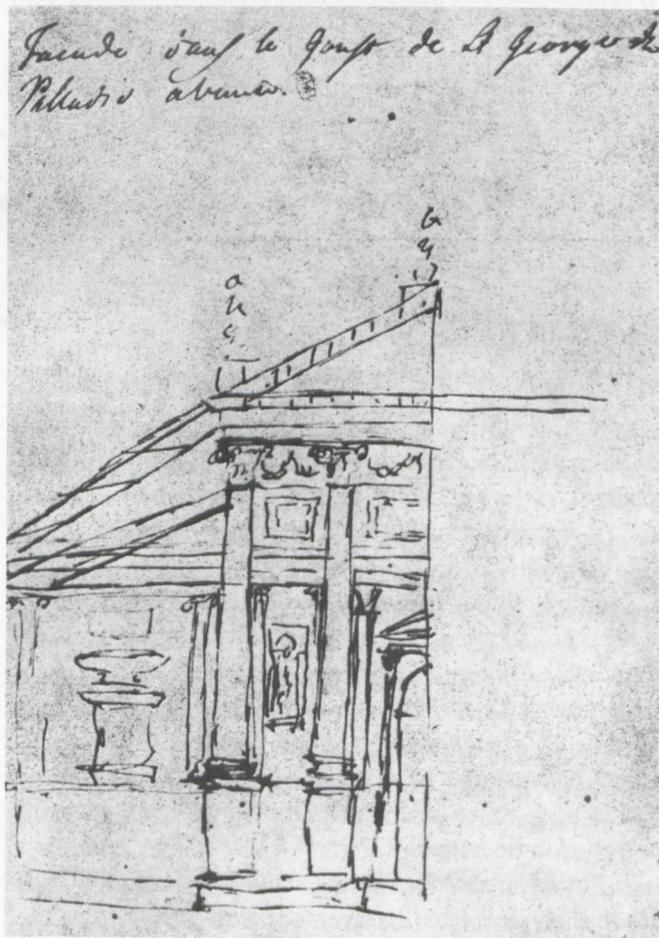


POTOCKI, PALLADIO E LA FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'ANNA A VARSAVIA

Fra gli ammiratori più fervidi e conoscitori più profondi dell'arte di Andrea Palladio nell'Europa del Settecento un posto ben particolare spetta ad un polacco, il conte Stanislao Kostka Potocki (1755-1821) (fig. 1)¹, amatore e collezionista delle arti e nondimeno appassionato studioso dell'antico. Nei tempi dei numerosi viaggi in Italia (sei soggiorni fra il 1765 ed il 1797) come archeologo dilettante, non soltanto con aiuto del pittore fiorentino Vincenzo Brenna (1745-1820), promuoveva la ricostruzione grafica della villa di Plinio minore a

