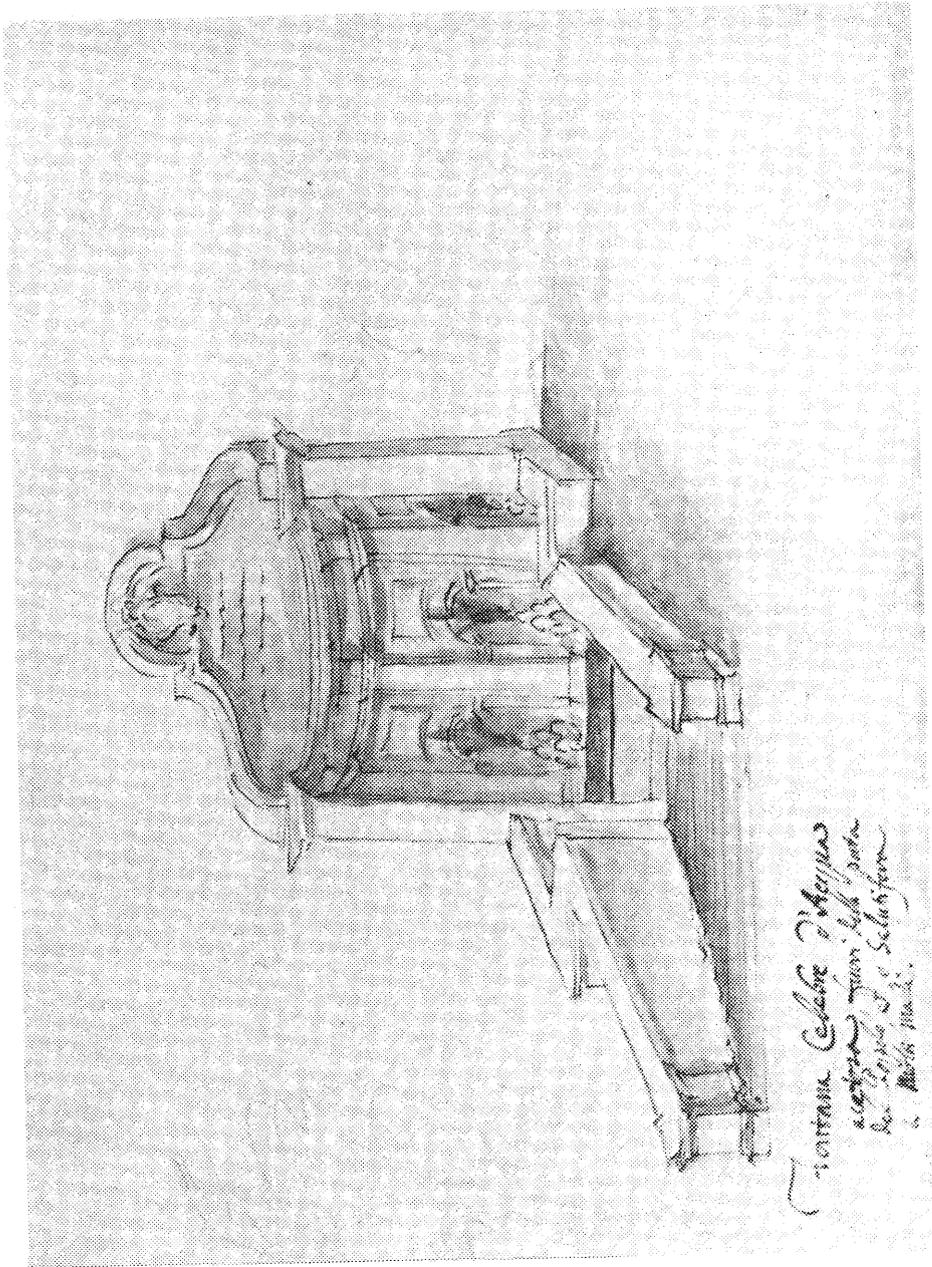
25

*Velate p. Fontane All. Fontane e. Monte
Cassino - in. in. in.*

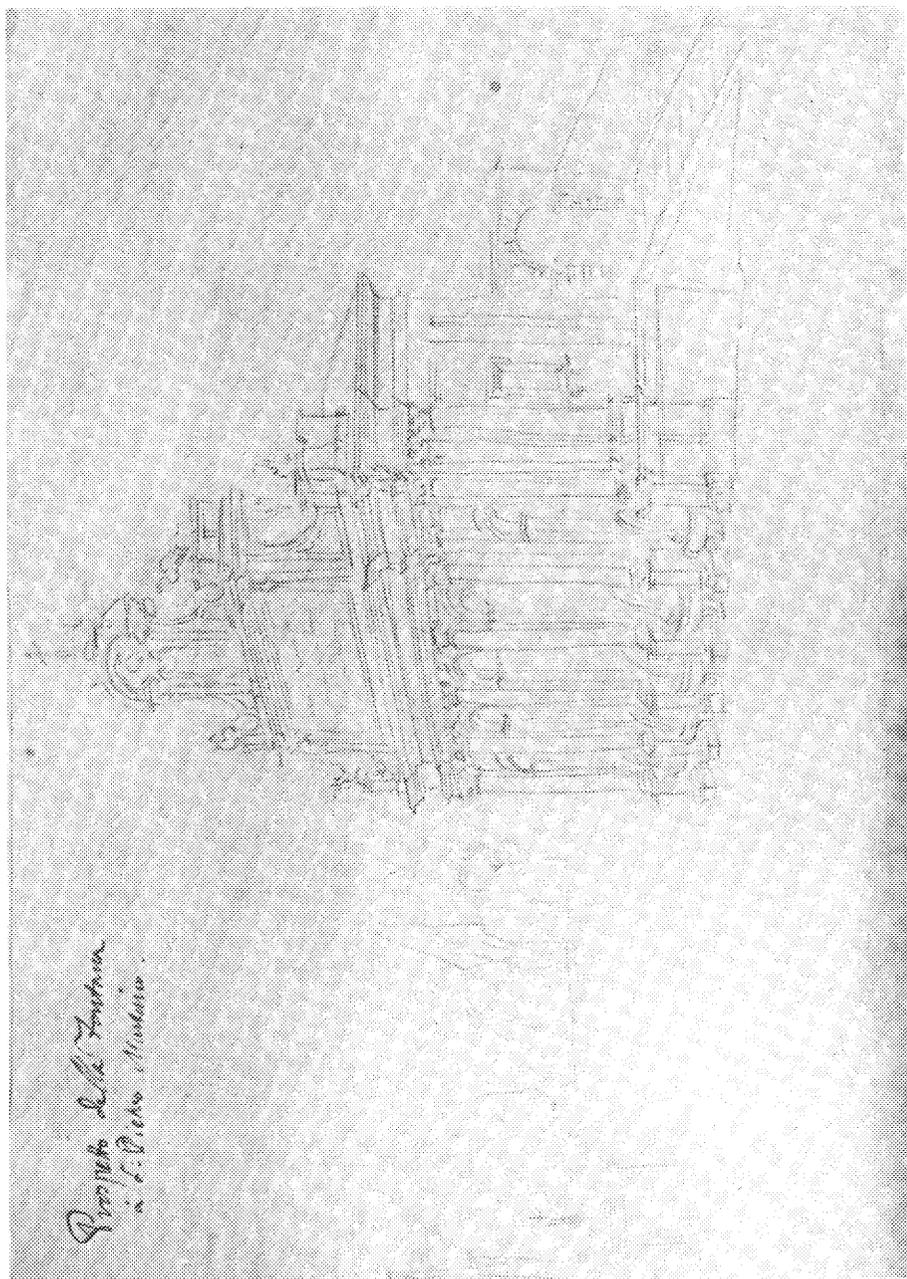


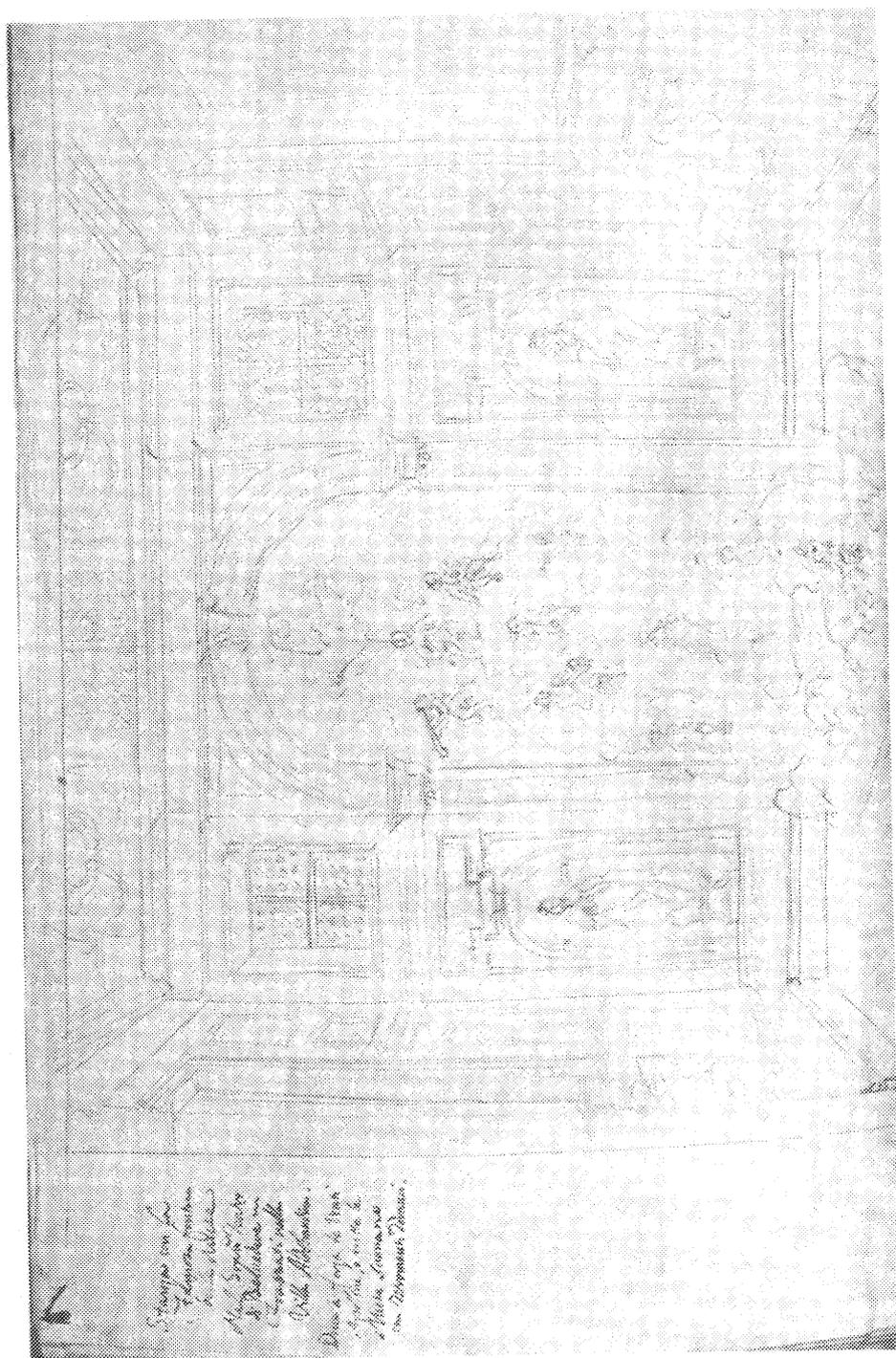


Fontane del S. Spirito
di Palermo in Sicilia
P. Moretti

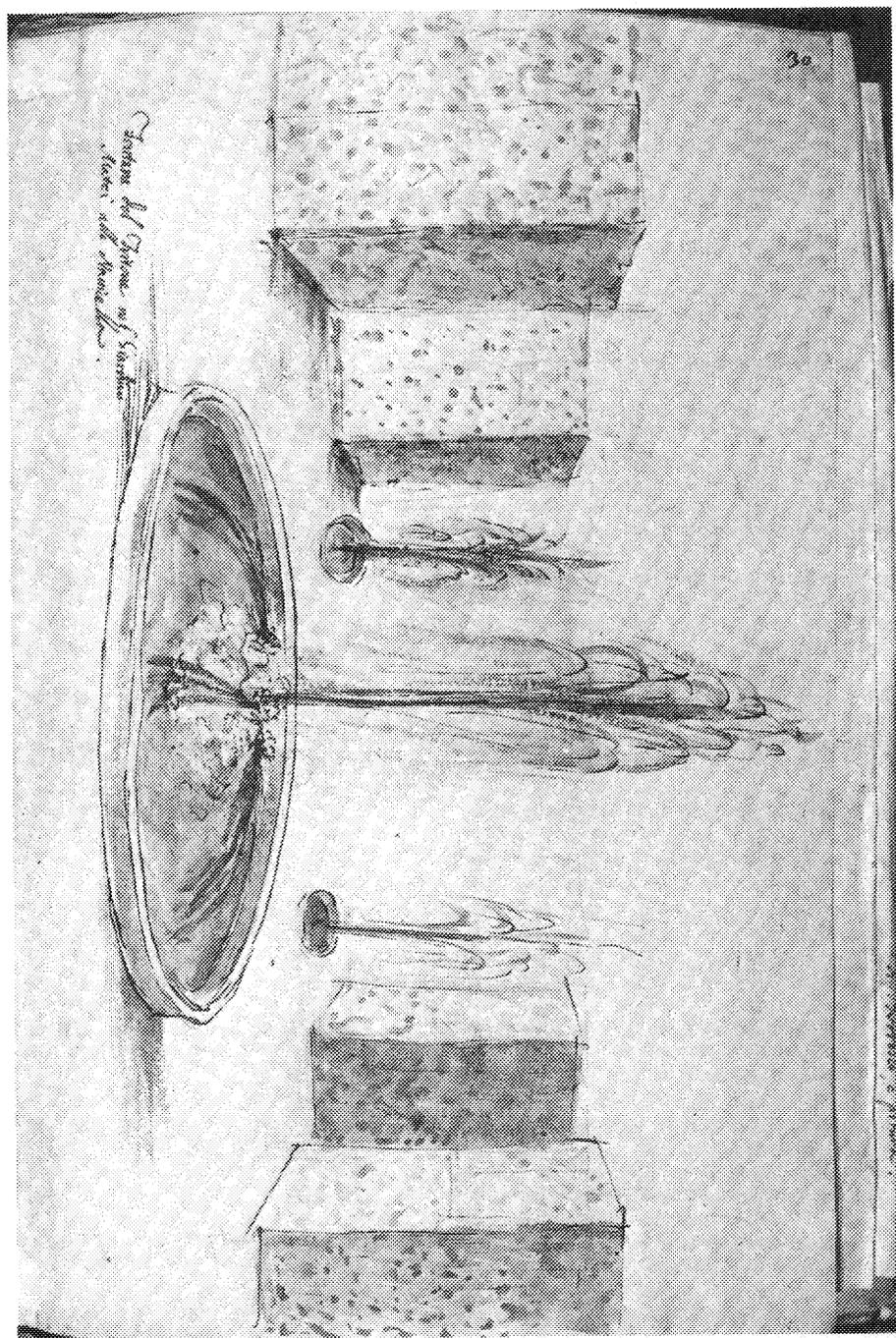


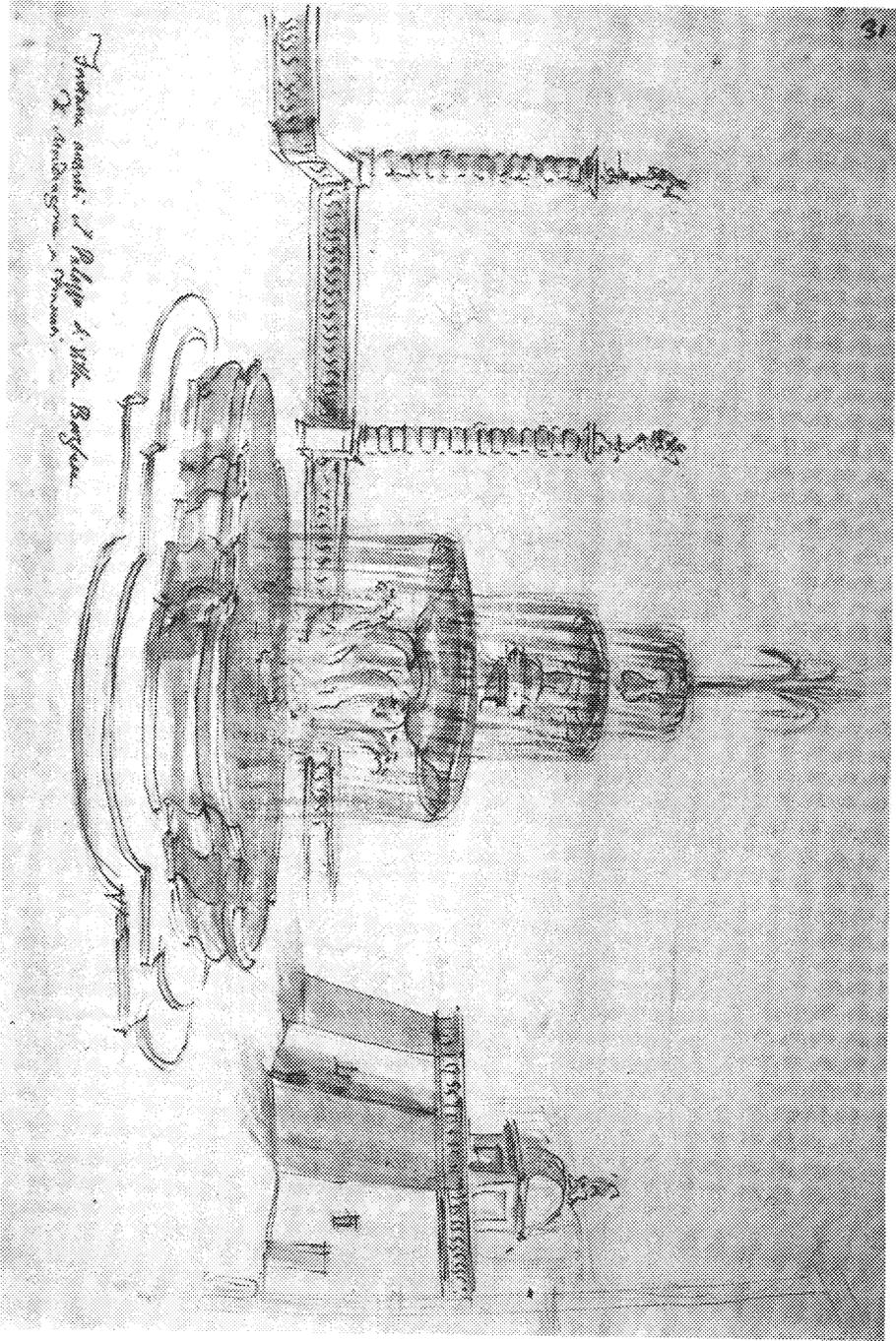
Fontana Celeste di Marino
