



Quaderni di Storia della Costruzione 3

Produrre per Costruire

a cura di Maria Luisa Barelli e Mauro Volpiano
Construction History Group - Politecnico di Torino DAD

Al centro del terzo volume dei Quaderni di Storia della Costruzione, pubblicato dal Construction History Group del Politecnico di Torino, è il tema della produzione edilizia, con particolare riferimento ai luoghi privilegiati nei quali, in età moderna e contemporanea, si sono tramandati – spesso per generazioni – adattati e talvolta innovati saperi e pratiche, capacità tecniche e organizzative, per “fare le cose”.

A partire dalla bottega artigiana, dalla corporazione o dal sodalizio professionale, dall’industria come dall’impresa costruttrice, cioè da un’indagine su specifiche realtà produttive, i contributi che qui sono raccolti rivolgono la loro attenzione in più direzioni: puntano a comprendere, entro diversi contesti geografici e culturali, le modalità dell’organizzazione del lavoro e le peculiarità di mestieri e professioni, tecniche e processi; si interrogano sulla lunga durata delle specializzazioni dell’edilizia, così come sul ruolo dell’innovazione tecnologica nell’orientare trasformazioni dei modi consolidati di produrre e quindi di costruire; analizzano, a partire da casi documentati, le relazioni, proficue o talvolta problematiche, che questo mondo – composto da una folla di personaggi – intrattiene non solo con i progettisti, ma anche con gli intermediari e i costruttori; e infine, non ultimo, propongono riflessioni sugli archivi d’impresa e sulle fonti a cui attingere nella ricostruzione di una storia dell’“arte del produrre”.

Quaderni di Storia
della Costruzione
n. 3/2024

Quaderni di Storia della Costruzione 3

Produrre per Costruire

a cura di Maria Luisa Barelli e Mauro Volpiano
Construction History Group - Politecnico di Torino DAD

“Quaderni di Storia della Costruzione” è una collana di ricerche promosse dal Construction History Group PoliTo DAD con l’obiettivo di diffondere studi riguardanti la storia della costruzione in età moderna e contemporanea, fondata nel 2021.

Eventuali proposte editoriali devono essere inviate alla Segreteria Scientifica del Construction History Group (CHG) presso il Dipartimento di Architettura e Design, Viale Mattioli 39, 10125 – Torino (Italia) o in alternativa all’indirizzo di posta elettronica chg@polito.it.

Gli scritti saranno valutati dal Consiglio Direttivo CHG e dal Comitato Scientifico che, ogni volta, sottoporranno i testi a revisori anonimi secondo il criterio del *Double Blind Peer Review*.

La collana rispetta il codice etico e di condotta come stabilito dal Committee on Publication Ethics (COPE). Il codice etico è riportato sul sito <http://constructionhistorygroup.polito.it>

ISBN: 979-12-81583-06-1



Quest’opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione Non commerciale 2.0 Generico

Quaderni di Storia della Costruzione
n. 3/2024

Collana del Centro di Ricerca / Series of the Research Center
Construction History Group
Dipartimento di Architettura e Design - Politecnico di Torino

Curatori del convegno e del volume / Editors

Maria Luisa Barelli
Mauro Volpiano

Collaborazione editoriale / Editing collaboration

Valentina Burgassi
Rosa Maria Marta Caruso

Progetto grafico e impaginazione / Graphic design and Layout

Celia Izamar Vidal Elguera

Consiglio direttivo del CHG 2023-2024 / CHG Executive committee 2023-2024

Maria Luisa Barelli
Carla Bartolozzi
Valentina Burgassi
Edoardo Piccoli
Mauro Volpiano

Comitato scientifico del 2023-2024 / CHG Scientific committee 2023-2024

Carmen Andriani	Maria Grazia D'Amelio
Micaela Antonucci	Fabrizio De Cesaris
Carla Bartolozzi	Alberto Grimoldi
Clara Bertolini	Nicoletta Marconi
Daniela Bosia	Valérie Nègre
Robert Carvais	Marco Rosario Nobile

Copertina / Cover

Ditta Cristal Art, Torino (1955 ca.). Operai al lavoro nella lucidatura dei bordi delle lastre di cristallo (Archivio Cristal Art, presso Deposito Culturale, Torino).

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.



indice

Interpretazioni di un tema, problemi e aperture

- 1 Maria Luisa Barelli, Mauro Volpiano

I. Organizzazione del lavoro e circolazione dei saperi costruttivi in età moderna

- 17 *I fornaciai e l'Opera di Santa Maria del Fiore. Patti e forniture per il cantiere della Cupola brunelleschiana*
Pietro Matracchi
- 33 *"Nella maniera che di marmo se ne vede uno antico": continuità morfologica e costruttiva dei soffitti lignei a Roma attraverso le fonti documentarie (secoli XVI-XX)*
Maria Grazia D'Amelio, Lorenzo Grieco
- 57 *Il "mercato delle colonne" di Palermo in età Moderna*
Domenica Sutera
- 75 *L'utilizzo di colonne in diaspro tenero di Sicilia nella Roma barocca: genesi e tramonto di un'effimera realtà produttiva*
Maria Mercedes Bares, Federica Ratti
- 93 *Da Palestrina a Santa Marinella: organizzazione del lavoro, materiali e procedure operative nei cantieri barberiniani della provincia romana (XVII-XVIII secolo)*
Nicoletta Marconi
- 113 *Les traces produites sur les chantiers parisiens des Temps modernes: pour une meilleure compréhension de la chaîne opératoire de la conception*
Léonore Dubois-Losserand
- 131 *Da cabinet della maiolica a stanza dei pipistrelli. Produzioni per la decorazione degli interni a Pavia nei primi decenni del XVIII secolo*
Marica Forni
- 151 *Memories about the way of making lime. Production and distribution in Malta under the Order of Saint John of Jerusalem*
Valentina Burgassi

- 167 *Tra natura e artificio. Pavimentazioni in cotto maiolicato nel cantiere del Barocco napoletano*
Valentina Russo
- 185 *Colori vegetali in edilizia storica: un percorso fra produzioni, applicazioni e modalità d'impiego nella manualistica tecnica dell'epoca moderna*
Camilla Tartaglia
- II. Tecniche, produzione e mestieri nella prima età contemporanea**
- 205 *Geografie di un cantiere del Neoclassicismo a Trieste. La Loggia Mercantile (1799-1806)*
Vilma Fasoli
- 225 *Dall'acquisto alla messa in opera: pietre, marmi, marmorari e scultori italiani nel castello di Alnwick (1853-1867)*
Simonetta Ciranna
- 241 *Importare la produzione. Coperture di zinco a Napoli nell'Ottocento*
Lia Romano
- 261 *«Col rendere continuo il lavoro della fornace». Diffusione e caratteri del sistema Hoffmann per la produzione dei laterizi nell'areale campano*
Stefania Pollone
- 279 *Le terrecotte decorative fra tradizione fittile e innovazione preindustriale*
Fabrizio De Cesaris, Liliana Ninarello
- 297 *Ceramiche per l'Architettura della Fabbrica Ferniani nel secondo Ottocento: il Cimitero dell'Osservanza e l'Oratorio di villa Case Grandi a Faenza*
Andrea Ugolini, Valentina Mazzotti
- 317 *Produrre cose, produrre documenti: l'archivio in fieri di un'impresa di marmisti*
Francesca Favaro
- 331 *L'eredità di una ditta di decorazione in mostra: da Placido Mossello a Carlo Musso*
Giulia Beltramo, Enrica Bodrato, Chiara Devoti
- 347 *Intorno alla bottega di Carlo Musso. Conoscenza, produzione e cantiere*
Elena Gianasso

III. Materiali, prodotti e sistemi costruttivi per l'architettura del Novecento

- 363** *Towards a Swedish Concrete Industry: The Role of Aktiebolaget Skånska Cementgjuteriet (1887-1941)*
Sofia Nannini
- 375** *Constructing "Beaux-Arts" projects in Argentina, 1913-1918. Rivalry and alliances between technical traditions: Bétons armés Hennebique, Italian constructors, German contractors*
Juan Pablo Pekarek
- 393** *L'utilizzazione di sistemi costruttivi rapidi ed economici in insediamenti di nuova istituzione nel periodo fascista: il "Patercemento"*
Riccardo Serraglio
- 411** *I brevetti RDB per solai e coperture laterocementizie: sperimentazione e produzione*
Leone Carlo Ghoddousi
- 423** *La produzione di opere metalliche della A. Bombelli: sistemi di cancellate e cupole astronomiche*
Lorenzo Savio, Tanja Marzi, Daniela Bosia, Virginia Bombelli
- 445** *Fulget: «tutti i tipi di marmi, leganti di ogni colore, permettono infinite combinazioni»*
Maria Luisa Barelli
- 467** *Resinflex: Manifattura Applicazioni Sintetiche*
Davide Alaimo, Paolo Giusti, Tanja Marzi
- 487** *Serramenti d'autore: Colli, Cristal Art e il contributo dell'artigianato artistico torinese*
Davide Alaimo
- 501** Abstracts

Dall'acquisto alla messa in opera: pietre, marmi, marmorari e scultori italiani nel castello di Alnwick (1853-1867)

Simonetta Ciranna

Università degli Studi dell'Aquila

Introduzione

Nella trasformazione degli interni del castello di Alnwick del IV Duca di Northumberland, condotta tra il 1853 e il 1867 a opera degli architetti Luigi Canina, e, soprattutto, del suo principale collaboratore Giovanni Montiroli, un ruolo significativo ebbero – assieme agli straordinari soffitti lignei – la realizzazione dei camini all'italiana di gusto neorinascimentale e la ricostruzione della cappella in forme neogotiche. I primi impreziosirono le pareti delle stanze (più elaborati e maestosi in quelle di rappresentanza, con linee semplificate in quelle private) e furono affidati a qualificati intagliatori e scultori; la seconda coinvolse esperti marmorari romani nella creazione del rivestimento parietale in lastroni di marmo di Carrara con inserti di 'mosaici in opera alessandrina'.

