



Citation: Iacopo Benincampi (2021) Uno studio d'architettura civile locale. Giuseppe Boschi e le «vere regole delle proporzioni armoniche». *Diciottesimo Secolo* Vol. 6: 111-119. doi: 10.36253/ds-12281

Copyright: © 2021 Iacopo Benincampi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.net/index.php/ds>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Editor: Massimo Galtarossa.

Saggi

Uno studio d'architettura civile locale. Giuseppe Boschi e le «vere regole delle proporzioni armoniche»

IACOPO BENINCAMPI

Università degli studi di Roma "La Sapienza"

Abstract. During the 18th century, small papal towns provided few public educational opportunities in the artistic field. Young painters and architects usually joined local private workshops, attending lectures given by professionals who had instead completed their education in Rome or in Bologna. One of these professionals was the Faenza painter and architect Giuseppe Boschi (1732-1802), who produced a series of manuscripts reflecting both the local taste and the general cultural situation of the Romagna region in the last years of the *ancien régime*.

Keywords. 18th century, Romagna, Giuseppe Boschi, architecture, treatise.

Molto spesso nei centri minori del papato l'apprendimento dell'architettura non avveniva secondo la consueta prassi della copia diretta di celebri *exempla* da cui poi trarre spunto per personali elaborazioni¹. Al contrario, quando non affidata ai religiosi², era ancora consuetudine in queste realtà avvicinarsi al mestiere apprendendo prima i rudimenti del disegno presso la bottega di un operatore *in faciem loci* – magari un pittore – e solamente dopo specializzarsi nel settore delle costruzioni tramite un soggiorno di formazione presso una località artistica di prestigio: di solito o Roma o Bolo-

¹ Si ringraziano il prof. Augusto Roca De Amicis e il personale della biblioteca Manfrediana di Faenza (BcFa). Riconoscenza va anche alla dott.ssa Antonella Imolesi Pozzi e a tutto lo staff della sezione *Fondi Antichi* della biblioteca comunale di Forlì "Aurelio Saffi" (BcFo). Sugli sviluppi dell'architettura romagnola nel XVIII secolo: I. Benincampi, *La legazione di Romagna nel Settecento. Il «Buon Governo» dell'architettura nella periferia dello Stato Pontificio*, tesi di dottorato dell'Università degli studi di Roma "Sapienza" – Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, XXX ciclo, 2014/2017. Cfr. A.M. Matteucci, *Lo Stato della Chiesa*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio ed E. Kieven, Electa, Milano 2000, vol. I, pp. 240-259; A.M. Matteucci, D. Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura nelle legazioni pontificie*, University Press, Bologna 1977. Riguardo invece alla professione dell'architetto nel Settecento: G. Curcio, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri manuali*, in *Storia dell'architettura italiana*, cit., pp. 50-69. Infine, circa l'argomento trattato nel presente saggio: I. Benincampi, *Giuseppe Boschi «sulla scorta degli autori più celebri che hanno scritto sopra l'architettura»*, in *Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino»*, a cura di Idem, Ginevra Bentivoglio Editoria, Roma 2020, pp. 25-44.

² G. Simoncini, *L'edilizia pubblica in Italia fra tardo Seicento e fine Settecento*, in *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, a cura di Idem, Olschki, Firenze 2000, vol. I, p. 28.

gna, a seconda della distanza; a volte entrambe³. Non tutti gli aspiranti architetti, però, godevano di una condizione economica tale da sostenerne le spese. Pertanto, la maggior parte dei futuri capomastri e professionisti locali, qualora intenzionati a progredire nel mestiere per distanziarsi dai semplici «muratori» che affollavano i borghi rurali, frequentava per lo più gli *atelier* di provincia: un circuito di vere e proprie «scuole» normalmente gestite da privati, in cui si impartivano lezioni singole o di gruppo e si introducevano i neofiti alla disciplina con l'ausilio di pubblicazioni – ad esempio, i volumi dello *Studio d'Architettura Civile* (Roma, dal 1702)⁴ – o di dispense preparate dagli stessi docenti⁵. In tal maniera, lo studio degli elementi base del linguaggio comunemente impiegato – nonostante non si affiancasse esplicitamente all'esercizio dal vero – si intrecciava comunque con l'indagine dei fattori compositivi almeno sul piano della teoria.

In questi termini insegnò il «pittore ed architetto faentino» Giuseppe Boschi (1732-1802)⁶: un'attività testimoniata da diversi suoi manoscritti i quali, nel loro complesso, sembrano tratteggiare una sorta di sussidia-

rio delle Belle Arti⁷: complementi meritevoli di attenzione non solo perché attestazioni precise dell'educazione artistica impartita in una regione periferica dello Stato della Chiesa nella seconda metà del XVIII secolo – nello specifico la Romagna – ma anche, e soprattutto, perché immagini puntuali della pratica del disegno nella sua accezione di strumento di investigazione, analisi e interpretazione degli organismi architettonici.

SPECIALIZZARSI A ROMA PER INSEGNARE IN ROMAGNA

Conosciuto con lo pseudonimo de «il Carloncino» – appellativo con cui erano soprannominati pure altri suoi congiunti⁸ – Giuseppe Boschi proveniva da una famiglia di impresari attiva a Faenza e nel suo circondario⁹. Suo padre Giovanni Battista (1702-1788 ca.)¹⁰ – e suo nonno Antonio prima di lui – erano stati appaltatori municipali di successo e sua madre – Giovanna Tomba – portava il cognome di un'altra rinomata *gens* di costruttori operanti nei dintorni della medesima comunità¹¹. Pre-

³ Ad esempio, fra Seicento e Settecento, nella provincia romagnola tale incarico venne assolto dal pittore Carlo Cignani (1628-1719), a lungo presente a Forlì (1681-1719). Infatti, pare che al suo seguito si siano formati diversi operatori locali, alcuni poi specializzati a Roma come Giuseppe Merenda (1687-1767) e Giovan Francesco Buonamici (1692-1758). Cfr. P.M. Ghini, *Lettera in versi del padre lettore Pier Maria Ghini dell'ordine de' Minimi sopra un cammeo in agata di due colori rappresentante Omero. Umilmente dal medesimo offerta al Signor Commendatore Fr. Giuseppe de' Conti Merenda patrizio forlivese e cavaliere militare di San Giovanni Gerosolimitano*, Stamperia Gavelliana, Pesaro 1760, pp. 13-14: «Non è egli men buon discernitore nell'arte nobilissima della Pittura, i primi elementi della quale apprese nella scuola del rinomatissimo Sig. Carlo Cignani»; Biblioteca Gambalunga di Rimini (BGR), Sc-Ms. 195, G. Urbani, *Raccolta di scrittori e Prelati Riminesi con varie notizie che riguardano alcuni di essi procurata da Gaetano Urbani Cittadino di Rimini Assessore legale presso il tribunale di Commercio della stessa città*, 1826, p. 703: «Bonamici Cav. Gio. Francesco di famiglia che ebbe luogo trà quelle aggregate al Consiglio nella distinta classe de Cittadini, [...] fatti i suoi regolari studij volle esercitarsi nella pittura sotto la direzione del celebre Maestro Carlo Cignani. Giunto in età di anni quaranta s'accorse che poco riusciva in questa difficile Arte, e tutto diedesi allo studio dell'Architettura».

