



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>

Letture & Ricerche

To cite this article: Robotti, C. (2025). *I cartoni di Luigi Vanvitelli per le pale degli altari della basilica di San Pietro a Roma*: Eikonocity, 2025, anno X, n. 2, 107-120, DOI: 10.6093/2499-1422/13039

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.6093/2499-1422/13039>

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.

I cartoni di Luigi Vanvitelli per le pale degli altari della basilica di San Pietro a Roma

Ciro Robotti

Introduzione

Nella gloriosa tradizione romana del mosaico, della quale sono ricche le antiche fabbriche civili e religiose del periodo classico e rinascimentale, occupa un posto particolare, e del tutto singolare, il laboratorio vaticano per l'attività svolta nel Settecento. Per la basilica vaticana di San Pietro, notevole fu l'attività dei pittori cartonisti impegnati, accanto ai mosaicisti, nella produzione di decorazioni per rivestire, dopo la cupola michelangiotesca, quelle minori e le cappelle: un fervore di attività produttiva incentivato dai pontefici, controllato dagli uffici tecnico-amministrativi della Reverenda Fabbrica di San Pietro, incentrato su un laboratorio diretto dal soprintendente ai lavori di mosaico. Tale incarico fu ricoperto successivamente dai pittori Cavalier d'Arpino, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, da Bernini, e dal mosaicista Pietro Cristofari. A quest'ultimo si deve la trasformazione del laboratorio vaticano nello Studio dei mosaicisti, attivo dal 1727 e per oltre quarant'anni. Il termine che qualifica l'operatività progettuale è quello di cartonista, che racchiude la temperie culturale e le esperienze operative di Luigi Vanvitelli.

Tra le attività progettuali di architetti, artigiani, pittori si colloca quella di cartonista, locuzione che nel suo significato rimanda

al supporto reso dalla carta pesante in cui si tracciano le linee e le forme espressive da realizzare nella realtà ambientale. Tali esperienze riguardano artisti come Michelangelo per la volta della Sistina, Raffaello per le sue storie in Vaticano, Giulio Romano per gli affreschi nel Palazzo Te a Mantova, Tiziano per opere destinate alla Basilica di San Marco a Venezia, e Paolo Veronese per il convento dei Benedettini, sempre a Venezia. A questi progettisti o cartonisti se ne possono aggiungere molti altri, attivi in diverse strutture architettoniche e superfici destinate a scene, ambienti e paesaggi. Queste interpretazioni richiedono un complesso di competenze da parte del cartonista, pittore scultore architetto disegnatore, in tutte le fasi, dalla concezione per realizzazione visiva. Ulteriori elementi figurativi possono essere ottenuti tramite trasporti su pareti o la riproduzione di particolare nei vari aspetti concepiti dall'autore, per restituire la visione del progetto. Il termine cartonista assume particolare valore agli inizi del Quattrocento e, con eccellenza, nel Settecento, epoca di cui resta vasta documentazione in musei e collezioni pubbliche e private. Il valore del cartone risiede nella sua concretezza frutto della mano del maestro progettista che vi raccoglie dati e intuizioni prefigurative. Alla realizzazione



Fig. 1: Opera di Luigi Gaetano su cartone su tela di Maffeo Verona, *Il mosaico dell'inferno*. 1613-1619. Volta del Paradiso, piedritto nord. Gli arcangeli cacciano i dannati nella bocca dell'inferno.

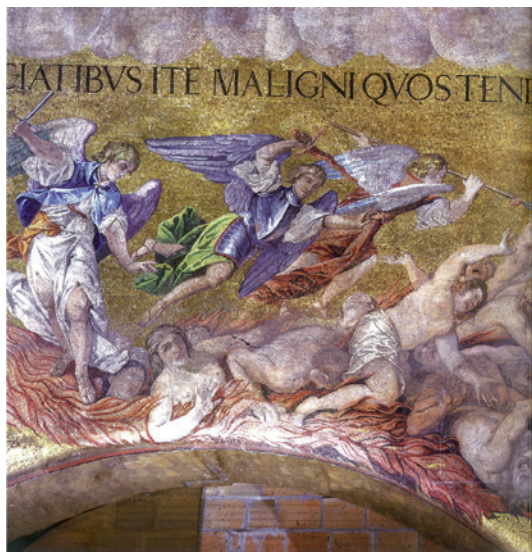


Fig. 2: Opera di Luigi Gaetano su cartone su tela di Maffeo Verona, *Il mosaico dell'inferno*. 1613-1619. Volta del Paradiso, piedritto nord. Gli arcangeli cacciano i dannati nella bocca dell'inferno, dettaglio.

del cartone, sinteticamente delineata nella narrazione seguente, si aggiunge il fatto che il cartonista agisce come artista autonomo, rivelando nel cartone stesso il proprio prestigio e la propria idea compositiva. Il cartonista ha un proprio metodo di composizione, progettazione e delineazione operativa, sia nello studio laboratoriale che di esecuzione in cantiere. La progettazione e l'esecuzione sono legate a conoscenze artistiche e tecniche per l'affresco, il mosaico, con materiali diversi, incluse le attività di trasferimento da una tecnica all'altra. Bisogna considerare anche il modo di esecuzione su pareti circolari, viste dal basso in su sia dallo spettatore che, soprattutto, dall'autore in fase operativa. L'autore deve prevedere non solo ciò che ha inventato, ma anche come realizzarlo. Alla posizione corporea dell'operatore in situ si aggiunge il controllo rigoroso della composizione originale, ovvero del cartone, dove sono espresse le proporzioni in scala, tra cui le espressioni delle figure umane, i dettagli vegetali e gli oggetti. Un esempio percettivo immediato può essere costituito dai dettagli di teste, piedi, mani, cioè dalle forme umane in relazione ad altri elementi, su pareti curve,

fasce, lunette, archi e altre strutture architettoniche destinate alla riproduzione visiva alterando il cartone. Il processo operativo si articola in tre tipologie: il cartone destinato all'opera dello stesso autore, il cartone eseguito per un altro operatore, il cartone trasferito, ad esempio da tela a mosaico, o verso altri materiali in luoghi specifici. È il caso dell'operatività di Vanvitelli per le pale d'altare della Basilica di San Pietro nel Settecento, quando con l'azione archeologica, si portavano alla luce opere musive dell'antichità classica euro-mediterranea. Quando altresì era diffusa la convinzione che tali opere erano pitture per l'eternità, Vanvitelli, insieme ad altri cartonisti, era impegnato alla tutela delle pale d'altare decorate da tele di eminenti pittori del Cinquecento e Seicento che dovevano essere tutelate dall'umidità ambientale a seguito della presenza numerosa di visitatori della Basilica di San Pietro, ovvero togliendo i dipinti su tela per sostituirli con l'uso di smalti filati ovvero non riflettenti e con aderenza ai toni dei colori dei dipinti. Così operando si ottiene la visione delle tele con materiale di smalto filato di nuova produzione, del laboratorio vaticano nel 1731. I dettagli sono inclusi nelle pagine che delineano la narrazione.