La gestione del cantiere fu complessa e determinò un deciso impegno di Montiroli nel controllo delle maestranze: dalla realizzazione dei diversi pezzi e sculture a Roma, all'imballaggio per la spedizione e il trasporto fino alla messa in opera nel castello, posto ai confini orientali dell'Inghilterra con la Scozia.

Una gestione documentata da un ricco scambio epistolare, con preventivi, contratti e indicazioni dettagliate ai quali erano uniti disegni alle diverse scale, redatti dall'architetto a Roma o sul cantiere. Testimonianze dalle quali emergono: metodologia e organizzazione del lavoro, modelli di riferimento, selezione e peculiarità delle maestranze, dei marmi e delle pietre, contrasti tra progettista ed esecutori nella definizione stessa della tipologia del lavoro (mosaico di opera alessandrina o 'intarziature' di Firenze) e del relativo compenso economico.

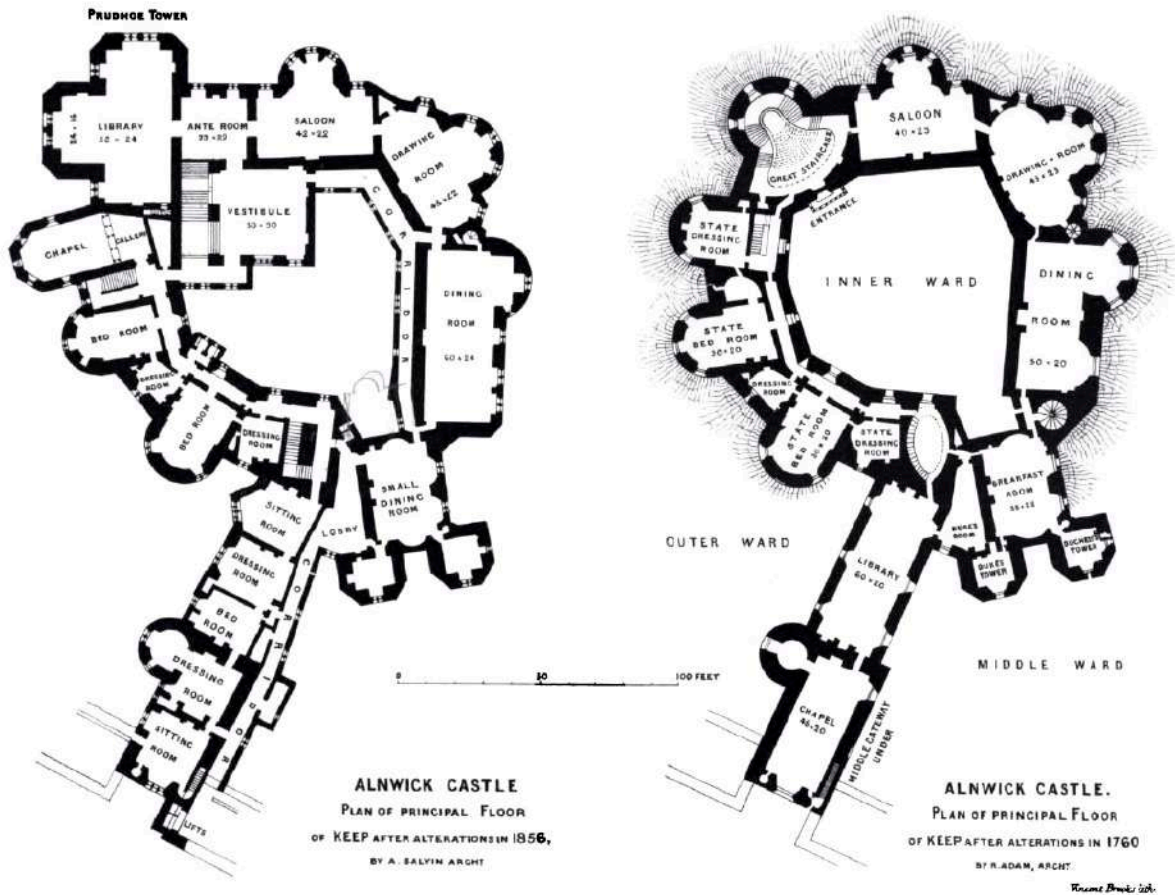


Fig. 1. Pianta del piano principale del Castello di Alnwick: a destra dopo le trasformazioni eseguite dall'architetto Adam nel 1760, a sinistra a seguito delle modifiche introdotte dall'architetto Salvin nel 1856 (ROYAL INSTITUTE OF BRITISH ARCHITECTS 1856).

L'architettura del castello tra interno ed esterno

Nei primi anni cinquanta dell'Ottocento Algernon Percy IV duca di Northumberland (1792-1865) decise di restaurare il castello di Alnwick: dimora storica di famiglia capace di ben rappresentare la stirpe dei Percy. Una scelta già compiuta dal nonno, Hugh Smithson (1712-1786), I Duca di Northumberland, e come per il suo avo supportata nelle scelte stilistiche dalla consorte, la giovane duchessa Eleanor Grosvenor (1820-1911)¹.

Il restauro comportò un'ampia ricostruzione e la rimozione di quanto precedentemente realizzato per il I Duca dagli architetti James Paine (1717-1789) e, ancor più, Robert Adam (1728-1792), in particolare degli interni eseguiti nella forma di un neogotico non più apprezzato, criticamente definito alla 'Batty Langley'². Incaricato di restituire al castello la sua 'originale' natura di fortezza medievale di confine fu l'architetto Anthony Salvin (1799-1881), il quale incentrò il progetto architettonico nella rifunzionalizzazione e diversa distribuzione degli ambienti di rappresentanza, privati e della cappella attraverso la costruzione di una nuova torre, la Prudhoe, e di un nuovo vestibolo, corpo scala e corridoio interno alla corte (fig. 1). Diversamente dalle scelte linguistiche che guidarono Salvin nella

¹ AYMUNINO 2021, cap. 5.

² CIRANNA 2022, p. 82.

riconfigurazione degli esterni, i committenti sin dal 1853 espressero la decisa volontà che gli interni rispondessero alle moderne esigenze di confort ed esprimessero con magnificenza la nobile storia della casata.

Per soddisfare tali irrinunciabili requisiti la coppia si rivolse all'architetto Luigi Canina (1795-1856), ben noto in Inghilterra per la sua conoscenza dell'architettura classica, testimoniata dalla rinomanza delle sue pubblicazioni e dalle amicizie e riconoscimenti ottenuti nell'ambito del Royal Institute of British Architects (RIBA) a Londra³. Il contatto ebbe luogo a Roma nel corso di un viaggio nel quale la coppia toccò l'Italia tra il 1853-1854⁴. In tale circostanza Canina, supportato dal suo giovane e apprezzato collaboratore, l'architetto Giovanni Montiroli, convinse definitivamente il Duca a individuare nell'architettura del Rinascimento romano e nei modelli antichi a questa sottese quel 'gusto italiano' capace di contemperare confort e magnificenza. Magnificenza rimarcata dall'uso profuso di materiali pregiati quali pietre, marmi, legni, stucchi, tappezzerie - manifestazione anche della ricchezza economica della committenza - la cui raffinata lavorazione impegnò maestranze italiane qualificate, scrupolosamente selezionate dal direttore dei lavori, ovvero da Canina e Montiroli.

Un cantiere tra Italia e Inghilterra che coinvolse il mondo degli scultori, intagliatori e scalpellini romani di metà Ottocento, questi ultimi forti di una lunga e consolidata tradizione, di uno specifico riconoscimento professionale in una città serbatoio straordinario di modelli antichi e medievali e di pregiate materie prime di reimpiego.

