

# La Cappella di San Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona

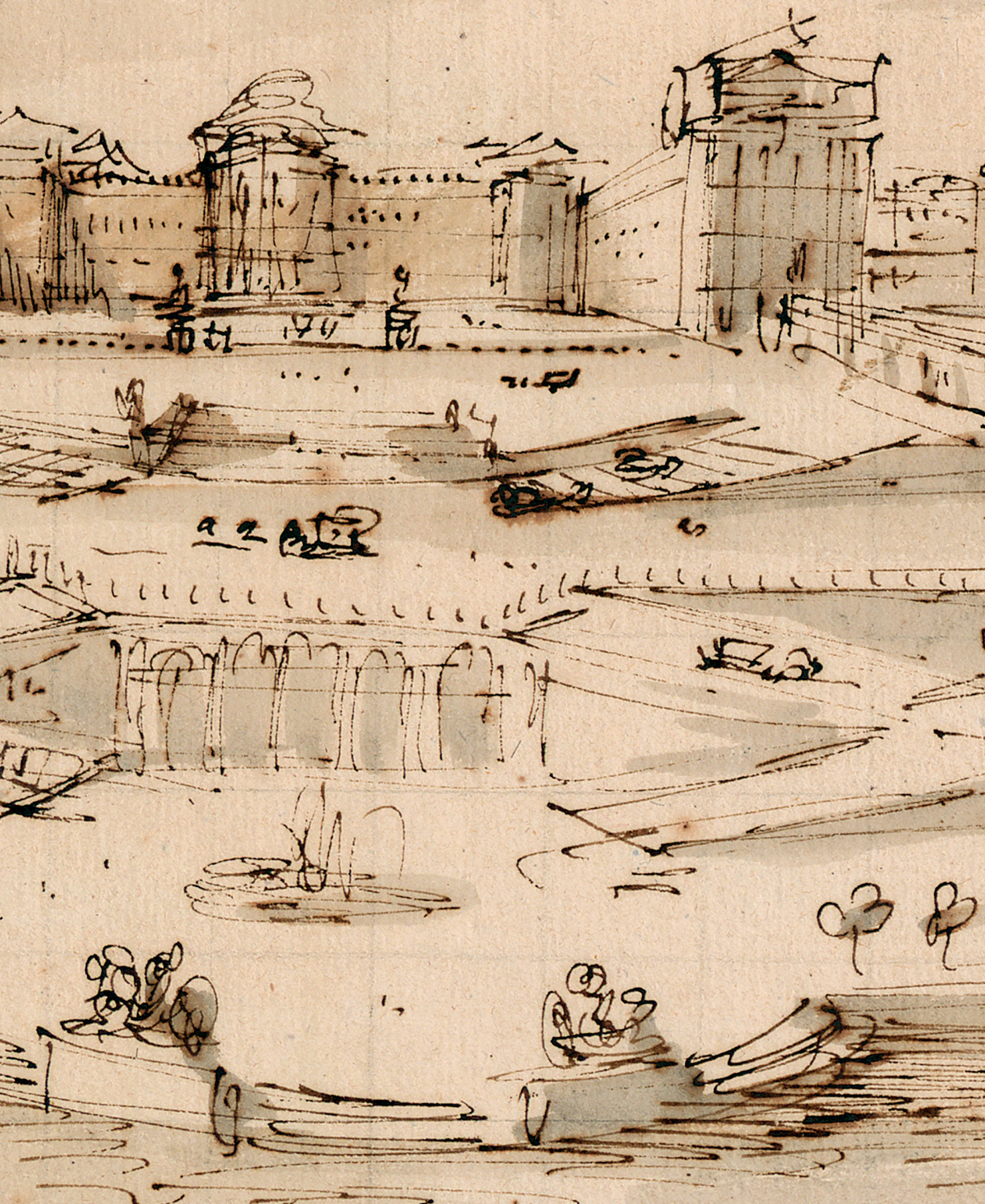
**COMMITTENZA, COSTRUZIONE, COLLEZIONI**

A cura di TERESA LEONOR M. VALE

S  
C  
A  
L  
A







meno giorno





PARTE I  
LA COMMISSIONE



# Una cappella per il Re del Portogallo: la storia controversa di una commissione straordinaria

**António Filipe Pimentel**

## 1. Storia, leggenda e storiografia

La storia della Cappella di San Giovanni Battista ebbe inizio nel 1742, con la seguente comunicazione all'ambasciatore del Portogallo a Roma: "quer S. Magestade se faça logo um desenho pelo melhor architecto, que presentemente se acha em Roma" (Sua Maestà desidera che sia immediatamente fatto un disegno dal miglior architetto che si trovi attualmente a Roma)<sup>1</sup> e terminò nel 1747, quando la cappella fu caricata su una nave per essere trasportata a Lisbona insieme al suo tesoro.<sup>2</sup> Nonostante fosse chiaro fin da subito che si trattava di un complesso artistico dal valore indiscutibile, la leggenda che lo riguardava (e che ne contaminò la storia) si consolidò grazie ai riferimenti contenuti nel *Gabinete Histórico* di Frate Cláudio da Conceição già agli inizi del secolo XIX.<sup>3</sup>

Secondo l'autore, visitando l'antica chiesa ignaziana (fig. 1) il monarca aveva notato il contrasto tra il lusso ostentato dalla maggioranza delle cappelle e l'aspetto

pp. 14–15  
Schizzo del Palazzo Reale  
e della Chiesa Patriarcale  
di Lisbona  
Filippo Juvarra, 1719  
(Vedere fig. 5)



Fig. 1  
Chiesa di San Rocco  
(visione d'insieme)





**Fig. 2**  
 Allegoria per Giovanni V  
 (San Giovanni Battista)  
 Charles de Rocheford  
 (incis.), Pierre-Antoine  
 Quillard (aut.),  
 Incis., Lisbona, 1732  
 Acquaforte, bianco e nero  
 Biblioteca Nacional de  
 Portugal, Lisbona  
 (referenza E.693A)

dimesso di quella dedicata a San Giovanni Battista. Trattandosi del suo santo patrono, il Re decise quindi di incaricarsi della sua cura e protezione. Una volta costruito e approvato il relativo modello, la cappella fu eseguita, assemblata e consacrata a Roma e il Papa stesso celebrò la messa al suo interno. Fu poi smontata, trasferita in Portogallo e ricostruita nel luogo che le era stato destinato. La cappella fu aperta al pubblico per la prima volta nel 1751 – troppo tardi per Giovanni V, deceduto quasi sei mesi prima (fig. 2).<sup>4</sup>

Da allora, la cappella è stata oggetto di ammirazione per via del suo splendore senza tempo e dell'oggettiva maestria della sua esecuzione.<sup>5</sup> Essa è stata, soprattutto, considerata "peça isolada no contexto artístico português" (un pezzo unico nel

contesto artistico portoghese),<sup>6</sup> "monumento que anuncia já o neoclassicismo" (un monumento che preannuncia il neoclassicismo),<sup>7</sup> ma anche una manifestazione esplicita (e violenta) del contrasto formale tra la tradizione nazionale barocca e conservatrice e le tendenze classicizzanti e innovatrici che, già all'epoca, dominavano la creazione artistica romana.<sup>8</sup>

Soltanto negli ultimi anni si è assistito a una nuova fase di attenzione e ricerca nei confronti della Cappella di San Giovanni Battista.

## 2. Politica, diplomazia e devozione

Tuttavia, il resoconto devoto di Padre Cláudio non è immune dalle critiche. Vi si riscontrano vari argomenti controversi, in particolare quello che costituisce l'elemento fondante della storia: il fatto che la cappella fosse dedicata al santo eponimo del monarca.<sup>9</sup> A Sousa Viterbo non sarebbe sfuggito, come emerge chiaramente dalla documentazione, che la cappella in origine era dedicata allo Spirito Santo.<sup>10</sup> In tale contesto, sembra chiaro che l'associazione della cappella al santo protettore del monarca sia stata il risultato di un desiderio del Re: espressione di un intento di celebrazione simile a quello perseguito da suo zio Manuel I due secoli prima.<sup>11</sup>

L'evocazione metaforica del sovrano s'inserirebbe, di fatto, in un quadro di esaltazione programmatica della sua regalità, della quale il piano architettonico del presbiterio della Basilica Reale di Mafra<sup>12</sup> (figg. 3 e 4) costituì anch'esso una tappa fondamentale. Tale consapevolezza ci obbliga, quindi, a considerare tutto il complesso procedimento costruttivo della sontuosa cappella, così come le decisioni prese in tale ambito, sotto una nuova luce.

Un fatto, però, sembra oggi essere fuori discussione: l'erroneità della tradizionale convinzione che questo fosse "peça isolada no contexto artístico português" (un elemento isolato nel panorama artistico portoghese).<sup>13</sup> La cappella, infatti, fu parte





integrante dell'ambizioso progetto che costituì l'epicentro del sistema simbolico e ideologico del regno di Giovanni V: la Basilica Patriarcale, istituita nel 1716 e collocata nella Cappella Reale del Palazzo Ribeira. Quel che sappiamo oggi su questa grande impresa ci obbliga a riconoscere – tanto per la somiglianza delle scelte estetiche<sup>14</sup> quanto per la sua larga scala – che la Cappella di San Giovanni Battista è una sorta di “supplemento”<sup>15</sup> alla Patriarcale.

Si ricostituiva così, a Lisbona, il vincolo cerimoniale esistente a Roma tra la Chiesa del Gesù e la Basilica Pontificia, sotto l'egida del patriarca cittadino, Tomás de Almeida, tra l'altro dichiarato discepolo intellettuale dei padri gesuiti<sup>16</sup> – operazione di evidente rilevanza nel quadro ideologico del riconoscimento della circoscrizione amministrativa di Lisbona come “Roma dell'Occidente”.

