

La collezione di disegni con misure di Isidro González Velázquez nella Real Academia de San Fernando di Madrid Monumenti dell'antica Roma e altri appunti

Jorge García Sánchez

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract Isidro González Velázquez's experiences and works in Italy, sponsored by the monarch Charles IV with the purpose of studying the antiquities of Rome, are better known than those of the rest of the Spanish *pensionados* of the eighteenth century, thanks to the conservation of plans, drawings and documents of the architect in different institutions. Recently, the Real Academia de San Fernando acquired an important collection of drawings with measures by Velázquez, mostly related to classical monuments. This collection comes to enlighten the fieldwork system of Velázquez, and in general of the students of architecture of his time, the state of conservation of the constructions he was interested in (the temples of the Forum, the Theatre of Marcellus, the Forum of Augustus, etc.) and the professional relationships that he established in order to carry out the measurement of these classical buildings.

Keywords Isidro González Velázquez. Real Academia de San Fernando. 19th century Rome. Ancient Rome. Temple of Antoninus and Faustina. Theatre of Marcellus. Forum of Augustus. Charles Heathcote Tatham. Villa Borghese.

Sommario 1 I disegni con misure di Isidro González Velázquez nella Real Academia de San Fernando a Madrid. – 2 Disegni di monumenti della Roma antica. – 3 Conclusioni.

Il panorama della ricerca sugli artisti spagnoli che si recarono in Italia – in particolare, a Roma – nel diciottesimo secolo, sovvenzionati dalla Real Academia de San Fernando o dalla Corona, così come sugli artisti che viaggiarono a spese proprie o finanziati da un mecenate in particolare, si è ravvivato negli ultimi anni grazie alle pubblicazioni sui taccuini di diversi pittori, il cui interesse estetico e

documentale è stato reso pubblico in occasione di recenti esposizioni museali.¹ Quello più noto e più volte analizzato è il quaderno italiano di Francisco de Goya, acquistato nel 1993 dal Museo Nazionale del Prado. A questo si aggiungono i tre quaderni di José del Castillo, quello di Mariano Salvador Maella, conservati nella medesima istituzione (quest'ultimo venne aggiunto ai fondi del Prado

Il presente articolo è stato realizzato durante un soggiorno in qualità di Visiting Scholar presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, tra il settembre e il novembre del 2020. Colgo l'occasione per ringraziare il suddetto Dipartimento e il Professor Luigi Sperti per la loro accoglienza. Sono inoltre grato alla Dott.ssa Myriam Pilutti Namer per la revisione editoriale del testo.

1 Ad esempio, quella tenuta presso il Museo Nacional del Prado tra l'ottobre del 2013 e il febbraio del 2014. Cf. Matilla Rodríguez, Zolle 2013a.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-03-03
Accepted	2021-03-31
Published	2021-07-26

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation García Sánchez, J. (2021). "La collezione di disegni con misure di Isidro González Velázquez nella Real Academia de San Fernando di Madrid. Monumenti dell'antica Roma e altri appunti". *MDCCC*, 10, 11-44.

nel 2005), il quaderno di Domingo Álvarez Enciso, che si trova presso il Museo Nazionale d'Arte della Catalogna dal 1957 e, infine, quello di Antonio Primo, in questo caso uno scultore, contenuto nel catalogo del Meadows Museum di Dallas (Maitta, Zolle 2013b; Gallego García 2013; 2016). Le pagine di questi quaderni di appunti rivelano informazioni fondamentali sull'esperienza biografica del viaggio in Italia dei rispettivi autori, poiché in essi vennero plasmate, attraverso tavole e bozzetti, le impressioni acquisite quotidianamente nel corso delle loro visite a musei, chiese, ville nobi-

liari, e delle loro escursioni nei dintorni di Roma, al punto da trasformare questi libretti in un elenco dei modelli pittorici e scultorei alla base della formazione artistica dell'epoca. I pittori che hanno dipinto la vita quotidiana degli artisti, come Hubert Robert (1733-1808), grazie ai propri disegni ci permettono di comprendere in quale modo i giovani artisti facessero uso di questi quaderni: seduti per terra nei Musei Capitolini o nei giardini, a copiare vestigia dell'arte antica; o sparpagliati per i portici dei palazzi a riprodurre le statue romane.

1 I disegni con misure di Isidro González Velázquez nella Real Academia de San Fernando a Madrid

A differenza dei bozzetti degli artisti citati, finora è passata piuttosto inosservata una collezione di schizzi corredati di misure realizzati dall'architetto madrileno Isidro González Velázquez (1765-1840), ubicata anch'essa presso la Real Academia de San Fernando a Madrid. Tale trascuratezza è probabilmente dovuta alla sua recente acquisizione mediante il lascito economico che Fernando Guitarte y García de la Torre donò all'Academia, lascito che è servito ad acquistare la collezione dai discendenti dell'architetto.²

Questa raccolta di 169 *papeles* sfusi era già disponibile per la libera consultazione sulla pagina web dell'istituzione, dopo che Maria Giulia Rinaldi, Paloma Matesanz ed Esmeralda Toribio avevano meritoriamente catalogato tutti i fogli nel 2020. A tale processo di catalogazione hanno collaborato, tra gli altri specialisti, i dottori Lucrezia Ungaro, Claudia Valeri, José Maria Luzón Nogué e il sottoscritto, seppure in modo parziale.³ Parlare di *papeles* non è scontato: sebbene la maggioranza di quei 169 fogli contenga, tra le altre cose, bozzetti pieni di misure precise di monumenti romani, alcuni di questi fogli presentano annotazioni numeriche scarsamente o per nulla corredate da una rappresentazione grafica (IGV-109-111 e 148), la trascrizione di un'iscrizione tardo-antica (IGV-141-143) o l'occhiello che apporta il titolo e riguarda lo studio di un edificio o di alcuni elementi ingegneristici (come IGV-017, nel caso del Tempio di Vesta a Tivoli, o IGV-115, in quello dei mulini sulle barche del Tevere). Il presente lavoro non intende fornire un commento su ciascuno dei disegni di Isidro Velázquez, nome con cui firmava le proprie opere; l'intenzione

è quella di concentrarsi su una selezione di questi, ovvero sui disegni che contengono i risultati della sua attività sul campo tra le vestigia dell'antichità e che ci svelano il suo metodo di lavoro; inoltre, lo scopo è di metterli in relazione con altri disegni e piante dell'architetto che sono giunti fino a noi; allo stesso modo, verrà fornito un commento sintetico su alcuni disegni significativi che si collegano alle relazioni artistiche e professionali che l'artista stabilì a Roma, attorno a Villa Borghese. qualora si desiderasse approfondire le caratteristiche dell'intera collezione grafica e verificare la varietà delle tematiche affrontate, rimando alla consultazione della banca dati messa a disposizione dall'Academia nella sezione dedicata alle collezioni di architettura. Oltre ai già citati appunti tecnici sulle edificazioni antiche, l'architetto spagnolo disegnò fabbriche moderne, come l'Arsenale del Porto di Ripa Grande e il palazzo di Caprarola (IGV-021 e 035-049); si interessò agli aspetti decorativi della macchina teatrale e della copertura del Teatro Argentina, al sistema di circolazione e immagazzinamento delle acque e alle pompe nelle case e nei palazzi di Roma (inclusi i dispositivi idraulici del Collegio Romano e del Palazzo Borghese, IGV-079-080), oltre ai già menzionati mulini sopra i natanti sul Tevere e ad altre strutture idrauliche (IGV-006, 074-084, 115-22); tracciò a matita, e poi ripassò a colori, le corone di acanto, i caulicoli e i fiori di abaco dei capitelli corinzi, probabilmente del Pantheon, e registrò le proporzioni di basi e capitelli (IGV-023-034).

Isidro Velázquez rappresenta senza dubbio la figura più suggestiva tra tutti gli architetti spa-

² Sebbene sulla pagina web dell'Academia risulti acquisita nel 2018, mi è stato possibile consultarla già dalla fine del 2016. <https://www.academiacolecciones.com/arquitectura/isidro-gonzalez-velazquez.php>.

³ Notizia pubblicata in data 29 luglio del 2020 all'indirizzo <https://www.academiacolecciones.com/noticias/?id=concluida-la-catalogacion-del-fondo-de-dibujos-italianos-de-isidro-gonzalez-velazquez>.

gnoli che viaggiarono a Roma nella seconda metà del diciottesimo secolo.⁴ Si trattenne in Italia dal dicembre del 1791 al settembre del 1796, sovvenzionato direttamente dal monarca Carlo IV anziché dalla Real Academia de San Fernando, come accadeva di solito e come era avvenuto anche per lo stesso maestro di Velázquez, il famoso Juan de Villanueva, trenta anni prima. Per questo motivo godette di una certa libertà professionale nei movimenti e nella scelta dei modelli architettonici, libertà di cui non usufruirono gli altri architetti *pensionados* ('borsisti') nella Roma di quegli anni, Silvestre Pérez (1767-1825) ed Evaristo del Castillo (1769-1798), stipendiati dall'Accademia di Madrid e, pertanto, obbligati ad adempiere a un programma imposto. Quest'ultimo consisteva nell'invio annuale di disegni architettonici, che dimostrassero la competenza, la messa a frutto del soggiorno romano e il progresso del borsista. Questi *envios* ('invii') erano valutati dalla corporazione artistica secondo un programma rimasto invariato sin da quando la prima tornata di *pensionados* aveva messo piede a Roma nel 1747.⁵ Occorre sottolineare una differenza fondamentale tra l'esperienza di Isidro Velázquez e quella dei suoi compagni Pérez e Castillo: questi poté, infatti, viaggiare nell'Italia meridionale, dove visitò Pompei, Paestum e Pozzuoli, oltre a una serie di località del centro e del nord (in Toscana, Lombardia e Veneto). Non vi è alcun borsista di cui si conoscano tanti disegni, distribuiti tra la Biblioteca Nacional de España (BNE), la Real Academia de San Fernando e varie collezioni private, ai quali si aggiungono gli schizzi di cui tratterò in questa sede. Non sono sopravvissuti schizzi con misure né dei *pensionados* anteriori né di quelli posteriori a Isidro Velázquez, dato che il *Libro de barios adornos de las mejores fabricas de Roma asi antiguas como modernas [...]*, a opera di Domingo Lois Monteagudo e relativo al suo soggiorno a Roma insieme a Juan de Villanueva dal 1759 al 1764, ha un significato diverso, poiché non riporta progetti architettonici né misure; gli *adornos* a cui si fa riferimento nel titolo sono capitelli, sculture, aree, fregi, fontane, vasi eccetera che Monteagudo mise su carta nel corso delle sue peregrinazioni nei giardini delle ville, delle sale dei musei, delle chiese e, senza dubbio, davanti ai monumenti, a guisa di catalogo personale da cui trarre ispirazione per la decorazione dei progetti architettonici posteriori, una volta torna-

to in Spagna (Cervera Vera 1985; Díez del Corral 2014). I *pensionados* che si attenevano ai dettami della Real Academia de San Fernando ricevevano istruzioni – più o meno precise – imposte dal corpo docente dell'istituzione: in esse – come indicato dal regolamento degli scultori del 1758 – si richiedeva ai *pensionados* di portare sempre con sé i «*libros de memoria*», taccuini su cui appuntare le opere più significative incontrate nei templi, nei palazzi, nei giardini, segnalandovi specificatamente anche le fonti (Alonso Sánchez 1976, 98). I già citati architetti compagni di Isidro Velázquez, ovvero Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo, furono insistentemente esortati a prendere sempre appunti in ogni momento del processo di misurazione delle rovine e a riflettere sui loro pregi e difetti: i resti del passato, infatti, non si dovevano soltanto visitare, ma anche studiare, e vi ci si doveva avvicinare con serietà e competenza per decifrarne la logica costruttiva. Sappiamo che l'Accademia non si faceva carico di pagare i fogli che i *pensionados* scarabocchiavano con i loro abbozzi precedenti, ma solo quelli che contenevano il progetto definitivo inviato a Madrid, almeno secondo quanto indicato a Juan de Villanueva e a Domingo Lois Monteagudo nel 1759.⁶

Le carte di Velázquez sono carte sparse che non compongono un vero e proprio taccuino, per quanto la loro funzione sia la medesima di questi album rilegati: le immagini ivi contenute funsero talora da base per più ampi progetti di studio architettonico dell'edilizia romana, talaltra rimasero su carta come possibili riferimenti per il futuro, mentre in altri casi si trattò di meri capricci e intuizioni del momento. La raccolta più simile a quella dell'Accademia qui in esame appartiene all'architetto britannico John Soane e si trova presso l'omonimo museo di Londra. Nei fondi di altre istituzioni londinesi come il Victoria and Albert Museum e il Royal Institute of British Architects (RIBA) figurano libricini di schizzi e bozzetti di altri architetti di nazionalità inglese: nella prima si trovano *The Franco-Italian Album* (1749-55) di William Chambers e i disegni di Charles Heathcote Tatham (realizzati durante il suo viaggio in Italia tra il 1794 e il 1796); nella seconda, i blocchi da disegno di John e Robert Adam, datati tra il 1748 e il 1750, in cui traspare lo spirito decorativo del *Libro de barios adornos* di Monteagudo, con il quale mostrano numerose affinità. I fogli sciolti di Soane, ai quali si possono collega-

⁴ Per quanto riguarda il viaggio a Roma di questo architetto, cf. Navascués Palacio 1982, 70-1, 161-3; García Sánchez 2002; 2011a, 75-92; Moleón 2003, 313-29; 2009, 19-42.

⁵ Notizie generali sulle borse di studio in architettura si trovano in García Sánchez 2004; 2006; 2013.

⁶ Archivo de la Real Academia de San Fernando (da ora in poi RABASF). Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-69, sig. 3-82. Junta ordinaria di 29 aprile del 1759, 48.

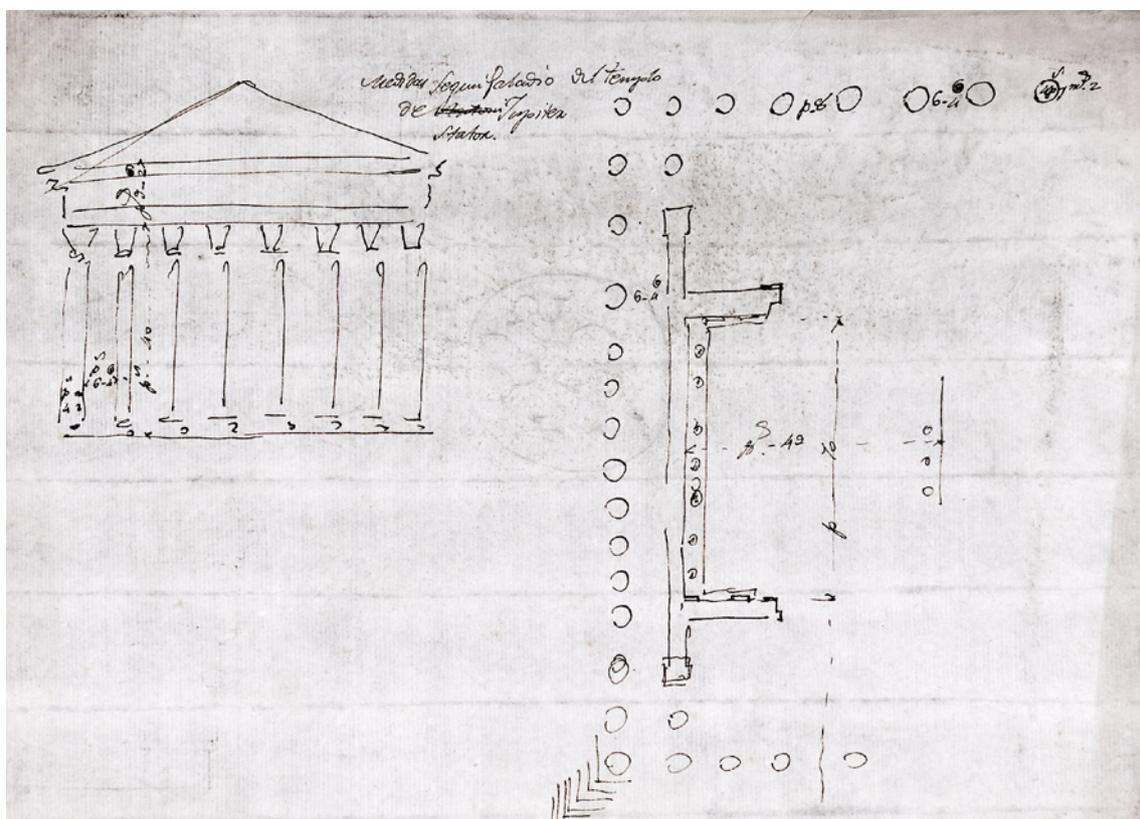


Figura 1 Isidro Velázquez, *Misure del Tempio di Giove Statore secondo Palladio*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-132. Foto © RABASF

re quelli di James Stuart raffiguranti chiese e palazzi di Venezia e Firenze (1750) conservati presso il RIBA ed eseguiti dal 1778 al 1780, costituiscono dei veri «measured drawings» di architettura, gran parte dei quali riguarda monumenti romani, chiese e i palazzi, a cui occorre aggiungere un paio di «Italian sketchbooks» e un quaderno di schizzi, anch'esso fitto di disegni con misure di monumenti romani (ad esempio, del Colosseo e del portico di Ottavia) e testimonianze del suo passaggio per Pozzuoli, Pompei, Paestum, Napoli e altre località.⁷ Tornerò più avanti su alcuni dei personaggi citati e sulle loro opere.

In concordanza con i disegni conservati presso la Biblioteca Nacional de España, i bozzetti di Isidro Velázquez racchiudono l'intero lavoro di un *pensionado* attorno alla pianificazione dello stu-

dio di un monumento, quello che i borsisti ufficiali dell'Accademia indicavano con il termine di 'envío'. Il primo passo era costituito dalla ricerca nella biblioteca delle fonti greco-romane e dei passi dei celebri trattatisti rinascimentali che avevano scritto su un determinato edificio o glossato l'opera di Vitruvio, come Serlio, Palladio, Vignola, Daniele Barbaro e Claude Perrault, secondo le indicazioni delle regolamentazioni accademiche. Se si osservano IGV-169 e i disegni IGV-50, IGV-132 e IGV-147, è possibile visualizzare un'esemplificazione di questa attività. Qui Velázquez riportò l'indice dei primi volumi di *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-24) di Bernard de Montfaucon, con l'elenco manoscritto di alcuni dei monumenti che in seguito sarebbero stati oggetto della sua attenzione, così come i templi di Antonino e Faustina,

⁷ Mi riferisco a *Italian Sketches and Memoirs, 1778-79* (SM volumen 164), *Italian Sketches, 1779* (SM volume 39) e *Notes Italy & Italian Language, 1780* (SM volume 162). I disegni con misure si trovano in *Soane in Italy: Measured Drawings Made or Copied, 1778-80*. I taccuini e disegni degli autori citati sono accessibili attraverso i cataloghi online delle rispettive istituzioni.

di Giove Statore, di Vesta e della Sibilla a Tivoli e quello di Nimes (la Maison Carrée),⁸ l'Anfiteatro Castrense e il Teatro di Marcello, su cui torneremo più avanti, dato l'interesse che ne suscita la pianta.⁹ Non è possibile localizzare le indagini bibliografiche di Velázquez in una biblioteca specifica ma, grazie al *Diario* del drammaturgo Leandro Fernández de Moratín, sovvenzionato dal politico Manuel Godoy perché si formasse nei campi della letteratura e della drammaturgia in Italia (1793-96), sappiamo che almeno i borsisti Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo frequentavano abitualmente sia la Biblioteca Vaticana sia quella della Sapienza, luoghi dove potevano incontrare gli ex gesuiti spagnoli residenti a Roma (Fernández de Moratín 1968, 122, 159). Con grande probabilità Velázquez avrebbe potuto far parte di questo gruppo di compatrioti che avevano accesso ai volumi della Vaticana con maggiore o minore disinvoltura in base ai servizi del Bibliotecario della Santa Chiesa dal 1779, e Segretario di Stato, il cardinale di origine spagnola Francesco Saverio de Zelada. L'abate Juan Andrés, contemporaneo di Velázquez, tuttavia, si lamentava del disordine dei cataloghi e del fatto che, nonostante il *billete* scritto a mano da Zelada, era quasi impossibile che i custodi, spesso assenti, aprissero gli armadi che conservavano i preziosi libri e manoscritti, e lo stesso Moratín alludeva alle difficoltà insite in una sede in cui ogni richiesta implicava una chiave, una serratura e un permesso, fino al punto da indurre un intellettuale a perdere la voglia di farsi una cultura (Andrés y Morell 2004, 77-80; Fernández de Moratín 1988, 339). Molto diverse risultarono le visite dell'inquirente Nicolás Rodríguez Laso nel 1788, o dell'umanista José Viera y Clavijo nel 1780, che accompagnava nel suo Grand Tour il marchese di Santa Cruz, ai quali furono mostrate le opere più antiche e rare; Zelada ricevette personalmente Viera y Clavijo e i relativi accompagnatori, e li omaggiò con cioccolata e sorbetti (Rodríguez Laso 2006, 507-8; Viera y Clavijo 2006, 94-5).¹⁰

Tornando ai disegni, il borsista di Carlo IV incluse in essi le misure indicate da Palladio e Desgodetz per il Tempio di Antonino e Faustina, e del primo architetto anche le misure che ave-

va preso del Tempio di Giove Statore, il cui nome, com'è noto, veniva attribuito all'epoca al luogo di culto di Castore e Polluce, famoso per le sue tre colonne, che si ergevano nel Foro e le cui proporzioni l'architetto madrilenno si propose di determinare [fig. 1]. La normativa redatta specificamente per Pérez e Castillo nel 1791 imponeva che i resti architettonici che avrebbero disegnato venissero misurati *in situ* e non copiati dalle stampe, sebbene si ricordasse loro che era necessario consultare sia quelle che i libri per controllarne il contenuto, secondo quanto avveniva in ambito archeologico.¹¹ Curiosamente, alcuni decenni prima, ed esclusivamente per abbassare il costo delle impalcature e degli operai necessari ad affrontare i progetti di studio, l'Academia aveva acconsentito che Domingo Lois Monteagudo eseguisse una misurazione soltanto parziale del Pantheon e che completasse il resto delle informazioni rivolgendosi al volume di Antoine de Desgodetz su *Les edifices de Rome dessinés et mesurés très exactement* (Parigi, 1682), che Monteagudo esaminò presso la biblioteca di Palazzo Corsini (López de Meneses 1934, 31). I piani prodotti e le misure calcolate dagli architetti spagnoli e dai loro colleghi europei passavano allora attraverso il filtro dei principi stabiliti dagli eruditi rinascimentali e illuministi che li precedettero nello studio delle vestigia classiche e soprattutto da quelli di Desgodetz. Si sentivano orgogliosi di poter correggere gli errori commessi dal francese, ad esempio nel caso del Tempio di Vesta a Tivoli o di quello di Giove Statore, di cui aveva modificato le proporzioni per adattarlo alla sua ricostruzione ideale, e confrontavano le sue misure con quelle raccolte nelle ultime esplorazioni tra le rovine, criticando la sua maniera anacronistica di rappresentare la realtà (Pinon, Amprioz 1988, 86-7; Salmon 2000, 35, 38). In fin dei conti, anche Desgodetz aveva pensato di verificare le proporzioni delle antichità romane convinto che i suoi predecessori non avessero eseguito tale compito con la medesima accuratezza, seppure rinfacciasse le inesattezze commesse da Palladio, Serlio, Labacco e Roland Fréart de Chambray a causa degli operai che avevano impiegato, incapaci di raggiungere le parti superiori dei monu-

⁸ Al suo ritorno in Spagna nel 1796, l'architetto studiò a Nimes la Maison Carrée, quelli noti come Bagni di Diana e il Pont du Gard. Cf. *Galería de Ingenios Contemporáneos* 1836, 3.