A completare la 'restituzione' degli ambienti dei palazzi del Cinquecento italiano parteciparono, poi, i dipinti acquisiti dal Duca negli stessi anni; tra questi, quelli appartenenti alla collezione dei fratelli Vincenzo e Pietro Camuccini, acquistata tra marzo e giugno del 1855. Dipinti di cui Montiroli eseguì i disegni di alcune cornici, tra le quali quella della Madonna dei garofani di Raffaello, ora alla National Gallery di Londra, dipinto sulla cui certezza dell'attribuzione si è discusso fino a tempi recenti⁵.

Quattro dipinti di vedute di Roma furono poi commissionati dal Duca e assegnati da Canina rispettivamente a: Ippolito Caffi, Piazza S. Pietro con il Palazzo Vaticano; Antonio Moretti, Piazza Navona e Piazza di S. Giovanni in Laterano dalla parte dell'Obelisco; Michelangelo Pacetti, Piazza del Popolo con il Monte Pincio⁶.

La scelta di apparati architettonico-decorativi e stilemi tratti dai modelli del Rinascimento italiano per gli interni di un castello, di cui

³ CIRANNA in corso di stampa.

⁴ FRENCH 2009, 251-254.

⁵ PENNY 1992, pp. 80-81.

⁶ I quadri risultano già pagati a novembre del 1855 scudi 250 ciascuno, in Archivio di Stato di Perugia, Sezione di Spoleto (ASSp), *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1, Conto spese inviato al Duca di Northumberland nel novembre 1855.

l'architettura di Salvin andava rafforzando il carattere medievale, trovò una forte opposizione tra gli architetti esponenti del neogotico inglese, valga fra tutti George Gilbert Scott (1811-1878). Quest'ultimo fu tra i più sprezzanti critici di tale soluzione, da lui personalmente disapprovata in occasione di alcune riunioni svoltesi nella sede del RIBA nell'autunno del 1856. Una polemica documentata e ulteriormente amplificata sulle pagine di *The Builder* che vide coinvolti, più o meno direttamente, gli architetti Thomas Leverton Donaldson (1795-1889), cofondatore e segretario del RIBA e segretario dei Corrispondenti stranieri, e Charles Robert Cockerell (1788-1863), entrambi amici e sostenitori di Canina con il quale condivisero la predilezione per l'architettura antica.

Le polemiche, tuttavia, non incisero sul proseguimento e andamento del cantiere e i progettisti esercitarono le loro opzioni stilistiche in piena libertà e autonomia e in chiara sintonia con le ferme scelte della committenza.

Le lavorazioni in marmo: la relazione di Canina del 1856

Il cantiere degli interni fu impostato tra il 1853 e il 1856 in stretta collaborazione tra Canina e Montiroli. Quest'ultimo, inizialmente nelle vesti di disegnatore-progettista e direttore del cantiere, già a inizio del 1857, a seguito della morte di Canina (17 ottobre del 1856), assunse anche il ruolo di direttore dei lavori e, quindi, il totale controllo di tutte le opere: un ruolo impegnativo, affrontato secondo le linee dettate dalle conoscenze ed esperienze maturate a fianco del maestro, ovvero secondo l'idea albertiana di convenienza o concordanza delle parti. Un'armonica e magnificente ripresa dei caratteri del Rinascimento, in particolare romano, fissata dalla qualità del disegno (e quindi dei modelli), dell'esecuzione e dei materiali di tutte le componenti degli interni ma, tra questi, soprattutto quella dei soffitti a cassettoni lignei e dei camini a muro, o all'italiana, che costituiscono il cuore di tale ripresa.

La progettazione e la realizzazione dei soffitti comportarono da parte di Montiroli un non facile adeguamento degli esempi assunti a modello alle irregolari e articolate piante degli ambienti del castello. Ai disegni e ai bozzetti da lui eseguiti tra Roma e Alnwick fece seguito la realizzazione in loco di tutte le componenti lignee: lavoro affidato alla responsabilità dell'intagliatore in legno Anton Leone Bulletti che, già negli ultimi mesi del 1855, ebbe un contratto che stabilì la sua permanenza nel cantiere di Alnwick⁷.

⁷ Cfr. Archivio di Stato di Torino (ASTo), *Archivio Canina*, mazzo 2ter, f. 33, *Norme principali stabilite dal sottoscritto per l'Intagliatore in Legno Sig. Anton Leone Bulletti, ...*, inviate al Duca il 24 dicembre 1855. Un'altra bozza è in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1.

Bulletti, affiancato dall'artigiano locale John Brown⁸ con il ruolo di caposquadra, ebbe anche il compito di formare un nutrito gruppo di giovani allievi ingaggiati dalle città di Glasgow, Shields, Sunderland e Newcastle, i quali perfezionarono l'arte dell'intaglio secondo "la maniera italiana", anche al fine di diffonderla sul suolo inglese, attraverso la lavorazione di tutti gli elementi lignei costituenti, oltre ai soffitti, porte, sportelli per finestre, cornici e altre finiture del castello.

I camini, invece, furono realizzati quasi del tutto a Roma e le soluzioni si differenziarono in ragione degli ambienti ai quali erano destinati. Per le sale di rappresentanza si eseguirono camini con una spiccata ricchezza degli apparati scultorei, che andarono quasi sempre a costituire il fulcro delle pareti lunghe; per le stanze private, di minore dimensione, si scelsero invece soluzioni più semplici e lineari.

Sempre a maestranze romane furono affidati i lavori in pietra della cappella, con il coinvolgimento di marmorari romani nella creazione del rivestimento parietale in lastroni di marmo di Carrara con inserti dei cosiddetti 'mosaici in opera alessandrina'.

L'organizzazione generale e la programmazione dei lavori, a partire dai disegni fino alle diverse lavorazioni, appaiono interamente tracciate nella relazione stilata da Canina il 27 agosto del 1856, subito dopo i sopralluoghi condotti al castello alla presenza dei due amici Cockerell e Donaldson⁹ e pochi giorni prima della sua partenza per Londra e quindi l'Italia¹⁰.

Per i "Lavori in marmo", Canina articolò la descrizione per sale: dal vestibolo al piano terreno alla scala e sala di arrivo al piano nobile, agli ambienti di rappresentanza di quest'ultimo, ovvero anticamera, biblioteca, prima e seconda sala di conversazione, sala da pranzo e infine la cappella. Nel vestibolo e scalone particolare cura dedicò a identificare i diversi marmi di finitura delle pareti; valgano a esempio: gli zoccoli di marmo «bigio detto Bardiglio, senza veruna cornice» e lastre «di Carrara», il camino di marmo «ordinario e di tinta alquanto macchiata senza verun ornamento», i pilastri di fianco all'accesso principale allo scalone «impellicciati di marmi di diversi colori», i due candelabri di marmo bianco di prima qualità «scolpiti ad imitazione degli antichi Romani», le impiallaccature in marmi colorati nella parete di fronte all'ingresso della scala, fino ai singoli dettagli della scala, gradini, balaustra, candelabri con figure¹¹. Nella sala di arrivo dello scalone, oltre ai rivestimenti, Canina si soffermò sul pavimento che «sarà fatto con marmi diversi con fasce intorno e

⁸ Brown rimase responsabile del laboratorio di incisori in legno voluto dal Duca nel castello stesso anche successivamente alla chiusura del cantiere, come testimonia la visita condotta nel 1886 in Hardy, 1886, p. 400.

⁹ ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1, copia di documento datato Alnwick Castle 27 Agosto 1856 a firma di Luigi Canina (descrizione).

¹⁰ Canina ripartì da Londra il 23 settembre lasciando a Donaldson la *Memoria* da leggere al RIBA a novembre, durante il suo rientro giunto a Firenze morì il 17 ottobre.

¹¹ ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1, descrizione cit. Da questo documento anche le successive citazioni.

¹² Canina scrive «in modo simile a quanto esposto nella fotografia del cammino di Syon», ovvero di un'altra importante residenza dei duchi di Northumberland. Anche in questa Montiroli realizzò i soffitti e le decorazioni della sala da pranzo, del salotto e della print room. In quest'ultima è presente un camino con erme, forse quello a cui si riferiva Canina.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ In ASTO, *Archivio Canina*, mazzo 2ter, f. 33.

¹⁵ Il contratto è in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 3. Scarne sono le notizie su questo scultore romano; tra queste, nel 1846 fu tra gli artisti che collaborarono all'esecuzione dell'arco trionfale eretto in onore di Pio IX all'inizio di via del Corso su piazza del Popolo. Cfr. *Roma nel giorno...*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*. Anche l'acquisto del marmo di Carrara di prima qualità privo di macchie e difetti era a carico dello scultore.

¹⁷ Una scheda descrittiva corredata dal disegno della scultura allora conservata nella Room II della Townley Gallery del British Museum è in Ellis 1836, pp. 163-167. Cfr. inoltre https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-44 (ultima consultazione 21 giugno 2023).

¹⁸ CANINA 1853.