Le commissioni, espressione di una combinazione d'interessi politici e liturgici, erano assegnate parallelamente nella Città Eterna tramite le stesse vie diplomatiche e dirette esattamente allo stesso circolo di artisti. Esse avevano un obiettivo: la Patriarcale, opera coordinata da João Frederico Ludovice.<sup>17</sup> Furono gli stessi Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli, gli architetti romani della cappella, i responsabili delle

**Fig. 3**  
Palazzo Reale di Mafra  
(vista della facciata)





Fig. 4  
Presbiterio della Basilica  
Reale di Mafra

commissioni destinate alla Patriarcale nel corso della cui esecuzione si ripeterono gli stessi episodi di critica e rifiuto dei progetti inviati da Roma che contraddistinsero anche i lavori della cappella, insieme al peculiare “dialogo disegnato” svoltosi tra Lisbona e la città papale.<sup>18</sup>

Sulla scelta di Roma per l’esecuzione di questa commissione sarà pesata la sua centralità come palcoscenico della diplomazia internazionale, e in particolare del potere cattolico. La capitale fu sin dall’inizio l’obiettivo principale dell’opera di autopromozione del regno di Giovanni V all’estero e, di conseguenza, anche della sua diplomazia in campo artistico. Quest’ultima trovò espressione nell’importazione di opere d’arte e di artisti per interventi locali, rapidi e chiaramente intesi come strumento di affermazione e propaganda.<sup>19</sup> Si intrecciavano, così, le relazioni (e le conseguenti tensioni) di natura strettamente politica e diplomatica con quelle più specificamente culturali e artistiche.<sup>20</sup>

Non è un caso che l’avvio dei lavori sulla tripla commissione (che includeva la Patriarcale, la Cappella di San Giovanni Battista e il rispettivo tesoro)<sup>21</sup> sia coinciso con la concessione del titolo di *Majestade Fidelíssima* ai sovrani portoghesi e soprattutto con il diffondersi di voci riguardo a un calo sempre maggiore degli utili della Corona lusitana, che si ritenne necessario bloccare a Roma, fulcro della diplomazia internazionale.

In tale contesto, è molto probabile che la commissione della straordinaria cappella, eseguita scrupolosamente nelle stesse botteghe e in piena concomitanza cronologica e amministrativa con la stupefacente opera di rinnovamento estetico della Patriarcale, abbia costituito effettivamente un “programma annesso”, destinato a rinforzare l’effetto politico-diplomatico desiderato dall’amministrazione di Giovanni V: quello di fornire alla corte di Lisbona uno scenario liturgico all’altezza delle proprie ambizioni e dell’affermazione internazionale della Corona portoghese, mirando a esibire una capacità finanziaria illimitata con il fine di dissipare chiaramente e definitivamente qualunque dubbio.

È in tale serie di circostanze che risiede la spiegazione di fondo non solamente del carattere singolare, complesso e inesorabile della sua esecuzione a cavallo tra Lisbona e Roma, ma anche della conversione della piccola “Capella de Mosaico,



o melhor que fosse possível” (cappella di mosaico, della miglior qualità possibile) nell’asse intorno al quale avrebbe dovuto essere elaborato lo straordinario tesoro di oreficeria, ornamenti e oggetti liturgici che sarebbero andati a costituire “um dos mais importantes museus de arte decorativa italiana da época” (uno dei musei più importanti di arte decorativa italiana dell’epoca).<sup>22</sup>

### 3. Dalla Patriarcale alla Cappella Reale di San Giovanni Battista

Per i motivi illustrati sopra, è importante ripercorrere il procedimento di trasformazione della Cappella Reale, nella sua successiva elevazione al ruolo di Collegiata, nel 1710, e di Basilica Patriarcale nel 1716, e la grande evoluzione che sarebbe culminata, nel 1746, nella sua nuova consacrazione.

Infatti, svolgendosi in una corte che non contava su dimensioni grandiose e in un Paese in cui la posizione sociale era misurata secondo i parametri ecclesiastici, lo spettacolo di corte non poteva non utilizzare, a proprio vantaggio, le risorse fornite dalla pompa liturgica, tramite un procedimento di appropriazione che era, del resto, favorito dalle evidenti affinità con il cerimoniale aulico.<sup>23</sup> I grandiosi allestimenti religiosi permettevano così al monarca di portare a termine in maniera brillante gli impegni quotidiani del protocollo di corte, senza fare esagerate concessioni al settore aristocratico e, allo stesso tempo, garantivano il supporto di una Chiesa lusingata dalla fedeltà regia e progressivamente sottomessa da una politica dichiaratamente basata sui regi benefici.

Fu nel contesto drammatico della Restaurazione dell’indipendenza, nel 1640, e nel quadro delle teorie del gallicanismo, che scossero la Chiesa francese nei secoli XVI e XVII, che fu presa in considerazione per la prima volta la possibilità di organizzare la gerarchia ecclesiastica nazionale in maniera amministrativamente indipendente dalla sede pastorale di Roma. Si intese così collocare la Chiesa portoghese sotto l’autorità di un patriarca. Essa sarebbe stata subordinata alla Sede Apostolica solo riguardo alle materie dogmatiche e morali. Mezzo secolo dopo, il tema tornava ad affiorare nel contesto del consolidamento dell’assolutismo regio. Una volta istituita la Patriarcale nella Cappella Reale del Palazzo Ribeira, la cui titolarità spettava al patriarca, la nuova metropoli di Lisbona occidentale avrebbe goduto, di fatto, della struttura di un Vaticano in miniatura.<sup>24</sup> Tuttavia, gli anni appena trascorsi non erano stati particolarmente propizi alle grandi imprese. Il coinvolgimento del Portogallo nelle guerre di successione in Spagna, le conseguenti difficoltà economiche e l’instabilità sociale avevano costituito ostacoli permanenti ai propositi innovatori perseguiti dal monarca ed è probabile che le riforme realizzate risentissero di una certa mancanza di coordinazione dovuta a tali circostanze.<sup>25</sup>

Di tali condizioni beneficiò l’impresa parallela del Convento di Mafra il quale, eretto sotto la direzione di Ludovice e reso operativo negli anni in cui si concretizzava l’espansione liturgica della Cappella Reale, avrebbe assistito, negli anni 1721–1722, a una radicale riconfigurazione. L’area edificata fu quadruplicata, creando

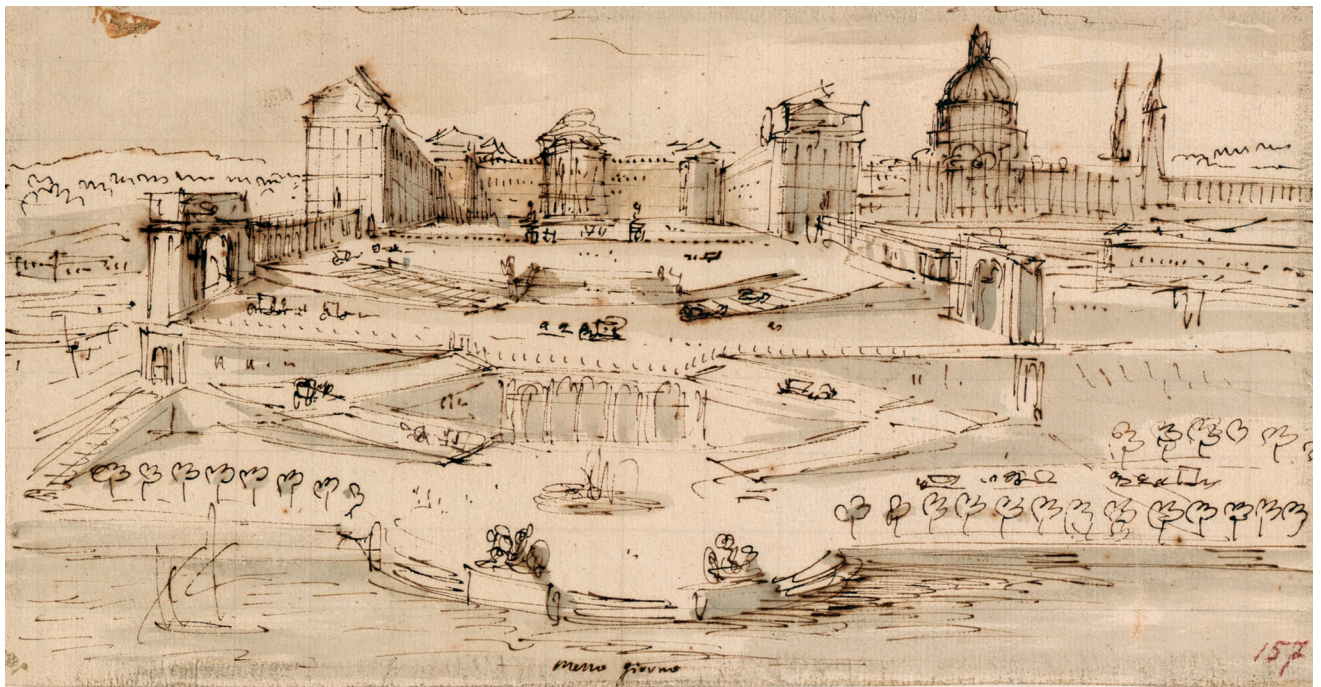
una sintesi unica composta da un palazzo reale, una basilica regia, un pantheon dinastico, un convento, un collegio e una biblioteca. In esso si intese plasmare l'architettura propria del potere reale, come concepita da Giovanni V, inglobando le correnti secolari ed ecclesiastiche in una sintesi armonica e del tutto originale.<sup>26</sup>

Dopo il fallimento dei piani di Filippo Juvarra per la costruzione di una sontuosa dimora reale, che avrebbe dovuto ergersi scenograficamente sul fiume Tago ed essere circondata da magnifici giardini (inglobando in un unico complesso architettonico la Cattedrale Patriarcale e la residenza del Metropolita), il monarca tornò a rivolgere la propria attenzione al Palazzo Ribeira. Negli anni successivi, le opere di rinnovamento del palazzo acquisirono nuovo impeto, potendo contare inoltre, tra il 1728 e il 1732, sulla collaborazione di un altro architetto italiano: Antonio Canevari (fig. 5).<sup>27</sup>

