

## Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma\*

Christina Strunck

Poco più di 300 anni fa, esattamente il 6 febbraio 1701, una domenica di carnevale, Francesco Valesio scriveva nel suo diario: "In questa sera il contestabile Colonna nella galleria del suo palazzo fece un nobilissimo festino con copiosi rinfreschi e detta galleria era illuminata da più di trecento lumi con riflessi di cristallo"<sup>1</sup>. La galleria (fig. 1), appena ultimata, riluceva nel suo massimo splendore. Finora, a Roma, non si era mai visto un ambiente simile: notevole per le sue dimensioni<sup>2</sup>, ma ancora più impressionante per la decorazione, che si distingueva per l'inusitata abbondanza di marmi policromi, per le ricche dorature, per gli spettacolari affreschi del soffitto, per le raffinate antichità e per i pregevoli dipinti. L'ospite, il Principe Filippo Colonna di Paliano, Gran Contestabile del Regno di Napoli, che all'epo-



\* Il testo, scritto nel 2002, si basa sulla tesi di dottorato sostenuta alla Freie Universität di Berlino nel 2000/2001. I documenti dell'Archivio Colonna citati nelle note di questo saggio si trovano ora pubblicati in Strunck 2007b, pp. 482-486, 527-559. Ringrazio i Direttori della Bibliotheca Hertziana per il loro generoso sostegno e Hellmut Hager per le numerose discussioni "fontaniane". Un particolare ringraziamento va alla Casa Colonna e a P. Piergiorgio, all'architetto G. Diller, a C. Riebesell, alla fotografa G. Fichera, al Soprintendente A. Attanasio ed a tutti i collaboratori dell'Archivio Colonna a Subiaco (specialmente Don Romano, P. Scatizzi e E. Mariano). Per la traduzione ringrazio la dott. Cornelia Dupré.

<sup>1</sup> F. Valesio 17455 [ed. 1977-1979], I, p. 291.

<sup>2</sup> La Galleria Colonna è larga 10,70 metri e lunga complessivamente 64 metri. L'altezza della sala centrale, fino alla linea d'asse della volta, è di 13 metri.

<sup>3</sup> Utilizzo la forma "Gerolamo", perché così si firmava lo stesso Fontana.

<sup>4</sup> Per i lavori di Del Grande e Schor vedi C. Strunck 2007b, pp. 138-177.

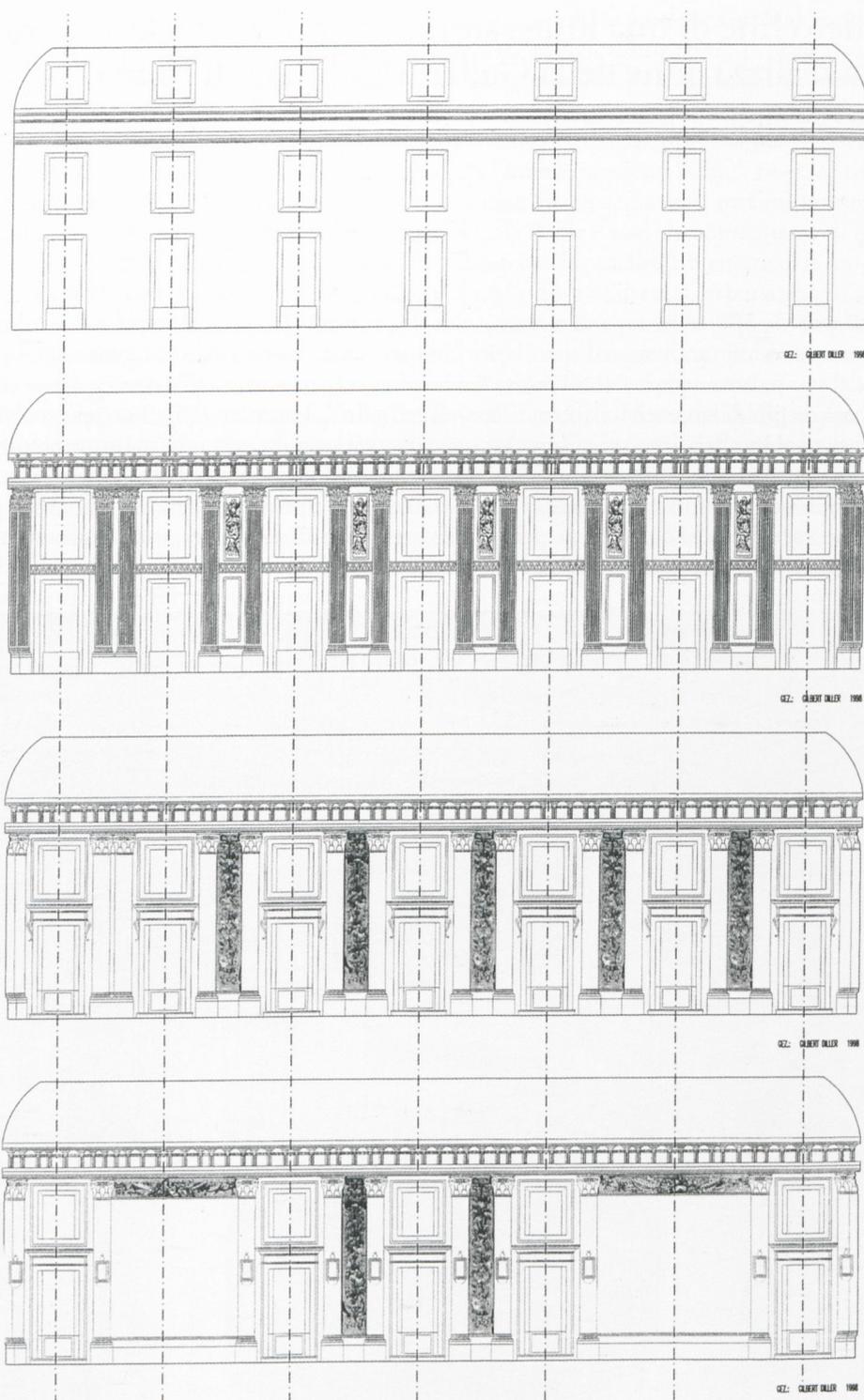
<sup>5</sup> C. Strunck 1998; *Id.* 2007b, pp. 185-191.

<sup>6</sup> T.A. Marder 1998, fig. 171. Bernini si servì di mezzi analoghi anche per l'allestimento di una statua di Filippo IV: cfr. F. Borsi 1980, pp. 160, 337; C. Strunck 2007b, pp. 191-198.

<sup>7</sup> Lo stemma, formato da una colonna coronata su sfondo rosso, è illustrato in: E. A. Safarik 1999, p. 17.

1. Roma, Galleria Colonna. Veduta da ovest.

2. Ricostruzione dei sistemi decorativi realizzati o progettati nella Galleria Colonna durante le diverse fasi della costruzione (parete nord della Sala centrale). A) Antonio del Grande; B) Matthis de' Rossi; C) Carlo Fontana; D) Gerolamo Fontana (ricostruzione C. Strunck, disegno G. Diller).



<sup>8</sup> F. Carinci, H. Keutner, L. Musso, M.G. Picozzi 1990, p. 149.

<sup>9</sup> C. Strunck 2007b, pp. 317-318.

<sup>10</sup> Cfr. ad esempio H.M. Baillie 1967, pp. 186-188.

<sup>11</sup> Il più importante esempio romano è la *Cattedra Petri*, dove le colonne poste a cornice sono parte integrante del concetto (come documenta la medaglia commemorativa): Bernini 1981, p. 296. La combinazione di trono, podio e colonne è presente anche in alcuni dipinti romani del XVII secolo: N. Wibiral 1960, p. 130, fig. 8; A. Blunt 1967, III, tav. 199; R. Preimesberger in I. Lavin 1985, fig. 1. Una simile combinazione si ritrova anche in una festa del 1741: cfr. M. Fagiolo 1997a, II, p. 206.

<sup>12</sup> C. Strunck 2007b, pp. 25-30.

<sup>13</sup> C. Strunck 1998.

<sup>14</sup> C. Strunck 2007b, pp. 198-204. La "mostra", esattamente descritta in una "misura e stima", comprendeva soltanto un asse di finestre; la fig. 2 B mostra ipoteticamente come questo sistema sarebbe apparso sull'intera parete.

<sup>15</sup> C. Strunck 2007b, pp. 292-326. I primi interventi di Fontana alla galleria datano del 1683; precedentemente (1681/82) era impegnato nella costruzione di un teatro di palazzo: E. Tamburini 1997, pp. 285-395. Probabilmente era stato scelto per questo incarico perché si era distinto come architetto del Teatro di Tor di Nona: cfr. S. Rotondi 1987, pp. 9-15.

<sup>16</sup> A questo si riferiscono quattro "misure e stime" per lavori edili riguardanti i seguenti periodi: dal 13 marzo al 31 agosto 1683/ dal 1° settembre 1683 al 14 novembre 1684/ dal 26 novembre 1684 al 30 settembre 1686/ dal 21 settembre 1689 al 21 settembre 1690 (tutte in ACol, I A, 85), così come una "misura e stima" per lavori di scarpellino del 1° aprile 1689 (in ACol, I A, 82). Poiché gli ultimi tra questi documenti recano la firma di Gerolamo Fontana, ne deriva che la realizzazione e la messa in opera delle cornici marmoree si protrasse fino all'agosto del 1690 e venne completata sotto la supervisione di Gerolamo. I lavori, però, iniziarono molto prima che il giovane architetto prendesse parte al cantiere: cfr. ACol, I B, 29, fol. 259. In ogni modo fu poi Gerolamo, a partire dal 1699, a conferire un nuovo centro alla parete posteriore della sala, con la grande porta-finestra incorniciata ad Aedicula (fig. 5); vedi oltre.