¹⁹ *Giornale di Roma*, n. 109 di Sabato 15 Maggio 1858 p. 439: «Belle Arti Per commissione di S. E. il sig. Duca di Northumberland essendo stati portati a compimento due grandi camini di marmo statuario, decorati con statue ed ornati, fatte le prime dallo scultore signor Giuseppe Nucci e i secondi con la parte architettonica dall'intagliatore sig. Taccalozzi, eseguito il tutto sopra i disegni dell'architetto sig. Giovanni Montiroli, si deduce a notizia degli amatori di belle arti, che tali oggetti, qualora avessero desiderio di visitarli sono visibili per otto giorni in via di s.

piccoli quadri nel mezzo, da far venire da Roma con gli altri marmi». A partire dall'anticamera, biblioteca, sale di conversazione e sala da pranzo la relazione si concentrò pressoché interamente sui camini. Quello dell'anticamera andava scolpito in marmo bianco e «guarnito rosso» con ai lati due Erme¹²; dei tre camini presenti nella biblioteca il più grande doveva eseguirsi in marmo bianco «con semplici ornati e sfondi di marmo di diverso colore»; per le due sale di conversazione, erano già in esecuzione a Roma due importanti camini da porsi al centro delle pareti lunghe: uno avente ai lati due figure di schiavi Daci, l'altro due Canefore a sorreggere la trabeazione. Infine, ancora di maggiore prestigio, il grande camino in marmo bianco di prima qualità destinato a essere collocato nel mezzo del lato lungo della sala da pranzo: «composto con due gruppi di figure bacchiche, da dedursi dai più pregevoli capi d'opera che si trovano dagli Antichi e che più convengono con il rimanente della decorazione architettonica»¹³.

Tutt'altro modello fissarono invece le istruzioni per il rivestimento parietale della cappella. In particolare, per la fascia di base delle finestre «si stabilì che avesse dei riquadri con dei spartiti di opera Alessandrina, come le antiche Basiliche Cristiane, composte di pietre dure, cioè di porfido e serpentino». Soluzione analoga fu prevista per il pavimento, limitatamente alla fascia centrale dell'aula e al piano destinato all'altare.

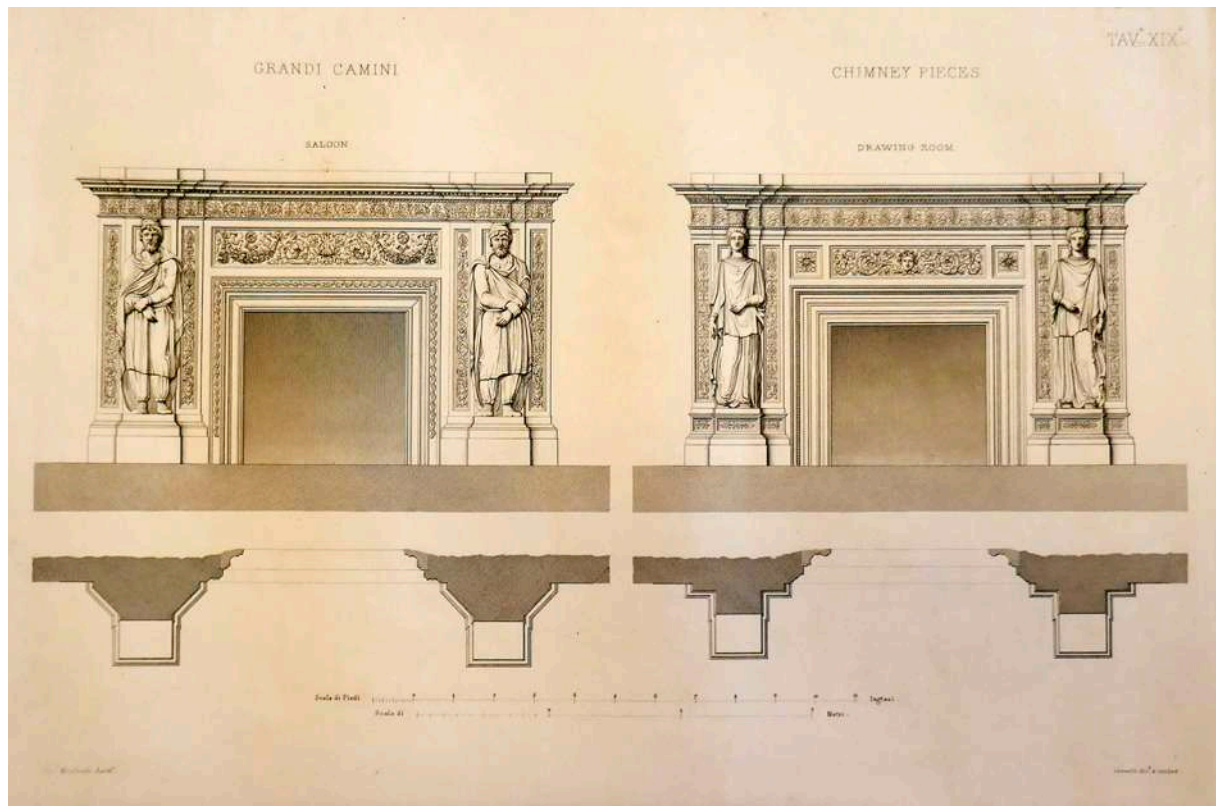
Tutti questi lavori, precisò Canina, dovranno essere eseguiti a Roma «ove si possono avere marmi squisiti e lavoranti abili a buon prezzo», previa approvazione del committente.

I camini a muro all'italiana

Già nel 1854 fu sottoposta al Duca una memoria per quantificare i costi dei due camini delle sale di conversazione. Per il camino con le due figure di schiavi Daci, da realizzarsi in marmo bigio di Carrara alte 6 piedi e simili a quelli dell'Arco di Costantino, il costo complessivo ammontò a scudi 2860, suddiviso in scudi 360 per il modello in creta e un calco in gesso, 2000 per lo scultore e 500 per la restante struttura e decorazione architettonica¹⁴.

Di poco inferiore la spesa per le due cariatidi o canefore, in marmo bianco di Carrara alte piedi 5, preventivata in complessivi scudi 2350, analogamente suddivisi in 350, 1600 e 400.

L'esecuzione delle quattro sculture, incluso il plinto e cesto superiore, fu affidata da Canina allo scultore romano Giuseppe Nucci che



[2.]

firmò il contratto il 17 dicembre 1855 impegnandosi a realizzarle entro un anno e mezzo¹⁵. Le clausole del contratto impegnarono Nucci a eseguire a sue spese prima quattro bozzetti per studiare modifiche e collocamento sotto la guida di Montiroli, quindi a eseguire i modelli a grandezza al vero per avere l'approvazione di Canina. Circa i modelli, che l'artista avrebbe dovuto seguire, il patto ribadì che per i due schiavi avrebbe dovuto

imitare i più belli appartenenti all'Arco di Costantino in Roma, e per le altre due la bellissima Canefora Greca esistente nel Museo Britannico, modificandone l'azione del braccio destro acciò possano servire convenientemente all'uso alle quali sono destinate¹⁶ (fig. 2).

Le vicende di quest'ultima, la Townley Caryatid, ritrovata durante il pontificato di Sisto V in località Capo di Bove presso la Tomba di Cecilia Metella¹⁷, dovevano essere ben note a Canina che proprio tra il 1850 e il 1853 diresse gli scavi in tale tratto dell'Appia¹⁸.

Il giorno successivo al contratto di Nucci, ovvero il 18 dicembre 1855, fu stilato quello per le parti architettoniche dei due camini con l'intagliatore in marmo Giovanni Taccalozzi, con studio in Roma in via di S. Basilio presso piazza Barberini.

Le clausole contrattuali precisarono che l'artista avrebbe dovuto eseguire «tutti i modelli di Ornato prima di metterli in opera, [...] onde esaminarli prima che vengano trasportati in marmo, salvo gli ornati delle cornici». Analogamente a Nucci, fu responsabilità di Taccaloz-

Fig. 2. I grandi camini con Daci e Canefore del Salone e della Sala di conversazione (MONTIROLI 1870, tav. XIX).

Fig. 3. Il grande camino della sala da pranzo con le due statue di un fauno e di una baccante con capra rispettivamente degli scultori Giuseppe Nucci e Giovanni Strazza (fotografia dell'autrice, agosto 2022).



[3.]

Basilio n. 59 presso la piazza Barberini, dalle ore 10 alle 5 pom. A cominciare dal prossimo lunedì 17 maggio 1858».

²⁰ Il contratto venne stilato il 16 maggio 1857. Tra il 1865 e il 1866 Nucci eseguì anche due statue di marmo di Carrara, rappresentanti una la Britannia e l'altra la Giustizia, poste nella cosiddetta Guard Chamber ovvero nella sala al piano nobile d'arrivo dalla scala d'ingresso.