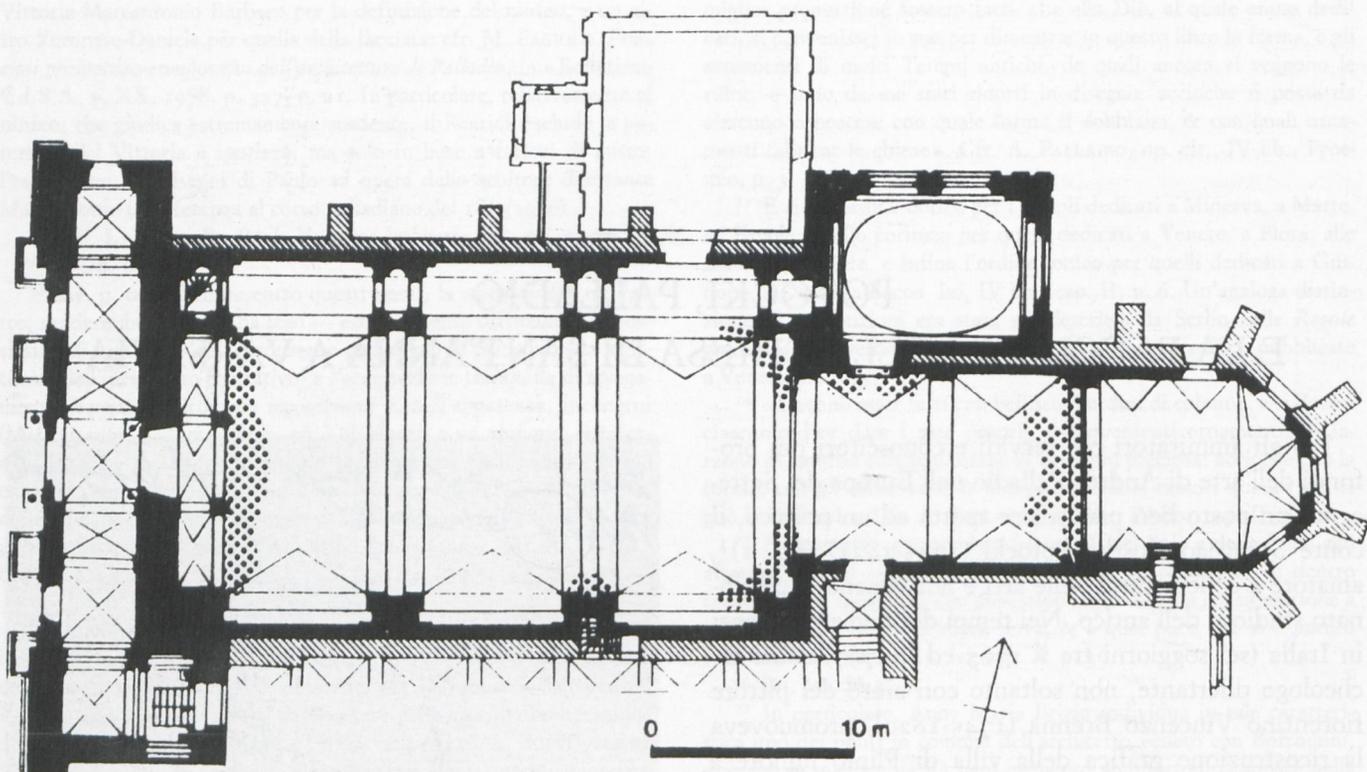


1. Stanislaw Kostka Potocki, ritratto da J.-L. David, 1781. Particolare. Museo Nazionale di Varsavia (foto IS PAN).



2. S.K. Potocki, uno studio della facciata «dans le goût» della chiesa di San Giorgio Maggiore di Palladio, 1779 (foto da S. Lorenz).

Laurentum (1777-78), e con la collaborazione dell'amico architetto Christiano Pietro Aigner (1756-1841) disegnava le piante delle rovine di Pompei nel 1786. Inoltre, nel 1775 e nel 1785, intraprendeva a Nola veri e propri scavi per arricchire la sua collezione di vasi «etruschi»². La vasta conoscenza del mondo artistico delle antichità da parte di Stanislao K. Potocki è comprovata ed arricchita dalle idee proprie dell'autore nella eruditissima



3. Pianta della chiesa di Sant'Anna a Varsavia (foto da J. Putkowska).

traduzione in polacco dell'opera di Giovanni Winckelmann *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresda 1764), intrapresa prima del 1803 e pubblicata a Varsavia nel 1815³.

Non c'è, dunque, nulla da eccepire per il fatto che il conte Potocki ammirasse sommamente le opere architettoniche di Andrea Palladio al quale dedicò questo giudizio altamente significativo: «C'est sans contredit celui de tous les grands architectes de l'Italie qui par la simplicité de son goût, prise dans l'étude de l'antique, aprocha le plus de ce inimitables modèles et les adopta à notre façon de bâtire»⁴.

Il Potocki conosceva bene l'attività artistica del Palladio e non soltanto attraverso un'attenta lettura del «Trattato» del maestro vicentino e delle pubblicazioni corredate da figure curate da Giacomo Leoni (Londra 1715, Haga 1726), Francesco Muttoni (in 9 volumi, Venezia 1740-1760) e Ottavio Bertotti-Scamozzi (in 4 volumi, Vicenza 1776-1783), che si trovavano nella sua biblioteca⁵, ma anzi tutto dagli studi diretti dal vero. Sappiamo, ad esempio, che a Vicenza soggiornò due volte nel 1785.