⁹ Qui Velázquez commise un errore nel segnalare l'esposizione del francese sul Teatro di Marcello e l'inclusione della sua pianta in II, 2, invece che in III, 2 (Mountfaucón 1772, 236, fig. CXL).

¹⁰ Nel suo viaggio in Italia del 1770, e con il cardinale Albani ancora direttore della Biblioteca Vaticana, il compositore Charles Burney segnalava che per accedere all'istituzione, consultare libri e manoscritti e prendere appunti, bisognava soltanto redigere una memoria, che compilò lo stesso Albani. Cf. Burney 2014, 312-13.

¹¹ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede. Leg. 362. Exp. 28. Copia delle Istruzioni consegnate a Pérez e Castillo il 3 luglio del 1791.

menti o di portare alla luce le vestigia sotterrate (Desgodetz 1779, x).

Desgodetz ricordava sin dalla prefazione al suo trattato l'enorme costo economico e i grandi sforzi fisici che comportava produrre progetti di pianta, facciata e sezione dei monumenti, disegnare gli elementi ornamentali, disporre scale e impalcature, realizzare scavi e soprattutto verificare le loro dimensioni, cosa che effettuò in diverse occasioni durante i sei mesi della sua missione. Raffigurare fedelmente gli edifici classici di Roma fino al minimo dettaglio richiedeva solitamente collaborazione tra gli architetti, al fine di diminuire le spese, condividere le impalcature innalzate negli edifici antichi, rendere agile il lavoro e garantire maggiore efficienza, oltre ad accrescere e diversificare il repertorio delle costruzioni disegnate. Per questa ragione, allo stesso modo, lo scambio tra compagni di professione - compatrioti o di nazionalità diverse nella variegata e cosmopolita comunità artistica romana - di bozzetti e disegni da ricopiare era una pratica comune, e spettava ai fruitori (o, se vogliamo, alla loro etica) la scelta di mantenere quei disegni anonimi, segnalarne l'autore oppure - come a volte accadeva - firmare col proprio nome, facendoli passare per una creazione propria. In tal senso, è stato più volte pubblicato l'aneddoto per cui sia John Soane sia il mercante d'arte e cicerone scozzese James Byres presero in prestito i piani di George Dance the Younger del Tempio di Vesta a Tivoli: il primo, con l'obiettivo di copiarli aggiungendovi la propria firma (avendo perso nel viaggio di ritorno in Inghilterra i propri schizzi sulla stessa tematica); il secondo, con l'intento di vendere copie ai viaggiatori del Grand Tour, certamente senza il consenso di Dance, doppiamente raggirato (Lever 2010, 171; De La Ruffinière du Prey 1982, 149). Soane, d'altra parte, stabilì un'alleanza professionale con Thomas Hardwick attorno al 1778 - e, un anno dopo, con l'italiano Luigi Trezza a Verona - testimoniata da tutti i disegni simili risalenti al periodo in cui entrambi gli architetti britannici vissero a Roma (De La Ruffinière du Prey 1982, 148-63). I borsisti spagnoli non rappresentarono un'eccezione a questo costume di intraprendere le misurazioni delle antichità in équipe, come di fatto si riscontra sia negli invii a Madrid di Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo, di cui l'Academia conserva solo un piano della villa erroneamente chiamata 'Villa di Mecenate', sia nei disegni completati e negli schizzi con misure di Isidro Velázquez. Nel 1796, terminata la

borsa di studio, il discepolo di Villanueva rendeva noto all'Academia che tutti gli studi realizzati a Roma erano stati compiuti in compagnia dei due borsisti sovvenzionati dalla corporazione artistica (García Sánchez 2011a, 62), e molti altri riferimenti provenienti da antiquari e incisori italiani, testimoni diretti dell'impegno dei tre giovani, portano nella stessa direzione. In una dissertazione sulla topografia del Foro repubblicano e dei fori imperiali, e sull'impegno dei borsisti stranieri nel «determinare con la maggior accuratezza le forme e disposizioni degli edifici antichi», Luigi Canina (1845, prefazione) citava espressamente i lavori di Castillo e Velázquez nel Campo Vaccino - probabilmente nel Tempio di Antonino e Faustina o in quello di Giove Statore, *envíos* del 1793 di Pérez e Castillo, rispettivamente, e di cui Velázquez possedeva i lavori.¹² Nel 1796, Silvestre Pérez scelse di spedire all'Academia, a dimostrazione dei suoi progressi, i disegni del Teatro di Marcello, mentre Evaristo del Castillo, nei dintorni, elaborava le sue riproposizioni del Portico di Ottavia. José Nicolás de Azara, ambasciatore della monarchia borbonica presso la Santa Sede, assicurava al segretario dell'Academia madrilenica che entrambi si trovavano in una fase molto avanzata del progetto del Teatro di Augusto, lasciando intendere che il risultato finale si sarebbe concretizzato in una raccolta di disegni congiunti. Non menzionava Velázquez, ma lo fecero invece due incisori italiani: l'abate Angelo Uggeri, che su una pianta del Teatro a opera dei borsisti spagnoli individuava Pérez e Velázquez come coloro che si erano occupati del monumento del Campo Marzio nel 1794, e Giovanni Battista Cipriani, il quale vi aggiungeva Castillo e data le ricerche dei tre architetti al 1794 (Uggeri 1801, tav. XIX).¹³ Il volume di architettura greco-romana che il senese Cipriani diede alla luce nel 1803, il terzo e definitivo dei *Monumenti di fabbriche antiche*, introdusse otto tavole dei disegni eseguiti dai borsisti (pianta, sezioni, dettagli dell'ornamentazione e degli ordini) in seguito riutilizzati da padre Pedro José Márquez - uno degli ex gesuiti appartenenti al circolo culturale di José Nicolás de Azara e complice abituale nella produzione archeologica dei borsisti - in un'enciclopedia vitruviana che lasciò manoscritta (Cipriani 1803, tavv. II-IX; Flores Flores 2014, 598-603, tav. 15).

I procedimenti indicati per il Teatro di Marcello dovettero essere imitati nel resto degli invii di Pérez e Castillo relativi ai templi di Giove Statore e di Antonino e Faustina (1793) e del Santuario di

¹² Di Velázquez si conservano sei rilievi del Tempio di Antonino e Faustina. Biblioteca Nacional de España (di qui in avanti, BNE), BA-1185-1190. Cf. Barcia 1906, 191.

¹³ Sui disegni pubblicati da Uggeri e Cipriani, cf. García Sánchez 2008.

Ercole Vincitore di Tivoli (1794), che allora si attribuiva alle vestigia della Villa di Mecenate. Evaristo del Castillo spiegava al segretario dell'Accademia che aveva deciso di scegliere il Tempio di Antonino e Faustina tra tutti gli studi sull'antichità che erano stati elaborati e di trasporli in bella copia «atreviéndome a completar el resto [de lo poco que se conserva] según las escasas noticias que han quedado de dicho templo».¹⁴ Così, i disegni definitivi, quelli completati in casa propria, e che considerava meritevoli di essere presentati ai professori di Madrid, derivavano dagli schizzi con misure e dal quaderno contenente bozzetti di una serie di costruzioni romane, realizzati senza dubbio nel corso del 1792 in compagnia di Pérez e di Velázquez; è molto probabile che le tre raccolte di studi assomigliassero a quelli di quest'ultimo e comprendessero disegni originali, copie scambiate tra i tre architetti e misurazioni effettuate assieme. Tuttavia, Velázquez poté anche contare sull'aiuto di altri collaboratori, il londinese Charles Heathcote Tatham (1772-1842) e, in misura minore, l'italiano Mario Asprucci (1764-1804). Ce ne informano John Ingamells, che nel 1997 pubblicò il dizionario di viaggiatori inglesi del Grand Tour, e Susan Pearce e Frank Salmon, che nel 2005 trascrissero la corrispondenza e un frammento autobiografico di Tatham (Ingamells 1997, 955; Pearce, Salmon 2005). Questi si trattenne in Italia tra gli anni 1794 e 1796, parzialmente finanziato da Henry Holland, nella cui bottega era stato impiegato e per il quale operò come agente da Roma procurandogli calchi in gesso e pezzi originali di elementi architettonici, così come disegni di ornamenti e frammenti classici adatti alla decorazione di interni, esperienza che gli servì per accumulare un immaginario di motivi archetipici che in poco tempo videro la luce nel suo famoso *corpus* di incisioni. Tale *corpus* ebbe un successo immediato tra gli architetti britannici e vide successive riedizioni, traduzioni e ampliamenti (Tatham 1799).¹⁵ Morto Holland, i circa 250 reperti della collezione passarono nelle mani di Sir John Soane, il quale li conservò nella propria abitazione di Lincoln's Inn Fields. Nell'ottobre del 1795, Tatham raccon-

tò a Holland che, dalla fine del mese di luglio e fino alla fine del settembre dello stesso anno, aveva avuto la fortuna di misurare e disegnare assieme a Velázquez le migliori costruzioni antiche, tra cui il Tempio di Giove Statore, quello di Giove Tonante (in realtà, il Tempio di Vespasiano), quello di Vesta a Tivoli e il Teatro di Marcello, e di aver così abbattuto i costi e accelerato i tempi di esecuzione dei lavori, mantenendo la precisione richiesta. Inoltre, informava il proprio maestro che, sempre assieme allo spagnolo, aveva riprodotto approssimativamente cinquanta tazze, vasi, console, piedistalli, treppiedi, urne e diverse statue egizie del Museo Pio-Clementino, disegni che metteva a disposizione di Holland. Il giovane inglese visitò il Meridione d'Italia nel mese di novembre – Velázquez ebbe modo, senza dubbio, di consigliarlo negli aspetti pratici del viaggio – e, nel mese di dicembre, al suo ritorno a Roma, continuò a completare il proprio album di disegni con il borsista e con Mario Asprucci (Pearce, Salmon 2005, 5, 44, 87). Queste nuove indagini eseguite da Velázquez sulle costruzioni romane vanno intese come una revisione delle misure già prese negli anni precedenti – Desgodetz scriveva che doveva rivedere i disegni molte volte –, o come l'esigenza di aggiustare le misure di alcuni monumenti che intendeva riprodurre in bella copia e a cui voleva dare forma definitiva: è curioso che sei disegni conclusi, conservati presso la Biblioteca Nacional de España, coincidano con il Tempio di Vesta, enumerato da Tatham.¹⁶ È anche possibile che in quel momento Velázquez intendesse tornare con il suo collega inglese a visitare alcuni dei monumenti da cui si proponeva di estrarre dei gessi, poiché sappiamo che aveva inviato al suo maestro una raccolta di 84 calchi di edifici antichi, a beneficio dell'istruzione degli apprendisti di Juan de Villanueva. La spedizione dei modelli venne portata a termine in maniera intermittente – «en varias épocas fué remitiendo», si legge in una lettera successiva riferita ai suoi lavori –,¹⁷ pertanto suppongo che abbia riunito una quantità indeterminata di gessi prima di iniziare la propria relazione professionale con Tatham, il quale per il resto, salve esigue coincidenze, fece

¹⁴ RABASF. leg. 1-49-6. Lettera di Evaristo del Castillo a Isidoro Bosarte del 20 giugno del 1793.

¹⁵ Alcuni anni dopo, Tatham pubblicò anche *Etchings, representing fragments of antique Grecian and Roman architectural ornament: chiefly collected in Italy, before the late revolutions in that country, and drawn from the originals*, London 1806. Cf. Buckrell Pos 2002; Casola 2018.

¹⁶ BNE. BA-1191-1196. Cf. Barcia 1906, 192.

¹⁷ Archivo Generalde Palacio (di qui in avanti, AGP). Documentazione Personale. C^a. 1319/3. Isidro González Velázquez. Lettera di Isidro Velázquez al duca di San Carlos del 9 gennaio 1815. Non ho rinvenuto nell'Archivio di Stato di Roma nessuna autorizzazione relativa all'origine di questa collezione di calchi, poiché senza dubbio per questo genere di *envíos* non era necessaria. Ad esempio, tra il 1768 e il 1787 si riscontra in tale archivio soltanto una sollecitazione relativa all'invio di gessi da parte di un architetto francese, che la effettuava poiché i calchi erano accompagnati da una serie di marmi e anche di stampe. Archivio di Stato di Roma (di qui in avanti, ASR). Camerale II. Antichità e Belle Arti. Busta 12.

pervenire al suo mentore a Londra una raccolta di carattere ben differente da quella di Velázquez, basata soprattutto su pezzi del Vaticano (sebbene nei suoi invii a Holland trovarono posto anche motivi ornamentali e architettonici del Tempio di Marte Ultore o di quello di Giove Tonante) (Pearce, Salmon 2005, 2, 34, 48). Da parte sua, Villanueva ricevette dal suo alunno calchi del tiburtino Tempio di Vesta, dei templi di Giove Tonante, di Giove Statore e di Antonino e Faustina del Foro, del Teatro di Marcello, del Portico di Ottavia e di capitelli del Pantheon del Campo Marzio, del Tempio di Marte Ultore, di frammenti architettonici degli Orti Farnesiani e di vasi, parti di cande-

labri, rilievi di animali ed elementi architettonici del Museo Capitolino.¹⁸ Anni più tardi, il borsista di Carlo IV avrebbe nuovamente ricordato la crescente somma di denaro che aveva investito nella produzione di questa raccolta, la mole di lavoro che gli aveva comportato - e l'obbligo di eseguire alcuni scavi - e i rischi corsi in cima alle impalcature. Sia detto tra parentesi, inoltre, che anche Silvestre Pérez, come Velázquez, realizzò una serie di gessi di capitelli, basi e fregi di monumenti romani, nel suo caso destinati alla formazione degli alunni dell'Accademia, che a quanto pare rimasero imballati all'interno di casse che non lasciarono mai Roma e non uscirono da quella corte.¹⁹

2 Disegni di monumenti della Roma antica

I monumenti antichi raffigurati nei bozzetti e accompagnati da misure, conservati presso la Real Academia de San Fernando, corrispondono alle costruzioni che Velázquez studiò tra il 1791 e il 1796 e i cui disegni, come già detto, sono custoditi presso la Biblioteca Nacional, ai resti romani da cui estrasse modelli di gesso e a quelli che i suoi compagni borsisti trasformarono in oggetti di invio all'Accademia. Sono i seguenti: l'Anfiteatro Castrense (IGV-001), il Portico di Ottavia (IGV-008-016), il Tempio di Vesta (IGV-017-020, IGV-048-049, IGV-146) e quella nota come Villa di Mecenate (IGV-067-069), entrambi a Tivoli, il Pantheon (IGV-023-034), il Tempio di Antonino e Faustina (IGV-050-057, IGV-147), il Teatro di Marcello (IGV-090-101, IGV-108), il Tempio di Giove Tonante (IGV-123, IGV-125-130), il Macellum di Pozzuoli, le cui strutture venivano attribuite al Tempio di Serapide (IGV-124), il Tempio di Giove Statore (IGV-131-138, IGV-148-149), e il Foro di Augusto e il Tempio di Marte Ultore (IGV-139-145, IGV-150-153, IGV-155, IGV-158-162, IGV-163?, IGV-164-168).²⁰ Come già detto, in questa sede intendo commentare esclusivamente una serie di aspetti a mio avviso rilevanti su diversi di questi schizzi.

L'attenzione prestata da Velázquez per i templi di Giove Tonante e di Giove Statore implica una doppia logica: da una parte, entrambi i templi mantengono tre delle proprie colonne completate da superbi capitelli di ordine corinzio e un frammento delle rispettive trabeazioni, ragione

che già per sé stessa giustificava lo sforzo profuso dagli architetti nel produrne i disegni; dall'altra, anche Juan de Villanueva li aveva studiati durante il suo soggiorno a Roma - e il suo compagno Monteagudo aveva copiato gli strumenti rituali raffigurati nel fregio del lato nord del Tempio di Giove Tonante (Cervera Vera 1985, tav. 90) -, e dovette consigliare al suo discepolo di non smettere di disegnarli e di creare modelli in gesso di modanature, abachi, basi, trabeazioni e perfino delle lettere dell'iscrizione che, ad esempio, ancora si leggevano nel monumento Flavio, *estituer - de (r)estituer(unt)* -, due delle quali vennero modellate da Velázquez [fig. 2]. In totale, il borsista raccolse ventidue calchi di elementi antichi. Nel momento in cui bisognava effettuare le misurazioni, il Tempio di Giove Tonante non presentava eccessive difficoltà logistiche, poiché i suoi fusti erano sotterrati quasi fino ai capitelli a causa delle macerie e dei rifiuti accatastati in quel pendio del Campidoglio, ai piedi del *Tabularium*, e rimossi nei successivi interventi agli inizi del diciannovesimo secolo, come quelle di Camporese, Fea, il conte di Blacas e, più tardi, dal 1827, Nibby (De Angeli 1992, 18-24) [fig. 3]. Sebbene fino al 1823 la *Notificazione* promossa da Pio VII non regolasse le abituali procedure effettuate dagli architetti nel corso delle loro ricerche, che prevedevano l'installazione di scale, impalcature e ponti volanti, e bilancini per calarsi da portici e facciate, non escludo che Velázquez abbia dovuto presentare ri-

¹⁸ AGP. leg. 767. Amministrativa. Inventari. Cf. García Sánchez 2011a, 79-80. Un elenco simile a quello dell'archivio citato si trova nel Museo Nacional del Prado; è stato citato e pubblicato, con errori di trascrizione, come ad esempio la confusione del Tempio di Marte Ultore con un inesistente «Templo de Marco Vitone», in Moleón 2003, 320; 2009, 36-7; Moleón, Saguar Quer 2009, 544-5.

¹⁹ RABASF. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas. 1795-1802, sig. 3-86. Junta ordinaria del 5 agosto 1798, 101. Cf. *Distribucion de los premios 1799*, 13.

²⁰ Nel riferirmi a questi monumenti, manterrò l'attribuzione erronea che li contraddistingueva al tempo di Velázquez.