²¹ Come riporta Benvenuto Gasparoni, figlio del più noto Francesco, che andò a vedere il camino nello studio di Taccalozzi, in GASPARONI 1863, p. 247.

²² Anche Strazza firmò il contratto con Montiroli il 16 maggio 1857. Sulla figura dello scultore cfr. CAIMI 1875. Nel 1860 Strazza fu nominato professore di scultura nell'Accademia di Bologna passando dopo pochi mesi a quella di Milano.

²³ Si tratta della prima Esposizione nazionale del Regno d'Italia, organizzata alla Stazione Leopolda di Firenze su progetto dell'architetto Giuseppe Martelli (1792-1876).

²⁴ In ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1861. L'originale è conservato in Archive of the Duke of Northumberland at Alnwick Castle (ADN), DNP MS 78 Giovanni Montiroli, 047 A-B.

²⁵ *Ibidem*, lettera del 19 novembre 1861. L'originale è conservato in ADN, DNP MS 798 Giovanni Montiroli, 050 A-B.

zi la scelta del marmo - privo di macchie o difetti - e le spese di «modelli, forme, acquisto dei marmi, segatura, sbozzatura, code di rame». A lui spettò, inoltre, l'esecuzione dei cesti delle Canefore e le tavolette sopra le teste dei Daci. Il lavoro avrebbe dovuto compiersi in un anno e mezzo per essere spedito, ma è certo che i due camini furono esposti nel laboratorio di Taccalozzi nel maggio del 1858, come riportò il *Giornale di Roma* del giorno 15¹⁹.

Nucci ebbe successivamente l'incarico di realizzare sia le due Erme per il camino dell'anticamera sia il Fauno costituente una delle due sculture del grande camino della sala da pranzo²⁰, la cui struttura architettonica spettò sempre a Taccalozzi²¹, mentre la seconda statua, una baccante con una capra, fu affidata allo scultore milanese Giovanni Strazza (1818-1875)²² (fig. 3). Tutte le componenti di quest'ultimo camino furono spedite ad Alnwick il 12 luglio 1862, distribuite entro dieci casse.

Diversa e innovativa fu la soluzione che Montiroli disegnò per il camino destinato al salottino della duchessa (*sitting room*). La destinazione, dimensione e geometria della camera portò il progettista a scegliere linee più semplici, rispondenti all'essenziale struttura trilitica, inserendo però nei pilastri o pannelli laterali («panelle») e nell'architrave raffinati intagli in pietra dura realizzati dall'Opificio di Firenze. In una lettera inviata al Duca l'11 ottobre del 1861, Montiroli riferì che essendo a Firenze con la moglie per vedere l'esposizione italiana²³ - «che è riuscita benissimo assai meritevole» - si è informato dei mosaici in pietra dura che la duchessa desidera avere nel camino del suo *sitting room*. In particolare, dovendosi eseguire in lapislazzuli il fondo sia del pannello centrale sia dei due laterali, costerà di più per la qualità della pietra e del lavoro che se fossero di altro colore «come rosso antico o nero, il che però si accorderebbe con il colore bianco del marmo di prima qualità del quale si è stabi-



[4.]

lito fare tutto il camino»²⁴. Un mese più tardi Montiroli scrisse nuovamente al Duca aggiornandolo circa i mosaici di Firenze, ovvero

atteso l'impossibilità di trovare particolarmente il Lapislazzulo che occorre per i fondi delle panelle non avendo più potuto combinare con la persona che stavo in trattative mi sono risolto di rivolgermi ai Reali Stabilimenti e il Sig. Direttore Marchese Paolo Feroni mi manda un preventivo di Lire Italiane 8500 circa ossia Lire sterline 340 da determinarsi ben sopra i disegni da farsi²⁵.

Il 15 maggio 1862 per la realizzazione dei cinque pezzi fu stilato un contratto tra Paolo Marco Feroni, direttore del Regio Opificio delle Pietre Dure di Firenze e l'architetto Montiroli con la supervisione del professore Andrea De Vico, maestro di ornato della stessa Accademia, per un costo complessivo di Lire italiane 9500 e un tempo per la consegna fissato a otto mesi²⁶. Il contratto, nel precisare l'uso di un fondo in lapislazzulo con inserti di tinte rosse, chiarì che l'altezza delle tavolette su cui andavano inserite le intarsiature era fissata a due centimetri ingrandendo «tutte le tavolette di tre millimetri in giro onde vi sia un piccolo battentino senza impiallacciatura di pietra per farci passare un cordoncino di metallo dorato per tenere a fermo tutta la tavoletta»²⁷ (fig. 4).

A febbraio del 1863 Montiroli ritirò le tavolette in pietra dura di Firenze e avviò il lavoro di incasso nel camino di marmo di Carrara; la spedizione avvenne a inizio maggio, dopo che il camino era stato esposto alcuni giorni nello studio di Taccaozzi ricevendo particolare apprezzamento dal cardinale Giacomo Antonelli che seguì sin dall'inizio il cantiere di Alnwick²⁸.

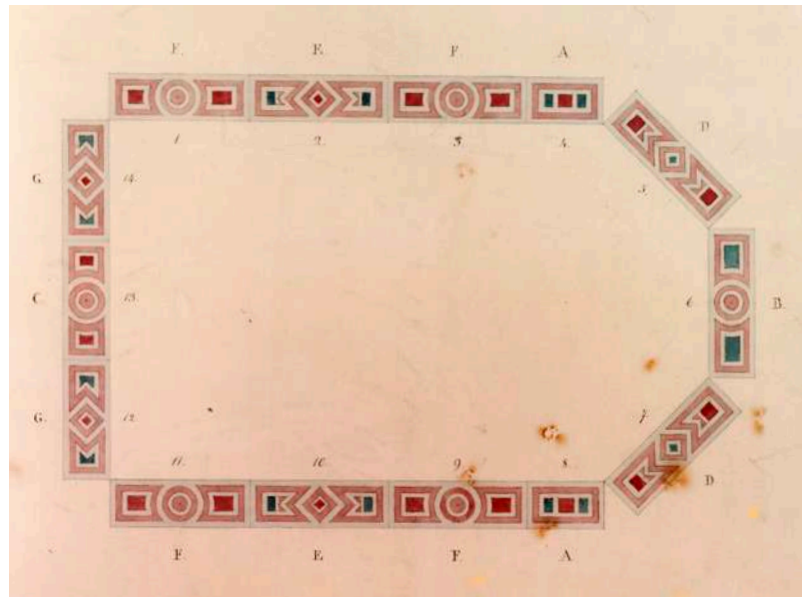
Fig. 4. Il camino con inserti in pietre dure di Firenze per il salottino della Duchessa (fotografia dell'autrice, agosto 2022).

²⁶ In Archivio Opificio Pietre Dure (AOPD), *Post Unitario*, scatola 21, Z, 90.

²⁷ Ivi, documento datato Firenze 19 maggio firmato dal direttore dell'opificio Feroni inviato ad Antonio Pepi Ispettore dell'Opificio. L'ordine per l'acquisto dei citati «cordoncini» fu fatto da Montiroli («i filetti di metallo dorato per le panelle dei mosaici di Firenze») a Londra come riportato in una sua lettera del 10 ottobre 1863, in ASSp, b. 2, f. 4.

²⁸ In ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1863, lettera di Montiroli al Duca del 9 maggio 1863. Il cardinale aveva legami sia con la coppia ducale sia con Canina e Montiroli stesso.

Fig. 5. Disegno in piano delle 14 lastre con spartiti di "opera alessandrina" (ADN, DNC 03466).



[5.]

²⁹ La decorazione parietale della cappella è attualmente (2022-23) ricoperta da arazzi che non consentono la vista dei rivestimenti. Desidero ringraziare Clare Baxter, Head of Collections and Archives, e Christopher Hunwick, Archivist, di The Archives of the Duke of Northumberland, Alnwick, Castle, Northumberland per avermi consentito e accompagnata nelle ricerche svolte nell'Archivio nel mese di agosto 2022 e successivamente inviato alcune foto della cappella senza gli arazzi.

³⁰ Copia del contratto è conservato in Ivi, b. 2, f. 2.

³¹ Ivi, b. 2, f. 1857. Da lettera inviata da Montiroli, a Roma, al Duca il 16 maggio 1857.

³² Ivi, b. 2, f. 3. I camini dovevano essere ultimati entro un anno e otto mesi.

³³ Dal contratto: la fascia era alta piedi inglesi 2.6.0 e lunga 96.0 divisa in 14 specchi: 12 di lunghezza media piedi 7.6.0. per h. 2.6.0, altri 2 lunghi p. 4.1.0.

³⁴ Ivi, b. 2, f. 2. Il contratto precisò, inoltre, 2 anni per l'esecuzione del lavoro e un compenso pari a scudi 4160.