E proprio da quella città, scrivendo alla moglie il 30 settembre, esclamava: «Me voilà, mon Ange, dans la patrie de mon confrère Palladio tu sçais que c'est un des endroits de l'Italie ou je suis le plus chez moi», ed il 2

ottobre confessava inoltre: «une bonne partie de notre temps s'est passée à admirer Palladio»⁶.

Lo stesso riguardava evidentemente le opere palladiane della città lagunare che stava sulla strada della maggior parte dei viaggiatori venuti in Italia dalla Polonia. Il Potocki soggiornò a Venezia ben più di quattro volte e certamente negli anni 1779, 1780, 1785 e 1787. Nel settembre del 1785 così esprimeva in una lettera alla moglie l'opinione della suocera, la ben nota ammiratrice delle belle arti, principessa Elisabetta Lubomirska, che accompagnava nel viaggio: «Les palais, les marbres, les tableaux de Venise l'on singulièrement frappé, elle rend justice au Palladio, et convient de la meilleure foi du monde qu'on ne voit rien de pareil en France»⁷.

In modo particolare Potocki era affascinato dalle chiese di San Giorgio Maggiore e del Redentore, delle quali già da tempo studiava attentamente le facciate, come attestano due suoi disegni delineati nel corso del viaggio del 1779, accompagnandoli con le parole: «Façade dans le goût de St. Georges de Palladio a Venise» (fig. 2) e «Palladio a Venise»⁸. Nel settembre del 1785 scrisse inoltre: «Enfin, mon Ange, je te garderai pour la bonne bouche l'Eglise de St. Georges et celle de Redempteur de Palladio, dont la noble simplicité m'a enchanté, s'il n'était temps d'enrayer»⁹.

Non c'è quindi da meravigliarsi se dopo il suo viaggio del 1786, quando lo aspettava a Varsavia il compito della ricostruzione della facciata della chiesa di Sant'Anna /dei padri Bernardini/, ritornasse alle idee palladiane. La chiesa gotica di Sant'Anna è stata completata nel Seicento (1660-1667) da una grande navata con lo sviluppo asimmetrico delle cappelle laterali (fig. 3). Da questa particolarità derivava l'eccentricità dell'entrata principale all'edificio. Per ripristinare la simmetria dell'aspetto esteriore della chiesa si doveva quindi creare la nuova facciata con il portico aggiunto e del tutto assiale. Il primo tentativo barocco di risolvere il problema, visibile nella veduta di Bernardo Bellotto del 1774 (fig. 4)¹⁰, non era soddisfacente. Tutta la parte alta dell'edificio rimaneva scoperta e disarmonica.

Appena venuto dall'Italia, il Potocki convinse i monaci a riprendere il lavoro promettendo di incaricarsi personalmente di trovare i mezzi finanziari ma sotto la condizione che lui stesso fornisse il progetto dell'opera. Tutto venne realizzato con la collaborazione dell'amico



4. Facciata barocca della chiesa di Sant'Anna a Varsavia: un frammento della veduta di Bernardo Bellotto, 1774. Castello Reale di Varsavia (foto IS PAN).



5. Facciata della Chiesa di Sant'Anna a Varsavia. Facciata (foto IS PAN).

architetto Aigner ed i lavori furono compiuti nel 1788 (fig. 5)¹¹.

Dalle opere veneziane di Palladio risultava chiaro, come giustamente ha notato anche Roberto Pane¹², che l'allestimento dell'esterno riflette la composizione interna dell'edificio. Pertanto la chiesa di Varsavia, con una sola navata divisa dai pilastri di grande ordine innalzati su piedistalli, doveva quindi trovare un'adeguata composizione esterna. E perciò Potocki non poteva copiare il sistema sofisticato dei due ordini diversi della chiesa di San Giorgio, che pur voleva come modello per la sua facciata.

Dall'opera palladiana egli riprese solo le mezze colonne corinzie, innalzate su piedistalli sporgenti dallo zoccolo e la trabeazione sormontata da un timpano, che formano insieme un prospetto di ascendenza templare antica. Usando invece la coppia dei pilastri laterali, dello stesso grande ordine ed innalzati sullo stesso zoccolo, che sormontano la trabeazione comune ed un attico al di sopra, ha introdotto un altro motivo di ispirazione antica. Poiché grazie alla grande arcata «ciecha» (ripresa questa volta da un edificio attribuito nel Settecento a Palladio: la facciata della chiesa di S. Maria Nuova a Vicenza)¹³ e fiancheggiata dalle figure alate degli angeli assomiglianti alle Vittorie, si crea uno schema affine all'arco trionfale romano.

