

eikonocity

Publisher: FeDOA Press- Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II
Registered in Italy

Publication details, including instructions for authors and subscription information:
<http://www.serena.unina.it/index.php/eikonocity/index>

Accessibilità e prospettive visive: il ruolo dello scalone nobile di palazzo Spada nel XVII secolo

Laura Farroni, Matteo Flavio Mancini

Università degli Studi di Roma Tre - Dipartimento di Architettura

To cite this article: Farroni, L., Mancini, M.F. (2020). *Accessibilità e prospettive visive: il ruolo dello scalone nobile a palazzo Spada nel XVII*: Eikonocity, 2020, anno V, n. 2, 47-67, DOI: 10.6092/2499-1422/7397

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6092/2499-1422/7397>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

Accessibilità e prospettive visive: il ruolo dello scalone nobile di palazzo Spada nel XVII secolo

Laura Farroni, Matteo Flavio Mancini

Università degli Studi di Roma Tre - Dipartimento di Architettura

Abstract

Il saggio mostra i risultati di una ricerca in atto su palazzo Spada a Roma, dove nel corso del Seicento alla politica di ammodernamento urbano si legano le trasformazioni della scala nobile. I dati dei rilievi eseguiti dagli autori, lo studio dei documenti storici originali, lo stato dell'arte degli studi effettuati, hanno concorso ad elaborare riflessioni sul ruolo della percezione visiva per la gestione, all'epoca, del progetto di accessibilità negli ambienti del palazzo.

Accessibility and visual perspectives: the role of the noble staircase in palazzo Spada in the 17th century

The essay shows the results of an ongoing research on palazzo Spada in Rome, where the transformations of the noble scale are linked to the urban policy of the fabric in the XVII century. The survey carried out by the authors, the study of the original historical documents and the state of the art of the previous studies have contributed to elaborate reflections on the role of visual perception for the planning, at that time, of accessibility to the rooms of the palace.

Keywords: Scalone nobile, palazzo Spada, progetto, percezione.

Noble staircase, palazzo Spada, design, perception.

Laura Farroni

Si laurea nel 1996 in Architettura con lode presso Università degli Studi Sapienza e nel 2000 consegue il titolo di Dottore di Ricerca. È Ricercatore di Disegno presso l'Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Architettura, dal 2010, dove è membro del Collegio del Dottorato di Ricerca in Architettura: Innovazione e Patrimonio.

Author: laura.farroni@uniroma3.it

Matteo Flavio Mancini

Architetto, Dottore di Ricerca, si occupa di storia della rappresentazione con particolare attenzione alla prospettiva e al rapporto tra arte e scienza. Dal 2016 svolge attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Roma Tre.

Author: matteoflavio.mancini@uniroma3.it

Received December 2, 2020

* Un sentito e doveroso riconoscimento va a Jacopo Cicogna-Mozzoni per la cortese disponibilità e la competenza che hanno reso possibile il recupero e la pubblicazione del materiale citato nel presente testo.

1 | Introduzione

Lo stato degli studi sulle trasformazioni secentesche di palazzo Spada affronta in maniera molto accurata [Tabarrini 2008; Neppi 1975] la ricostruzione della storia dello scalone, ma non esistono rilievi e ricostruzioni digitali inerenti al tema. Gli autori propongono la lettura delle diverse soluzioni come esigenza che si modifica in funzione delle possibilità di raggiungere la forma più adatta a soddisfare la seguente condizione: essere un elemento di connessione visivo-virtuale tra gli spazi interni al palazzo e il contesto urbano circostante.

Si fa presente che nel 1930 sono stati effettuati alcuni lavori che hanno modificato lo scalone nobile e che i restauri di Mario Lolli Ghetti per la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Roma hanno riportato alla luce nuovi elementi. In alcuni tratti della scala, oggi, è possibile vedere la struttura come era prima del 1930. Gli autori, alla luce delle campagne di rilevamento integrato, propongono alcune considerazioni sulle ragioni delle diverse soluzioni, affannosamente ricercate dal cardinale Bernardino Spada e realizzate alla fine degli anni Cinquanta e Sessanta del XVII secolo. Si spera, in questo modo, di ampliare la conoscenza con metodo scientifico, nell'ambito dell'influenza della percezione sulla definizione delle strutture architettoniche di collegamento. Le trasformazioni dello scalone d'onore, secondo gli autori, non possono essere lette esclusivamente come frutto di insoddisfazione o smanie personali del cardinale, ma rappresentano quel modo di operare della cultura barocca che sin dai primi anni del Seicento elabora una serie di tentativi di connessione tra città ed edifici e che nel caso specifico si distingue per l'uso di una scala di azione intermedia, in grado di connettere configurazioni spaziali abitative con quelle a dimensione urbana.

Si delinea nelle vicissitudini dello scalone una strategia progettuale barocca che governa strutture murarie, apparati decorativi, visuali e punti di osservazione, sfruttando l'apporto di chi detiene i saperi sia teorici che operativi. La gestione della nuvola di punti e la ricostruzione digitale da documenti di archivio ha permesso di verificare alcune visuali che risultano solo descritte nelle fonti originali e che nella letteratura sono state di volta in volta interpretate. La struttura, posizionata sul lato destro del cortile centrale dell'impianto architettonico, fu costruita con sviluppo lineare a rampa unica nel XVI secolo (1548-1550). Durante i trenta anni di residenza del Cardinale il palazzo subisce due adattamenti importanti frutto di interventi/suggerimenti di Francesco Borromini, Francesco Righi, Gian Lorenzo Bernini e Vincenzo Della Greca, in successione e secondo apporti diversi. Gli storici individuano due rifacimenti dello scalone molto ravvicinati, supportati da documenti epistolari e un libro di misure [Neppi 1975, 168-173; Tabarrini 2008, 48-50, 175-179], a cui si accompagnano alcuni disegni non direttamente riferiti alla scala.

2 | Il rapporto con la città

Casa Capo di Ferro. Ha la facciata dinnanzi di passi 59 con un finestrato principale di nove finestre, sopra mezzanini. Il fianco a man dritta lungo passi 46 con un finestrato di 8 finestre. La Porta è nel mezzo. Questa casa ha da basso i servitij come sono cucine, tinello, dispensa, stanze per staffieri, dispensieri et simili ufficiali. Si sale per una scala larga ma bassa alla sua larghezza. Al primo piano sono due sale con nove stanze che regirano tutta la casa e un studio che scende un poco, sopra queste sono i mezzanini per i gentilhuomini de cardinali. La Casa è tutta levata di pianta et vi ha bellissime pitture [Neppi 1975, 266].

La descrizione anonima è datata al 1601, prima dell'intervento di Borromini. Tra il 1649 e il 1651 l'architetto, per la committenza Spada, modificò la piazza Capodiferro, progettando un traguardo visivo, la fontana su palazzo Ossoli, in asse con il cortile del palazzo Spada: si definisce così una direzione di sviluppo privilegiata. Questo asse passando per la sistemazione del giardino grande e l'apertura della cancellata verso via Giulia [Farroni 2020], se prolungato idealmente si orienta sul Gianicolo verso la mostra dell'Acqua Paola, costruita nel 1610 da Giovanni Fontana [Farroni 2020].

La realizzazione della finta prospettiva in piazza Capodiferro, con la regolarizzazione dei fronti e la pittura della quinta urbana, sancisce la volontà di trovare una sistemazione al contesto urbano su cui si affacciava il palazzo del cardinale. Operazione questa possibile grazie alla politica per il governo della città che, attraverso le licenze concesse dalla Presidenza delle strade, permetteva di allineare e armonizzare parti del tessuto edilizio di Roma [Roca De Amicis 2018, 10-32].

Bernardino Spada, committente sensibile alla cultura scientifica e artistica [Farroni 2020; Neppi 1975], unisce la possibilità di crescita urbana alle sue esigenze di ampliamento edilizio, attraverso espedienti che possano creare spazi reali e virtuali, in una raffinata relazione tra lo spazio urbano e le configurazioni spaziali interne, dipinte e reali, che rimangono ancora oggi da indagare.