disegnata da Giovanni Battista Piranesi
del 1764 e scolpita
da Pietro Bracci.

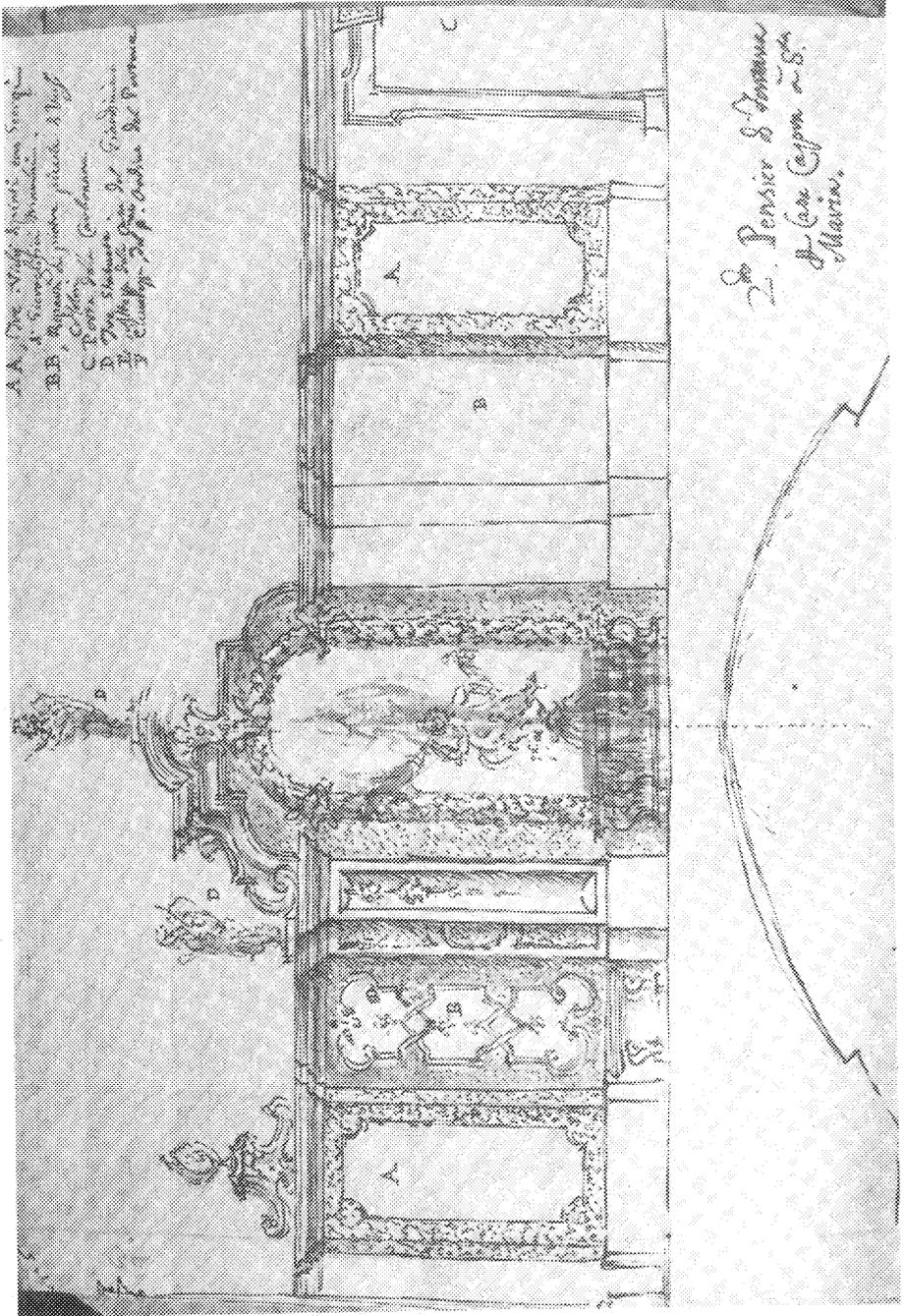




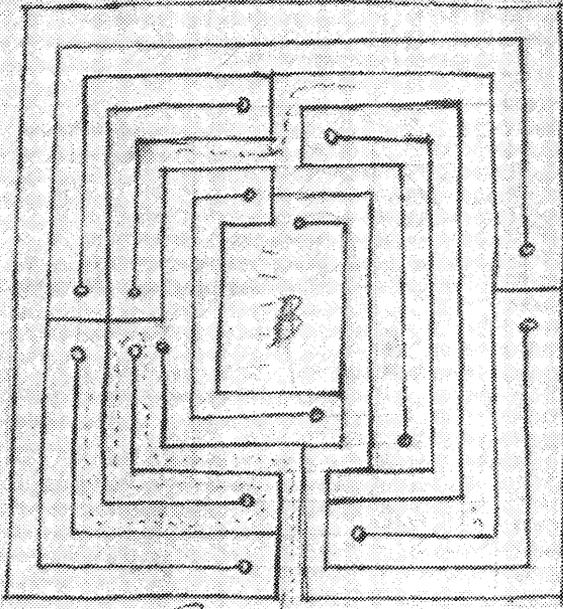
Stempel von der
Fountain von
L. B. 1855
Mit dem Namen
des Künstlers
in der Mitte
W. H. 1855
Dieses ist eine
Kopie von
der Original-
zeichnung
von W. H. 1855





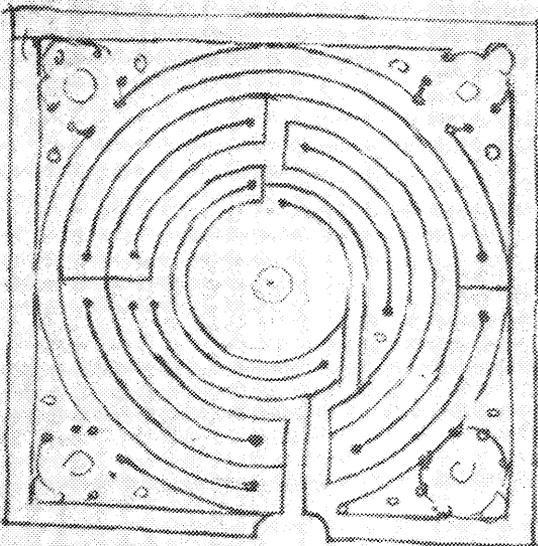


Laberinto.