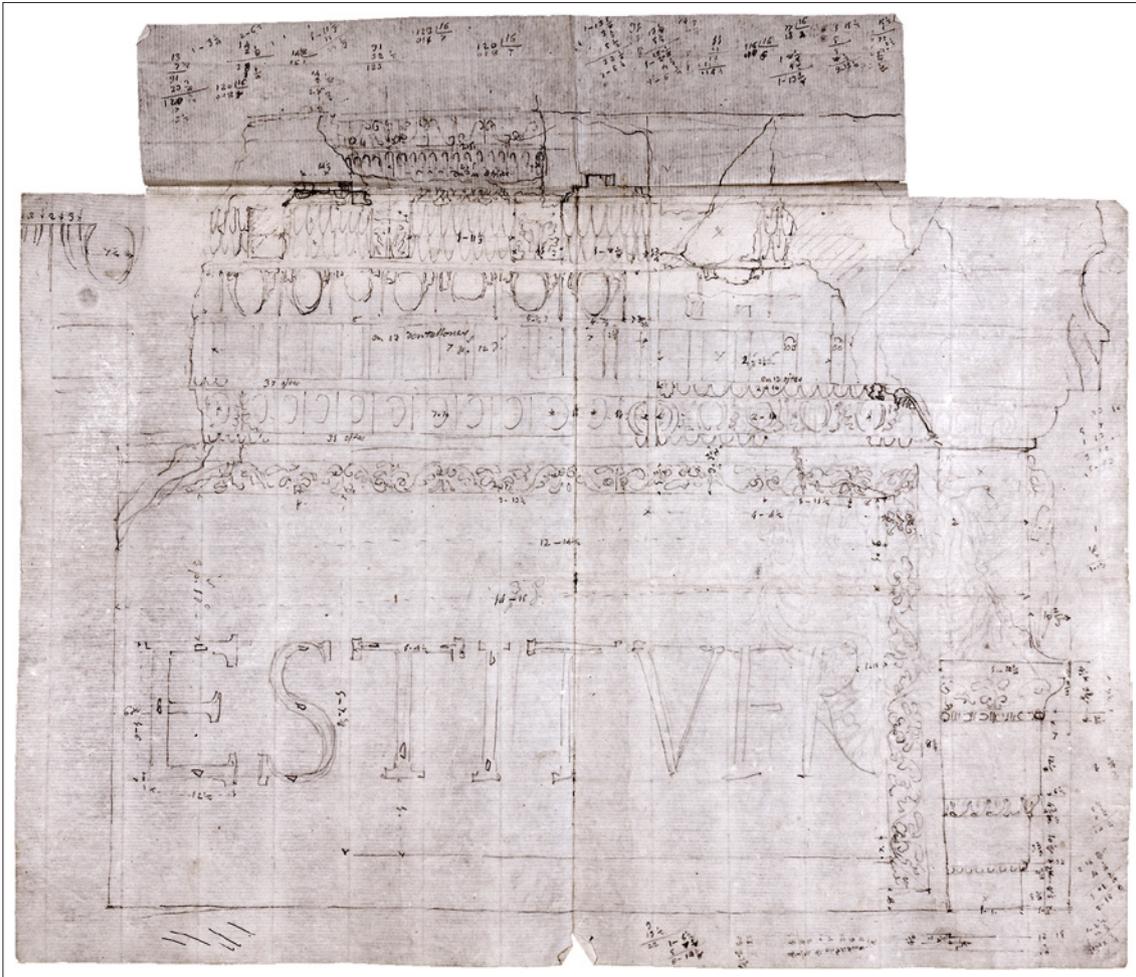


Figura 2 Isidro Velázquez, *Misure della trabeazione e dei capitelli del Tempio di Giove Tonante*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-129. Foto © RABASF

chieste al governo pontificio o ricorrere all'intermediazione dell'ambasciatore Azara, per eseguire le consuete operazioni e prendere le misure di capitelli e colonne delle due costruzioni (Pinon, Amprimoz 1988, 157-8). Tuttavia, il primo documento da me individuato in tal senso appartiene a un architetto spagnolo: si tratta dell'istanza indirizzata al cardinale Camerlengo da parte di Manuel de Mesa nel 1833, il quale chiedeva l'autorizzazione a utilizzare il ponte installato dal festarolo Camillo Bianchi presso il Tempio di Antonino e Faustina.²¹ Come indicato nella catalogazione dell'Academia,

in IGV-132 Isidro Velázquez seguì il brano e le tavole corrispondenti alla ricostruzione palladiana del Tempio di Giove Statore, per cui nel suo schizzo abbozzò la pianta di un edificio di 8 × 15 colonne, al posto delle 11 che presentava sui fianchi, e indubbiamente, allo stesso modo di Palladio, non sapeva della gradinata centrale e delle due possibili scalinate di accesso ai lati, scoperte nel 1896.²² Non fu possibile avanzare interpretazioni di maggiore successo finché Carlo Fea non rese pubblico che le tre famose colonne appartenevano al santuario consacrato a Castore e Polluce nel 1816. Ne-

²¹ ASR. Camerlengato. Parte II 1824-54. Tit. IV, Antichità e Belle Arti. Busta 223, fasc. 1909. Lettera di Manuel de Mesa al cardinale Camerlengo del 30 aprile 1833.

²² <https://www.acemiacolecciones.com/arquitectura/inventario.php?id=IGV-132>. Sull'accesso al tempio, cf. Hüelsen 1906, 152.



Figura 3

Hubert Robert, *Architetti che misurano il Tempio di Giove Tonante*. Collezione privata. Foto © Washington, National Gallery of Art

gli anni Settanta del diciottesimo secolo, si ergevano sostenute dalla barra metallica bloccata in cima ai fusti; l'attenzione dello spettatore di qualsiasi quadro o incisione che ritragga il Foro è attirata dalla vicina fontana alla quale «negozianti di bestiame» potevano portare ad abbeverare il gregge fino al 1816, quando il trasferimento del mercato del bestiame la fece cadere in disuso e il Papa ordinò a Fea di rimuovere la vasca circolare per completare il gruppo del Quirinale (Fea 1820, x; Pietrangeli 1976, 82-4). Benché queste tre colonne scanalate presenti nel settore orientale del pronao del tempio fossero ammirate da artisti e antiquari²³ e costituissero la quintessenza dell'eleganza dell'ordine corinzio, in competizione con quelle del Pantheon stesso, Velázquez non replicò in bella copia i piani dello stato di conservazione, né fornì un progetto di restituzione ideale dell'insieme in aggiunta al suo rapido bozzetto. Grazie a due inventari dei possedimenti dell'architetto, datati 1808 e 1831 – quest'ultimo con integrazioni risalenti al 1836 –, sappiamo che dipinse una veduta della parte settentrionale del Campo Vaccino, dove almeno l'Arco di Settimio Severo appariva raffigurato, così che probabilmente il ruolo di protagonista viene concesso, in questa veduta, alle colonne di uno o dell'altro monumento, oppure ai due, in base alla prospettiva scelta.²⁴ Il disegno non è ancora stato rinvenuto, anche se Pedro Moleón ha identificato la suddetta veduta con una appartenente a una collezione privata di Bilbao, in realtà un'opera di Giovanni Volpato dove non si intravedeva nemmeno il monumento severiano (Moleón, López-Muñiz 2009, 393, n. 72).²⁵

Isidro Velázquez produsse sei gessi e delineò sei disegni del Tempio di Antonino e Faustina (BNE. BA-1185-90), a cui ho già detto che Evaristo del Castillo dedicò il proprio *envío* nel 1793 di otto disegni; a differenza del discepolo di Villanueva, Castillo analizzò la ricostruzione ideale del monumento, oltre al suo stato di conservazione. Velázquez omise la chiesa moderna di San Lorenzo in Miranda: il suo progetto presentava la pianta, la facciata e una sezione della cella, ma soprattutto dettagli di profili e piante di basamenti, capitelli e trabeazione, e una riproduzione del fregio dei grifoni.²⁶ Gli appunti dell'Accademia insistono su questi stessi elementi degli esemplari della BNE, sulle misure e sullo studio in generale dei capitelli corinzi e più in particolare dei capitelli delle colonne, nelle piante, profili e dettagli, nei basamenti, così come sull'ornamentazione in rilievo del fregio della trabeazione, consistente in candelabri, volute vegetali e due grifoni posti uno di fronte all'altro (risulta che furono modellate in gesso una testa e una zampa dell'animale mitologico) [figg. 4-6]. Domingo Lois Monteagudo, che inviò a Madrid quattro disegni del medesimo luogo sacro – dedicato originariamente all'imperatrice Faustina, nel 141 d.C. – portati a termine nel 1762, non omise di incorporare questi rilievi nel suo *Libro de barios adornos*, rilievi che vennero elogiati dal conte di Caylus (*De Thubières* 1914, 182). In IGV-51 e IGV-147, delineò schizzi con calcoli ottenuti da Palladio e misurati in piedi vicentini – l'equivalente di un «*pie y cuarto español*», come appuntò Velázquez – e da Desgodetz in piedi francesi, che successivamente riportò sulla facc-

²³ Palladio scrisse al riguardo: «non ho veduto opera alcuna meglio, e più delicatamente lavorata» (Palladio 1570, 67); Mariano Vasi disse che era «uno de' più belli avanzi dell'antichità, e serve di modello agli Architetti...» (Vasi 1804, 1: 109).

²⁴ Gli inventari vengono trascritti in Núñez 2000, 401-3; Moleón, Sagar Quer 2009, 546-50, 553-60.

²⁵ Pedro Moleón trascrive l'inventario del 1808, nel quale il bozzetto viene descritto unicamente come quello di Campo Vaccino, ma omette di introdurre la nota del 1831, che nello specifico registra la presenza dell'Arco di Settimio Severo. Cf. De Urríes y de la Colina 2010, 358.

²⁶ Riprodotti in García Sánchez 2011a, 80-2, figg. 69-72; Moleón 2003, s.p.; Moleón, López Muñiz 2009, 385-7 note 56-61.

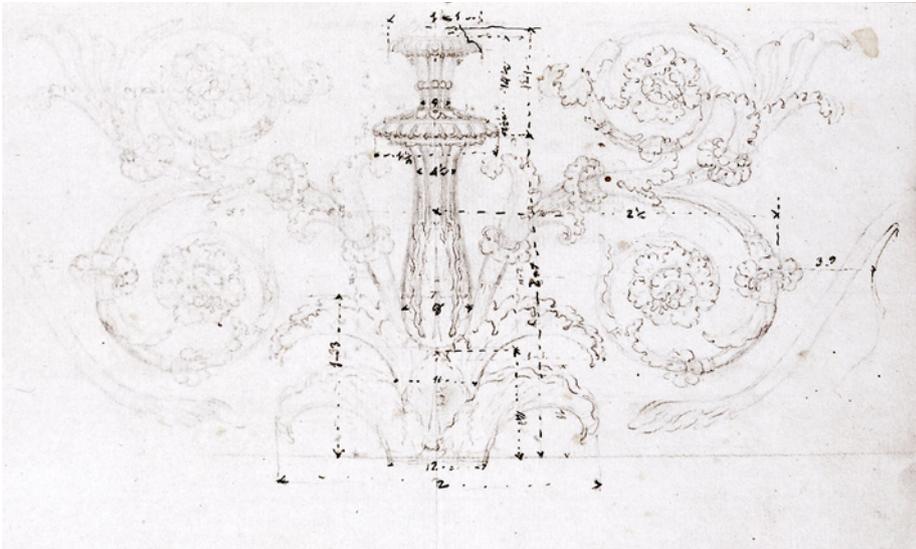


Figura 4
Isidro Velázquez,
Decorazione del
Tempio di Antonino
e Faustina. Madrid,
Real Academia de
San Fernando, IGV-
054. Foto © RABASF

ta del proprio disegno conclusivo (BA-1186), confrontandoli con il piede castigliano (García Sánchez 2016, 9-10). Né in questa occasione né nella pianta (BA-1185), il *pensionado* di Carlo IV si trovava in grado di ricreare quello che fino agli scavi del 1810-12 si nascondeva sotto l'alto livello del suolo, ovvero il podio, la scalinata e la cripta sotto ai 21 scalini, ma riportò un terzo dei bei fusti di marmo cipollino inghiottiti dal terreno (Curzi 2003, 472). Un'annotazione a matita presente in IGV-147 rivela come il borsista desiderasse consultare i tre volumi di Baldassarre Orsini *Della Geometria e prospettiva pratica*, a cui cercava di accedere con lo scopo di risolvere alcune problematiche tecniche relative al tracciato di linee paraboliche, che Orsini aveva esemplificato con l'intercolumnio di un tempio esastilo, simile a quello di Antonino e Faustina (Orsini 1771, 204-6, n., tav. XXXI, n. XI). In IGV-050, si legge la già nota iscrizione di *Divo Antonino et / divae Faustinae ex s(enatus) c(onsulto)* incisa nel fregio e nell'architrave [fig. 7]. Risulta verosimile pensare che Velázquez non conoscesse la vera attribuzione della costruzione, poiché ancora verso il 1793 non era stata risolta la controversia sull'attribuzione del tempio ai divinizzati Antonino Pio e consorte, Faustina maggiore, o al matrimonio tra la figlia dei due, Faustina minore, e Marco Antonino, ovvero l'imperatore Marco Aurelio. Se dovessimo dare ascolto alle guide dell'epoca, nella seconda metà del diciottesimo secolo la seconda opzione pareva riscontrare maggiore consenso: se nel Campo Marzio esisteva già un tempio consacrato ad Antonino Pio (in realtà, il suo *ustrinum*), quello collocato nel Foro aveva maggiori possibilità di appartenere al culto impe-

riale dell'imperatore filosofo (Titi 1763, 202; Nibby 1819, 182-4).

Se, per quanto riguarda gli schizzi con misurazioni dei monumenti appena trattati, siamo incerti sull'ipotesi che Velázquez li abbia effettuati insieme ai compatrioti Pérez e Castillo nel 1792-93, o che abbia studiato i templi di Giove Statore e Giove Tonante assieme a Tatham nel 1795, quelli relativi al Teatro di Marcello si inseriscono evidentemente nel 1794. Al più tardi nel diciannovesimo secolo, gli architetti avanzavano la richiesta di indagare sul monumento dedicato al nipote di Augusto: tale richiesta veniva presentata, in parallelo al Camerlengato, anche al principe Orsini, alla testa della casata che dal 1712 era proprietaria del palazzo rinascimentale che sorgeva sui resti del Teatro, dalla cui facciata era stata cancellata ogni traccia del terzo ordine corinzio, suscitando lo sdegno dell'antiquariato italiano. L'aristocratico proprietario ricevette un tale numero di richieste, soprattutto da parte di borsisti francesi, che egli suggerì al cardinal Camerlengo di invitare gli architetti ad accelerare le proprie indagini e a rimuovere le scale in orario notturno (Pinon, Amprimoz 1988, 163, 166-7). Non sarebbe strano se Isidro Velázquez e i suoi compagni fossero passati per quel tramite. Il disegno IGV-092 contiene una pianta generale dell'area in cui si collocava il monumento: da sinistra a destra, viene ritratta la Piazza di Pescheria (o Pescaria), con i resti del Portico di Ottavia [fig. 8]; la strada che prosegue è la Strada di Pescheria, fino all'apertura di Piazza della Catena, dove iniziava a intravedersi l'estremità delle tredici arcate libere dell'emiciclo esterno del Teatro, che si estendeva da qui lungo

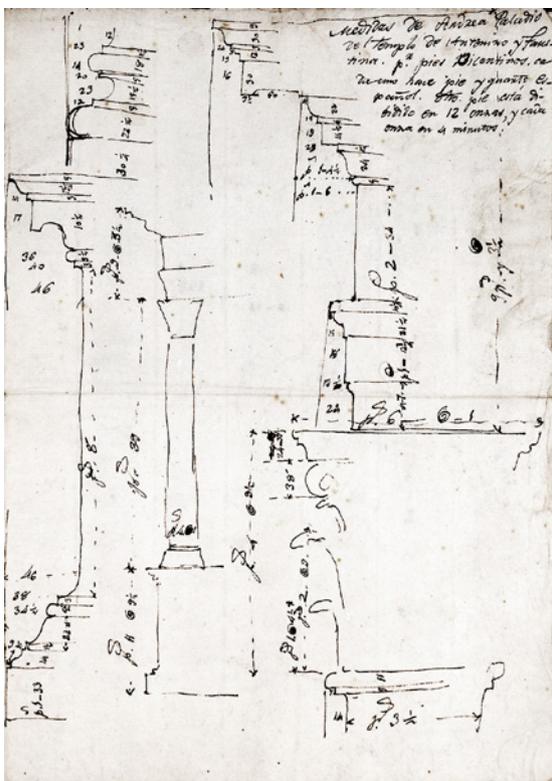


Figura 5 Isidro Velázquez, *Misure del Tempio di Antonino e Faustina secondo Palladio*. Madrid, Real Academia de San Fernando. IGV-051. Foto © RABASF

la stretta Strada o Via de' Sugherari fino a sfociare in Piazza Montanara, su cui si affacciavano le arcate orientali.²⁷ La pianta di Palazzo Orsini, per la sua schematicità, risulta di complessa interpretazione, ma in essa il borsista distinse un patio rettangolare e diversi ambienti nell'antica orchestra, incluso un altro patio centrale con una fontana. Le guide di Roma enumeravano diverse delle antichità collocate in questo patio presso il semicerchio dell'orchestra: oltre ad alcune colonne di granito appartenenti alla stessa, o al proscenio, impiegate nel muro moderno, si vedevano due urne sepolcrali, un bassorilievo di Marco Aurelio e un altro che rappresentava un combattimento tra gladiatori e bestie, quest'ultimo situato sul portone d'ingresso al suddetto spazio (Guattani 1805, 84 nota 1). Nella parte inferiore della pagina, Velázquez segnalò un dato interessante, una delle otto porte del ghetto che all'imbrunire venivano chiuse ancora all'epoca di Velázquez. Nel sedicesimo secolo, Silvestro Peruzzi, figlio di Baldassarre Peruzzi, l'architet-

to che progettò nel 1519 la residenza moderna installata nel Teatro di Marcello, era stato colui che aveva recintato con dei muri i confini del quartiere ebraico per ordine di Paolo IV (Ravaglioli 1996).

Da IGV-093 a IGV-095, e in IGV-099, si riscontrano altre quattro piante di straordinario interesse ma, prima di addentrarci nella loro analisi, occorre chiarire sinteticamente alcune peculiarità che il Teatro offriva allo spettatore del diciottesimo secolo. La facciata che si riusciva a intravedere da piazza Montanara e da piazza della Catena - sulla Strada de' Sugherari la vista di tutto il complesso si restringeva -, cioè la facciata della cavea risalente alla fine del primo secolo a.C., mostrava due ordini di arcate di travertino, il primo di tipo dorico, sollevato di diversi metri rispetto al livello del suolo originale, e il secondo ionico, in cima al quale sbalordiva la copertina moderna del palazzo. I vani del corpo inferiore del Teatro erano occupati da botteghe, taverne, magazzini e diverse locande che ospitavano i visitatori di passaggio approdati in Piazza Montanara con l'obiettivo di acquistare attrezzi agricoli, vendere prodotti di campo o anche procurarsi pezzi che i contadini vendevano a collezionisti e antiquari; l'osteria della Catena era una di queste aree di sosta, ma l'assiduità con cui Goethe frequentò l'alloggio della Campana ha reso il nome di quest'ultima più celebre (Vasi 1804, 2: 395; Origo, Crea 1973, 25). Almeno nel 1807, tali negozietti, dalla porta 29 alla numero 40 della Strada de' Sugherari, venivano affittati per questo utilizzo da una serie di proprietari, i canonici di Santa Maria Maggiore, di Santa Maria del Sole, di Sant'Angelo in Pescheria e da vari privati.²⁸ I resti dell'interno del teatro, le stanze sotterranee, le gallerie e le sue sottostrutture erano accessibili sia attraverso Palazzo Orsini - nel 1786 il conte Francisco de Miranda citava le 'cavas' del palazzo che consentivano di vedere i resti reconditi e, tra l'altro, anche i graffiti dei visitatori che 'tatuavano' la facciata dell'edificio - sia attraverso le botteghe che costellavano il primo intercolumnio, come i passaggi in cui si aprivano le porte dei vomitoria, visibili nell'osteria della Campana, o le gallerie che conducevano all'orchestra, grazie alle quali gli architetti (sin dal quindicesimo secolo) erano stati in grado di delinearne la pianta, con le logiche carenze determinate dalla scarsità di informazioni archeologiche complete. Lo zoccolo continuo carente di ornamenti sul quale poggiavano le colonne doriche poteva essere esaminato anch'esso all'interno di diversi ne-

²⁷ Si confronti con la pianta di Nolli. Cf. Nolli 1994, Regione XI, nn. 974, 976, 1021-3.

²⁸ ASR. Camerale II. Antichità e Belle Arti. Busta 9, fasc. 228.

