

Regione Umbria
Comune di Todi PG
LA CONSOLAZIONE E.T.A.B.

Restauro dell'Altare Maggiore
del Tempio di Santa Maria della
Consolazione in Todi



PROGETTO ESECUTIVO

Dlgs 36_2023 art. 41

Relazione Generale
Elaborato 1.1 REV 01

RUP

Arch. Antonio Aino

RTP

Architetto Francesco Andreani (capogruppo)

Restauratore Ennio Perina

Coll. Architetti. M.G. Di Vito, M. Iachettini,

G. Pacifici, M. Poddi

RELAZIONE ARCHITETTONICA GENERALE

A cura di: Arch. M. Iachettini

Indice

- 1.** La posizione del primitivo altare
- 2.** Cronologia delle fasi costruttive
- 3.** Spazialità e complessità barocca
dell'attuale altare
- 4.** Il disegno di Girolamo e Carlo Rainaldi
- 5.** Riferimenti bibliografici

1. La posizione del primitivo altare

L'immagine miracolosa della Madonna, prima di essere collocata nella sua posizione attuale nella tribuna nord era posta all'interno di una cappella, presente fin dall'inizio della costruzione. Dai documenti della fabbrica si evince che nel 1617 la cappella venne demolita e l'immagine arretrata ma non è purtroppo documentata la sua posizione originaria. Dal punto di vista architettonico si delineano due opzioni possibili per l'iniziale collocazione dell'altare: la prima al centro della chiesa, cioè nello spazio sottostante alla cupola, la seconda sotto l'arcone settentrionale, davanti al coro.

La prima ipotesi è supportata da Mario Pericoli, il quale ritiene che fino al completamento del tempio e alla demolizione della cappella che conteneva la Madonna, l'esercizio del culto si svolgesse nel centro geometrico dell'edificio, tra i quattro pilastri ma ad una quota più elevata rispetto all'attuale piano di calpestio. Tale impostazione aveva precedenti nella Porziuncola di S. Maria degli Angeli e nella Santa Casa a Loreto; esempi paralleli erano invece il Santuario di Macereto a Visso ed il Tempio del Crocifisso a Todi. Nonostante tali esempi, la collocazione centrale dell'altare nella pratica edilizia italiana del Rinascimento è molto rara. L'unico teorico ad affrontare il tema in modo dettagliato fu Francesco di Giorgio Martini, il quale tuttavia non risolse la questione, fornendo sia ragioni a favore che contro la disposizione centrale dell'altare. Zänker ritiene che, per determinare la posizione originaria del primitivo altare, occorre prestare attenzione alla conformazione del coro ed alle aperture presenti nei pilastri. Da un inventario della fabbrica del 1589, risulta elencato un leggio che si trova in sagrestia, dietro l'altare della Madonna: fino al 1612 infatti la Consolazione non disponeva dell'edificio adibito a sagrestia ed è probabile che il coro stesso avesse tale funzione, anche se temporanea.

Si può supporre, che lo spazio del coro fosse separato dal resto della chiesa da un tramezzo posto tra i pilastri settentrionali. Di fronte a questo tramezzo doveva trovarsi la cappella con l'altare ed il coro così separato poteva essere utilizzato sia come coro dei monaci sia come sagrestia che anche come sala di riunione per la Congregazione. Ciò è testimoniato dagli stalli del coro ligneo un tempo esistenti o almeno progettati. Anche le due aperture laterali nei pilastri potrebbero assumere un significato nella ricostruzione effettuata da Zänker: si può immaginare che il muro divisorio fosse accessibile attraverso le porte e che ai lati della Madonna fossero esposte teche con reliquie, come testimoniato da diversi inventari, accessibili tramite un camminamento. Il muro doveva fungere quindi da parete espositiva per reliquie. Tale disposizione dell'altare e della parete trasversale davanti al coro, ha diversi esempi comparabili soprattutto nell'architettura del XVI secolo, che possono supportare la ricostruzione dello Zänker: la Madonna della Bruna a Castelritaldi e la Chiesa Tonda a Spello, entrambe situate a pochi chilometri dalla Consolazione e luoghi di pellegrinaggio mariano, dove un'immagine della Madonna è disposta su un altare davanti ad un tramezzo sotto l'arcone. In entrambi gli edifici il muro divisorio si estende fino al cornicione principale. Tuttavia nelle due chiese i muri non sono accessibili, ma alla Madonna della Bruna il muro viene ancora oggi utilizzato per l'esposizione di reliquie. Entrambi gli edifici presentano un coro semicircolare, simile a quello della Consolazione, dotato di stalli o panca in pietra. Nella Consolazione il muro doveva arrivare almeno fino all'altezza delle aperture nei pilastri.