La forma dell'arco di Castel Vecchio in Verona è così disposta, come si di mostra qui sotto: & benché dal sopra in sì nota sia vestigia di ornamenti, nondimeno così parria stare: & perchè i membri di questo sono tanto piccoli, che mai si possono comprendere, nella carta seguente si vedranno più diffusamente disegnati & descritti. Quest'arco triennale, per quanto si trova scritto nella parte interiore dell'arco, alcuni vogliono dire che Vitruvio lo facesse fare, ma noi credo per due ragioni, primo non veggio che la iscrizione dica Vitruvio Politione, ma forse fu un altro Vitruvio che lo fece: l'altra più efficace ragione si è, che Vitruvio Politione in i suoi scritti di Architettura chiama la mensola, & i dentelli in una istessa cornice, & una tal cornice si trova in quest'arco, però io non affermo che Vitruvio, io dico il grande Architetto, habbia ordinato quest'arco. Ma sia così o per voglia, l'arco ha una bella forma.

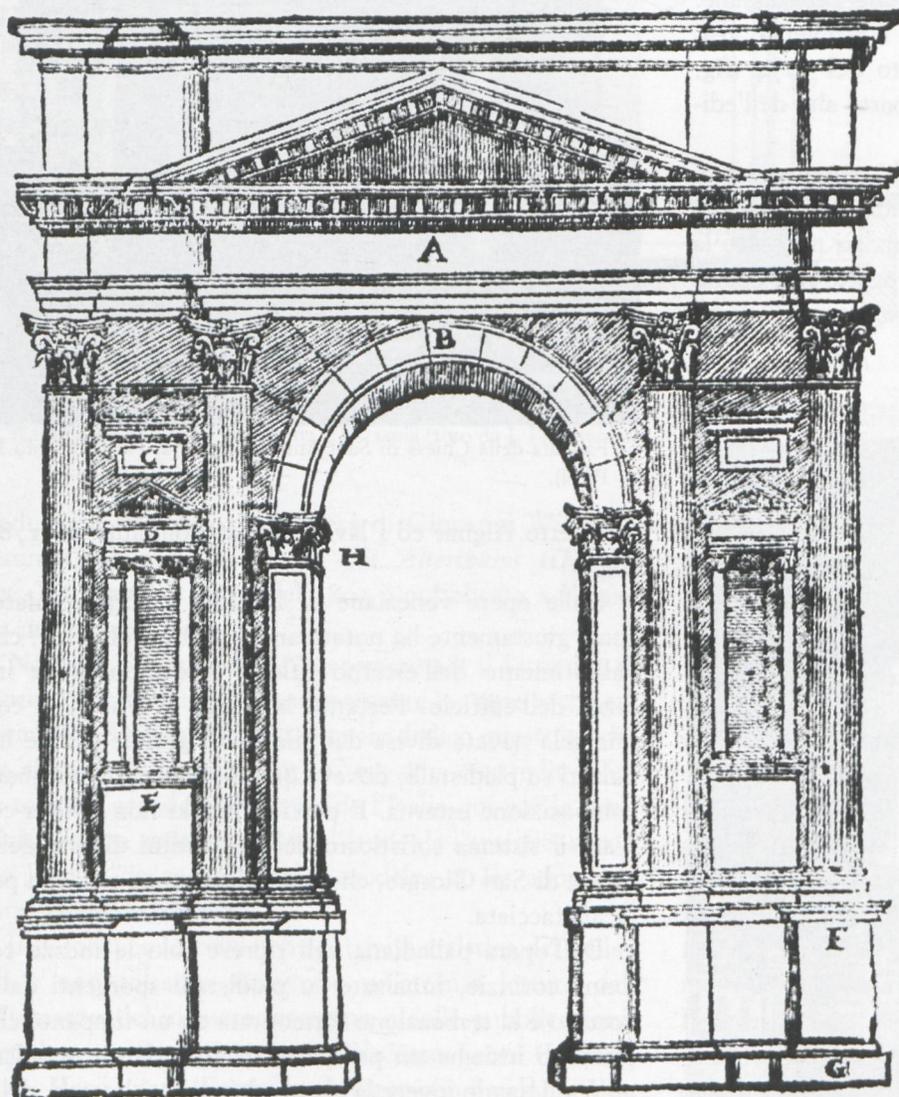
Queste lettere sono sotto il Tabernacolo. Queste lettere sono scritte nel fianco dell'arco nella parte interiore.