³⁵ Nella Biblioteca Comunale di Spoleto è conservato un lascito dei libri di Montiroli, dono della vedova. Tra questi, significativa è la presenza dei tre volumi di Paul-Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Paris 1840-1857. Nelle splendide tavole prospettiche e di dettaglio, Letarouilly restituì sia i soffitti lignei (spesso rimossi negli anni successivi) sia le pavimenta-

La cappella

La cappella fu ricostruita interamente da Salvin con una struttura neogotica, volumetricamente emergente con la sua abside poligonale e tetto spiovente a ridosso della Prudhoe Tower ma con accesso dal vestibolo o attraverso le stanze private (fig. 1).

Nell'aula unica con abside poligonale tripartita e copertura a volte esapartite, dalle complesse e aggiuntive nervature del gotico decorato inglese, Canina nel 1856 prevede una decorazione parietale composta da una fascia «con spartiti di opera Alessandrina, come le antiche basiliche Cristiane» (fig. 5)²⁹.

Il 16 maggio 1857 Montiroli affidò l'esecuzione di tale lavoro allo scarpellino romano Luigi Ferrari³⁰, la cui abilità gli era stata confermata da «l'uso continuo che ne fa il Professor Tenerani per l'esecuzione de' suoi monumenti nella parte architettonica»³¹, ossia dallo scultore di fama internazionale Pietro Tenerani (1789-1869), all'epoca presidente dell'Accademia di San Luca.

Nello stesso giorno Ferrari firmò anche il contratto per la realizzazione di 20 camini di bardiglio di Carrara al prezzo di scudi 110 ciascuno³².

Come da contratto, la fascia musiva doveva comporsi di 14 specchi, di cui i due in prossimità dell'abside di lunghezza inferiore (fig. 5)³³; in ogni specchio, cioè cassa di marmo di Carrara di seconda qualità, andavano collocati secondo i disegni delineati da Montiroli i cosiddetti 'mosaici' in pietra dura, ovvero porfido rosso e serpentino verde accordati alla pietra bianca del palombino. Tutto doveva essere «connesso con la massima esattezza, come pure il pulimento, dovendosi portare al suo piano livellato ed ogni lastra avrà nella parte posteriore le sue buche per le sbranche per poterle mettere in opera»³⁴.

La geometria delle tarsie lapidee policrome assunse a modello quel-

la di pavimentazioni, iconostasi, cibori, amboni, chiostrì e altri apparati liturgici presenti in molte chiese di Roma, realizzati tra XII e XIII secolo nell'ambito delle botteghe di marmorari romani. Famiglie di lapicidi note nella più ampia definizione di Cosmati, la cui connotazione stilistica – 'cosmatesca' – riprese, a sua volta, modelli, tecnologie e materiali dell'*opus sectile* romano e bizantino.

Certamente Montiroli aveva una conoscenza diretta di tali architetture e delle soluzioni degli interni, e doveva, poi, aver più volte osservato gli inserti cosmateschi che caratterizzano la più antica pavimentazione della cattedrale di S. Maria Assunta, il duomo della sua Spoleto. Un'esperienza coltivata, poi, da letture specifiche, come evidenziano i testi conservati nella sua biblioteca personale³⁵.

La sua Roma, inoltre, pullulava di botteghe di marmorari che nei secoli avevano portato avanti il loro mestiere, forti, anche, del 'giacimento' di pietre e marmi antichi che la città conservava³⁶: artigiani che negli anni del lungo pontificato di Pio IX (1846-1870) parteciparono attivamente alla campagna di restauri delle antiche basiliche romane, intervenendo sui ricchi apparati lapidei³⁷.

Nella primavera del 1858 iniziò una dura controversia tra Ferrari e Montiroli in merito al lavoro per la cappella che lo scalpellino stava realizzando nel suo studio, al n. 3 del vicolo Falcone, insieme a una squadra di altri più giovani lapicidi³⁸. A lavoro già in fase avanzata, Ferrari lamentò la differenza del disegno e della tipologia dell'intarsio determinato dalle modifiche introdotte dal progettista, ovvero un incremento pari a più del doppio del numero dei pezzi che componevano le tarsie, tale da rendere l'opera non più a 'uso Alessandrino' ma assimilabile al 'musaico di Firenze'.

A settembre del 1859 Ferrari, pur avendo avuto assicurazioni da Montiroli di un aumento del compenso di scudi 2000, scrisse una lettera al Duca informandolo della questione e ottenendo l'approvazione del costo suppletivo.

Ferrari non si ritenne tuttavia soddisfatto e il 17 aprile del 1860 intentò una causa per ottenere il giusto corrispettivo, ovvero un'ulteriore somma di scudi 3630 e baj quattordici in ragione del fatto che non solo i pezzi da un numero iniziale di 15680 erano saliti a 34786, ma che era stato anche affinato sia il lavoro di intarsio e 'commisura' sia il 'pulimento'³⁹. Nel mese di agosto il Tribunale di Roma chiamò come perito a dirimere la controversia il professore e architetto Antonio Sarti (1797-1880), nominato in quell'anno presidente dell'Accademia di San Luca.

Nella sua perizia datata 18 gennaio 1861, Sarti analizzò e descrisse

zioni e gli arredi liturgici delle principali chiese romane, ai quali Montiroli attinse nella ripresa di modelli autorevoli e magnificenti.

³⁶ Valga ad esempio l'attività svolta nel corso di tutto l'Ottocento dalla famiglia di marmorari romani Martinori, cfr. CIRANNA 2007.

³⁷ Un esempio tra questi è il restauro condotto nella basilica di San Lorenzo f.l.M., cfr. anche per la bibliografia CIRANNA 1996, pp. 188-199.

³⁸ Tra i lavoratori impegnati da Ferrari nelle diverse fasi di lavorazione delle pietre, dalle 'segature' alle 'orzature' e 'allustrature', erano: Lucarelli, Perri, Federico Bianchi, Angelo Bertozzi, Raffaella Corvatti, Natale Bazzi. Gli ultimi quattro saranno successivamente coinvolti da Montiroli nella realizzazione delle lastre che completeranno la finitura parietale della cappella. In ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 3, da *Memorie per L'Illu.mo Sig.re Giovanni Montiroli Architetto Direttore dei lavori per Sua Eccellenza il Signor Duca del Northumberland*, Roma: Studio di L. Ferrari, giugno 1858.

³⁹ Ivi, a stampa *Summarium* Roma 1861. Il noto scalpellino romano Giuseppe Leonardi aveva stimato un aumento di scudi 5000.

⁴⁰ Ivi, b. 2, f. 2, 1857-62.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A scriverlo è Montiroli al Duca in una lettera del 25 febbraio 1862 in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1862.

⁴³ La documentazione contenuta nei diversi archivi testimonia tutte le fasi di tale vicenda di cui, valga a chiusura, la lettera inviata da Montiroli da Roma al Duca il 25 marzo 1862 in cui l'architetto riporta un aggiornamento di quanto sta eseguendo, allegando «tutti i documenti relativi alla transazione Ferrari» a testimoniare che "l'affare" è definitivamente concluso, in ADN, DNP MS 798 Giovanni Montiroli, 055 A-B.

Fig. 6. Fotografia dell'abside e di parte delle pareti lunghe della cappella (ADN, 31752_11).



[6.]

⁴⁴ Montiroli definisce ottagonale l'abside.

⁴⁵ Montiroli garantisce che la somma non sarà superiore a scudi romani 4207.95, in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1863.

⁴⁶ In ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 4. Corsi accompagnò sempre le sue cronache con note familiari e di costume. Qui si riferì con ironia a una sua visita allo studio dell'architetto Sarti scrivendo: «sara 20 giorni scorsi mi trattenne [Sarti] l'ora di notte fino un ¼ avanti la mezza notte a parlare e facendomi domande alla lontana se realmente era una forte lavorazione la sua quella che eseguisce per il S. Duca ed io non risparmiarai di farlo crepare facendo in modo che io non rammentassi o non sapessi la sua perizia gli diedi intendere i nuovi mosaici che lei fa eseguire a suo carico per vedere cosa a rubbato quel galantuomo del Ferrari in somma gli dissi gli è convenuto prendere bottega attrezzi uomini principiare dal focone pagare me per l'assistenza in somma tante spese ...».

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Il 19 novembre firma la ricevuta del pagamento, in ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 1.

⁴⁹ In ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 4, promemoria firmato da Montiroli da Londra il 28 giugno 1864.

⁵⁰ In *ivi*, b. 2, f. 1864, lettera inviata da Montiroli a Roma al duca il 17 settembre alla quale era allegato il preventivo per la finitura musiva delle pareti lunghe.

⁵¹ Le casse numerate e accompagnate da un disegno esplicativo del montaggio vennero consegnate al banchiere Mcbean per la spedizione il 9 luglio 1866, in *ivi*, b. 2, f. 1. Una lavorazione che, tuttavia, nei lastroni quadrati appare più semplice rispetto quelli absidali.