<sup>17</sup> Diversi documenti a questo riguardo si trovano in ACol, I A, 70 (fogli non numerati).

<sup>18</sup> "Misura e stima" per "lavori di stuccho" del 15 maggio 1686 (in ACol, I A, 71); i relativi pagamenti sono registrati già dal 24 novembre 1685 (in ACol, I A, 74). Si tratta forse dello stesso Domenico A(l)lio, che aveva lavorato dal 1676 fino agli inizi del 1685 a Passau e Garsten insieme a Giovanni Battista Carlone: cfr. F. Cavarocchi 1992, pp. 528-529.

<sup>19</sup> ASR, 30 Not. Cap., uff. 13, F. Octavianus 1686, fol. 204 e fol. 263.

<sup>20</sup> ACol, I A, 112, n. 200.

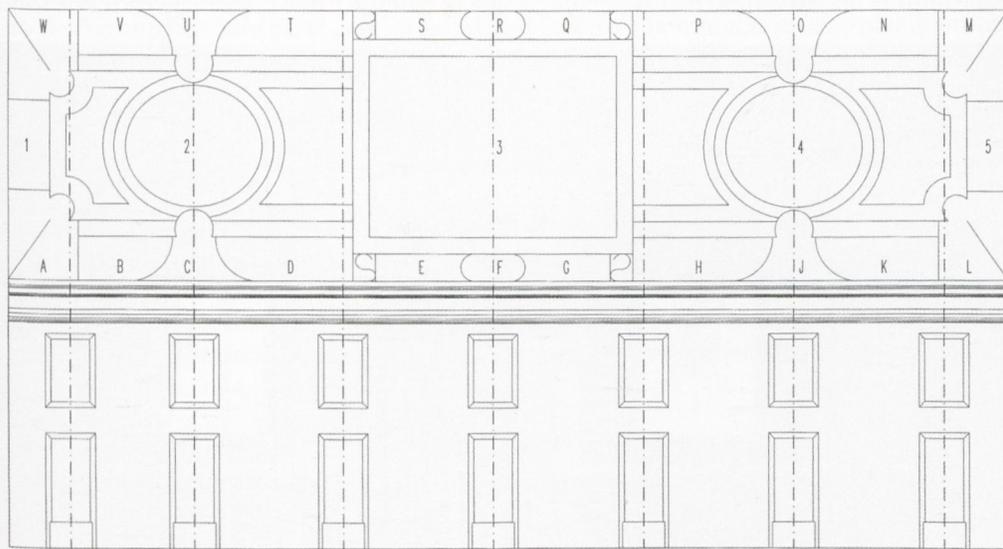
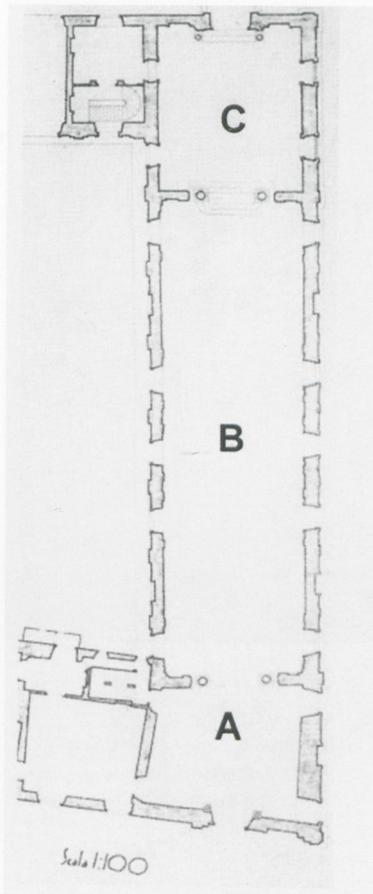
<sup>21</sup> Vedi oltre.

ca aveva 37 anni, doveva essere stato felicissimo di poter finalmente utilizzare questo spazio, che per tutta la sua vita aveva visto allo stato di cantiere. Solo pochi dei suoi invitati potevano ancora ricordare l'ormai lontano 1661, quando ebbe inizio la costruzione della Galleria Colonna. Per quasi quarant'anni, sei architetti si erano succeduti nell'impresa di portare a termine l'ambizioso progetto. Come in un gigantesco palinsesto, ogni volta parte di ciò che era già stato realizzato veniva distrutto per sostituirvi qualcosa di nuovo, fino a quando Gerolamo Fontana non riuscì, finalmente, a completare la galleria<sup>3</sup>.

Per apprezzare l'apporto che Gerolamo e il suo predecessore Carlo Fontana diedero alla realizzazione della Galleria Colonna, è necessario ricordare brevemente le precedenti fasi della costruzione<sup>4</sup>. Nel 1661, poco dopo le nozze di Lorenzo Onofrio Colonna, padre di Filippo, con Maria Mancini, la ricca nipote del Cardinale Mazzarino, si diede inizio alla costruzione di una nuova grande galleria di rappresentanza. L'architetto di casa Colonna, Antonio del

Grande, progettò inizialmente un ambiente con dieci assi di finestre per lato. In corso d'opera però il numero di aperture venne ridotto e i due assi di finestre ad ovest vennero a trovarsi più vicini tra loro che i restanti cinque (fig. 2a). Finita la costruzione in muratura, nel 1665 Johann Paul Schor iniziò a dipingere la volta (facendo subito richiudere le finestre a lunetta che vi si trovavano) e progettò la decorazione delle pareti. La sua morte, nella primavera del 1674, sembra aver provocato una crisi creativa: Lorenzo Onofrio Colonna dovette mettersi alla ricerca di un nuovo direttore artistico; ed egli riuscì a coinvolgere nel progetto addirittura Gianlorenzo Bernini.

Come ho ampiamente dimostrato in altro luogo, è stato proprio il Bernini a dare alla Galleria Colonna la sua struttura attuale<sup>5</sup>. Egli allargò la sala della galleria con due ambienti laterali quasi quadrati e fece inserire quattro colossali colonne nei passaggi (fig. 3). La sala ad est (l'ultimo dei tre vani) è rialzata di alcuni gradini rispetto alla sala centrale e risulta perciò otticamente il culmine di tutto il complesso (fig. 1). Le colonne isolate creano una cornice a questo spazio, e ricordano la composizione dell'altare che Bernini fece per Sant'Andrea al Quirinale. Come in quel caso, anche nella galleria esse hanno la funzione di concentrare lo sguardo dello spettatore: adesso non sull'altare, ma sulla persona del Contestabile Colonna<sup>6</sup>. Le colonne alludono, come un araldico simbolo nobiliare, allo stemma del Contestabile<sup>7</sup>; quest'ultimo in un certo senso doveva formare il fulcro vitale di questa scenografia quasi teatrale. La cosiddetta "Colonna bellica", che oggi si trova al centro della sala orientale (fig. 1), vi fu portata soltanto nel XIX secolo<sup>8</sup>. Fonti degli anni '80 e '90 del Seicento documentano, invece, che allora si voleva collocare sul podio rialzato della galleria un "letto di parata"<sup>9</sup>, dal punto di vista cerimoniale un equivalente del trono<sup>10</sup>. Già nelle forme architettoniche possiamo riconoscere un'allusione a questa funzione, poiché la combinazione tra podio e colonne laterali era spesso usata nel XVII secolo proprio per contraddistinguere un trono<sup>11</sup>. L'alto *status* in tal modo preteso, che trovava così espressione nel progetto di Bernini, si nutre della documentata parificazione del Ducato di Paliano con Ferrara, Parma e Urbino (1556). I Colonna di Paliano rivendicavano quindi lo *status*, e il trattamento, di principi so-



3. Roma, Galleria Colonna. Pianta attuale. A) Anticamera occidentale; B) Sala centrale; C) Sala orientale rialzata.  
4. Roma, Galleria Colonna. Restituzione dell'apparato decorativo della parete nord della sala centrale, allestita da A. del Grande (elaboraz. C. Strunck; disegno G. Diller, H. Schlimme).

vrani<sup>12</sup>. Poiché questo diritto era stato loro vivacemente contestato intorno al 1670, la trasfigurazione della galleria in Sala del Trono era probabilmente mirata a rafforzare la posizione della famiglia come sovrana dinastia di regnanti<sup>13</sup>.

Il progetto di Bernini risale all'estate 1674; al momento della sua morte, nel 1680, la realizzazione della sua idea era però ancora lontana dall'essere completata. Nel frattempo erano state costruite le due sale laterali e gli imponenti passaggi con le colonne colossali, ma la decorazione delle pareti si presentava ancora frammentaria. Poiché Schor aveva orientato la quadratura della volta secondo gli assi delle finestre (fig. 4), non era più possibile correggere l'irregolare disposizione delle aperture. Ciò rese quasi impensabile sviluppare un'articolazione delle pareti che risultasse convincente. Nel 1674, Matthia de' Rossi progettò una sequenza di pilastri di ordine corinzio scanalati e la provò in opera mediante una "mostra" in stucco di grandezza naturale (fig. 2B). Sulla base di quell'idea, fu realizzata nel 1675 la trabeazione della parete sud, la

<sup>22</sup> G. B. Montano 1691, I, tav. 35.

<sup>23</sup> Le riproduzioni degli affreschi dei soffitti si trovano in E.A. Safarik 1999, pp. 34-36, 136-139. Per un'analisi del programma pittorico si veda C. Strunck in D. Büchel, V. Reinhardt 2001, pp. 203-233 e C. Strunck 2007b, pp. 227-291.