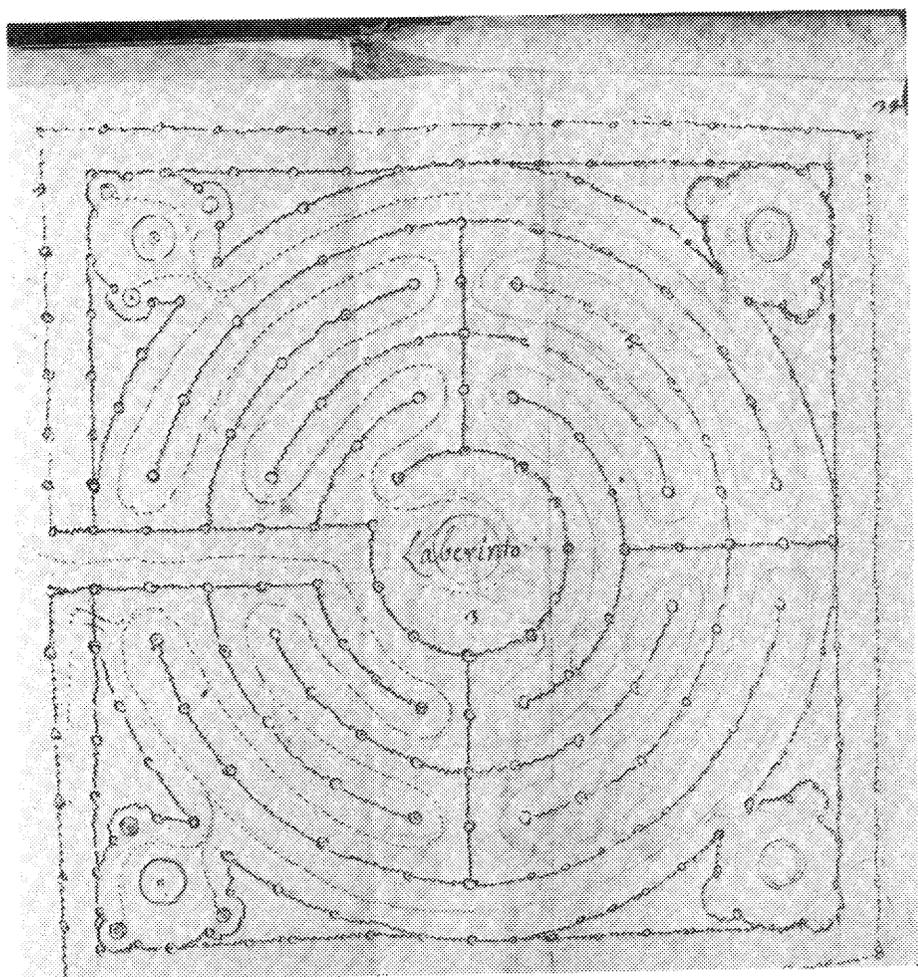


Laberinto

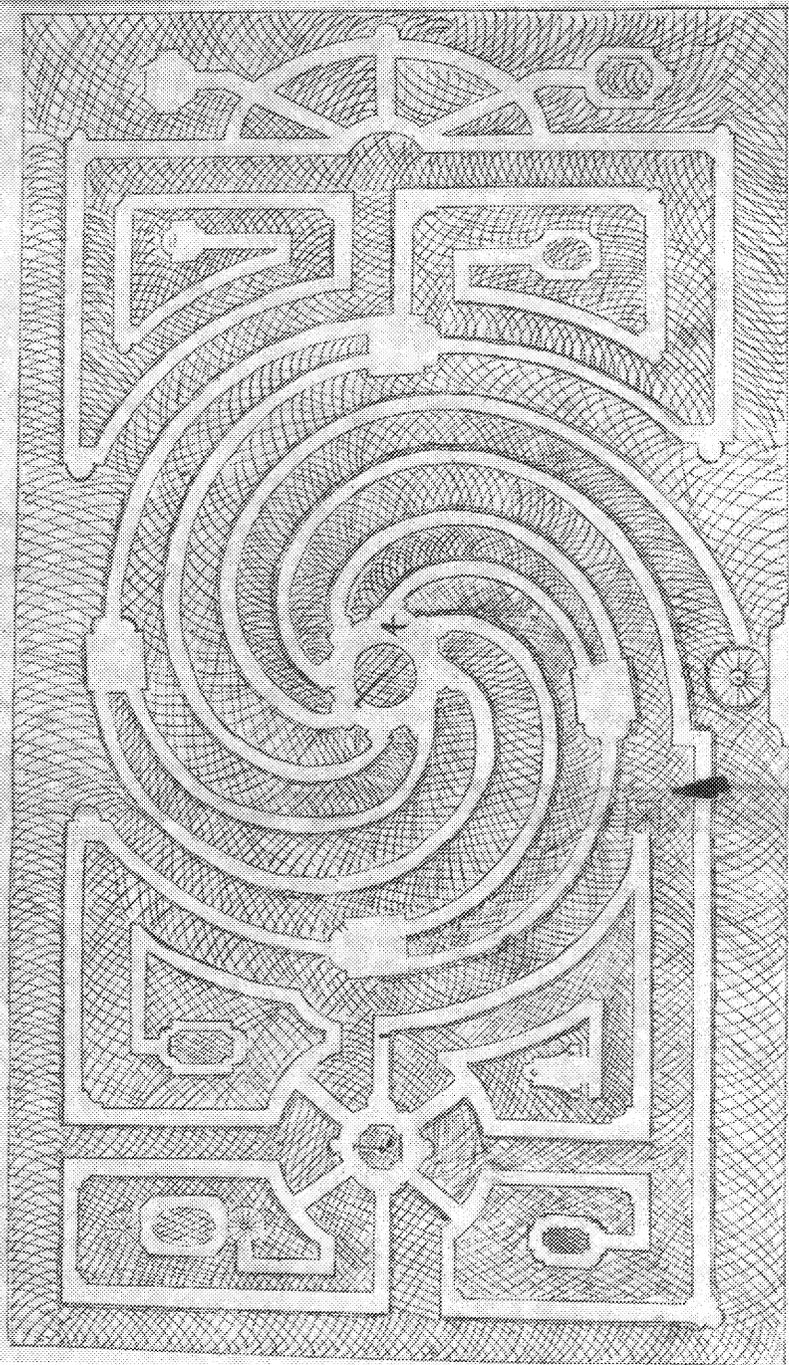
2

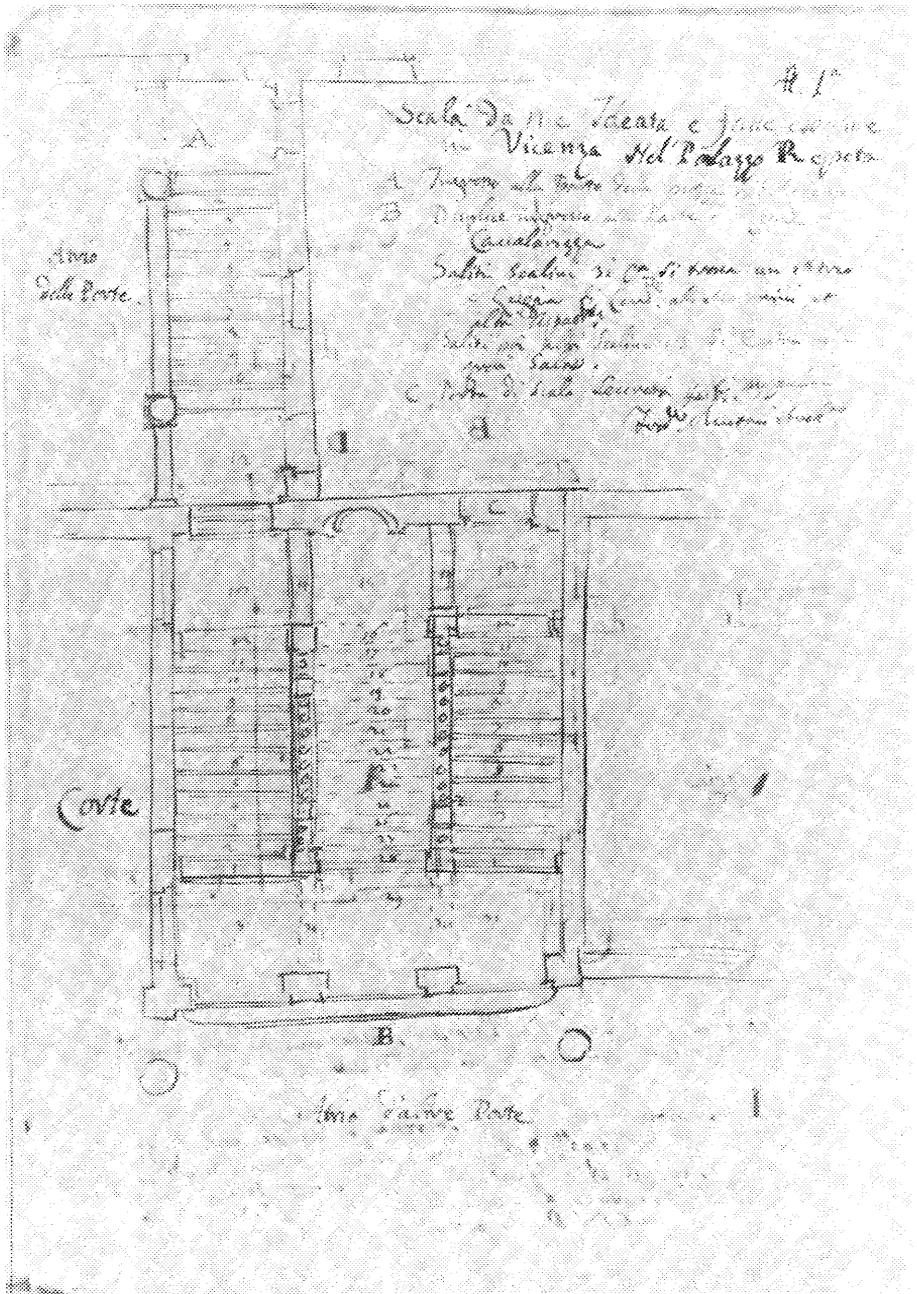


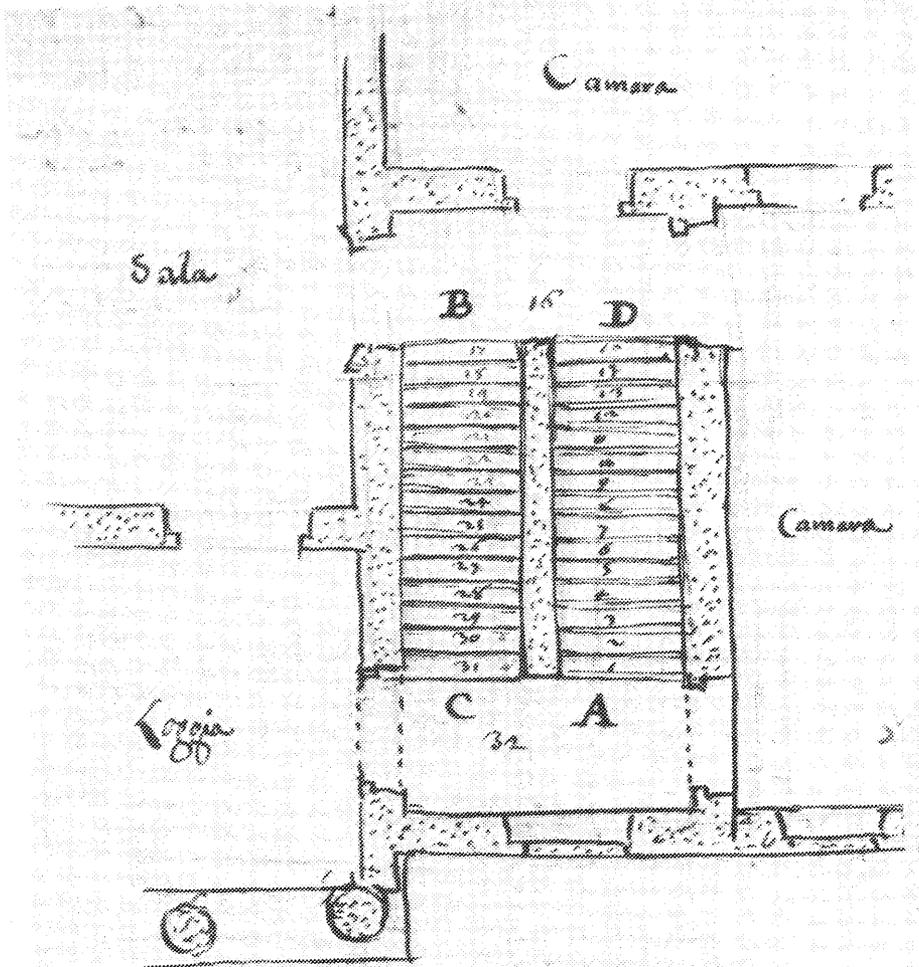
XXI, 190
(Fontane)



Zabernbo.