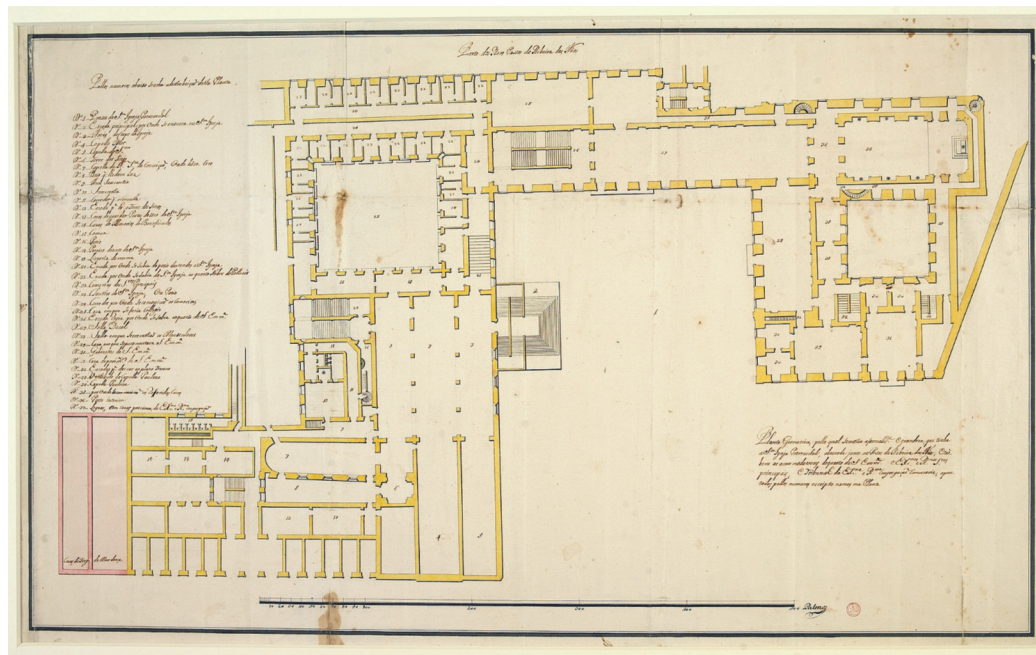
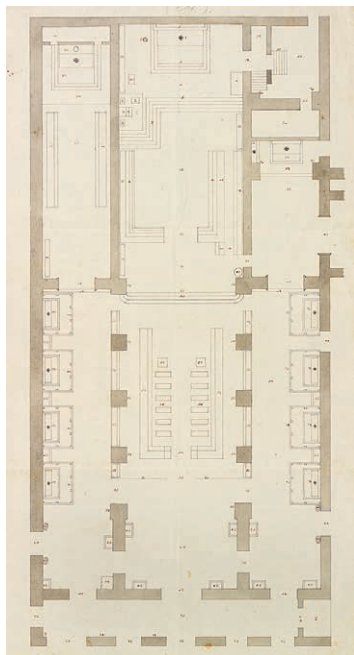
Nel 1729, Mafra tornò al centro delle attenzioni del sovrano, il quale volle procedere, nell'ottobre dell'anno seguente, alla sua consacrazione. Tuttavia, una volta che questa fu effettuata, l'impeto costruttivo del grande monumento scemò e un po' alla volta il Palazzo Ribeira – che alla fine dei conti era il vero fulcro della vita politica e rappresentativa del Paese – tornò a essere l'oggetto principale delle attività del sovrano. Fino alla fine del regno la nuova residenza regia così conformata, affacciata sul Largo da Patriarcal, avrebbe conosciuto ulteriori aggiunte, culminando, nel 1749, con gli appartamenti della Principessa di Beira e delle sue sorelle, la cui realizzazione fu coordinata esclusivamente da Ludovice, dopo il ritorno a Roma di Antonio Canevari a metà del 1732.

Le due piante che descrivono la Patriarcale – le sole testimonianze esistenti dell'ampia ristrutturazione portata a termine in quest'area del palazzo (figg. 6 e 7)<sup>28</sup> – permettono di comprendere che la parte principale dell'antico tempio rimase

**Fig. 5**  
Schizzo del Palazzo Reale e la Chiesa Patriarcale di Lisbona  
Filippo Juvarra, 1719  
Disegno a penna con inchiostro marrone, quadretti a matita  
Palazzo Madama – Museo Civico d'Arte Antica, Torino  
(inv. 1859/DS, vol. 1, f. 96, dis. 157)







essenzialmente intatta. Gli interventi (del 1712 e del 1713) incisero principalmente sull'abside, consentendo l'incorporazione di edifici limitrofi e l'espansione del complesso patriarcale. Nella prima fase dei lavori, l'abside fu allungata fino a raggiungere una lunghezza identica a quella della navata. La cappella sinistra era dedicata al Santissimo Sacramento, mentre quella sul lato opposto, dedicata alla Sacra Famiglia, era lunga la metà, per lasciare spazio, nella parte posteriore, alla *casa do tesoro*, un'area in cui erano conservati gli oggetti preziosi.

Perpendicolare a questa, e in comunicazione diretta con essa, fu costruita la ricchissima Cappella dell'Immacolata Concezione, dietro la quale si delineava un labirinto di edifici annessi, sagrestie, ecc. Qui risplendeva la magnifica statua d'argento dell'Immacolata, commissionata a Giovanni Battista Maini nel 1744, secondo il minuzioso programma definito da Ludovice e inviato dal padre João Baptista Carbone, segretario del sovrano.<sup>29</sup> All'estremità opposta del tempio, tre porte davano accesso al Palazzo tramite una galleria che circondava il cortile della cappella, nonché agli appartamenti del Metropolita, ai quali si accedeva percorrendo un ampio scalone. Dalla navata sul lato destro, un altro scalone<sup>30</sup> fungeva da passaggio verso il cortile già menzionato al piano terra e, al piano superiore, verso altri edifici esterni. La navata sinistra, a sua volta si apriva verso l'esterno tramite la famosa scala a cinque rampe su cui il nuovo atrio, ancora in via di completamento nel 1719, sorgeva allora come ampia e moderna piazza della Patriarcale, convertita in questo modo nel nucleo dinamizzante di un programma architettonico e urbanistico che intendeva ricondurre un amalgama di costruzioni disunite a un progetto unitario ed esteticamente coerente (fig. 8).

Nell'ottica di un nuovo investimento sul fronte architettonico-urbanistico, la Basilica Reale fu sottoposta a un nuovo ciclo di sistematici rinnovamenti estetici

**Fig. 6**  
Pianta della Basilica Patriarcale (post 1755)  
Disegno a inchiostro china, acquerello grigio  
Biblioteca da Ajuda, Lisbona (Ms. 54-XI-38, doc. 17 e 17b)

**Fig. 7**  
Pianta della Prima Chiesa Patriarcale  
c. 1775 (?)  
Disegno a inchiostro china, acquerello  
Biblioteca Nacional de Portugal, Lisbona (D. 13R)

**Fig. 8**  
 Rovine di Praça da  
 Patriarcal dopo il terremoto  
 del 1755, 1757  
 Jacques-Philippe Le Bas  
 (incis.) Miguel Tibério  
 Pedegache Brandão  
 Ivo (dis.)  
 Incis. acquarellata  
 Museu da Cidade, Lisboa  
 (inv. RC. GRA. 0441)



che sfociarono, simbolicamente, nella nuova consacrazione del 1746. A tale scopo (nonché per le altre imprese regie, tra le quali si inseriva la Cappella di San Giovanni) si diede inizio all'operazione sistematica di spedizione, a partire da Roma, di più di 320 casse contenenti sculture, dipinti, ornamenti, tappezzerie, argenterie, libri, componenti decorative in metallo per la cappella di San Rocco e campioni di varie pietre relative alla stessa opera, ma tra le cui prime partite si ritrovano repliche in legno, su scala 1/1, di tre altari della Basilica di San Pietro.<sup>31</sup> Una volta frustrate le possibilità di una nuova edificazione ed esaurite, allo stesso modo, quelle di ampliamento, la Basilica Patriarcale convertì di fatto quella che doveva essere una ristrutturazione generale in una sistematica metamorfosi del suo interno, che si arricchì prodigiosamente di arredi e decorazioni acquisiti nella Città Eterna.<sup>32</sup>

Il ricorso alla manodopera romana (condizionato sempre dalle istruzioni sistematicamente emanate da Lisbona) era il risultato del desiderio di ottenere, grazie ad esso, un'efficace ripercussione all'estero dell'arte di Corte del monarca portoghese.

Così come per la Cappella di San Giovanni Battista, le tensioni si susseguirono, in particolare, riguardo alla partecipazione di Luigi Vanvitelli al progetto del nuovo battistero della Cappella Reale.<sup>33</sup> Esso rappresentava, infatti, l'epicentro del programma generale di intervento, trasmettendone il senso plastico e l'ideologia estetica, la cui definizione Ludovice, nel suo ruolo di coordinatore generale delle imprese regie, serbava coscienziosamente per sé determinando il senso architettonico dell'impresa.<sup>34</sup>

L'analisi attenta dello svolgimento della commissione della Cappella di San Giovanni Battista ci permette così di far luce in maniera obiettiva non soltanto sul procedimento costitutivo di tale impresa straordinaria, ma anche su quello della Basilica Patriarcale, dalla quale essa emerge in coerente interdipendenza. ■



## NOTE

<sup>1</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *A Capella de S. João Baptista erecta na igreja de S. Roque*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, p. 105 (1ª edizione 1900).

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>3</sup> José-Augusto FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, Lisboa, Bertrand, 1987, p. 49 (1ª edizione 1983).

<sup>4</sup> Frate Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, Tomo XI, Lisboa, Impressão Régia, 1827, pp. 38–42.

<sup>5</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 8.

<sup>6</sup> Maria João Madeira RODRIGUES, *A Capela de S. João Baptista e as suas colecções*, Lisboa, Inapa, 1988, p. 17.

<sup>7</sup> José-Augusto FRANÇA, *op. cit.*, p. 49.

<sup>8</sup> Paulo Varela GOMES, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, pp. 97 e ss.; *idem*, *A Confissão de Cyrillo*, Lisboa, Hiena, 1992, pp. 101 e ss.

<sup>9</sup> Frate Cláudio da CONCEIÇÃO, *op. cit.*, Tomo XI, pp. 38–42.

<sup>10</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 12 e nota 1, che rimanda al vol. 2º dell'opera di padre Baltazar Teles, *Chronica da Companhia de Jesus* (pp. 124 e ss.), nella quale si menziona la cappella originaria, l'invocazione dello Spirito Santo, nonché i suoi fondatori, che la usavano per mettervi al riparo le pecore.

<sup>11</sup> Paulo PEREIRA, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei, iconologia da arquitectura manuelina na Grande Extremadura*, Coimbra, 1990, specialmente i cap. 3 e 4 e Paulo PEREIRA, "A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo", in *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 128–136.

<sup>12</sup> António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002, p. 180; *idem*, "Real Basílica de Mafra: salão de trono e panteão de reis", in *Boletim Cultural*, 93, Mafra, Camera Municipale, febbraio 1994.

<sup>13</sup> Maria João Madeira RODRIGUES, *op. cit.*, p. 17.

<sup>14</sup> António Filipe PIMENTEL, "Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista", in *Oceanos*, n° 43, Lisboa, luglio/settembre, 2000, pp. 148–163.

<sup>15</sup> Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "La Patriarchale du Roi Jean V de Portugal", in *Colóquio-Artes*, 2ª serie, n° 83, Lisboa, 1989, pp. 34–43; Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal", in *Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, 1993, pp. 39–53; Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "La Patriarcale del Re Giovanni V da Portogallo", in Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (a cura di), *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo (1707–1750)*, Roma, Edizioni Argos, 1995, pp. 81–92.