<sup>24</sup> Questa *camouflage* della correzione ottica attraverso un arricchimento dell'apparato decorativo fu utilizzato da Fontana anche in altre occasioni in questo senso. Un episodio affine si può ritrovare ad esempio nella proposta per la ricostruzione del Ponte Senatorio a Roma: vedi H. Hager in B. Contardi, G. Curcio 1991, pp. 160-162 ed il contributo di G. Bonaccorso nel presente volume. Ringrazio Giuseppe Bonaccorso per la segnalazione.

<sup>25</sup> "Misura e stima" per i lavori dell'indoratore Francesco Corallo, 10 marzo 1683 (in ACcol, IA, 86).

<sup>26</sup> Numerosi esempi si trovano in M. Fagiolo 1997a, I, pp. 80, 103 e II, pp. 28, 32, 40, 199, 201, 203, 207, 208; M. Fagiolo dell'Arco 1997a, pp. 197, 234, 324, 404, 415, 429, 432, 434, 441, 535, 541, 552.

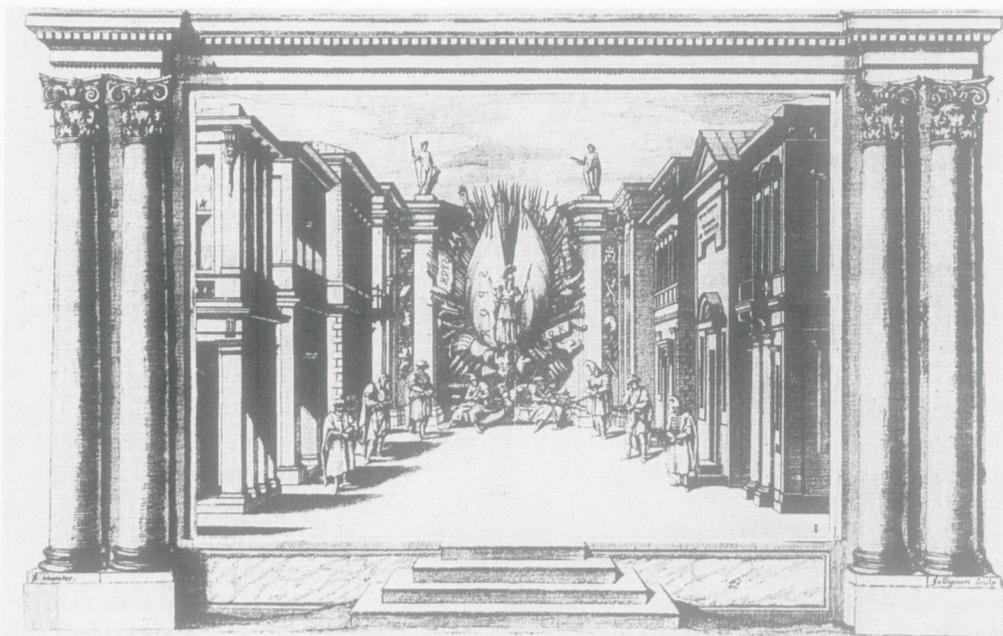
<sup>27</sup> A. Marie 1968, pp. 463-467. Forse, invece, in questo caso l'ispirazione passò proprio dalla Galleria Colonna a Versailles – come già accadde per la struttura tripartita



5. Roma, Galleria Colonna. Veduta dalla sala centrale verso la statua di Marcantonio Colonna in giardino.  
6. Roma, Galleria Colonna. Sala centrale, parete nord.

cui scansione ritmica fissava definitivamente la posizione dei pilastri (poiché questi non potevano che trovarsi sotto le mensole accoppiate). Alla parete sud furono inoltre applicati dodici capitelli compositi in stucco. A questo punto i lavori si fermarono nuovamente<sup>14</sup>. Con Carlo Fontana, l'allievo del Bernini che nel 1681 come architetto del teatro Colonna era entrato al servizio di Lorenzo Onofrio, iniziò una nuova fase nella costruzione della galleria<sup>15</sup>. Fontana tenne conto del particolare significato della sala orientale, concentrando dapprincipio la sua attenzione proprio su questa zona della galleria. Ne completò la trasformazione e ordinò dei rivestimenti marmorei per le sei aperture nel mezzanino, così come per le sei "porte finestre" sottostanti (fig. 5)<sup>16</sup>. Fu scelto come materiale il "giallo moderno che viene da Spoleto, o sia Narni"<sup>17</sup>. Fontana si dedicò poi alla sala centrale della galleria e, tra il 1685 ed il 1686, fece completare dallo stuccatore comasco Domenico Alio la trabeazione, iniziata un decennio prima<sup>18</sup>. Alio in seguito realizzò un'altra "mostra", cioè un modello in grandezza naturale dell'articolazione delle pareti. Grazie a ciò gli fu commissionata, con il contratto del primo luglio 1686, la completa decorazione delle pareti della sala centrale<sup>19</sup>, che possiamo ricostruire con precisione grazie ad un successivo documento (fig. 2C)<sup>20</sup>. Di questi stucchi sono tuttora conservati alcuni capitelli compositi e i giganteschi festoni di trofei (fig. 6); i pilastri e le cornici delle finestre vennero invece smantellati poco prima del 1700 e sostituiti con simili in marmo<sup>21</sup>. La decorazione delle pareti realizzata sotto la direzione di Carlo Fontana possedeva un carattere decisamente più aulico rispetto a quella progettata da Matthia de' Rossi (fig. 2B, 2C). L'ordine composito, che già nel 1675 era stato preferito al corinzio, simboleggiava, secondo la concezione del tempo, la superiorità romana: "I Romani composero questo Ordine, quasi sdegnati di valersi delli Ordini delle Nationi soggiogate, e per questo forse usorno di porre questo Ordine sopra tutti gli altri, e più ne gli Archi Trionfali, che altra cosa, per dimostrare che sicome li Romani erano Trionfatori di tutto il Mondo, così anco questo Ordine dovesse Trionfare di tutta l'Architettura"<sup>22</sup>. I festoni di trofei, che rimandano alla vittoria navale di Marcantonio Colonna presso Lepanto raffigurata nell'affresco del soffitto<sup>23</sup>, hanno ora delle dimensioni quasi raddoppiate rispetto al progetto di de' Rossi. Il vantaggio pratico di questa soluzione consiste nel fatto che la grande varietà di trofei distoglie lo sguardo dall'asimmetria delle misure: nei lati minori dell'ambiente, infatti, le pareti accanto ai passaggi tra le sale sono





di larghezza diseguale (fig. 1). Sul lato occidentale la differenza tra la porzione sinistra e la porzione destra della parete misura addirittura 16 cm, una differenza che nella sistemazione rigidamente geometrica di de' Rossi sarebbe sgradevolmente saltata agli occhi. Grazie ai trofei in rilievo, di diverse larghezze, Fontana poteva camuffare otticamente queste inesattezze<sup>24</sup>.

È interessante notare come Fontana, esperto di teatro, aveva realizzato una "Galleria di Trofei" già nel 1683, come scenografia per il Teatro dei Colonna, la quale evidentemente doveva anticipare, in forma effimera, l'arredo della grande galleria<sup>25</sup>. Da dove aveva tratto l'ispirazione? Nonostante i festoni di trofei fossero di uso corrente nelle feste mondane<sup>26</sup>, non facevano però comunemente parte degli arredi delle Gallerie. I famosi festoni di trofei in bronzo della galleria degli specchi a Versailles erano effettivamente già stati progettati negli anni Ottanta del Seicento, ma non vennero realizzati che nel 1693, e dunque ci sembra quasi impossibile che siano stati presi a modello<sup>27</sup>. Già prima del 1677, in effetti, nella galleria della Villa Benedetta a Roma si potevano osservare dei trofei in rilievo tra le finestre, che tuttavia dovevano apparire molto diversi da quelli di Galleria Colonna (di dimensioni minori e adornati di numerose iscrizioni moraleggianti)<sup>28</sup>. Inoltre, Fontana si potrebbe essere ispirato anche a una incisione raffigurante la scenografia attribuita a Pietro da Cortona per il "Sant'Alessio" (fig. 7)<sup>29</sup>: al pari che nella parete frontale della Galleria (fig. 1), pilastri colossali e grandi festoni di trofei vi incorniciano la "apparition" centrale dell'eroe. Nella Galleria, la posizione corrispondente era riservata alla persona del Contestabile. In sua assenza egli era in un certo senso rappresentato dal già citato "letto di parata", l'equivalente cerimoniale di un trono, una "macchina" altamente teatrale.

Il letto di cui abbiamo parlato, progettato da Johann Paul Schor nel 1663, raffigurava un carro a forma di conchiglia in mezzo al mare tirato da quattro ippocampi (fig. 8)<sup>30</sup>. L'iconografia "marittima" del letto, che era stato realizzato in occasione della nascita del primo figlio di Lorenzo Onofrio Colonna, poteva essere letta come un'allusione all'auspicata venuta di un "novello Nettuno", che avrebbe riportato importanti vittorie navali come il suo famoso antenato Marcantonio Colonna. Inoltre il poeta di corte dei Colonna, Giovanni Lotti, associò il letto completamente dorato al carro del sole di Apollo che esce dalle acque, interpretando dunque la nascita dell'erede come il sorgere del sole (esattamente come era abitudine presso le casate reali europee)<sup>31</sup>: "Nato sol per illustrare/ De' suoi raggi il Cielo, e' il Mondo,/ Con trionfo il più giocondo/ Nuovo Sol spunta dal Mare"<sup>32</sup>. Quando, negli anni Ottanta del Seicento, si progettò di collocare l'opera di Schor nell'ambiente orientale della Galleria, quest'aspetto apollineo fu chiaramente preso in considerazione; l'architettura di Carlo Fontana mirava infatti a creare, simultaneamente, misteriosi effetti di luci e uno splendore solare<sup>33</sup>.

