

Il Neoclassico nella provincia di Macerata

di Angela Montironi

L'intera produzione architettonica regionale del secolo XVIII viene influenzata a vario titolo dalla presenza di *Luigi Vanvitelli*, che, giunto ad Ancona nel 1733 per realizzare lavori nel porto, si circonda immediatamente di una serie di aiuti, allievi e collaboratori che diffonderanno i suoi modelli architettonici. Va sottolineato che del Vanvitelli si sono ripetuti principalmente gli schemi ancora barocchi, sfuggendo ai vari seguaci i contenuti di recupero classico già programmaticamente presenti nell'opera del maestro.

D'altra parte la committenza marchigiana dimostra di gradire maggiormente gli elaborati ed eleganti stilemi della decorazione rococò alle rigorose linee dell'incipiente neoclassicismo. La regione, che non aveva in pratica conosciuto il Barocco sia per la grave crisi economica, che aveva paralizzato nel secolo precedente l'attività edilizia, sia per la specificità della scala urbanistica imposta da quello stile, esprime per tutto il secolo XVIII un'originale architettura conosciuta con il nome di «barocchetto marchigiano».

Nella determinazione di questo stile incide anche la presenza in zona di architetti romani, allievi o collaboratori di grandi maestri, quali il Contini e il De Romanis e soprattutto il Vici, che predispongono il gusto corrente alla grande stagione vanvitelliana.

La formazione professionale di *Andrea Vici*, nato ad Arcevia nel 1743, non avviene nelle Marche, perché gli architetti marchigiani non potevano allora contare in patria su istituti culturali abbastanza prestigiosi da fornire un'educazione completa. A 14 anni, quindi, Andrea va a Perugia presso lo studio di Carlo Murena, coadiutore di Luigi Vanvitelli e nel 1769, a ventisei anni, è già così esperto, che le sue capacità inducono il Vanvitelli a condurlo con sé a Caserta, per averlo vicino nei lavori al palazzo Reale e alla chiesa dell'Annunziata a Napoli. Alla morte del maestro il Vici apre uno studio a Roma - sede importantissima per costruirsi una sicura carriera - ma ritorna presto nella terra natia per iniziare la sua professione¹.

Risale a questo primo periodo, fervidissimo di opere, l'ideazione della *libreria per il cardinale Mario Marefoschi a Macerata*, mai realizzata.

Il committente, Compagnoni-Marefoschi, è personalità di un certo rilievo non solo nelle Marche ma anche a Roma, dove ha compiuto i suoi studi e ha intrapreso la carriera ecclesiastica. Nel 1759 Clemente XIII lo nomina segretario della Commissione di Propaganda Fides, mentre il papa Clemente XIV, marchigiano, lo crea cardinale nel 1770. A Macerata il cardinale fa restaurare e ampliare

il palazzo Marefoschi dal Vanvitelli, che riesce a dare un aspetto armonioso alla facciata con l'inserire, sull'ingresso, abbellito da quattro colonne, un balcone a pianta ondulata il cui movimento viene ripetuto nelle balaustre delle finestre.

Quando i Marefoschi vanno ad abitare nella nuova casa sistemata dal Vanvitelli, verso il 1771, il cardinale pensa di trasformare la vecchia residenza in una libreria e la scelta dell'architetto cade sul Vici. Non è difficile capire il perché di questa scelta: Andrea Vici, infatti, aveva lavorato a lungo nello studio romano del Vanvitelli, quindi è facile che l'architetto lo avesse portato con sé durante i suoi lavori a palazzo Marefoschi, dandogli modo di conoscere il cardinale, oppure forse proprio il Vanvitelli aveva consigliato il suo allievo al Marefoschi, data la stima che nutriva per lui.

Il Vici nelle *Memorie* allegate ai disegni dei primi due progetti spiega quali sono i principi ai quali si è attenuto nell'ideare la libreria: «un facile accesso, un'ottima scala, un'antilibreria e un vaso di stanza che debba o tutta o nella maggior parte contenerla, affinché possa considerarsi ad una sola vista la quantità di libri». L'architetto ha pensato quindi alla libreria come ad un luogo grave e severo: per questo vi si accede attraversando un lungo androne, segnato da semplici paraste, e salendo un'ampia scalinata, introdotta da una volta a crociera sorretta da quattro colonne.

Ma il Vici deve preparare un terzo progetto, poiché, se è riuscito a soddisfare il suo cliente dal punto di vista della funzionalità e della distribuzione, non lo ha tuttavia convinto dal punto di vista formale; il suo compito quindi sarà quello di trovare al palazzo una veste più adatta ad evidenziarne il carattere austero e dignitoso.

Nel piano terra, infatti, compare un lungo portico di forma ellittica, abbellito all'interno da nicchie e volte a crociera, che termina da un lato proprio di fronte al portone del palazzo nuovo, così che «al sortire da questo, s'averà di rincontro il principio e l'ingresso al portico, e al mezzo di esso si troverà la porta principale per salire alla libreria». Questa soluzione piacerà non solo al cardinale, che l'aveva richiesta, ma soprattutto al Vici che vi trova risolto il grave problema dell'ingresso, ora proprio al centro della facciata secondo i più tradizionali canoni di simmetria e ordine.

Anche la facciata di questo terzo progetto è diventata più armoniosa, ma anche più complessa, perché sono stati adottati tutti gli elementi decorativi apparsi negli altri progetti: il bugnato a fasce orizzontali crea, sulla parete, una zona di chiaro-scuro che anticipa la penombra soffusa del porticato, interrotta ritmicamente dalle sacche di luce stagnanti nelle nicchie; nel primo piano fine-

stre decorate da timpani triangolari si intercalano, a intervalli regolari, a lisce lesene e a grandi busti e infine lo stemma dei Marefoschi trova una degna collocazione sopra un opportuno basamento al centro del cornicione della facciata.

Questa opera, quindi, meglio di tante altre ci mostra il lavoro paziente di un architetto, che pone l'accento sugli elementi decorativi, sugli effetti chiaroscurali, sulla nitidezza delle forme, secondo un gusto ancora rococò².