Operazioni di abbellimento e di pittura furono, infatti, eseguite dal cardinale su gran parte delle particelle edificate che si affacciavano sul perimetro del palazzo. Come ricorda il Neppi [Neppi 1975, 137] Bernardino Spada non esitò a far decorare facciate degli edifici altrui sulla piazza del palazzo e nel 1657 fece dipingere le mura delle case vecchie, di proprietà di Neri e Maffioli, che si affacciavano sul giardino della parte di via Giulia. Ma non solo: prima, nel 1648, ottenne il permesso di occupare parte del vicolo dell'Arcaccio e poter edificare su questo, lasciando libero

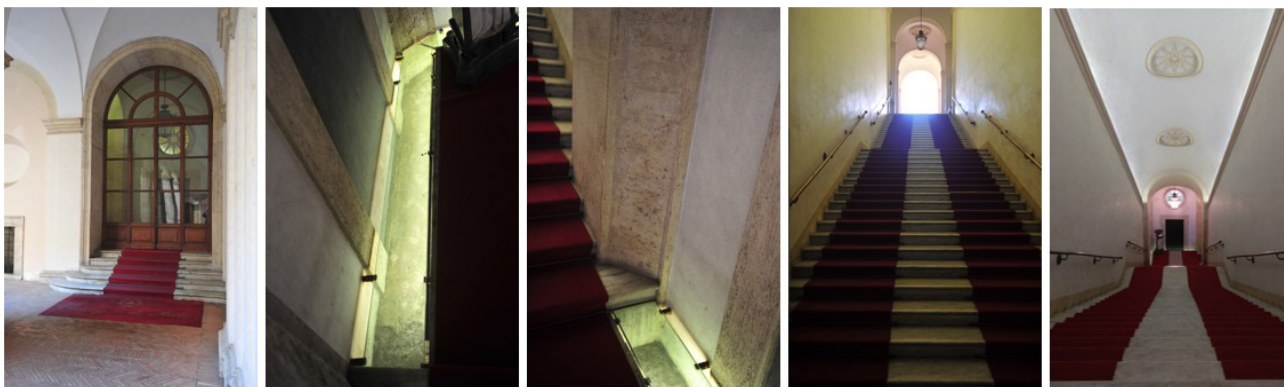
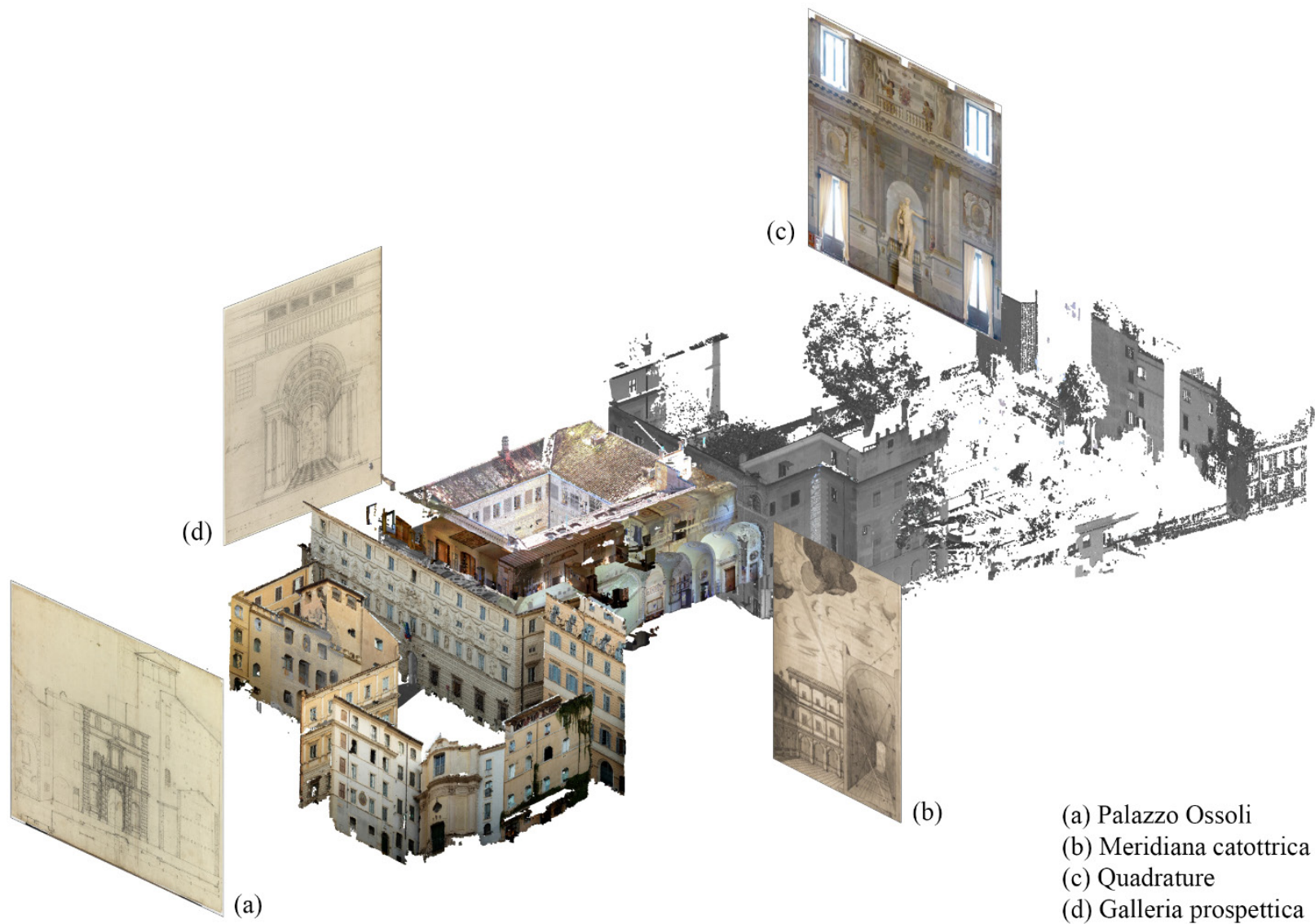
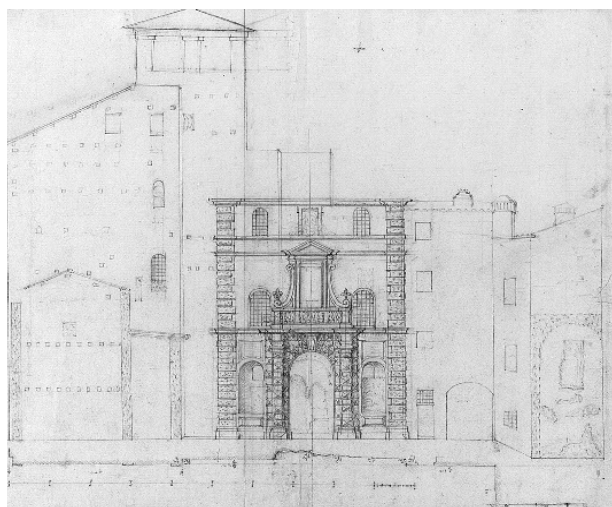


Fig. 1: Vista in pianta della nuvola di punti di palazzo Spada e foto dello scalone nobile (elaborato grafico con foto degli autori).

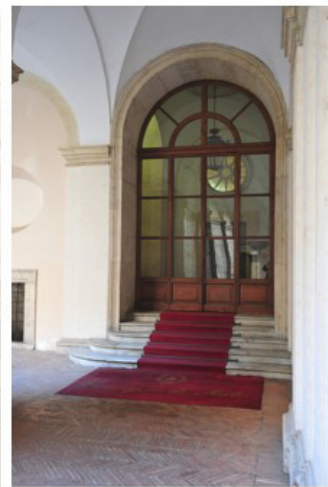
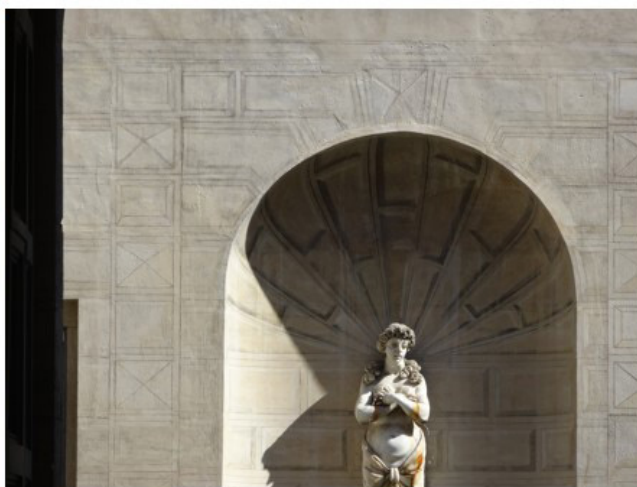
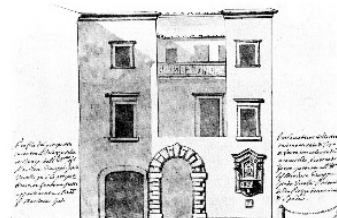


- (a) Palazzo Ossoli
- (b) Meridiana catottrica
- (c) Quadrature
- (d) Galleria prospettica

Fig. 2: Esploso assonometrico della nuvola di punti elaborata dagli autori, con disegni dell'antico [Tabarrini 2008; Maignan 1648], degli episodi figurativi e ortofoto della sala grande.



0 5 10 [m]



Figg. 3-5: Disegno di Francesco Borromini, a sinistra [Tabarrini 2008]; ortofoto del fronte su piazza Capodiferro, al centro (elaborato degli autori); rilievo di Casa Marchesi Casali su piazza Capodiferro, 1772, a destra [Neppi 1975].

Figg. 6-9: Piazza Capodiferro; particolare della fontana su palazzo Ossoli; cortile interno di palazzo Spada; gradini di invito dello scalone nobile di palazzo Spada (foto degli autori).

lo spazio verso la strada. In un documento del secolo XVI (1585-1590 ca.) [Neppi 1975, 265] i limiti del palazzo sono così descritti «Casa del card. Già Capodiferro, tra la Trinità e piazza del duca, e ne riesce dalla strada di qua sino alla Giulia con l'orto, anzi tutta è in isola». Il cardinale provvederà ad ancorarlo a quella parte del rione attraverso alcune operazioni quali: la creazione della finta prospettiva sulla facciata laterale di palazzo Ossoli, già Clementini, attraverso l'inserimento di uno sfogo di acqua che sfruttava i nuovi collegamenti idrici che dalla Mostra dell'Acqua Paola portavano l'acqua a via Giulia, presso il Fontanone a ponte Sisto; la regolarizzazione della quinta stradale di piazza Capodiferro di fronte all'ingresso principale di palazzo Spada, operazione che lo portò ad avere problemi con il vicinato in quanto obbligò la chiusura di alcune porte e finestre di altre proprietà.