La regia luminosa ideata da Carlo Fontana era molto lontana dai rapporti di luce attualmente percepibili nell'ambiente orientale. Oggi, la grande vetrata sul fondo della sala crea un forte accento luminoso, che abbaglia già a grande distanza (figg. 1, 5). Questa finestra, però, e l'ae-

7. P. DA CORTONA (attrib.). Scenografia per "Il Sant'Alessio" (Teatro Barberini 1634).

8. J.P. SCHOR. "Letto fatto per la nascita del primogenito del contestabile Colonna" (1663; incisione di P.S. Bartoli).

della Galleria degli Specchi, che era stata ripresa dalla Galleria Colonna. Cfr. C. Strunck in C. Grell, M. Stanič 2002, pp. 391-409.

<sup>24</sup> M. Mayer 1677, pp. 63 ss.

<sup>25</sup> M. Fagiolo dell'Arco 1997a, p. 125.

<sup>26</sup> Documenti relativi alla costruzione del letto si trovano in E. Tamburini 1997, pp. 90-92. Per ulteriori documenti, dai quali si apprendono per la prima volta i nomi degli artefici delle parti scultoree più complesse (cavalli, cocodrilli ecc.), si veda C. Strunck 2008, dove si esamina anche la fortuna europea di questa creazione eccezionale.

<sup>27</sup> Poco prima, infatti, era stata festeggiata la nascita dell'erede al trono spagnolo e francese proprio come un'aurora: cfr. Fagiolo dell'Arco 1997a, pp. 412-419.

<sup>28</sup> "Nella nascita del Signor Principe Colonna dagl'Eccellentiss. Genitori Maria Mancini, e Laurentio Colonna", in G. Lotti 1688, p. 78 s.; cfr. C. Strunck 2007b, pp. 177-183.

<sup>29</sup> C. Strunck 2007b, pp. 317-318.

<sup>30</sup> Vedi oltre, nota 70.

<sup>31</sup> Le odierne finestre della parete sud erano, fino al 1878, delle porte, che si aprivano sul cosiddetto "Casino": cfr. fig. 15. La demolizione del Casino comportò poi (per motivi statici) anche la chiusura delle finestre posteriori della Galleria (ACol, V, 44, h).

<sup>32</sup> Cfr. C. Strunck 2007b, pp. 88-118.

<sup>33</sup> K. Möseneder 1982, pp. 160-164; C. Strunck 2007b, pp. 322-325.

<sup>34</sup> Il Principe Duca di Palliano (ACol, II A, 12, fol. 5-6).

<sup>35</sup> ACol, I A, 101, n. 124.

<sup>36</sup> P. Rossini 1693 [ed. 1700], I, p. 47.

<sup>37</sup> Contratto con Al[li]jo del 7 agosto 1687 (in ACol, I A, 74); "misura e stima" sui lavori dell'indoratore Francesco Corallo dal 1° gennaio 1688 al 31 dicembre 1690 (in ACol, I A, 86). Questo ambiente, che si trova in uno degli appartamenti del Palazzo orientato su Via della Pilotta, è raffigurato

in E.A. Safarik 1999, p. 120.

<sup>42</sup> N. Tessin 1926, pp. 282, 288.

<sup>43</sup> Vedi le indicazioni riportate nel contratto: C. Strunck 2007b, pp. 482-483, Doc. 1686,07,01.

<sup>44</sup> "Misura e stima" sui lavori in muratura dal 26 novembre 1684 al 30 settembre 1686 (in ACol, I A, 85); cfr. C. Strunck 2007b, p. 308.

<sup>45</sup> B. Jestaz 1966, p. 204. L'ultima frase si riferisce al fatto che i rivestimenti di marmo della sala orientale, ai quali gli scalpellini lavoravano dal 1684, non vennero montati che nel 1690. Cfr. nota 16.

<sup>46</sup> P. Rossini 1693 [ed. 1700], I, p. 47. Rossini sembra aver malinteso il fatto che Schor abbia ideato l'architettura *trampellai* del soffitto. I lavori "architetonici" di Schor nella galleria vengono considerati in C. Strunck 2007b, pp. 158-177.

<sup>47</sup> P. Litra 1820-1911, s. v. Colonna di Roma, "Monumento al Gran Contestabile Lorenzo Onofrio Colonna nella chiesa di S. Andrea di Paliano" (pagine non numerate).

<sup>48</sup> La vendita di un Palazzo cardinalizio nel Borgo (oggi Palazzo Giraud-Torlonia), per il quale Filippo Colonna incassò nell'anno 1699 14.000 scudi, dovrebbe aver contribuito a finanziare le spese conclusive per la costruzione. Cfr. C.L. Frommel 1973, II, p. 210.

<sup>49</sup> C. Strunck 2007b, pp. 301-305, 327-351.

<sup>50</sup> "Misura e stima" sui lavori in muratura dal 1° febbraio 1692 al 31 aprile 1693 (in ACol, I A, 86).

<sup>51</sup> ACol, I A, 91, n. 181; ivi, I A, 95, n. 162; ivi, I B, 33, fol. 442; ivi, I B, 34, foll. 522 e 636; ivi, I A, 111, n. 151.

<sup>52</sup> ACol, I A, 98, n. 157; ivi, I A, 112, n. 200; cfr. "misura e stima" sui lavori in muratura dal 21 settembre 1689 al 21 settembre 1690 (ivi, I A, 85).

<sup>53</sup> Le descrizioni dettagliate di questi lavori sono in ACol, I A, 112, n. 200; la loro datazione si desume da I A, 98, n. 157 e I A, 101, n. 124.

<sup>54</sup> B.R. Kommer 1974, p. 158.

<sup>55</sup> ACol, I A, 98, n. 157; ivi, I B, 33, fol. 442.

<sup>56</sup> Per il concetto di "contrapposto" del Bernini si veda P. Freart de Chantelou 1885 [ed. 2001], pp. 25, 84, 135, 230, 310, 321, 335.

<sup>57</sup> ACol, I A, 112, n. 200; per la datazione: ivi, I A, 101, n. 124.

<sup>58</sup> Vorrei ringraziare Elisabeth Kieven per avermi segnalato questo disegno, finora non identificato. Cfr. S. Jacob 1975, cat. n. 905.

<sup>59</sup> Questo si deduce senza alcun dubbio da ACol, I A, 112, n. 200, fol. 19.

<sup>60</sup> Vedi nota 39.

<sup>61</sup> P. Rossini 1693 [ed. 1700], I, p. 47. Il fatto che Rossini nomini anche degli specchi, potrebbe far supporre che egli avesse davanti agli occhi il disegno di Fontana (fig. 9). È però da escludere di poter datare questo foglio così indietro, visto che fino all'autunno 1693 vennero fatte nuove cornici e nuovi vetri per tutte le 14 porte-finestre della sala centrale, e quindi non poteva ancora essere stata prevista una chiusura di quattro assi. Cfr. il conto del falegname Giovanni Canavese per i lavori effettuati dal 17 gennaio 1690 al 31 dicembre 1691 (ACol, I A, 85) e il conto del vetraio Pietro Casselli del 25 ottobre 1693 (ivi, I A, 82).

<sup>62</sup> ACol, I A, 101, n. 124; ivi, I A, 105, n. 153; ivi, I A, 106, n. 204; ivi, I A, 111, n. 151; ivi, I A, 112, n. 200.

<sup>63</sup> Sulle scenografie di Gerolamo, cfr. E. Tamburini in *Il teatro a Roma* 1989, II, pp. 640-661.

<sup>64</sup> ACol, I A, 103, presso n. 244: "per portatura di sedici tenne alla gallaria grande fatte inchiodare alle finestre/ per traspor-

*dicula* che la circonda, furono realizzate solo dopo il 1699<sup>64</sup>. Negli anni Ottanta del Seicento, proprio questo spazio era stato pensato per il baldacchino che doveva sormontare il letto. Fu per questo motivo che Carlo Fontana aveva spinto gli assi delle finestre fino quasi agli angoli della stanza (fig. 5). Queste quattro finestre (due porte finestre e due mezzanine), che vennero murate soltanto intorno al 1880, formavano allora la principale fonte di luce dell'ambiente orientale<sup>65</sup>. A causa della loro posizione laterale, non è possibile scorgere dall'ingresso della Galleria (cfr. figg. 1, 3). Secondo il progetto di Carlo Fontana, esse dovevano immergere il letto in una luce misteriosa di provenienza invisibile. Soltanto da vicino il visitatore avrebbe potuto poi ammirare le preziose cornici delle finestre e delle porte. L'uso esclusivo dei marmi giallo sole, che Carlo Fontana scelse qui, doveva probabilmente favorire l'associazione tra il "letto di parata" ed il carro del sole che diffonde i suoi raggi splendenti.