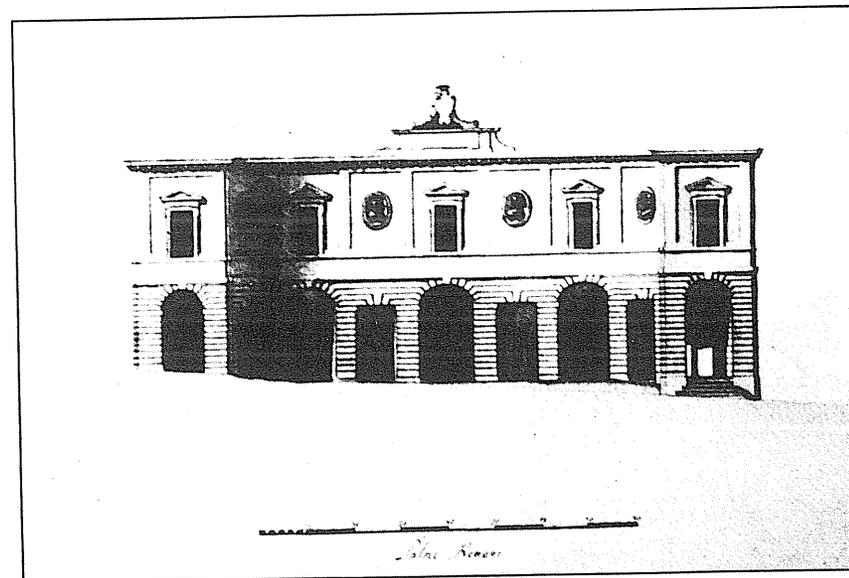


fig. 1 - Macerata: libreria Marefoschi (1771), arch. Andrea Vici, fronte principale della terza soluzione.

Nel 1788 il cardinale Ignazio Boncompagni, prefetto della Santa Congregazione Laurenziana, incarica il Vici di occuparsi del trasporto, dallo studio del mosaico al Vaticano, dei quadri che dovranno adornare gli altari della basilica; in questa occasione gli vengono chiesti i disegni per i nuovi altari in marmo e alcuni consigli «per ridurre tutta la chiesa in miglior simmetria».

La risposta non si fa attendere a lungo: il 23 ottobre 1790 il Vici presenta una dettagliata relazione in cui vengono elencati i numerosi e gravi provvedimenti che occorre prendere per ridare alla basilica l'antico splendore.

La verifica di quanto il Vici ha recepito dal suo maestro e dall'ambiente romano, sta proprio nell'impostazione data alla basilica di Loreto, dove tutto de-

ve essere chiaro e ordinato: gli «infelici stucchi», anneriti e pesanti, debbono essere eliminati, come pure le numerose orchestre e gli antiestetici armadi; tutta la chiesa deve essere ripulita, per cui «i mostruosi ovali» della volta e le altre decorazioni devono scomparire sotto la tinta chiara, che unifichi armonicamente tutte le parti della chiesa; persino le antiche volte gotiche, poiché pericolanti, debbono essere sostituite da volte a tutto sesto, ornate da «grandiose riquadrature dipinte o di rilievo»³. Quest'ultimo motivo ornamentale deriva direttamente dal Vanvitelli, che ne fece il *leitmotiv* di tutte le sue fabbriche, dal momento che, a suo parere, la bellezza di una costruzione non doveva più derivare dall'abbondanza delle decorazioni, ma dal gioco semplice e articolato delle nervature che conferiscono, ad un qualsiasi ambiente, un tono vivace e dinamico.

I progetti degli altari, pur rimanendo nell'ambito di una castigata semplicità, hanno una composta grazia e un'articolazione originale ed insieme discreta.

Una certa attenzione viene adoperata dal Vici e nella scelta accurata dei preziosi marmi - come risulta dalle didascalie poste a lato di ogni disegno - e nel problematico abbinamento di linee morbide e linee geometriche.

Quest'ultima tecnica si nota non solo nei progetti definitivi, dove l'architetto preferisce la soluzione in cui al timpano triangolare corrisponde una cornice ovale e al timpano curvilineo quella rettangolare, ma anche negli schizzi preparatori che presentano tutti, come costante, una profonda indecisione fra queste due forme. Dopo vari tentativi, la sua scelta cade su una certa diversificazione di forme che crea, nel pur semplice complesso architettonico, un senso di lieve e discreto dinamismo.

Negli anni Ottanta, mentre segue i lavori per la basilica, il Vici ha l'occasione di esprimere a pieno le sue capacità creative in un lavoro completamente diverso: la scala di palazzo Solari.

Per la vecchia struttura architettonica, che non ospita certo uno spazio abbastanza ampio da adibire a scalone, il Vici progetta un nuovo organismo, agganciato al vecchio palazzo, ma per nulla visibile dal piano della strada e irriconoscibile all'interno, dove un accurato studio prospettico guida l'occhio ad un ben preciso punto luminoso.

L'importanza visiva che questo ingresso deve assumere impegna il Vici in un lavoro di raffinata eleganza. Gli archi ribassati, le volte a crociera solcate da bianchi costoloni, le colonne binate, ornate da capitelli ionici a festoni, e la statua, che deve essere posta sotto l'architrave, tutto è studiato e congegnato per condurre l'occhio verso l'elemento più significativo: lo stemma della famiglia.

Una leggiadria vivace e preziosa viene usata dal Vici per rendere più elegante l'ingresso, mentre un tono delicato ed intimo impreziosisce le altre rampe. L'u-