C. GAVIO. C. P.
STRABONI.

L. VITRUVIVS. L. L. CER-
CO ARCHITECTVS.

Queste lettere qui sotto sono scritte nel piedistallo del Tabernacolo qui sotto.

M. GAVIO. C. P.
MACRO.



Aveva ragione quindi un commentatore dell'opera, Taddeo Stefano Jaroszewski, quando notava che «la composizione della facciata della chiesa varsaviana unisce in sé sia gli elementi dell'arco di trionfo romano, sia quelli della fronte di un tempio antico, riscontrabili anche nelle chiese veneziane del Palladio». Tuttavia il giudizio dello studioso secondo cui lo stile dell'opera ri-

flette esclusivamente gli orientamenti del tardo Settecento¹⁴ sembra troppo superficiale. Non soltanto perciò gli architetti polacchi hanno ripreso parecchi altri motivi dalle chiese di Palladio, come le ghirlande fra i capitelli in San Giorgio Maggiore, la semplice cornice inferiore e le nicchie rettangolari dalla soprannominata chiesa vicentina, nonché il portale, fiancheggiato dalle colon-

nine con trabeazione, dalla facciata di San Francesco della Vigna, ma anzitutto perché la facciata di Varsavia rivela la conoscenza puntuale delle opere antiche, studiate ed utilizzate alla maniera cinquecentesca e palladiana.

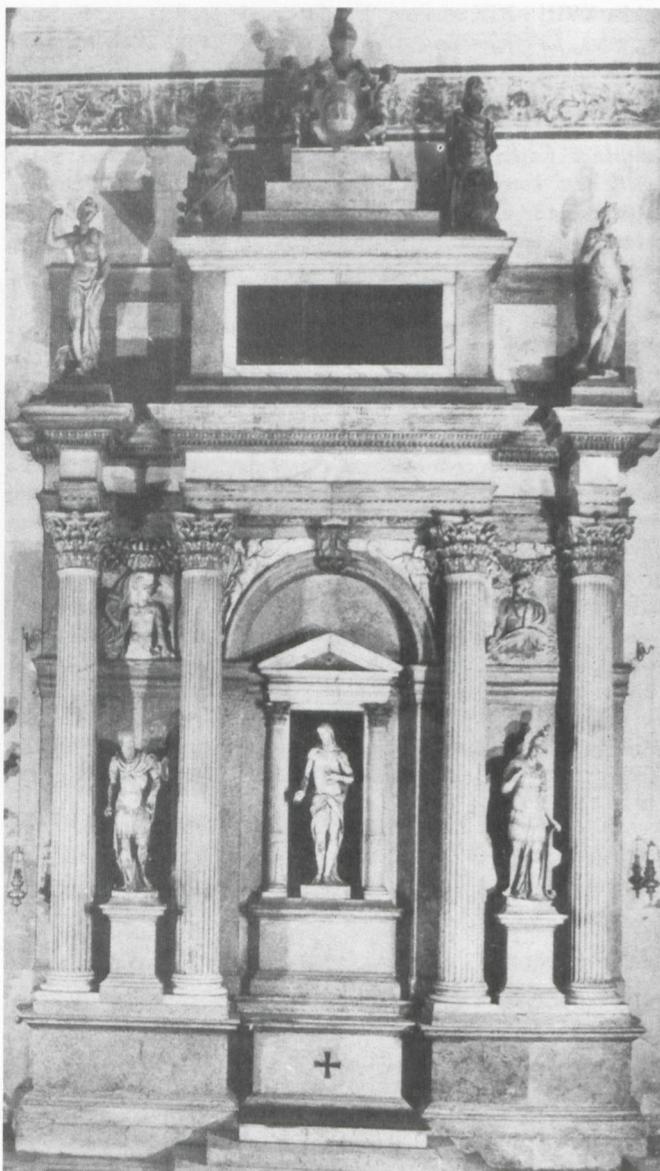
Sto pensando anzi tutto alla composizione del famoso Arco dei Gavi di Verona (I sec. d.C.), l'opera tanto bene studiata dallo stesso Palladio¹⁵, e comunemente nota, fra l'altro, grazie alla descrizione ed alla xilografia del manuale di Sebastiano Serlio (fig. 6)¹⁶. Le opere del trattatista bolognese, comprese le edizioni complete del 1660 e del 1663, Potocki aveva a disposizione nella sua biblioteca a Varsavia¹⁷; ma anzi tutto l'insigne monumento antico non poteva sfuggire alla sua attenzione al tempo dei suoi soggiorni veronesi, nel settembre 1779 o nell'ottobre 1785, allorché cioè lui si dedicava con passione gli studi delle opere antiche¹⁸. Proprio dall'Arco dei Gavi sembrano provenire tali elementi della facciata varsaviana come il modo di unire il frontone del tempio con lo schema dell'arco trionfale romano, sormontato dall'attico, e le nicchie destinate alle statue, coi modesti timpani triangolari, per non menzionare gli sporgenti piedistalli delle colonne.