<sup>16</sup> cf. António Filipe PIMENTEL, "D. Tomás de Almeida (1716–1754)", in D. Carlos A. Moreira AZEVEDO, (a cura di), *Os Patriarcas de Lisboa*, Lisboa, Centro Cultural do Patriarcado – Aletheia Editores, 2009, pp. 7–22.

<sup>17</sup> Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, "A Patriarcal do Rei D. João V de Portugal", *op. cit.*, p. 45.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 46 e ss.

<sup>19</sup> António Filipe PIMENTEL, "António Canevari e a Arcádia Romana: subsídios para o estudo das relações artísticas Lisboa/Roma no reinado de D. João V", in Teresa Leonor M. VALE, (a cura di), *Lisboa Barroca e o Barroco de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007, pp. 31–38.

<sup>20</sup> Per un'eccellente analisi del senso e della vastità delle relazioni della Corona portoghese, nella prima metà del secolo XVIII, con la Città Eterna, si veda l'opera *Giovanni V di Portogallo e la Cultura Romana del suo Tempo*.

<sup>21</sup> António Filipe PIMENTEL, "Nobre, séria e rica: a encomenda da capela lisboeta de São João Baptista em São Roque e a controvérsia Barroco versus Classicismo", in Sónia Gomes PEREIRA, (a cura di), *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, Vol. I, Rio de Janeiro, s.n., 2004, p. 118.

<sup>22</sup> José-Augusto FRANÇA, *op. cit.*, p. 49.

<sup>23</sup> Norbert ELIAS, *A sociedade de corte*, Lisboa, Estampa, 1987, p. 92, nota 1; Jacques LEVRON, *La vie quotidienne à la cour de Versailles aux XVIIe–XVIIIe siècles*, 3ª edizione, Poitiers-Ligugé, Hachette, 1986, p. 65; Emilio OROZCO DÍAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcellona, Planeta, 1969, pp. 101–102.

<sup>24</sup> António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e Poder*, cit., p. 98.

<sup>25</sup> Luís Reis TORGAL, *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*, Vol. I, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1981, p. 255, nota 1.

<sup>26</sup> Si veda *ivi*, pp. 141, 154–155 e 176–188 e António Filipe PIMENTEL, “O Real Edifício”, in António Filipe PIMENTEL (a cura di), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Baptista*, (catalogo della mostra), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Museu de São Roque – Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013, pp. 60–61.

<sup>27</sup> cf. António Filipe PIMENTEL, “António Canevari e a Torre da Universidade de Coimbra”, *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*, Actas, VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005, pp. 49–58 e António Filipe PIMENTEL, “De Lisboa ao Caia: em torno do programa político e artístico da *Troca das Princesas*”, in Teresa Leonor M. VALE, Maria João Pacheco FERREIRA e Sílvia FERREIRA, (a cura di), *Lisboa e a Festa: celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna*, Actas, Colóquio de História e de História da Arte, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2009, pp. 65–84.

<sup>28</sup> cf. António Filipe PIMENTEL, (a cura di), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Baptista*, cit., pp. 94–95.

<sup>29</sup> Teresa Leonor M. VALE, “A estátua de Nossa Senhora da Conceição da Patriarcal de Lisboa e a eleição de modelos pictóricos para obras de escultura num texto de João Frederico Ludovice”, *Artis*, Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, n° 7–8 (2009), pp. 317–332 e Teresa Leonor M. VALE, “Di bronzo e d’argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona”, in *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell’Arte e di Arti Liturgiche*, Milano, Anno 100, n° 868, gen–feb. 2012, pp. 57–66.

<sup>30</sup> *Elogio fúnebre e histórico do muito alto... Rei de Portugal, o Senhor D. João V*, Lisboa, Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1750, pp. 96–97.

<sup>31</sup> Teresa Leonor M. VALE, “Roma em Lisboa: as artes decorativas no contexto das obras de arte enviadas da cidade pontifícia para a capital portuguesa no reinado de D. João V”, *Revista de Artes Decorativas*, Universidade Católica Portuguesa, n° 5, Porto, 2011, pp. 57–78 e Teresa Leonor M. VALE, “Ainda Roma em Lisboa: as réplicas de altares da basílica de S. Pedro do Vaticano, enviadas para a capital portuguesa entre 1741 e 1745”, in Maria João Pacheco FERREIRA, Pedro FLOR, Teresa Leonor M. VALE, (a cura di), *Lisboa e os Estrangeiros | Lisboa dos Estrangeiros antes do Terramoto de 1755. Actas do Colóquio*, Lisboa, Camera Municipale di Lisboa, 2013 (in corso di stampa).

<sup>32</sup> cf. Marie-Thérèse MANDROUX-FRANÇA, “Progetto di candelabro con le armi patriarcali” in *Giovanni V di Portogallo*, op. cit., p. 102, Sandra Costa SALDANHA, “Os apóstolos em prata para a Patriarcal de Lisboa: modelos de ourivesaria dos escultores José de Almeida (1708–1770) e Joaquim Machado de Castro (1729–1822)”, *Revista de Artes Decorativas*, Porto, Universidade Católica Portuguesa, n° 2, 2008, pp. 45–62; Teresa Leonor M. VALE, “Roman Baroque Silver for the Patriarchate of Lisbon”, in *The Burlington Magazine*, Vol. CLV, n° 1.323, giu. 2013, pp. 384–389).

<sup>33</sup> António Filipe PIMENTEL, “Luigi Vanvitelli (1700–1773). Pia Batismal”, in António Filipe PIMENTEL, (a cura di), *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Baptista*, cit., (...), pp. 112–113.

<sup>34</sup> cf. José-Augusto FRANÇA, op. cit., p. 49.









PARTE II  
LA CAPPELLA  
DI SAN GIOVANNI BATTISTA









## 1. ARCHITETTURA



# La Cappella Reale di San Giovanni Battista: un "dialogo disegnato" tra Lisbona e Roma

António Filipe Pimentel

## 1. Metamorfosi di una commissione particolare

Compresa la complessità delle scelte formali, simboliche, politiche e diplomatiche alla base della realizzazione della Cappella Reale di San Giovanni Battista, sarà utile tornare a parlare della rigida procedura amministrativa con cui fu effettuata la commissione, iniziata con la comunicazione inviata, il 26 ottobre 1742, al Comendatore Manuel Pereira de Sampaio, ambasciatore del Portogallo a Roma, da padre João Baptista Carbone.<sup>1</sup> Bisognerà inoltre considerare, come fonte altrettanto fondamentale, benché cronologicamente distante dai fatti in esso riportati, il pio resoconto di Frate Cláudio da Conceição.

Quest'ultimo affermava che il Re aveva ordinato che le misure fossero prese "pelos seus Architectos" (tramite i suoi architetti) e inviate a Roma, con l'obiettivo di realizzarvi lì "huma Capella de Mosaico, o melhor que fosse possível" (una cappella di mosaico, della miglior qualità possibile).<sup>2</sup>

Carbone spedì, insieme alla sua missiva, piante e alzati. Nel testo, del medesimo tenore, si chiariva che l'architetto sarebbe stato libero di "usar (...) toda a casta de mármores mais raros e vistosos, assim dos antigos como dos modernos (...) tendo amplo arbítrio de ornar tudo o mais nobremente e do melhor gosto que lhe fôr possível" (usare tutta la serie di marmi più rari e vistosi, sia antichi che moderni (...) con grande libertà di decorare tutto nella maniera più nobile e del miglior gusto che gli sia possibile),<sup>3</sup> ma si riconosceva fin da subito il coinvolgimento diretto del monarca nella procedura di commissione della cappella,<sup>4</sup> con le ripercussioni che ciò avrebbe avuto sul piano delle scelte formali.

La commissione indirizzata all'ambiente artistico romano riguardava la produzione di un'opera intesa nella sua totalità (la cappella) ed era destinata al "melhor architecto, que presentemente se acha em Roma" (miglior architetto che si trovi al presente a Roma). Si optò così per una collaborazione tra Nicola Salvi (1699–1751) e Luigi Vanvitelli (1700–1773).<sup>5</sup>

Discepolo di Antonio Canevari<sup>6</sup> e protagonista del panorama artistico romano, Salvi in quegli anni era impegnato nella conclusione della sua opera prima, la celebre Fontana di Trevi.<sup>7</sup> È possibile che tale circostanza abbia pesato sulla sua collaborazione con Luigi Vanvitelli, che Benedetto XIV aveva appena nominato responsabile della Fabbrica di San Pietro.<sup>8</sup> Essi avevano in verità entrambi partecipato sia al concorso per la fontana sia a quello per la facciata di San Giovanni in Laterano.<sup>9</sup>

pp. 26–27  
Decorazione della mensa  
d'altare (fronte)  
Antonio Arrighi  
Metallo dorato  
(Vedere fig. 50)

pp. 28–29  
Veduta della Cappella  
di San Giovanni Battista  
(particolare)  
(Vedere fig. 112)

L'ambasciatore Manuel Pereira de Sampaio fu scelto per gestire anche questa commissione, parallelamente al progetto del battistero della Patriarcale. Il diretto coinvolgimento di Vanvitelli è oggi accertato dalla critica,<sup>10</sup> ma la documentazione attesta che pagamenti furono effettuati a entrambi gli artisti<sup>11</sup> e ciò è attestato anche dallo stesso João Frederico Ludovice (loro interlocutore a Lisbona).<sup>12</sup>

Tuttavia, l'obbligatorietà (d'altronde naturale) che traspare dalle istruzioni redatte da Carbone nella precedente presentazione del progetto per l'approvazione del monarca introduceva in questa vicenda un fattore rilevante di destabilizzazione: il consigliere artistico del Re, Ludovice. La questione, infatti, non avrebbe tardato a complicarsi.