Riguardo il periodo di erezione del muro, Zänker ipotizza la sua costruzione dopo il 1532, in seguito all'abbandono dell'idea progettuale di fondazione del monastero, dal momento che vi sarebbe stata la necessità di avere un locale adibito a sagrestia.

La posizione originaria dell'altare davanti ad un tramezzo modificherebbe significativamente l'interno della chiesa, nella stessa maniera in cui l'ampliamento previsto da Antonio da Sangallo il Giovane per il monastero avrebbe rimodellato l'esterno. L'interno e l'esterno della chiesa avrebbero subito un

«decentramento» enfatizzandone la direzione trasversale. I cortili previsti nella pianta del monastero, insieme al tracciato della strada avrebbero allungato la chiesa in una direzione marcata, e tale tendenza sarebbe continuata anche all'interno, lungo la parete dell'altare. La stessa concezione iconologica della chiesa supporta la ricostruzione della cappella d'altare davanti al coro e non al centro della costruzione. Lo spazio vuoto centrale doveva essere riservato alla colomba dello Spirito Santo, presente nella lanterna, agli apostoli sono assegnate le tre absidi poligonali ed alla Madonna l'abside semicircolare, diversa dalle altre per conferire un maggiore significato architettonico, dal momento che la chiesa è ad essa dedicata e la sua immagine miracolosa fu oggetto di pellegrinaggio e motivo di edificazione della chiesa stessa.

In seguito all'aggiunta della sagrestia esterna nel 1612, il muro venne demolito nel 1617 e l'altare con l'immagine fu spostato nella sua attuale collocazione all'interno del coro.

2. Cronologia delle fasi costruttive

Con l'inizio della costruzione dell'edificio adibito a sagrestia, all'esterno della chiesa, inizia la progettazione del nuovo coro, nel quale sarà successivamente traslata l'immagine della Madonna. Qui di seguito si sintetizzano le principali fasi dell'edificazione del nuovo altare, fino all'aspetto odierno. Una notizia del primo disegno del nuovo altare maggiore in legno, è riportata da Pensi-Comez:

“Nell'abside a nord è collocato l'altare maggiore, costruito nel 1612 sopra disegno del pittore Andrea Polinori, todino; allora andarono dispersi l'antichissimo altare in pietra che era stato trasportato nel 1560 dalla chiesa di S. Giovanni d'Acquaviva, presso il Tevere, ed una cortina che, per ornamento dell'immagine, aveva dipinto nel 1508 Giovanni Spagna.”

La notizia viene ripresa da Pericoli che in una nota cita «Andrea Polinori, di Venturino (nato il 13 agosto 1586, morto il 22 settembre 1648) pittore, nel 1612 fa il disegno dell'altare maggiore». Tuttavia, in entrambi gli interventi non viene citata la collocazione della fonte e durante la rilettura dei documenti d'archivio non è stata rinvenuta alcuna notizia che attesti l'esistenza di un primo disegno di mano del pittore Polinori. Si ritiene quindi che le affermazioni derivino da una errata lettura della notizia del 1617 in cui si menziona la pittura dell'altare da parte del Polinori e non l'ideazione del disegno di progetto. In ogni caso doveva esistere un disegno dell'altare, redatto da altra mano già nel 1612, dal momento che in quest'anno risulta un accordo tra i rettori ed il mastro scalpellino Francesco Ciofi

per la realizzazione di quattro colonne in marmo «*negro mischio*» di otto piedi e due once l'una, destinate all'ornamento dell'altare maggiore; mastro Francesco riceve in quest'occasione già dei pagamenti in acconto per il lavoro da svolgere. Le colonne descritte nel documento, corrispondono per numero, dimensione e colore alle stesse che risultano ancora oggi in opera.