L'attento studio dell'antico da parte dell'architetto polacco spiega anche l'aquila imperiale (fig. 5) circondata dalla corona di foglie di quercia, inserita nel centro della facciata. Si tratta di un motivo desunto dal famoso bassorilievo traiano che il futuro papa Giulio II fece montare all'interno del portico della chiesa dei Santi Apostoli a Roma¹⁹.

La precisa conoscenza delle opere veronesi, stavolta cinquecentesche, rivela perfino l'attico della facciata di Sant'Anna, sormontato da scalini che si restringono piramidalmente verso l'alto per reggere la croce. Questa composizione architettonica, utilizzata a Varsavia per coprire l'alto frontone dell'edificio preesistente, proviene dall'altare Fregoso della chiesa di S. Anastasia in Verona, progettato da Danese Cattaneo e dallo stesso Palladio, opera terminata nel 1565 (fig. 7)²⁰.

Accettando, quindi, l'opinione generale di Jaroszewski e cioè che la facciata di Varsavia «non è una imitazione pedissequa di quelle palladiane di Venezia»²¹, si doveva precisare che Potocki, aiutato da Aigner, è riuscito qui ad assorbire il senso compositivo del Maestro vicentino fino al punto che la sua opera varsaviana sembra più che qualsiasi altra di tutto il Settecento di essere stata creata veramente «dans le goût de son confrère Palladio».

STANISLAW MOSSAKOWSKI



7. Altare Fregoso nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona (foto da H. Burns).

¹ Sulla personalità di Potocki vedi H. ZMIJEWSKA, *Stanisław Kostka Potocki, critique du Salon du Louvre*, «Biuletyn Historii Sztuki», vol. 39, n.ro 4, 1977, pp. 344-354; sul suo famoso ritratto dipinto da David a Parigi nel 1781, sulla base dell'abbozzo eseguito a Napoli nel 1780 cfr. A. RYSZKIEWICZ, *Portrait équestre de Stanislas Kostka Potocki par Jacques-Louis David*, «Bulletin du Musée National de Varsovie», 1963, 3, pp. 77-95.

² La bibliografia è desunta da T. MIKOCCI, *A la recherche de l'art antique. Les voyageurs polonais en Italie dans les années 1750-1830*, Wrocław 1988, pp. 70-74, 97, 100, 102, 112-119.

³ S.K. POTOCKI, *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski (l'arte presso gli Antichi ossia il Winckelmann polacco)*, ed. a cura di J.A. Ostrowski e J. Śliwa, Varsavia-Cracovia 1992, voll. 1-4.

⁴ T. MAŃKOWSKI, *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta*, Warszawa 1976, p. 162.