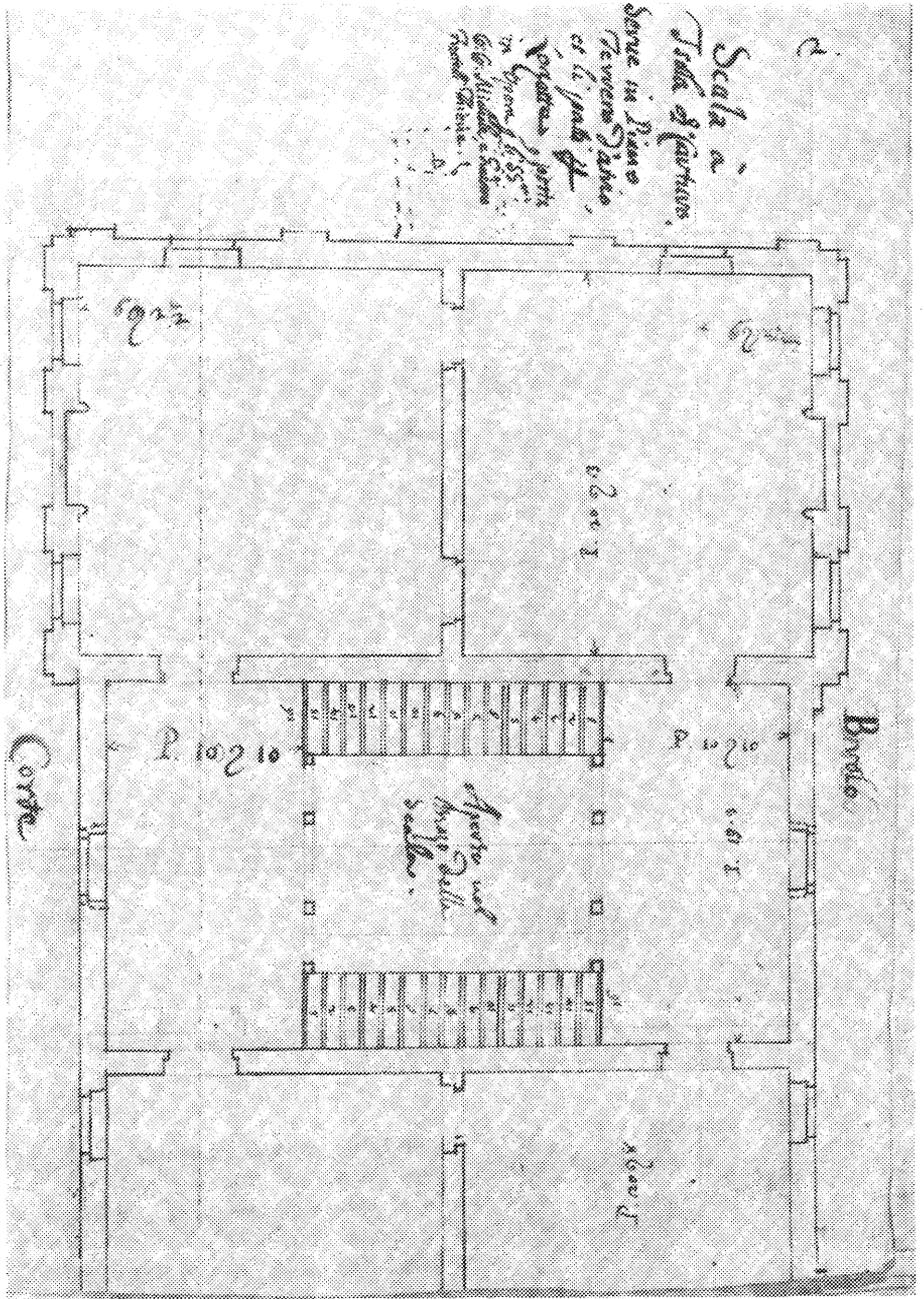




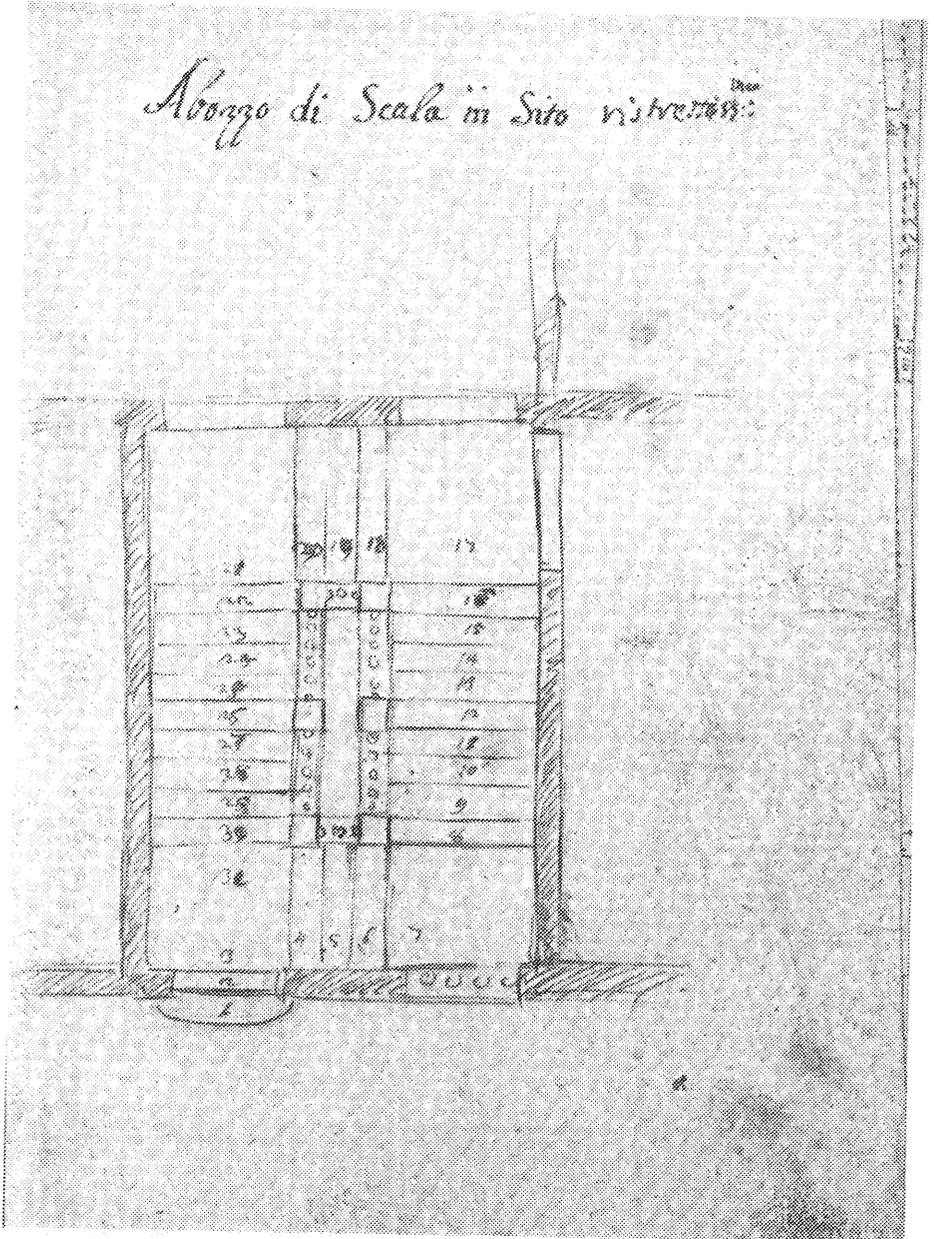


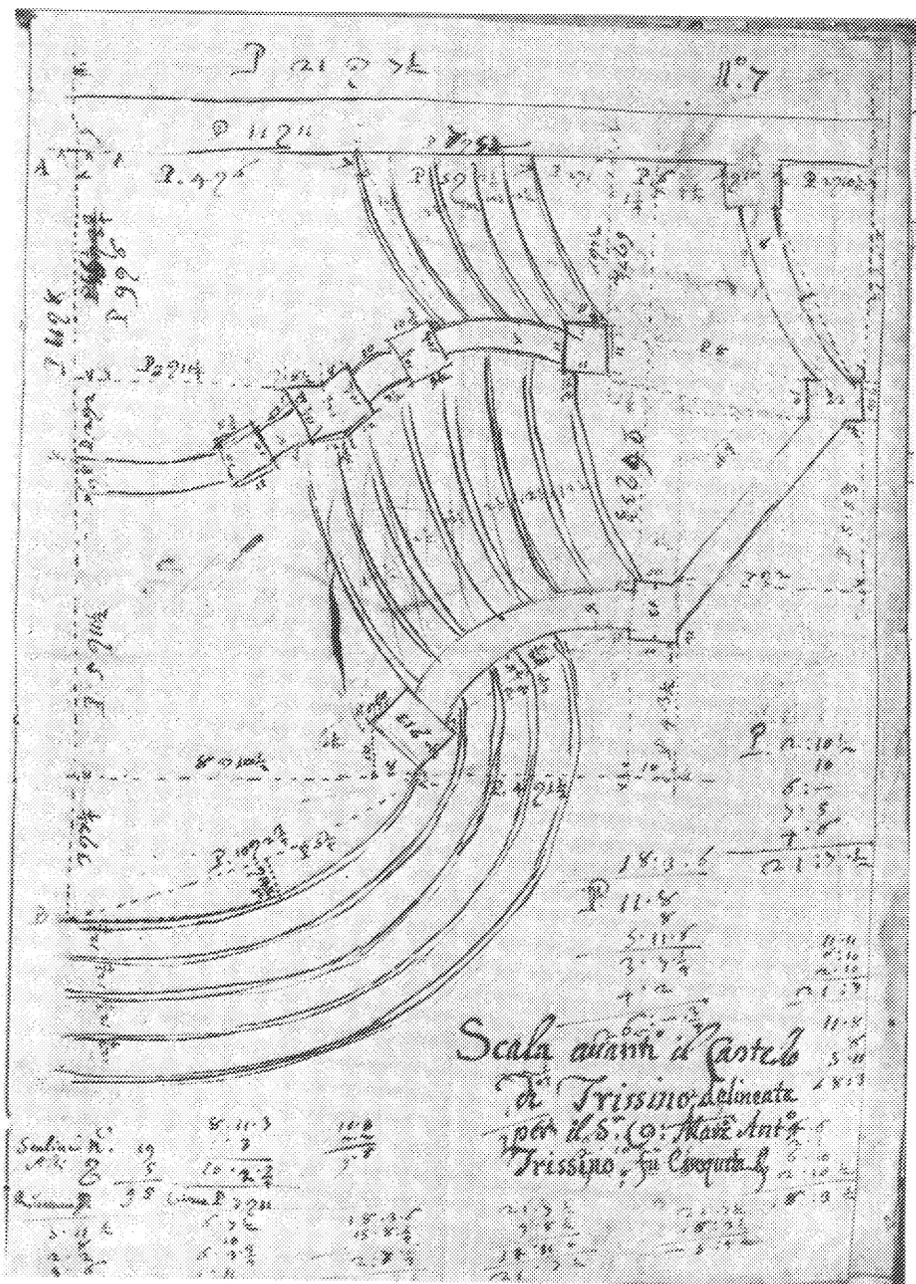
Una delle due Scale del Palazzo Ducale in Vicenza, in Oriziano ¹⁷⁹
Vicentino, delineate da ma. Gio: Battista ¹⁸⁰ ¹⁸¹ ¹⁸² ¹⁸³ ¹⁸⁴ ¹⁸⁵ ¹⁸⁶ ¹⁸⁷ ¹⁸⁸ ¹⁸⁹ ¹⁹⁰ ¹⁹¹ ¹⁹² ¹⁹³ ¹⁹⁴ ¹⁹⁵ ¹⁹⁶ ¹⁹⁷ ¹⁹⁸ ¹⁹⁹ ²⁰⁰ ²⁰¹ ²⁰² ²⁰³ ²⁰⁴ ²⁰⁵ ²⁰⁶ ²⁰⁷ ²⁰⁸ ²⁰⁹ ²¹⁰ ²¹¹ ²¹² ²¹³ ²¹⁴ ²¹⁵ ²¹⁶ ²¹⁷ ²¹⁸ ²¹⁹ ²²⁰ ²²¹ ²²² ²²³ ²²⁴ ²²⁵ ²²⁶ ²²⁷ ²²⁸ ²²⁹ ²³⁰ ²³¹ ²³² ²³³ ²³⁴ ²³⁵ ²³⁶ ²³⁷ ²³⁸ ²³⁹ ²⁴⁰ ²⁴¹ ²⁴² ²⁴³ ²⁴⁴ ²⁴⁵ ²⁴⁶ ²⁴⁷ ²⁴⁸ ²⁴⁹ ²⁵⁰ ²⁵¹ ²⁵² ²⁵³ ²⁵⁴ ²⁵⁵ ²⁵⁶ ²⁵⁷ ²⁵⁸ ²⁵⁹ ²⁶⁰ ²⁶¹ ²⁶² ²⁶³ ²⁶⁴ ²⁶⁵ ²⁶⁶ ²⁶⁷ ²⁶⁸ ²⁶⁹ ²⁷⁰ ²⁷¹ ²⁷² ²⁷³ ²⁷⁴ ²⁷⁵ ²⁷⁶ ²⁷⁷ ²⁷⁸ ²⁷⁹ ²⁸⁰ ²⁸¹ ²⁸² ²⁸³ ²⁸⁴ ²⁸⁵ ²⁸⁶ ²⁸⁷ ²⁸⁸ ²⁸⁹ ²⁹⁰ ²⁹¹ ²⁹² ²⁹³ ²⁹⁴ ²⁹⁵ ²⁹⁶ ²⁹⁷ ²⁹⁸ ²⁹⁹ ³⁰⁰ ³⁰¹ ³⁰² ³⁰³ ³⁰⁴ ³⁰⁵ ³⁰⁶ ³⁰⁷ ³⁰⁸ ³⁰⁹ ³¹⁰ ³¹¹ ³¹² ³¹³ ³¹⁴ ³¹⁵ ³¹⁶ ³¹⁷ ³¹⁸ ³¹⁹ ³²⁰ ³²¹ ³²² ³²³ ³²⁴ ³²⁵ ³²⁶ ³²⁷ ³²⁸ ³²⁹ ³³⁰ ³³¹ ³³² ³³³ ³³⁴ ³³⁵ ³³⁶ ³³⁷ ³³⁸ ³³⁹ ³⁴⁰ ³⁴¹ ³⁴² ³⁴³ ³⁴⁴ ³⁴⁵ ³⁴⁶ ³⁴⁷ ³⁴⁸ ³⁴⁹ ³⁵⁰ ³⁵¹ ³⁵² ³⁵³ ³⁵⁴ ³⁵⁵ ³⁵⁶ ³⁵⁷ ³⁵⁸ ³⁵⁹ ³⁶⁰ ³⁶¹ ³⁶² ³⁶³ ³⁶⁴ ³⁶⁵ ³⁶⁶ ³⁶⁷ ³⁶⁸ ³⁶⁹ ³⁷⁰ ³⁷¹ ³⁷² ³⁷³ ³⁷⁴ ³⁷⁵ ³⁷⁶ ³⁷⁷ ³⁷⁸ ³⁷⁹ ³⁸⁰ ³⁸¹ ³⁸² ³⁸³ ³⁸⁴ ³⁸⁵ ³⁸⁶ ³⁸⁷ ³⁸⁸ ³⁸⁹ ³⁹⁰ ³⁹¹ ³⁹² ³⁹³ ³⁹⁴ ³⁹⁵ ³⁹⁶ ³⁹⁷ ³⁹⁸ ³⁹⁹ ⁴⁰⁰ ⁴⁰¹ ⁴⁰² ⁴⁰³ ⁴⁰⁴ ⁴⁰⁵ ⁴⁰⁶ ⁴⁰⁷ ⁴⁰⁸ ⁴⁰⁹ ⁴¹⁰ ⁴¹¹ ⁴¹² ⁴¹³ ⁴¹⁴ ⁴¹⁵ ⁴¹⁶ ⁴¹⁷ ⁴¹⁸ ⁴¹⁹ ⁴²⁰ ⁴²¹ ⁴²² ⁴²³ ⁴²⁴ ⁴²⁵ ⁴²⁶ ⁴²⁷ ⁴²⁸ ⁴²⁹ ⁴³⁰ ⁴³¹ ⁴³² ⁴³³ ⁴³⁴ ⁴³⁵ ⁴³⁶ ⁴³⁷ ⁴³⁸ ⁴³⁹ ⁴⁴⁰ ⁴⁴¹ ⁴⁴² ⁴⁴³ ⁴⁴⁴ ⁴⁴⁵ ⁴⁴⁶ ⁴⁴⁷ ⁴⁴⁸ ⁴⁴⁹ ⁴⁵⁰ ⁴⁵¹ ⁴⁵² ⁴⁵³ ⁴⁵⁴ ⁴⁵⁵ ⁴⁵⁶ ⁴⁵⁷ ⁴⁵⁸ ⁴⁵⁹ ⁴⁶⁰ ⁴⁶¹ ⁴⁶² ⁴⁶³ ⁴⁶⁴ ⁴⁶⁵ ⁴⁶⁶ ⁴⁶⁷ ⁴⁶⁸ ⁴⁶⁹ ⁴⁷⁰ ⁴⁷¹ ⁴⁷² ⁴⁷³ ⁴⁷⁴ ⁴⁷⁵ ⁴⁷⁶ ⁴⁷⁷ ⁴⁷⁸ ⁴⁷⁹ ⁴⁸⁰ ⁴⁸¹ ⁴⁸² ⁴⁸³ ⁴⁸⁴ ⁴⁸⁵ ⁴⁸⁶ ⁴⁸⁷ ⁴⁸⁸ ⁴⁸⁹ ⁴⁹⁰ ⁴⁹¹ ⁴⁹² ⁴⁹³ ⁴⁹⁴ ⁴⁹⁵ ⁴⁹⁶ ⁴⁹⁷ ⁴⁹⁸ ⁴⁹⁹ ⁵⁰⁰ ⁵⁰¹ ⁵⁰² ⁵⁰³ ⁵⁰⁴ ⁵⁰⁵ ⁵⁰⁶ ⁵⁰⁷ ⁵⁰⁸ ⁵⁰⁹ ⁵¹⁰ ⁵¹¹ ⁵¹² ⁵¹³ ⁵¹⁴ ⁵¹⁵ ⁵¹⁶ ⁵¹⁷ ⁵¹⁸ ⁵¹⁹ ⁵²⁰ ⁵²¹ ⁵²² ⁵²³ ⁵²⁴ ⁵²⁵ ⁵²⁶ ⁵²⁷ ⁵²⁸ ⁵²⁹ ⁵³⁰ ⁵³¹ ⁵³² ⁵³³ ⁵³⁴ ⁵³⁵ ⁵³⁶ ⁵³⁷ ⁵³⁸ ⁵³⁹ ⁵⁴⁰ ⁵⁴¹ ⁵⁴² ⁵⁴³ ⁵⁴⁴ ⁵⁴⁵ ⁵⁴⁶ ⁵⁴⁷ ⁵⁴⁸ ⁵⁴⁹ ⁵⁵⁰ ⁵⁵¹ ⁵⁵² ⁵⁵³ ⁵⁵⁴ ⁵⁵⁵ ⁵⁵⁶ ⁵⁵⁷ ⁵⁵⁸ ⁵⁵⁹ ⁵⁶⁰ ⁵⁶¹ ⁵⁶² ⁵⁶³ ⁵⁶⁴ ⁵⁶⁵ ⁵⁶⁶ ⁵⁶⁷ ⁵⁶⁸ ⁵⁶⁹ ⁵⁷⁰ ⁵⁷¹ ⁵⁷² ⁵⁷³ ⁵⁷⁴ ⁵⁷⁵ ⁵⁷⁶ ⁵⁷⁷ ⁵⁷⁸ ⁵⁷⁹ ⁵⁸⁰ ⁵⁸¹ ⁵⁸² ⁵⁸³ ⁵⁸⁴ ⁵⁸⁵ ⁵⁸⁶ ⁵⁸⁷ ⁵⁸⁸ ⁵⁸⁹ ⁵⁹⁰ ⁵⁹¹ ⁵⁹² ⁵⁹³ ⁵⁹⁴ ⁵⁹⁵ ⁵⁹⁶ ⁵⁹⁷ ⁵⁹⁸ ⁵⁹⁹ ⁶⁰⁰ ⁶⁰¹ ⁶⁰² ⁶⁰³ ⁶⁰⁴ ⁶⁰⁵ ⁶⁰⁶ ⁶⁰⁷ ⁶⁰⁸ ⁶⁰⁹ ⁶¹⁰ ⁶¹¹ ⁶¹² ⁶¹³ ⁶¹⁴ ⁶¹⁵ ⁶¹⁶ ⁶¹⁷ ⁶¹⁸ ⁶¹⁹ ⁶²⁰ ⁶²¹ ⁶²² ⁶²³ ⁶²⁴ ⁶²⁵ ⁶²⁶ ⁶²⁷ ⁶²⁸ ⁶²⁹ ⁶³⁰ ⁶³¹ ⁶³² ⁶³³ ⁶³⁴ ⁶³⁵ ⁶³⁶ ⁶³⁷ ⁶³⁸ ⁶³⁹ ⁶⁴⁰ ⁶⁴¹ ⁶⁴² ⁶⁴³ ⁶⁴⁴ ⁶⁴⁵ ⁶⁴⁶ ⁶⁴⁷ ⁶⁴⁸ ⁶⁴⁹ ⁶⁵⁰ ⁶⁵¹ ⁶⁵² ⁶⁵³ ⁶⁵⁴ ⁶⁵⁵ ⁶⁵⁶ ⁶⁵⁷ ⁶⁵⁸ ⁶⁵⁹ ⁶⁶⁰ ⁶⁶¹ ⁶⁶² ⁶⁶³ ⁶⁶⁴ ⁶⁶⁵ ⁶⁶⁶ ⁶⁶⁷ ⁶⁶⁸ ⁶⁶⁹ ⁶⁷⁰ ⁶⁷¹ ⁶⁷² ⁶⁷³ ⁶⁷⁴ ⁶⁷⁵ ⁶⁷⁶ ⁶⁷⁷ ⁶⁷⁸ ⁶⁷⁹ ⁶⁸⁰ ⁶⁸¹ ⁶⁸² ⁶⁸³ ⁶⁸⁴ ⁶⁸⁵ ⁶⁸⁶ ⁶⁸⁷ ⁶⁸⁸ ⁶⁸⁹ ⁶⁹⁰ ⁶⁹¹ ⁶⁹² ⁶⁹³ ⁶⁹⁴ ⁶⁹⁵ ⁶⁹⁶ ⁶⁹⁷ ⁶⁹⁸ ⁶⁹⁹ ⁷⁰⁰ ⁷⁰¹ ⁷⁰² ⁷⁰³ ⁷⁰⁴ ⁷⁰⁵ ⁷⁰⁶ ⁷⁰⁷ ⁷⁰⁸ ⁷⁰⁹ ⁷¹⁰ ⁷¹¹ ⁷¹² ⁷¹³ ⁷¹⁴ ⁷¹⁵ ⁷¹⁶ ⁷¹⁷ ⁷¹⁸ ⁷¹⁹ ⁷²⁰ ⁷²¹ ⁷²² ⁷²³ ⁷²⁴ ⁷²⁵ ⁷²⁶ ⁷²⁷ ⁷²⁸ ⁷²⁹ ⁷³⁰ ⁷³¹ ⁷³² ⁷³³ ⁷³⁴ ⁷³⁵ ⁷³⁶ ⁷³⁷ ⁷³⁸ ⁷³⁹ ⁷⁴⁰ ⁷⁴¹ ⁷⁴² ⁷⁴³ ⁷⁴⁴ ⁷⁴⁵ ⁷⁴⁶ ⁷⁴⁷ ⁷⁴⁸ ⁷⁴⁹ ⁷⁵⁰ ⁷⁵¹ ⁷⁵² ⁷⁵³ ⁷⁵⁴ ⁷⁵⁵ ⁷⁵⁶ ⁷⁵⁷ ⁷⁵⁸ ⁷⁵⁹ ⁷⁶⁰ ⁷⁶¹ ⁷⁶² ⁷⁶³ ⁷⁶⁴ ⁷⁶⁵ ⁷⁶⁶ ⁷⁶⁷ ⁷⁶⁸ ⁷⁶⁹ ⁷⁷⁰ ⁷⁷¹ ⁷⁷² ⁷⁷³ ⁷⁷⁴ ⁷⁷⁵ ⁷⁷⁶ ⁷⁷⁷ ⁷⁷⁸ ⁷⁷⁹ ⁷⁸⁰ ⁷⁸¹ ⁷⁸² ⁷⁸³ ⁷⁸⁴ ⁷⁸⁵ ⁷⁸⁶ ⁷⁸⁷ ⁷⁸⁸ ⁷⁸⁹ ⁷⁹⁰ ⁷⁹¹ ⁷⁹² ⁷⁹³ ⁷⁹⁴ ⁷⁹⁵ ⁷⁹⁶ ⁷⁹⁷ ⁷⁹⁸ ⁷⁹⁹ ⁸⁰⁰ ⁸⁰¹ ⁸⁰² ⁸⁰³ ⁸⁰⁴ ⁸⁰⁵ ⁸⁰⁶ ⁸⁰⁷ ⁸⁰⁸ ⁸⁰⁹ ⁸¹⁰ ⁸¹¹ ⁸¹² ⁸¹³ ⁸¹⁴ ⁸¹⁵ ⁸¹⁶ ⁸¹⁷ ⁸¹⁸ ⁸¹⁹ ⁸²⁰ ⁸²¹ ⁸²² ⁸²³ ⁸²⁴ ⁸²⁵ ⁸²⁶ ⁸²⁷ ⁸²⁸ ⁸²⁹ ⁸³⁰ ⁸³¹ ⁸³² ⁸³³ ⁸³⁴ ⁸³⁵ ⁸³⁶ ⁸³⁷ ⁸³⁸ ⁸³⁹ ⁸⁴⁰ ⁸⁴¹ ⁸⁴² ⁸⁴³ ⁸⁴⁴ ⁸⁴⁵ ⁸⁴⁶ ⁸⁴⁷ ⁸⁴⁸ ⁸⁴⁹ ⁸⁵⁰ ⁸⁵¹ ⁸⁵² ⁸⁵³ ⁸⁵⁴ ⁸⁵⁵ ⁸⁵⁶ ⁸⁵⁷ ⁸⁵⁸ ⁸⁵⁹ ⁸⁶⁰ ⁸⁶¹ ⁸⁶² ⁸⁶³ ⁸⁶⁴ ⁸⁶⁵ ⁸⁶⁶ ⁸⁶⁷ ⁸⁶⁸ ⁸⁶⁹ ⁸⁷⁰ ⁸⁷¹ ⁸⁷² ⁸⁷³ ⁸⁷⁴ ⁸⁷⁵ ⁸⁷⁶ ⁸⁷⁷ ⁸⁷⁸ ⁸⁷⁹ ⁸⁸⁰ ⁸⁸¹ ⁸⁸² ⁸⁸³ ⁸⁸⁴ ⁸⁸⁵ ⁸⁸⁶ ⁸⁸⁷ ⁸⁸⁸ ⁸⁸⁹ ⁸⁹⁰ ⁸⁹¹ ⁸⁹² ⁸⁹³ ⁸⁹⁴ ⁸⁹⁵ ⁸⁹⁶ ⁸⁹⁷ ⁸⁹⁸ ⁸⁹⁹ ⁹⁰⁰ ⁹⁰¹ ⁹⁰² ⁹⁰³ ⁹⁰⁴ ⁹⁰⁵ ⁹⁰⁶ ⁹⁰⁷ ⁹⁰⁸ ⁹⁰⁹ ⁹¹⁰ ⁹¹¹ ⁹¹² ⁹¹³ ⁹¹⁴ ⁹¹⁵ ⁹¹⁶ ⁹¹⁷ ⁹¹⁸ ⁹¹⁹ ⁹²⁰ ⁹²¹ ⁹²² ⁹²³ ⁹²⁴ ⁹²⁵ ⁹²⁶ ⁹²⁷ ⁹²⁸ ⁹²⁹ ⁹³⁰ ⁹³¹ ⁹³² ⁹³³ ⁹³⁴ ⁹³⁵ ⁹³⁶ ⁹³⁷ ⁹³⁸ ⁹³⁹ ⁹⁴⁰ ⁹⁴¹ ⁹⁴² ⁹⁴³ ⁹⁴⁴ ⁹⁴⁵ ⁹⁴⁶ ⁹⁴⁷ ⁹⁴⁸ ⁹⁴⁹ ⁹⁵⁰ ⁹⁵¹ ⁹⁵² ⁹⁵³ ⁹⁵⁴ ⁹⁵⁵ ⁹⁵⁶ ⁹⁵⁷ ⁹⁵⁸ ⁹⁵⁹ ⁹⁶⁰ ⁹⁶¹ ⁹⁶² ⁹⁶³ ⁹⁶⁴ ⁹⁶⁵ ⁹⁶⁶ ⁹⁶⁷ ⁹⁶⁸ ⁹⁶⁹ ⁹⁷⁰ ⁹⁷¹ ⁹⁷² ⁹⁷³ ⁹⁷⁴ ⁹⁷⁵ ⁹⁷⁶ ⁹⁷⁷ ⁹⁷⁸ ⁹⁷⁹ ⁹⁸⁰ ⁹⁸¹ ⁹⁸² ⁹⁸³ ⁹⁸⁴ ⁹⁸⁵ ⁹⁸⁶ ⁹⁸⁷ ⁹⁸⁸ ⁹⁸⁹ ⁹⁹⁰ ⁹⁹¹ ⁹⁹² ⁹⁹³ ⁹⁹⁴ ⁹⁹⁵ ⁹⁹⁶ ⁹⁹⁷ ⁹⁹⁸ ⁹⁹⁹ ¹⁰⁰⁰