⁵² MONTIROLI 1870.

con marcata acribia le tavole e i singoli pezzi eseguiti affermando, in definitiva, la sostanziale differenza tra il lavoro previsto dal contratto iniziale e quanto effettivamente eseguito; in particolare egli scrisse che il lavoro

non si può considerare nello stile alessandrino come si prescrive nel contratto. Poiché nei mosaici dello stile alessandrino esiste tra pietra e pietra il cemento che lo unisce e collega insieme, mentre quelli in cui si parla le pietre s'innestano tra loro con tale precisione che ne risulta a meraviglia quell'effetto che dicesi incarnate le une alle altre⁴⁰.

Sarti non trascurò poi di rilevare come l'uniformità delle tinte di porfidi, serpentini, gialli e palombino dei mosaici, al di là del costo della pietra, determinarono un aumento dei tagli al fine di «scansare le macchie grandi che in tali lavori avrebbero confuso lo spartito del disegno ed offesa l'armonia che risulta appunto dalla unità e uniformità delle tinte» delle diverse pietre e, ancora, considerò «che per ottenere in tutti gli angoli acutissimi i mistilinei di talune figure impiegate» lo scalpellino dovette eseguirli con grande diligenza e molto scarto⁴¹.

La causa fu vinta da Ferrari e si chiuse a marzo del 1862 con l'ulteriore versamento concordato in scudi 2.400. Nel frattempo, erano già partiti, sul «vapore che conduce da Roma tutti gli oggetti di Belle Arti per la grande Esposizione di Londra», sei cassoni contenenti le rimanenti lastre e il disegno esplicativo della corretta distribuzione e collocazione dei mosaici della cappella⁴² (fig. 6).

Benché profondamente amareggiato dall'esito negativo della vicenda e dispiaciuto nei confronti del Duca, Montiroli riuscì a conservare la piena fiducia di quest'ultimo e a portare avanti il cantiere



[7.]

[8.]

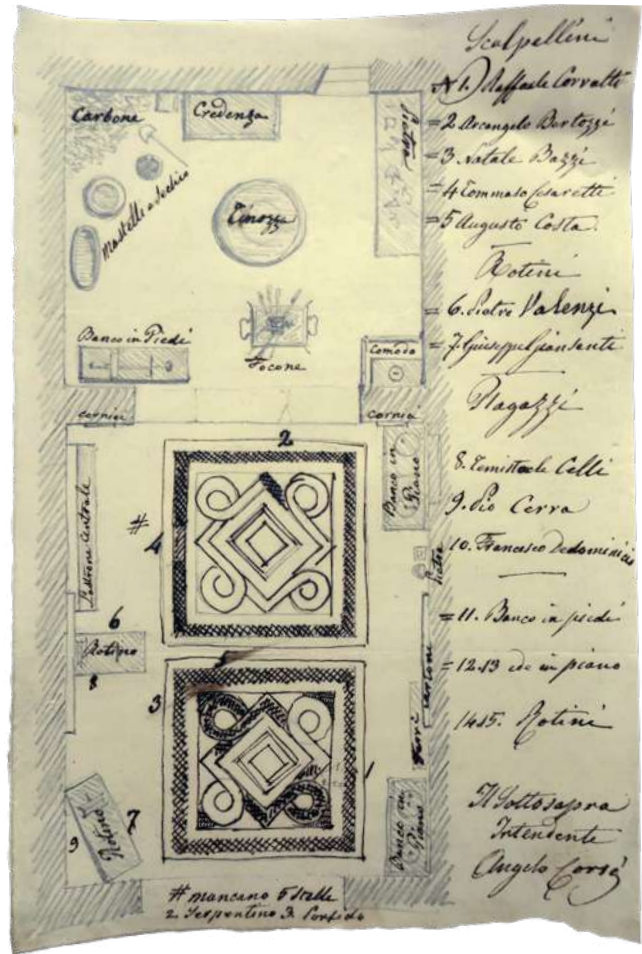
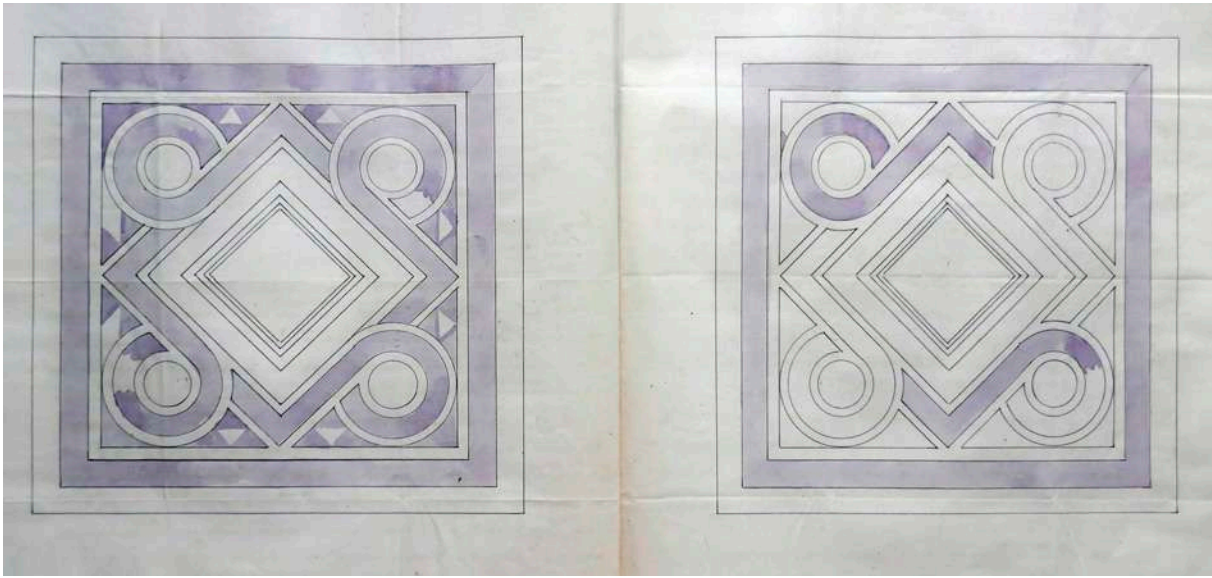


Fig. 7. Disegno di Montiroli del pannello centrale e di uno dei pannelli laterali (*quincunx*) dell'abside della cappella (ADN, DNC 03470).

Fig. 8. Disegno in pianta che illustra l'organizzazione dello studio attrezzato per l'esecuzione dei lastroni con inserti in mosaico a uso alessandrino (ASSp, Giovanni Montiroli, b. 2, f. 4, unito alla lettera del 27 agosto 1863).

nel corso di tutta la sfavorevole vicenda⁴³. La sua volontà di riscatto si concretizzò nel proseguimento della decorazione parietale della cappella, non prevista nella relazione di Canina del 1856, per tutta l'altezza sottostante la fascia eseguita da Ferrari. Il lavoro prese avvio a marzo del 1863 con la redazione di un preventivo redatto da Montiroli limitato alle tre pareti dell'abside della cappella, dove entro fasce di marmo e giallo di Siena egli disegnò due specchi quadrati riproducenti due magnifici *quincunx* (un quadrato in porfido posto in diagonale è affiancato e intrecciato con fasce musive con quattro cerchi più piccoli in serpentino, disposti due per lato e inscritti in un quadrato) e uno specchio rettangolare centrale sempre 'cosmatesco', nonché i due specchi laterali all'altare (fig. 7)⁴⁴. Per eseguirli, scrisse Montiroli:

avendo io riflettuto che la maggior parte dei scalpellini si rassomigliano sfortunatamente al Sig. Ferrari, ho pensato (per evitare qualsiasi motivo di litigio), di far fare il lavoro per amministrazione, cioè prendendo uno studio e degl'uomini e facendolo eseguire sotto la mia sorveglianza e direzione; anche Sua Eminenza il Signor Cardinale Antonelli, col quale mi consigliai su questo affare, convenne pienamente sul mio progetto che trovò il più conveniente⁴⁵.



[9.]



[10.]

Fig. 9. Disegno illustrativo dello stato di avanzamento delle due lastre *quincunx* dell'abside della cappella, firmato da Angelo Corsi Roma 4 novembre 1863 (ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 4, unito alla lettera del 4 novembre 1863 inviata da Angelo Corsi a Montiroli).

Fig. 10. Disegno con dettagli esecutivi relative alle fasce di contorno al lastrone centrale della cappella, firmato da Giovanni Montiroli Londra 13 Dicembre 1863 (ASSp, *Giovanni Montiroli*, b. 2, f. 4).

Figg. 11-12. Confronto tra uno dei lastroni dell'abside con uno delle pareti lunghe della cappella che evidenzia la semplificazione dei dettagli di quest'ultimo (ADN, 31752_6 e 2).

Tra luglio e agosto il nuovo studio fu allestito e il lavoro delle lastre entrò in esecuzione. A documentarlo, con minuzia di dettagli, è la stretta corrispondenza tra Montiroli, in quei mesi in Inghilterra, e i suoi fidati amministratori e sovrintendenti Vincenzo Cardarelli e Angelo Corsi.