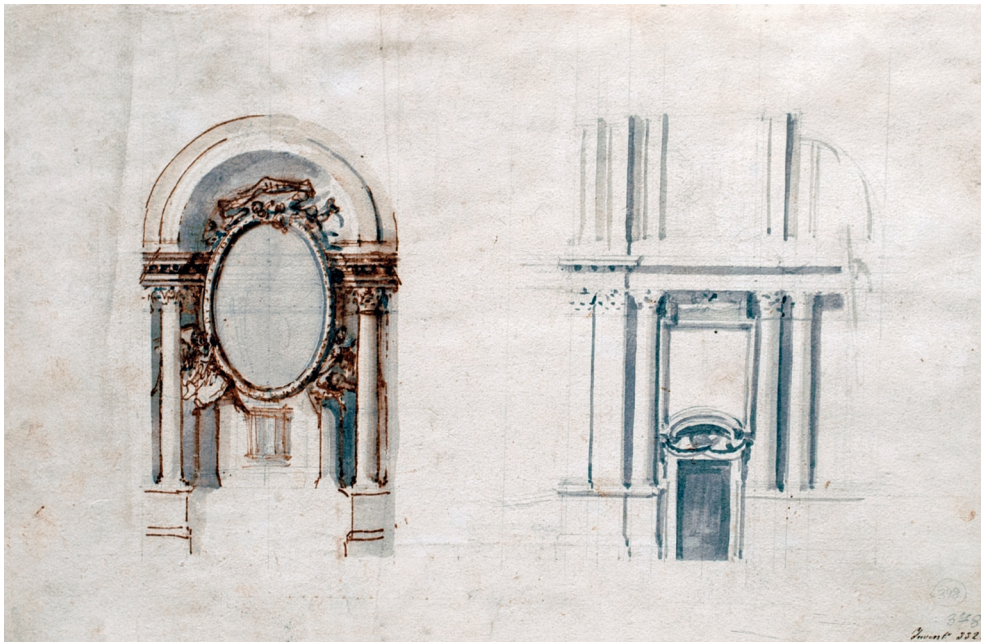
## 2. Un (accesso) dibattito disegnato

Gli abbozzi a noi pervenuti – tre disegni e uno schizzo preliminare conservati, rispettivamente, nel Museo di San Martino di Napoli e nella biblioteca della Reggia di Caserta (figg. 9–12), – ci mostrano un'architettura influenzata sotto molti aspetti dal Barocco romano di Borromini, in cui la scultura assume, inoltre, un'esplicita funzione scenografica di impronta berniniana.

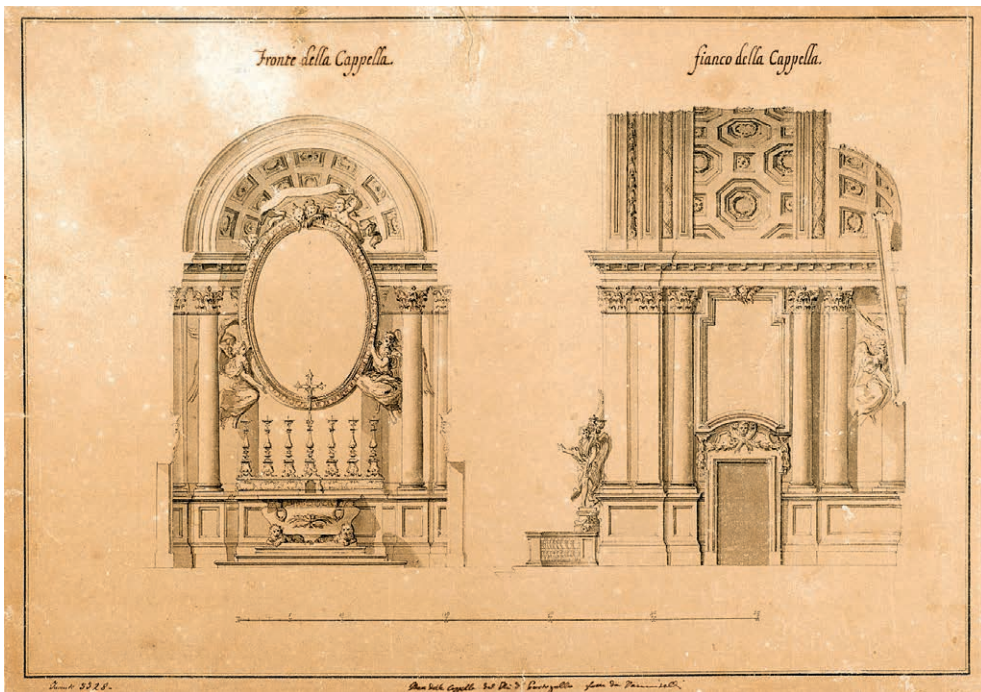
Di fatto, la cappella fu concepita partendo da un arco voltato a tutto sesto (preesistente, al quale fu necessario adattarsi) sormontato da angeli reggicandela dalle vesti in movimento e delimitato da pilastri corinzi dal fusto vuoto. Sulla sua sommità spiccava la sfera armillare sostenuta da putti svolazzanti, sotto la corona reale e il mantello di ermellino, dal quale partivano dei festoni. L'interno era organizzato in uno spazio rettangolare coperto da una volta a cassettoni ottagonali e completato da una breve calotta in rilievo che circondava la mostra d'altare. Questa emergeva tra gli spessi archivolti corrispondenti ai doppi pilastri corinzi dell'intradosso dell'arco parallelo all'asse longitudinale della navata e alle semicolonne che fiancheggiavano, su ognuno dei lati, le porte di accesso alle cappelle adiacenti. Sopra le porte laterali erano disposti i pannelli dedicati all'Annunciazione e alla Pentecoste, mentre intorno a essi era disposta una trabeazione ionica priva di fregio.

Nella zona della calotta, valorizzata dalla collocazione del nuovo arco e nella quale, ancora una volta, emergeva il tema dei cassettoni, ora di configurazione quadrangolare e in disposizione radiale, si riprendeva il tema di base dei pilastri, contro i quali si delineavano le quattro colonne libere, disposte in maniera quasi regolare intorno alla mostra d'altare. Questa, coprendo in parte le colonne centrali, era composta da un pannello ellittico lievemente inclinato, coronato da cherubini e putti che sorreggevano un cartiglio, scenograficamente sorretto da due angeli, con un tema concepito da Borromini per il coronamento della facciata della chiesa romana di San Carlo alle Quattro Fontane che, di fatto, avrebbe poi conosciuto fortuna nelle mostre d'altare. La mensa d'altare, a sua volta costituita da un'urna in stile anticheggiante appoggiata su due leoni, introduceva una nota





**Fig. 9**  
La Cappella di San Giovanni Battista per la Chiesa di San Rocco. Vista dell'altare e sezione Luigi Vanvitelli, 1° progetto, 1742. Disegno a inchiostro marrone, acquerello grigio. Reggia, Caserta (n° 378 D, inv. 1951/52)

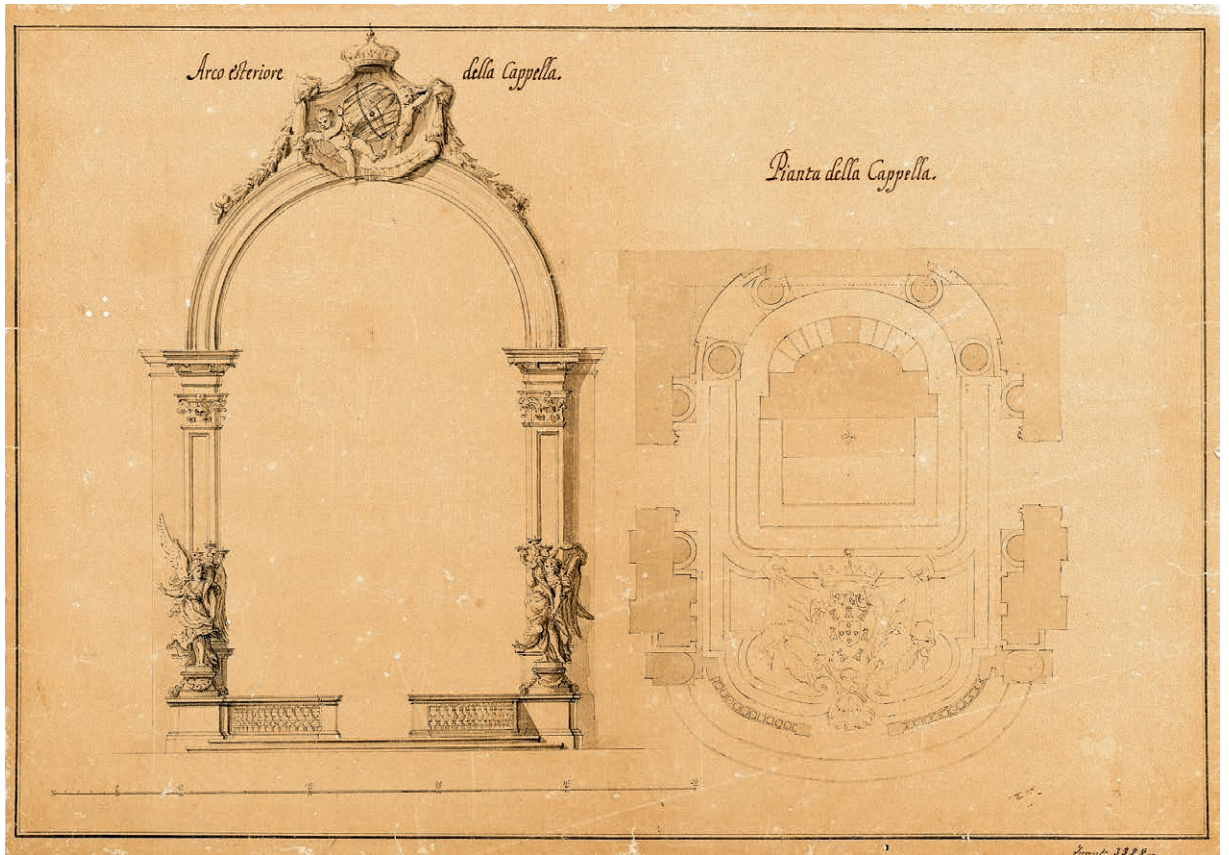


**Fig. 10**  
La Cappella di San Giovanni Battista per la Chiesa di San Rocco. Sezioni trasversale e longitudinale Luigi Vanvitelli, 1° progetto, 1742. Disegno a matita e inchiostro, acquerello. Museo Nazionale di San Martino, Napoli (inv. 3328/2)

quasi dissonante, mentre sul pavimento spiccava il blasone reale. La cappella era delimitata da una balaustrata convessa alla quale si accedeva tramite un doppio scalino.