- A Trovata nella Loggia Terrena e Saliva nella Loggia
 D del 1^o piano, con scalini n. 32 nel sito C.
 B Trovata nel 2^o piano alla parte del sotto sala e stanza a
 Terrena, da quella saliva nel app. 1^o piano sopra
 nel sito D, in portata della sala e due Camere.

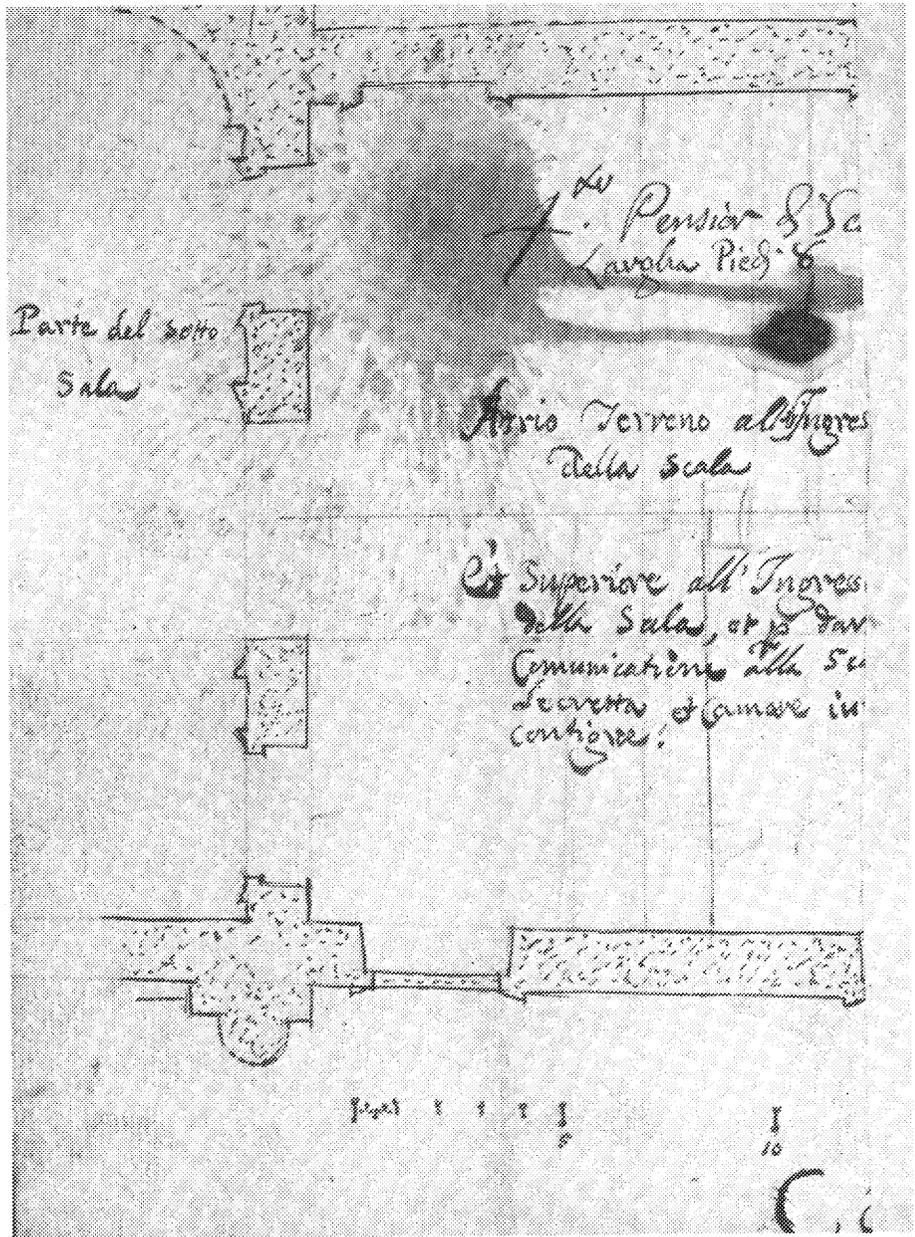


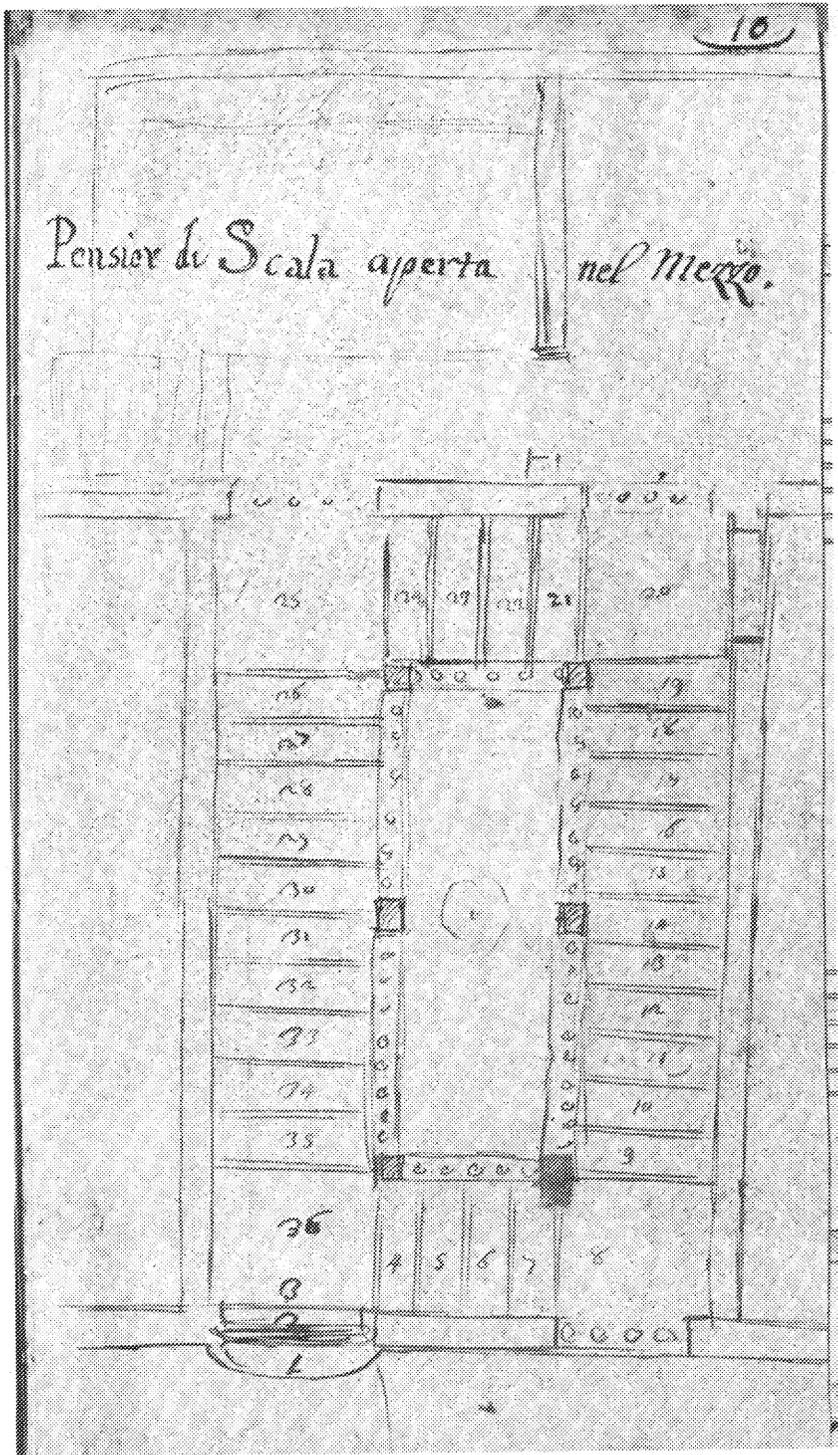
Abozzo di Scala in Sito ristretto:

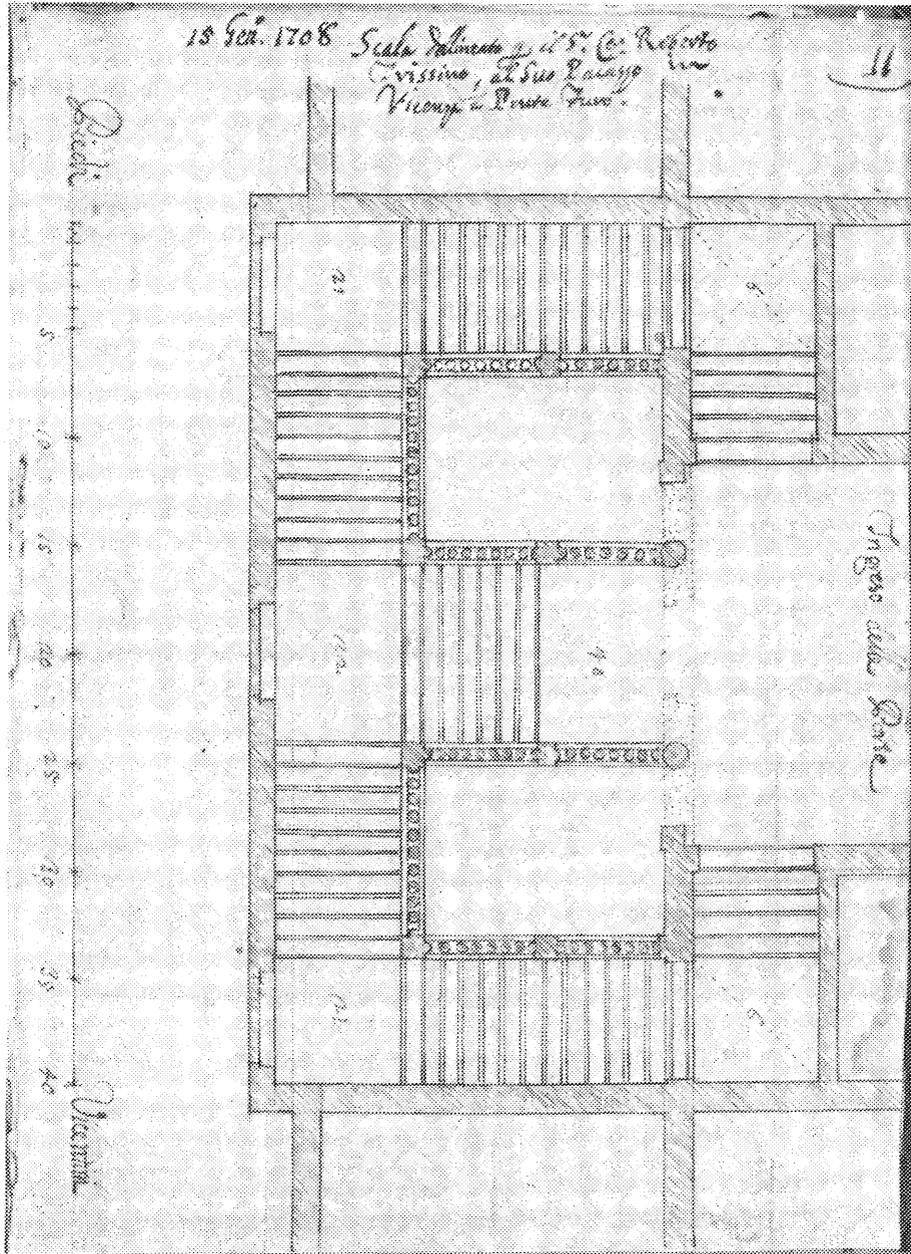


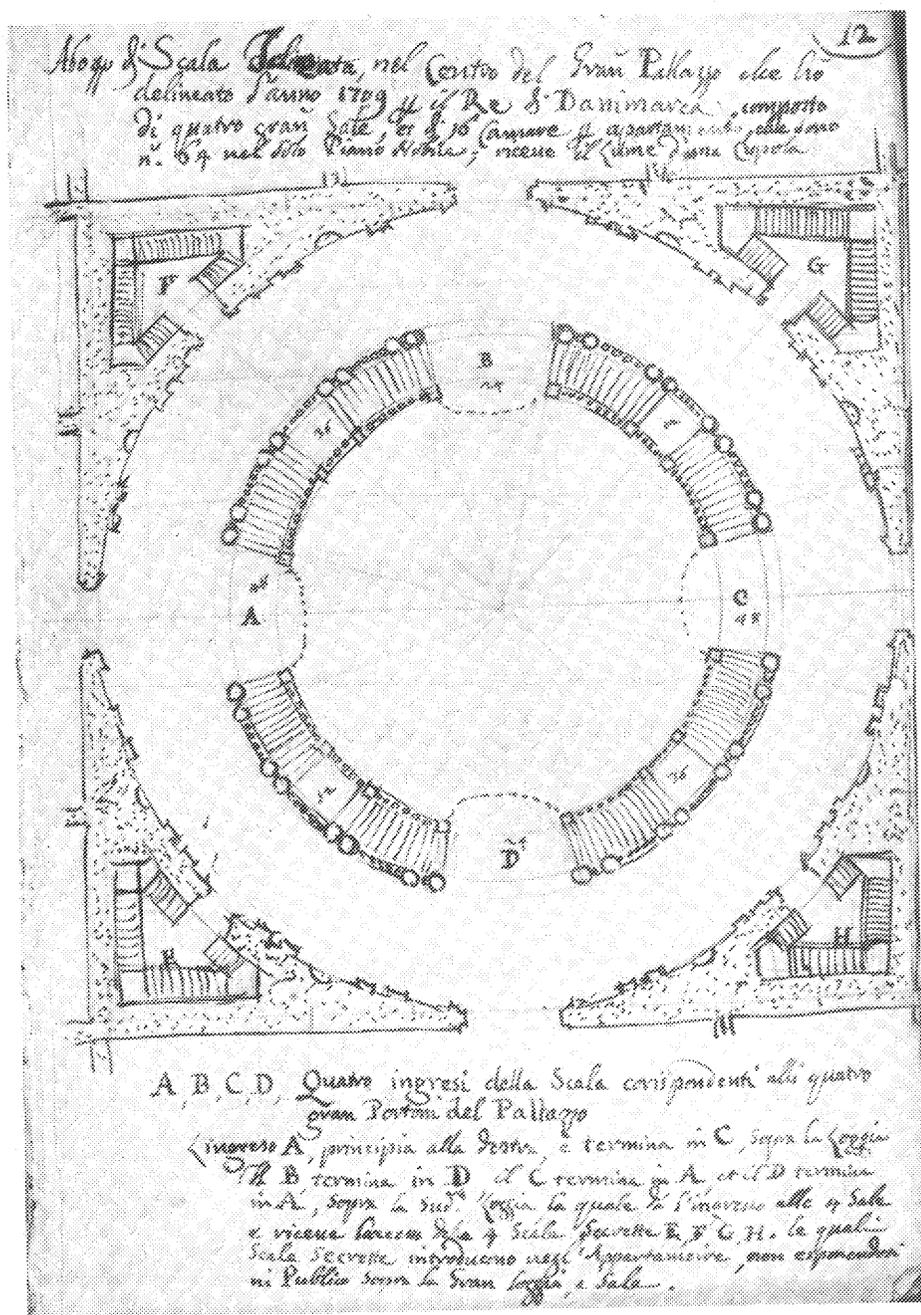


XXIV, 200 (a)
(Disegni di Scale)