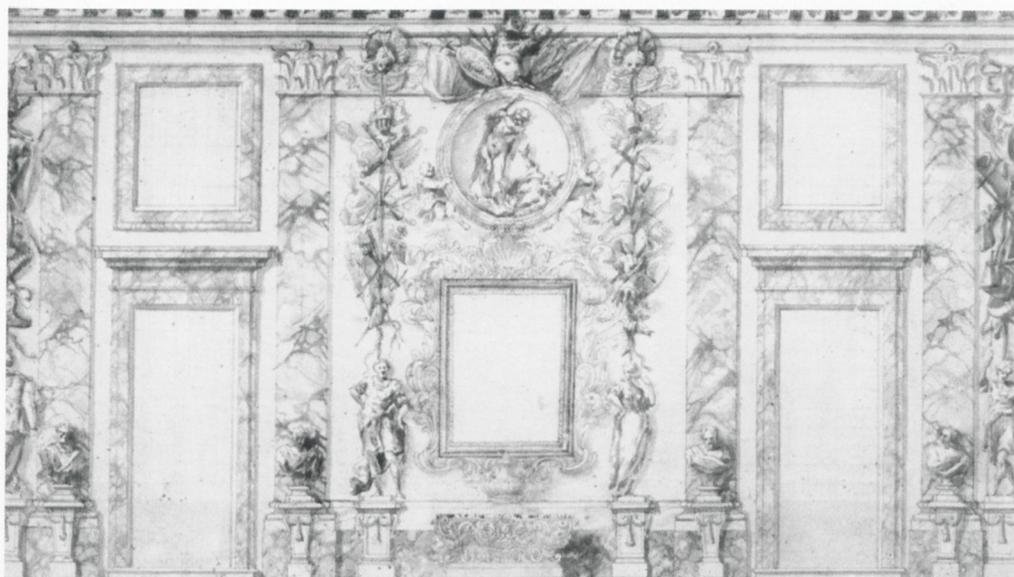
In modo simile al Re Sole a Versailles, anche Lorenzo Onofrio Colonna aveva a poco a poco trasformato il suo Palazzo in una *Regia solis*. Dal 1667 troviamo nei documenti degli accenni a come la nuova decorazione di diverse sale si rifacesse proprio al mito del Sole: ad esempio vi erano degli affreschi dedicati ad Apollo e a Diana, altri celebravano l'Età dell'Oro sotto il dominio di Apollo o paragonavano allegoricamente il padrone di casa con il Sole<sup>66</sup>. Il carro del Sole circondato da colonne araldiche avrebbe rappresentato, qui nella galleria, il momento culminante di ogni visita a Palazzo. Lorenzo Onofrio voleva presentarsi come un signore assoluto, simile al Sole, in modo da sottolineare nuovamente la controversa sovranità della famiglia Colonna. Quasi come effetto collaterale, venne a crearsi così una composizione emblematica: il Sole tra le doppie colonne era inteso, presso la corte imperiale, come un simbolo di rivendicazione al dominio universale<sup>67</sup>. Il fatto che i Colonna di Paliano abbiano cercato il paragone con l'Imperatore, per quanto possa sembrare oggi incredibile e megalomane, ci viene tuttavia confermato in un trattato dell'Archivio Colonna, dove leggiamo: "è commune opinione, che i Principi della Germania e conseguentemente quello di Palliano [Colonna], tanto possono essi nei loro territorij, quanto l'Imperatore medesimo nell'Imperio"<sup>68</sup>.

Carlo Fontana tradusse questa idea del committente in una composizione architettonica che doveva condurre con un progressivo crescendo alla sala del trono: le pareti del salone quadrato ad ovest rimasero inarticolate, la sala mediana della Galleria ricevette un nobile ordine di pilastri di stucco, e soltanto nell'ultimo ambiente ad est e cioè nella sala del trono vi fu un ricco uso di marmo policromo, in modo da sottolineare la solennità del luogo. La decorazione delle pareti della sala centrale non lasciò spazio per dipinti (fig. 2C); possiamo immaginarvi al massimo la presenza di alcune statue. Già questo ci fa capire come la sala fosse pensata più come un luogo di rappresentanza che come una galleria d'arte. Il visitatore doveva essere distratto il meno possibile dal vero centro della scenografia: il Contestabile nella sua sala del trono. La ritmica successione dei pilastri sviluppava addirittura quasi un effetto di risucchio, che portava irresistibilmente verso il podio rialzato.

Poiché nel 1697 due pilastri della sala centrale vennero per prova rivestiti di colori, possiamo supporre che inizialmente lo stucco rimase bianco<sup>69</sup>. Probabilmente era stata prevista una parziale doratura, visto che nel 1693 Rossini afferma che: "li stucchi saranno messi à oro"<sup>70</sup>. Ciò sembra confermato anche dal confronto con la "stanza che fa vestibolo o ricetto avanti all'alcova", che venne rifinita dalle stesse persone e per il medesimo committente più o meno contemporaneamente alla galleria. Dal 1687 Domenico Alio creò proprio qui una ricca decorazione di stucchi secondo un progetto di Carlo Fontana, che fu poi abbondantemente dorata<sup>71</sup>. Un'analogia decorazione della galleria in bianco ed oro sarebbe sicuramente stata al passo con l'ultima moda, visto che proprio nel 1687 Nicodemus Tessin ammirava la galleria del Delfino francese "peinte en or et blanc"<sup>72</sup>.

Forse dobbiamo ancora a Carlo Fontana il progetto, realizzato nel decennio successivo, di rivestire in marmo i fusti delle colossali colonne in peperino; infatti le colonne vennero esplicitamente tralasciate dai lavori in stucco<sup>73</sup> e successivamente misurate, prima dell'ottobre 1686, da uno "scalpellino"<sup>74</sup>. All'interno di una decorazione piuttosto discreta dal punto di vista cromatico, il marmo avrebbe avuto un risalto tale da sottolineare il significato araldico delle colonne e la tematica del Sole della sala del trono. La stanza orientale avrebbe dunque rappresentato il culmine di tutto l'insieme di ambienti, non soltanto per la preziosità delle cornici marmoree delle finestre, ma anche grazie alla sua policromia e al letto dalle ricche dorature.

Nonostante l'impegno, sottoscritto da Alio nel contratto, a realizzare le stucature nel giro di un anno, alla morte di Lorenzo Onofrio Colonna nell'aprile del 1689 la decorazione della galleria era evidentemente ancora incompleta. Nell'autunno del 1689, Robert de Cotte vi-



9. GEROLAMO FONTANA. Progetto per l'articolazione e l'arredo di una parete nella sala centrale della Galleria Colonna (disegno, 1697 circa).

de a Palazzo Colonna “un galerie qui n'est pas fini: les plafon en sont peint et sculpé, le reste n'est pas fini, elle doit estre orné de pillastre de stuc. Il y a deux salon, un à chaque bout, qui ne sont pas fait”<sup>45</sup>. Nel 1693 Pietro Rossini dava ai suoi lettori le seguenti informazioni: “andarete a vedere la Galleria che si lavora continuamente longa 34 larga 6 passi, le muraglie ornate di stucco, e le porte, e le finestre incrostate di giallo antico. Nella volta le Istorie di Marc'Antonio Colonna, che fù Generale nella battaglia di Lepanto, dipinte dalli Pittori Lucchesi. Questa bella fabrica è disegno di Gio. Paolo Tedesco cioè Scior, e quando sarà fornita, sarà una delle belle gallerie di Roma, perché sarà tutta nelle volte dipinta à fresco, e li stucchi saranno messi à oro, ornata di statue, vi sarà quel letto del quale habbiamo parlato di sopra. Vi sono quattro specchi, che si metteranno in questa Galleria con bellissimi fiori dipinti da Mario, e da Gio. Stanchi, e sono li più grandi, che siano in Roma”<sup>46</sup>.

Nel caso in cui Rossini, parlando delle “porte e finestre incrostate di giallo antico”, non si riferisse soltanto alla stanza orientale, sarebbe questa una prima allusione al progetto di sostituire lo stucco architettonico della sala centrale con dei marmi. Filippo Colonna, primogenito di Lorenzo Onofrio, che si attribuiva l'epiteto di “Philippus Maestissimus”<sup>47</sup>, voleva evidentemente superare la magnificenza di suo padre e investì nel completamento della galleria l'immensa somma di quasi 20.000 scudi, di cui la maggior parte per i lavori in marmo<sup>48</sup>. La direzione dei lavori fu affidata a Gerolamo Fontana, che dal 1684 aveva affiancato suo zio Carlo a Palazzo Colonna e che nel marzo del 1689 divenne suo successore in qualità di architetto di famiglia<sup>49</sup>.

In un documento del 1692 appare per la prima volta un “pavimento in mischio” da posare nella galleria<sup>50</sup>, e dal 1694 sono registrati importanti acquisti di marmo e lavori di scalpellini<sup>51</sup>. Come accadde già nella precedente fase della costruzione, gli scalpellini lavorarono direttamente nella galleria: la stanza orientale servendo come deposito di materiali, la stanza occidentale invece provvisoriamente adibita a laboratorio<sup>52</sup>. Lì vennero rivestiti con il “giallo antico” i cilindri in peperino, che poi, tra la fine del 1696 e il 1697, avrebbero rimpiazzato le quattro precedenti colonne in peperino<sup>53</sup>. Una simile spettacolare manovra era stata effettuata da Bernini a San Pietro: Tessin racconta che egli avrebbe “tolto delle colonne in San Pietro, e al loro posto messe altre colonne in marmo, senza danneggiare i capitelli” (“zu S. Pietro die Colonnen herausgenommen, undt sonder Verletzung der Capitelten andere marmorne Colonnen in der stelle gesetzt”)<sup>54</sup>. I cosiddetti “contrapilastrì” accanto alle colonne vennero rivestite con “affricano”<sup>55</sup>, in modo che il marmo nero facesse particolarmente risaltare le colonne gialle (fig. 1, in primo piano). Gerolamo Fontana sviluppò così un “contrapposto” di particolare efficacia, seguendo in ciò un'idea cara al Bernini<sup>56</sup>.

Nel 1697 si apportarono delle modifiche fondamentali nella concezione della galleria. La prima di queste riguardò la decorazione delle pareti della sala centrale: su ogni lato lungo furono murati due assi di finestre (fig. 2D)<sup>57</sup>. Un disegno conservato nella Kunstbibliothek di Berlino sembra riferirsi a questi lavori: qui Gerolamo Fontana propone di colmare i nuovi spazi creatisi con specchi, ampi festoni di trofei e rilievi in stucco con le gesta di Ercole (fig. 9)<sup>58</sup>. Ciò mostra dunque come la chiusura delle finestre non fu tanto dovuta al desiderio di



10. Roma, Galleria Colonna. Parete nord della sala centrale.

aumentare le superfici per i dipinti, quanto piuttosto a nascondere l'irregolare disposizione degli assi delle finestre. In effetti, in questo modo Gerolamo riuscì a far scomparire un difetto che per decenni aveva impedito una convincente articolazione della sala centrale (fig. 2). Non potendo cogliere l'insieme delle pareti laterali che da una prospettiva obliqua (fig. 10), l'occhio non percepisce assolutamente la differenza tra le larghezze degli assi delle finestre murati.