⁴ *Studio d'Architettura Civile*, a cura di A. Antinori, Quasar, Roma 2013, pp. 431-475.

⁵ Ad esempio, a Roma una scuola privata era tenuta da Abram Paris (1641 ca.-1716). A riguardo: G. Bonaccorso, *Un atelier alternativo a quello di Carlo Fontana. La scuola del "misterioso" Abraham Paris*, in *Studi sui Fontana*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Gangemi, Roma 2008, pp. 257-260.

⁶ Sul piano pratico, è certo che edificò il corpo centrale del seminario vescovile a Faenza (dal 1781), costruì l'oratorio Ferniani a Cassanigo (dal 1785) e disegnò la parte superiore della facciata di San Michele Arcangelo a Brisighella (dal 1785). Per una panoramica: M. Vitali, *Giuseppe Boschi*, «Manfrediana», 29, 1995, pp. 44-45. Cfr. D. Leoni, *Giuseppe Boschi e i labirinti all'ombra del Neoclassicismo nella Faenza del XVIII secolo*, «DecArt», 6, 2006, pp. 31-37.

⁷ Compongono la produzione ad oggi nota di Giuseppe Boschi: BcFa, manoscritto in cassaforte, G. Boschi, *Meandri ed ornamenti sul gusto antico di Giuseppe Boschi Pittore ed Architetto Faentino* (XVIII secolo); BcFa, manoscritto in cassaforte, Idem, *Meandri sul gusto antico ed ornamenti di porte e finestre che si vedono eseguiti in Roma da più valenti architetti in parte misurati da Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino* (XVIII secolo); BcFo, Ms. III/15, Idem, *Trattato pratico delle proporzioni armoniche frà le diverse parti che compongono il Corpo delle Fabbriche, tratto dagli antichi e moderni sistemi di tal scienza. Diviso in tre parti, Di Giuseppe Boschi Pittore, ed Architetto Faentino* (XVIII secolo); BcFo, Ms. V/33, Idem, *Ornamenti di varj camini moderni in Armonia di Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino*, 1770; BcFo, Ms. VI/135, Idem, *Trattato pratico di balaustre con dimostrazione di sue proporzioni armoniche, di Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino*, 1774; BcFa, Ms. 53, Idem, *L'Armonia di cinquanta altari di Giuseppe Boschi Architetto Faentino*, 1775; BcFo, Ms. VI/138, Idem, *Armonia di colori e de gradi della loro vivacità di Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino*, 1776. Per uno studio complessivo e dettagliato dei singoli trattati e dei nuovi recentemente rinvenuti si vedano i saggi raccolti in Benincampi, *Giuseppe Boschi*, «pittore ed architetto faentino», cit., *passim*.

⁸ E. Golfieri, s.v. «Boschi, Giuseppe», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13 (1971), pp. 195-196.

⁹ Sui Boschi: V. Baruzzi, *Architettura del Settecento a Faenza: la famiglia Boschi*, tesi di laurea dell'Università di Bologna «Alma Mater» – Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali di Ravenna, relatore: prof.ssa D. Lenzi, a. a. 2000/2001.

¹⁰ Attivo in genere a Faenza, operò nelle fabbriche della gradinata del duomo di Faenza (1740-1741), nella chiesa dei celestini (1759-1761), nell'altare della visitazione in S. Domenico (1766) e nel rinnovamento del loggiato della piazza Maggiore (dal 1772). Inoltre, in collaborazione con il capomastro Raffaele Campidori (1691-1754) lavorò nelle chiese di S. Francesco (dal 1745), dell'Umiltà (dal 1741) e nell'oratorio di S. Giorgio (dal 1738). Per un sunto: M. Vitali, *Giovanni Battista Boschi*, «Manfrediana», 29, 1995, pp. 43-44; cfr. E. Golfieri, *Architetti e costruttori nella Faenza settecentesca*, «Studi Romagnoli», 8, 1957, pp. 93-98.

¹¹ Sui Tomba e il suo esponente settecentesco, Gioacchino (1739-1820): P. Lenzi, B. Montuschi Simboli, *L'oratorio di Gioacchino Tomba e il suo*

sumibilmente, quindi, il giovane apprese le nozioni fondamentali della rappresentazione grafica proprio sotto la direzione dei suoi parenti: dall'uso della grafite allo schizzo, e di certo imparando a leggere, scrivere e far di conto. Del resto, per assolvere agli incarichi sollecitati dalla committenza altolocata o di estrazione ecclesiastica, redigere relazioni specialistiche, valutare nel dettaglio i materiali occorrenti e stendere preventivi di spesa era obbligatorio sia essere provvisti di una profonda conoscenza tecnica e pratica delle *artes reales* – non ultime la matematica e la geometria¹² – sia possedere al contempo un'occasionale competenza su altre discipline liberali¹³. E questo aspetto sembra riverberarsi con forza sugli stessi interessi rilevabili dai manoscritti, che – non a caso – spaziano dal colore alle proporzioni e dagli ornamenti alla musica, seppur sempre nel segno di un unico obiettivo: il conseguimento dell'«armonia» delle forme secondo contenuti prezzi di realizzazione¹⁴.

Ciò nondimeno, per raggiungere un sì ambizioso traguardo non era sufficiente una sommaria esplorazione di questi argomenti *in situ* o, al più, attraverso occasionali contatti con gli eruditi di maggiore esperienza residenti nella regione. Viceversa, per conseguire un miglioramento della propria posizione sociale e vantare i titoli di «pittore ed architetto» (costantemente appuntati in calce a tutti i frontespizi dei suoi scritti ed esibiti quasi fossero fiere onorificenze derivate dal suo impegno nello studio e non acquisite per meriti sul campo come la quasi totalità dei costruttori pontifici) si rendeva doveroso approfondire queste tematiche nel luogo allora cuore pulsante della cultura internazionale dell'epoca, ovvero

Roma: città dove appunto il romagnolo si recò¹⁵ a differenza di molti suoi coetanei¹⁶.