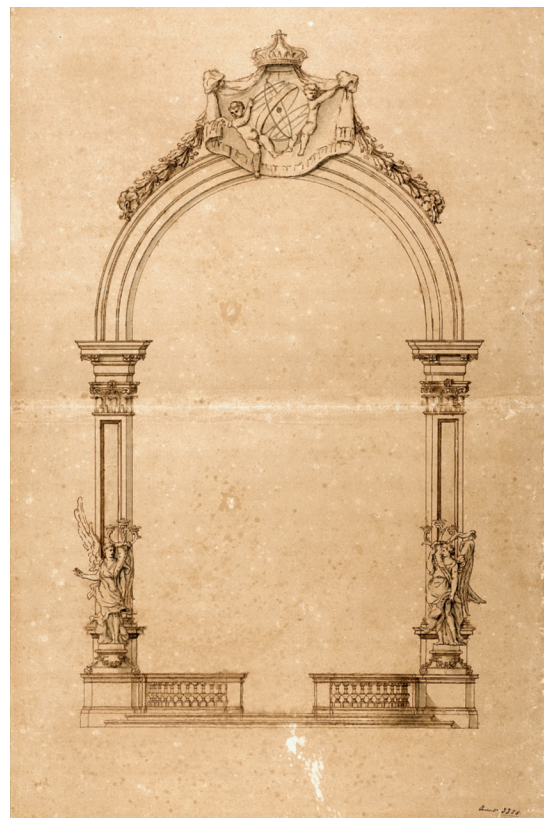
La sua approvazione non fu una vicenda facile. Infatti, un mese e mezzo dopo l'arrivo dei disegni da Roma, l'8 febbraio del 1743, Carbone li rispedì al mittente, accompagnati da un ampio corredo di critiche e correzioni elaborate a Lisbona, in cui si elencavano tutte le osservazioni suscitate dai disegni. In esse si ricordava





**Fig. 11**  
 La Cappella di San  
 Giovanni Battista per  
 la Chiesa di San Rocco.  
 Arco esterno e pianta  
 Luigi Vanvitelli,  
 1° progetto, 1742  
 Disegno a matita e  
 inchiostro, acquerello  
 Museo Nazionale di San  
 Martino, Napoli  
 (inv. 3328/1)

**Fig. 12**  
 La Cappella di San  
 Giovanni Battista per  
 la Chiesa di San Rocco.  
 Arco esterno  
 Luigi Vanvitelli,  
 1° progetto, 1742  
 Disegno a matita e  
 inchiostro, acquerello  
 Museo Nazionale di San  
 Martino, Napoli  
 (inv. 3328/4)





come la cappella fosse un edificio regio e si imponevano quindi varianti nella cimasa, nella mostra d'altare, nello stemma reale, nel tetto, nella parte anteriore dell'arco esterno, nell'altare, nella sua pedana e nel tabernacolo per l'esposizione del Santissimo Sacramento.<sup>13</sup>

Un'altra *Advertência*, destinata questa volta ad Agostino Masucci, si caratterizzava, al contrario, per la tranquilla arrendevolezza alle proposte del pittore.<sup>14</sup>

In una lettera del 7 aprile successivo, Sampaio replicava che "os architectos fizeram varias duvidas sobre as instrucções que me vieram" (gli architetti hanno manifestato vari dubbi riguardo alle istruzioni a me pervenute).<sup>15</sup> La risposta fu inviata dall'ambasciatore a Lisbona. Il 28 luglio Carbone spedì, a sua volta, la risposta<sup>16</sup> dell'architetto di Corte con l'indicazione che fossero esclusi "caprichos pittorescos, que não são admissiveis em huma Capella que se manda fazer de architectura nobre, séria e rica" (capricci pittoreschi, che non sono ammissibili in una cappella che dovrà invece essere di architettura nobile, seria e pregiata) e imponendo che si desse ascolto a tali *advertências* (fig. 13).<sup>17</sup>

Il primo agosto, Sampaio scrisse che la commissione era stata "repartida por infinitos Artífices, segundo as matérias de que ella consta" (distribuita tra innumerevoli artefici, secondo le materie delle quali essa consta) e, il 31 agosto, proseguiva sullo stesso tono, riportando che "Na Capella (...) se trabalha com muita diligencia, tendo-se adiantado de sorte, que concorre bastante gente por conta da curiosidade do Paiz, e Sua Santidade me intimou o querer vel-a antes que se embarque" (Nella cappella [...] si lavora con molta diligenza, essendosi portati talmente avanti che molte persone vi accorrono per via della curiosità del Paese, e Sua Santità mi ha informato che desidera vederla prima che sia imbarcata).<sup>18</sup>

A dispetto, quindi, di critiche e correzioni meramente teoriche, l'opera continuò per i mesi successivi e raggiunse un buon punto di avanzamento, che Sampaio regolarmente amplificava. A tale introduzione seguivano istruzioni dettagliate e minuziose, riguardanti tutte le parti costitutive dell'architettura del piccolo ma sontuoso tempio in ogni minimo particolare: dalla volta, i cui archivolti dovevano seguire l'ordine dei pilastri e delle colonne, in marmo chiaro, con festoni in bronzo dorato; alle lunette, che la stessa avrebbe dovuto recare su ogni lato; alla trabeazione e alla sua decorazione; alla mostra d'altare e al rispettivo frontespizio; alle porte laterali; al basamento; e infine, agli stemmi e ai monogrammi reali.<sup>19</sup>

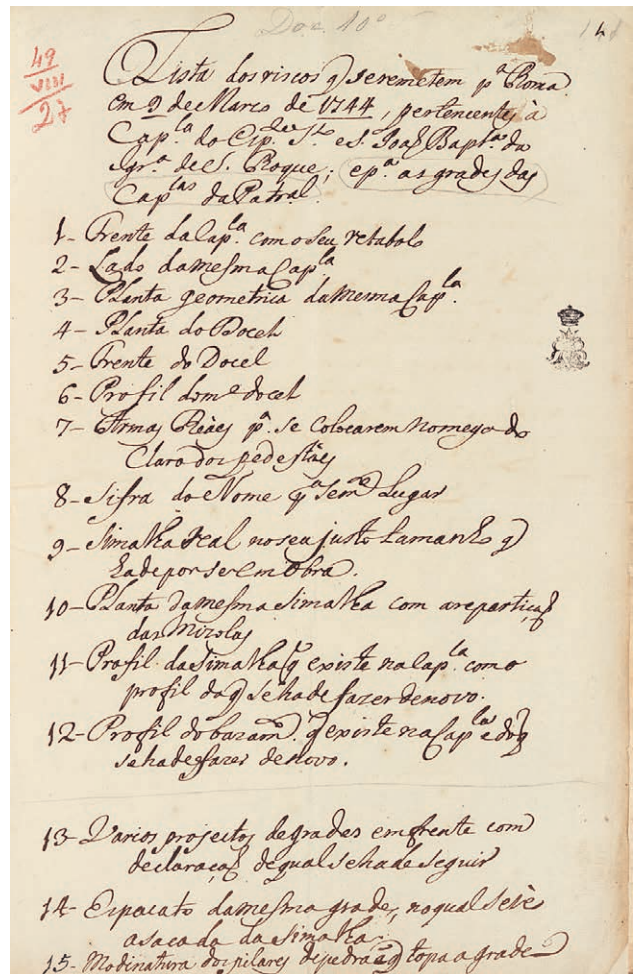
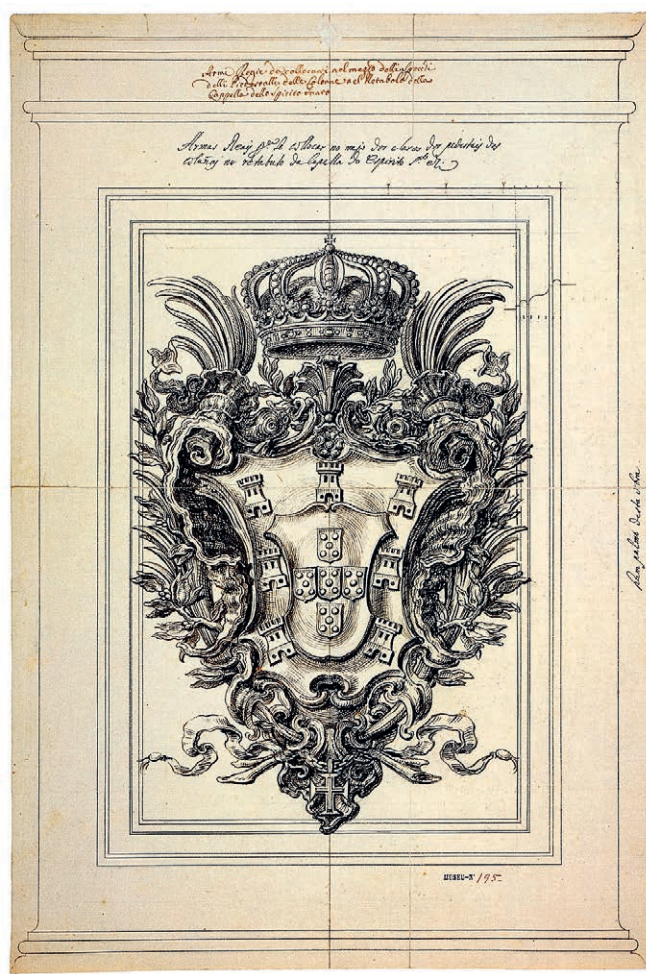


Fig. 13  
Lista dei disegni del progetto di João Frederico Ludovice per la Cappella di San Giovanni Battista (lista), Biblioteca da Ajuda, Lisbona (Ms. 49-VIII-27, f. 141)



**Fig. 14**  
 Studio del monogramma reale  
 per la Cappella di San Giovanni Battista  
 João Frederico Ludovice, 1744  
 Disegno a matita nera, penna e acquerello nero e grigio  
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona (inv. 194 Dis.)



**Fig. 15**  
 Studio del blasone reale  
 portoghese per la Cappella di San Giovanni Battista  
 João Frederico Ludovice, 1744  
 Disegno a penna, inchiostro, matita nera, inchiostro china misto  
 ad acqua  
 Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona (inv. 195 Dis.)

Finalmente, il 9 marzo furono inviati i disegni completi della cappella che ne mostravano la pianta, il fronte, il lato, lo stemma e il monogramma regio (figg. 14 e 15) e ancora il disegno della cimasa, con la pianta e il profilo del basamento. Lo stesso giorno, si inviava poi un ordine dettagliato riguardante la struttura dei diversi elementi d'arredo della cappella, come le mensole per le ampolline, i confessionali, il cancello della balaustrata e delle porte laterali, le lampade, ecc.<sup>20</sup>

L'arrivo a Roma dei documenti e dei disegni che li accompagnavano, in un momento in cui, secondo l'ambasciatore, lo stato di avanzamento dei lavori era già "de sorte, que (...) Sua Santidade me intimou o querer ve-la antes que

**Fig. 16** (pagina successiva)  
 Capitello  
 Francesco Giardoni  
 Metallo dorato











se embarque" (tale che [...] Sua Santità mi ha informato che desidera vederla prima che sia imbarcata) deve aver prodotto l'effetto di una bomba. E così di lì a poco, il 12 aprile, Sampaio scrisse a Lisbona confermando di averli ricevuti e riferendo la sorpresa che essi avevano provocato,<sup>21</sup> ma senza omettere di inviare la risposta degli architetti romani alle osservazioni e istruzioni spedite da quello di Lisbona.