Nel 1614 i rettori affidano ai falegnami Filippo ed Angelo Peri l'incarico di eseguire il modello ligneo dell'altare; in un memoriale dei rettori si legge che tale modello doveva essere realizzato «*secondo il modello della parte dinansi del Tabernacolo del domo et secondo il disegno datoli*». L'incarico dato ai falegnami non era dunque progettuale, ma di esecuzione di un modello basato su un disegno: si ha dunque testimonianza dell'esistenza di un primo progetto, senza però che vengano fornite notizie sulla sua data di realizzazione o sull'autore. Questo primo progetto è stato successivamente riformato nel marzo 1617 da Emmanuele Cris, venuto da Spoleto, ed in seguito consegnato al falegname Angelo Peri per fare «*detta riforma*». Durante l'anno si registrano numerosi pagamenti al mastro falegname talvolta per «*l' modello degli ornamenti della S.ma Madonna*», altre per «*l' modello della cappella et altre opere*». Nell'aprile 1617, essendo ormai edificata la nuova sagrestia, la Congregazione assegna ad Obizio Martinelli da Pistoia il compito di demolire la cappella ed in seguito di traslare l'immagine della Madonna nella posizione attuale all'interno della tribuna settentrionale. Contestualmente a tale operazione viene abbassato il pavimento della chiesa, rimossi i ponteggi della cupola ed imbiancata la stessa insieme alla tribuna dietro l'altare. Un mese più tardi, il 1 maggio 1617, figura il pagamento a Gio.Maria muratore per la costruzione dell'altare e degli scalini, un secondo pagamento in data 20 maggio fa menzione di trenta giornate lavorate all'altare dallo stesso Gio.Maria con due garzoni.

È ipotizzabile che si stessero costruendo le parti in muratura ancora oggi esistenti dell'altare, cioè il basamento con le stanze retrostanti ed il muro di supporto per l'apparato dove collocare l'immagine. A testimonianza di questa ipotesi vi è la notizia datata 1623 dell'apposizione di «fusti alle porticelle dietro l'altare»: si tratta del telaio delle due aperture; l'attuale struttura presenta infatti un ambiente voltato retrostante in muratura al quale si accede da due porticelle poste ai lati dell'altare. Una volta eseguito il lavoro, nel 1617 l'altare fu fatto dipingere da Andrea Polinori e posto nel luogo designato; il falegname Angelo viene pagato a saldo per l'esecuzione del coro nel luglio 1621 ma già dal 1618 si inizia a lavorare sulle decorazioni dell'altare: nel maggio e giugno 1618 figurano dei pagamenti per l'indoratura accanto alla Madonna, in data 24 dicembre 1631 viene pagato mastro Carlo Lorenti «*fransese*» per la fattura ed intaglio di sei candelieri di legno e il 24 marzo 1632 per la manifattura del «*piede della Croce dell'altare maggiore della chiesa et ornamento di essa*»; il 28 marzo ed il 10 aprile dello stesso anno mastro Angelo falegname riceve dei pagamenti per la fattura di una «*Gloria indorata*» con cornice per l'altare, il 26 maggio Palminio Alvi pittore riceve un pagamento per «*haver indorato tre para di candelieri la Croce con il piede, il lampadario, et lo scalino, il tutto per l'altar Maggiore della Chiesa*». Questo primo altare, secondo il parere di Zänker non è più conservato nella forma originaria e difficilmente dev'essere stato molto elaborato o di grandi dimensioni. Ciò è spiegato dal fatto che già nel 1634, a pochi anni dal suo completamento, la fabbrica acquista un nuovo disegno per l'altare. Il primo dicembre 1634 figura in due diversi documenti aventi la stessa data, il pagamento al giovane architetto romano Carlo Rainaldi:

“Il sig. Marcello Valentini uno dei fabricieri in vista del mandato delli sig. Rettori ebbe scudi sei et trenta ad effetti de pagarli al sig. Carlo Rainaldi romano Architetto, che si li devono per sua mercede del disegno dell'altare da esso fatto per servitio di detta fabrica» ed ancora «Il sig. Marcello Valentini uno dei fabricieri ha hauto bolletta per scudi sei e baj. 30 ad effetto di pagarli al Sig. Carlo Rainaldi Architetto Romano che le si devono per sua mercede del disegno dell'Altare da esso fatto per servitio della fabrica.”