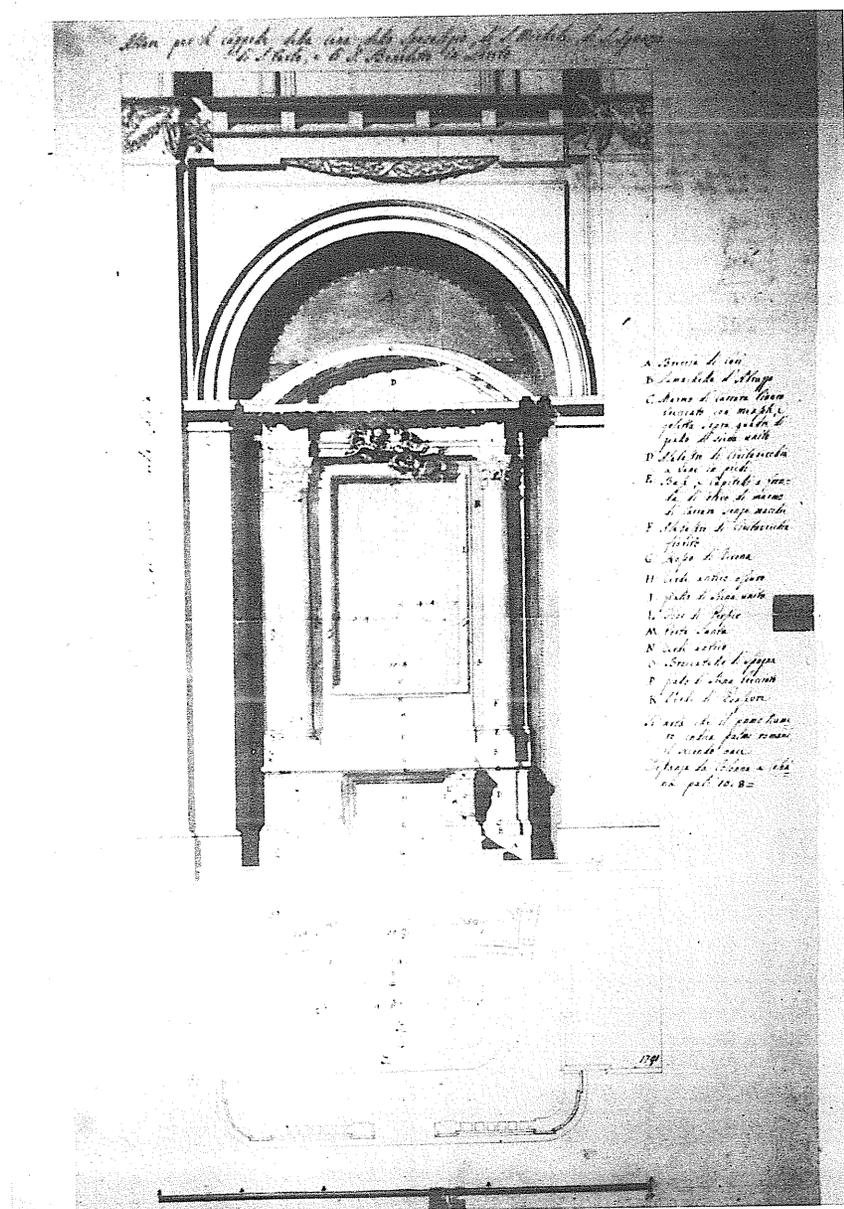


fig. 2 - Loreto (AN): basilica Cattedrale (1790), arch. Andrea Vici, disegni di progetto degli altari.

so dell'angolo ricurvo, inteso come elemento di dolce trapasso tra due pareti contigue, le semicolonne, che con la loro rotondità diffondono dolcemente la luce, la «greca» che anima luministicamente e cromaticamente un architrave altrimenti troppo uniforme, sono tutti elementi che concorrono a creare un'atmosfera preziosa e intima. All'ultimo piano tutto il complesso sale di tono: nicchie rettangolari, sormontate da lunghe ghirlande, compaiono per la prima volta alle pareti; i capitelli ionici sono sostituiti dai più preziosi capitelli corinzi; nelle membrature motivi ornamentali più plastici subentrano alla leggiadra «greca», un fitto gioco di lesene, emergenti a vari livelli, incornicia una semplice porta, mentre un'unica grande volta, solcata da un lucido intreccio di nervature, si estende su tutto il vasto ambiente.

Due furono i lavori eseguiti dal Vici, durante l'occupazione napoleonica, nella ridente cittadina di Treia che, posta sull'alto di un colle dominante l'ampio panorama fra i rii Torbido e Palazzolo, venne distrutta nel IX secolo dai Saraceni. Risorse con il nome di Montecchio, poi, il 2 luglio 1790, Pio VI Braschi tornò ad elevarla «ad primaevum Civitatis gradum» ridandole l'antico nome di Treia.

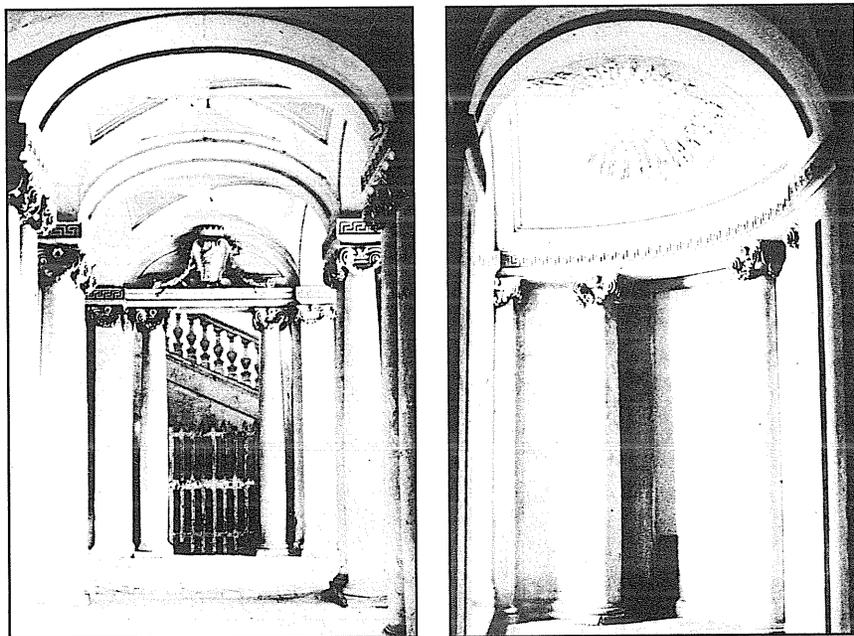


fig. 3 e 4 - Loreto (AN): palazzo Solari (1785 c.), arch. Andrea Vici: androne e pianerottolo.

La prima delle due opere è la *Cattedrale*, denominata anche nei progetti come «Collegiata». Di essa così scrive il Moroni: «Quanto alla Collegiata, non essendo il vano dell'antica chiesa sufficiente alla numerosa popolazione smisuratamente aumentata, colla spesa di 39.000 scudi fu riedificata d'una ampiezza assai maggiore e magnifica, con chiesa sotterranea, co' disegni del celebre Architetto romano Cavalier Andrea Vici»⁴.

«In questa cattedrale completata nel 1814, l'architetto conferma il suo estro. Pur se ancora imbevuto dai dettami del suo maestro Vanvitelli, pur se nella metrica richiama la chiesa del Gesù di Ancona per il michelangiolesco ritmo delle colonne sorreggenti architravature lineari, l'innovazione del Vici è quella di avere virtualmente «chiuso» l'abside senza interrompere così la cornice, e questo a differenza d'ogni chiesa ove appunto l'abside è sempre tutta in visuale. Con questa separazione egli viene a raccogliere il complesso absidale che risulta visibile solo attraverso le due colonne sorreggenti l'architrave, dal quale s'eleva il diaframma che s'incunea nel voltone. Separazione «ideale» che oltre ad ottenere l'effetto prospettico d'una maggiore lontananza, consente una magica luminosità»⁵.

Un'opera interessante del periodo napoleonico è la *villetta suburbana di Votalarca* (Treia), realizzata per i marchesi Luzi. Da un basamento a cortina di rossi mattoni, al cui centro s'innesta il portale d'ingresso a tutto sesto, s'eleva un primo piano intonacato, portante un timpano sostenuto da quattro lesene doriche. Da questo avancorpo s'innalza poi un'altana che è raccordata ai lati ad un parapetto dai terminali a forma di pigna.