Il progetto del cartone

L'attività del cartone trova l'inizio nella seconda metà del '400 e sviluppata ampiamente dal Cinquecento in poi da eccellenti artisti che ne hanno realizzato la utilità in ambito progettuale e figurativo per opere ex novo, di restauro o di trasposizione di un genere espressivo ad altro simile nel valore percettivo e comunicativo che si svolse in un clima culturale: della rinascenza per lo studio dell'antichità e dell'arte musiva, così intimamente legata all'architettura classica. Un segmento significativo dell'attività artistica utile per la comprensione della formidabile preparazione culturale e alla complessa figura professionale di Luigi Vanvitelli restano

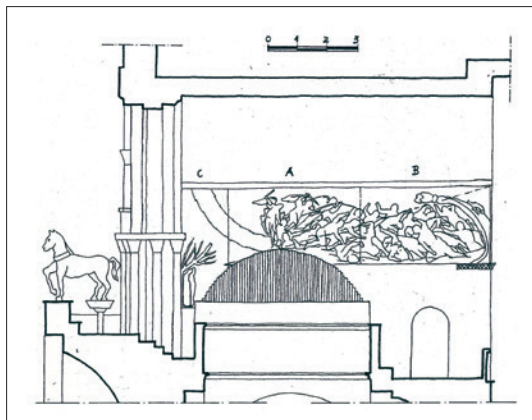


Fig. 3: Schema della scena dell'Inferno. Progressione delle stesure musive (A, B, C).

le Pale eseguite tra il febbraio del 1723 e il settembre del 1732 quando, a Roma era in servizio per la Fabbrica di San Pietro in diversi lavori di pittura.

In questa ricerca vengono delineati alcuni dettagli documentabili, da miei studi inediti, sulle attività di Luigi Vanvitelli a Roma in età giovanile alle prime armi nelle attività di architettura, decorazione e tutela. Risale al 1983 la pubblicazione a carattere storico-interpretativo, da me presentata alla comunità scientifica europea con l'intento di porre all'attenzione la riscoperta di un momento operativo dell'architetto Luigi.

Tra i risultati va annotato il rinvenimento a Venezia del cartone di Maffeo Verona per una scena Marciana, cartone, eccezionale documento di progettazione, che fu presentato dalla Procuratoria di San Marco alla Mostra del restauro musivo della Basilica di San Marco, allestita nel 1971 nel Chiostro di Sant'Apollonia e adeguatamente descritto. Gli stessi interessi mi condussero a Stabia per rilevare nel 1972 il pavimento di una domus, che rivelò una sinopia considerata un unicum dell'archeologia campana. A Roma nel 1973 svolsi presso la Fabbrica di San Pietro la ricerca su Luigi Vanvitelli cartonista, mentre a Ravenna nel 1980, in occasione delle Giornate studio internazionali sul mosaico moderno, mi occupai di problemi inerenti al mosaico nell'architettura e nell'urbanistica d'oggi. Sono le esperienze principali dalle quali derivano gli scritti raccolti nel volume del 1983. Il recensore francese concluse la sua presentazione con le parole: «C'est pourquoi le dernier exemple étudié par C. Robotti nous paraît extrêmement révélateur: il met en lumière un aspect jusqu'ici ignoré de la carrière de Luigi Vanvitelli, l'architecte de Caserte, qui commence son apprentissage comme réalisateur de cartons (1723-1732) pour la Reverenda Fabbrica de Saint-Pierre. C'est dans cette oscillation entre peinture, architecture et mosaïque que cet ouvrage remarquable inscrit toute sa pro-

blématique et nous fait pénétrer un peu plus avant dans les épures de la Création».

Per me costituì un evento del tutto singolare e carico di interesse cognitivo che si incentra su interventi espressivi di pittura su tela in quella strutturale musiva a opera del laboratorio vaticano attivo per i progetti di tutela delle opere decorative, in fase di degrado nella Basilica di San Pietro a Roma, tra cui quattro pale di altare firmate da eminenti pittori del Cinque-Seicento. Queste pagine riprendono un dettaglio documentale sulla attività di Luigi Vanvitelli a Roma; risalgono al 1983 dalla pubblicazione della mia originale ricerca presentatasi alla Comunità Scientifica Europea e con l'intento attuale di riprendere le riflessioni su dati e documenti del pensiero progettuale di Luigi Vanvitelli, agli albori della sua gloriosa attività nella storia dell'architettura europea.

L'attuale rappresentazione delle pale può essere dedicata ai pellegrini che percorrono con nuove attitudini lo spazio della Basilica di San Pietro, in ricordo altresì di un eccellente progettista del Settecento, durante il Giubileo dei tempi nostri.

Il pensiero narrativo con l'incarico progettuale, nel segno artistico, decorativo e comunicativo, trova Vanvitelli alle sue prime esperienze nell'attività esecutiva di cartonista e si trova di fronte a pale di altare da tradurre in segni geometrici e colore nei campi figurativi che accolgono i molteplici sviluppi compositivi, resi da forme che si intende realizzare divenendo esse comunicazione visiva e conoscenza della musivaria antica e moderna.

Le attività del Laboratorio vaticano si confrontavano con le nuove acquisizioni musivaresi dagli scavi archeologici che si andavano attuando nell'area laziale (villa Adriana) e nel territorio della Campania sulla costiera del Golfo di Napoli nelle visioni di centri come Ercolano, Pompei, Stabia, Oplonti, e altri ancora nei Paesi europei e nell'Africa settentrionale in età imperiale romana.