Nel tempo che io abbitavo in Roma del [sic] mille settecento sessanta cinque o sessanta sei, costumavano le Donne ornare gl'abbiti con questi Meandri, moda chiamata da loro alla Greca come ornamento trovato da Greci, Nazione la più colta a quei tempi nelle belle arti. Questi antichi greci si servivano di quest'ornamento nell'Architettura, Pittura, e Scultura, come per esempio nei soffitti degl'Architravi, ne Fregi per contorno a loro quadri dipinti sul muro, ed in ogni altro sito, che fosse da ornare.

Dunque, come appuntava lo stesso Boschi, al suo arrivo la capitale papalina non gli si era presentata come doveva aver immaginato dai racconti di colleghi e conoscenti più anziani. Al contrario, la stessa si mostrava ora in profonda mutazione tanto nei gusti quanto nei costumi secondo indirizzi innovativi che, lontani da quella tradizione barocca la cui artigianalità aveva costituito la buona stella di molti tecnici della generazione precedente (tra cui il padre), stavano lentamente virando verso un morigerato rigorismo di matrice archeologica e intellettuale sull'onda delle campagne di scavo allora in corso. D'altra parte, i dissotterramenti intrapresi sul colle Palatino fin dal 1720 e i fortuiti ritrovamenti avvenuti di lì a poco di Ercolano (1738) prima e di Pompei (1748) poi avevano stabilito le premesse per una rinnovata ortodossia classicista¹⁷ e per nuove indagini di settore (fig. 1): investigazioni e dibattiti a cui prese parte parimenti Boschi, redigendo un manoscritto sull'«ordine, disposizione, e compartimento della Casa privata secondo l'uso dell'Antichi Latini, tratto da Vitruvio, ed altri Autori» (1773)¹⁸.

Nel 1763 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) aveva pubblicato a Dresda la sua celebre *Geschichte der*

paliotto Marmoreo, «Studi romagnoli», 41, 1990, pp. 151-152; I. Benincampi, *Non solo Giuseppe Pistocchi: Gioacchino Tomba e il «pub.co Pelatojo nella città di Faenza»*, «Romagna, arte e storia», 112, 2019, pp. 69-86. Per un quadro completo: E. Dal Pane, *Pietro Tomba (1774-1846). Vita e opere del «plagiario» del Palladio nella Faenza neoclassica*, tesi di laurea dell'Università degli studi di Bologna «Alma Mater» – Corso di laurea magistrale in «Arti visive», relatore: prof. F. Benelli; correlatore: dott. I. Benincampi a.a. 2019/2020, *passim*. Da ultimo, si segnala R. Benericetti: *Note sul capomastro ed architetto Gioacchino Tomba (1739-1820)*, in corso di stampa.

¹² Non a caso, è recentemente transitato sul mercato antiquario l'inedito volume (attualmente di proprietà privata e irrintracciabile) intitolato *Geometria pratica, o sia esercizi di compasso necessarii agli giovani principianti in architettura, di Giuseppe Boschi, pittore ed architetto faentino, con in fine varie considerazioni pratiche sopra le stime delle case*, composto da 43 fogli.

¹³ P.G. Pasini, *Tra architetti e manovali, artefici e artisti: introduzione ai cantieri romagnoli del Settecento*, «Romagna, arte e storia», 15, 1985, p. 8. Cfr. J. Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino 1996, p. 5.

¹⁴ Scrive Boschi: «Non ho preteso con quest'Opera di far pompa d'invenzioni, o di disegno potendo ogni Architetto creare con tutta le facilità più rare, e squisite idee, ma solamente di far vedere che anche la più mediocri non riusciranno spregievoli, se con le vere regole delle Proporzioni Armoniche saranno concepite, e poste in uso. Gradisci intanto benigno lettore la mia fatica, e vivi felice» (BcFa, *Manoscritti*, M. 53, G. Boschi, *L'Armonia di cinquanta altari di Giuseppe Boschi Architetto Faentino, incipit*).

¹⁵ E. Golfieri, *Maestri e rivali a Faenza del Giovane Pistocchi*, in *Architettura in Emilia-Romagna dall'Illuminismo alla restaurazione*, Atti del convegno (Faenza, 6-8 dicembre 1974), a cura di C.L. Anzivino, Comune di Faenza, Firenze 1977, p. 36.

¹⁶ Basti citare il caso emblematico del capomastro Giovan Battista Campidori (1726-1781). Sulla questione: I. Benincampi, *Raffaele Campidori e l'oratorio «Bertoni» di Faenza*, «Romagna, arte e storia», 118, 2021, pp. 74-78: 75.

¹⁷ Sulla percezione di Roma nella seconda metà del XVIII secolo: E. Debenedetti, *Un difficile Neoclassicismo: l'immagine di Roma all'alba dell'Ottocento*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli e S. Pasquali, Campisano, Roma 2007, pp. 257-272: 257-260.

¹⁸ Biblioteca Sarti di Roma, Manoscritto A.15r: G. Boschi, *Breve trattato ordine, disposizione, e compartimento della Casa privata secondo l'uso dell'Antichi Latini, tratto da Vitruvio, ed altri Autori da Giuseppe Boschi, Pitore e Architetto Faentino*, 1773. Si ringrazia il personale dell'Accademia Nazionale di San Luca per l'aiuto offerto nel recupero del volume. Sul trattato: M. Pistolesi, *Una rilettura tardobarocca di Vitruvio. La casa degli «Antichi Latini» secondo Giuseppe Boschi*, in *Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino»*, cit., pp. 131-160.