Con questo edificio, degno del miglior Valadier e che nell'insieme riecheggia la famosa Casina sul Pincio, Andrea Vici ci ha dato l'espressione finale più neoclassica della sua appassionata attività di architetto.

Sul finire del secolo XVIII si sente la necessità di un cambiamento: occorre la grande personalità che convince con l'evidenza del risultato. E il ruolo prima svolto dal Vanvitelli, passa per eredità spontanea al Valadier, profeta del nuovo gusto architettonico.

Giuseppe Valadier, nato a Roma nel 1762 da Luigi, artigiano molto noto nell'arte fusoria, è ben presto indirizzato dal padre allo studio del disegno, della matematica e dell'architettura. Questi studi gli sono molti utili: nel 1775, appena tredicenne riesce a vincere il primo premio al Concorso Clementino, progettando una nuova facciata per la chiesa di San Salvatore in Lauro. Questo successo lo mette in luce agli occhi del pontefice Pio VI che, nel 1781, lo nomina architetto dei Sacri Palazzi, con la possibilità, quindi, di occuparsi di qualsiasi fabbrica dello Stato Pontificio⁶. Giunto quindi nella nostra provincia, si oc-

cupa prima dell'ampliamento della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, a Corridonia (1793), poi, a Macerata, del progetto del *palazzo Ugolini* (detto, in seguito, Conti) definito dal Marconi «di difficile individuazione» e datato, erroneamente, 1793⁷. In un manoscritto della biblioteca di Macerata si può leggere la storia di questo palazzo: «Il Marchese Gregorio della rispettabile famiglia Ugolini, nacque in Mont'Olmo. Questo contrasse matrimonio con la nobile Signora Lodovica Alaleona di patrizia famiglia Maceratese, per cui quei nobili consiglieri, amando di fare acquisto di un sì rispettabile signore, lo acclamarono al Patriziato di questa loro Patria, ed egli in benemerenzza di questo favorevole accoglimento, si determinò di farvi erigere un Magnifico Palazzo con disegno del Ch. Architetto Romano Sig. G. Valadier, al quale fine [...] nell'anno 1796 dette principio, fuori della Porta Romana, ad un Suntuoso Palazzo [...]»⁸.

Il monumentale palazzo, di sapore palladiano, si imposta in maniera tradizionale: sopra uno zoccolo di marmo, in cui si aprono le finestre delle cucine, poggia un pianterreno ricoperto di bugnè a fasce lisce; su questa base si elevano due piani che hanno semplice muratura. La parte centrale del prospetto è, invece, tutta aggettante e messa ancora più in rilievo dall'intelaiatura gigante delle quattro colonne ioniche che sostengono architrave e timpano. Anche il piano nobile è messo in evidenza dalla maggiore altezza e dalla cimasa che, sostenuta da due piccole mensole, orna tutte le sue finestre. Una cornice a dentelli, forse un po' troppo piccola per il grande palazzo, circonda e conclude uniformemente tutto l'edificio. La spiegazione e la giustificazione della forma del palazzo Ugolini ce la dà in parte il Valadier stesso che, descrivendo una costruzione molto simile, per ubicazione e forma, a quella del palazzo maceratese così si esprime: «In questo progetto ho immaginato un fabbricato che ornasse la città, isolato, circondato da strade, di fronte ad una piazza [...]. L'ornamento principale si è voluto lo facesse l'ordine, onde porte, finestre e tutto il resto è della maggiore semplicità»⁹. Da queste parole si deduce che palazzo Ugolini non può essere considerato una soluzione sperimentale ben riuscita, ma, semmai, l'attuazione precisa dell'idea che il Valadier aveva del «palazzo cittadino» capace di dare decoro e lustro ad una piazza e ad una famiglia privata. Lo schema, basato sull'uso dell'ordine gigante, verrà infatti ripreso dal Valadier, identico, nel palazzo Lucernari e, ampliato, nel teatro Valle, sempre a Roma (1820).

In questi stessi anni il Valadier si troverà a lavorare a Treia, sia per la sua carica di Ispettore per le Fabbriche Camerali sia per i numerosi rapporti stabiliti, soprattutto sotto il pontificato di Pio VI, tra questo paese e Roma. L'opera del Valadier consisterà nel progettare una nuova facciata per l'*Accademia Georgica*.

Fin dal secolo XV era stata fondata a Treia dal concittadino Bartolomeo Vignati, vescovo di Senigallia, l'Accademia letteraria dei Sollevati. «Nel 1778 fu concordemente risolto di cangiare la denominazione di Sollevati in Società Georgica per renderla di qualche utile e vantaggio con promuoversi le migliori pratiche di Agricoltura [...] Questa società, del tutto nuova nello Stato Pontificio, diede argomento d'avversene a parlare in Roma, ed il Regnante in allora Pio VI, ne mostrò gradimento dandone replicata riprova [...]»¹⁰.

Passano, però, altri anni senza che si faccia niente per la diruta Accademia, finché nella perizia inedita del 14 giugno 1823 stesa dal Demattia, si legge: «Incaricato io sottoscritto Capo Mastro Muratore, per conoscere e peritare il fabbricato da farsi nel locale dell'Accademia, prese le necessarie misure, ho rilevato quanto segue [...] La facciata verso la pubblica piazza dovrà farsi a norma del disegno dell'insigne Architetto Giuseppe Valadier, fatto con mattoni tagliati e modanature, stuccate con calce»¹¹.

Il Valadier, trovandosi a dover inserire una nuova costruzione in un ambiente preordinato, pensa di creare una facciata che rispecchi, quasi specularmente, l'edificio di fronte, ma diversificata di quel tanto che permetta di distinguerla da quella di un comune palazzo per abitazione. La facciata dell'Accademia, appunto, ha inferiormente un porticato a tre arcate poggiante su pilastri, le cui paraste sorreggono la trabeazione del primo piano. Questo piano continua la struttura tripartita del pianterreno presentando tre finestre, quella centrale sormontata da un piccolo timpano, decorate da eleganti balaustre e separate da un ordine di colonnine ioniche che sorreggono, a loro volta, una trabeazione più plastica e più mossa della prima.

Nell'ultimo piano, al centro, ricompare la consueta finestra termale, mentre nelle ali sporgono appena, dalla superficie piana, due esili paraste; il tutto è concluso da un attico limitato da una sottile cornice.

Negli stessi anni (1820) Valadier si occupa anche della costruzione della *casa di campagna degli Angelini* di Treia. La villa, preceduta da un'ampia scalinata con statue di gusto neoclassico, ha un portico e una loggia da cui godere il panorama.