E se i documenti, la relazione e i rispettivi disegni elaborati a Lisbona causarono stupore a Roma, non fu minore l'impatto prodotto dalla risposta (che non ci è pervenuta ma che, a quanto sembra, "encheu doze folhas de papel" [riempi dozzine di fogli di carta]).<sup>22</sup> La reazione non si fece attendere, e la violenza dei termini con cui fu espressa giustifica le spiegazioni di padre Carbone.<sup>23</sup> La *Resposta* consiste in una lunga e motivata dissertazione in difesa del *centinato*, ossia della linea curva rispetto alla linea retta, soprattutto intesa come postulato teorico delle sue possibilità compositive, almeno secondo il senso che le era attribuito.<sup>24</sup>

Ma è pur vero che, non essendoci pervenuto nulla del contenuto delle dodici pagine del manifesto vanvitelliano, restiamo all'oscuro riguardo alla questione concreta alla quale Ludovice rispondeva.

### 3. Un'opera (prima) e tre autori

È, di fatto, assolutamente impossibile non riconoscere che tra i progetti inviati da Lisbona a dicembre del 1742 e l'opera finale vi fu una metamorfosi, determinata dalle istruzioni inviate da Lisbona e, soprattutto, dalle indicazioni esplicative dei disegni che le accompagnarono. Solo così è possibile comprendere la realizzazione dei due modelli successivi.<sup>25</sup>

Il progetto di Vanvitelli fu plasmato interamente da Ludovice, tramite i suoi disegni: l'alzato esterno (il cui prospetto fu interamente modificato con l'eliminazione dei pilastri corinzi, degli angeli portacandele e della balaustrata convessa); il coronamento – nel quale lo scudo regio fiancheggiato da angeli avrebbe sostituito la panoplia del mantello reale contenente la sfera armillare sorretta da *geni* (si confronti lo scudo con il disegno destinato a essere applicato, modellato in bronzo, sui fianchi dell'altare e l'interruzione dell'arco alla base dello scudo tramite il profilo arricciato della cornice dello stesso); la distribuzione di pilastri e colonne (e il rispettivo numero di scanalature) negli alzati interni; la trabeazione, che si impose essere completa e corinzia, e la decorazione del rispettivo fregio; la struttura e la decorazione della volta, con le sue lunette parallele alla verticale dei pannelli laterali, per dare "matéria para se enriquecer" (materia con cui arricchire) (i bassorilievi ovali scolpiti da Carlo Marchionni e Bernardino Ludovisi, poiché non poteva trattarsi di altre lunette, in una volta necessariamente cieca); l'incorniciatura dei pannelli ("de bronze com bellos labores dorados" [di bronzo con dei bei rilievi dorati]) e l'adozione del bronzo dorato per i capitelli e le basi delle colonne; la struttura dell'altare e della relativa mostra

d'altare (addossata alla parete, con un pannello rettilineo con finitura semicircolare, del tipo diffuso in Portogallo da Ludovice, affiancato da quattro colonne e con la scultura al centro del coronamento); la gradinata d'altare e l'eliminazione del blasone reale nel pavimento, sostituito, come nella Patriarcale, da *tables à la mosaïque avec une sphere et ses attributs*; fino al disegno stesso dei monogrammi reali, che ornavano il cancello, le porte laterali e, insieme allo scudo, la mensa d'altare, sotto al *vivo superior* dei piedistalli ("por piedade e reverencia que o dono tem a tão sagrado lugar" [per la pietà e la reverenza che il signore ha per un luogo tanto sacro]) (figg. 17 e 18).<sup>26</sup>

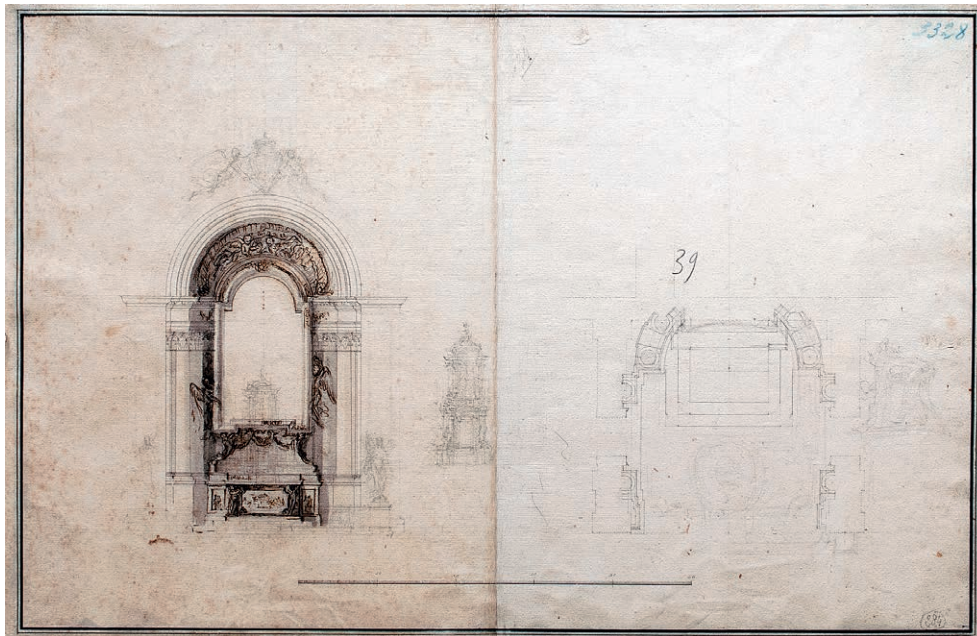
Lo stesso trattamento fu riservato allo straordinario tesoro, che fu evidentemente anch'esso oggetto di un "dialogo disegnato" che, tuttavia, non è altrettanto evidente e del quale varrà certamente la pena cercare le tracce nella personalità dell'architetto-orefice.<sup>27</sup>

A questo punto sembra possibile trarre una conclusione molto chiara: se l'aspetto della cappella ha assunto un carattere classicista, tale da portare la storiografia a considerarla un punto di svolta nell'evoluzione dell'architettura in Portogallo, ciò non fu dovuto a un'imposizione di Roma "contra a opinião e o gosto expressos em Lisboa" (contro l'opinione e il gusto espressi a Lisbona).<sup>28</sup> Al contrario, fu per la volontà ferma di coloro che, a Lisbona, definivano le coordinate che caratterizzavano l'estetica del potere – per quanto ciò andasse nella stessa direzione dei venti che soffiavano a Roma.

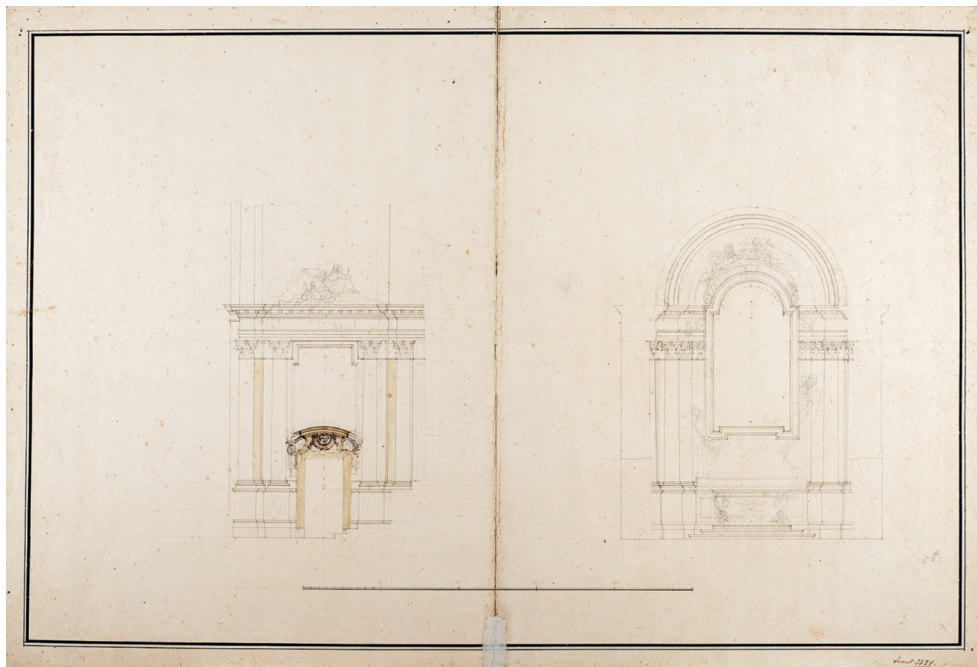
Di fatto, il procedimento di realizzazione della Cappella di San Giovanni Battista può essere compreso soltanto se confrontato con l'altro, assolutamente simmetrico, costituito dal grande rinnovamento della Basilica Patriarcale. I ripetuti riferimenti a Roma delle concezioni estetiche di Giovanni V non possono essere disgiunti dagli obiettivi precisi che presiedevano alla trasformazione della città sul Tago nella "Roma dell'Occidente". D'altra parte la realizzazione, nelle più prestigiose botteghe della Città Eterna, delle ricchissime commissioni del Re del Portogallo, faceva parte integrante di una politica estera di promozione dell'immagine del monarca e del suo regno, tanto più necessaria in quanto, nel caso specifico, tale Re non era poi così ricco e i costi di realizzazione aumentavano in maniera esponenziale.<sup>29</sup>

Ciò che si intendeva fare, quindi, era dotare la Corte di Lisbona di uno scenario liturgico all'altezza delle proprie ambizioni e al servizio di un programma politico di esaltazione della Corona portoghese del quale avrebbero fatto parte anche la Patriarcale e la Cappella di San Giovanni Battista (come sua estensione). Allo stesso tempo si volle utilizzare la manodopera, ovviamente specializzata, ma soprattutto prestigiosa e conosciuta a livello internazionale, che Roma era in grado di offrire (e il fatto che Vanvitelli fosse l'architetto di San Pietro avrà certamente influito sui criteri e la procedura che ne determinarono la scelta): in altre parole, si voleva conferire all'arte di corte di Giovanni V una visibilità transfrontaliera alla quale essa non avrebbe potuto aspirare se, dall'ideazione alla realizzazione, fosse stata prodotta





**Fig. 17**  
La Cappella di San Giovanni Battista per la Chiesa di San Rocco. Vista e pianta, Luigi Vanvitelli, 2° progetto, 1743–1744. Disegno a matita e inchiostro marrone, acquerello marrone e bianco. Reggia, Caserta (n° 248, inv. 1951/52)



**Fig. 18**  
La Cappella di San Giovanni Battista per la Chiesa di San Rocco. Sezioni longitudinale e trasversale, Luigi Vanvitelli, 2° progetto, 1743–1744. Disegno a matita e inchiostro, acquerello. Museo Nazionale di San Martino, Napoli (inv. 3328/3)

entro i confini del Regno. Allo stesso tempo si promuoveva la Corona tramite un progetto di affermazione internazionale che trascendeva di molto il quadro specifico delle commissioni artistiche, sfruttandole per creare un'immagine coerente di potere.