Il disegno di Berlino è molto interessante, proprio perché testimonia di una "fase intermedia" della progettazione. Sia le finestre sia le porte, come anche i pilastri, sono decorate con una marmorizzazione giallina. Che il foglio non riproduca in alcun modo la decorazione in stucco eseguita sotto la direzione di Carlo Fontana lo si desume da due osservazioni: a) le porte-finestre realizzate su disegno di Carlo Fontana avevano le "orecchie" tipiche della produzione di quell'architetto (figg. 2C, 5)<sup>59</sup>; b) lo stucco era bianco<sup>60</sup>. A causa delle diverse forme delle porte, ci sembra da escludere l'ipotesi che il foglio di Berlino voglia soltanto proporre una colorazione in finto-marmo della vecchia decorazione in stucco; sembra invece molto più plausibile che il disegno si basi sull'idea, già accennata nel 1693 da Rossini, di realizzare "porte e finestre incrostate di giallo antico"<sup>61</sup>. Nel 1697 venne invece deciso di esportare il "contrapposto" di giallo e nero, sperimentato sulle pareti frontali, anche alle pareti laterali, in modo da evitare monotomie cromatiche. Così le stucature di Domenico Alio furono per la maggior parte rimosse e sostituite fino alla metà del 1698 dai pilastri in "giallo antico" e dalle cornici per porte e finestre in "africano" (fig. 6)<sup>62</sup>.

Più o meno contemporaneamente furono apportati dei cambiamenti decisivi anche alla concezione della sala orientale. Il passaggio già citato di Rossini testimonia che nel 1693 si pen-

tatura del letto bello levato dall'arcova, che non servi allora, e riportatura".

<sup>59</sup> ACol, I A, 101, nn. 124 e 139; ivi, I A, 105, n. 153; ivi, I A, 106, n. 204; ivi, I A, 111, nn. 151 e 186; ivi, I A, 120, n. 166.

<sup>60</sup> Titolo del dipinto secondo L. Pascoli 1730-1736 [ed. 1992], pp. 288-289. Chiari iniziò l'affresco al più tardi nel giugno del 1698: cfr. ACol, I A, 105, n. 153; ivi, I A, 106, n. 204.

<sup>61</sup> C. Ripa 1603 [ed. 1984], p. 141.

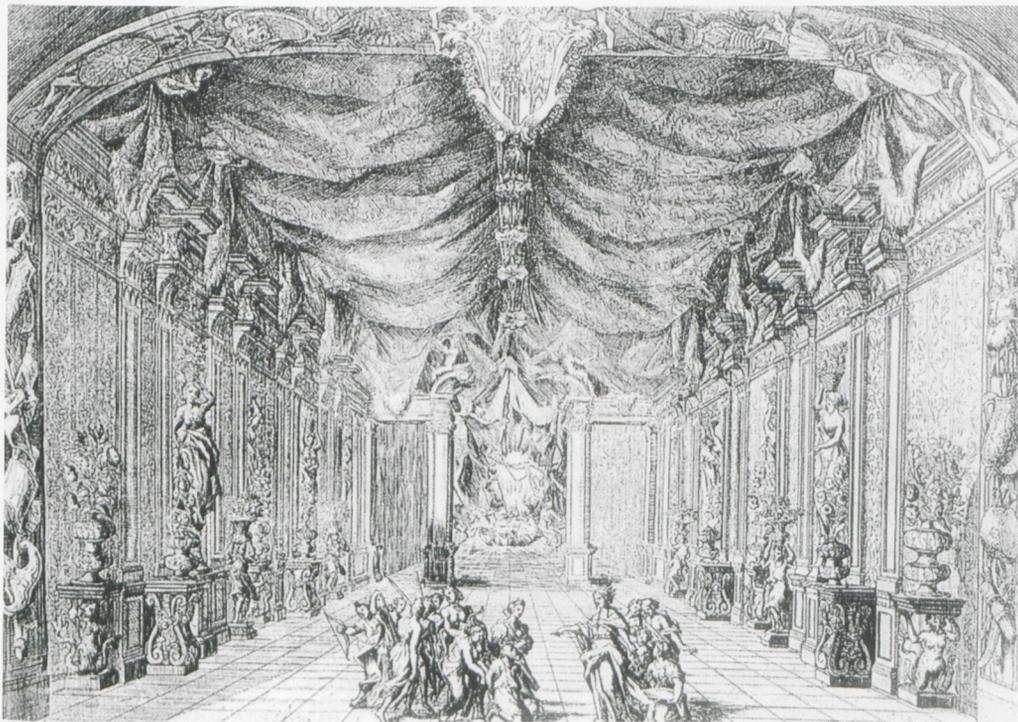
<sup>62</sup> V. Celletti 1963, p. 216; M. Moli Frigola in M. Di Pinto 1985, p. 465; V. Reinhardt 1992, p. 432.

<sup>63</sup> A ciò si riferisce una serie di scritti con la vecchia segnatura III BB, XIX, N. o 21, che si trovava però nella busta "Fondo artisti" (senza segnatura) quando consultai l'Archivio Colonna.

sava ancora di collocarvi il “letto di parata”. Una scenografia ideata da Gerolamo Fontana per il teatro dei Colonna sembra confermare quel progetto, poiché mostra il letto in un contesto simile alla galleria, affiancato da un paio di imponenti pilastri (fig. 11)<sup>63</sup>. All’inizio del 1697, il letto venne per breve tempo portato nella galleria, e poi di nuovo tolto<sup>64</sup>. Al suo posto, sulla parete posteriore della sala orientale, i documenti riportano, dall’estate 1697, un “nicchione” rivestito di marmo che doveva accogliere una statua di Marcantonio Colonna<sup>65</sup>. Questo escludeva una contemporanea esposizione del letto, perché avrebbe nascosto la scultura. Filippo Colonna introdusse quindi una “musealizzazione” del concetto di sala del trono: mentre il letto, l’equivalente di un trono, avrebbe in un certo senso rappresentato l’attuale padrone di casa (era, in effetti, stato costruito per la sua nascita), l’intenzione di Filippo era ora di portare al centro della scenografia lo storico eroe Marcantonio. Al tempo stesso, l’idea del trono fu trasferita nel nuovo affresco del soffitto di Giuseppe Bartolomeo Chiari, che raffigura “D. Marcantonio Colonna condotto da Ercole all’immortalità” (fig. 12)<sup>66</sup>. La personificazione dell’“Eternità”, riconoscibile grazie al suo uroboro<sup>67</sup>, conferisce all’eroe della battaglia di Lepanto un posto nella cerchia degli eroi antichi, indicandogli un trono vuoto davanti a lei. Constatiamo dunque nuovamente una “storicizzazione” del concetto di sala del trono, sui cui motivi possiamo solo formulare delle ipotesi: forse Filippo non trovava più necessaria la pomposa messa in scena di sé quale monarca “assoluto”, perché la sua posizione nella società era stata ormai consolidata? Infatti la sua promozione ad “ambasciatore straordinario perpetuo” nel 1693 aveva sensibilmente aumentato il suo rango, mentre il divieto del nepotismo e il tramonto degli Orsini fecero contemporaneamente diminuire il numero dei rivali.<sup>68</sup>

Alla fine del 1698 si arrivò ad un’ulteriore modifica del progetto. Il 17 ottobre di quell’anno, Innocenzo XII concesse il permesso di congiungere la galleria e il giardino dei Colonna mediante un ponte sopra via della Pilotta.<sup>69</sup> In seguito a ciò, Gerolamo Fontana ideò la grande porta finestra già menzionata sulla parete posteriore della sala orientale<sup>70</sup>: il punto focale dell’asse visivo, pensato prima come luogo ideale per la figura imponente di Marcantonio, si trasformava ora in un’apertura verso l’esterno. La statua del Colonna fu spostata nel giardino, dove continuava a creare il punto di fuga di tutta la scenografia (fig. 5)<sup>71</sup>. Sul fondo opposto della galleria Gerolamo creò un *pendant* ottico (fig. 14)<sup>72</sup> allargando una finestra preesistente, inquadrandola con una cornice ugualmente ricca e aggiungendovi un piccolo balcone dal quale il Contestabile avrebbe potuto, ad esempio in caso di feste, mostrarsi alla folla<sup>73</sup>.

L’apertura della galleria verso il giardino lascia trasparire un atteggiamento più “rilassato”, ma allo stesso tempo ebbe con ogni probabilità una ragione pratica. Fu evidentemente in occasione delle sue seconde nozze con Olimpia Pamphilj (avvenute nel novembre del 1697),



11. GEROLAMO FONTANA. Scenografia per l’opera “La caduta del regno dell’Amazzoni”, rappresentata nel Teatro Colonna (1690).

<sup>70</sup> ACol, I A, 112, n. 200. La ricchissima decorazione in stucco è di Carlo Roncati: ivi, I A, 111, n. 160.

<sup>71</sup> La prospettiva architettonica in cui si trova la statua insieme alle figure di Fabrizio e di Prospero Colonna, è datata al 1713 dall’iscrizione (G. Vasi 1761 [ed. 1992], Libro decimo, p. XXIX), ma già in documenti del 1701-1703 possiamo rintracciare l’idea di costruire un “anfiteatro” di fronte all’uscita della Galleria per collocarvi la statua: ACol, I A, 114, n. 144; ivi, I A, 120, n. 130.