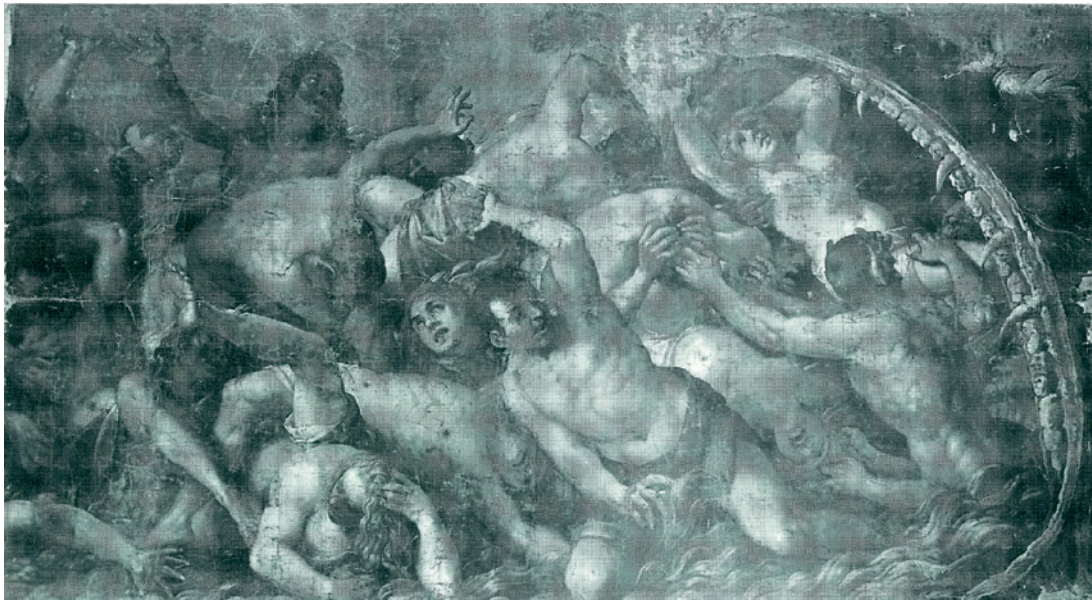


Fig. 4: Cartone su tela de *L'Inferno* di Maffeo Verona, 1612 [Venezia, Museo Marciano].

In tale contesto si colloca l'attività di Luigi Vanvitelli in qualità di cartonista per la Reverenda Fabbrica di San Pietro. Egli come altri artisti dello Studio del Mosaico in Vaticano, era addetto alla riproduzione di dipinti, di noti autori, da tradurre in cartoni per le strutture a mosaico; giova sottolineare che le opere che decorano gli altari della cappella della Basilica di San Pietro in Vaticano, alla visione del riguardante, dipinti su tela mentre sono opere strutturate a mosaico. L'attività artistica, praticata nella Basilica di San Pietro dallo Studio del mosaico vaticano era composta da eccellenti maestri di mosaico tra i quali segnaliamo Andrea Volpini, Pietro Polverelli, Filippo Cocchi, Antonio Castellini, Vincenzo Castellini, Francesco Fiano, Filippo Carlini, Giuseppe Regoli, Bernardino Regoli, Nicola Onofri, quest'ultimo, aiuto del più famoso maestro Pietro Paolo Cristofari, a cui è legata intorno al 1727 la trasformazione del cinquecentesco laboratorio di restauro vaticano nel nuovo Studio. Del Cristofari, indicato nei documenti «soprintendente ai lavori di mosaico» titolo non conferito ai mosaicisti, ma riservato soltanto ai pittori che prima e dopo di lui

diressero il laboratorio vaticano, ricordiamo la sua intensa attività nella direzione dei lavori di decorazione musiva nella tecnica tradizionale della cupola di San Pietro e altre opere a mosaico tra le più numerose eseguite nel tempo per decorazioni in strutture architettoniche vaticane.

Nei documenti di archivio gli autori del restauro risultano definiti operatori nella pittura in mosaico ovvero esecutori di opere che riproponevano, nella rinnovata tecnica del mosaico, le tele di autori celebri, tra cui Raffaello (1485-1520), Guido Reni (1575-1642), Domenichino (1521-1641), e G. Romanelli (1610-1662).

Per la narrazione e i riferimenti a cartonisti meno noti, ma altrettanto eccellenti quanto quelli prima indicati, si annoverano il cartonista, vedutista e incisore Matteo Perez d'Aleccio (di Lecce) (1547-1628) per il ciclo delle decorazioni del Gran Salone del Palazzo di Governo a La Valletta (Malta) nel Cinquecento.

Quivi, nei dodici quadri ad affresco troviamo narrata con vivacità di immagini, la guerra tra Ottomani e i cavalieri di Malta. I primi assediati dell'arcipelago maltese, i secondi vincitori trionfali delle battaglie, i cavalieri di Malta, nel 1565. È notevole la sensibilità interpretativa del cartonista nelle scene tra la terra e il mare, la flotta ottomana, le armi e i volti dei belligeranti. L'evento risulta anche inciso nelle pagine del volume curato da Matteo, per il papa Gregorio XIII nel 1582. Qui è notevole la manieristica espressione del paesaggio di natura e la libera pennellata cromatica delle forme.

Il secondo cartonista appartiene ai primi del Seicento quando la Procura della Basilica di San Marco incaricava pittori di eccellenza per la realizzazione di opere musive; c'è il cartonista Maffeo Verona (1576-1618). Rappresenta i dannati che nella furia infernale vengono sospinti, composizione del cartone su tela in tre segmenti di tela con pittura vivace per illu-



Fig. 5: Guido Reni, *La crocifissione di San Pietro*, 1779. Mosaico sull'altare centrale della confessione (della tela conservata nella Pinacoteca Vaticana).

strare la scena religiosa da tradurre in mosaico dal maestro Alvise Gaetano (1613-1631). Le armonie dell'anatomia pittorica del Verona vibrano nel contesto degli elementi di natura che scenograficamente contengono figure anche ctonie, nella forma autonoma della composizione con tessere lapidee e smalti vibranti alla luce ambientale.

Il terzo cartonista da sottolineare per la sua attività nella Cattedrale di La Valletta è il pittore Mattia Preti detto il Cavaliere Calabrese (1613-1699) i cui cartoni decorano in affresco la volta della Cattedrale e dove sul pavimento dell'ingresso al complesso troviamo anche la sua tomba nel grado di grazia tra i Cavalieri di Malta. Dalla bibliografia sulla sua opera resta la visione spesso e la volontà di raggiungere larghi effetti caravaggeschi e quando altresì Caravaggio è anch'egli nella Cattedrale, nella sagrestia con la emozionante tela.