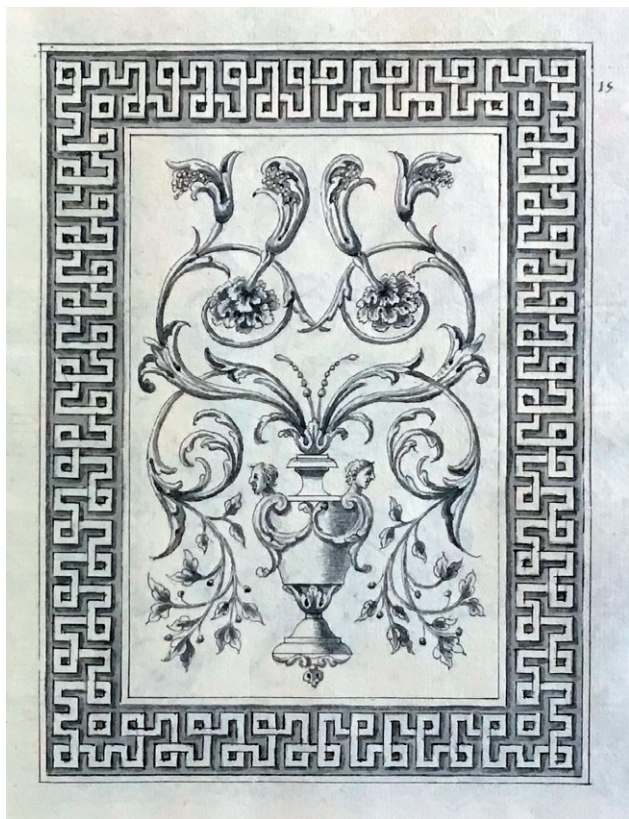


Fig. 1. Giuseppe Boschi, studio per un apparato decorativo. Biblioteca comunale di Faenza, manoscritto in cassaforte: G. Boschi, *Meandri ed ornamenti sul gusto antico di Giuseppe Boschi Pittore ed Architetto Faentino* (XVIII secolo), c. 15r.

Kunst des Alterthums (*Storia dell'arte nell'antichità*) e nel 1767 venne dato alle stampe *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann*. Il soggiorno del faentino coincise perciò con un momento fondamentale di affermazione dell'antico: un trionfo del classicismo rilanciato da Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) nel corso della seconda metà del Seicento che, traghettato da Carlo Maratti (1625-1713) nel secolo successivo, aveva trovato saldi appoggi nell'inaugurazione di uno spazio museale destinato alla «curiosità dei forestieri, dilettaanti e comodo de' studiosi»¹⁹ nel palazzo Nuovo in Campidoglio (1734) e nell'istituzione dell'adiacente Accademia del Nudo (1754)²⁰.

¹⁹ Chirografo di papa Clemente XII Corsini (29 novembre 1734). Archivio Storico Capitolino, *Archivio della Camera Capitolina*, Cred. VI, t. 74, f. 472 (citato in *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi*, a cura di M. Franceschini e V. Vernesi, Edimond, Roma 2005, pp. 14-15, n. 29).

²⁰ V. Curzi, *Memoria dell'antico nella pittura di storia a Roma tra Seicento e Settecento: un contributo per la revisione storico-critica del Neoclassicismo*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B.

Tuttavia, se sul piano figurativo questo programma si confaceva alle istanze di rilancio del papato rivangandone l'importanza all'interno delle questioni internazionali e la sua legittimità storica fondata sul trionfo culturale della Roma antica sui barbari²¹, a livello architettonico questo fervore faticava a essere recepito appieno dall'Accademia di San Luca che, come appare dalle evidenze documentarie, lentamente e con cautela si allineò a questo indirizzo. I concorsi Clementini di terza classe – ossia le gare destinate alla copia parziale o totale di organismi architettonici di fama – segnarono con le proposte del 1754 e del 1758 di rilevamento della «pianta, prospetto e profilo o sia spaccato per il mezzo della porta della chiesa del Portico del Pantheon detto la Rotonda» e di stesura «della pianta e sezione della chiesa della Madonna degli Angioli, già parte delle terme diocleziane» un prudente avvicinamento all'antichità. Ciò detto, si trattava però di costruzioni rimaneggiate e da secoli consacrate al culto cristiano. Conseguentemente, fu solo con la competizione del 1762 incentrata sullo studio del Tempio della Pace che effettivamente si diede seguito a una stagione di speculazioni sulle maggiori opere dell'Impero Romano, tesa tanto all'individuazione della loro «intera forma per farne li disegni dimostrativi di ciascheduna sua parte» quanto alla misura di «tutto quello che esiste», traendo «dalli autori che ne trattino, le parti mancanti che oggi non [si] vedono»²².

Di contro a queste sporadiche aperture, gli orientamenti accademici in quegli anni rimanevano saldamente rivolti verso la ricerca di una mediazione fra le conquiste della prima età moderna e gli sviluppi del Barocco romano, così come suggeriva la traccia di poco successiva del 1766 volta al «rilievo di uno dei bracci laterali del Campidoglio»²³. Sicché, cardine della prassi educativa restava ancora lo studio analitico delle principali architetture del Cinquecento e del primo Seicento. Dopotutto, fin dalla fine del XVII secolo aveva preso corpo l'idea che la preconditione necessaria per la crescita di personali abilità fosse la sistematica assimilazione del voca-

Alfonzetti, Viella, Roma 2017, pp. 255-271: 258-259.

²¹ Clemente XII, Benedetto XIV Lambertini (1740-1758) e il suo segretario di Stato Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756) doneranno alle collezioni capitoline diverse statue allo scopo di incrementarne il ruolo trainante del sito nell'educazione dei giovani: fra le principali, si rammentano il Galata morente (1734) e la Venere capitolina (1752), quest'ultima collocata in un gabinetto apposito. Sul Museo Capitolino: C. Parisi Presicce, *Nascita e fortuna del Museo Capitolino*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, a cura di C. Brook e V. Curzi, Skira, Ginevra 2010, pp. 91-98.

²² P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di S. Luca*, Bulzoni, Roma 1974, vol. I, pp. 19, 21-22.

²³ Ivi, p. 23. Cfr. S. Pasquali, *Apprendisti italiani d'architettura nella Roma internazionale, 1750-1810*, in *Contro il Barocco*, cit., p. 25.

bolario e della sintassi tramite il rilievo e la verifica proporzionale di alcuni casi studio²⁴. In tal senso, il disegno diveniva centrale e assumeva molteplici valenze²⁵. Da esercizio manuale, la riproduzione grafica assurgeva a momento di comprensione e interiorizzazione delle informazioni, nonché a mezzo per dare sostanza al pensiero progettuale. Lo testimonia schiettamente lo scozzese Robert Adam (1728-1792): un altro 'forestiere', giunto a Roma nel febbraio del 1755, il quale aveva descritto al padre pochi mesi dopo come il suo studio si dividesse fra «il rilievo e il disegno di edifici al fine di sviluppare una buona capacità nella distribuzione; di varie facciate di palazzi e chiese; di partiti decorativi per gli interni (che è la mia principale occupazione); e inoltre il disegno di statue e modelli che posano a questo scopo»²⁶.