Il lavoro fu organizzato in maniera ferrea e in modo da non avere tempi morti, la squadra funzionò sostanzialmente a cottimo, con i più giovani lavoratori impegnati a segare e sgrossare tutti i pezzi delle diverse pietre da collocare nelle fasce. Nella lettera del 27 agosto il "sottoposto intendente" Angelo Corsi descrisse a Montiroli l'atmosfera della bottega:

e vedesse il suo studio non lo raffigurerebbe 2 lastroni 2 uomini per ognuno un rotino e suo banco un banco in piano altro banco con rota verticale, una magnifica credenza per riporre i pezzi [...] focone carbone 2 ragazzi [...] una sedia 2 cornici con mosaici alessandrini in pannata alla porta e più vigilanza ordine e [...] insomma cercho tutto il possibile per adempiere ai suoi comandi⁴⁶.

Parole accompagnate da un disegno esplicativo: una pianta, che il-

lustra l'organizzazione dello studio con tutti i mobili e le due lastre in lavorazione per terra, e sul fianco una legenda con i nomi e gli attrezzi dei lavoratori, ovvero:

Scalpellini N 1. Raffaele Corvatti 2. Arcangelo Bertozzi 3. Natale Bazzi 4. Tommaso Cesaretti 5. Augusto Costa / Rotini 6. Pietro Valenzi 7. Giuseppe Giansanti / Ragazzi 8. Temistocle Celli 9. Pio Cerra 10. Francesco Dedominicis / 11. Banco in piedi 12.13 ed in piano⁴⁷ (fig. 8).

Taluni lavoratori furono forniti dallo scalpellino Sante Cianfarani, il quale ebbe anche il ruolo di sovrintendere l'andamento dei lavori con sopralluoghi periodici, fornendo indicazioni sugli acquisti delle pietre, lavorazioni e quanto altro necessario per il buon esito dell'opera (figg. 9-10). La presenza di Cianfarani nel cantiere di Alnwick è già attestata nel dicembre del 1862 in relazione a un piccolo camino per la biblioteca, da lui eseguito in marmo di Carrara di seconda qualità con specchi di giallo di Siena e africano per scudi 260⁴⁸.

Nel 1863 egli è uno scalpellino famoso e nel pieno di due importanti cantieri al fianco dell'architetto Virginio Vespignani: il restauro della basilica di San Lorenzo fuori le Mura e la costruzione della scala e della cripta di Santa Maria Maggiore a Roma.

Tra giugno e settembre del 1864, con ancora in corso il completamento dei rivestimenti dell'abside, Montiroli definì il preventivo e avviò i lavori per proseguire l'opera lapidea anche nelle pareti lunghe della cappella⁴⁹; da eseguirsi in marmo di Carrara di seconda qualità, divisa in otto scomparti, corrispondenti al fregio superiore, che «dovranno essere decorati con fasce e specchi intarsiati di pietre antiche contornati ognuno di una fascia di Musaico a spartito di pietre dure e tenere di opera detta Alessandrina»⁵⁰.

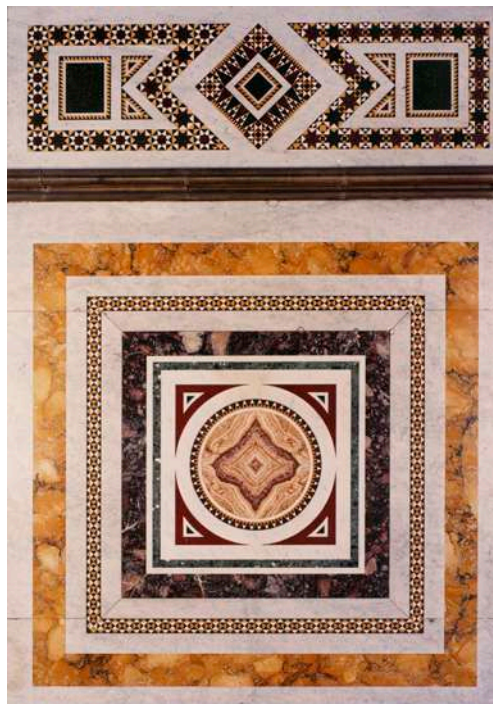
Alla morte del Duca, il 12 febbraio 1865, tale impresa era ancora in corso e proseguirà sempre con la collaborazione di Sante Cianfarani, e in misura minore del fratello Giuseppe, fino a luglio del 1866, quando saranno inviati tutti i pezzi corrispondenti a 38 lastre di marmo di Carrara «con intarsiatura di Marmi colorati e fasce di Musaici Alessandrini, composti di pietre dure e tenere»⁵¹ (figg. 11-12).

Il 1866 fu l'anno di chiusura dell'attività di Montiroli ad Alnwick, benché egli portò a termine alcuni lavori minori fino a dicembre del 1870, quando inviò tutte le lastre in rame, da lui incise, delle tavole per la pubblicazione del volume dedicato agli interni del castello di Alnwick⁵².

Una lunga e straordinaria impresa frutto delle conoscenze e capacità di Montiroli, disegnatore, architetto progettista, direttore del cantiere e dei lavori, e della cospicua disponibilità economica del committente che rappresentò il canto del cigno di mestieri, tecniche di lavorazione e soluzioni figurative che pochi anni dopo vivranno il loro tramonto.



[11.]



[12.]

Bibliografia

AYMONINO 2021

Adriano Aymonino, *Enlightened Eclecticism. The grand design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland*, New Haven and London: Yale University Press, 2021, cap. 5.

CAIMI 1875

Antonio Caimi, "Lo Scultore Cav. Prof. Giovanni Strazza – Commemorazione", in *Atti della R. Accademia di Belle Arti in Milano*, Milano: Tipografia Alessandro Lombardi, 1875, pp. 71-88.

CANINA 1853

Luigi Canina, *La prima parte della via Appia, dalla porta Capena a Boville, descritta e dimostrata con i monumenti superstiti*, Roma: Tipografia G.A. Bertinelli, 1853.

CIRANNA 1996

Simonetta Ciranna, "Il pavimento cosmatesco in San Lorenzo f.l.M. a Roma e il restauro di Virginio Vespignani", *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, XXVIII, 84-85, settembre 1994 - aprile 1995 (ma 1996), pp. 188-199.

CIRANNA 2007

Simonetta Ciranna, *I Martinori. Scalpellini, inventori, imprenditori dalla città dei papi a Roma capitale*, Roma: Camera di Commercio, 2007.

CIRANNA 2022

Simonetta Ciranna, "Le 'decorazioni' interne del castello di Alnwick: una combinazione dello stile del Cinquecento col romano antico", *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 12, 2022, pp. 80-97.

CIRANNA in corso di stampa

Simonetta Ciranna, "Alnwick: «a feudal castle without, and a Roman palazzo within». Anthony Salvin, Luigi Canina e Giovanni Montiroli al servizio del Duca di Northumberland", in *Storia, Progetto e patrimonio: la costruzione dell'identità architettonica Milano, l'Europa (1796-1848)*, Convegno Milano-Mantova 28-29 ottobre 2021.

ELLIS 1836

Henry Ellis, *The British Museum. The Townley Gallery*, vol. I, London: Charles Knight & Co., 1836, pp. 163-167.

FRENCH 2009

Anne French, *Art Treasures in the North. Northern Families on the Grand Tour*, Norwich: Unicorn Press, 2009.

GASPARONI 1863

Benvenuto Gasparoni, "Dei lavori dell'architetto Giovanni Montiroli nel castello di Alnwick", in Francesco Gasparoni, *Arti e Lettere*, vol. I, opuscolo XVI, pp. 243-248, Roma: Tipografia Me-

nicanti, 1863.

HARDY 1887

James Hardy, "Report of Meetings of the Berwickshire Naturalists' Club, for the year 1886", in *History of the Berwickshire Naturalists' Club*, Alnwick: Henry Hunter Blair, 1887, pp. 333-401.

MONTIROLI 1870

Giovanni Montiroli, *Alnwick Castle. Decorazioni interne eseguite per ordine di Sua Eccellenza Algernon Percy Quarto Duca di Northumberland K.G. negli anni 1855 al 1866*, Roma, 1870.

PENNY 1992

Nicholas Penny, "Raphael's 'Madonna dei garofani' rediscovered", *The Burlington Magazine*, vol. 134, n. 1067, feb. 1992, pp. 67-81.

ROYAL INSTITUTE OF BRITISH ARCHITECTS 1856

Royal Institute of British Architects, *Memoir of the Commendatore Canina and History of Alnwick Castle with a description of the works now in progress*, London 1856.

S.A. 1846

Roma nel giorno 8 settembre 1846. *Lettera di un curato di campagna al proprio vescovo*, Livorno: Tipografia Vannini, 1846.