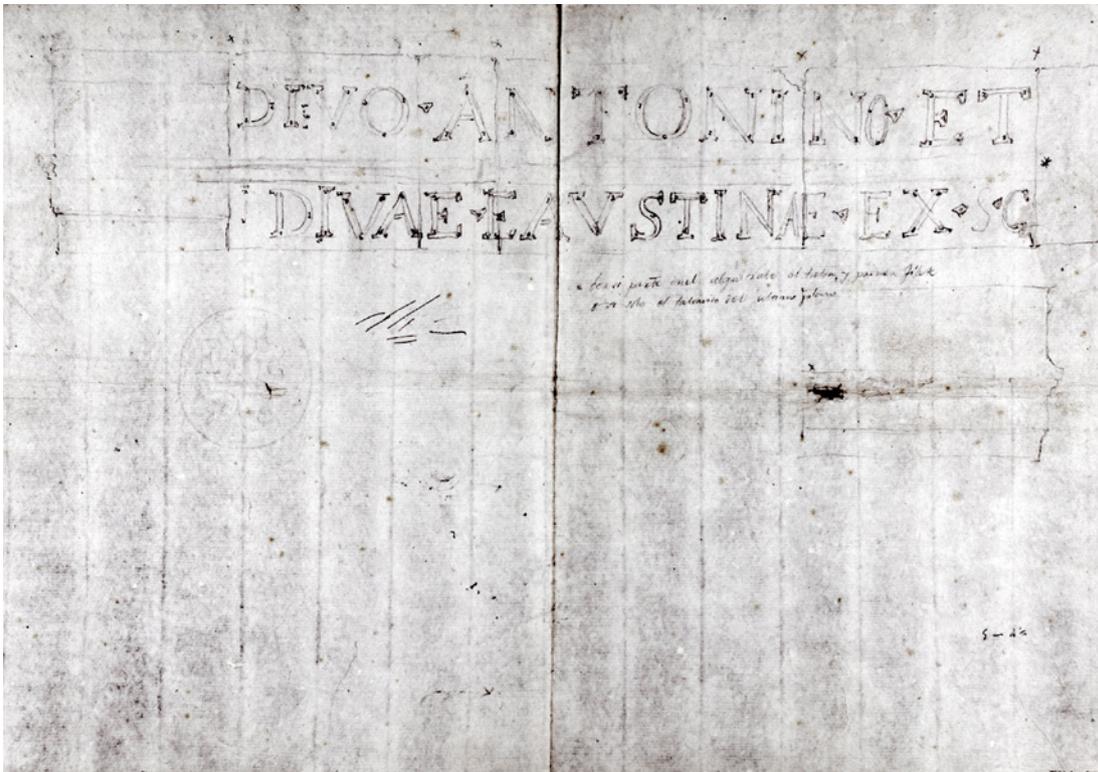
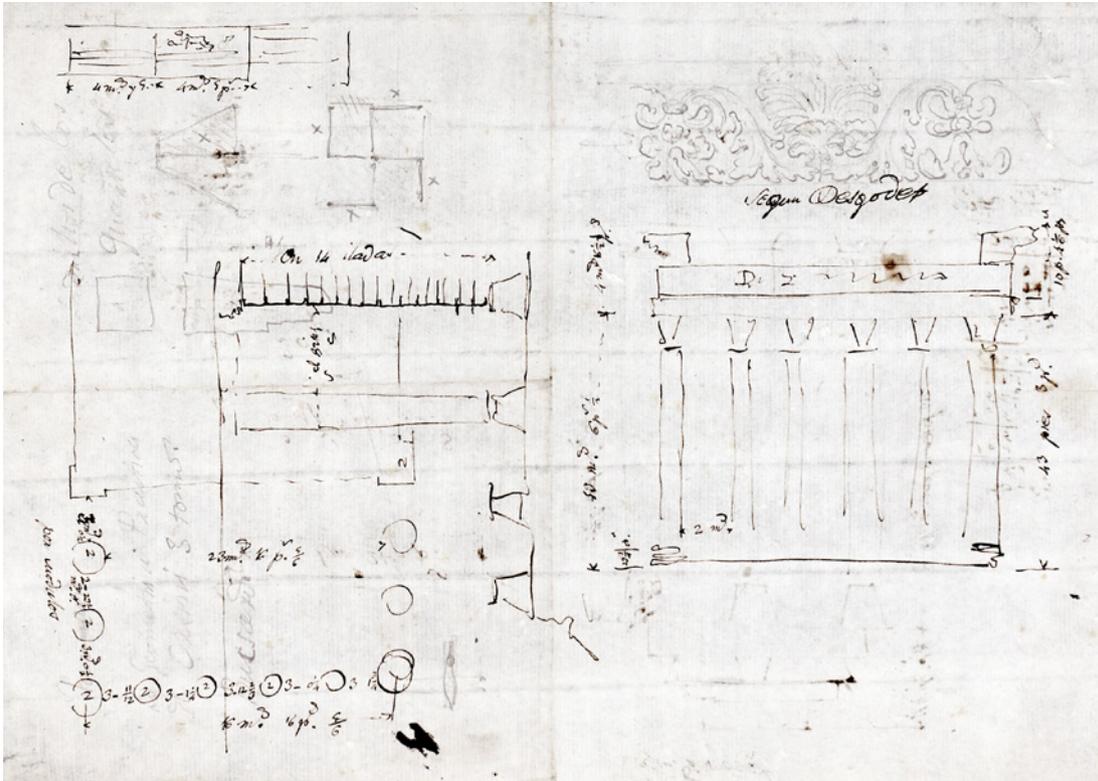


Figura 6 Isidro Velázquez, *Decorazione del Tempio di Antonino e Faustina secondo Desgodetz*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-147. Foto © RABASF

Figura 7 Isidro Velázquez, *Inscrizione del Tempio di Antonino e Faustina*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-050. Foto © RABASF

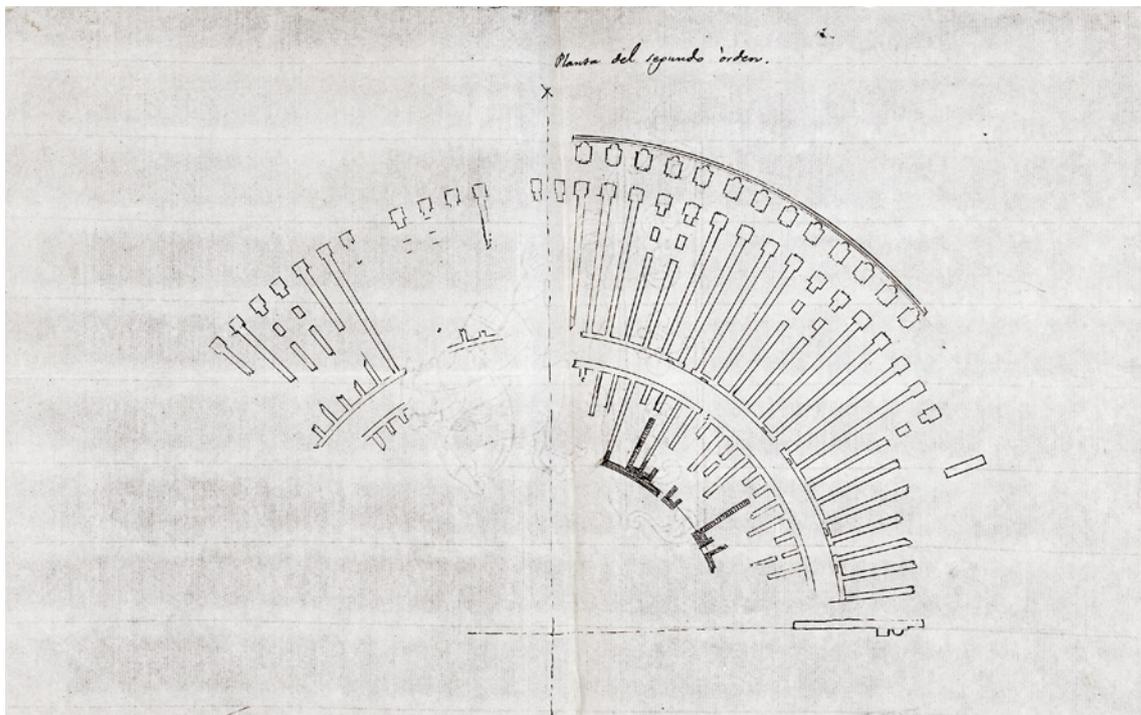
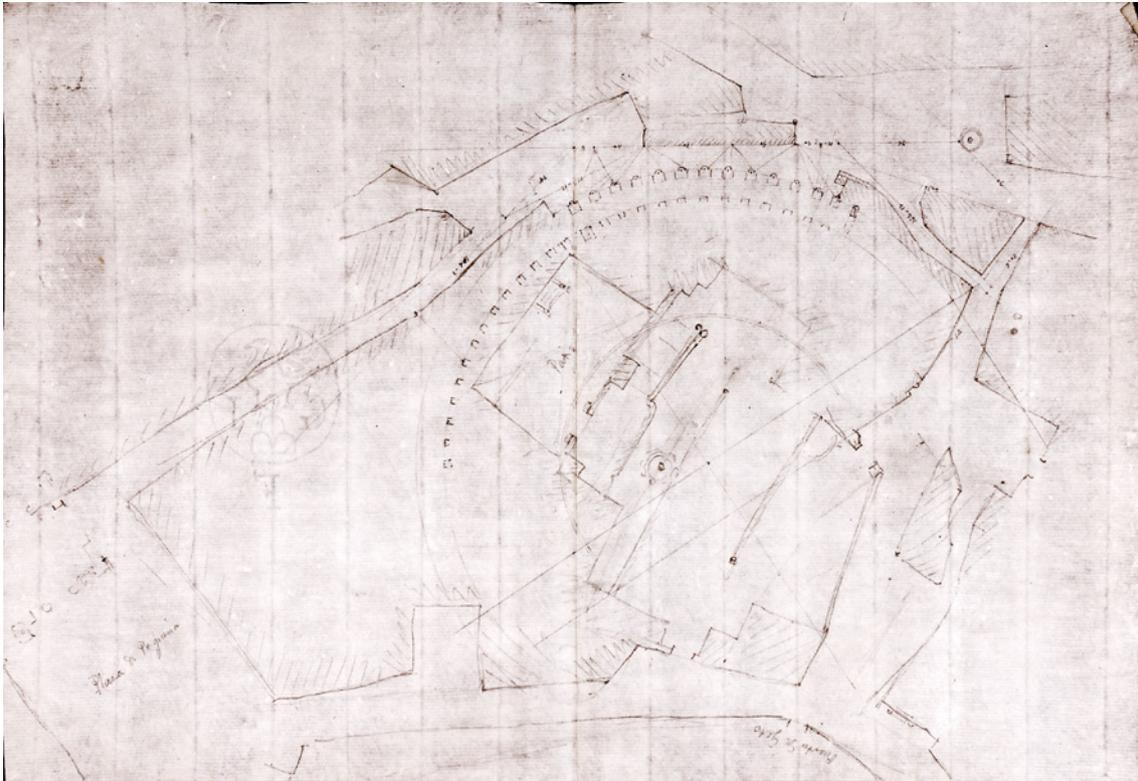


Figura 8 Isidro Velázquez, *Pianta generale della zona del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-092. Foto © RABASF

Figura 9 Isidro Velázquez, *Pianta del secondo ordine del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-093. Foto © RABASF

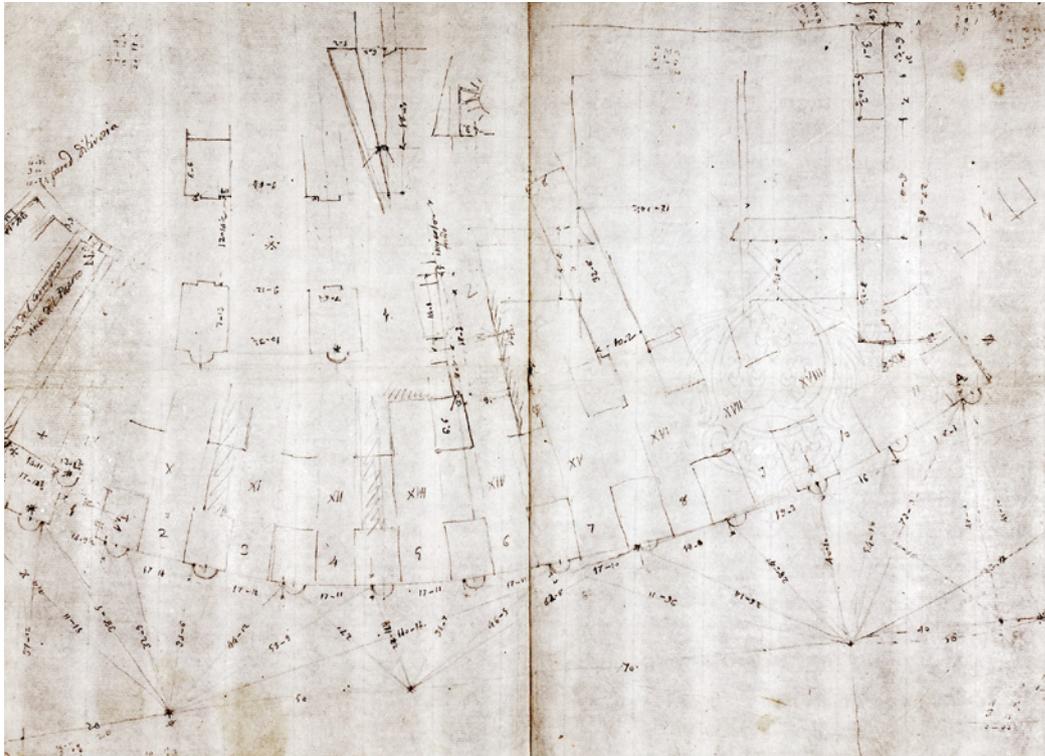


Figura 10 Isidro Velázquez, *Pianta del primo ordine del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-094. Foto © RABASF

Figura 11 Isidro Velázquez, *Pianta, prospetto e dettagli architettonici del primo ordine del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-099. Foto © RABASF

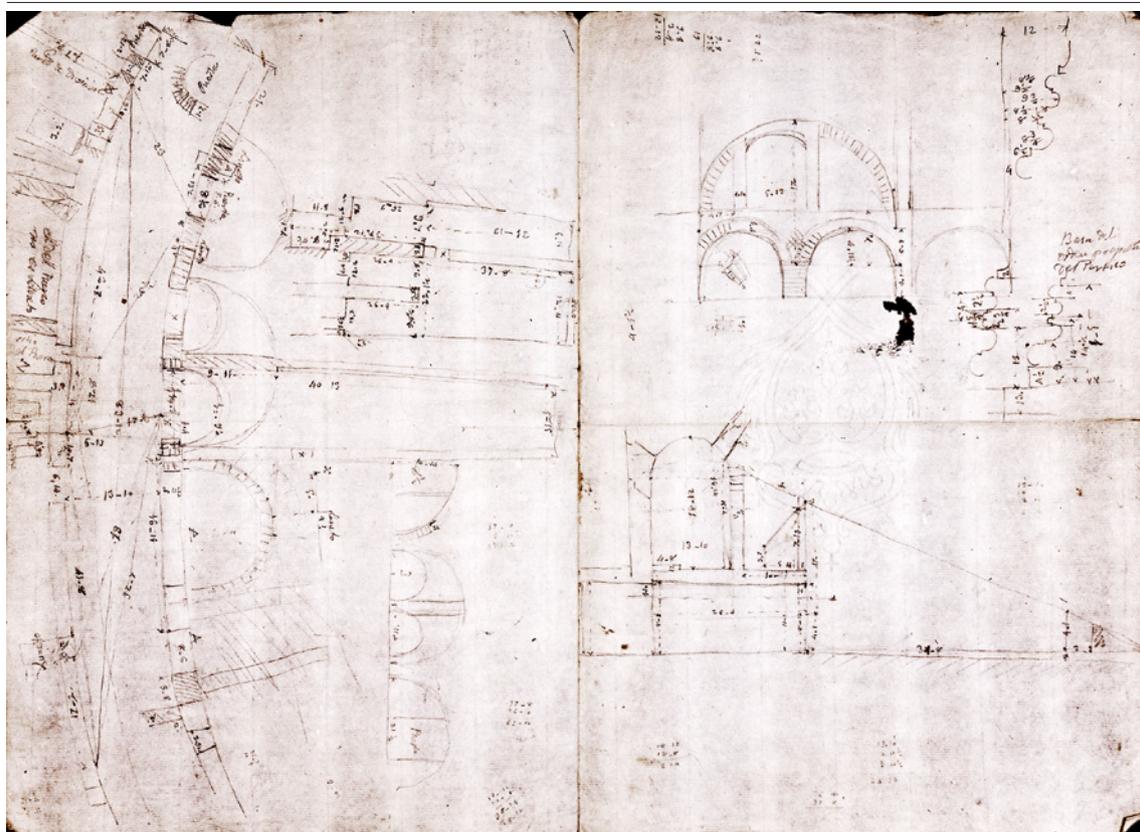
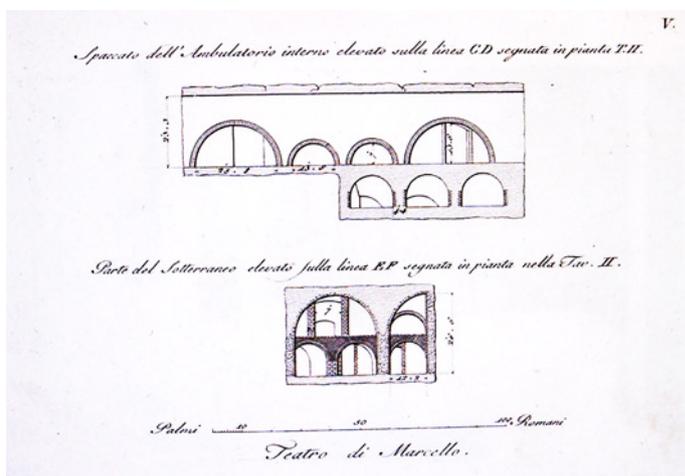


Figura 12 Isidro Velázquez, *Spaccato dell'ambulatorio interno e parte del sotterraneo del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-096. Foto © RABASF

gozi lì stabilitisi (Venuti 1824, 75). In questi luoghi si svilupparono le ricerche di Velázquez, Pérez e Castillo.

A differenza della pianta dei borsisti che pubblicarono Uggeri e Cipriani, IGV-093 mostra quella del secondo ordine, in cui risaltano le 13 colonne ioniche conservate e diversi corridoi radiali dell'interno [fig. 9]. In IGV-094-095 e IGV-099, la pianta delineata è quella di ordine dorico: Velázquez numerò undici arcate e, utilizzando la numerazione romana, dal IX al XIX, i locali a cui davano accesso; l'ambiente VIII, forse nascosto dalla casa che spuntava assieme al vano più a est, lo numerò con un equivalente arco 'x' [figs. 10-11]. Queste dodici cifre romane corrispondono ai portoni 29-40 su cui la documentazione dell'archivio fornisce informazioni. Nel negozio 2 annotò l'esistenza di una cucina, tra il 3 e il 4 (collegati?) di una pasticceria, nel 3 un fienile. Il 7, forse l'8, pare essere un'osteria. Dato che le sue indagini riguardarono anche gli edifici che coprivano la facciata della *cavea* del teatro sul lato est, commenti come «Columna del cerragero», «sitio del Puerco», «lavadero», ambulatorio della «osteria» si riferiscono alle occupazio-

ni dei negozianti della zona, mentre l'indicazione di «Torres del Cardenal» potrebbe alludere ad alcuni resti di baluardi medievali addossati al Teatro, frutto della fortificazione del monumento realizzata tra l'undicesimo e il tredicesimo secolo da parte delle famiglie che ne furono proprietarie - il basamento di una torre venne individuato durante le demolizioni tra il 1926 e il 1932 - o meglio, a una torre di fronte alla costruzione, dacché in IGV-099 Velázquez scrisse che era possibile osservare gli archi interni del secondo ordine a partire dalle finestre del Cardinale (Pernier 1901, 58; Hüelsen 1923, 169-74; Bianchi 1998, 160-1, fig. 1); era anche possibile ottenere una buona prospettiva dell'insieme a partire da un'osteria. Se si riferiva al Palazzo del Cardinale di Sant'Angelo, proprietà della famiglia Grassi attigua alla casa dei Vallati e all'Ospedale di Sant'Angelo, ciò implicherebbe l'improbabile contingenza che l'appellativo si fosse solidificato nella topografia dell'area a partire dal quattordicesimo secolo. Diversi schizzi corrispondono alle tavole pubblicate da Cipriani nel 1803, alcune delle quali alludono a spazi segnalati nella pianta (tav. II di Cipriani, la stessa di quella di

**Figura 13**

Silvestre Pérez, Evaristo del Castillo, Isidro González Velázquez, *Spaccato dell'Ambulatorio interno...*, *Parte del Sotterraneo...* Tratto da G.B. Cipriani, *Monumenti di fabbriche antiche*, Roma, 1803, vol. 3, tav. V

Uggeri). Lo «Spaccato dell'Ambulatorio interno», la «Parte del Sotterraneo» (tav. V) e una sezione generale (tav. IV), hanno gli appunti primigeni in IGV-096, disegno in cui si concretizza anche l'ubicazione di porte e lunette [figg. 12-13]; la «Porzione del Prospetto», la «Porzione dello spaccato del Portico» e la «Porzione di Pianta del prim'Ordine» (tav. III) espongono in incisione gli schemi di IGV-097-099, e «Studi dell'Ord. Dorico» (tav. VII) trova il proprio studio originale in IGV-100. Gli studi dell'ordine dorico e dell'imposta in IGV-100-101 vengono trascritti in bella copia nella tav. VI dell'incisore senese, e parzialmente in III, e quelli dell'ordine ionico di IGV-098, IGV-101, IGV-108, anche di IGV-100, sono riprodotti in bella copia nelle tavv. VIII e IX [fig. 14].