La costruzione della cappella, nel frattempo, avanzava. Sampaio comunicò la notizia, trasmessagli dal Papa, secondo cui il pontefice intendeva "sagrar o altar antes que parta" (consacrare l'altare prima che partisse) e,<sup>30</sup> di fatto, la consacra-

zione ebbe luogo, all'interno della chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi.<sup>31</sup> Tutto sembra indicare, tuttavia, che in pratica si sia trattato soltanto della consacrazione dell'altare. Infatti l'intera cappella fu montata ed esposta alla pubblica ammirazione nel mese di aprile del 1747 presso il palazzo Capponi-Cardelli e questo era, obiettivamente, uno dei fini per i quali essa era stata costruita.

La Cappella di San Giovanni Battista sopravvisse, indistruttibile, persino al terremoto, costituendo un'unità effettiva insieme al suo tesoro, nell'intrinseca coerenza dell'opera finale, come fosse nata da una mente sola. Nonostante sia necessario riconoscere il contributo di varie parti alla sua realizzazione, di tale coerenza essa costituirà indiscutibilmente, alla fine dei conti, la testimonianza più eloquente.<sup>32</sup>

Alla luce di tali considerazioni non possiamo che riprendere infine le parole, sicuramente corrette, di Padre Cláudio da Conceição il quale, procedendo con difficoltà tra la nebbia delle leggende, fu comunque il primo a tentare di ricostruire la storia di "uma das preciosidades mais raras, não digo só de Portugal, mas do Mundo inteiro" (uno dei tesori più rari, non soltanto del Portogallo, ma del mondo intero).<sup>33</sup> ■

## NOTE

<sup>1</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *A Capella de S. João Baptista erecta na egreja de S. Roque*, Lisbona, Livros Horizonte, 1997, p. 105 (1<sup>a</sup> edizione 1900); si veda il testo dell'autore in questo stesso volume: "Una cappella per il Re del Portogallo: la storia controversa di una committenza straordinaria", nota 1.

<sup>2</sup> Frei Cláudio da CONCEIÇÃO, *Gabinete Histórico*, Tomo XI, Lisbona, Impressão Régia, 1827, pp. 38–42; si veda, nel presente volume, il testo dell'autore "Una cappella per il Re del Portogallo: la storia controversa di una committenza straordinaria", nota 1.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>4</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d'ALMEIDA, *op. cit.*, p. 130.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>6</sup> Irisalva MOITA, "O Aqueduto das Águas Livres e o abastecimento de água a Lisboa", *D. João V e o abastecimento de água a Lisboa*, Vol. I, (catalogo della mostra), Lisbona, Câmara Municipal de Lisboa, 1990, pp. 27–34.

<sup>7</sup> cf. Paolo PORTOGHESI, *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*, 2<sup>a</sup> edizione, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1967, pp. 429–434.

<sup>8</sup> Jörg GARMS, "La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di San Rocco a Lisbona", Sandra Vasco ROCCA, Gabriele BORGHINI, (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707–1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos, 1995 pp. 113–114.

<sup>9</sup> cf. Gianfranco SPAGNIESI, "Rome et sa culture à l'époque du voyage de Soufflot", in *Soufflot et l'Architecture des Lumières*, Actas, École Nacional Supérieure de Beaux Arts, Parigi, 2001, pp. 43–44.

<sup>10</sup> cf. Jörg GARMS, *op. cit.*, pp. 113–114 e António Filipe PIMENTEL, "Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista", in *Oceanos*, n° 43, Lisbona, luglio/settembre 2000, p. 149.

<sup>11</sup> Nei documenti della Biblioteca da Ajuda sono riportati esplicitamente un pagamento di 100 scudi romani, eseguito a dicembre 1742, "a Nicola Salvi Architetto e suo compagno Vanvitelli per li disegni fatti per la Cappella dello Spirito Santo, e S. Giovanni Battista" (Ms. 49-IX-22, f. 114); altri pagamenti eseguiti a favore di entrambi, in solido, il 3 dicembre 1744, 30 agosto 1745 e 22 dicembre 1746, rispettivamente di 100, 200 e 120 scudi (Ms. 46-XIII-9,



f. 126), e, separatamente, un pagamento di 100 scudi per ciascuno degli architetti eseguito a luglio 1745 (Ms. 49-IX-31, f. 119). A sua volta, la firma del solo Salvi relativa ai pagamenti quali quello di 386 scudi del 15 luglio 1746, relativo ai festoni in marmo per la volta della Cappella (Ms. 49-VIII-15, doc. 247), oppure, il dicembre successivo, per il lavoro dei disegnatori coinvolti nella realizzazione del modello (Ms. 49-VIII-15, doc. 459), sembrano evidenziare il ruolo centrale dello stesso nel coordinamento generale della commissione, il che giustifica la designazione di Vanvitelli come “suo compagno” (senza che ciò contraddica il ruolo di autore di quest’ultimo, che nella Fabbrica di San Pietro aveva svolto funzioni simili riguardo ai disegni a noi pervenuti). Tale divisione dei ruoli sarebbe oggettivamente comprensibile nell’ambito di un cantiere di tale complessità.

<sup>12</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d’ALMEIDA, *op. cit.*, p. 128.

<sup>13</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d’ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 108–111.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 112–113.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 134.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 115–116.

<sup>20</sup> António Filipe PIMENTEL, “Uma jóia em forma de templo: a Capela de São João Baptista”, (...), p. 154.

<sup>21</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d’ALMEIDA, *op. cit.*, pp. 136–137.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>24</sup> cf. Paulo Varela GOMES, *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no Século XVIII*, Lisbona, Editorial Caminho, 1988, pp. 97 e ss.; Paulo Varela GOMES, *A Confissão de Cyrillo*, Lisbona, Hiena, 1992, pp. 101 e ss.

<sup>25</sup> António Filipe PIMENTEL, “Giuseppe Palms, Giuseppe Fochetti, Giuseppe Voyet e Genaro Nocoletti. Modello para a Capela de São João Batista”, in António Filipe PIMENTEL, (a cura di) *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de S. João Baptista*, *cit.*, pp. 128–129.

<sup>26</sup> Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d’ALMEIDA, *op. cit.*, p. 127.

<sup>27</sup> Infatti, anche riguardo alle opere di oreficeria continuavano a giungere da Roma minuziose *instruções e advertências* elaborate dall’architetto regio, con un dettaglio tale da dargli quasi un ruolo di co-autore. È questo il caso, per fare un esempio, della straordinaria statua di argento dorato, in dimensioni naturali, della Vergine dell’Immacolata Concezione, modellata da Giovanni Battista Maini e riguardo alla quale, scrive Carbone il 25.09.1744, “vay hua instrucção bem larga” (furono date istruzioni molto dettagliate) (B.A., Ms. 49-VIII-41, f. 93v; si veda inoltre Teresa Leonor M. VALE, “Di bronzo e d’argento: sculture del Settecento italiano nella magnifica Patriarcale di Lisbona”, in *Arte Cristiana. Rivista Internazionale di Storia dell’Arte e di Arti Liturgiche*, 100, n° 868, gen–feb. 2012, pp. 59–62) e di altri riferimenti sorprendenti, come quello inviato all’ambasciatore Sampaio, incluso dal gesuita nella sua missiva del 23.04.1745, in cui scriveva: “Remetto a V. S. o maço incluso, que contem alguma advertencia sobre a Cruz do altar da nova Capella, p<sup>a</sup> que V. S. a faça executar pelo artifice, a quem estiver cometida a dita obra” (Sottopongo alla S.V. il plico allegato, che contiene alcune avvertenze riguardo alla croce dell’altare della nuova cappella, affinché la S.V. la faccia eseguire dall’artefice a cui sia stata commissionata tale opera) (B.A. Ms.49-VIII-41, f. 177).

<sup>28</sup> Paulo Varela GOMES, *A Cultura Arquitectónica*, *cit.*, p. 98. Si riscontra, d’altra parte, una chiara evoluzione nella posizione dell’autore per quanto riguarda l’approccio alla questione, tra questo saggio (peraltro innovatore) — nel quale egli sostiene l’irrilevanza, per l’opera finale, delle posizioni assunte da Lisbona, affermando che il testo di Ludovice “revela, desde logo pelo título, que já não havia nada a fazer porque Salvi e Vanvitelli tinham levado a sua avante” (rivela, sin dal suo titolo, che non vi era più niente da fare, in quanto Salvi e Vanvitelli avevano fatto prevalere la propria volontà) (p.99) — e l’altro suo saggio (non meno innovatore) *A Confissão de Cyrillo*, nel quale egli afferma che la Cappella “representa de facto um compromisso entre as ideias expressas em Roma e as exigências de Lisboa” (rappresenta di fatto un compromesso tra le idee espresse a Roma e le esigenze di Lisbona), sforzandosi di elaborare un bilancio dei contributi di Ludovice e di quelli dell’architetto, o degli architetti, di Roma (cf. pp. 91–98).

<sup>29</sup> In realtà, è evidente che la commissione della Cappella abbia raggiunto un costo esorbitante rispetto a quanto stimato inizialmente. Infatti, in una lettera di Carbone a Sampaio del 3 giugno 1747, si afferma che “As quaes encomendas nunca aqui se cuidou que houvessem de importar tanto, pois o mesmo Frederico, que fez as instrucções, entendeu que toda a obra da capella importaria em meio milhão” (Non si pensò mai che tali committenze dovessero costare tanto, in quanto lo stesso Federico, che vi ha dato avvio, aveva capito che l’intera costruzione della Cappella sarebbe costata mezzo milione) — tema su cui tornò il 27 giugno, affermando: “Pois Frederico que esteve em Roma e viu a celebre capella de S. Ignacio, que custou cem mil escudos, arbitrou que a nossa não custaria mais de 200 mil” (In quanto Federico, che visitò Roma e vide la celebre Cappella di Sant’Ignazio, costata cento mila scudi, ipotizzò che la nostra non ne sarebbe costata più di 200 mila) (Francisco Marques de Sousa VITERBO e R. Vicente d’ALMEIDA, *op. cit.*, p. 13, nota 1).

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>32</sup> Robert C. SMITH, “João Frederico Ludovice, an eighteenth century architect in Portugal”, in *Art Bulletin*, vol. XVIII, 3, 1936, p. 362.

<sup>33</sup> Frei Cláudio da CONCEIÇÃO, *op. cit.*, Tomo IX, pp. 53–54.