Giova aggiungere che a Roma nella Chiesa dedicata a San Luigi dei Francesi per la volta della Cappella dedicata al Santo, fu notevole l'attività del pittore italiano Domenichino (1581-1641) per i cartoni dedicati a Santa Cecilia, anche eseguiti dallo stesso pittore ad affresco. I cartoni sono tra le misure di m. 2.70 x 1.90 e fanno parte del ciclo della Santa. L'opera del Domenichino si pone sull'evoluzione della pittura italiana nei primi anni del Seicento e rappresenta la profonda influenza sul classicismo francese.

Restando nell'alveo dei valori che i cartoni su tela esprimono, si possono aggiungere, ancorché destinati al laboratorio di ricerca, quelli della tutela del collezionismo del restauro, non disgiunti dalle avvenute donazioni e per la decorazione di ambienti privati. Sono tutti aspetti documentati, legati alla consistenza della tela su cui il pittore ha delineato le composizioni nelle specifiche tangenze cromatiche e ancor più quando esprimono valori umani.

Tra gli artisti impegnati nella redazione dei cartoni necessari per tradurre le composizioni

pittoriche originali in stesure a mosaico sono da ricordare, tra i più numerosi eccellenti maestri cartonisti, il cavaliere Nasini (1657-1736), Sebastiano Conca (1680-1764), Pompeo Batoni (1708-1787) pittori stimati, e Luigi Vanvitelli (1700-1773) attivo nella qualità di giovane cartonista al servizio della Fabbrica di San Pietro a Roma nel cui archivio si conservano i documenti che ne attestano le prestazioni, dal 1723 al 1732, da me ritrovati, studiati e pubblicati nel 1983.

È da sottolineare che nel periodo accanto ai mosaicisti sampietrini, Vanvitelli non fa alcun cenno nell'autobiografia pubblicata da Minieri Riccio; poche acritiche righe sono poi trascritte da Luigi Vanvitelli junior nella *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli* (Napoli, 1823), mentre sull'argomento ritroviamo qualche notizia nelle *Memorie dei celebri architetti di Milizia*. Louis Hautecoeur, nel suo saggio su *I mosaicisti sampietrini del Settecento*, edito nel 1910 in «Arte», incentrato su ricerche d'archivio, alla predetta attività non fa alcun riferimento operativo.

L'attività del futuro architetto è stata documentata dagli studi compiuti sul tema della musivaria, e il relativo succedersi delle culture, delle Scuole, degli artisti e artigiani autori di quel patrimonio d'arte che è presente in Italia e nel bacino del Mediterraneo dall'età classica ai tempi nostri. Pertanto, le mie ricerche sono state svolte in vari luoghi, tra cui Venezia presso il Laboratorio della Basilica di San Marco nel 1970-1971, in Campania, nei siti archeologici di Pompei, Ercolano e Stabia (1972), e a Roma, nel 1973, presso l'archivio della Fabbrica di San Pietro per la ricerca su Luigi Vanvitelli cartonista per le pale d'altare della Basilica vaticana.

Giova fare un cenno, per questo excursus, alle due maggiori Scuole di Mosaico in Italia: la veneziana presso la Basilica di San Marco e quella vaticana presso la Basilica di San Pietro che hanno avuto continui rapporti di cultura e di lavoro con scambi di maestranze e di ma-



Fig. 6: Domenichino, *La Comunione di San Girolamo*, pala a mosaico sull'altare della comunione, cartone di Luigi Vanvitelli.

Fig. 7: Visione della navata centrale della cattedrale di San Giovanni. La volta è suddivisa in arcate affrescate da Mattia Preti dipingendo le immagini sulle nicchie della volta.



teriale musivo per le decorazioni degli involucri spaziali. Tra le vicende della Scuola romana è da ricordare l'azione della Nunziatura Apostolica di Roma che intorno al 1578 si rivolse ai preposti della Procuratoria di San Marco per ottenere «quattro uomini intendissimi e più eccellenti che sia possibile ne le cose del mosaico» da impiegare a Roma per la cappella del nuovo San Pietro; l'istanza è rimasta senza esito, per cui nel 1585 la Fabbrica Vaticana venne alla determinazione di allestire un laboratorio di mosaico con artisti e artigiani capaci di assolvere al compito, voluto da diversi papi, di decorare a mosaico la basilica. Il Papa Benedetto XIII Orsini (1724-1730) dotò lo Studio di una fornace per produrre materiali idonei in una vasta gamma di tonalità neces-

saria a imitare tutti i colori espressi nei dipinti su tela. Altre Scuole in Italia erano attive a Roma e a Palermo con eccellenti decorazioni musive parietali.

Le pale degli altari della Basilica

Al visitatore dell'invaso spaziale della basilica vaticana, tenuto conto dei variabili punti di vista a distanze e angolazioni diverse rispetto alle superfici voltate e agli altari dovrebbe apparire e rilevare la differenza tra i due generi di opere musive: quelle che rivestono le cupole appaiono rifrangenti alla luce in tutte le direzioni, una peculiarità della tecnica antica e moderna della musivaria, mentre quelle disposte sugli altari della Basilica di San Pietro si presentano piuttosto opache come se



Fig. 8: La Valletta, Ingresso alla cattedrale di San Giovanni dei Cavalieri di Malta.

le superfici fossero spalmate di cera. È questo un aspetto del processo operativo del tutto particolare attuato, segnatamente in Vaticano determinato dalla scoperta, da parte di Alessio Mattioli, di una formula che permise di produrre a Roma smalti opachi con materiale proveniente da cave regionali e ossidanti da cui trarre colori adattabili a tutte le esigenze pittoriche. La formula fu depositata da Mattioli, sotto giuramento, presso gli archivi vaticani e coperta da privilegio accordato con chirografo dal Papa Clemente XII in data 20 luglio 1731 e lo Studio del mosaico fu dotato di una fornace capace di produrre una vasta gamma di colori calcolabili in circa 15000 tinte. Materiale che formato da polvere di travertino, da olio di lino cotto e crudo e da pigmenti di colori vari mescolati a caldo in fornace, offrì la possibilità di essere adattato, per dimensio-