Nel bagaglio di lavori e scritti di architettura a opera dei borsisti e architetti spagnoli a malapena si riscontrano immagini del Foro di Augusto, motivo per cui hanno tanta importanza gli schizzi conservati presso l'Accademia e prodotti dalla mano di Velázquez; inoltre, questi fogli documentano un ulteriore aspetto relativo alle prassi seguite nel momento in cui si producevano disegni delle rovine, il processo di scavo. Jorge Durán (†1798), un altro borsista di re Carlo IV a Roma, nello stesso periodo (seppur più breve) della permanenza di Velázquez, Castillo e Pérez, narrava del progetto di un tempio per la Plaza del Sol (1794) a Madrid che al suo interno imitava il Pantheon di Roma e le belle proporzioni dell'ordine corinzio di Giove Statore, mentre nel suo portico esterno aveva tentato di duplicare l'ordine dell'Arco dei Pantani, che

«antes era el foro de Nerva», alla cui analisi avrebbe impiegato allora un po' di tempo.²⁹ E, dopo una breve allusione all'angolo del portico esterno che ancora esisteva del Tempio di Marte Ultore «consagrado al dios de la guerra por el Emperador Nerva», con le sue tre colonne scanalate e uno dei pilastri corinzi, in un opuscolo erudito sui lacunari, opera dell'architetto Matías Laviña (1796-1868), si dovranno attendere altri 20 anni prima che un altro borsista, José Díaz Bustamante, elabori i piani dello stato attuale del monumento tra il 1855 e il 1856.³⁰ Di Bustamante sopravvive il permesso di copiare e misurare la trabeazione dell'edificio che gli venne riconosciuto dal Ministro dei Lavori Pubblici e Belle Arti di Roma, così come il rifiuto dello stesso Ministro di concedere la licenza per creare un gesso del capitello del pilastro, adducendo che «si potrebbe guastare un prezioso modello del tempo di Augusto e non servire più agli studenti in qualche inferenza che è sì presente».³¹

Gli appunti sul Foro di Augusto, sul Tempio di Marte Ultore e sul muro della Suburra di Isidro Velázquez erano contenuti in 18 fogli, che non risultano di facile identificazione nella loro interezza. L'architetto spagnolo, secondo l'appellativo dell'epoca, denominava la topografia di questa area di ricerca 'Arco de Pantano' – il nome proveniva dal contesto malsano causato dal percorso e dallo scarico della Cloaca Massima – o Foro di Nerva, poiché durante il Medioevo e il Rinascimento il groviglio non era migliorato, e si confondeva il Foro augusteo con quello del primo degli Antonini, così come con quello di Traiano. I suoi di-

²⁹ RABASF. leg. 1-43-2. Accademici. Architettura 1790-1807. Cf. Rodríguez Ruiz 1992, 26-7.

³⁰ Su Laviña e Bustamante, García Sánchez 2011a, 102, 124-5, 135-6, 168, 193, 247 nota 9.

³¹ ASR. Ministero dei Lavori Pubblici. Inv. L34/VI. Prima parte 1855/1870. Lettera di monsignor Milesi a José Díaz Bustamante dell'11 giugno 1855.

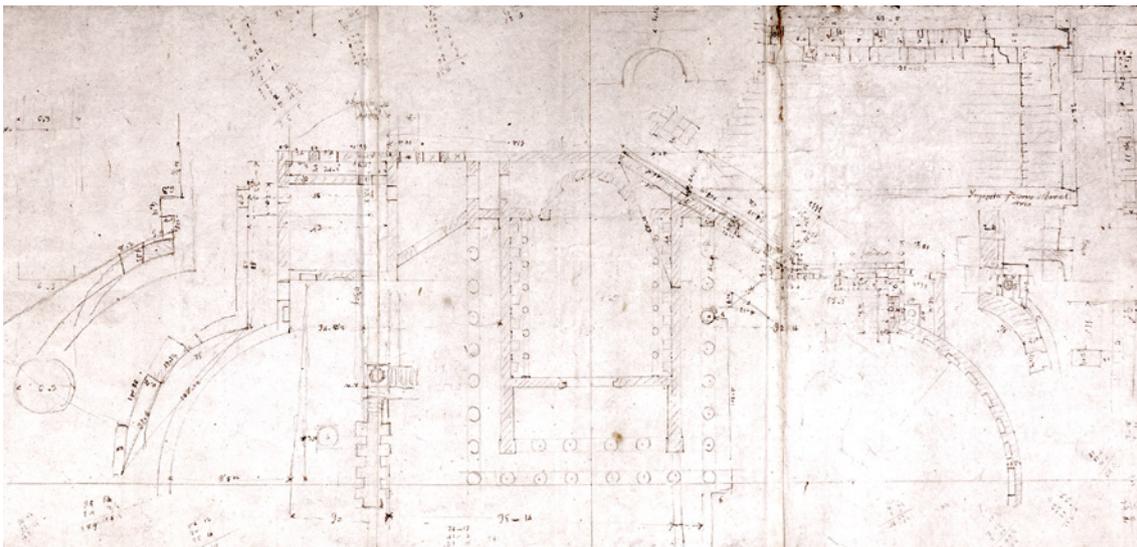
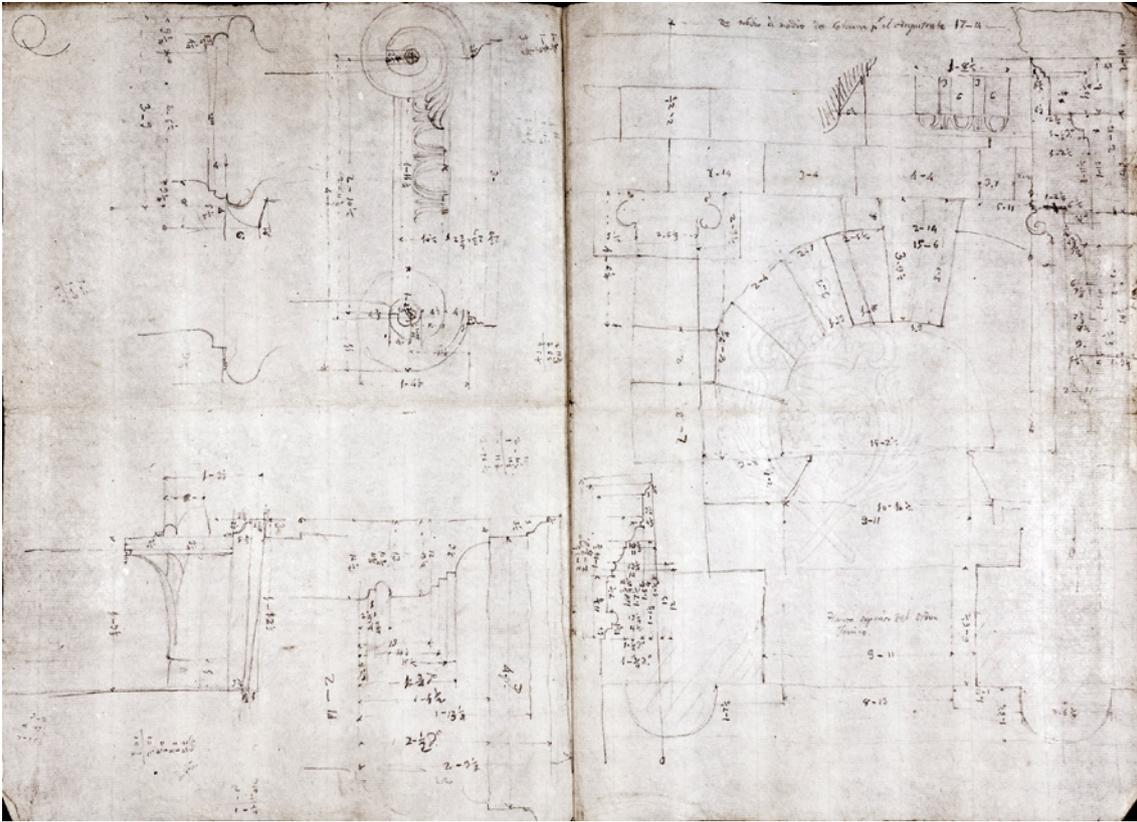


Figura 14 Isidro Velázquez, *Studi sull'ordine ionico del Teatro di Marcello*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-098. Foto © RABASF

Figura 15 Isidro Velázquez, *Pianta del Foro di Augusto*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-162. Foto © RABASF

segni mostravano quello che si poteva recuperare verso la fine del diciottesimo secolo della fisionomia del monumento eretto in onore di Augusto nel suo foro tra il 42 e il 2 a.C. Oggi gli scavi moderni hanno portato alla luce le fondamenta del tempio che si ergeva sul fondo del secondo dei Fori Imperiali costruiti a Roma – isolato dalla contigua Suburra, dove abitavano le classi meno elevate della città, grazie a un muro in peperino di circa 33 metri di altezza –, il podio e la scalinata sul cui altare venivano offerti i sacrifici da parte dei governatori romani prima della loro partenza verso la propria provincia.³² Tuttavia, Velázquez si imbatté in una costruzione inserita nell'urbanistica moderna della città del Tevere, i cui resti emergevano alla destra di chi scendeva lungo Via Bonella e attraversava l'Arco dei Pantani – basandoci sulle incisioni di Giuseppe Vasi, deduciamo che le carrozze lo attraversassero senza difficoltà –, nell'antico muro romano, per proseguire lungo Via Baccina, aperta nel diciassettesimo secolo (Passigli 1989; Di Marco 2003, fig. 3). Questi erano costituiti dalle tre alte colonne corinzie, in marmo di Carrara, il muro della cella e l'architrave, adornato con eleganti cassettoni in stile greco; le colonne, oltre al pilastro angolare, erano le uniche sopravvissute delle otto distribuite sulle estremità del tempio (stesso numero presente anche sul davanti), e delle due file di sette colonne che dividevano lo spazio interno della cella. Furono restaurate tra il 1839 e il 1843, dopo il crollo dell'edificio che le incorporava – la chiesa e il convento delle neofite domenicane della Santissima, che in precedenza (fino al sedicesimo secolo) era stato il monastero della chiesa di San Basilio –, e della demolizione per motivi di sicurezza del vicino campanile romanico dell'antica chiesa di San Basilio, ma nel corso delle misurazioni di Velázquez il convento ancora nascondeva la cella del tempio e si addossava al grande muro che delimitava il foro e che seguiva la Strada dei Conti (Armellini 1942, 151-2; Ungaro 1997, 35-40; Guerrieri Borsoi 1998).

Effettuare un qualsiasi lavoro nell'Arco dei Pantani era estremamente difficile nel diciottesimo secolo a causa dei rigidi precetti delle domenicane del convento dell'Annunziata, per cui nel 1805 il direttore dei borsisti francesi esultava nel riferire che uno degli artisti sottoposti alla sua tutela, Louis-Sylvestre Gasse, avesse ricevuto il permesso di esaminare le vestigia imperiali (Brunel, Julia 1984, 733). Dieci anni prima, anche il borsista madrileno superò tale ostacolo e, inoltre, modellò tredici calchi di capitelli, cassettoni, architravi e

basamenti, nel complesso e nei dettagli; in concomitanza con questa attività, o con la registrazione delle dimensioni del complesso, eseguì scavi nel mese di luglio di un anno che non ci è dato sapere. Sembra opportuno collegare questa 'escarbacion' con quella descritta dallo stesso Velázquez negli Orti Farnesiani con l'obiettivo di dissotterrare pezzi di architravi, trabeazioni, modanature, un capitello ionico, come passaggio imprescindibile per realizzare i suoi gessi: in nessun caso si può intendere questa attività come uno scavo antiquario ampio, duraturo e sistematico. Nelle operazioni simili effettuate presso il Foro di Augusto, il madrileno diceva di aver trovato un'iscrizione nelle fondamenta del Tempio di Marte Ultore (IGV-141-143), un'epigrafe che trascrisse varie volte – e che un ex gesuita spagnolo, uno dei tanti che frequentavano artisti di quella nazionalità, tradusse per lui –, nota per la sua reminiscenza delle *mansiones saliorum*, la sede o forse la cappella dei sacerdoti salii, che alla fine del quarto secolo d.C. restaurò l'ordine delle *pontifices vestae* (CIL VI.2158). (Rüpke 2013, 324; Iara 2015, 200). L'enigma consiste nel fatto che il ritrovamento dell'iscrizione in realtà risaliva al 1477, quando erano state portate alla luce le fondamenta dell'atrio della chiesa di San Basilio, così che a Velázquez si deve esclusivamente il merito di averla riportata alla memoria o recuperata lì dove giaceva abbandonata; infatti, una mano diversa da quella del borsista scrisse in uno dei fogli che già Janus Gruterus aveva dato notizie relative a questa epigrafe nel diciassettesimo secolo, pur chiamando il sito di San Basilio 'il Foro di Traiano' (Gruterus 1602, clxxiii; Lanciani 1902, 80). A partire dal sedicesimo secolo vari trattatisti e autori ci hanno tramandato i loro disegni relativi al Foro di Augusto, responsabili della trasmissione di conoscenze e notizie errate sull'edificio imperiale. Palladio era debitore all'opera di Antonio Labacco, ed entrambi, assieme a Serlio, alle esplorazioni di Baldassarre e Sallustio Peruzzi, il cui debito scientifico dovevano a loro volta ad Antonio Da Sangallo il Giovane (Lamuà Estañol 2012, 17-31). Il borsista prese come riferimento Labacco, così che in due schizzi (IGV-140, 164) espose le misure che l'architetto piemontese aveva calcolato per il muro laterale della cella della fabbrica che Augusto promise di sacrificare a Marte Ultore in piena battaglia contro Crasso e Bruto, e senza dubbio effettuò le sue (per inciso, la biblioteca di Velázquez annoverava un'edizione romana di Labacco del 1779) (Labacco 1557, tav. XI). Nei bozzetti sono presenti misurazioni del muraglione di fon-

32 Sul Foro di Augusto, La Rocca 1995.

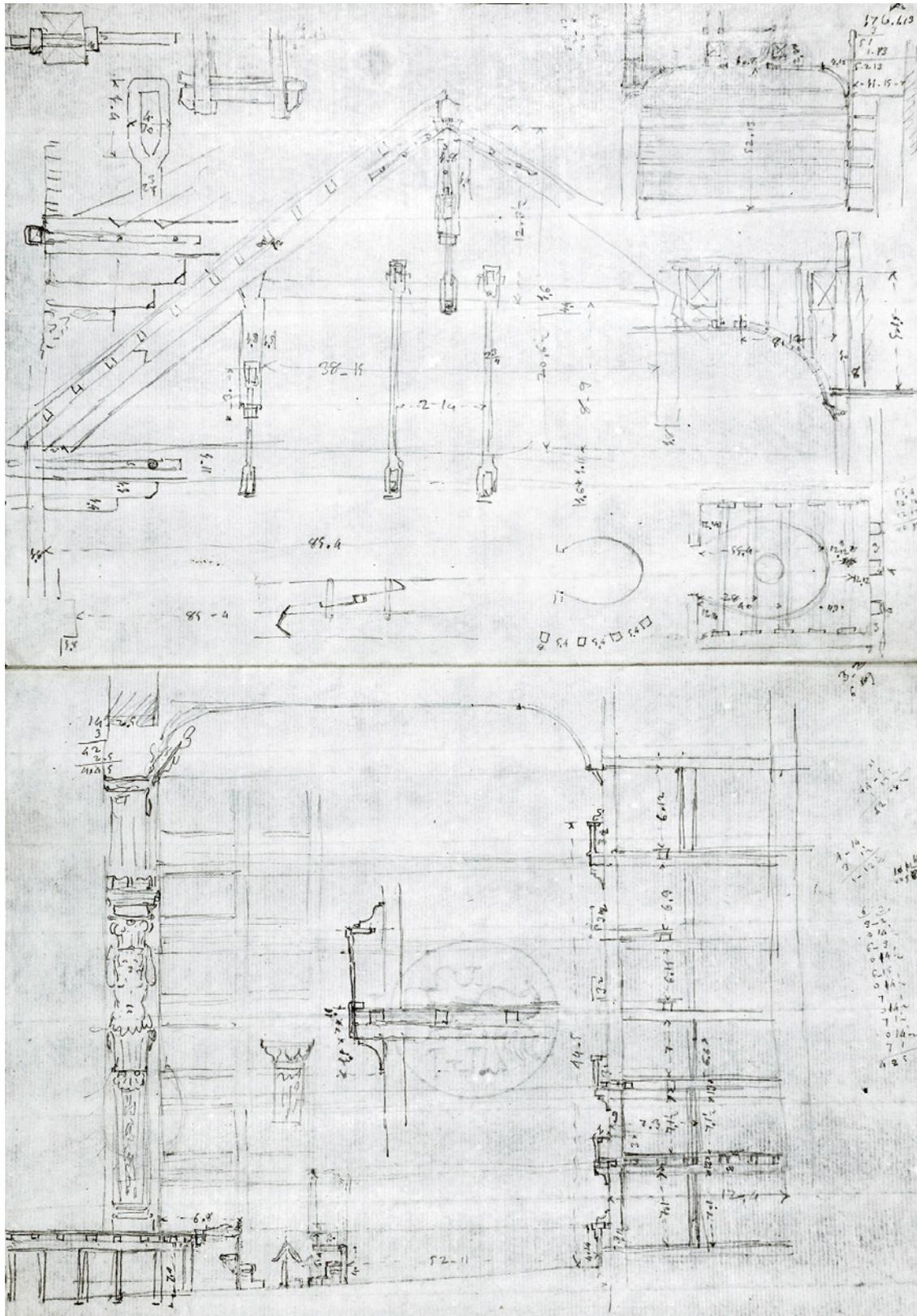


Figura 16 Isidro Velázquez, *Appunti sul Teatro Argentina di Roma*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-114. Foto © RABASF

do e dell'Arco dei Pantani, piante parziali dei resti conservati e una generale del Foro, profili, piante e dettagli dei capitelli – nell'attualità si considerano il modello dell'ordine corinzio di epoca imperiale (Viscogliosi 1996, 131-8) –, del capitello del pilastro, dell'architrave e della trabeazione. Spicca per il suo interesse la pianta IGV-162, che modificava una serie di aspetti di quella di Labacco, a sua volta ereditata da Sallustio Peruzzi verso la metà del XVI, ma manteneva alcuni dei suoi errori: ad esempio, Velázquez, come prima il Labacco, riproduceva un tempio tetrastilo tra due ante – invece che ottastilo con due colonne *'de retorno'* –, sostenne la presenza di due aperture inesistenti negli estremi dell'abside della cella del tempio, e nell'angolo nord-est della piazza, nel coronamento del portico nord-occidentale, interpretò l'aula del Colosso come un ambiente chiuso, senza connessione diretta con il colonnato: una simile opinione derivava dal fatto che, fino al ventesimo secolo, nessun architetto aveva potuto esaminare in profondità tale area, completamente invasa da costruzioni di epoca successiva, e pertanto ciascuno si vide costretto a ricopiare le soluzioni dei predecessori (Labacco 1557, tavv. 7-8; Lamuà Estañol 2012, 28-9). Ciò si riscontra bene nella maggiore carenza di misure qui rispetto al lato opposto [fig. 15]. Ciononostante, Velázquez ebbe la fortunata intuizione di situare almeno questo portico a nord-ovest e di evitare la profusione di scale di accesso che Labacco aveva disposto nell'aula del Colosso e nell'edera settentrionale, avvicinandosi in questo modo alla proposta di Palladio, il primo dei trattatisti ad ascrivere al Tempio di Marte Ultore e alla volontà costruttiva di Augusto le rovine riutilizzate nella Santissima Annunziata (Beccati 2014, 30-4).

Come già segnalato, oltre a occuparsi di annotare le proporzioni degli edifici antichi, Tatham e Velázquez portarono avanti altre attività insieme. Un gruppo di bozzetti che non riguarda monumenti di architettura romana ne rappresenta un esempio. In IGV-112-114, il madrileno abbozzò la pianta del Teatro Argentina, la decorazione e organizzazione del palco, la platea con la distribuzione di sedute e palchetti, o i macchinari e la disposizione delle pulegge per sollevare e calare il sipario ed effettuare il cambio di scenografia. IGV-114 mostra l'ossatura in legno del tetto del teatro, disegno del quale esiste la versione riprodotta in bella copia da Tatham [figg. 16-17]. Tre disegni che fanno parte dei fondi del RIBA, compreso quello citato, rappre-

sentano copie che l'architetto inglese eseguì a partire da disegni prodotti da Isidro Velázquez tra il 1795 e gli inizi del 1796, e questo lo sappiamo perché Tatham – o forse la mano di qualcun altro – lo fece figurare sul fondo delle pagine (Salmon 1992, 35-7, figg. 19-20).³³ Le altre due sono dell'orditura sovrastante alla navata principale di San Paolo fuori le mura, che mostra i propri studi preparatori – ed estesi alla copertura delle navate laterali in IGV-086-088 – e lo studio dei metodi praticati in Italia per conferire la dovuta inclinazione ai tetti, con dettagli sui procedimenti di assemblaggio [fig. 18]. Da parte sua, e se ne conservano i piani, il britannico realizzò per sé stesso sezioni dell'ossatura delle chiese di Santa Andrea della Valle, di Santa Maria Liberatrice, di Santa Maria in Campitelli e del Teatro Bologna.³⁴ Sappiamo che Henry Holland insistette affinché i propri discepoli non trascurassero tali aspetti tecnici dell'apprendistato professionale, consiglio che, secondo quanto ci mostrano questi disegni, Tatham seguì. Dobbiamo immaginare che i due architetti, alle prese con le medesime preoccupazioni, intrapresero le loro ricerche assieme, o si suddivisero il lavoro, e che all'inglese convenne eseguire una copia degli studi portati a termine dal collega spagnolo dopo che questi aveva copiato in bella alcuni suoi bozzetti, e forse Velázquez ottenne anche le rappresentazioni grafiche delle altre chiese prodotte da Tatham. John Soane e l'architetto veneziano Gianantonio Selva possedettero raccolte contenenti disegni delle ossature di carpenteria dei medesimi edifici civili e religiosi romani; il fatto che questi contenessero annotazioni in lingue diverse, la coincidenza dei soggetti e il fatto di essere stati eseguiti attorno alle medesime date (1780) hanno portato Pierre de la Ruffinière du Prey (1982, 158-60, figg. 8.10-18.12) a sospettare che tra i due vi fosse più che una semplice collaborazione, che attingessero a una raccolta comune. L'opera di Gabriel-Pierre-Martin Dumont, che offriva un confronto tra le sale degli spettacoli in Francia e in Italia, può essere considerata come il precedente per eccellenza. Occorre sottolineare che, in IGV-112 e 114 e in RIBA33190, Velázquez mostra immagini equivalenti a quelle delle tavole 13 e 15 di Dumont (c. 1774), «Profil de l'une des travées de la Salle des Machines d'argentine à Rome», il «Pont pour le service des Décorations», il «Chariot servant à porter les Feuilles des Décorations dans les Coutisses», il «Ralingement du grand Entrait par le moyen du Trait de Jupiter», ovvero la struttura

³³ RIBA21619, RIBA 33189 e RIBA33190.