In particolare, il disegno dell'Albertina¹, attribuito a Borromini, è un intervento sulla facciata di palazzo Clementini, poi Ossoli, in cui è presente una sezione orizzontale di rilievo dello stato di fatto che mostra un andamento sconnesso della muratura, con individuazione di caposaldi che si rileggono nelle partiture dell'immagine dell'alzato. Il prospetto della quinta è accompagnato da uno scorcio prospettico dell'edificio d'angolo, al fine di rafforzare il ruolo dell'intervento, ossia di creare uno spazio esterno delimitato. La quinta urbana, di fronte al palazzo Spada, ha il suo fulcro figurativo nel portale in bugnato che per il suo sviluppo dimensionale e l'accuratezza della decorazione ha il compito di tenere insieme l'andamento murario di diverse proprietà e stabilire una ripartizione per piani – piano terra, piano nobile e mezzanino – su un fronte di edilizia minore. In questo modo la parete parallela al palazzo del cardinale Spada diviene specchio/immagine riflessa della proprietà principale del cardinale stesso: un invito a sostare e accedere poi al cortile di fronte attraverso il portico.

In un altro disegno in pianta² l'articolazione della quinta appare più complessa del disegno dell'Albertina con sviluppo di diverse profondità lungo il fronte stradale. Questo disegno è datato dalla Tabarrini dopo il 1636 [Tabarrini 2008, 56], anno in cui si sono avviati progetti di ampliamento su vicolo dell'Arcaccio e dalla parte del vicolo del Polverone. Internamente al palazzo si è conclusa la pittura degli sfondati prospettici del salone grande al piano nobile: sfondati che, nella parete sudoccidentale, rappresentano aperture verso un esterno arioso. Ancora la Tabarrini sostiene che le scritte sull'ampliamento del giardino segreto risalgono però al 1650, quindi agli anni in cui il cardinale era dedito all'ampliamento del palazzo acquisendo territori circostanti.

Il disegno dell'Albertina incarna un modello rappresentativo per il controllo della città e del tessuto urbano; rilievo e progetto convivono per la verifica delle soluzioni dimensionali e tipologiche: la parete urbana di fronte al palazzo richiede una sistemazione.

Degli stessi anni è anche il disegno in pianta di Borromini per il prolungamento del palazzo sul lato di via del Polverone, dove l'architetto mostra la stessa strategia che traspare nel prospetto dell'Albertina; ma di questo si parlerà più avanti. Il disegno di progetto della facciata su piazza Capodiferro non rappresenta la vera realizzazione, ma sarà comunque costruita una fontana all'interno di una partitura architettonica in prospettiva, con un'erma in una nicchia, caratterizzata da bugnato e finte finestre e vetrate, con uso di chiaroscuro. Neppi ricorda che la cortina muraria stesa sul fianco di palazzo Clementini poi Ossoli – esclusa la parete del cantone che rimase disadorna – e su una casetta contigua di proprietà di Bernardino Spada ha interamente perduto la decorazione pittorica (bugnato monocromo, mascheroni, festoni) ed invita a consultare la tavola 36 del 1699 di Alessandro Specchi ne *Il primo libro del nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma Moderna* [Neppi 1975, 150]. L'orologio solare, ancora oggi presente, e risalente a quella sistemazione, presenta i tre gigli Spada e articolava con l'ombra del suo gnomone parte della facciata.

¹ Biblioteca Albertina di Vienna, AZ Rom 1161.

² ASR, FSV, vol. 370, fol. 43bis.

Contemporaneamente nella galleria dell'Astrolabio al piano nobile la misura del tempo era scandita sul quadrante solare dipinto sulla volta (1644). La ricerca di un progetto unitario, comunque articolato con eventi figurativi, orologio, fontana, elementi architettonici dipinti, della facciata di fronte al palazzo, sfruttava il diritto concesso da Giulio III il 14 aprile 1550 di poter proibire l'apertura di finestre e porte sulla piazza ai proprietari delle case che vi prospettavano [Neppi 1975, 150, 256]. Oggi la piazza ha perso la sua denotazione originaria per la demolizione di un palazzo e l'inglobamento di piazza della Quercia, oltre ad altre trasformazioni avvenute nei secoli successivi [Neppi 1975]. Parallelamente a questa analisi, gli autori hanno osservato le cartografie principali dell'epoca, tra cui quella di Giovanni Du Pérac del 1577, di Matthäus Greuter del 1618, di Giovanni Maggi del 1625 e infine di Antonio Tempesta del 1676 dove si possono evidenziare alcuni aspetti che attestano come il palazzo stesse subendo delle trasformazioni e che queste erano in stretta connessione con il contesto. Il Du Pérac, nella *Nova Urbis Romae Descriptio*, veduta a proiezione verticale e con l'indicazione del Nord a destra in alto, permette di leggere il fronte del palazzo Spada nel contesto di piazza Capodiferro e riduce la quinta urbana di fronte ad un articolato susseguirsi di edilizia minore delimitata in tre lotti – Du Pérac opera una dilazione della dimensione dei vicoli – di cui il nucleo centrale presenta un'altezza minore nella parte di mezzo, corrispondente all'area su cui sarà disegnato il fronte con la fontana del Borromini. Le informazioni contenute nella carta del Greuter del 1618 sono quelle che appaiono più esatte rispetto allo stato di fatto dell'epoca che emerge dai documenti d'archivio. Il Greuter, usando un orientamento con il nord a sinistra in alto e applicando una rotazione dell'asse del corso in orizzontale [Bevilacqua 2018, 52], ha permesso una lettura del palazzo molto chiara in quello che per gli autori è il nodo dello sviluppo futuro. Infatti, il cartografo rappresenta il vuoto del giardino dei Melangoli su vicolo del Polverone, evidenziando la parete muraria che limita il piano di arrivo dello scalone e l'angolo con la sala grande. Il Greuter è l'unico che attesta la presenza del vecchio giardino segreto dei Melangoli che come vedremo in seguito, sarà il luogo di riflessione per una futura loggia di connessione tra lo scalone e la sala con le pitture quadraturiste.

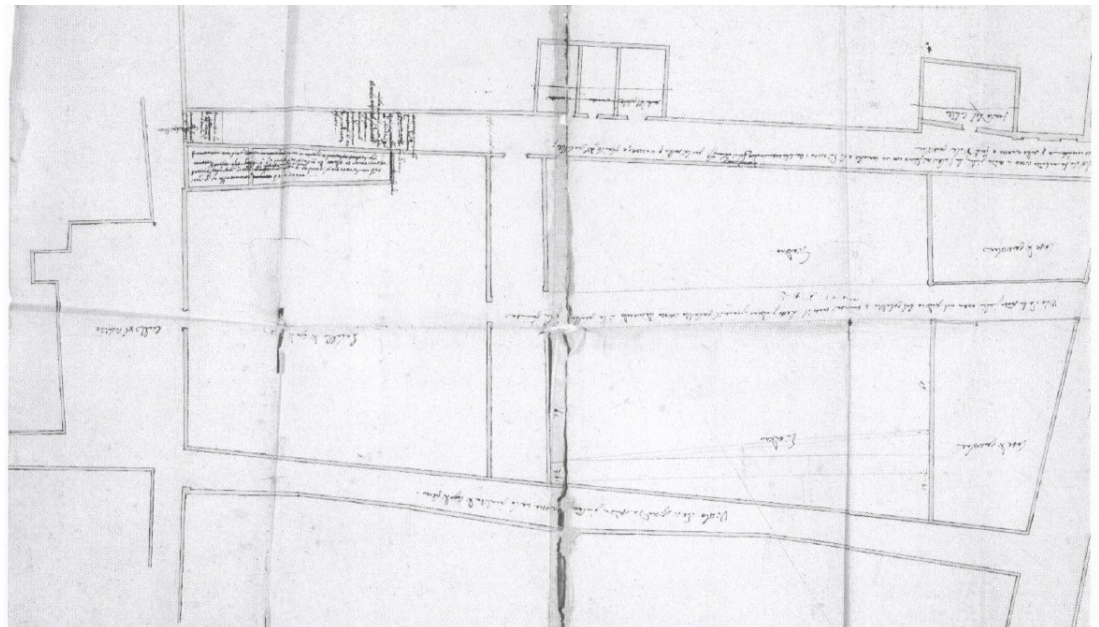
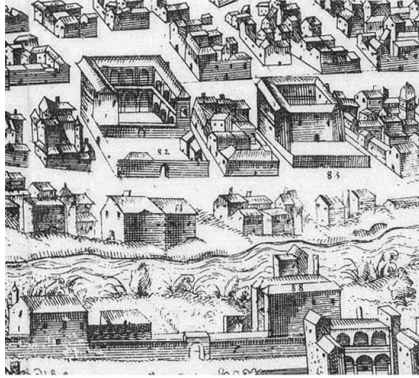
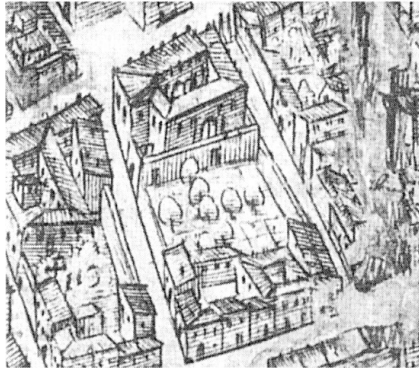
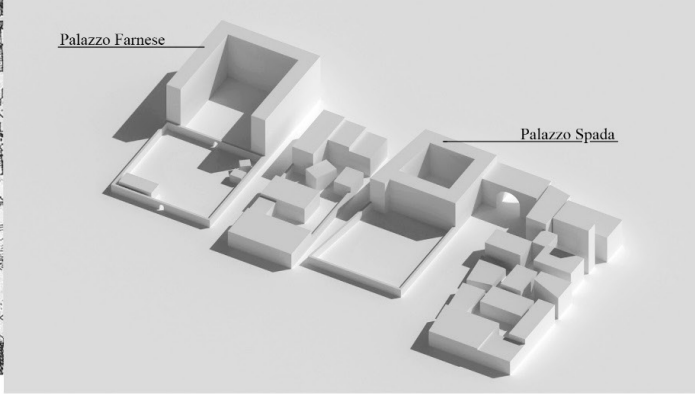


Fig. 10: Disegno dell'isolato di piazza Capodiferro e perimetro della proprietà [Tabarrini 2008].