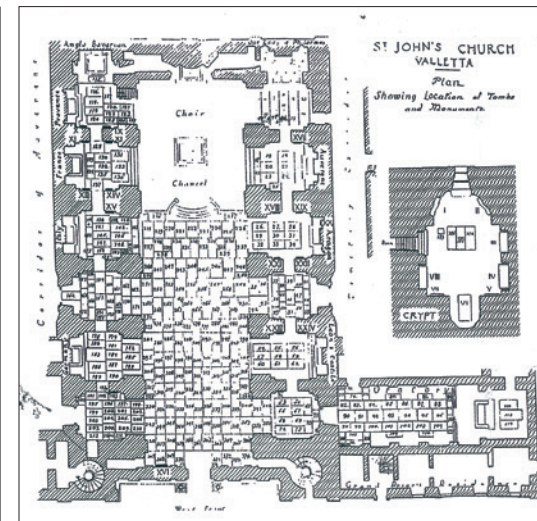


Fig. 9: Pianta della Co-cattedrale di San Giovanni in La Valletta con le tombe dei Cavalieri di Malta, e nel numero 198 la tomba del pittore Mattia Preti.

ni e forme geometriche delle tessere, a tutte le esigenze di tono, di sfumatura, di tocco del dipinto originale. Adattabilità raggiungibile con l'accostamento perfetto di ciascuna tessera a quelle circostanti a mezzo di molatura dei bordi al fine di eliminare la trama di malta che è una delle peculiarità dell'arte musiva tradizionale non idonea invece al raggiungimento della imitazione della pennellata pittorica. Inoltre, la produzione di paste opache diversa da quella prodotta dalle fornaci veneziane da cui si approvvigionavano le botteghe romane e laziali sino al Seicento quando a Roma sorsero le prime fornaci per la produzione degli smalti non presentava le caratteristiche della rifrangenza ritenuta non idonea alla riproduzione di composizioni pittoriche su tela. Col materiale prodotto dalla fornace romana con caratteristiche di opacità si poteva raggiungere invece perfettamente per lo scopo della trascrizione degli aspetti formali pittorici aderendo con idonea capacità di riproduzione da parte del mosaicista, alle pennellate rese dall'autore della tela che decorava in precedenza ciascun altare.



Fig. 10: Roma, Cappella della Presentazione. Mosaico sopra l'altare con la Presentazione di Maria nel Tempio su cartone della tela originale di Giovanni F. Romanelli, custodita nella Chiesa di S. Maria degli Angeli. Il cartone del mosaico attuale è di Luigi Vanvitelli.

Le caratteristiche peculiari dello smalto, inventato da Mattioli, incentivarono l'idea di tradurre in mosaico i dipinti che ornavano gli altari di San Pietro e gli altri complessi in Roma e fuori, tra cui le decorazioni della Basilica di Loreto dal 1785, mentre dal 1795 la Fabbrica vaticana decise che lo Studio avrebbe potuto produrre anche temi profani. Il prodotto nuovo costituì altresì la circostanza favorevole al laboratorio vaticano di potersi rendere indipendente dalle forniture di smalti provenienti da Venezia e di raggiungere, con tale affinamento della tecnica, un primato singolare, sia a mezzo della produzione di opere commesse ad artisti contemporanei, sia copiando i capolavori del passato ovvero le composizioni a olio che ornavano dapprima gli altari delle cappelle della Basilica: come quelle del *San Michele* di Guido Reni e della *Trasfigurazione* di Raffaello, eseguite a mosaico rispettivamente nel 1758 e tra il 1759 e il 1767. Le due pale sono fruibili, la prima, nel transetto a destra dell'abside, la seconda, sul lato est del pilone di Sant'Andrea verso la navata minore di sinistra sugli altari di tal nome. Un'altra opera di Giulio Reni, trascritta a mosaico, è la *Crocifissione di San Pietro*, nel transetto sulla sinistra dell'altare centrale della Confessione. Quest'ultima fu eseguita a mosaico nel 1779 a cura di Bartolomeo Tombeli, Lorenzo Roccheggiani e Domenico Perasoli.

L'attività artistica promossa in Vaticano, sovvertendo la secolare procedura operativa del laboratorio rinascimentale, aveva trovato la possibilità di svilupparsi perseguendo molteplici obiettivi; il primo dovuto al prodotto nuovo che, del tutto particolare per la sua composizione materica, preparata nella fornace del laboratorio vaticano, sostituiva il tradizionale materiale costituito in prevalenza di pietra e di paste vitree veneziane; il secondo obiettivo è riferibile alla cultura del tempo, sviluppatasi in Vaticano e recepita dalla cultura europea, propensa al nuovo procedimento che, con maggiore forza visiva, accreditava al

mosaico la funzione di pittura per l'eternità, perseguendo la logica di poter sviluppare tale antica forma artistica non più nelle sue peculiarità tecniche e nelle risorse cromatiche, ma a imitazione passiva della pittura ritenuta la fonte primaria di ogni espressione decorativa. Altro punto di vista strettamente correlato al secondo era finalizzato alla tutela e alla conservazione delle opere pittoriche su tela evitandone così ogni tipo di degrado essendo state trasposte nella tecnica del mosaico e con materiali certamente di maggiore resistenza all'edacità del tempo e agli eventi ambientali, tra cui l'umidità, causa di degrado progressivo sia dei supporti, sia su tela o tavola, sia degli strati pittorici.

L'attività perseguita dallo Studio del mosaico sviluppò notevole successo e i risultati furono adeguati alle aspettative se, come è documentato, richiamarono l'attenzione della cultura europea delle Accademie di Belle Arti e delle diverse Ambasciate nella capitale. Tra le numerose adesioni risulta esemplare il pensiero del Presidente Ch. De Brosses che, in una sua lettera del 1759, annota: «Ce que l'on fait de mieux à présent, c'est d'ôter tous les tableaux des chapelles de Saint Pierre que l'humidité avait presque entièrement perdus et d'en faire des copies en mosaïque, les plus belles qu'on ait jamais vues».