³⁴ RIBA21620, RIBA33187, RIBA33180. Di questo stesso periodo sono stati recentemente pubblicati gli studi sull'armatura di San Paolo fuori le mura eseguiti dal francese François-Jacques Delannoy (2017, 25-7 note 20-23).

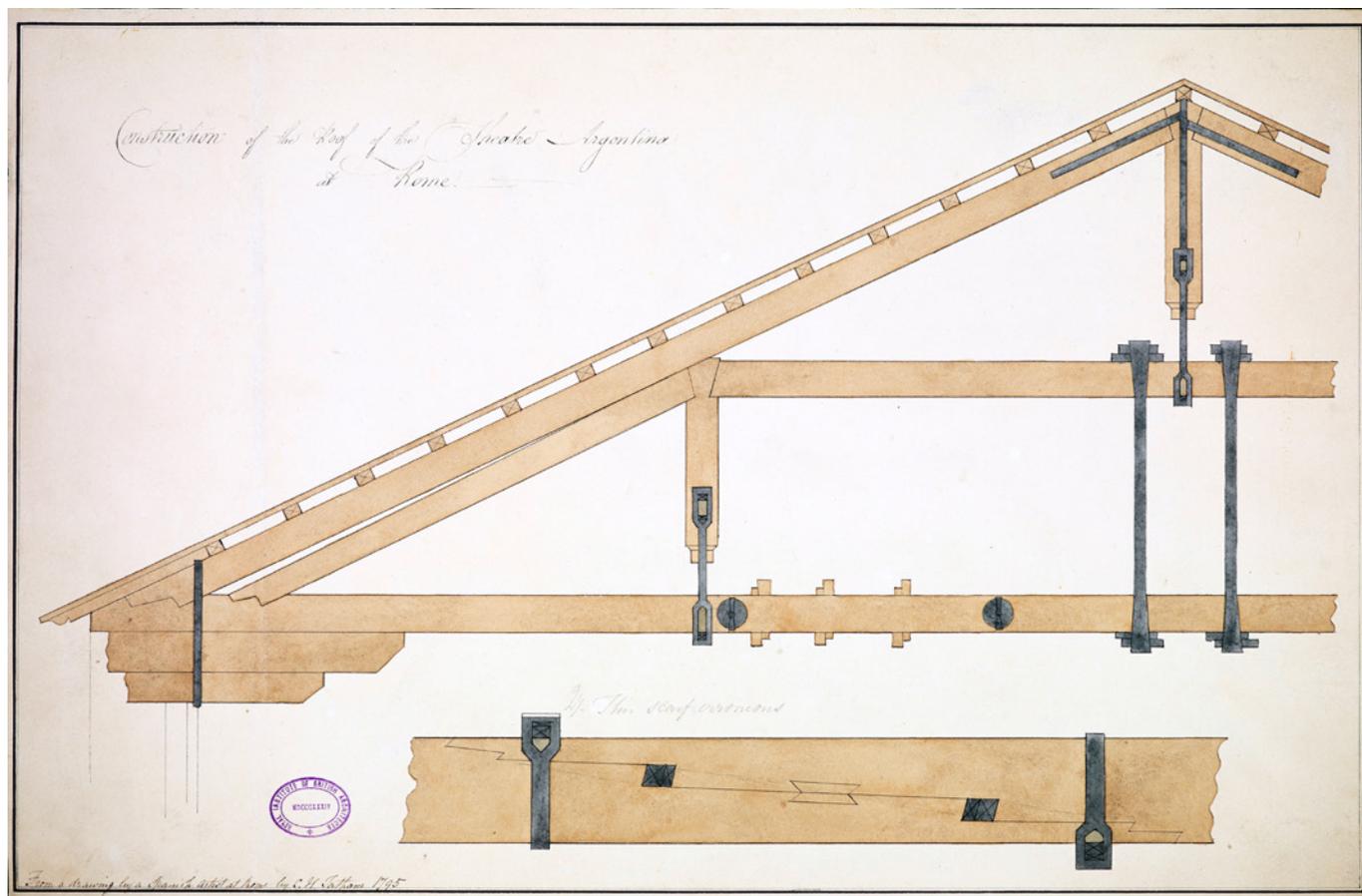


Figura 17 Charles Heathcote Tatham, *Costruzione del soffitto del Teatro Argentina di Roma*. Londra, Royal Institute of British Architects, 33190. Foto © RIBA

dell'ossatura, il paranco a catena e i meccanismi utilizzati per dispiegare e rimuovere dalle quinte le decorazioni, o l'assemblaggio in legno nel fulmine di Giove; ciò nonostante, gli schemi con le misurazioni di Velázquez, seppure conservando l'evidente somiglianza con l'opera di Dumont, dimostrano che il borsista spagnolo prese le misure di questi elementi e macchinari in prima persona.

Verso il 1785, l'abate Juan Andrés contava fino a quattordici pittori che eseguivano copie nelle stanze di Raffaello e nel Vaticano; le incisioni colorate di Louis Ducros e Giovanni Volpato, o quelle di Vincenzo Feoli, con i gruppetti di artisti che disegnavano nei propri quaderni, sotto lo sguardo vigile di altri compagni, scambiandosi opinioni, ne sono la prova (Andrés y Morell 2004, 98; Bignamini 1996, 193-203). Velázquez e Tatham avrebbero potuto benissimo essere due di questi giovani che riproducevano nei propri album le antichità conservate nel Museo Pio-Clementino. I fogli IGV-002-005 e IGV-007, identificati sulla pagina web

dell'Accademia con vasche - quelle che adornavano il portico del Cortile Ottagono, collocate di fronte alle sculture e sotto i rilievi -, tazze, coppe, anfore, una fontana e un candelabro, con ubicazioni attuali - e nel diciottesimo secolo - definite, dimostrano la frequenza delle visite dei cultori delle Belle Arti alle gallerie romane e degli architetti in particolare al Campidoglio e al museo dei papi [fig. 19]. Moratín, che visitò il Museo in diverse occasioni, nel 1794 e 1796, accompagnato da Silvestre Pérez e altre amicizie, si sorprende di potersi trattenere a contemplare questa collezione che attirò Velázquez e Tatham, una collezione di vasi, altari, treppiedi, urne, candelabri, busti e statue, che reputava la più bella e varia di Roma, per tutto il tempo che si desiderava e per soli sei *reales* di Spagna, che si pagavano all'ingresso. Delle incursioni di Velázquez presso il Museo Pio-Clementino vi era già conferma tra i fogli della BNE, che rappresentano ceramiche greche e figure estratte da queste, urne, tazze, vasi, coppe, lampadari, tavoli,

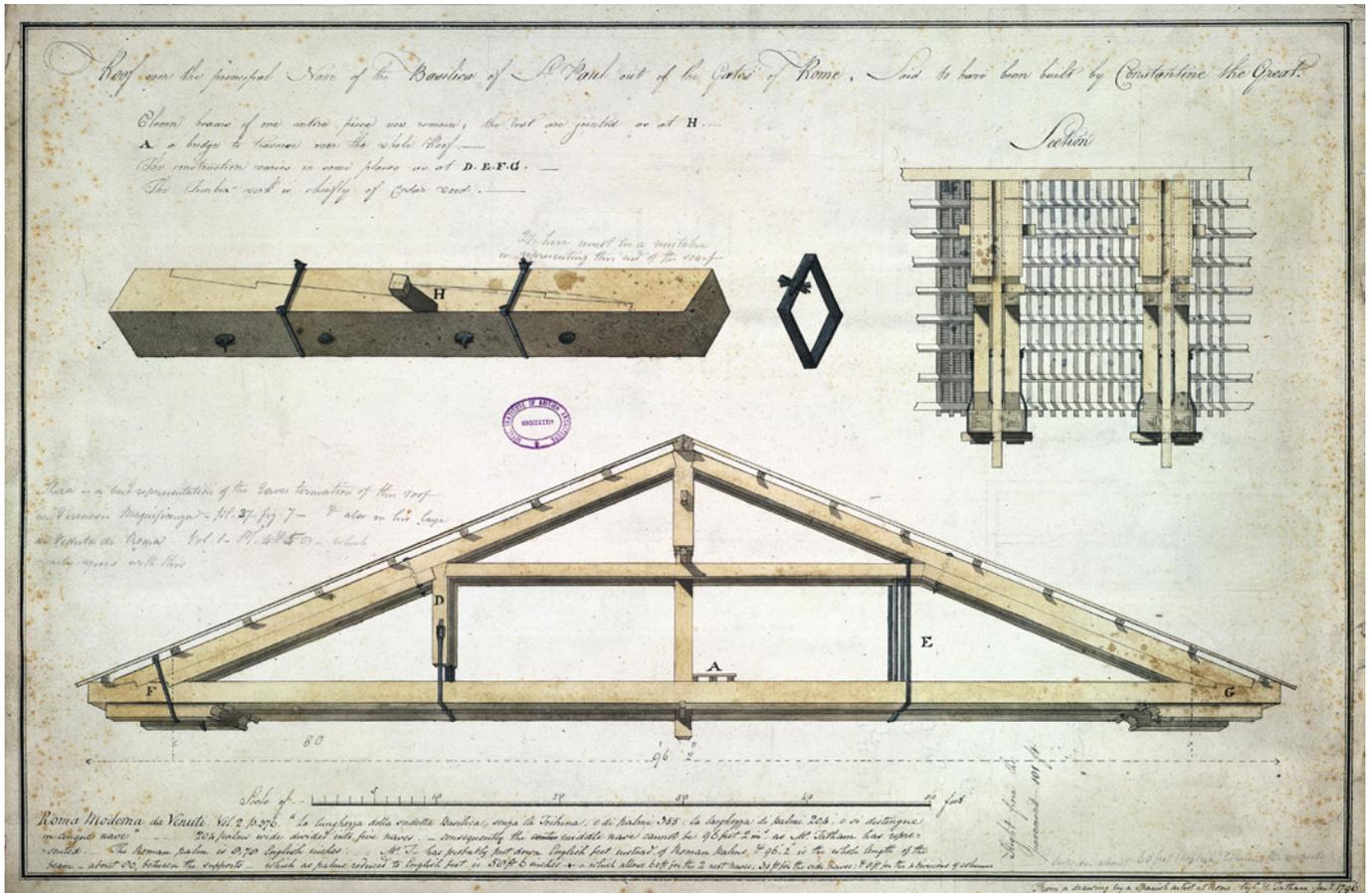


Figura 18 Charles Heathcote Tatham, *Armatura del soffitto di San Paolo fuori le mura*. Londra, Royal Institute of British Architects, 21619. Foto © RIBA

trapezofori, maschere, elementi architettonici, come mensole e capitelli, erme e sculture - tutte facilmente identificabili, come quelle dell'*Apollo del Belvedere*, il *Laocoonte*, la *Diana Efesina* scoperta da Gavin Hamilton, le statue sedenti di *Demostene*, *Menandro* e *Posidippo* vendute a Pio VI da Thomas Jenkins o la *Biga* che dava il nome all'omonima sala, che Giuseppe Camporesi portava a compimento nel 1788 (Consoli 1996, 57) -, materiali che gli avrebbero fornito soluzioni ornamentali in alcuni dei suoi progetti di architettura. Anche all'interno del Vaticano Velázquez eseguì copie di grottesche delle logge di Raffaello, di cui si conserva il guazzo dell'ornamentazione di una delle finestre delle suddette logge, in cui il borsista avrebbe cercato ispirazione nell'Antichità che l'artista italiano trovò nelle grottesche della Domus Aurea (Bar-

cia 1906, 190-1, 193 nn. 1175-7, 1179, 1181-4, 1199; García Sánchez 2011a, 86-91, figg. 89-95; Moleón, López-Muñoz 2009, 381-3, nn. 41-3, 45, 47-51). Nel novembre del 1794, Tatham scrisse al suo maestro Holland che aveva visitato il Museo Pio-Clementino e, a partire da qui, le date che annotò nei disegni dell'architetto conservati presso il Victoria and Albert Museum rivelano molteplici ispezioni nel corso del 1795, a molte delle quali avrebbe partecipato insieme a Velázquez, per cui le opere artistiche di molti dei loro disegni erano di conseguenza le stesse.³⁵ Tatham, spinto dai servizi che prestava a Holland, collezionò nel Vaticano un volume di notevole interesse costituito da disegni e gessi da cui egli desiderava ottenere elementi decorativi utilizzandoli come modelli architettonici classici per il suo progetto di ristrutturazione della

³⁵ Si vedano, ad esempio, BNE. BA-1183 con V&A. D.1547-1898. Come anche Velázquez, che in IGV-007 riprodusse un candelabro proveniente da Otricoli, Tatham copiò una serie di frammenti architettonici dello stesso giacimento scavato da Pio VI. V&A. D.1512-1898, D. 1514-1898, D. 1515-1898. Cf. Pearce, Salmon 2005, 32, figg. 34, 36-7.

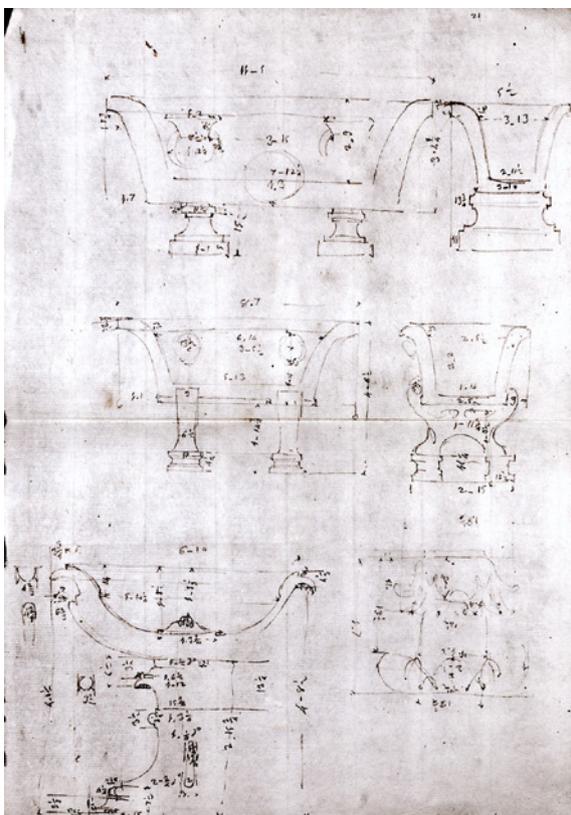


Figura 19 Isidro Velázquez, *Due vasche e un labrum del Museo Pio-Clementino*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-002. Foto © RABASF

residenza londinese del principe di Galles, Carlton House. Per tale motivo, non si tratta di schizzi con misurazioni: le misure dei pezzi disegnati a matita e abbozzati dall'architetto inglese solitamente si attengono a una scala, che in diversi esemplari, incentrati sul suo mero gusto estetico, non è neanche presente; in casi come quello dei Candelabri Barberini di Villa Adriana segnò quanto costava ricalcarli in gesso.³⁶ Le passeggiate di studio per le gallerie papali, e i modelli selezionati, anche identici, ispirarono ciascuno nella propria professione, a diversi livelli. Allo spagnolo, nei suoi progetti di architetto tardivi. Un esempio è rappresentato dalla *Fuente egipcia del dios Canopo* che ideò nel 1819 per i giardini del Buen Retiro, che ancora oggi si può osservare vicino al laghetto del parco, ad abbellirne il serbatoio di acqua. In essa, l'allunno di Villanueva riunì diversi ingredienti pro-

pri del *revival* artistico egizio estratti dal Museo Pio-Clementino, essenzialmente della Sala a Croce Greca: la decorazione centrale era costituita da un vaso canopo in pietra con testa umana, rappresentazione tradizionale del dio Amset, figlio di Horus, basato sull'originale vaticano, poggiato sul piedistallo da cui sorgeva il cannello della fontana, e protetto da una nicchia [figg. 20-1]. Sull'unico corpo del monumento si innalzava l'avviamento di una colonna scanalata che fungeva da pedana di una scultura di Antinoo-Osiride, fiancheggiata da due sfingi poste una di fronte all'altra, ispirate a quelle che cingevano l'ingresso monumentale alla suddetta sala, scendendo per la Scala Simonetti, una di quelle mostrate di fronte e di profilo in uno dei disegni della BNE (BA-1182) (Alonso de la Sota 1992-94, 197-206; Saguar Quer 1996, 372; Saguar Quer 2006, 305-7).³⁷ Per la sua scultura ieratica, Velázquez disponeva del famoso marmo tiburtino trasferito nella Sala del Canopo del Palazzo Nuovo del Campidoglio da Benedetto XIV, ma dal 1779 nel Vaticano si trovavano anche i due telamoni di Antinoo-Osiride con i loro caratteristici attributi faraonici rinvenuti presso la Villa di Adriano, chiamati *i Cioci* che, restaurati tra il 1780 e il 1782, sostenevano l'architrave dell'ingresso che metteva in comunicazione la Sala a Croce Greca con la Sala Rotonda (Pietrangeli 1985, 68-9; Liverani 1999, 48; Cacciotti 2012, 477). Da parte sua, e attenendosi agli archetipi della fonte di Velázquez, Tatham inserì questi esercizi nella propria raccolta grafica del 1799, nella quale una delle tavole presentava una delle sfingi di granito rosso della Sala a Croce Greca e l'altra, in «dark oriental marble», il suddetto vaso canopo (Tatham 1799, tavv. 53, 59).

Al fruttuoso duetto Tatham-Velázquez abbiamo già detto che si univa Mario Asprucci. Almeno alla fine del 1795, i tre disegnarono allo stesso tempo tra le vestigia della città del Tevere. L'architetto londinese spese per entrambi esclusivamente parole di encomio: di Asprucci rispettava la devozione religiosa e la moralità, il suo buon gusto e l'abilità, mentre apprezzava Velázquez come giovane di eguale merito. Dei due assicurava che si trattasse di disegnatori squisiti e uomini onesti e, quando si separarono nel 1796, si promisero di mantenersi in contatto per tutta la vita (Pearce, Salmon 2005, 82, 88). L'amicizia con Asprucci risultò per Tatham enormemente vantaggiosa, poiché a priori gli spalancò la porta verso una schiera di relazio-

³⁶ V&A. D.1524-1898, D.1527-1898.

³⁷ La tematica egizia compare anche in alcuni disegni di Silvestre Pérez negli anni successivi al suo soggiorno a Roma, agli inizi del diciannovesimo secolo, quando sfingi, obelischi e piramidi cominciano a conquistare l'immaginazione degli architetti europei. È del 1800 il disegno di una stanza progettata per il palazzo della IV marchesa di Santiago, a Madrid, nella cui decorazione inserì quattro figure dell'Antinoo divinizzato che in guisa di colonne fiancheggiano ogni porta della sala. Cf. Saguar Quer 1996, 370-1.