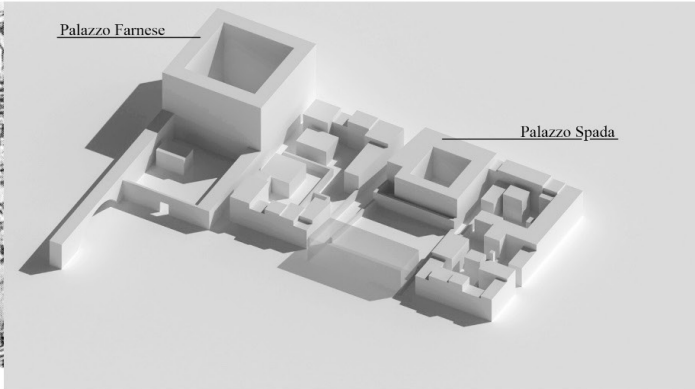
Fig. 11 (pagina seguente): Stralci di vedute dell'area in esame e viste di modelli 3D (elaborati dagli autori).



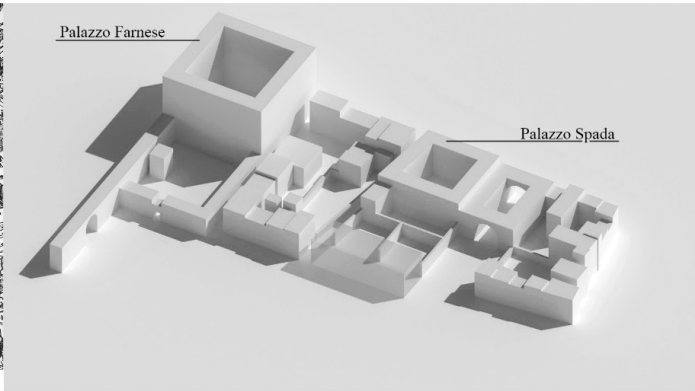
Giovanni Francesco Camocio, 1569



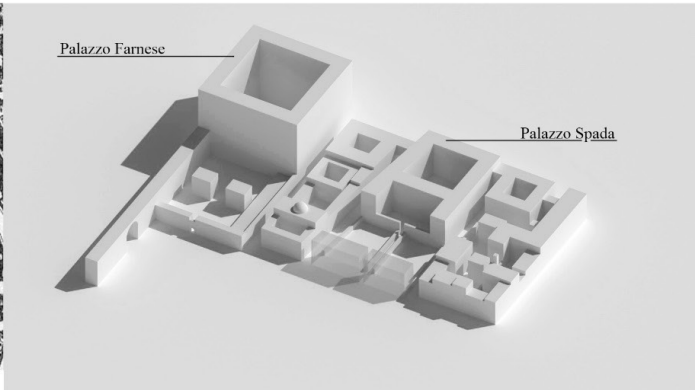
Matthäus Greuter, 1618



Giovanni Maggi, 1625



Giovanni Battista Falda, 1676



Osservando la veduta precedente del Tempesta del 1593, si potrebbe affermare che il giardino dei Melangoli sia attestato anche in questa rappresentazione, ma sicuramente non come vuoto entro il filo murario del palazzo, ma occupante parte del retrocortile, su cui si evidenzia un corpo perpendicolare al fronte verso il giardino grande di altezza minore del palazzo stesso: si suppone fosse immaginato per ambienti di servizi. Tornando alle informazioni del 1618, la piazza urbana Capo di Ferro viene proposta dal Greuter con un andamento regolare, dove sulla quinta omogenea di fronte al palazzo spicca l'altana. I modelli 3D ricostruiti evidenziano lo sviluppo volumetrico dell'interpretazione degli autori nel tempo anche in relazione al volume di palazzo Farnese.

Nella veduta del Maggi del 1625 la piazza viene raffigurata nello stesso modo del Greuter, mentre si presenta il palazzo Capodiferro secondo un'immagine non corrispondente allo stato di fatto. Sembrano infatti già presenti le ali laterali e un avancorpo su vicolo del Polverone che occupa parte del retrocortile adibito a giardino. Nella veduta di Giovanni Battista Falda del 1676 si ha, invece, una lettura accurata delle trasformazioni apportate dal cardinale e concluse dopo la sua morte nel 1661. È presente la fontana sul fronte della piazza Capodiferro, in linea con l'asse longitudinale dell'edificio, sottolineato dalla presenza del portale sul fronte del palazzo verso giardino. Il punto di vista della cartografia del Falda, posto sul Gianicolo, esalta il canocchiale visivo creato dalla committenza Spada; si ricorda inoltre l'allineamento dell'asse con la fontana dell'Acqua Paola. Il prospetto del giardino non è considerato dal cardinale come un fronte posteriore, ma gode della stessa importanza di quello principale perché appartiene ad un disegno progettuale più ampio, per la definizione di un sistema palazzo-città. Esso prospetta infatti verso via Giulia che come sostenuto da alcuni storici [Manfredi 2018, 239] era margine all'irregolare espansione edilizia verso il fiume. Piazza Capodiferro, sistemata, assume il ruolo di piazza/ingresso e avvia un percorso di fruizione, che, incanalato all'interno del palazzo, si dilata nel portico, trasformato dall'architetto Paolo Marucelli intorno al 1633 lasciando doppia scelta al visitatore: proseguire nel cortile centrale e mirare la prospettiva solida, attraverso la sala dei bassorilievi, e poi proseguire nel giardino grande oppure ruotare di 90 gradi, con invito dagli scalini iniziali dello scalone d'onore di impianto cinquecentesco, per proseguire al piano nobile nella sala grande e nella galleria dell'Astrolabio.

3 | L'analisi delle trasformazioni sulla base di documenti storici e rilievi

La struttura della scala grande si sviluppa parallelamente all'asse principale del palazzo. Alcuni disegni di rilievo antichi mostrano come lo scalone si relazionasse strutturalmente al piano terra con tre gradini perpendicolari all'asse longitudinale dell'impianto architettonico, e poi con una rotazione di 90 gradi la rampa procedeva secondo un'unica direzione verso il piano nobile. Su questo sviluppo a doppio andamento, avverranno alcune trasformazioni che terranno conto dell'aspetto percettivo. Gli studi storici dimostrano, attraverso l'analisi di documenti d'archivio, libri contabili e scambi epistolari, che furono due le variazioni sostanziali apportate alla scala, tra gli anni 1657 e 1660 [Neppi 1975; Tabarrini 2008]. Gli autori intendono avanzare alcune considerazioni su alcuni disegni e ricostruzioni digitali.

Innanzitutto, è da ripetere che la scala nel contesto del palazzo si inserisce nel sistema città-atrrio/portico-cortile-scalone-salone nobile e non può essere letta come struttura isolata e indipendente. Riteniamo che la gestione dell'ingresso alla sala grande, e quindi lo snodo individuato nella cartografia del Greuter, sia un dato fondamentale per le trasformazioni dello scalone d'onore.



Fig. 12: Sezione assonometrica della nuvola di punti: in evidenza il percorso dalla piazza al salone e sviluppo in piano del percorso (elaborati degli autori).