Tra le stesure a mosaico il presidente de Brosses poté ammirare il *San Michele Arcangelo*, traduzione della tela di Guido Reni terminata nel 1758 dopo due anni di lavoro. Alla stessa data, il pittore Stefano Pozzi, aveva eseguito la copia, ossia il cartone, della *Trasfigurazione* di Raffaello, che si trovava a San Pietro in Montorio sull'altare maggiore. Essendo la tela di enormi dimensioni la traduzione in mosaico, legata alla produzione dei cartoni, impegnò i mosaicisti sampietrini per sette anni consecutivi dal 1761 al 1768. Sono lavori che, non privi di laboriosità esecutiva nel ricostruire preziosi impianti figurati distesi a pennello e tradotti in tessere policrome, destavano



Fig. 11: La Valletta, Palazzo del Governo dei Cavalieri di Malta. Affresco con dodici quadri tra scansioni con figure delle virtù su 24 cartoni. Affresco di Perez d'Aleccio, 1565.

ammirazione, lodi e desiderio di ottenerne esemplari. Di tali acquisizioni si può fare riferimento al re del Portogallo che nel 1743 fece richiesta per ottenere alcuni quadri a mosaico eseguiti dal mosaicista sampietrino Mattia Morelli. Due ritratti a mosaico donati all'imperatore di Germania e a suo fratello Granduca di Toscana furono eseguiti da Pompeo Batoni nel 1762. Nel 1775 all'Arciduca Massimiliano fu donato dal Papa un mosaico tratto dall'*Ecce Homo* di Guido Reni. Il procedimento adottato dal laboratorio vaticano annullava le virtualità espressive dell'arte musiva praticata da secoli in Italia e nel bacino del Mediterraneo connessa all'intima procedura tra ideazione ed esecuzione, tra disegno e scelta dei materiali e dei colori, soprattutto annullando la peculiarità della trama e del movimento tessulare, attuato in situ con l'applicazione delle tessere su strati di malta distesi sulle murature e infine sovvertendo il rapporto tra impostazione grafica e composizione materica nello spazio architettonico.

Anzi quest'ultimo, con i nuovi metodi operativi attuati in Vaticano, non aveva rapporto alcuno con le opere musive tradizionali la cui funzione era d'imitare soltanto alla perfezione le composizioni pittoriche a mezzo dell'accostamento perfetto tra tessere di vario colore e sfumatura e della omogenea opacità superficiale. Con l'impiego degli smalti vaticani fu infatti possibile spingere la tecnica del mosaico a una esecuzione di risultato visivo: infatti fu possibile esasperare la tecnica adoperando tessere in forme microscopiche ovvero di smalto filato al fine di raggiungere un procedimento altamente visivo e perciò adatto a formare oggetti di arredamento minuto o di ornamento domestico. Questa esasperazione della tecnica musiva si attuò, soprattutto a Roma, nella seconda metà del Settecento e ancora nell'Ottocento. Costituì un procedimento ben differente sia dalle forme vermicolari di età ellenistica sia da quelle tradizionali praticate dal secolo IV a.C. ai tempi nostri di pezzatura media con trama ben visibile. Forme espressive queste ultime da includere nel gruppo del macromosaico tradizionale mentre la produzione vaticana rientra nella categoria dei micromosaici adatta perciò a riprodurre composizioni pittoriche e, per il tema della ricerca, alle pale di altare della Basilica vaticana.

Le scoperte archeologiche nel Settecento

Riprendendo le acquisizioni archeologiche del Settecento è utile sottolineare che, mentre in Vaticano si andava sviluppando questo particolare procedimento tecnico, in Campania e nel Lazio venivano portati alla luce brani musivi antichi di notevole pregio artistico e architettonico. Tali acquisizioni dettero il via sia alla pubblicazione di testi specifici sulla musivaria per la quale si possono ricordare le ricerche del cardinale Giuseppe Alessandro Furietti e di Fougereux de Bondaroy, particolarmente attenti ai settori dell'antiquariato, della storia e della ricerca scientifico-sperimentale e al collezio-



Fig. 12: Gaspar Van Wittel, *Veduta di Piazza San Pietro*, 1610-1620. Olio su tela, cm 45x84 [Museo di Vienna]. Firmato sul colonnato a destra Gas. V.W.

nismo di brani di mosaico portati in luce dai siti archeologici. Per quest'ultimi si può fare riferimento a quelli celeberrimi frammentari recuperati dalle esplorazioni archeologiche sotterranee in agro di Ercolano per formare «tanti bei quadri per la Galleria» del Palazzo Reale di Portici del sovrano Carlo di Borbone fautore delle esplorazioni archeologiche vesuviane. Oltreché a Roma, dove dalla fine del Settecento era diffusa la utilizzazione di lacerti di mosaico pavimentale antico negli oggetti di arredamento domestico, tra i numerosi possibili esempi vi sono i piani di tavolo provenienti dagli scavi, del 1734, a Villa Adriana donati dal Furietti stesso al papa Benedetto XIV (1740-1758). Ma è da sottolineare che anche i pontefici Clemente XIV e Pio VI allorché organizzarono il Museo Pio-Clementino lo fecero ornare di mosaici provenienti da Palestrina e Otricoli. Quello celebre delle Colombe proveniente da villa Adriana fu venduto al Campidoglio dal cardinale Furietti autore del volume *De musivis*, articolato in sei capitoli scritti in latino dove svolge un'ampia disamina sulle origini della musivaria, sui diversi generi delle compagini in funzione dei disegni e dei

materiali, sull'uso di essi in ambito architettonico presso i Romani sia nei territori delle province dell'Impero, sia in Italia. Negli altri capitoli si sofferma sull'emblema delle colombe, attribuito a Soso di Pergamo, recuperato da Furietti nel 1737 durante gli scavi della villa Adriana in Agro Tiburtino e presentato nel volume insieme ad altri disegni di rilievo di brani pavimentali. Nel sesto capitolo l'autore cita le compagini e i restauri di alcuni monumenti celebri, tra cui le decorazioni del Duomo di Orvieto, della Chiesa di Monreale e della Basilica di San Marco a Venezia. Di quest'ultima fa riferimento alle opere eseguite nel Cinquecento e tra gli altri ricorda gli interventi conservativi dei fratelli Zuccato che indica come i più famosi mosaicisti della scuola marciiana. Furietti cita, altresì, la particolare attività settecentesca del laboratorio di mosaico della romana Basilica di San Pietro.