Figura 20 Isidro Velázquez, *Sfinge, sarcofaghi di Elena e Costanza e tazza di porfido rosso del Museo Pio-Clementino*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA-1182. Foto © Biblioteca Nacional de España

ni influenti presso l'Accademia di San Luca, nella quale entrò come Accademico di Merito nel giugno del 1796: anzitutto con Antonio Asprucci, padre di Mario e *principe* dell'istituzione fino al 1792, o con lo scultore Vincenzo Pacetti, anch'egli principe dell'Accademia romana a partire dal dicembre del 1795 (Salmon 1998, 87-9). In quegli anni, principalmente tra il 1786 e 1793, Mario assisteva il padre nella ristrutturazione del casino principale e del parco della Villa di Marcantonio Borghese IV - sebbene i lavori di ristrutturazione risalissero al 1775 e, pertanto, si fossero prolungati di 20 anni -, soprattutto nel Giardino del Lago e nell'area della Piazza di Siena, e anche Pacetti partecipava alla decorazione scultorea dell'interno del palazzo e dei giardini. Asprucci figlio, in qualità di architetto della casata Borghese, dovette spianare la strada a Tatham nei suoi accordi con il principe perché ottenesse alcuni dei calchi della collezione, almeno di un bassorilievo e della 'maschera' del busto colossale di Lucio Vero proveniente

dagli scavi di Acquatraversa (1720), oggi nel Museo del Louvre (Mastrodonato 1999-2000, 208-10, fig. 39). Seguendo la sua autobiografia, l'inglese trascorse anche molto tempo presso la Villa producendo bozzetti nei suoi fogli - al novembre del 1794 risale la copia del fregio di un altare della collezione - e, per il materiale che conosciamo di Isidro Velázquez, anche lo spagnolo, che si divertì a riprodurre alcune delle attrazioni paesaggistiche e architettoniche dei giardini, così come a ritrarre delle vedute dalle alture del Pincio (BNE. BA-1162). Sicuramente il suo collega britannico lo introdusse nel suo circolo di amicizie artistiche e lo presentò, oltre che ad Asprucci, ad Antonio Canova, che a suo tempo aiutava il discepolo di Holland a rimettere insieme la sua collezione di pezzi, approfittando della mancanza di competenza in termini di mercato antiquario nei complicati anni 1795 e 1796 (Pinelli 2001, 86-7). Isidro Velázquez disegnò dal vivo il gruppo di Venere e Adone (BNE. BA-1180) che l'artista di Treviso scolpì per il mar-

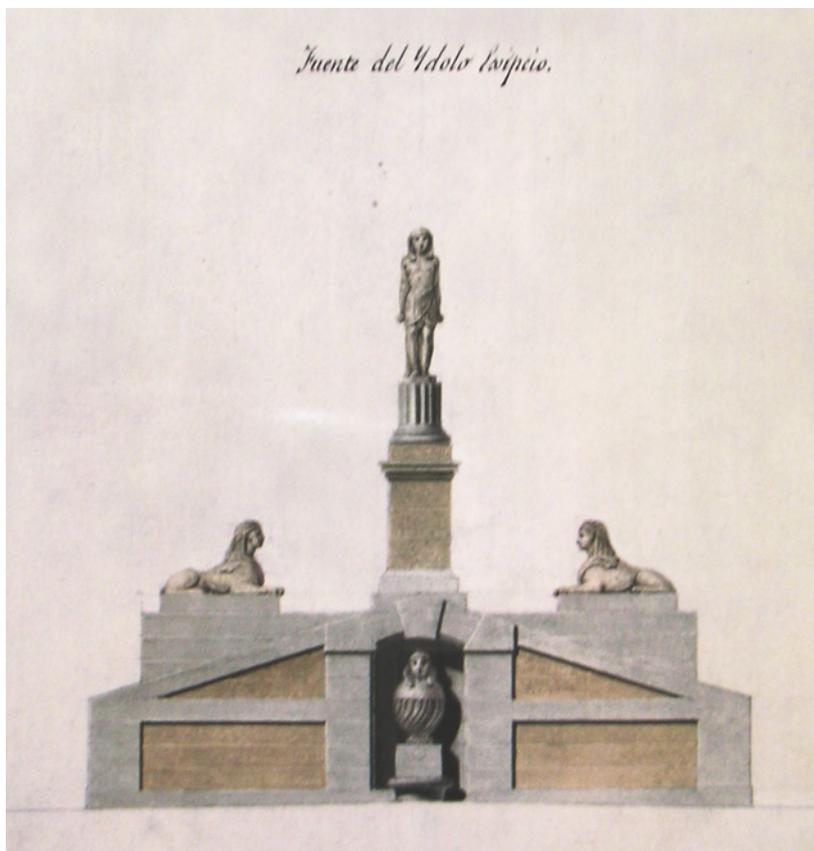


Figura 21
Isidro Velázquez, *Fontana dell'idolo egiziano*.
Madrid, Archivo General de Palacio.
Foto © Archivo General de Palacio

chese F.M. Berio di Salza, gruppo per il quale l'aristocratico napoletano aveva eretto un tempio nel suo giardino, e che al suo arrivo a Napoli fu accolto dalla popolazione sulla porta della città, tra grandi festeggiamenti (Pozzi 1922, 37; Honour 1972).

In questa transitoria associazione di un paio di anni, Tatham e Mario Asprucci si scambiarono disegni e li riprodussero a vicenda, e il borsista di Carlo IV avrebbe avuto accesso a questo regime di cameratismo professionale tra gli architetti, rafforzato, in favore di Velázquez, dal fatto che Asprucci, così come Pacetti, quanto meno per questioni relative all'arte e all'antiquariato, ebbe occasione di frequentare l'ambasciatore José Nicolás de Azara (Pirzio Biroli 2003, 332).³⁸ Senza volersi troppo addentrare nella questione, mi limito a segnalare che, nelle decisioni estetiche sulla sua fonte egizia, Velázquez dimostra - la intendo come una possibilità - di conoscere i progetti supervisionati da Antonio Asprucci relativi alla Stanza Egizia di Villa Borghese, del 1775-80, attribuiti al figlio Mario e a Tommaso Conca, con un assetto si-

mile al monumento del Buen Retiro; salvo che in questo caso le due sfingi poste una di fronte all'altra erano separate da un vaso canopo di Osiride, e non dalla figura di Antinoo (come nella fontana dell'architetto spagnolo), e così anche nei disegni di Asprucci padre per la Stanza dell'Ermafrodito annessa, dove si faceva appello all'utilizzo di Antinoo come telamone e al prototipo di Antinoo-Osiride accompagnato da urne (Campitelli 2003, 238, 243; Pantazzi 1994, 97-8, nn. 36-7; Paul 2000, 122-3, 136, tav. 6, 126-7, 140-1, tav. 10). Gli inventari ci informano che la biblioteca dell'alunno di Villanueva conteneva cinque stampe della Stanza Egizia di Villa Pinciana, di Asprucci, e altre tre di «Inbencion de la Casa del filosofo». Solo in uno schizzo dell'Accademia è presente un particolare della Villa Borghese, e di tipo abbastanza tecnico, di una delle sue pompe d'acqua (IGV-080), i cui componenti dissezionò con lo scopo di istruire sui materiali migliori da utilizzare nella sua fabbricazione [fig. 22]. Invece, la frequente presenza del borsista nella Villa Pinciana si deduce da un altro gruppo di disegni. Negli inventari dei suoi beni del 1808 e

³⁸ Su Pacetti e Mario Asprucci, cf. Pasquali 2017.

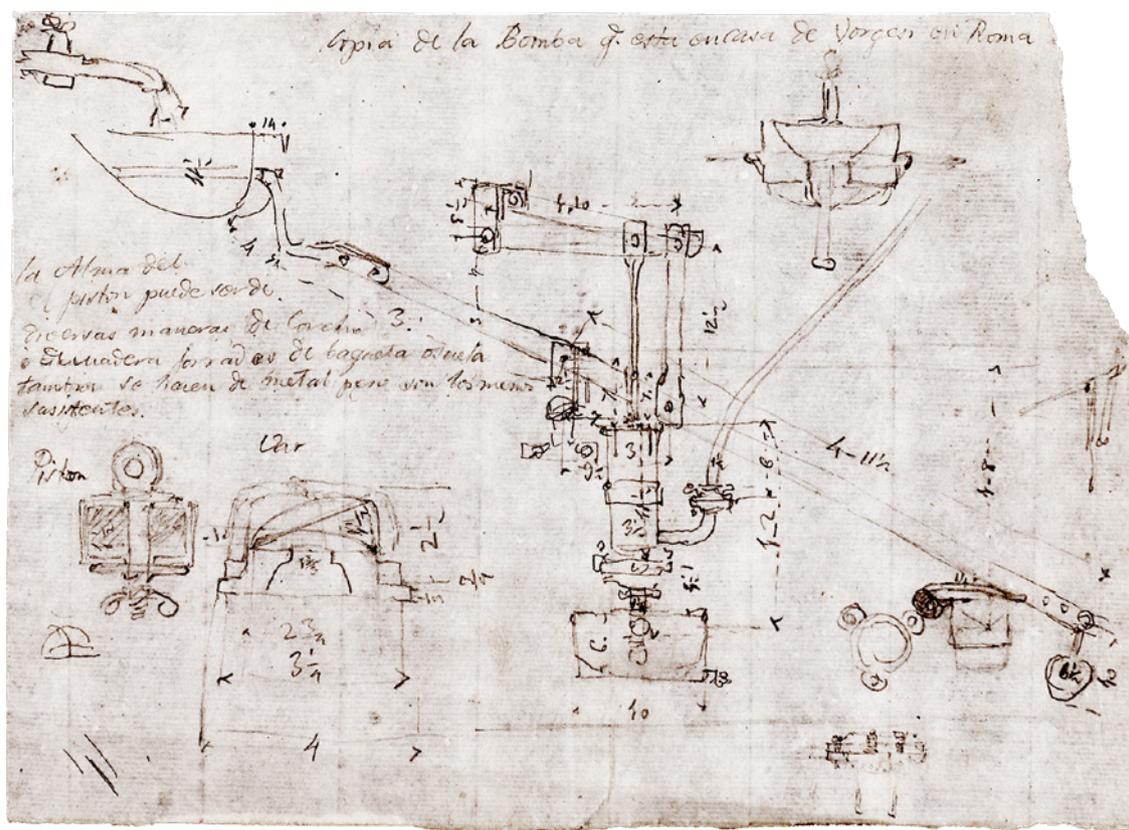


Figura 22 Isidro Velázquez, *Pompa dell'acqua di Villa Borghese*. Madrid, Real Academia de San Fernando, IGV-080. Foto © RABASF

del 1831-36 si indicavano due vedute: nel primo dei documenti, la veduta del lago di Villa Borghese e l'altra di «Villa Borgesi, la del Elefante», e nel successivo, nuovamente a proposito del lago, «con el templo de Serapides en su centro», e un'altra dell'ingresso alla proprietà, chiarendo l'allusione all'elefante. Carlos Saguar (2018, 1093, 1109, figg. 1-2) ha pubblicato questa coppia di vedute di collezione privata che, pur essendo parte dell'inventario del 1808, sono datate circa al 1836, quando Velázquez, in pensione, poco prima di morire, si dedicò a comporre guazzi dei monumenti e paesaggi che gli ricordavano il suo viaggio giovanile in Italia o a ritoccare vecchi disegni, com'è probabilmente il caso di questi due.³⁹ La «Vista de la entrada del jardín de Borgesi en Roma pintada por el arquitecto mayor de S. M. Dn. Ysidro Velazquez» rivela l'ingresso - o sarebbe più adeguato dire l'uscita - al parco attraverso il colonnato dorico - al giorno d'oggi non più esistente, si trovava nell'attuale confluenza tra Piazzale di Canestre e Viale

San Paolo di Brasile - sotto l'acquedotto dell'Acqua Felice, opera di Antonio Asprucci, che, confuso con l'Acqua Appia, portava l'iscrizione *Appia Felix Ad Lacum* e, nella facciata opposta, quella che si leggeva nell'accedere alla Villa, l'iscrizione *Ne quem mitissimus amnis impediatur* (Westphal 1827, 5, n. I; Carter 1827, 361; Mack, Robertson 1997, 54-5) [fig. 23]. Delle sculture sopravvive ancora oggi quella del leone, spostata verso il Viale Pietro Canonica a coronare la fantasia architettonica della Mostra dell'Acqua Felice, che all'epoca del nostro borsista si trovava, però, sul lato meridionale del portico. Da questo punto, se si proseguiva in avanti, il visitatore e si trovava di fronte le rovine pittoresche del Tempio di Faustina; se svoltava a destra aveva il Tempietto di Diana mentre, continuando per il sentiero sulla sinistra, si arrivava alla seconda area ritratta da Velázquez, la «Vista del lago del jardín del príncipe Borgesi pintada por el arquitecto m[ay]or de S. M. D. Y. Velazquez», con il Tempio neoclassico di Esculapio sull'isolet-

³⁹ La veduta del lago di Villa Borghese pubblicata in Moleón, Lopez-Muñiz 2009, 393 nota 73, non è di mano di Isidro Velázquez, ma di Giovanni Volpato. Ringrazio Carlos Saguar per avermi trasmesso la lettura dei cartigli dei due disegni, così come la fig. 23.



Figura 23 Isidro Velázquez, *Veduta dell'ingresso al giardino di Villa Borghese*. Collezione particolare. Tratto da C. Sagar Quer, *Un proyecto inédito de Isidro Velázquez: nuevo cementerio y ermita de la Sacramental de San Isidro* (Alicante 2018, 3, fig. 1)

ta in mezzo al lago artificiale – in cui galleggiavano le lancette in stile napoletano –, le cui rive erano avvolte dalla penombra di un bosco romantico (Hoffmann 2001, 205-15). Nel 1792, il *Diario ordinario* rendeva noto che il principe Borghese aveva dato avvio ai lavori di costruzione della Piazza di Siena e, che una volta conclusa, vi avrebbe tenuto la corsa dei berberi.⁴⁰ In seguito, tale spazio concepito come ippodromo, e il Giardino del Lago, con il tempietto completato dagli Asprucci nel 1792 e abbellito dall'intervento di restauro delle sue statue a opera di Pacetti, rivaleggiarono come cornice di celebrazione delle fastose festività organizzate dai Borghese nella loro dimora. Già nel 1906, Barcia (1906, 191 nota 1190bis) ipotizzava che questo circo di spettacoli tenuti a Villa Borghese potrebbe essere stato rappresentato in un disegno di Velázquez e, in effetti, l'architetto lo tratteggiò assieme ad alcune strutture effimere in primo piano e la chiesa di Santa Maria Immacolata, sempre pianificata dagli Asprucci, che spunta sul fondo [fig. 24].⁴¹ Dal punto di vista di un borsista a Roma che si stava formando nel ramo dell'architettura, quanto accadeva a Villa Borghese in quest'ultimo decennio del secolo avrebbe costituito una vera e

propria scuola di apprendistato, la prima linea in cui esperire le realizzazioni in stile neoclassico in voga all'epoca. Lo spagnolo fu testimone di come una équipe internazionale di pittori, paesaggisti, architetti e scultori trasformò la Villa del Pincio in un giardino archeologizzante, disseminato di richiami al mondo classico nei suoi resti finti e nell'esposizione di veri marmi antichi ottenuti dagli scavi finanziati dal principe Borghese. Proprio in quegli anni, dal 1791 al 1793, lo scozzese Gavin Hamilton arricchiva la collezione di Marcantonio Borghese con decine di statue, busti e rilievi, seppur frammentari, che portava alla luce dalla proprietà di Pantano Secco, la *Gabii* romana, e che scultori rinomati della statura di Pacetti, Agostino Penna o Carlo Albacini restauravano per volontà dello stesso Hamilton, di Antonio Asprucci e di Ennio Quirino Visconti (Cima 2005, 48). Nel 1796, Mario Asprucci progettò un edificio per ospitare le antichità di *Gabii*, quel Casino di *Gabii*, anch'esso esposto nei progetti dell'antenato e mai messo in pratica – i pezzi rimasero ammassati nel Casino dell'Orologio –, e permise a Tatham di riprodurlo in uno dei suoi disegni (Salmon 1998, 89-90, fig. 16; Paul 2000, 156-62, figg. 57-8). Il principe ripen-

⁴⁰ *Diario ordinario* (1792), 1786, 11 febbraio. Roma: Stamperia Cracas, 21-2.

⁴¹ Intitolato «Paisaje italiano» in Moleón, López-Muñiz 2009, 387 nota 62.

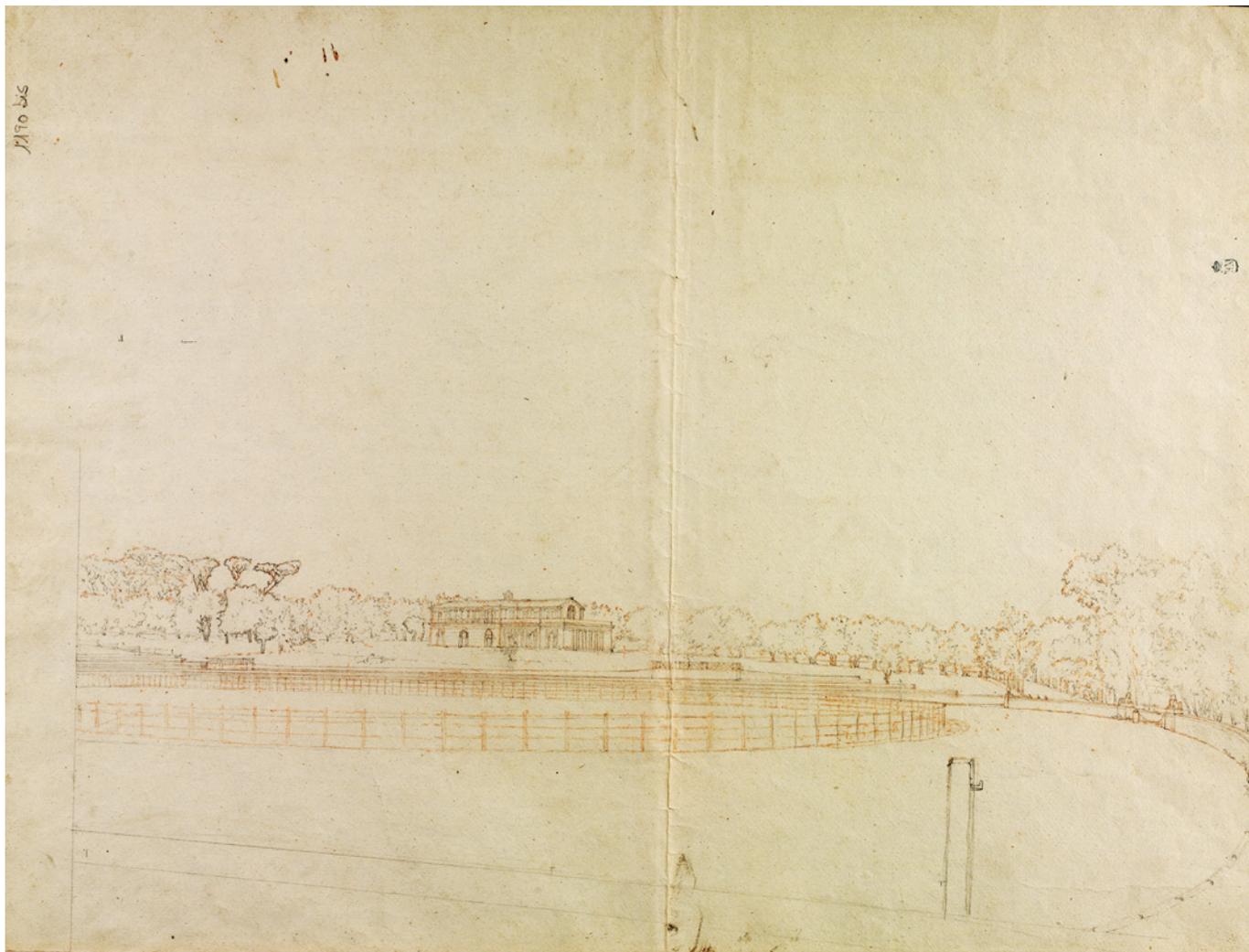


Figura 24 Isidro Velázquez, *Piazza di Siena a Villa Borghese*.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA-1190bis.
Foto © Biblioteca Nacional de España

sava alla costruzione di questo Museo dal 1791 e, con maggiore enfasi, nel 1792, ma, come risulta evidente, con Tatham e Velázquez che si trovavano contemporaneamente a Roma, gli architetti di Marcantonio Borghese IV ancora non desistevano dal tentare di realizzare la galleria scultorea e almeno Mario rese partecipi i compagni delle sue immagini e speculazioni. A mio avviso, le opere posteriori di Velázquez avrebbero lasciato trasparire l'esperienza vissuta nella residenza del Pincio: si nota nella ristrutturazione della facciata della

Casa del Labrador di Aranjuez (1803), che adornò con nicchie ospitanti sculture e busti in gesso, imitazioni dell'antico, e rilievi con motivi vegetali - ricordo dei modelli classici delle ville degli aristocratici romani - , formule ornamentali che reiterò nel suo progetto di «Galería de Cuadros, Estatuas y demas efectos de belleza de las tres nobles Artes», un Museo pubblico di arte e archeologia commissionato dal XIV duca di Alba nel Palazzo di Liria a Madrid (1825) (García Sánchez 2011b).