4 | Disegni di rilievo e di progetto per un approfondimento della conoscenza dello scalone d'onore

Un disegno di Giovanni Antonio Dosio illustra uno stralcio di rilievo della parte iniziale della scala e del cortile porticato. Essa si sviluppa su una campata angolare, con tre gradini di accompagnamento al pianerottolo quadrato, di cui due sono all'interno e a filo della struttura muraria, mentre il primo si sviluppa sul portico. La scala poi prosegue perpendicolarmente alla piazza Capodiferro secondo una rampa di «scalini 35» come indicato nel disegno, di cui sono rappresentati solo i primi due all'interno della struttura muraria della campata. Il rilievo del Dosio riporta le linee della muratura laterale della rampa fino ai pilastri della campata del piano nobile. Su questa, poi, la linea del muro laterale verso il cortile, si interrompe e ciò testimonierebbe la presenza di una porta per l'accesso al corridoio del piano nobile, poi galleria dell'Astrolabio commissionato a Emmanuel Maignan, costruito nel 1644, mentre la linea della muratura perimetrale su via del Polverone è continua. I trentacinque scalini permettono di superare un dislivello di circa cinque metri, considerata la presenza del dettaglio della pedana e dell'alzata nel disegno del Dosio. È utile, poi, ricordare che tra il 1633 e il 1634 il cardinale aveva riportato «a nobile e maestose proporzioni, per darle il compimento dovuto» [Passeri 1772, 270], l'aula magna, demolendo i solai e facendo aprire una porta di ingresso sul piano di arrivo dello scalone [Neppi 1975]. Gli autori sulla scorta di un'attenta analisi attribuiscono la pianta a Francesco Galoncello e la datano al 1580 circa. Dalla lettura del disegno di pianta risulta che l'accesso alla sala grande avveniva dal corridoio del piano nobile e da uno spazio collocato alla fine del pianerottolo della scala, al di là di una parete divisoria. L'accesso alla sala grande, che il cardinale nel 1635 farà in seguito dipingere, avveniva così attraverso un ingresso angusto e stretto posto nella parte angolare della sala. Neppi ricorda quanto di seguito: «allo scopo di collegare in modo più agevole la 'bellissima scala, tra le più belle di Roma' con la 'bellissima sala', Bernardino Spada propose di costruire una terrazza, verdeggianti al solito, di melangoli, che ampliando il ripiano della scala consentisse l'apertura di una porta più comoda e regolare nella parete esterna del Salone» [Neppi 1975, 173]. Il Salone, di forma rettangolare, aveva i lati più corti rispettivamente sul cortile centrale e sul giardino grande e quelli più lunghi sulla sala delle Stagioni e sul cortile dei Melangoli nel vicolo del Polverone. Sul giardino segreto il salone si affacciava solo con due finestre prima del 1600. Il disegno del piano nobile del 1650 circa, conservato nell'Archivio di Stato di Roma nel Fondo Spada Veralli³, presenta un rilievo in cui non compare il tramezzo tra la campata di arrivo della scala e il muro perimetrale. Questo subisce un assottigliamento tipico dei vani finestrati, con la chiusura della porta angolare visibile nel disegno del Galoncello. Quindi il tramezzo divisorio tra il piano di arrivo dello scalone e la facciata esterna fu sostituito da una vetrata; su un altro disegno del 1650, attribuito a Virgilio Spada, si nota uno schizzo progettuale dove viene tracciata una loggia perpendicolare al salone che avrebbe potuto avere il compito di introdurre al salone stesso. Sul disegno sono indicate le modifiche progettuali proposte, tra cui la sistemazione della scala nella parte sud-est e la rimozione della scala nella galleria degli stucchi. Si ritiene, quindi, che i tratti sul disegno possano riferirsi al progetto della loggia, di cui si discuteva nelle lettere. Nel 1650 il salone grande era accessibile dalla galleria dell'Astrolabio del Maignan e dalla sala delle Stagioni, che aveva una porta in corrispondenza dell'ultima finestra del salone sul lato del Polverone. Le finestre su questo vicolo erano tre; inoltre la loggia, di cui parla il cardinale, sarebbe stata sporgente rispetto al limite murario e prospiciente il giardinetto segreto dei Melangoli. Neppi riporta che il tramezzo fu eliminato quando il palazzo era dei Mignanelli, proprietari prima degli Spada, e in tale occasione il muro fu sostituito [Neppi 1975, 173].

³ ASR, FSV, vol. 2 64, fol. 416.

Fig. 13 (pagina seguente): Schemi in pianta e sezione delle variazioni dello scalone nobile e relativi disegni antichi (elaborati degli autori).

Neppi trascrive il documento che riporta le spese e le riflessioni del cardinale proprio intorno a questa loggia da costruire scoperta o coperta [Neppi 1975, 269]. Se fosse stata una scala coperta, avrebbe perso «lume» e, come dice il cardinale stesso, «forse perderà il nome, che ha d'esser fra le più belle scale di Roma, tanto maggiormente quanto che per esser riparata dal vento marino converrà chiuderla con vetriate il che oscurerà maggiormente». Sulla posa in opera delle vetrate il cardinale mostrò dei dubbi: «le quali vetriate causeranno, che sopra i parapetti non vi si potranno tener vasi di Merangoli, che farebbero bellissima vista all'arrivare in capo a essa»; ancora «la spesa sarà maggiore forse più del doppio perché essendo posta (la loggia) tra una bellissima scala et una bellissima sala conviene ch'ella sij bellissima, e conseguentemente di gran spesa». L'interesse per l'abbellimento con vasi di Merangoli, posti sopra i davanzali, è testimoniato anche da un disegno del Borromini conservato all'Albertina di Vienna. Il grafico si riferisce al palazzo Falconieri in via Giulia a Roma, e rappresenta il particolare di una loggia con parapetto in pietra decorato su cui sono poggiati tre vasi di melangoli alternati con due vasi più piccoli⁴. Che il principio ordinatore fosse la disposizione dei vasi non era una novità, come testimonia un altro manoscritto, pure attribuito a Borromini⁵: è il disegno della casa dei Filippini con una loggia sopra il portico, con partiture di lesene rafforzate dall'alternanza di vasi sul parapetto. Così scrive presumibilmente lo stesso Borromini, nell'angolo destro in basso del disegno: «questa prospettiva aggiusterebbe e coprirebbe il disordine delle finestre della sagrestia senza offendere il suo lume et si inserirebbe in pian alla loggia sopra». La scala di palazzo Spada era, comunque, considerata una tra le più belle di Roma.

Da questi richiami e considerazioni emerge che il cardinale doveva risolvere due criticità: adeguare la scala alla magnificenza del palazzo e fornire una accessibilità ai diversi ambienti dedicati ai famigliari; sul piano nobile si sviluppavano i suoi appartamenti e quelli del nipote Orazio e della moglie Maria Veralli, alla quale egli aveva consentito anche l'uso del piano secondo ed aveva promesso l'ampliamento dell'ala su vicolo del Polverone.

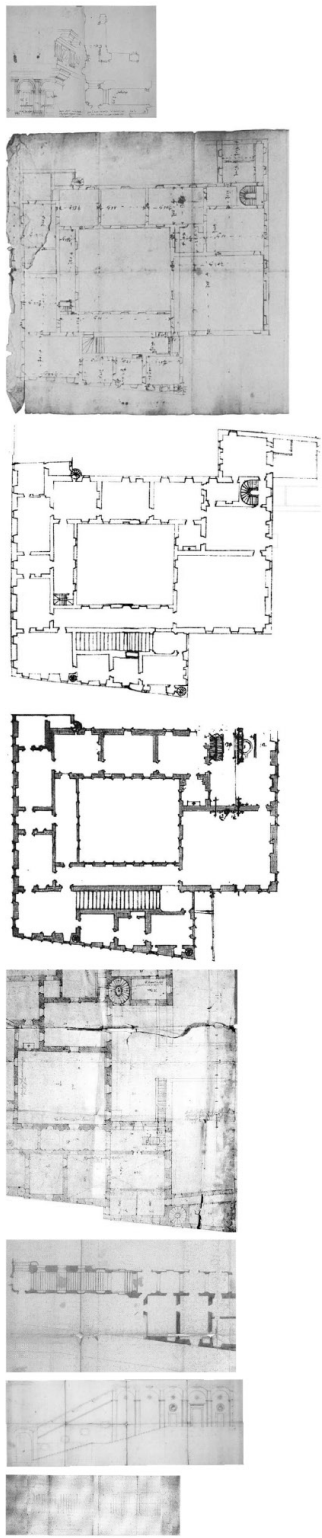
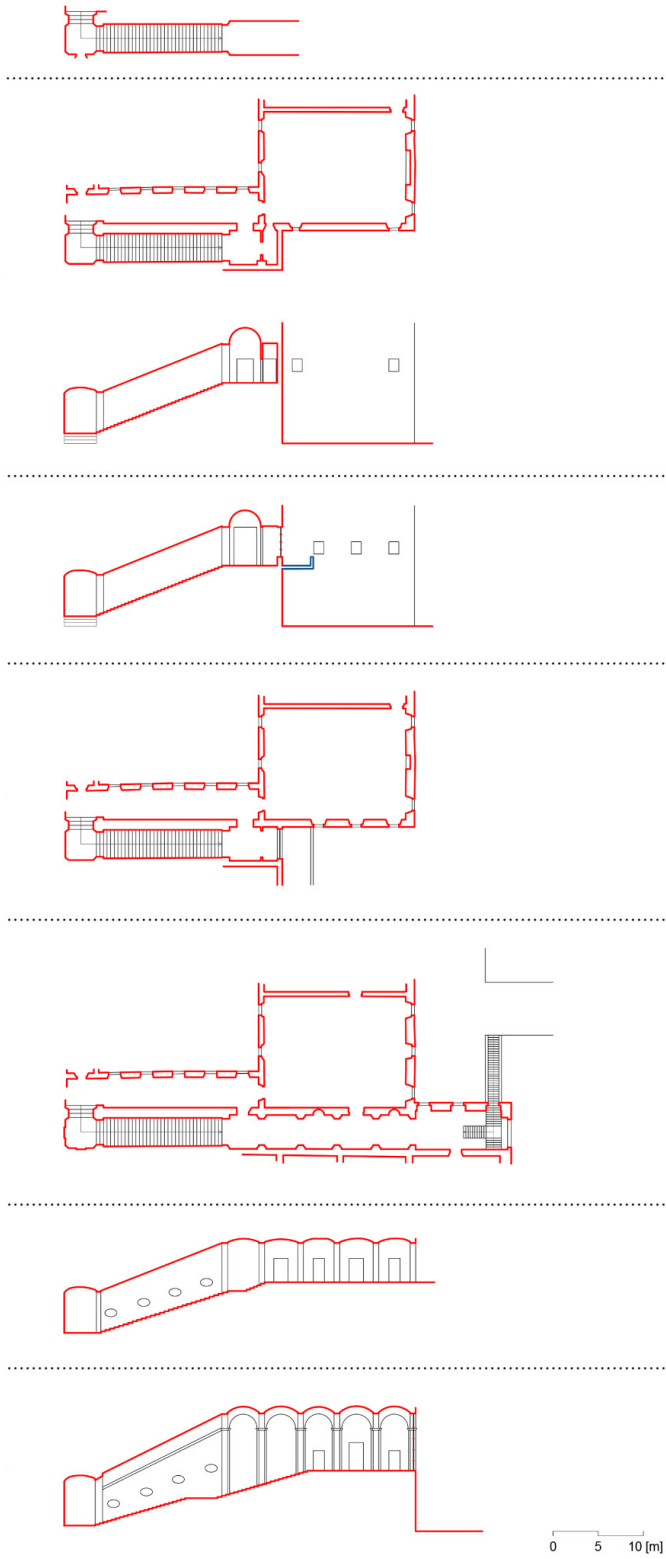
Dall'analisi grafica fin qui condotta si può anche formulare l'ipotesi che il cardinale, con la realizzazione delle pitture prospettiche commissionate ai quadraturisti Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna nel 1635, di scuola bolognese, intendesse operare attraverso gli sfondamenti prospettici un ampliamento spaziale virtuale dell'impianto architettonico [Farroni 2018]. Strategia di ampliamento ripresa appunto negli anni Cinquanta per la piazza Capodiferro e poi per la prospettiva del Borromini e di Giovanni Maria da Bitonto nel nuovo giardino segreto. Per il salone, la collocazione dei punti di vista obbligati per la migliore realizzazione della struttura prospettica impose delle distanze tra parete, quadro di proiezione, e punto di vista. Ogni parete ha una distanza quadro/osservatore diversa, revisione di quanto affermato da Farroni nel saggio del 2018, e dalle ricostruzioni effettuate emerge che la distanza tra la parete verso la sala delle Stagioni e il punto di vista ricade all'esterno dell'ambiente, quindi all'epoca nel vuoto del giardino dei Melangoli. Occorreva, pertanto, regolarizzare al meglio gli accessi alla sala.