Come il granturista, anche Boschi dovette far tesoro di questi insegnamenti e, ritornato nella legazione di Romagna, non mancò di sfruttare tale bagaglio, accogliendo al suo seguito diversi 'giovani' desiderosi di affinare le loro capacità ma impossibilitati a trasferirsi nell'Urbe: una domanda di tirocinio formativo a cui il faentino – per quanto riguarda l'architettura – rispose nella fattispecie redigendo compendi dedicati alla trattazione delle finestre, dei portali, delle balaustre, dei camini e degli altari per cappelle laterali; una preferenza presumibilmente congruente con le richieste del mercato corrente e verosimilmente non indifferente a personali suggestioni di autopromozione.

DALLA COPIA DEGLI ORNAMENTI «ESEGUITI
IN ROMA DA PIÙ VALENTI ARCHITETTI»
ALL'INVENZIONE PERSONALE

Stando all'*incipit* del secondo volume di Boschi dedicato ai «Meandri sul gusto antico ed ornamenti»²⁷: «in questo secondo tomo de meandri ho pensato far

²⁴ Sul tema: G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, Atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni e V. Pracchi, Nodo libri, Como 1997, pp. 283-285.

²⁵ S. Prospero Valenti Rodinò, *La centralità del modello romano nel disegno*, in *Sfida al Barocco*, a cura di M. Di Macco, G. Dardanella, C. Gauna, Sagep, Genova 2020, p. 89.

²⁶ Lettera indirizzata da Robert Adam al padre (settembre 1755), citata in T. Manfredi, *La generazione dell'Antico. Giovani architetti d'Europa a Roma: 1750-1780 (Parte prima)*, in *Studi sul Settecento Romano*, vol. 22. *Architetti e ingegneri a confronto, I. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, Bonsignori, Roma 2006, pp. 33-74: 44-45.

²⁷ Approfonditamente sul volume: G. Aureli, *Gli «Ornamenti di porte e finestre» di Giuseppe Boschi, pittore e architetto faentino*, in *Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino»*, cit., pp. 81-108.

vedere li ornamenti di Porte e Finestre che si vedono eseguiti in Roma da più valenti architetti, acciocché li principianti in Architettura possano vedere come tali ornamenti possono eseguirsi in differenti proporzioni»²⁸.

Il proposito era chiaro: fornire agli apprendisti e a tutti gli eventuali fruitori del testo (appassionati, 'dilettanti' o possibili committenti) un prontuario che fungesse da campionario per procedere ad autonome rielaborazioni, nonostante di restituzioni il 'docente' ne avesse condotte a termine solamente sessantasette su cento preventivate (figg. 2-3). D'altra parte, altro non potrebbero suggerire le cornici vuote lasciate in fondo al libro.

Quanto alla qualità degli elaborati, sembra comprendersi a una minuziosa disamina che questa non costituisse una priorità per l'autore, giacché le riproduzioni non paiono molto accurate nella loro redazione, come certificano sia l'assenza della scala dimensionale sia la mancanza in pianta dei profili, fatte salve alcune eccezioni evidentemente ritenute di maggiore importanza o – più ragionevolmente – altrimenti troppo difficili da comprendere nella loro tridimensionalità unicamente mediante il prospetto²⁹. All'opposto, particolare premura venne riservata all'identificazione dei rapporti numerici sottintesi ai proporzionamenti, resi attraverso «semicircoli ponteggiati». Certamente, che dall'euritmica relazione fra le parti discendesse l'equilibrio del tutto (e di qui la sua grazia) costituiva un fatto noto e quasi universalmente condiviso³⁰. Eppure, l'insistente tentativo di Boschi di individuare una perfetta corrispondenza all'interno delle sue rilevazioni pare indicare un artificioso desiderio di razionalità che, esulando dalla scientificità dichiarata *apertis verbis*, puntava a una idealizzazione delle rappresentazioni: una mitizzazione ragionevolmente valida per favorirne un'applicazione a scale differenti e – al medesimo tempo – capace di conferire maggiore aulicità; una monumentalità che in quegli anni non poteva però non tradursi che in un severo decoro, avulso da quella mutevolezza e inclinazione all'integrazione di elementi differenti viceversa propria della sintassi tardobarocca del XVIII secolo. E questo rifiuto sembra emergere con forza tanto nella riflessione di Boschi – che non a caso escluse dal suo repertorio ogni motivo di derivazione borrominiana – quanto nelle parole di altri dotti suoi colleghi della stessa generazione o di quella precedente: ad esempio, il monaco-architetto camaldolese dell'abbazia ravennate di Classe Giuseppe

²⁸ BcFa, manoscritto in cassaforte: G. Boschi, *Meandri sul gusto antico ed ornamenti di porte e finestre che si vedono eseguiti in Roma da più valenti architetti in parte misurati da Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino*, tomo II, c. 1v.

²⁹ Ivi, cc. 2r, 26r, 32r, 39r.

³⁰ R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1964, pp. 101-102.

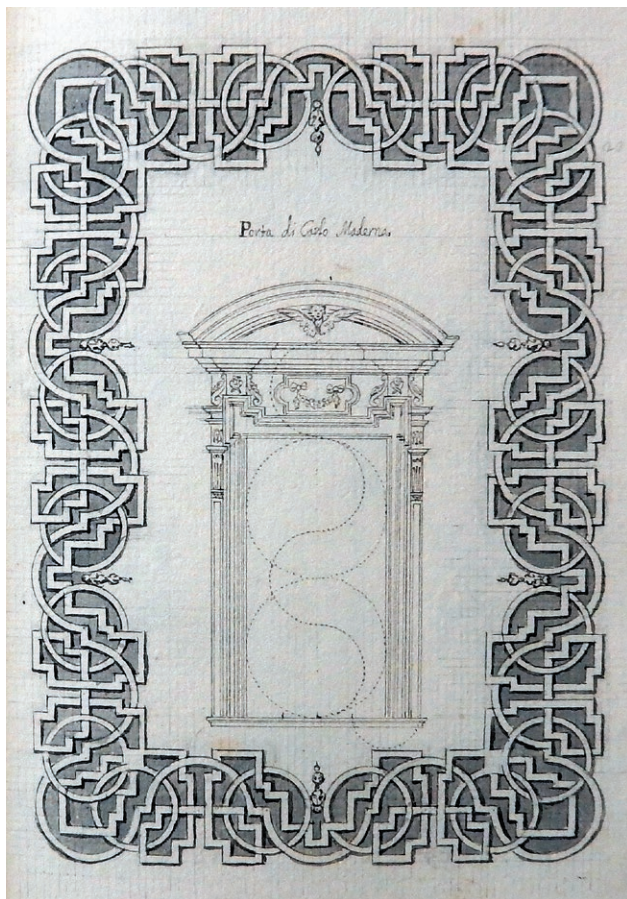


Fig. 2. Giuseppe Boschi, *Porta di Carlo Maderno*. Biblioteca comunale di Faenza, manoscritto in cassaforte: G. Boschi, *Meandri sul gusto antico ed ornamenti di porte e finestre che si vedono eseguiti in Roma da più valenti architetti in parte misurati da Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino* (XVIII secolo), c. 20r.