Il pianterreno, a bugnato liscio a fasce orizzontali nelle ali, diventa più rifinito in corrispondenza dell'ingresso principale; così pure al piano nobile le ali hanno una muratura semplice, mentre la parte centrale, tutta aggettante, è messa in evidenza da semicolonne doriche. Tra le colonne si apre una serliana di tipo cinquecentesco. L'originalità di questa villa sta tanto nella varietà dei quattro prospetti, quanto nella disposizione interna delle stanze che mette in luce l'assoluta libertà di schemi formalistici e la ricerca precisa di funzionalità da parte



fig. 5 - Treia (MC): *Accademia Georgica* (1820 c.), arch. Giuseppe Valadier, fronte principale.



fig. 6 - Treia (MC): villa «*La quiete*» (1820 c.), arch. Giuseppe Valadier, fronte principale.

del Valadier. Al pianterreno, a capo della bella scalinata trapezoidale che conduce all'ingresso, c'è un lunghissimo atrio fiancheggiato da colonne binate doriche poggianti su alti plinti; a sinistra della scala si apre un cortiletto da cui proviene la luce e, a destra, una sala rotonda abbellita da sei colonnine ioniche reggenti una cupola semisferica decorata a lacunari decrescenti. Questa sala assomiglia moltissimo alla chiesa di Santa Cristina che il Valadier costruì per Pio VII a Cesena.

Una mappa, che si trova nell'archivio del Consorzio Agrario di Macerata, rivela il perfetto inserimento di villa *La quiete* (detta anche villa Spada dal nome di un antico proprietario) nel vasto giardino circostante. Dalla strada vicinale si stacca il viale che conduce all'ingresso, fiancheggiato da due grossi «ruderì», formati da alti basamenti di bugnato aperti su tutti e quattro i lati e sor-

montati da una colonna rastremata. Senza dubbio qui il Valadier non ha resistito al gusto di creare nei giardini antiche «rovine», come testimonianza tangibile di età irrimediabilmente perdute. Il Valadier conosce, però, anche la più recente corrente architettonica proveniente dall'Inghilterra, il neo-gotico, e l'applica qui in vari modi: alla base di elementi paralleli di tipo nettamente neoclassico, del cancello di ferro dell'entrata, sovrappone una struttura ad archi acuti come quelli che si trovano nel bagno della villa.

Sull'asse principale del giardino si vede una rotonda con al centro un elegante tempietto, a pianta ottagonale (ricorda la chiesetta di Frasassi) con archi acuti, chiusi un tempo da vetrate colorate, e coperti da una calotta di rame che sporge appena dagli otto timpani. A questa costruzione il Valadier ha conferito l'importante funzione centrale per la sistemazione del giardino: in corrispondenza dei tre archi del tempietto partono tre viali; i due laterali in piano e quello centrale ascendente si riuniscono, al termine, in una rotonda di lecci, da cui si può vedere, in una lunga fuga prospettica attraverso il tempietto, la fontana davanti alla villa. In un viale laterale c'è ancora un'altra novità: all'altezza di due anse semicircolari contrapposte sorge uno strano tempio. Ha una forma rigidamente geometrica che fa pensare ad una profonda influenza degli architetti francesi, mentre l'uso del fregio intorno alle colonne, trattate però come puri cilindri, testimonia reminiscenze classiche; a tutto questo si contrappone l'ingresso foggiato a tronco di cono, che ricorda gli atri delle tombe egizie e che attesta quindi la diffusione di questo stile in Europa, dopo la campagna in Egitto di Napoleone, nel 1798.

Purtroppo, questo è l'unico complesso di villa di un certo rilievo costruito dal Valadier e perciò è impossibile stabilire dei confronti; ma l'arditezza nell'unire armoniosamente varie correnti architettoniche, la fantasia nel creare i diversi prospetti della villa e anche della scuderia, l'ingegnosità nel dare una soluzione naturale ed elegante insieme al giardino, fanno di villa *La quiete* il capolavoro di questo architetto.

Il quadro istituzionale cambia del tutto con il governo napoleonico che, così come aveva fatto per altri importanti settori della pubblica amministrazione, emana Decreti e Regolamenti volti a dare una fisionomia organica al settore dell'edilizia e dell'urbanistica. Un Decreto del 9 gennaio 1807 impone a tutti i Comuni del Regno l'obbligo di istituire la Commissione dell'Ornato, composta da cinque cittadini «tratti dai Membri delle Accademie di Belle Arti [...] e dai professori o cittadini intelligenti di architettura ed arti analoghe»¹².

Caratteristica della gestione napoleonica è quella di intrecciare i poteri politico-amministrativi con le competenze di carattere tecnico-progettuale.