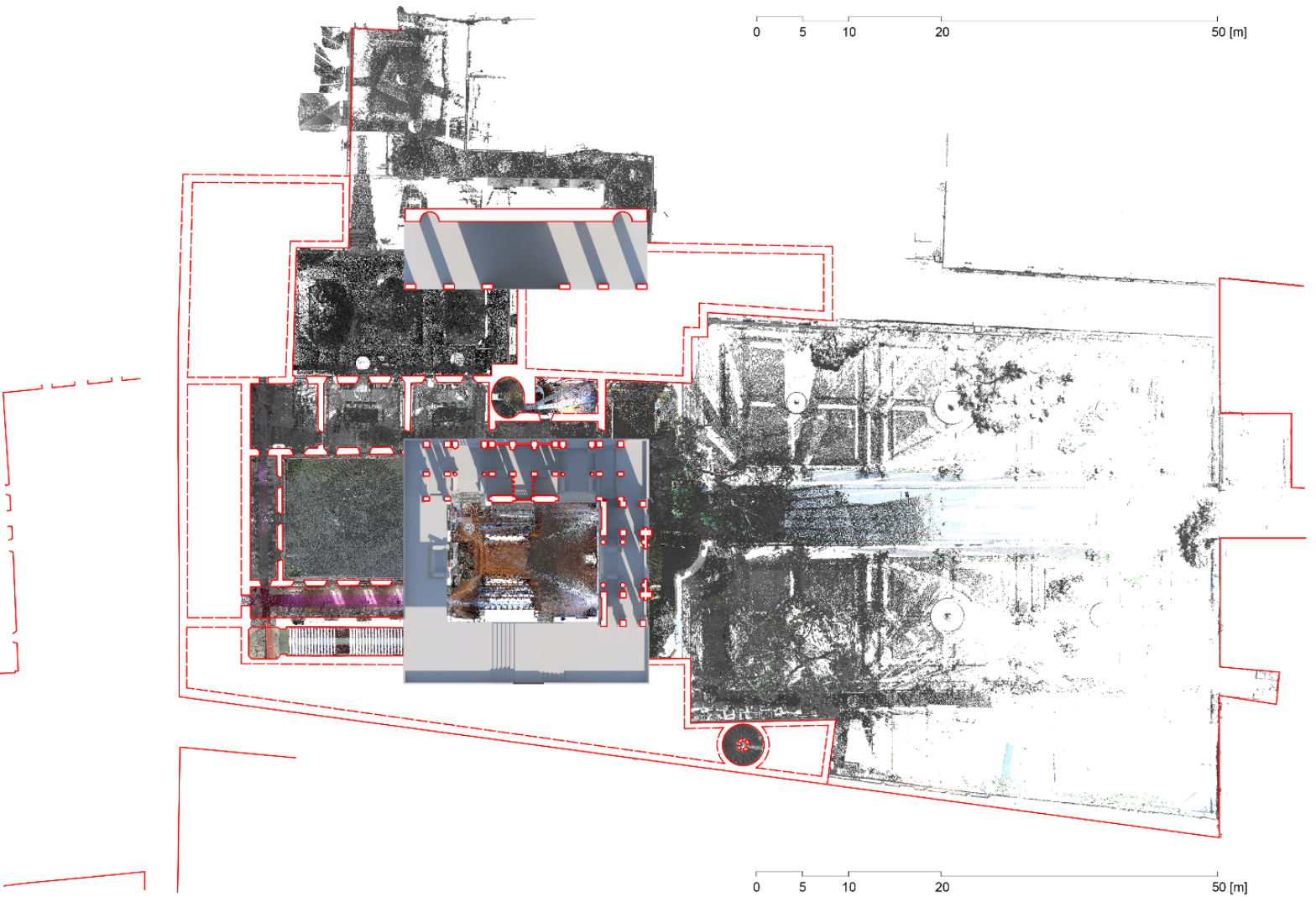
Il prolungamento del corridoio è appunto l'occasione per determinare la fruibilità degli spazi. Inoltre, le quattro pareti presentano nelle pitture un percorso loggiato a quote diverse, al quale si accede con sistemi di rampe di scale, che a loro volta si collegano a corti a cielo aperto e aperture verso la città. All'interno degli affreschi si stabiliscono, così, dei traguardi visivi. La ricostruzione prospettica e la modellazione di questi spazi ha messo in luce quanto di seguito [Neppi 1975; Cannatà 1982; Idem 1992]:

- lo spazio dipinto sulla parete verso la sala delle Stagioni e quindi verso via dell'Arcaccio propone più piani di profondità, con loggiato, cortile e fondale con nicchie. Questo spa-

⁴ sammlungenonline.albertina.it.

⁵ Biblioteca Albertina di Vienna, dis. AZ Rom 302 [sammlungenonline.albertina.it].





- zio contiene lo stesso approccio percettivo di quello applicato più tardi nella sistemazione della piazza Capodiferro;
- la parete verso il cortile presenta uno spazio esterno, ma racchiuso e circoscritto a imitare una spazialità comunque interna al perimetro del palazzo;
 - la parete verso il giardino grande presenta un loggiato e una apertura verso un ambiente aperto, in cui prevale il cielo. Il loggiato è rivolto verso il Gianicolo in direzione dell'Acqua Paola. Qui gli ambienti del palazzo si plasmano sul disegno della città;
 - la parete verso vicolo del Polverone presenta un loggiato ad una sola campata e la visione del cielo, con una veduta ristretta verso una realtà urbana che nel reale ospita palazzo Farnese.

Lo spazio di arrivo dello scalone viene inteso quindi come necessario alla configurazione della sala grande, che acquisisce una doppia valenza di ambiente chiuso a cui accedere e cortile aperto di affaccio. Non solo, nello spazio virtuale delle pitture lo scalone si innesta in un sistema di doppie rampe con effetti di ridondanza dei percorsi interni.

Alla luce del riconoscimento degli spazi virtuali, sono stati riletti i disegni antichi successivi, dove il sistema scalone/ripiano è stato oggetto di diversi interventi/riflessioni, su cui sia Bernini sia Borromini e Francesco Righi hanno soffermato la loro attenzione, su richiesta della committenza. Dai documenti emerge che fu costruito anche un modello, di cui non si ha traccia.

Un disegno del 1650 circa è attribuito a Borromini. Si tratta di un progetto che la critica storica forse analizza solo per parti, senza evidenziare abbastanza le relazioni con tutti gli interventi che il cardinale Spada aveva avviato sin dall'acquisto della sua proprietà. Il grafico fa riferimento alla sistemazione del piano di arrivo al piano nobile, alla relazione con la parte sud-est dell'edificio, al rapporto con il giardino grande nella fascia del retrocortile e alla creazione dell'ampliamento della proprietà con un'ala trapezoidale su vicolo del Polverone.