<sup>72</sup> ACol, I A, 106, n. 204; ivi, I A, 108, nn. 121, 156 e 157; ivi, I A, 111, nn. 151, 160 e 186.

<sup>73</sup> Bisogna tener presente che la terrazza visibile in fig. 14, insieme al cosiddetto “coffeehouse”, fu realizzata solo nel 1731-1733. (J.A. Pinto 1976, pp. 153-173.) Prima, la grande finestra della galleria formava con la sua balconata un elemento predominante della facciata del palazzo. Poiché in genere i balconi sono una componente caratteristica della sala grande, possiamo ritenere questo un ulteriore indizio per la rivalutazione della galleria in sala grande, di cui si parla oltre. Cfr. C.L. Frommel 1973, I, pp. 68-69.



<sup>74</sup> Dobbiamo citare qui in particolar modo la nuova decorazione della cosiddetta "Sala dell'Apoteosi di Martino V" (a partire dalla fine del 1697, finanziata probabilmente con la ricca dote Pamphilj). Il dipinto del soffitto di Benedetto Luti non fu posato intorno al 1720 (come ritiene E.A. Safarik 1999, p. 152), ma già nell'agosto del 1700: A Col, I B, 34, fol. 840; ivi, I A, 111, n. 139. Cfr. C. Strunck 2007b, pp. 119-123.

<sup>75</sup> ACol, I A, 111, n. 186. ASR, Notai A. C., vol. 5782, Joseph Peruginus, f. 3v.

<sup>76</sup> ACol, I A, 111, nn. 151, 153. I capitelli decorati con sirene, che alludevano ad una vecchia impresa dei Colonna, erano stati realizzati da Luca Berrettini: si veda la sua fattura per lavori dal 15 settembre 1667 al 18 novembre 1669 (ivi, I A, 52).

<sup>77</sup> Un conto del falegname Canavese per l'anno 1699 (ACol, I A, 108, n. 179) annota sotto il 7 luglio 1699: "attaccato li quadri nella galleria in più e diverse volte calati abasso dalle finestre dell'appartamento alla Pilotta e tirati nella galleria".

<sup>78</sup> G. Corti 1937, p. VIII; E.A. Safarik 1999, p. 136.

<sup>79</sup> ACol, I A, 105, n. 153; ivi, I A, 106, nn. 204 e 226; ivi, I A, 108, n. 121; ivi, I B, 34, fol. 720. Il pavimento in marmo delle due sale adiacenti data invece del 20° secolo: P. Grazioli Medici 1993, pp. 349-354. Originariamente vi era stato posto un "ammattonato fatto de quatri fatti fare a posta" risp. "fatto di quadri grandi capati" (ACol, I A, 112, n. 200).

<sup>80</sup> Le dorature e le decorazioni pittoriche vennero saldate soltanto nel 1703 (ACol, I A, 120, n. 166), ma erano state eseguite nel 1699, come attestano le ricevute dell'indoratore Corallo in I A, 107 (nn. 54, 59, 64, 67, 70) ed il libro mastro I B, 34, fol. 720.

<sup>81</sup> Vedi nota 77. Sulla sistemazione delle statue cfr.: ACol, I A, 108, n. 121; sul loro restauro vedi ivi, I A, 107, presso nn. 69, 82, 95; ivi, I A, 108, n. 139.

<sup>82</sup> Come già esposto, Schor iniziò nel 1665 ad affrescare la sala centrale, completata nel 1686 da Filippo Gherardi. Già a partire dal 1682 uno scambio epistolare con Luca Giordano documenta il progetto di dipingere i tre ambienti, che fu poi realizzato solo a partire dal 1692 per mano di Sebastiano Ricci e, poi, di Giuseppe Bartolomeo Chiari. Poiché l'affresco di Chiari è epigraficamente datato al MDCC e visto che sono conservati i documenti dei regolari pagamenti versatigli (per una somma totale di 600 scudi) soltanto per l'anno 1699, possiamo ipotizzare che con il cambio del secolo l'opera fosse ormai per la maggior parte completata. Un successivo pagamento di 200 scudi nel luglio 1701 si riferiva esplicitamente a "ritocchi", e lo stesso vale forse anche per i 157,50 scudi che

che Filippo Colonna decise di rinnovare parzialmente l'appartamento adiacente alla galleria, per potervi abitare<sup>74</sup>. Il lussuoso appartamento "alla Pilotta", in cui aveva vissuto fino allora, lo cedette a suo fratello minore Carlo, che nel 1696 era diventato Maggiordomo papale e che nutriva speranze di vestire la porpora cardinalizia<sup>75</sup>. Poiché soltanto quell'appartamento che dava su via della Pilotta permetteva l'accesso al giardino, la costruzione di un ponte tra la galleria e il giardino diventava quasi una necessaria conseguenza della nuova organizzazione degli appartamenti. Prima di lasciarlo al fratello, il Contestabile fece "saccheggiare" la sua vecchia dimora: le verdi colonne di marmo con i capitelli composti da sirene, che introducevano all'alcova, furono utilizzati per il nuovo "portone" della galleria (figg. 5, 13)<sup>76</sup>, ed anche i preziosi quadri conservati nell'appartamento "alla Pilotta" trovarono finalmente un posto nella grande galleria<sup>77</sup>.

Mentre finora si riteneva che la Galleria Colonna sarebbe stata completata nel 1703 o addirittura nel 1725<sup>78</sup>, i documenti indicano che tutti i lavori essenziali erano già stati ultimati nel 1700. Come si è visto in precedenza, i lavori in marmo alle pareti della sala centrale erano stati completati nell'estate del 1698; successivamente venne posato il pavimento marmoreo<sup>79</sup>, le trabeazioni e i trofei in rilievo furono dorati, parapetti ed "archetti" delle finestre ricevettero una decorazione a battaglie e grottesche<sup>80</sup>, e nella galleria trovarono sistemazione statue e quadri<sup>81</sup>. Gli affreschi sulle volte delle tre sale furono ugualmente completati per la maggior parte entro il 1700<sup>82</sup>, così come la cornice della grande porta-finestra occidentale (fig. 14). Evidentemente i Colonna miravano a poter utilizzare la galleria già in occasione del-

le numerose feste che diedero durante il Giubileo<sup>83</sup>. Gli ultimi lavori (soprattutto per il “portone” orientale) proseguirono fino a settembre 1700<sup>84</sup>; in seguito, i libri contabili registrano soltanto pagamenti a saldo di opere già eseguite per piccole migliorie oppure per arredi, come ad esempio, per la fattura di *consolles* e di piedistalli per la galleria<sup>85</sup>. Nell’anno 1700 Pietro Rossini poteva dunque affermare con ragione, nella nuova edizione della sua guida di Roma, che la galleria fosse “finita”<sup>86</sup>.

In conclusione, quindi, come possiamo valutare il contributo architettonico di Gerolamo Fontana? Senza dubbio, le due *aedicule* da lui progettate (figg. 5, 14) non testimoniano di una straripante originalità, e le severe cornici delle finestre della sala centrale (figg. 6, 9) non possiedono la giocosa eleganza delle cornici che Carlo Fontana aveva ideato per la sala orientale (fig. 5, finestre laterali). Inoltre va considerato che le due iniziative principali degli anni ’90 del Seicento non furono decisioni dell’architetto, ma del committente: la prima, oltremodo costosa, che doveva derivare quindi da Filippo Colonna stesso, di far sostituire le stucature iniziate da Carlo Fontana con una dispendiosa decorazione marmorea; la seconda, di sostituire il “letto di parata” con una statua e successivamente con una porta al giardino, cosa che cambiò decisamente la funzione della Galleria – anche questa modifica, così rilevante, poteva essere presa soltanto dal padrone di casa in persona, e non dall’architetto. Nonostante le riserve qui citate, la prestazione di Gerolamo Fontana non andrebbe però sottovalutata. Egli aveva, sì, avuto la fortuna di poter costruire su idee di Bernini e di Carlo Fontana, ma dimostrò anche di possedere la capacità di fondere queste diverse idee in un’opera unitaria ed armoniosa.

Particolarmente efficace si rivelò l’idea di Gerolamo di murare due assi di finestre su ogni lato della sala centrale della galleria. L’accorgimento dissimulò abilmente l’irregolare originaria distribuzione degli assi delle finestre, risolvendo così non solo un problema che aveva tormentato i predecessori del Fontana, ma riuscendo allo stesso tempo a creare per la prima volta alcune grandi superfici espositive nella sala centrale (figg. 2, 9, 10). Ora che i quadri vennero collocati in tutte e tre le sale della galleria, l’effetto fu quasi di trascinare verso il basso la policromia degli affreschi delle volte. La netta separazione di partenza tra pareti e soffitti, architettura e pittura veniva così superata e ne risultava un’atmosfera cromatica simile in tutti gli ambienti, ulteriormente rafforzata dall’uso costante del marmo giallo e delle dorature. Gerolamo inquadrò le superfici espositive con “megacornici”, create dai pilastri laterali, dalle fasce orizzontali di trofei e da un ininterrotto zoccolo di marmo (fig. 10), integrando cioè pure queste superfici vuote nel sistema decorativo rigidamente simmetrico (fig. 15).

Anche la regia delle luci puntava verso l’unitarietà. Gli assi delle finestre murate e le cornici nere intorno alle finestre riducevano l’esagerata luminosità della sala centrale, mentre le nuove grandi porte-finestre alle estremità della galleria portavano maggior luce nelle sale adiacenti. Il risultato era quindi una situazione luminosa complessivamente più equilibrata (fig. 3). Le due nuove architetture ad *aedicula* rispecchiavano inoltre la forma dei due grandi passaggi, collegando così otticamente i tre ambienti (figg. 1, 5, 14).