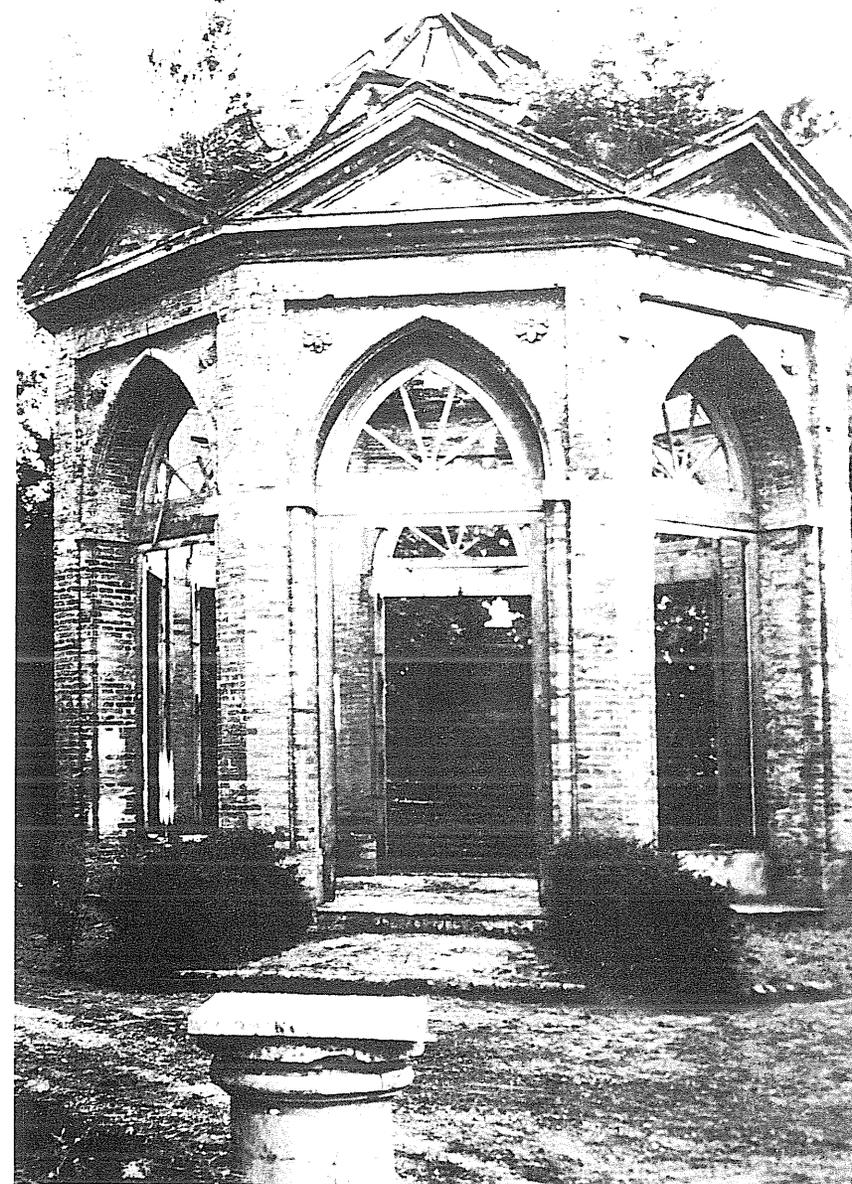


fig. 7 - Treia (MC): villa «La quiete» (1820 c.), arch. Giuseppe Valadier, tempietto ottagonale.

L'idea di costituire una Commissione di controllo edilizio ed urbanistico non era naturalmente nuova, dato che niente di diverso potevano considerarsi gli antichi Maestri delle Strade, incaricati di volta in volta di vigilare sulla correttezza degli interventi privati, di modo che non ne soffrisse il Pubblico. La novità sta proprio qui: mentre i Maestri delle Strade avevano l'unica funzione di far valere le ragioni del Pubblico sui tentativi di prevaricazione, veri o presunti, avanzati da chi costruiva per proprio conto, senza entrare minimamente nel merito delle scelte stilistiche realizzate da ciascuno, alla Commissione dell'Ornato compete esclusivamente di vigilare sulle scelte stilistiche, badando che esse rispondano a criteri di classicità ed euritmia tanto nell'apparato decorativo quanto nei materiali da costruzione.

L'architetto, unico responsabile della propria progettazione, consapevole di esprimere valenze stilistiche, oltre che personali, di un'intera generazione, cessa di aver fiducia nella propria capacità di «inventare» o «interpretare» in assoluta libertà i propri mezzi espressivi. Ha bisogno di regole, di parametri di riferimento, del principio di autorità che avalli le sue proposte e respinga le deroghe. Nasce il tecnico che accanto al manuale d'analisi e di scienza della costruzione ha, a portata di mano, un prontuario dei tipi edilizi capace di soddisfare tutte le richieste per le committenze e le funzionalità più diverse. Se dunque è una chiesa che si vuol costruire, niente di meglio del Gotico; se si tratta di un palazzo, si farà riferimento esplicito al Rinascimento; se invece serve un museo, niente si presterà di più dello stile greco, e così di seguito¹³.

La scelta di stile, pertanto, finisce per ridursi esclusivamente alla scelta di una decorazione, ad un «paludamento», e laddove, come a Macerata, manca una vera tradizione architettonica, perché ci si è sempre ispirati a tipi e modelli provenienti da Roma, la lotta per stabilire quale facciata risponda di più ai canoni classici diviene addirittura assillante. Non è raro vedere respinti dei progetti perché le finestre o il bugnato non rispondono agli insegnamenti del Peruzzi e del Sangallo e leggere proteste di architetti che citano, a sostegno del proprio disegno, la tal opera del Palladio o la tal altra di Michelangelo. Macerata, che pure aveva saputo accogliere e riconoscere il talento del Tibaldi, di Galasso da Carpi, del Contini o del Valadier, tanto per citare alcuni dei migliori architetti, che non si era per nulla «scandilizzata» delle loro scelte anticlassiche, trema ora per un capitello composito, o per un cantone non correttamente sottolineato.

Il risultato è di una piattezza esasperante. Vuoi per non correre il rischio di vedersi bocciare il progetto, vuoi per il genere di emendamenti proposti dalla Commissione (sempre gli stessi, con una costanza degna di miglior causa), vuoi

per la mancanza di un reale spirito innovativo dei progettisti, l'intera produzione edilizia maceratese della prima metà dell'Ottocento, sia pubblica sia privata, sembra uscita da una macchina per copie fotostatiche.

Per Macerata il secolo si apre con la decisione assai sofferta di ricostruire la facciata principale del *palazzo Comunale*, la cui storia è esemplificativa della mentalità di questo periodo.

Già nel 1809 si incaricano gli architetti *Augustoni e Lucatelli* di presentare un disegno di restauro e di rinforzo della struttura esistente¹⁴. Essi pongono tre varianti allo stesso tema, che comportano diversi impegni di spesa; tutti e tre prevedono, ovviamente, la classica successione degli ordini, ma si differenziano per l'uso diverso che ne fanno. Nella prima variante, infatti, il portico a pianterreno viene rinforzato semplicemente enfatizzando lo spessore dei pilastri, ai quali si accostano paraste doriche per mitigarne il senso di pesantezza. Lo stesso motivo di paraste, ioniche questa volta, si ripete al primo piano, scandito da cinque archetti ciechi che iscrivono altrettante finestre di tipo cinquecente-

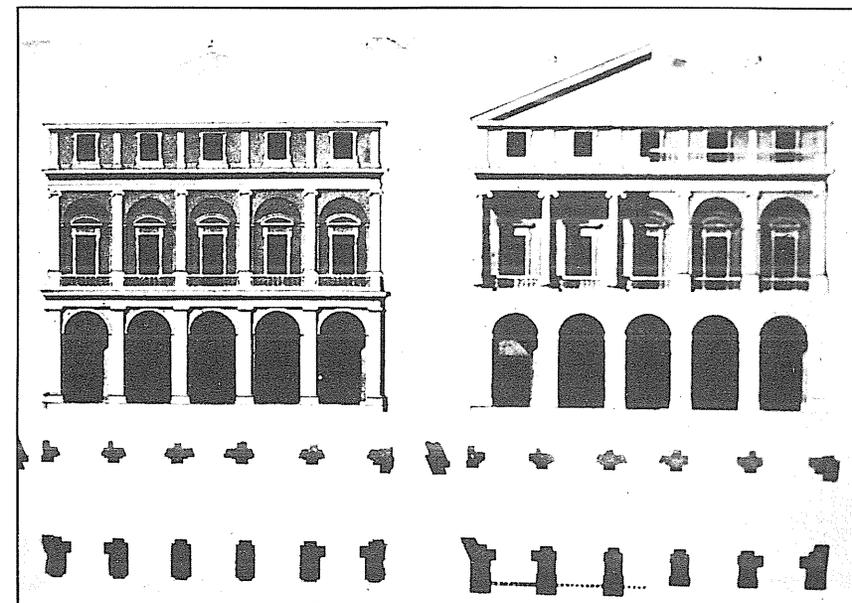


fig. 8 - Macerata: *palazzo Comunale* (1809), architetti Lucatelli e Augustoni, progetto del fronte principale.

sco con timpano arrotondato. La seconda e la terza variante, invece, prevedono un pianterreno porticato e bugnato e la presenza di una loggia a livello del piano nobile, con suggestioni di tipo palladiano; nel secondo progetto colonne ioniche e trabeazione piatta, più «romane» nel terzo, dove gli stessi elementi sintattici della prima variante sono utilizzati in profondità, invece che disegnati sul piano limite di facciata.