In questi stessi anni Borromini si occupa della sistemazione di piazza Capodiferro. La strategia progettuale dell'architetto appare simile a quella mostrata per la piazza, ma comunicata con l'uso di un diverso metodo di rappresentazione, ossia in pianta. L'attenzione ora è rivolta verso il lato opposto del palazzo, ma sempre in relazione alla città: far traguardare l'edificio quanto più possibile verso via Giulia, prolungando il piano di arrivo dello scalone fino al limite esterno del retrocortile, oltrepassando il filo interno del palazzo sul giardino grande, e sviluppando un ulteriore gioco di rampe ortogonali di collegamento alla parte posteriore della proprietà. Si innescò così un continuum spaziale attraverso giochi di rampe, un inglobamento di spazi interni ed esterni, esaltando il rapporto con via Giulia attraverso quello che noi oggi potremmo chiamare un *landmark*. Questa riflessione è avvalorata dallo studio sugli effetti tridimensionali che una forma così allungata e trapezoidale poteva creare se osservata da lontano. L'accesso alla sala grande avviene attraverso un portale sulla penultima campata, inquadrato da due nicchie poste rispettivamente nelle due campate a sinistra e a destra. Alla sala delle Stagioni si accede in asse con il portale di ingresso dell'aula, e su questa direzione vengono sistemate le porte degli ambienti verso sud-est: Borromini crea anche in questo progetto un cannocchiale visivo, che si sovrappone in questo caso con gli sfondati prospettici dipinti sulla parete dell'aula.

In un successivo disegno⁶, probabilmente del Righi, che rappresenta il progetto del Borromini per l'ampliamento su vicolo del Polverone [Tabarrini 2008, 35], lo scalone ha una novità rispetto ai disegni precedenti, in quanto presenta un allungamento della rampa. Viene di nuovo inserito il prolungamento del ballatoio al piano nobile, ma qui fino al limite murario esterno del fronte sul giardino. Questo spazio viene diviso in quattro campate. Il progetto prevede l'apertura di

⁶ ASR, FSV, vol. 370, fol. 46.

tre porte di ingresso alla sala grande: due nelle ultime campate verso il giardino e una in quella a ridosso della campata dell'accesso alla Meridiana catottrica che appare senza accesso diretto. La scala prevede i tre gradini sul portico a piano terra, poi un pianerottolo all'angolo per il cambio di direzione a 90 gradi. Si prosegue con una rampa fino alla campata in corrispondenza dell'accesso alla galleria della Meridiana catottrica, qui murato, ma con dei gradini. Dopo il piano di pausa si riparte con un secondo tratto di rampa, più corto rispetto alla prima, fino alla quota del piano nobile. Sulla parete laterale del primo tratto di rampa vengono aperti degli oculi ovali, da uno dei quali, quello in asse con il cortile, può essere osservata la galleria del Borromini costruita sul fronte opposto, oltre il giardino segreto, nel 1653. Questo progetto ha delineato la prima trasformazione dello scalone. Come spiega la Tabarrini il vecchio arco ai piedi della rampa venne rialzato [Tabarrini 2008, 49], furono ripristinati tre gradini d'invito modificati in precedenza ma, terminati i lavori nel 1660, il cardinale Spada volle inserire un ripiano a quota più bassa e riaprire le due porte chiuse: la porta dell'Astrolabio e quella subito accanto. In questa trasformazione Bernardino si avvale di Righi, Bernini e Dalla Greca. I disegni di pianta e sezione del 1660 attribuiti a Righi⁶ sono la messa in pulito di una serie di considerazioni riguardanti l'apertura di porte, e quindi creazione di dislivelli tra piani, lungo la rampa; la possibilità di usare gradini già presenti, visto che il cantiere era aperto; la rappresentatività della scala



⁵ ASR, FSV, vol. 370, foll. 45, 44.

stessa in relazione alle funzioni degli ambienti di accesso, come sostengono Neppi e Tabarrini. Nel disegno si delinea il prolungamento del piano di arrivo dello scalone con la definizione di quattro campate oltre a quella già esistente di accesso alla galleria, accesso qui murato. Emerge la volontà di rendere monumentale l'ingresso alla sala grande, in quanto lo scalone arriva in quota a filo con l'inizio della terza campata e sulla terza, quarta e quinta campata coperte a vela, si affacciano tre porte, di diversa importanza. L'ingresso principale indicato corrisponde ancora a quello attuale. Le prime due campate vengono scandite con lo stesso disegno dei pilastri delle altre, ma appaiono senza aperture. Il disegno comunica che per poter far arrivare la scala in quota alla terza campata, occorre prolungare in avanti la rampa lavorando sia sull'altezza degli scalini, sia sull'inserimento di un ballatoio. Questo viene inserito a metà distanza tra la fine del primo pianerottolo e la terza campata, ossia inserendo due tratti di rampa da 22 gradini ciascuno; in pianta ne sono disegnati solo 20, ma la sezione è completa. Questa soluzione si confà alle problematiche sorte per il superamento dei dislivelli che si sarebbero creati con la riapertura delle porte desiderate da Bernardino, che erano collocate sul vecchio ripiano e che avrebbero costretto ad immettere dei gradini laterali sulla rampa stessa [Neppi 1975, 283-284]. Il modo di controllare l'altezza e la larghezza degli scalini è simile a quello presente nel disegno per il palazzo di Propaganda Fide attribuito al Borromini. La presenza dell'occhio, posto ad un'altezza tra 1,50 e

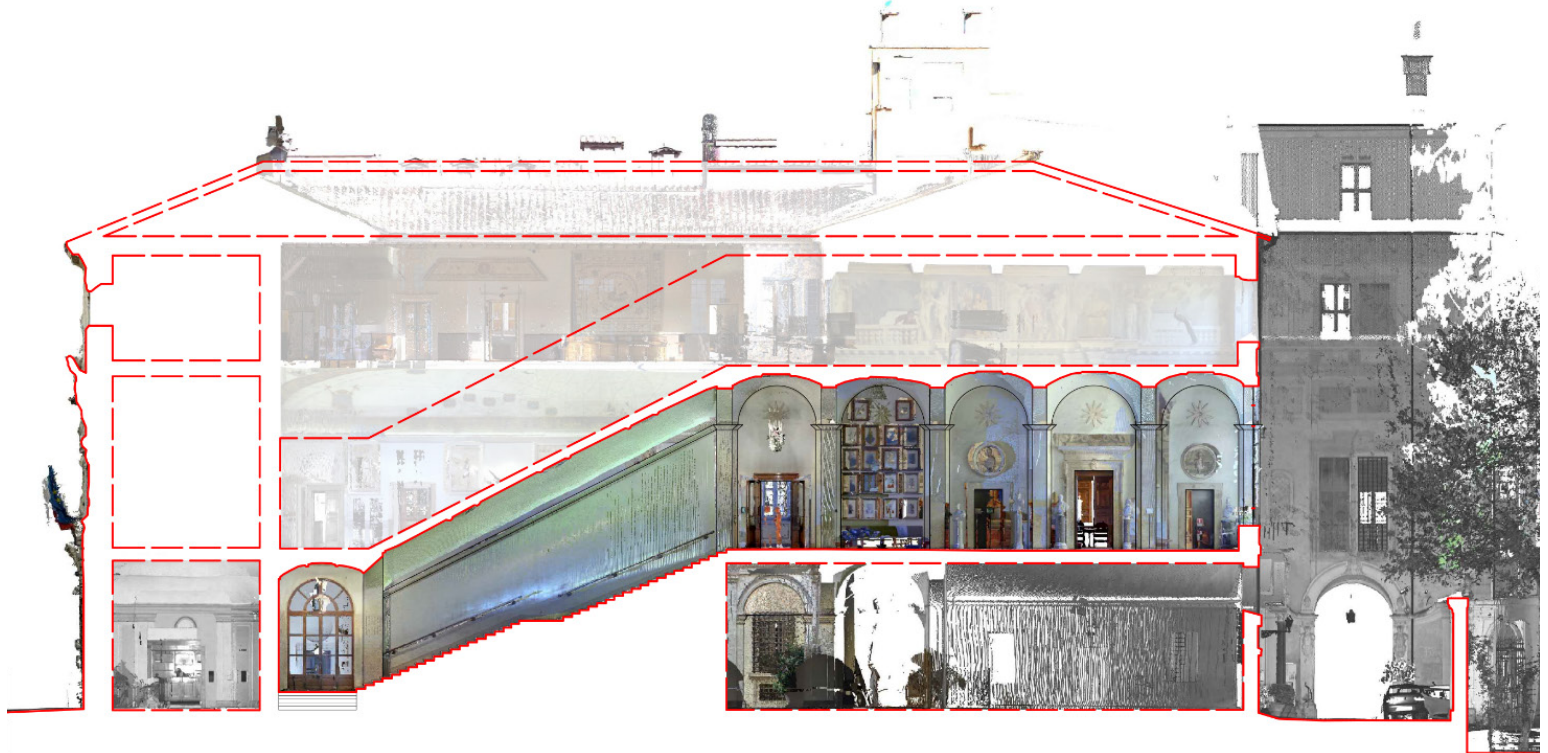


Fig. 15 (pagina precedente): Sezione della nuvola di punti sull'asse visivo secondo cui sono allineati lo scalone, la sala Grande e la sala delle Stagioni (elaborati degli autori).

Fig. 16: Sezione della nuvola di punti sullo scalone attuale e sul piano di arrivo (elaborato degli autori).