Tra le pubblicazioni del Settecento è altresì notevole quella incentrata sugli scavi alle pendici del Vesuvio a Ercolano, a Pompei, a Stabia dal titolo *Recherches sur les ruines d'Herculanum... avec un traité sur la fabrication des mosaïques*, edita a Parigi nel 1770 da Monsieur Fougereux de Bondaroy che, nella seconda parte del libro, sviluppa una serie di osservazioni sul mosaico e vi aggiunge tre tavole con disegni di strumenti di lavoro e oggetti d'uso. Annotazioni letterarie e grafiche che a evidenza ponevano in risalto i modi del vivere degli antichi e gli strumenti pressoché identici riutilizzati nella secolare tradizione operativa delle botteghe artigiane. I brani musivi recuperati a Ercolano, a mezzo di cunicoli sotterranei e presentati nel borbonico Museo di Portici, non erano molti, ma risulta evidente il fascino che essi avevano destato sull'autore francese sia per la loro composizione figurativa e cromatica, sia per la loro appartenenza all'architettura domestica romana la cui epifania avveniva dopo almeno sette secoli di oblio dal momento fatidico del seppellimento

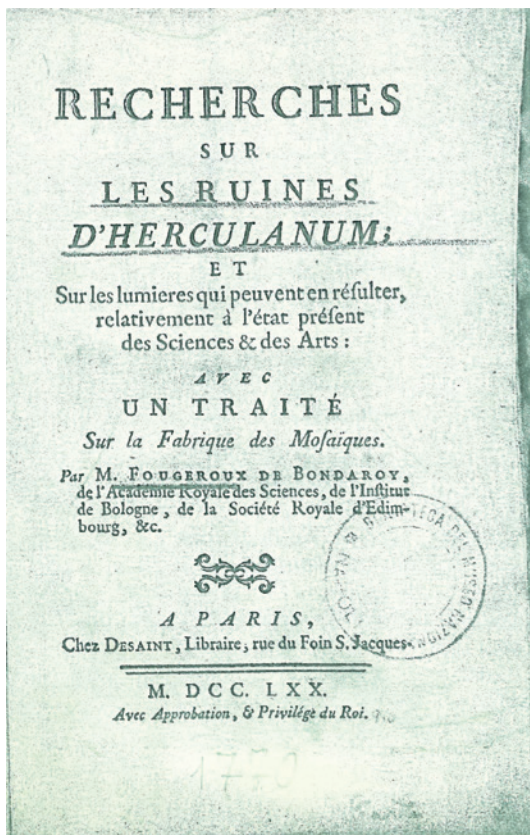


Fig. 13: Copertina del volume di Fourgeroux, Parigi, 1770 [Napoli, Biblioteca Nazionale].



Fig. 14: *Insulae Melitae Descriptio*, 1530 [Malta, Libreria Nazionale].

della città sotto i materiali piroclastici eruttati dal Vesuvio nel 79 d.C.

Il cartonismo di Luigi Vanvitelli

Per l'attività di Luigi Vanvitelli nella qualità di cartonista e autore di stesure costruite per le nuove fabbriche vaticane della Reverenda Fabbrica di San Pietro, giova anche ricordare che durante l'attività presso la Basilica sanpietrina Vanvitelli aveva svolto alcuni lavori di restauro, tra cui nel 1728, quelli di palazzo Albani e della chiesa di San Francesco, fabbriche entrambe a Urbino e aveva completato nel 1731 l'acquedotto del Vermicino. Del futuro architetto-ideatore e realizzatore di molte e note opere architettoniche, questo segmento di attività, dal 1723 al 1732, ha suscitato interesse particolare perché pone in evidenza la sua attitudine all'arte del disegno, del colore e della composizione figurativa assurgendo, tali acquisizioni, all'ambito della percezione e della rappresentazione grafica assunta dal Nostro sin dall'età di sedici anni, per aver frequentato l'Accademia di San Luca, dove al concorso promosso dall'istituzione stessa, ottenne il terzo premio nella terza classe di pittura per aver eseguito la copia della cosiddetta *Urania dei Musei Capitolini*. A tale lusinghiero risultato accademico giovanile è da aggiungere la lezione pittorico-disegnativa acquisita dal padre Gaspare da cui Luigi trasse spunto e stimoli per la attività successiva di architetto, allenandosi alla descrizione dei valori ambientali dell'architettura oltreché del paesaggio e del vedutismo, ma bisogna aggiungere anche l'esperienza accumulata nell'arte del disegno a contatto degli artisti operanti in San Pietro e in particolare accanto al pittore Sebastiano Conca dal quale il Nostro trasse l'attitudine alla piacevolezza coloristica come traspare dal suo quadro di *Santa Cecilia*, nella chiesa omonima a Roma, di cui si conserva anche lo schizzo preparatorio della composizione. Dai documenti d'archivio della Rev. Fabbrica di San Pietro risulta infatti, che mentre Van-

vitelli è impegnato nella copia del quadro d'altare della *Presentazione* del Romanelli, Conca sta eseguendo (1725-1726) la copia del quadro d'altare di *Santa Petronilla* del Guercino (Gianfranco Barbieri detto il Guercino, 1591-1666). Con la qualifica di cartonista la sua attività si conclude nel 1732. Nel 1733, com'è noto, Luigi è ad Ancona per l'inizio dei lavori del Lazzaretto, su suo progetto, affidatogli sullo scorcio del 1732 da papa Clemente XII. Una realizzazione architettonica di valenza urbanistica, che troviamo riprodotta in una veduta incisa dal Vasi, su disegno dello stesso Vanvitelli, da cui traspaiono ascendenza di rigore stilistico e compositivo che ricorda il modus del genitore Gaspare e la personale esperienza di traduttore di pittura. In particolare, i medaglioni ovali, posti in alto a cornice del *Disegno in prospettiva del porto d'Ancona, colle fabbriche del Lazzaretto e Braccio* eseguito nel 1738, in cui sono ridotti il molo clementino e la fabbrica del Lazzaretto con punto di vista rispettivamente da terra e dal mare rimandano ai suoi «tre quadri originali in ovato dipinti in tela per collocarli nell'Oratorio del nuovo Seminario Vaticano» (1730-1731), fatto costruire dal cardinale Annibale Albani. L'attività, al servizio della Fabbrica di San Pietro, prosegue poi ancora per altri anni sino al 13 novembre 1736, anno in cui ottiene l'incarico di architetto revisore (delle misure e conti) al posto di Filippo Barigioni promosso architetto sovrastante in sostituzione del defunto Antonio Valeri. L'anno stesso in cui il vedutista Gaspare Vanvitelli moriva, Luigi trentascienne si vedeva assegnare l'incarico ufficiale di architetto della Fabbrica di San Pietro. Ed è ormai lontana l'attività di cartonista, quando l'1 gennaio 1754 diviene, come è noto, architetto sovrastante al posto del defunto Filippo Barigioni, carica che manterrà fino alla morte. Peraltro, Vanvitelli, in ricordo della frequentazione nel laboratorio vaticano accanto all'autorevole pittore Conca, a cui fece commissio-



Fig. 15: Giacomo Palma il giovane, disegno di Matteo Perez d'Aleccio, 1567 [New York, Libreria Morgan]. L'autore era cartonista per la Basilica di San Marco nel 1580.