I tre progetti provocano un'ampia polemica che verte soprattutto sui riferimenti di stile. Il purismo neoclassico è spinto alle estreme conseguenze da Nicola Comacci, che in una lettera del gennaio 1812 contesta aspramente l'uso del bugnato «mai praticato dalla greca eleganza» ed introdotto in architettura da quelli che giudica essere corruttori del buon gusto architettonico: Bernini (sic!) e Borromini. E come argomento definitivo per il rifiuto del disegno adduce l'eccessiva sporgenza della facciata che verrebbe a restringere la piazza.

Lucatelli si difende molto bene dall'accusa di mancanza di eleganza e giustifica l'occupazione di una piccola parte della piazza sostenendo che ciò darebbe «al palazzo un'aria di predominio sopra gli altri edifici adiacenti».

Nel luglio di quello stesso anno si dà inizio ai lavori di restauro sotto la direzione di uno dei due progettisti, Giuseppe Augustoni, assistito da Salvatore Innocenzi, ma i lavori vengono interrotti quasi subito perché l'ingegnere in capo del Dipartimento del Musone, Vincenzo Berenzi, ritiene che il palazzo non sia sufficientemente stabile e che la nuova facciata potrebbe peggiorare la situazione¹⁵. Si invita allora Lucatelli a correggere il disegno secondo le indicazioni fornite dal Berenzi stesso che, insieme agli ingegneri Paolini e Ramponi, rappresentanti della Corte di Giustizia del Dipartimento del Musone, modifica solo la struttura portante del portico con l'aggiunta di otto colonne doriche. Ma neanche questo progetto del Lucatelli piace; ad esso si preferisce quello dell'ingegnere Mollari (1813) che, nonostante i condizionamenti delle preesistenze, si esprime in una maggiore esuberanza decorativa¹⁶.

Il 22 ottobre 1814 scende in lizza in prima persona anche l'ingegnere comunale Salvatore Innocenzi, che presenta due disegni di ricostruzione della facciata relativi tanto al prospetto verso la piazza quanto ai fianchi della loggia.

La ricostruzione diviene ufficiale il 4 luglio 1820, quando da Roma, dove i disegni dell'Innocenzi erano stati esaminati dagli architetti Camporese, Stern e Valadier, giunge l'approvazione. Si riconosce al progetto dell'Innocenzi il pregio di assomigliare il più possibile al disegno dell'antica facciata, anche se gli architetti romani consigliano la sostituzione della progettata ringhiera in ferro

con una in pietra e l'aggiunta di una fascia marcapiano sotto le finestre dei mezzanini.

In ogni caso la figura dell'ingegnere comunale o dipartimentale è ormai un fatto acquisito, anche per gli evidenti vantaggi economici che ne conseguono. La limitata professionalità, quanto meno sul piano architettonico, impone però scelte edilizie di modesto livello, con un appiattimento della progettazione e dei risultati, spesso addirittura sciatti.

In questo clima si inserisce la figura di *Ireneo Aleandri*, che impone nella regione un modello professionale nuovo, pur nella riconferma dei già riconosciuti moduli architettonici.

Ireneo Aleandri, nato a San Severino l'8 aprile 1795 da Luigi, di professione notaio, e da Vittoria Mazza¹⁷, seguendo un'inclinazione di famiglia - lo zio Ni-

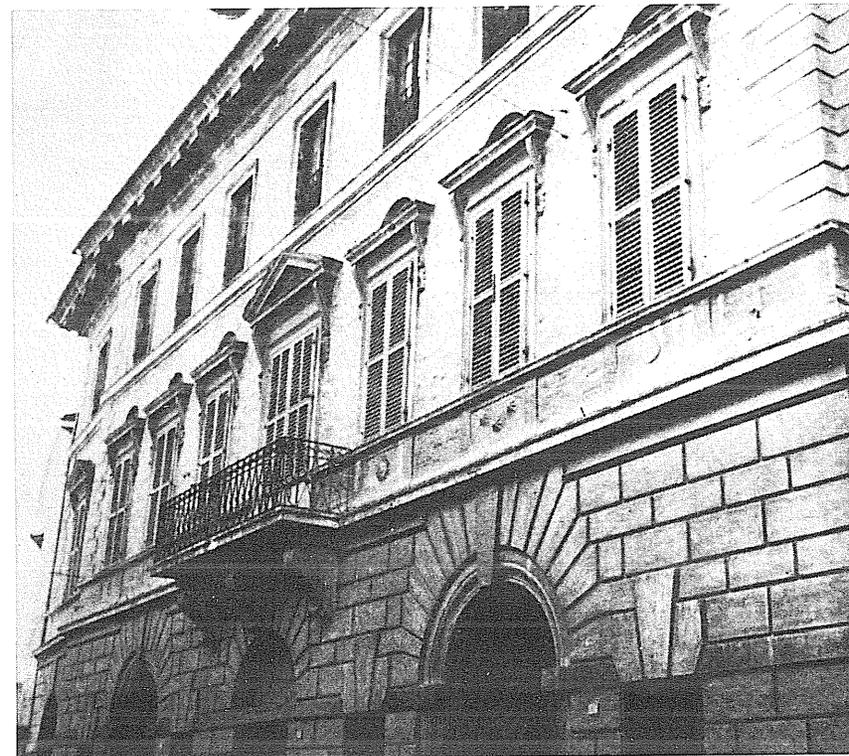


fig. 9 - San Severino Marche (MC): *Palazzo Margarucci* (1822), arch. I. Aleandri.

cola Nicolai era un buon dilettante e teorico di architettura - nel 1814, conseguita la maturità presso il Liceo del Musone di Macerata, si reca a Roma a studiare architettura presso l'Accademia di San Luca. Gli anni turbinosi che segnano la caduta di Napoleone e il sopravvento delle forze della Restaurazione lasciano qualche traccia nel giovane Ireneo che deve sopportare qualche piccola amarezza per ragioni politiche ed è perseguitato e imprigionato anche dalla



fig. 10 - San Severino Marche (MC): torre dell'orologio (1823), arch. I. Aleandri.

polizia pontificia, come ricorda egli stesso nelle sue memorie¹⁸. L'interesse politico, però, si esaurisce con la fase degli studi e non si hanno più notizie delle convinzioni ideologiche dell'artista: sulla sua vita e sul suo lavoro non incidono, almeno apparentemente, né i moti risorgimentali né l'Unità d'Italia.