0 5 10 [m]

1,60 metri sul primo piano di pausa, garantiva che la visuale, da quel punto di vista, fosse libera fino al finestrone dell'ultima campata. La rampa, quindi, verrà tutta manomessa rispetto alla prima modifica del 1657. Il libro di misure inerenti il periodo 1657-1662, ritrovato dalla Tabarrini, indica tra i lavori inerenti la scala la messa in opera di 6 pilastri di travertino per fare le tre vele del *ricevimento lungo* (corridoio allungato), il muro di 6 pilastri, il muro di mezzi pilastri vicino al ripiano vecchio, il muro dell'arcone nuovo del finestrone tondo a capo del detto *ricevimento*, il lavoro sugli ovati ed altre opere [Tabarrini 2012, 151-184].

4 | Conclusioni

Il cambiamento delle dimensioni dell'alzata e della pedata, l'interruzione della rampa unica, con l'inserimento di un pianerottolo, in tempi successivi e a quote diverse, il prolungamento del ballatoio di arrivo come corridoio di accesso alla sala grande, lo spostamento di alcuni gradini rispetto al pianerottolo di pausa, la chiusura di porte presenti lungo la struttura, sono tutte informazioni utili a rileggere lo scalone d'onore in continuità con gli episodi figurativi già presenti sia esternamente che all'interno degli ambienti. Il controllo della pendenza, per gestire i convisivi, è dipeso da alcuni fattori: dall'altezza dei gradini più volte modificata, dalla dimensioni dei ripiani di pausa lungo la rampa, dalla caratterizzazione delle pareti verticali attraverso bucatore e piedritti che ne hanno scandito i passi, dall'altezza dell'osservatore (1,50 m) che dal piano nel primo tratto doveva mirare l'ariosità dell'esterno attraverso una vetrata e in un secondo momento attraverso il finestrone progettato sul prolungamento del ripiano nobile a conclusione del filo murario esterno sul giardino grande. Lo sviluppo dimensionale e la configurazione spaziale del piano di arrivo diventa, inoltre, il nodo risolutivo dell'ampliamento del palazzo nella parte nord-occidentale. Il risultato formale e strutturale alla fine degli anni Sessanta del secolo XVII della scala e degli ambienti limitrofi, quindi, è scaturito non solo da ragionamenti di tipo tecnico e funzionale, ma dai desiderata del cardinale con l'indicazione di architetti protagonisti dei più importanti cantieri a Roma all'epoca. Dal rilievo effettuato si distinguono differenze tra le volte della prima e seconda campata, che sono entrambe diverse per geometria, anche dalle ultime tre verso il finestrone. Questo ad indicare tempi costruttivi e materiali diversi. I rilievi dello stato di fatto confermano quanto emerso dai disegni antichi, ossia che la sala grande, posta all'angolo dell'impianto originario, si sviluppa con il lato più corto sul cortile e sul giardino grande, mentre i più lunghi sono paralleli all'asse longitudinale del palazzo. Questo ha inciso sicuramente sulla fruizione e percezione dello spazio. L'ospite/osservatore se non indirizzato nelle visuali, all'epoca, avrebbe percepito uno spazio che si dilatava in larghezza e non in lunghezza, perdendo informazioni visive della sala perché ricadevano al di fuori del cono della percezione effettiva. L'accesso monumentale, invece, aiuta a governare la visione lungo l'asse della sala delle Stagioni e a sua volta verso la Galleria del Cardinale. Questa visuale è perpendicolare a quella longitudinale del palazzo su cui è impostata la prospettiva di ingresso all'impianto. Ma il progetto visuale prevede anche osservazioni intermedie, con la creazione di punti di vista itineranti, ossia non obbligati rispetto alla regola utilizzata per la costruzione geometrica da cui, ad esempio, osservare la prospettiva solida del Borromini. Tale punto di osservazione è collocato lungo la rampa in corrispondenza dell'ovale in asse con il cortile, sulla parete verticale prospiciente il portico, e avvalorata quanto intuito dagli autori [Farroni 2020] circa la presenza di orizzonti elastici nel palazzo. La prospettiva del Borromini, quindi, non dovrebbe essere stata progettata per essere vista solo dal cortile. Inoltre, se i disegni originali relativi al palazzo Spada mostrano un'attenzione allo studio percettivo, questo vale anche per i grafici che nel tempo hanno documentato l'edificio,

come, ad esempio, quello di Paul Letarouilly. Egli ci mostra una vista prospettica dello scalone, con il punto di osservazione posto nel pianerottolo angolare, che riguarda il finestrone del piano nobile. Ed ancora, ci propone la vista dal portico di ingresso verso via Giulia, evidenziando la presenza di un cannocchiale visivo con un piano di fondo in cui si distingue una cancellata, ossia un elemento architettonico trasparente e aperto alla visione esterna.

Gli autori propongono, così, un approccio metodologico di lettura dell'elemento architettonico non solo in quanto tale e contestualizzato nell'edificio e nel luogo, ma nel processo culturale di cui fanno parte le trasformazioni figurative e architettoniche. Lo scalone è il luogo della verifica delle relazioni tra l'accessibilità agli spazi del palazzo e gli effetti delle prospettive, e questo ha direttamente influenzato la ricerca di soluzioni tecniche e formali dello scalone. Questa struttura, infatti, nel suo andamento lineare, nel corso del tempo, si è definita come un sistema telescopico in grado di garantire un percorso visivo virtuale che doveva accompagnare l'ospite dalla città agli ambienti interni di rappresentanza posti ad un livello diverso. Essa diviene elemento del tessuto urbano restituendo pregio e magnificenza sia al rione Regola, innescando un sistema di ammodernamento del tessuto edilizio, sia all'articolazione dello spazio interno del palazzo, di piccole dimensioni, considerata anche la presenza, a poca distanza, di palazzo Farnese.

Bibliografia

- BEVILACQUA, M. (2018). *Il Disegno Nuovo di Roma Moderna di Matthäus Greuter*, in *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, a cura di A. Roca De Amicis, Roma, Artemide, pp. 50-76.
- CANNATÀ, R. (1984). *Guida al Palazzo Spada*, Roma, Multigrafica Editrice.
- CANNATÀ, R. (1992). *Palazzo Spada arte e storia*, Roma, Bonsignori Editore.
- FARRONI, L. (2018). *L'arte del disegno a Palazzo Spada. L'Astrolabium Catoptrico Gnomonicum di Emmanuel Maignan*, Roma, De Luca Editori d'Arte.
- FARRONI, L. (2020). *Connessioni a Palazzo Spada a Roma/ Connections on Palazzo Spada in Rome*, in *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/ Connecting. Drawing for weaving relationships. Proceedings of the 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers*, a cura di A. Arena, M. Arena, R.G. Brandolino, D. Colistra, G. Ginex, D. Mediati, S. Nucifora, P. Raffa, Milano, FrancoAngeli, pp. 1139-1160.
- MANFREDI, T. (2018). *Le vie del Tevere. Completamenti e nuovi insediamenti urbani tra via Giulia e via della Lungara*, in *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, a cura di A. Roca De Amicis, Roma, Artemide, pp. 239-245.
- NEPPI, L. (1975). *Palazzo Spada*, Roma, Editalia.
- Paul Letarouilly. *Edifices de Rome Moderne* (1992), Novara, Istituto Geografico De Agostini.
- ROCA DE AMICIS, A. (2018). *La Roma di Matthäus Greuter: crescita e forma di una città moderna*, in *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, a cura di A. Roca De Amicis, Roma, Artemide, 2018, pp. 10-32.
- Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter* (2018), a cura di A. Roca De Amicis, Roma, Artemide.
- TABARRINI, M. (2008). *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia nella Roma barocca*, Roma, Gangemi Editore.
- TABARRINI, M. (2012). *Borromini, Bernini e Vincenzo Della Greca. Per l'ampliamento di palazzo Spada a Roma con il nuovo quartiere della marchesa Maria Veralli*, in *Il mecenatismo degli Spada*, a cura di M. Rondinini. Atti degli incontri di studio (Roma, Palazzo Spada, giugno 2007; Brisighella, Giardino di villa Ginanni Fantuzzi già Spada, giugno 2008), Faenza, Carta Bianca, pp. 115-130.

Fonti archivistiche

- ACR Archivio Capitolino, Miscellanea Famiglie, Carte Spada:
vol. 16 libro di cantiere dei lavori eseguiti tra il 1657 e il 1662.
- ASL Accademia di San Luca, Fondo Mascherino:
vol. 2428.
- ASR Archivio di Stato di Roma, FSV Fondo Spada Veralli:
vol. 210; vol. 239 c. foll. 43, 43bis, 44, 45, 46, 47, 48, 305; vol. 380; vol. 488 cc. 145-155; A.2. 213; A.3. s. 370; A.4. FF. 380; A.5. 14, c. 299, cc. 355-356, c. 372v; A.5. 32; 5. 31; F. 1.9 747 bc. 80, 70, 40, 2; F. 4.8, c. 175; D.3.50; Ospedale Santo Spirito, notaio Sebastianus Sebenicus, vol. 343, c. 542 f. 82, f. 83; Notai A.C. vol. 5938 foll. 305, 307, 28 dicembre 1662.
- BAV Biblioteca Apostolica Vaticana:
Vat. Lat. 11258, f. 211, 3, 222; 11257.

Biblioteca Albertina di Vienna:
AZ Rom 1156, 1160, 1160a, 1161, 335r.
FBS Archivio Segreto Vaticano, Fondo Cardinale B. Spada:
vol. 17, c. 100v; vol. 25, c. 215.

Sitografia

<https://www.albertina.at/en/research/collections-online/>
https://www.jstor.org/stable/3047932?seq=3#metadata_info_tab_contents