Fig. 16: Domenichino, cartone incollato su tela per la cappella dedicata a Santa Cecilia nella chiesa del palazzo di Luigi dei Francesi a Roma. Eseguiti ad affresco nel 1611-1614 nella scala definitiva del cartone. Il documento fa parte del *Cabinet des Dessin* [Paris, Musée de Louvre].

nare cinque tele, dipinte nel 1756-1759, per la Cappella Palatina della Reggia di Caserta. Il periodo giovanile in Vaticano facilitò Luigi a essere inserito, nel 1736, tra gli architetti della Fabbrica di San Pietro, con la nomina di revisore delle misure, e poi, agli inizi del 1754, al conferimento dell'incarico di soprastante della medesima. Ma non va trascurato altresì la circostanza, precedente ai suddetti prestigiosi incarichi, della sua ammissione, il 4 gennaio 1733 alla romana Accademia di San Luca dove il padre Gaspare era stato ammesso nel 1711 con il favore di papa Clemente XI. Tra gli Arcadi Luigi assunse il nome di Archimede Fidiaco che accomuna gli atteggiamenti



Fig. 17: Domenichino, cartone incollato su tela per la cappella dedicata a Santa Cecilia nella chiesa del palazzo di Luigi dei Francesi a Roma. Eseguiti ad affresco nel 1611-1614 nella scala definitiva del cartone. Da notare la griglia geometrica per la posizione della composizione sulla parete da affrescare. I frammenti del disegno per comporre il cartone di Domenichino sono incollati su tela. Essi, insieme alla forellatura dei contorni delle figure segnalano l'antichità del cartone.

scientifici a quelli artistici peculiari all'attività di architetto.

Conclusioni

Il cartone nelle sue peculiarità di documento primigenio, in uso dalla metà del Quattrocento-



Fig. 18: Matteo d'Aleccio, *Mustapha Pasha*, affresco sulla battaglia di Sant'Elmo.



Fig. 19: Matteo d'Aleccio, *Mustapha Pasha*, affresco sulla battaglia di Sant'Elmo.

to ai tempi nostri, ritroviamo interpolate nelle composizioni le figure umane e quelle naturali che ripropongono eventi di vario genere e scorcii, trascendendo il dato storico. Ovunque i disegni e i relativi cartoni, quando custoditi in collezioni pubbliche e private, costituiscono composizioni di forte fascino percettivo, suscitano considerazioni molteplici sulla natura del procedimento e restituiscono acquisizioni sulle attività artistiche degli autori. È da sottolineare che il cartone, nella sua testimonianza materica, significa rivedere il momento progettuale nella fase iniziale e acquisire la costruzione delle immagini realizzate con l'uso del tran-

sfert sulle tele o su pareti; in entrambi i casi è possibile ricostruire le forme e gli impianti compositivi inerenti a opere di decorazione, oltretutto a datare la presenza dell'artefice e la sua ideazione artistica. Ai fini della ricerca, si può sottolineare che le similitudini dei due momenti operativi nel procedere della fase su tela a quella che possiamo ammirare sulle pareti nello spazio architettonico che coinvolge il nostro sguardo nel segno che diviene immagine e dell'anatomia pittorica che riguarda l'estetica della figura umana, la forma e le relative espressioni nel contesto gli elementi che scenograficamente contengono le figure d'ogni genere. In dettaglio, nelle pagine della pubblicazione, si evince la narrazione e con evidenza il passaggio dal genere della pittura su tela alla trasposizione in altra struttura, quella musiva con materiale lapideo.

Volendo compendiare i valori del cartone possiamo pensare al suo supporto materico come elemento di transfert tra pensiero, comunicabilità e operatività e, nel dettaglio, l'unicità del pensiero nella molteplicità in laboratorio di più persone.

I cartoni restano, nello studio di un artista, l'umanità nella molteplicità di espressioni del tempo ma anche etica ed emozione in atteggiamento unificante della conoscenza. Il cartonista Vanvitelli in tale attività pone il suo pensiero introspettivo e applica i principi operativi esplicitando in essi i valori umani. Nella resa traspare la reazione, la chiarezza visiva e l'armonia che crea, nel Vanvitelli il suo suggestivo valore reso alle figure che compongono ciascuna pala.

Bibliografia

- ALISIO, G.C. (1971). *Sviluppo urbano e struttura della città di Napoli*, in *Storia di Napoli*, vol. VIII, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BLOCH, M. (1993). *Apologia della storia o Mestiere di Storico*, Torino, Einaudi.
- DE SETA, C. (1998). *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Electa Napoli.
- DE SETA, C. - MARIN, B., a cura di (2008). *Le città dei cartografi: studi e ricerche di storia urbana*, Napoli, Electa Napoli.
- GENTILE, A. (1980). *Caserta nei ricordi dei visitatori stranieri*, Napoli, Società Editrice Napoletana.
- HANTECOEUR, L. (1910). *I mosaicisti sanpietrini del Settecento*, in «L'arte di A. Venturi», XIII, 13, p. 451.
- LAVAGNE, H. (1984). *Les maîtres-mosaïstes de l'Antiquité au XVIIIe siècle*, in «Bulletin Monumental», tome 142, n°3, pp. 309-316.
- ROBOTTI, C. (1959). *Portici e le sue ville*, in «Annuario dell'Istituto M. Melloni, a. 1955-1958», Portici, pp. 267-272.
- ROBOTTI, C. (1979). *L'opera di Gioffredo e Vanvitelli per il giardino di villa Campolieto*, in «Storia dell'arte», n. 35, pp. 49-58.
- ROBOTTI, C. (1983). *Mosaico e Architettura. Disegni, sinopie, cartoni*, Napoli, Ferraro.
- STRAZZULLO, F. (1973). *Introduzione all'epistolario Vanvitelliano della Biblioteca Palatina di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 249-271.