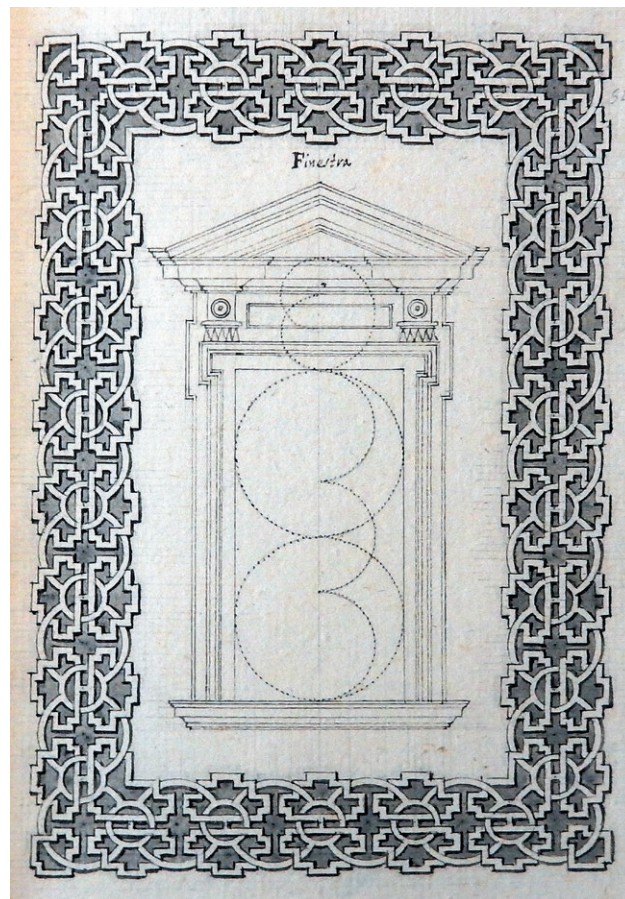


Fig. 3. Giuseppe Boschi, *Finestra*. Biblioteca comunale di Faenza, manoscritto in cassaforte: G. Boschi, *Meandri sul gusto antico ed ornamenti di porte e finestre che si vedono eseguiti in Roma da più valenti architetti in parte misurati da Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino* (XVIII secolo), c. 51r.

Antonio Soratini (1682-1762), spesso in viaggio a Faenza per supervisionare i cantieri a lui afferenti, non aveva esitato più volte a ribadire nei suoi scritti come il ticinese avesse contaminato «con ornamenti semigotici, con giramenti di cornici ideali la bona e reale maniera di ben ornare le fabbriche»³¹.

Ciononostante, diverse sembrano invero le convergenze fra Boschi e Francesco Borromini (1599-1667): analogie rintracciabili soprattutto nei «cinquanta altari» (1775) dallo stesso inventati (fig. 4-5)³². Del resto, è qui che la frammentazione delle componenti e il personale

loro assemblaggio secondo originali aggregazioni tradisce più che altrove l'educazione del faentino, il quale si concede spesso licenze nell'assetto generale e nell'ornamentazione, proponendo un'ibridazione di accenti sottolineata dal chiaroscuro propria degli stucchi *rocaille*³³ ed estranea alla chiarezza del glossario antico o della cultura romana in genere. Anzi, nella sua pluralità di voci, pare intendersi che sia specificamente l'attributo ad articolare il paramento, poiché – se si procedesse per sottrazione – i termini fondamentali di ogni composizione apparirebbero fra loro limitatamente mutuati e ciascun episodio sostanzialmente affine agli altri. Sicuramente, la comune standardizzazione degli involucri destinati alle cap-

³¹ Biblioteca Comunale di Ravenna, Mob. 3.4.K², n. 30, G.A. Soratini, *Arte di Fabbricare. Istruzioni in cui trovasi rimarcato qualche difetto delle fabbriche del Duomo di Ravenna*, f. 2.

³² Approfonditamente sul volume: E. Gambuti, *L'«Armonia di Cinquanta Altari di Giuseppe Boschi Architetto Faentino»*, in Giuseppe Boschi, «pittore ed architetto faentino», cit., pp. 181-204.

³³ N.A. Mallory, *Roman Rococo Architecture from Clement XI to Benedict XIV*, Garland Publishing, New York 1977, p. 12; G. Pesci, *Il Rococò prospera dove le Accademie non poterono decapitarlo*, «Il giornale dell'arte», 59, 1988, p. 50.

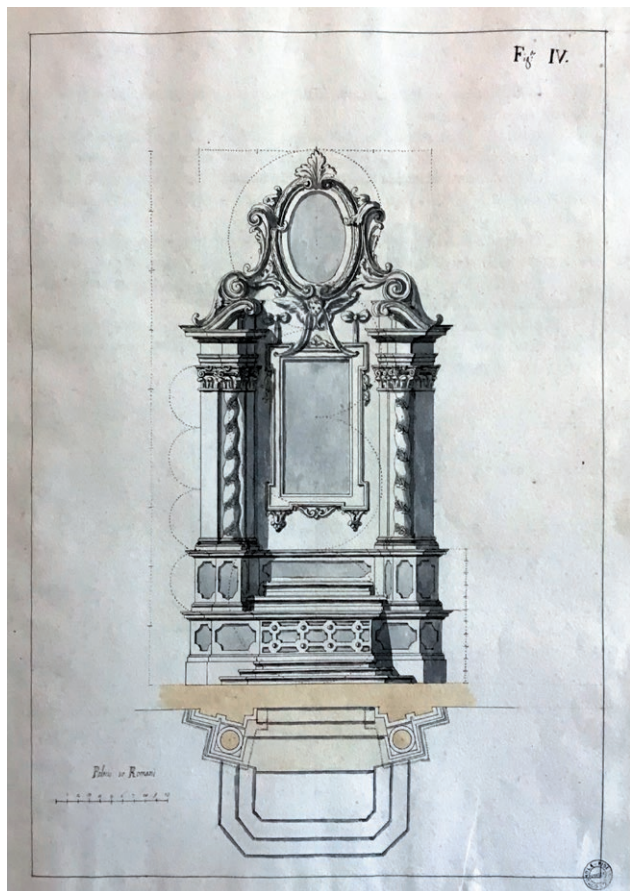


Fig. 4. Giuseppe Boschi, studio per un altare. Biblioteca comunale di Faenza, Ms. 53: G. Boschi, *L'Armonia di cinquanta altari di Giuseppe Boschi Architetto Faentino*, 1775, fig. IV.