Inizia l'attività professionale giovanissimo, prima ancora di ottenere, nel 1820, l'attestato dell'Accademia di San Luca, comprovante il buon profitto e «l'irrepressibile condotta»¹⁹.

Porterà a termine i suoi primi lavori nella provincia di Macerata e privilegerà la sua città natale, dove realizzerà la porta Romana (1819), il palazzo Margarucci (1822), il teatro Feronia (1823), la chiesa di San Paolo (1828), la torre dell'orologio (1823), tutte opere che, insieme al più celebrato Sferisterio di Macerata (1823), dimostrano un attento studio dei maestri del Cinquecento, una verifica personale degli scavi archeologici e, soprattutto, la frequentazione assidua delle lezioni del Camporese e dello Stern.

Dopo dieci anni di attività nelle Marche, nel 1833 si trasferisce a Spoleto, per assumere l'ufficio di ingegnere comunale, trasformato poi in quello di ingegnere provinciale.

La consistente eredità ricevuta dallo zio materno, Nicola Nicolai, e più ancora, forse, la morte del terzogenito Giuseppe, avvenuta nel 1856, convincono l'Aleandri a lasciare Spoleto e l'attività pubblica. Si ritira a vivere a Macerata, dove la morte lo coglie, ormai novantenne, il 6 marzo 1885.

Nella sua lunghissima attività non è possibile intravedere itinerari di sviluppo, ripensamenti o svolte. Accettata per buona la matrice classica, la progettazione avviene per criteri funzionali: ecco perché, una volta impostato, il progetto non ha bisogno della sua direzione per venire realizzato. L'importante è per lui risolvere quello che ritiene il nodo centrale dell'assunto progettuale, che di volta in volta è diverso perché diverse sono le situazioni topografiche e geologiche, le esigenze a cui rispondere, la destinazione d'uso. Il suo vocabolario decorativo è volutamente limitato, ridotto a pochi elementi ricorrenti; l'architettura è prima di tutto funzionale, solo marginalmente decoro e rappresentanza. Anzi, portando alle estreme conseguenze questo principio, il decoro e la rappresentatività dell'edificio sono affidate proprio al rigore funzionale, che si traduce in rigore compositivo.

Per le Marche è un atteggiamento nuovo, del tutto insolito. All'architetto capomastro, Aleandri sostituisce una figura professionale moderna: quella dell'architetto abituato a progettare in studio, circondato da disegnatori e da geometri che svolgono il lavoro pratico, manuale. All'architetto è richiesta la peri-

zia tecnica e un bagaglio culturale che consenta il reperimento delle idee. Sta agli altri metterle in opera.

Note

- 1 A. Busiri Vici, *L'architetto Andrea Vici d'Arcevia, allievo del Vanvitelli*, in «Atti dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura», Caserta 1953.
- 2 A. Montironi, *Andrea Vici d'Arcevia e la libreria Marefoschi a Macerata*, in «Antichità viva», n. 4 (1975), Firenze.
- 3 Archivio Storico della Casa di Loreto, titolo 14: *A. Vici, 1782-1808*, relazione del 23-10-1790. Qui sono conservati 5 studi d'altare, più 2 disegni della volta della cappella di Sant'Anna e dell'Assunta.
- 4 G. Moroni, *Dizionario storico ecclesiastico* (72-242), alla voce Treia.
- 5 A. Busiri Vici, *Opere neoclassiche di Andrea Vici a Treia*, in «Studi Maceratesi», n. 8 (1974), p. 591.
- 6 A. Montironi, *Il Valadier nelle Marche*, in «Annali della Facoltà di Lettere», Padova 1976, pp. 275-301.
- 7 P. Marconi, *Giuseppe Valadier*, Roma 1964, p. 105.
- 8 A. Natali, *Memorie storiche della città di Macerata*, Macerata, Biblioteca Comunale, ms. 561, pp. 710-713.
- 9 G. Valadier, *Progetti architettonici per ogni specie di fabbriche in stili ed usi diversi*, Roma 1807, p. 54.
- 10 F. Castellani, *Memorie*, Archivio dell'Accademia Georgica, Treia, ms., busta 11, c. 337.
- 11 Archivio Accademia Georgica di Treia, *Opere d'Arte*, ms. 39, c. 15.
- 12 Archivio di Stato di Macerata, «Bollettino delle leggi del Regno d'Italia», vol. 16, Macerata 1807, p. 9.
- 13 I. Patetta, *L'architettura dell'eclittismo*, Milano 1975.
- 14 A. Montironi, *Architettura maceratese dalla Restaurazione all'Unità: committenze e tipologie*, in Autori vari, *Macerata dal primo Ottocento all'Unità*, Macerata 1984, pp. 245 e ss.
- 15 Il Berenzi fu il vero iniziatore della stagione neoclassica bresciana, l'anello di congiunzione tra l'ambiente dell'illuminato settecentismo veneto e quello del rigorismo francese post-rivoluzionario. Attivo nel Bresciano, dove era nato, l'ingegner Vincenzo Berenzi arriva a Macerata nel 1812, appena dopo lo spostamento del Gaspari, altro cisalpino di Verona, alla più impegnativa prefettura di Ancona. Per notizie più dettagliate V. Volta, *Vincenzo Berenzi, un architetto bresciano a capo dell'ufficio acque e strade del Dipartimento del Musone*, in Autori vari, *Macerata dal primo Ottocento all'Unità*, Macerata 1984, pp. 257-280.
- 16 Incontriamo in questo periodo ancora Mollari e Berenzi a Matelica, dove sono impegnati a risolvere il problema della ricostruzione della facciata del palazzo De Sanctis, adiacente al palazzo Ottoni.
- 17 Autori vari, *Ireneo Aleandri, un professionista dell'architettura nell'Ottocento*, San Severino 1987.
- 18 Biblioteca Comunale di Macerata, *Fondo Aleandri*, ms. 1050/2: «Memorie di Ireneo Aleandri architetto».
- 19 *Ibidem*, «Attestati e Diplomi».