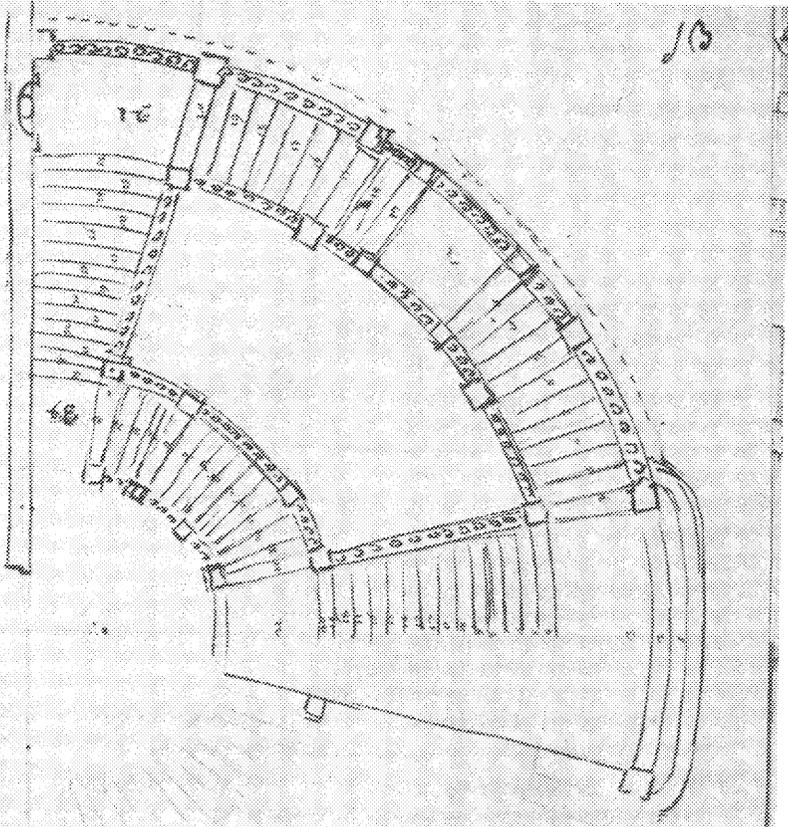


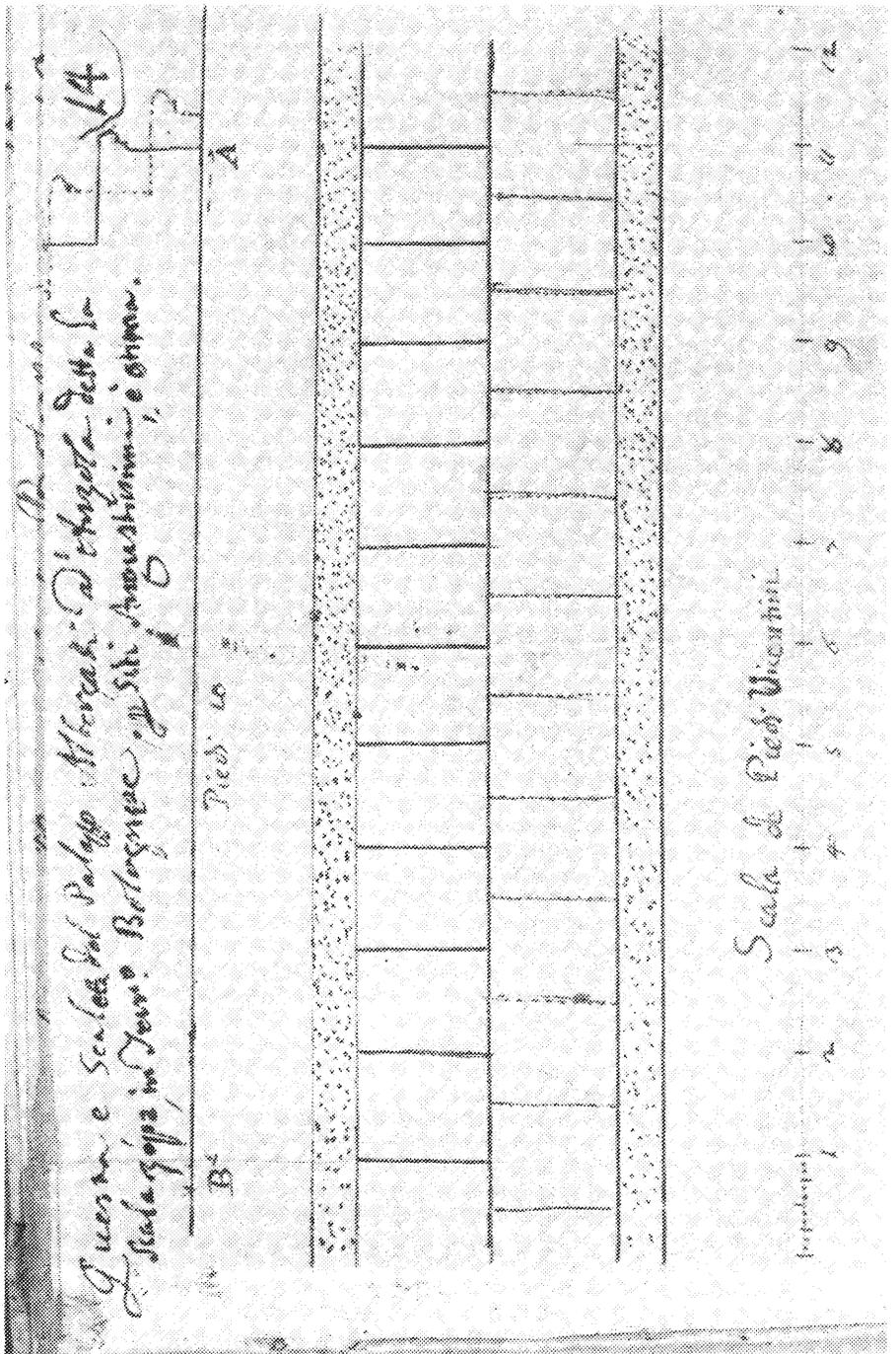


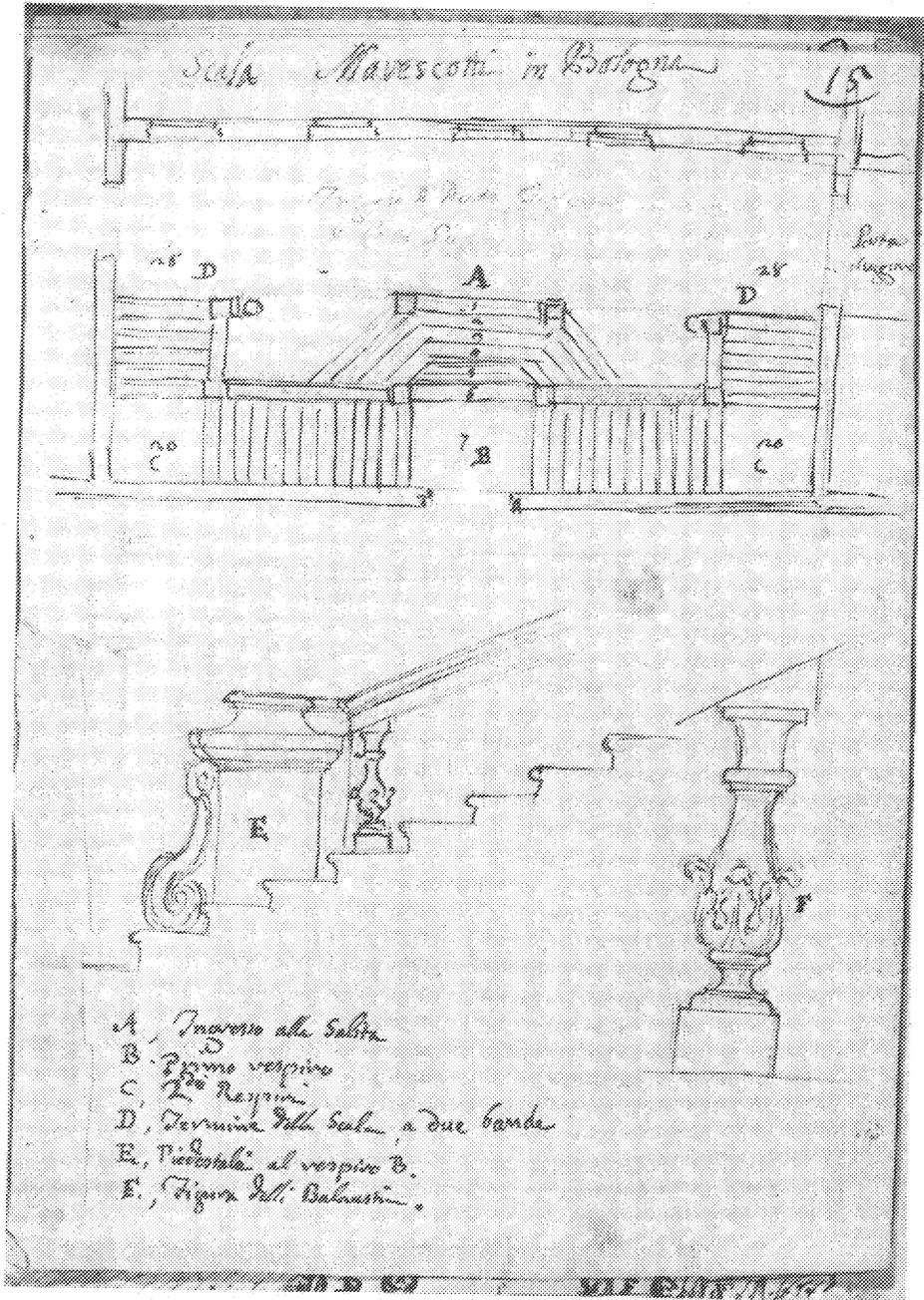




Idea di Scale Magnifiche da eseguirsi avanti d'un gran Palazzo.

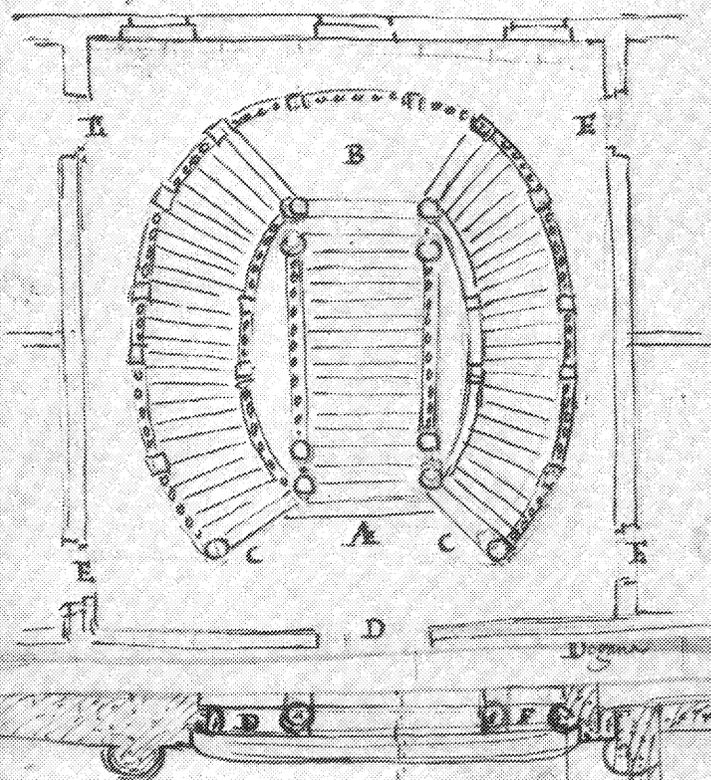


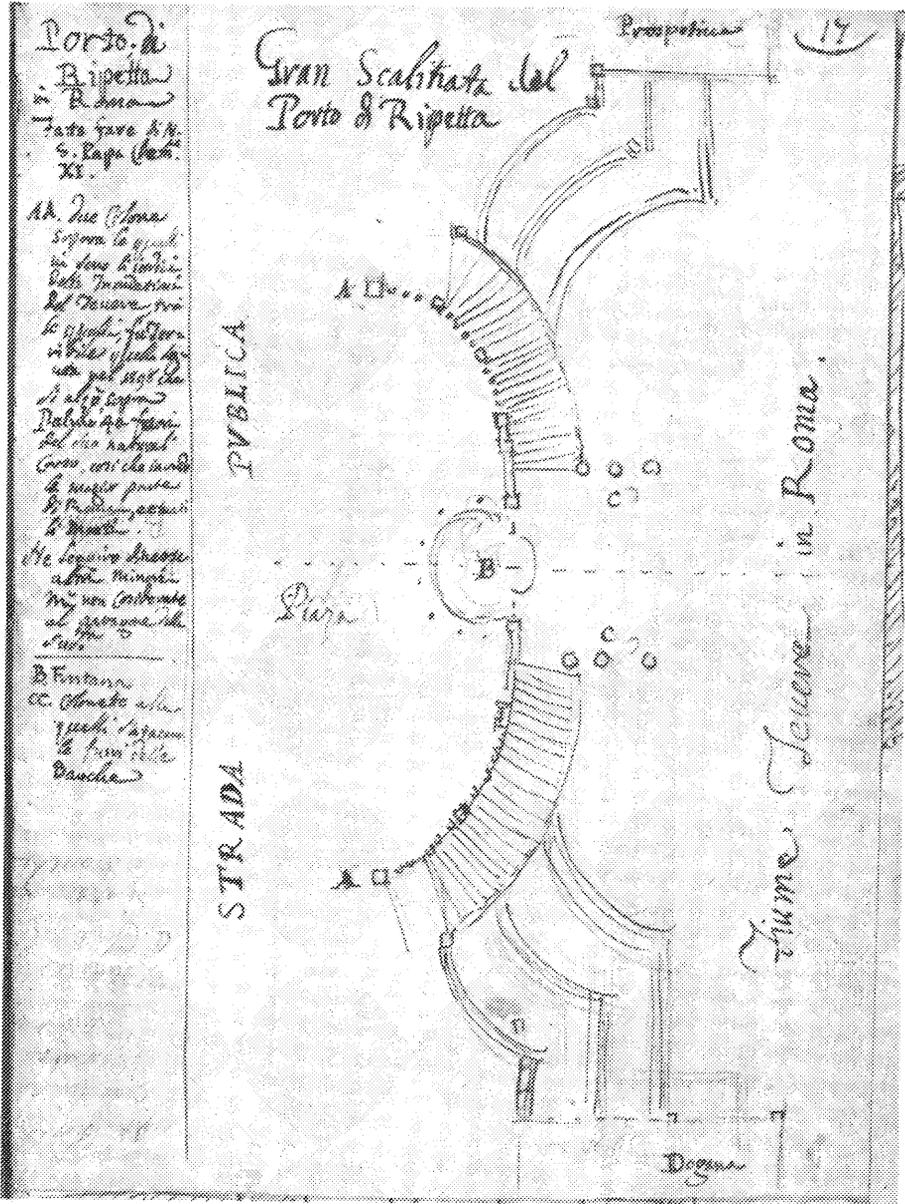


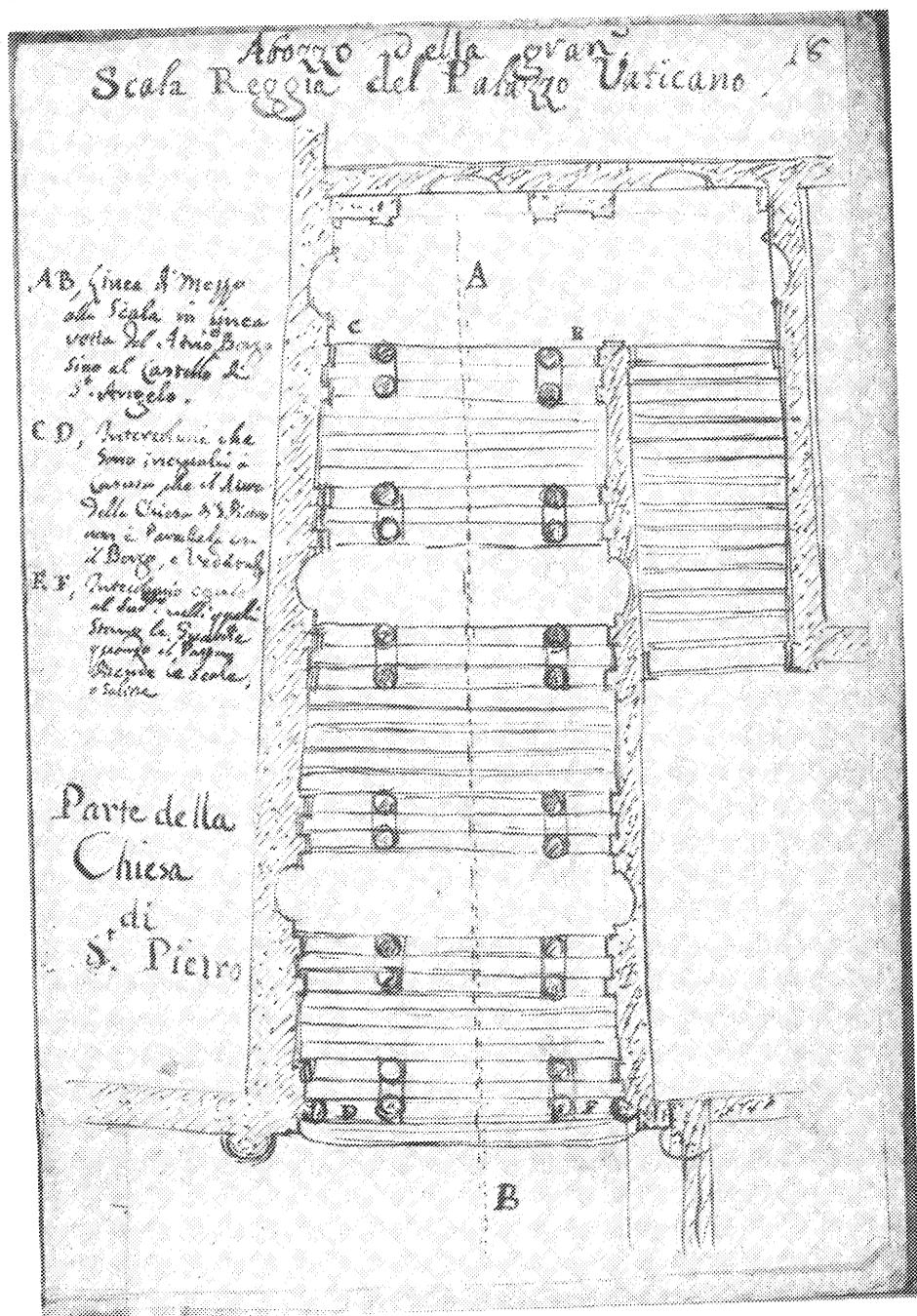


Abozzo della Scala Ranurio in Bologna 20

- A. Principio della Scala
 B. primo Riposo
 C. Termini della due Rammi d'Scala
 D. Porta Maestra della Loggia, seu gran corridore
 E. K. Quattro gran Porte di Stampa, et altre
 la quali anno l'anno del progetto che
 s'aggiu attorno la Scala.







Raccolta di pavimenti, da Marmo N° 19
dellineati in diverse maniere, e con
varietà colori, e manufature di più,
e meno Spesa. &c.

N° 1

N° 2