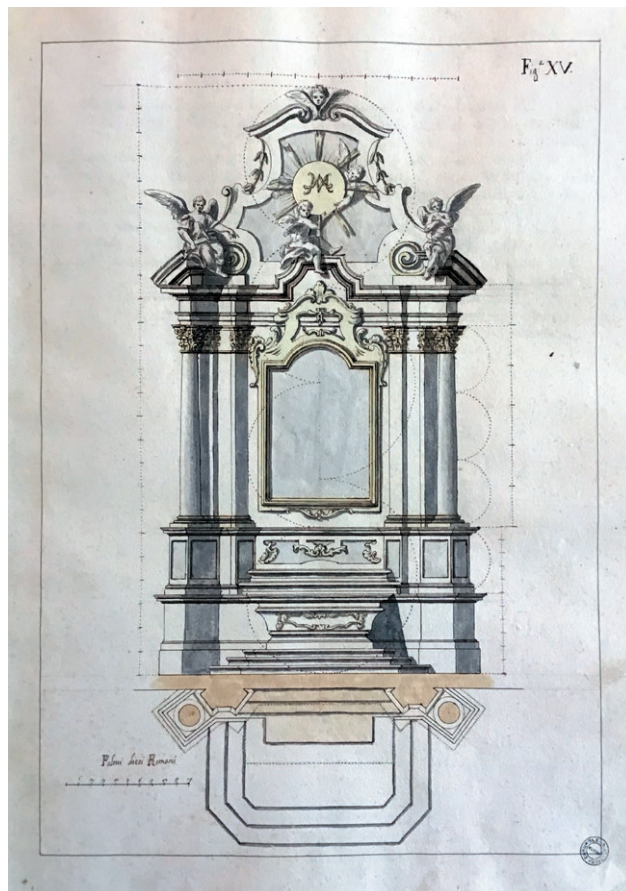


Fig. 5. Giuseppe Boschi, studio per un altare. Faenza, Biblioteca comunale di Faenza, Ms. 53: G. Boschi, *L'Armonia di cinquanta altari di Giuseppe Boschi Architetto Faentino*, 1775, fig. XV.

pelle laterali non poteva non riflettersi costruttivamente in una serialità degli abbinamenti. Ciò nondimeno, in queste elaborazioni la tettonica appare puntualmente smentita dalla decorazione la quale, per via della sua elasticità, resta sì complemento arbitrario della forma ma – al medesimo tempo – è proprio lei a polarizzare e ad animare l'ideazione, divenendone la cifra distintiva.

Affiorava così una contraddizione in termini. La razionalità, intesa quale guida di ogni scelta in funzione di un programma unitario teso a perseguire una conformità classicista, scendeva a compromessi con quei dispositivi illusori tipici dello sfarzo del Barocco più esornativo: un aggiustamento adeguato alle necessità di magnificenza vincolate da *budget* limitati, il che rende comprensibile l'orientamento manifestato. In questi termini, il disegno diventava non solo occasione di mediazione culturale ma, altresì, mezzo attraverso cui perseguirla: una meticolosa comparazione che – dai minimi particolari alle principali sequenze – alternava le mode,

mescolava i caratteri e rendeva possibili convivenze altrimenti stridenti, seppur gradite dalla committenza. E, verosimilmente, simili contrappesi vennero tenuti a mente anche nell'arredamento degli interni, il che però forse si rivelò qui un'operazione più semplice, giacché – nonostante la *variatio* possibile – minori erano i margini entro cui muoversi e più radicate le consuetudini. Lo adducono ancora una volta le stesse raccolte di Boschi le quali, ferma restando la disapprovazione per gli originali accostamenti di stampo borrominiano mai neppure una volta citati, tentennavano fra un affastellato *horror vacui* e la spigolosità di rettilinei abbinamenti – a suo dire – «moderni»; una titubanza rilevabile nei suoi studi sui balaustrini (fig. 6) e, altresì, nelle proposte di camini (fig. 7) desunte in parte dal *Quarto libro* di Sebastiano Serlio (1475-1554) «nel quale si tratta in disegno delle maniere de' cinque ordini» (Vicenza, 1618)³⁴

³⁴ S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio bolognese dove si mettono in disegno tutte le maniere di Edificij, e si trat-*

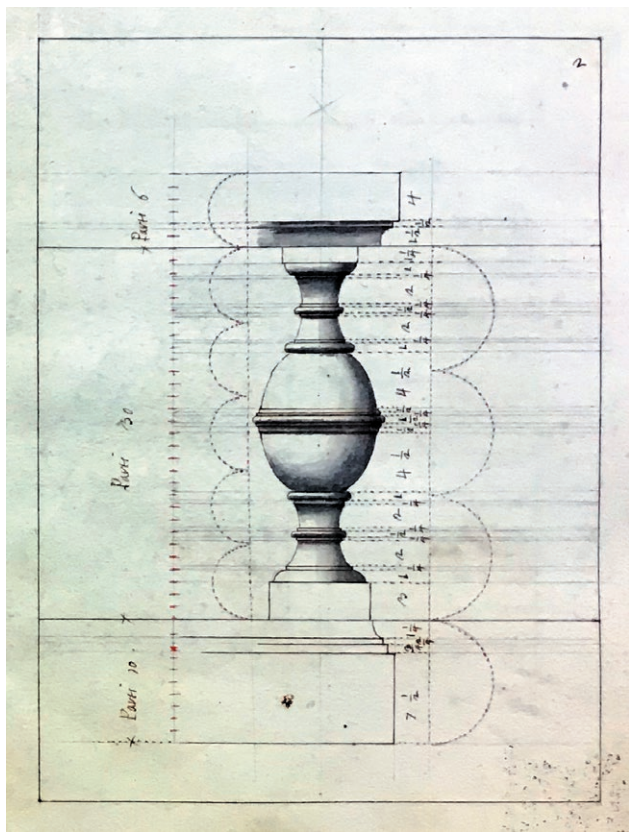


Fig. 6. Giuseppe Boschi, studio per una balastrina. Biblioteca comunale di Forlì, Ms. VI/135: G. Boschi, *Trattato pratico di balastrine con dimostrazione di sue proporzioni armoniche*, di Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino, 1774, immagine 2.

e avvicinabili alle più recenti «Diverse Maniere d'Adornare i Cammini» (Roma, 1769) di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778): mescolanze mai risolte nella semplice imitazione. E questo perché – in realtà – più che una volontà di copiare pare piuttosto essere uno spirito di emulazione quello che attraversa l'immaginazione del romagnolo, il quale scinde ogni elemento per poi procedere sempre a una personale aggregazione che del riferimento iniziale conserva solo una traccia generica.