3 Conclusioni

La collezione di disegni e di schizzi con misure conservata presso la Real Academia de San Fernando ci offre l'opportunità di comprendere i disegni e progetti di Isidro Velázquez collocati in altre istituzioni, e anche di fornire una panoramica più completa del viaggio in Italia dell'architetto nell'ultimo decennio del diciottesimo secolo. Non abbiamo tenuto conto di schizzi di altri edifici classici, impossibili da considerare nello spazio limitato di un articolo, né di altre rappresentazioni pittoriche specifiche di attività legate all'esperienza delle borse di studio, come le escursioni per la campagna romana e verso altre città italiane, che saranno oggetto di studi futuri. Lo stesso Velázquez scrisse - e questo è riportato in un breve testo biografico - che a Roma non trascurò di formarsi nei rami della pittura, della scultura, della fisica e di altre specialità analoghe a questa, e la confluenza di disegni precedentemente catalogati nella BNE nel 1906 con la nuova acquisizione dell'Accademia ne dà dimostrazione.⁴² Delle sue preoccupazioni riguardo a questioni ingegneristiche rimangono gli schemi dei macchinari idraulici e dei mulini galleggianti sul Tevere, legati alle attività produttive e alla macinazione del grano, i quali agli inizi del diciannovesimo secolo erano tecnologicamente obsoleti (Giustin 2006). L'unico elemento appena accennato nei disegni di San Fernando è la qualità del borsista come disegnatore della figura umana: non bisogna infatti dimenticare che era figlio di Antonio Velázquez, pittore di corte di Carlo III. Secondo i suoi inventari, Velázquez conservò più di venti disegni del nudo che effettuò presso l'Accademia de Roma, sicuramente in riferimento alla Scuola del Nudo del Campidoglio, anche se non bisogna nemmeno escludere che siano stati realizzati presso la scuola serale di disegno dal vivo e di sculture di gesso, che José Nicolás de Azara organizzò presso il Palazzo di Spagna e la cui direzione affidò

al pittore Buenaventura Salesa dal 1790 al 1798 (Moleón, Saguar Quer 2009, 548; García Sánchez, Cándido de la Cruz 2009, 99-100; De Urriés y de la Colina 2012, 224). Questa collezione di bozzetti mostra solo un foglio con due cavallerizzi di entrambi i sessi, delineati con il cavallo impennato, o di corsa: un tratto che si osserva in numerosi disegni dell'architetto, senza dubbio anche di tematiche madrilene (ad esempio, De Urriés y de la Colina 2003, 64). La collezione di Madrid forse non è paragonabile, in termini quantitativi, alle migliaia di disegni con misure accumulati in altri fondi di disegni architettonici, soprattutto in sedi londinesi, ma per questo motivo costituiscono un insieme unico e originale all'interno del *corpus* grafico dei borsisti spagnoli che soggiornavano a Roma, come ho già accennato nel fare riferimento al *Libro de barios adornos* di Domingo Lois Monteagudo. Del mentore di Velázquez, Juan de Villanueva, ci sono giunti diversi bozzetti architettonici realizzati a penna, che non hanno nulla a che vedere con i bozzetti scientifici del suo discepolo, né con la preparazione dei suoi *envíos*: sono abbozzi di una Roma inventata, in cui dialoga con le tipologie costruttive di quella reale, antiche e barocche (la Rotonda, il Mausoleo di Adriano o la scalinata del Campidoglio si alternano a obelischi, templi, archi di trionfo, ecc.), vicini ai capricci pittorici di Panini, Hubert Robert o Clerisseau (Chueca Goitia, De Miguel 1949, 76, figg. 17-19; Guerra de la Vega 1986, 31). Infine, gli appunti rafforzano le conoscenze di cui disponiamo sull'impresa comune che Velázquez portò a buon fine a Roma insieme ad altri architetti, i suoi compatrioti Silvestre Pérez ed Evaristo del Castillo, il britannico Charles Heathcote Tatham e l'italiano Mario Asprucci; nel caso di questi ultimi, si tratta di lavori eseguiti con sullo sfondo il sipario del parco di Villa Borghese.

⁴² AGP. Documentazione Personale. C³. 1319/3. Lettera cit. di Isidro Velázquez al duca di San Carlos del 9 gennaio 1815. Inoltre, *Galería de Ingenios Contemporáneos* 1836, 2.

Bibliografía

- Alonso de la Sota, A.M. (1992-94). «Una manifestación de la egiptomanía española del siglo XIX. El caso de Madrid». *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 4-5, 197-206.
- Alonso Sánchez, M.Á. (1976). «El primer reglamento de pensionados de la Academia de Bellas Artes en Roma». *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 3, 91-102.
- Andrés y Morell, J. (2004). *Cartas familiares (Viaje de Italia)*, vol. 1. Madrid: Verbum.
- Armellini, M. (1942). *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*. Roma: Edizioni R.O.R.E.
- Barcia, Á.M. (1906). *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Becatti, G. (2014). «L'identificazione del Tempio di Marte Ultore nel XVI secolo: dall'incendio di Borgo di Raffaello a Palladio». *Bollettino d'Arte*, 21(8), 23-38.
- Bianchi, L. (1998). *Casa e torri medioevali a Roma*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Bignamini, I. (1996). «Depictions of the Museo Pio-Clementino». Wilton, A.; Bignamini, I. (eds), *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*. London: Tate Gallery, 193-203.
- Brunel, G.; Julia, I. (1984). *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série*, vol. 2. Roma: Ed. dell'Elefante.
- Buckrell Pos, T. (2002). «Tatham and Italy: Influences on English Neo-Classical Design». *Furniture History*, 38, 58-82.
- Burney, C. (2014). *Viaje musical por Francia e Italia en el s. XVIII*. Barcelona: Acantilado.
- Cacciotti, B. (2012). «Statue egittizzanti da Tivoli tra rappresentazione e ritualità». *Horti Esperidum*, 1, 473-502.
- Campitelli, A. (ed.) (2003). *Villa Borghese. I principi, le arti, la città del Settecento all'Ottocento = Catalogo della mostra*. Milano: Skira.
- Canina, L. (1845). *Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacenze*. 2a ed. Roma: Tip. dello Stesso Canina.
- Carter, N.H. (1827). *Letters from Europe, Comprising the Journal of a Tour through Ireland, England, Scotland, France, Italy, and Switzerland, in the Years 1825, 26, and 27*, vol. 2. New York: G. & C. Carvill.
- Casola, T. (2018). «Etchings of Ancient Ornamental Architecture (1800) and Designs for Cottages (1805). L'esperienza romana nelle pubblicazioni ottocentesche di Charles Heathcote Tatham e Joseph Michael Gandy». *MDCCC 1800*, 7, 25-36. <http://doi.org/10.30687/MDCCC/2280-8841/2018/01/002>.
- Cervera Vera, L. (1985). *El arquitecto gallego Domingo Lois Monteagudo (1723-1786) y su "Libro de Barrios Adornos"*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Chueca Goitia, F.; De Miguel, C. (1949). *La vida y las obras del Arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid: Gráfica Carlos-Jaime.
- Cima, M. (2005). «Gavin Hamilton a Gabii. Gli scavi settecenteschi di Pantano Borghese». Campitelli, A. (a cura di), *Villa Borghese. Storia e gestione = Atti del Convegno internazionale di studi* (Roma, 19-21 giugno 2003). Milano: Skira, 43-55.
- Cipriani, G.B. (1803). *Monumenti di fabbriche antiche estratti dai disegni dei più celebri autori*, vol. 3. Roma.
- Consoli, G.P. (1996). *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*. Modena: Panini Franco Cosimo.
- Curzi, V. (2003). «Da Campo Vaccino al Foro Romano: il richiamo dell'Antico a Roma nella prima metà dell'Ottocento». Pinto, S.; Susinno S. (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti = Catalogo della mostra*. Milano: Electa, 467-76.
- De Angeli, S. (1992). *Templum divi Vespasiani*. Roma: Soprintendenza Archeologica di Roma.
- Delannoy, F.-J. (2017). *Voyage en Italie (mars 1780-décembre 1782). Études faites à Rome*, vol. 3. Naples: CJB.
- Desgodetz, A. (1779). *Les édifices antiques de Rome, mesurés et dessinés tres-exactement sur les lieux par feu M. Desgodetz, architecte du roi*. Paris: Claude-Antoine Jombert.
- Di Marco, F. (2003). «La Via Cavour attraverso i quartieri dei Pantani e della Suburra». Cuccia, G. (a cura di), *Via Cavour una strada della nuova Roma*. Roma: Palombi Editori, 175-200.
- Díez del Corral, P. (2014). «El Libro de Barrios Adornos de Domingo A. Lois Monteagudo (1723-1786): formación académica en Roma y el ornamento "all'antica" en el contexto internacional del Setecientos Borbónico». Di Cavi, S. (ed.), *Dibujo y ornamento: Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia (ss. XVI-XIX)*. Roma; Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba; De Luca, 353-65.
- Distribucion de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los alumnos de las tres bellas artes hecho por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la junta pública de 13 de julio de 1799 (1799)*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Dumont, G.-P.-M. (c. 1774). *Parallele de plans des plus Belles Salles de Spectacles d'Italie et de France. Avec des détails de Machines Théâtrales*. Paris: Rue des Arcis.
- Fea, C. (1820). *Frammenti di fasti consolari e trionfali ultimamente scoperti nel foro romano e altrove ora riuniti e presentati alla santità di N. S. Pio Papa settimo*. Roma: F. Bourlié.
- Fernández de Moratín, L. (1968). *Diario (Mayo 1780-Marzo 1808)*. Madrid: Castalia.
- Fernández de Moratín, L. (1988). *Viage a Italia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Flores Flores, O. (2014). «Escritura e imagen. Discursos paralelos en los Apuntamientos de Pedro José Márquez». Flores Flores, O. (ed.), *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820)*. Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica. México: UNAM, 583-622.
- «Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Isidro Velázquez» (1836). *El Artista*, 3, 2-5.
- Gallego García, R. (2013). «El estudio de la formación de los pensionados españoles en Roma entre 1758 y 1766: el "taccuino" de Antonio Primo». March, E.; Narváez Cases, C. (eds), *Vidas de artistas y otras na-*

- rrativas biográficas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 349-74.
- Gallego García, R. (2016). «Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid». *De Arte*, 15, 208-23.
- García Sánchez, J. (2002). «El viaje al sur de Italia de Isidro González Velázquez». *Academia*, 94-5, 27-44.
- García Sánchez, J. (2004). «La educación académica de los arquitectos españoles pensionados en Italia en los siglos XVIII y XIX. El valor de la Antigüedad». In *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en Red) = Atti del XV Congreso Español de Historia del Arte* (Palma de Mallorca, 20-23 octubre 2004.). 2 voll. Palma: Universitat de les Illes Balears, vol. 1: 757-67; vol 2: 1531-41.
- García Sánchez, J. (2006). «Las pensiones de la Academia de San Fernando en Italia: artistas españoles en el debate arqueológico y arquitectónico en torno a la Antigüedad de los siglos XVIII y XIX». Beltrán, J. et al. (eds), *Arqueología, Coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 193-216.
- García Sánchez, J. (2008). «Planos de arquitectos españoles publicados en Roma (s. XIX): el Teatro de Marcello y el Santuario de Hércules Vencedor». *Archivo Español de Arqueología*, 81, 177-200.
- García Sánchez, J. (2011a). *Los arquitectos españoles frente a la Antigüedad. Historia de las pensiones de arquitectura en Roma (siglos XVIII y XIX)*. Milán; Guadalajara: Hugony-Bornova.
- García Sánchez, J. (2011b). «El proyecto museográfico del Duque». Cacciotti, B. (ed.), *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*. Madrid: CSIC, 201-9.
- García Sánchez, J. (2013). «José Ignacio Hervada: los arquitectos, la antigüedad y la arqueología del Mediterráneo». García Sánchez, J. (ed.), *El arquitecto José Ignacio Hervada (1902-1949). El sueño de una arqueología española en Grecia entre los siglos XVIII y XX*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 75-104.
- García Sánchez, J. (2016). «El templo de Antonino y Faustina en los planes de los arquitectos españoles pensionados en Roma». *MDCCC 1800*, 5, 5-23.
- García Sánchez, J.; de la Cruz, C. (2009). «L'Accademia di Francisco Preciado de la Vega in Piazza Barberini e gli artisti spagnoli del Settecento». *Bollettino d'Arte*, 1(7), 91-102.
- Giustini, L. (2006). «I molini lungo il Tevere a Roma agli inizi dell'Ottocento». *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 118, 1, 53-9.
- Gruterus, J. (1602). *Inscriptiones Antiquae Totius orbis Romani, in corpus absolutissimum redactae*, vol. 1. Heidelberg: Ex Officina Commeliniana.
- Guattani, G.A. (1805). *Roma descritta ed illustrata dall'abate Giuseppe Antonio Guattani romano*. 2a ed. Roma: Pagliarini.
- Guerra de la Vega, R. (1986). *Juan de Villanueva, arquitecto del Príncipe de Asturias (Carlos IV). I. El Escorial y El Pardo*. Madrid: Graficino.
- Guerrieri Borsoi, M.B. (1998). «La chiesa della Santissima Annunziata al Foro di Augusto». *Bollettino d'arte*, 105-6, 33-48.
- Hoffmann, P. (2001). *Le ville di Roma e dei dintorni*. Roma: Newton & Compton.
- Honour, H. (1972). «Canova's statues of Venus». *Burlington Magazine*, 114, 658-70.
- Hüelsen, C. (1906). *The Roman Forum. Its History and its monuments*. Roma: Loescher.
- Hüelsen, C. (1923). «Sulle vicende del Teatro di Marcello nel Medio Evo». *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 1, 169-74.
- Iara, K. (2015). «Senatorial Aristocracy: How Individual Is Individual Religiosity?». Rebillard, E.; Rüpke, J. (eds), *Group Identity and Religious Individuality in Late Antiquity*. Washington: The Catholic University of America Press, 165-214.
- Ingamells, J. (1997). *A Dictionary of British and Irish Travelers in Italy 1701-1800*. New Haven; Londres: Yale University Press.
- La Rocca, E. (1995). *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano*. Roma: Progetti Museali Editori.
- La Ruffinière Du Prey, P. de (1982). *John Soane: The Making of an Architect*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Lamuà Estañol, M. (2012). *Ecquid iis videretur mimun vitae commode transegisse? El foro de Augusto en Roma: la creación de la simbología del poder y el culto imperial* [tesi inedita]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- Labacco, A. (1557). *Libro d'Antonio Labacco appartenente a l'Architettura nel qual si figurano alcune notabili antiquita di Roma*. Roma: Impresso in casa nostra.
- Lanciani, R. (1902). *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità (1000-1530)*, vol. 1. Roma: Loescher.
- Lever, J. (2010). «The Soane-Dance Collaboration, 1771-1799». *Architectural History*, 53, 163-90.
- Liverani, P. (1999). «Il Museo Gregoriano Egizio». *Aegyptus*, 79(1/2), 45-64.
- López de Meneses, A. (1934). «Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 42, 29-69.
- Mack, C.R.; Robertson, L. (1997). *The Roman Remains. John Izard Middleton's Visual Souvenirs of 1820-1823 with Additional Views in Italy, France, and Switzerland*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Mastrodonato, V. (1999-2000). «Una residenza imperiale nel suburbio di Roma: la villa di Lucio Vero in località Acquatraversa». *Archeologia Classica*, 51, 157-235.
- Matilla Rodríguez, J.M.; Zolle, L. (2013a). *Roma en el bolsillo. Cuadernos de dibujo y aprendizaje artístico en el siglo XVIII = Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Matilla Rodríguez, J.M.; Zolle, L. (2013b). *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella = Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Moleón, P. (2003). *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*. Madrid: Abada.
- Moleón, P. (2009). «Isidro Velázquez, metido en un rincón». Moleón, P. (ed.), *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino = Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 9-114.

- Moleón, P.; López-Muñiz, G. (2009). «Catálogo de dibujos y proyectos de Isidro Velázquez». Moleón, P. (ed.), *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino = Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 366-528.
- Moleón, P.; Saguar Quer, C. (2009). «Apéndice documental». Moleón, P. (ed.), *Isidro Velázquez 1765-1840. Arquitecto del Madrid fernandino = Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 543-70.
- Mountfaucon, B. de (1922). *L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Les Bains, les Mariages, les grands & les petits Jeux, les Pompes, la Chasse, la Pêche, les Arts*, III. Paris: Museo du Louvre.
- Navascués Palacio, P. (1982). «Los discípulos de Villanueva. Isidro Velázquez». *Juan de Villanueva: arquitecto 1739-1811 = Catálogo de exposición*. Madrid: Museo Municipal, 71-85.
- Nibby, A. (1819). *Del Foro Romano, della Via Sacra, dell'Anfiteatro Flavio e de luoghi adiacenti*. Roma: Vincenzo Poggioni.
- Nolli, G.B. (1994). *Nuova Pianta di Roma, 1748*. Ed. a cura di S. Borsi. Roma: Officina Edizioni.
- Núñez, B. (2000). *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Origo, B.; Crea, E. (1973). *Theatrum Marcelli. "El Quliseo de Savelli"*. Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Orsini, B. (1771). *Della geometría e prospettiva pratica*, vol. 1. Roma: Benedetto Franzesi.
- Palladio, A. (1570). *I Quattro libri dell'architettura*. Venezia: appresso Domenico de' Franceschi.
- Pantazzi, M. (1994). «Le voyage d'Italie». Humbert, J.-M.; Pantazzi, M.; Ziegler, C. (eds), *Egyptomania. L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930 = Catalogue d'exposition*. Paris: Réunion des musées nationaux, 36-115.
- Pasquali, S. (2017). «Joseph Bonomi, Mario Asprucci e gli altri architetti citati nel primo Giornale di Vincenzo Pacetti». Cipriani, A. et al. (eds), «Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour», *Bollettino d'Arte, volume speciale = Atti del Convegno Internazionale*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 55-64.
- Passigli, S. (1989). «Urbanizzazione e topografia a Roma nell'area dei Fori imperiali tra XIV e XVI secolo». *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, 101, 1, 273-325.
- Paul, C. (2000). *Making a Prince's Museum: Drawings for the Late-Eighteenth-Century Redecoration of the Villa Borghese*. Los Angeles: Getty Publications.
- Pearce, S.; Salmon, F. (2005). «Charles Heathcote Tatham in Italy, 1794-1796: Letters, Drawings and Fragments, and Part of an Autobiography». *The Volume of the Walpole Society*, 67, 1-91.
- Pernier, L. (1901). «A proposito di alcuni lavori eseguiti recentemente nell'interno del Teatro di Marcello». *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 24, 52-70.
- Pietrangeli, C. (1976). *Guide Rionali di Roma. Rione X-Campitelli. Parte III*. Roma: Fratelli Palombi.
- Pietrangeli, C. (1985). *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*. Roma: Edizioni Quasar.
- Pinelli, A. (2001). «L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir». «Viewing Antiquity. The Grand Tour, Antiquarianism and Collecting», num. monogr., *Ricerche di Storia dell'Arte*, 72, 85-106.
- Pinon, P.; Amprimoz, F.-X. (1988). *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*. Rome: École Française de Rome.
- Pirzio Biroli, L. (2003). «Il Giornale di Vincenzo Pacetti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo». Beltrán Fortes, J. (a cura di), *Iluminismo e Illustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 329-39.
- Pozzi, A. (1922). *Antonio Canova 1822-1922*. Ferrara: Taddei Società Tipografica Editrice.
- Ravaglioli, A. (1996). *Il ghetto di Roma. La storia del quartiere ebraico e la vicenda della più antica comunità romana*. Roma: Newton.
- Rodríguez Laso, N. (2006). *Diario en el Viage de Francia e Italia (1788)*. Zaragoza: Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.
- Rodríguez Ruiz, D. (1992). *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Rüpke, J. (2015). *De Júpiter a Cristo: Cambios religiosos en el imperio romano*. Córdoba: EDUVIM.
- Saguar Quer, C. (1996). «La egiptomanía en la España de Goya». *Goya*, 252, 367-81.
- Saguar Quer, C. (2006). «La corte de faraón: egiptomanía en la arquitectura española». González Alcantud, J.A. (ed.), *El orientalismo desde el sur*. Sevilla: Anthopos, 288-322.
- Saguar Quer, C. (2018). «Un proyecto inédito de Isidro Velázquez: nuevo cementerio y ermita de la Sacramental de San Isidro». Cañestro Donoso, A. (ed.), *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante: Universidad de Alicante, 1091-115.
- Salmon, F. (1992). «Sources for Carpentry: Architects, Travelling Abroad». Yeomans, D.T. (ed.), *The Architect and the Carpenter*. London: RIBA, 28-40.
- Salmon, F. (1998). «Charles Heathcote Tatham and the Accademia di S. Luca, Rome». *The Burlington Magazine*, 140(1139), 85-92.
- Salmon, F. (2000). *Building on Ruins. The Rediscovery of Rome and English Architecture*. Aldershot: Ashgate.
- Tatham, C.H. (1799). *Etchings Representing the Best Examples of Ancient Ornamental Architecture Drawn from the Originals in Rome, and Other Parts of Italy, during the Years 1794, 1795 and 1796*. London: Printed For The Author.
- Titi, F. (1763). *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, vol. 1. Roma: Marco Pagliarini.
- Thubières, A.C.P. de (1914). *Voyage d'Italie 1714-1715*. Paris: Fischbacher.
- Viera y Clavijo, J. (2006). *Diario de viaje desde Madrid a Italia*. La Laguna; Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.
- Ungaro, L. (1997). *Il Foro di Augusto*. Roma: Palombi.
- Uggeri, A. (1801). *Iconographie des édifices de Rome Ancienne*, vol. 2. Roma: Pagliarini.
- Urrías y de la Colina, J.J. de (2003). «Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez». *Reales Sitios*, 156, 57-70.

- Urrías y de la Colina, J.J. de (2010). «Pedro Moleón Gavi-lanes (ed.). Isidro Velázquez, 1765-1840, arquitecto del Madrid fernandino». *Goya*, 333, 357-60.
- Urrías y de la Colina, J.J. de (2012). «“Crear artífices iluminados en el buen camino de el Arte”: los últimos discípulos españoles de Mengs». *Goya*, 340, 210-35.
- Vasi, M. (1804). *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna ovvero descrizione generale dei monumenti antichi e moderni, e delle opere più insigni di pittura, scultura, ed architettura di questa alma città e delle sue adiacenze*, vol. 1. Roma: Lazzarini Stampatore.
- Venuti, R. (1824). *Accurata e sucinta descrizione topografica delle antichità di Roma*, vol. 2. 3a ed. Roma: Pietro Piale & Mariano de Romanis.
- Viscogliosi, A. (1996). *Il tempio di Apollo in Circo e la nascita del linguaggio architettonico augusteo*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Westphal, E. (1827). *Guida per la Campagna di Roma dal dottore Gio. Enrico Westphal*. Roma: Vincenzo Poggioli.