Gerolamo Fontana riuscì in modo notevole a non trasformare la volontà di uniformazione in monotonia, ma al contrario, creò “unione nella molteplicità”. Impiegò coscientemente l’effetto di “contrapposto” tra i marmi neri e gialli e mantenne l’idea di Carlo Fontana, di articolare i tre ambienti secondo il principio del crescendo. Nonostante, ad esempio, le due *aedicule* menzionate abbiano una struttura simile, quella della stanza orientale rialzata si distingue per l’uso del “verde antico”, altrimenti assente nella galleria, per una più ricca decorazione in stucco e per l’impiego di colonne con capitelli “araldici”, simboleggianti la nobiltà dei Colonna (figg. 5, 13)<sup>87</sup>. La gerarchizzazione dei due saloni quadrati è, inoltre, riconoscibile anche nel fatto che i documenti contabili parlano di “2 stanzioni da *capo* e *piedi* la suddetta galleria”<sup>88</sup>. Ciò si tradusse perfino nel criterio di esposizione: infatti “a piedi” della Galleria venivano presentate soprattutto opere “calpestabili” (paesaggi), mentre “da capo” vi erano soprattutto “capi” (ritratti) (fig. 15)<sup>89</sup>. Intorno al capofamiglia dei Colonna si raggruppavano quindi nella sala orientale non soltanto gli antichi eroi (fig. 12), ma anche moderni “uomini illustri” – una riunione di nobili personaggi che nuovamente sottolineava la particolare importanza di questo luogo e quindi generava un crescendo, nonostante l’allineamento formale degli ambienti. Nel salone “da capo”, originariamente concepito come sala del trono, architettura, affreschi e pitture si univano in una metafora antropomorfa per visualizzare la preminenza del “capogoverno” dei stati colonnesi.

È grazie al lavoro di Gerolamo Fontana, che oggi la Galleria Colonna ci appare come un complesso armonioso, anche se la storia della sua progettazione è stata contrassegnata da



13. Galleria Colonna. Capitello con sirena araldica nel “Portone” della sala orientale.

14. Galleria Colonna. Veduta dalla sala centrale attraverso l’adiacente sala occidentale verso il “Coffeeshouse”.

Chiari ricevette nel novembre 1700. Vedi ACol, I B, 34, fol. 729 e le ricevute controfirmate da Chiari in I A, 107 (presso nn. 39 e 69) come pure in I A, 113 (presso n. 74).

<sup>83</sup> C. Strunck 2007b, pp. 344-347.

<sup>84</sup> ACol, I A, 111, nn. 151, 153, 160.

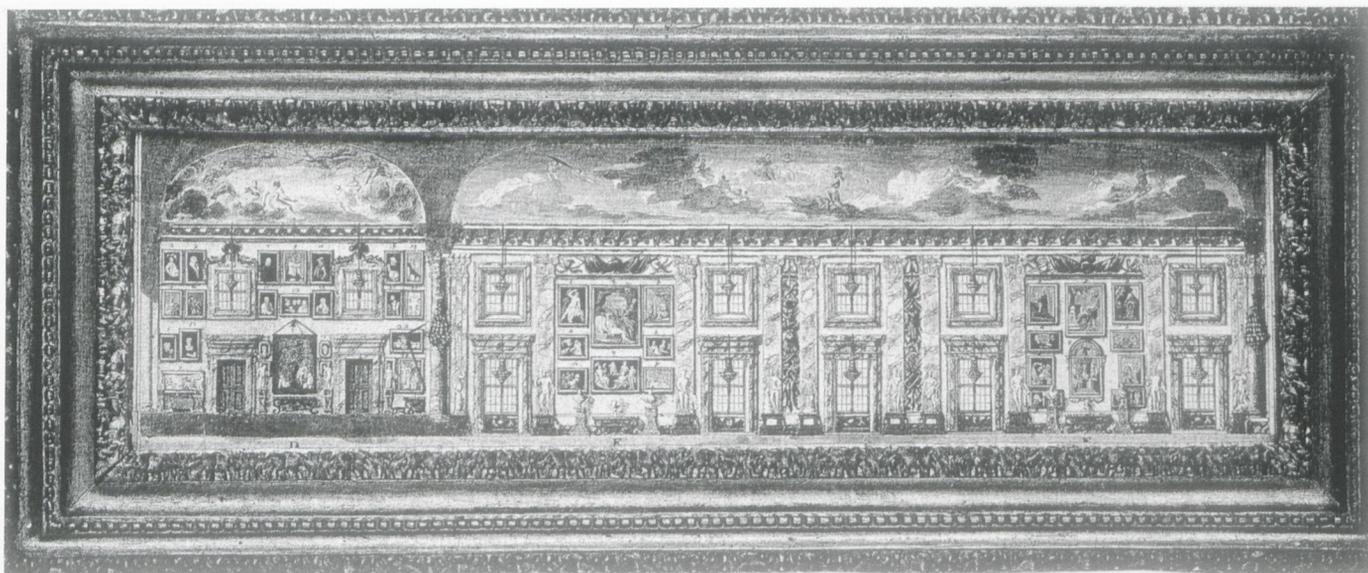
<sup>85</sup> Ivi, I B, 34, ff. 804, 881, 982.

<sup>86</sup> P. Rossini 1693 [ed. 1700], p. 57.

<sup>87</sup> Vedi nota 76. Per l’iconografia delle sirene dei Colonna cfr. E.A. Safarik 1999, pp. 44-46.

<sup>88</sup> Ad esempio ACol, I A, 95, n. 162.

<sup>89</sup> La fig. 15 mostra purtroppo soltanto la sala centrale e la sala orientale adiacente (“da capo”), e non la sala di paesaggi “a piedi” della galleria. È però possibile evincerne gli arredi dall’inventario del 1714: E.A. Safarik 1996, pp. 287-290.



15. S. COLONNELLI SCIARRA. Sezione longitudinale della Galleria Colonna, parete meridionale (disegno acquarellato, 1730 circa; Roma, Collezione Colonna).

una mancanza di continuità e da numerosi cambiamenti. La tendenza, che possiamo notare un po' ovunque nel XVII secolo, di elevare le gallerie a luogo principale di rappresentanza del palazzo (invece che la sala grande)<sup>90</sup>, raggiunse un suo culmine quando nel 1674 Gianlorenzo Bernini progettò la trasformazione della Galleria Colonna in sala del trono. Carlo e Gerolamo Fontana proseguirono, ognuno a modo proprio, questa idea: Carlo si adoperò per far risaltare la sala orientale, destinata al trono, mediante un crescendo dei materiali e dei colori; mentre Gerolamo cercò di evocare lo splendore di sale imperiali o papali grazie alle sontuose decorazioni in marmo estese a tutta la galleria<sup>91</sup>. Il lusso dei materiali e degli arredi, come pure la nota dominante di giallo e oro, palesavano che Palazzo Colonna voleva essere inteso come una nuova *domus aurea* – un obiettivo che d'altronde era stato formulato fin dal lontano 1652<sup>92</sup>.

La frenetica ricerca di affermazione della posizione sociale, così determinante per la storia progettuale della galleria, poco prima del suo compimento fu però all'improvviso allentata, e l'idea della sala del trono accantonata. Quel ultimo concetto, estremamente scenografico ed elaborato dall'esperto di teatro allora più in voga, in parte anche "sperimentato" nel Teatro dei Colonna, cedette il passo ad una forma di rappresentazione di sé meno presuntuosa. L'apertura verso il giardino e la presentazione della grande collezione di quadri, resa possibile solo in seguito alle modifiche apportate da Gerolamo Fontana, rendevano la Galleria Colonna principalmente un luogo di svago, richiamando la funzione originale delle gallerie. Anche se l'inconfondibile, innovativa e molto influente struttura tripartita della Galleria Colonna è da mettere in conto al Bernini, fu comunque merito di Gerolamo Fontana essere riuscito ad amalgamare, nonostante tutte le modifiche in corso d'opera, il vecchio ed il nuovo in un insieme convincente, che riscosse l'ammirazione generale: "la meraviglia non solo di Roma, ma anco dell'Italia"<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> C. Strunck in D. Büchel, V. Reinhardt 2001, pp. 203-215, 221.

<sup>91</sup> Il "pavimento di mischio" della Galleria Colonna, di oltre 400 metri quadrati, era unico nel suo genere nei palazzi privati della Roma del Seicento, e rivaleggiava con il lusso papale, in particolare con la "sala regia" del Vaticano, la più raffinata sala di ricevimenti papale, anche questa ornata da un notevole pavimento in marmo. Cfr. A. Di Castro in *Marmorari e Argentieri a Roma* 1994, pp. 17, 292 s., 310.

<sup>92</sup> Una leggenda, documentata fino al XVIII secolo, identificava la mitica *domus aurea* nelle rovine che si trovano dietro il Palazzo Colonna. A questa fece allusione il Cardinale Girolamo Colonna, quando nel 1652 affisse all'ingresso del piano nobile del palazzo una maschera della Medusa con la seguente iscrizione: "In hac aurea domo/ memoriam Neronis habes/ non facta/ Medusae caput non damna/ monumentum/ huic solo datum esse/ placare Medusas/ non ferre Neronis" (F. Carinci, H. Keutner, L. Musso, M.G. Picozzi, 1990, pp. 16, 22). All'ospite colto doveva dunque sembrare ovvio, che il Palazzo Colonna volesse apparire come una nuova *domus aurea*. Cfr. C. Strunck 2007b, pp. 55-59, 74-88.

<sup>93</sup> P. Rossini 1693 [ed. 1700], p. 57.