⁵ Vedi T.S. JAROSZEWSKI, *Étude sur les problèmes de la réception de Palladio en Pologne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* (in polacco col riassunto francese), in «Klasycyzm. Studia nad sztuką

polska XVIII i XIX wieku», Wrocław 1968, pp. 134-135; E. SKIERKOWSKA, *La bibliothèque d'art de Stanislas Kostka Potocki comparée aux bibliothèques polonaises du XVIII^e siècle* (in polacco col riassunto francese), «Rocznik Historii Sztuki», vol. 13, 1981, pp. 186-187.

⁶ Cfr. B. MAJEWSKA-MASZKOWSKA e T.S. JAROSZEWSKI, *Podróż Stanisława Kostki Potockiego do Włoch w latach 1785-1786 w świetle jego korespondencji z zona*, «Sarmatia artistica», Varsavia 1968, p. 218; v. pure B. MAJEWSKA-MASZKOWSKA, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736-1818)*, Wrocław 1976, p. 53.

⁷ MAJEWSKA-MASZKOWSKA, op. cit., p. 53.

⁸ Vedi T.S. JAROSZEWSKI, *Chrystian Piotr Aigner (1756-1841)*, Varsavia 1965, pp. 55-56, 72, nota 70, figg. 26-27.

⁹ Cit. da MAJEWSKA-MASZKOWSKA e JAROSZEWSKI, op. cit., p. 219.

¹⁰ Cfr. A. RIZZI, *La Varsavia di Belotto*, Milano 1990, pp. 62-65.

¹¹ Il ruolo di Potocki come autore dell'idea è suffragato dal passo della lettera di Vincenzo Brenna datata da San Pietroburgo il 21 settembre 1789: «avendo per inteso da persone venute da Varsavia, che l'Eccellenza si sia data molto premura per fare eseguire con suo disegno la facciata della chiesa dei Bernardini, che da persone intendenti mi sia molto lodata»: vedi S. LORENTZ, *List V. Brenny do Stanisława Kostki Potockiego z r. 1789*, «Biuletyn Historii Sztuki», vol. 12, 1950, p. 325. Sulla collaborazione di Potocki con Aigner vedi: JAROSZEWSKI, *Aigner*, op. cit., pp. 54-56, e per la data dell'opera: la tabella epigrafica posta nel centro della facciata: ibidem, p. 72, nota 6.

¹² R. PANE, *Andrea Palladio*, Torino 1961, pp. 295, 298.

¹³ La stampa del libro di Bertotti-Scamozzi pubbl. da JAROSZEWSKI, *Étude*, op. cit., fig. 8.

¹⁴ T. JAROSZEWSKI, *Il palladianismo in Polonia*, in «Palladio. La sua eredità nel mondo», Venezia 1980, pp. 115, 117 (dove sono citati gli altri studi dello stesso autore sull'argomento).

¹⁵ Cfr. G. TOSI, *Verona romana. I monumenti romani di Verona nella tradizione letteraria veronese del Cinquecento*, in «Palladio e Verona. Catalogo della mostra», a cura di P. Marini, Verona 1980, pp. 33-49, v. le schede III-20 e III-25.

¹⁶ Ibidem, pp. 37-38, scheda III-5.

¹⁷ Vedi SKIERKOWSKA, op. cit., p. 186; J. KOWALCZYK, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław 1973, p. 286.

¹⁸ Vedi MIKOCCI, op. cit., pp. 71-72.

¹⁹ Cfr. P.P. BOBER e R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London 1986, pp. 219-220, scheda 186. Il disegno di questo bassorilievo poteva essere stato eseguito da Aigner a Roma nel marzo del 1786, quando cioè sotto la guida di Potocki faceva numerosi studi delle particolarità di edifici antichi romani: vedi MAJEWSKA-MASZKOWSKA e JAROSZEWSKI, op. cit., pp. 219-220. Lo stesso motivo Aigner usa poi nella decorazione del palazzo di Igołomia: il Gran Salone, ca. 1800 e del castello in Łañcut (Sala da Pranzo, 1800-1805), cfr. JAROSZEWSKI, *Aigner*, op. cit., pp. 175-182, 168-170.

²⁰ Vedi H. BURNS, *Le antichità di Verona e l'architettura del Rinascimento*, in «Palladio e Verona», op. cit., pp. 103-117, 165-166, scheda VII-6.

²¹ JAROSZEWSKI, *Il palladianismo*, op. cit., p. 115.