Sfortunatamente, non sono sopravvissute elaborazioni di più ampia portata capaci di chiarire la fisionomia di Giuseppe Boschi e i risvolti operativi dei suoi programmi. Sicuramente, però, la mancanza di disegni relativi a progetti esemplari e universalmente apprezzati solleva molteplici perplessità, rimanendo ambigua la motivazione alla base dell'assenza. Forse, tale scelta fu conseguenza di un disinteresse volontario del faentino, oppure – pre-

tano di quelle cose, che sono più necessarie à sapere gli architetti, Giacomo de' Franceschi, Venezia 1619, in particolare pp. 138, 157-158, 168-169, 183, 187-188.

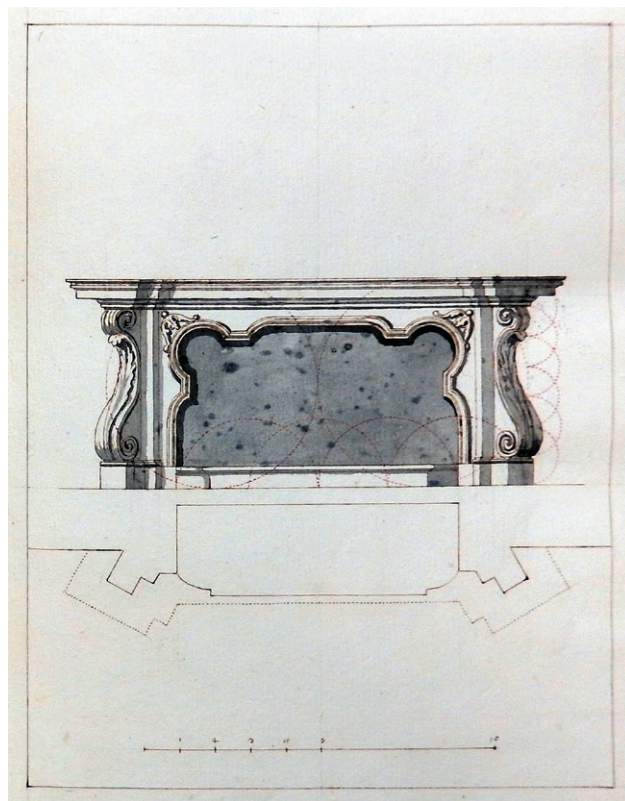


Fig. 7. Giuseppe Boschi, studio per un camino. Forlì, Biblioteca comunale di Forlì, Ms. V/33: G. Boschi, *Ornamenti di varj camini moderni in Armonia di Giuseppe Boschi pittore ed architetto faentino*, 1770, ad figuram.

sumibilmente – un simile comportamento fu dettato dalla consapevolezza che in quegli anni di grandi «opere di pubblica felicità» a Faenza non se ne sentiva strettamente il bisogno: una carenza ad ogni modo rilevante, poiché segnale inequivocabile di un momento di arresto della produzione architettonica a favore di una diffusa manutenzione ordinaria, vivacizzata saltuariamente soltanto da piccole azioni di carattere straordinario; condizione – quest'ultima – imposta dall'economia fluttuante e dalle intricate vicende internazionali sempre più sfavorevoli allo Stato Ecclesiastico³⁵.

³⁵ P. Bellettini, *Autonomia impositiva delle Comunità e tributi camerati nello stato pontificio: il caso della legazione di Romagna nel Settecento*, in *Persistenze feudali e autonomie comunitative in stati padani fra Cinque e Settecento*, a cura di G. Tocci, CLUEB, Bologna 1988, pp. 284-306; in particolare, su Faenza: C. Casanova, *Governo ed economia a Faenza nel secondo '700*, «Studi Romagnoli», 24, 1973, pp. 459-481.

CONCLUSIONI

La nomea che Boschi raccolse fra i cronisti del periodo di «pittore di batterie da cucina» – certamente svilente – non sembra in nulla rispecchiare la personalità di questo artista il quale, figlio del suo tempo, cercò al contrario di tradurre le ansie di rinnovamento di un'epoca in un sistema di estrema semplicità ricettiva e chiarezza esecutiva, in grado di rispondere coerentemente alle istanze avanzate dalla dirigenza locale; uno sforzo teso alla modernizzazione nel segno però più della continuità che della rottura con il passato, coerentemente con la tradizione e quella condizione di frugalità tipica della Romagna del XVIII secolo.

Eppure, verosimilmente, fu proprio questa sua volontà di compromesso alla base del fraintendimento che ostacolò la sua affermazione sociale: un equivoco determinato dalla sempre più difficoltosa coabitazione fra i diversi ceti della Faenza dell'ultimo *Ancien Régime*, non soltanto eterogenei per loro stessa natura ma, adesso, contrapposti negli ideali come nelle scelte artistiche di auto-rappresentazione. E tale dicotomia non auspicava l'individuazione di un punto di equilibrio; bensì, rivendicava nettamente la sua separazione. Ciò però non significa necessariamente che l'apporto che diede il Carloncino alla cultura locale non sia stato rilevante. Anzi, nella sua sperimentazione di un bilanciamento fra la rigida razionalità e l'armonia della crescita organica, il romagnolo tratteggiò una sua personale libertà espressiva che – incentrata sull'architettura – aspirava a stabilire alcuni nuovi lineari principi per la strutturazione delle forme, congegnandole sull'antico ma – al contempo – nel rispetto del passato più immediatamente vicino; una posizione conciliante seppur irrimediabilmente distante da quella «architettura in moda quaranta o cinquanta anni addietro tutta diretta dal capriccio e niente dalla ragione»³⁶.

³⁶ Getty Research Institute of Los Angeles, Ms. 87020, G. Honorati, *Raccolta di varj Disegni d'Architettura di Chiese, Palazzi, case, casini di campagna, caffeaux, archi trionfali in parte ricopiati dalli disegni originali degli autori ed in parte dalli Disegni dei medesimi impressi in Roma e pubblicati o nella loro opera ovvero in fogli, 1797, f. 20* (citato in S. Pasquali, *A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura*, in *Contro il Barocco*, cit., p. 81).