I due documenti già noti, in cui compare la figura del deputato della fabbrica Marcello Valentini, recitano pressoché le stesse parole e sono uno il mandato di pagamento dei rettori e l'altro la bolletta di uscita dei denari. Sono state rinvenute inoltre due le ricevute di pagamento al Rainaldi per il disegno, entrambe riportanti la data del 1 dicembre 1634, finora mai menzionate. L'altare del Rainaldi doveva sostituire quello ligneo del 1617 e doveva trattarsi di un disegno fornito da Carlo e appartenente ai suoi esordi; all'epoca l'architetto ventitreenne si trovava ancora nella bottega del padre Girolamo. Purtroppo del disegno non è sopravvissuta alcuna traccia e Zänker ritiene non sia mai stato posto in essere, almeno per l'altare. In effetti, negli anni successivi, non risultano nei registri della fabbrica uscite per opere strutturali sull'altare, ad ogni modo si continua a lavorare nella zona del coro. Nel 1636 è pagato mastro Agostino Leontini per l'indoratura di un reliquiario e nel 1638 per l'indoratura del tabernacolo, la cui fattura era stata cominciata da mastro Angelo Peri e terminata da mastro Benedetto. Nel dicembre dello stesso anno si registra un pagamento per *«bolloni per attare i Santi di Todi sopra al Altar maggiore»*: l'altare doveva avere dunque almeno cinque statue alla sua sommità. Il 23 giugno 1639 si ha notizia dell'arrivo di un organo da Ancona, seguono una serie di pagamenti per l'installazione dello stesso: il 25 giugno viene pagato mastro Alessandro muratore per lo *«squarcio alla muraglia in chiesa»*; a mastro Eleuterio sono retribuite tre giornate per *«far le buche per il coro attorno al organo»*. I lavori al coro per l'installazione dell'organo proseguono fino al settembre 1639, quando mastro Alessandro viene retribuito per *«mattonare il cornicione sopra al organo»*. Si ha notizia nello stesso mese della manifattura dello *«sciugatoro per l'Altare della Madonna Santissima»*: doveva trattarsi di un panno in tessuto, usato per asciugare le mani del celebrante dopo il rito dell'abluzione. Nel 1649 l'intagliatore Carlo Lorenti, il quale aveva già realizzato alcuni lavori per la chiesa, viene pagato per la realizzazione di due angeli *«con svolazzo e nuvole di legname molle»* da apporre all'altare maggiore, l'opera fu in seguito indorata e dipinta dal pittore Francesco Bruschi. Nel novembre dello stesso anno viene pagato Gio. Antonio Polinori, per aver dipinto l'ornamento dell'altare e per *«l'invenzione di scoprir l'Immagine della Madonna»*: l'altare infatti aveva in passato un meccanismo che permetteva di tenere coperta l'immagine sacra e di scoprirla in occasione delle solennità. Tale invenzione portò nuovi lavori all'altare tanto che il Polinori fu aiutato da un falegname a compiere le modifiche necessarie per l'installazione della sua invenzione. Inizia anche ad essere posta attenzione al tessuto per realizzare la tendina, tanto che viene comprato a Roma del broccato bianco *«fioreggiato»*. Il Polinori ha un nuovo pagamento in data 7 Settembre 1654 per aver dipinto i *«pedistalli»* dell'altare maggiore. Qualche anno più tardi, nel novembre 1658, viene realizzata la volta nel vano dietro l'altare e successivamente l'ambiente viene chiuso con due porticelle, per le quali erano già stati realizzati i telai. Nella prima metà del Settecento l'altare subisce nuove trasformazioni. Gualdi Sabatini, nel suo scritto riporta un pagamento effettuato nel 1725 per oro compro per l'altare, ritenendo che in quegli anni si stava

lavorando alla decorazione dell'altare; nel 1736 si effettuano nuovi lavori di pittura e d'indoratura, questi ultimi per mano di Pietro Novelli e Giuseppe Cecchetti. Nel giugno 1748 risultano dei pagamenti per la segatura e l'intaglio del legno per i due cartocci; si tratta dei supporti lignei per i lavori in stucco effettuati intorno alle due buche: quella dell'immagine miracolosa e quella in alto per la colomba dello Spirito Santo. Viene pagata anche la segatura del legno per la cornice. Il mese successivo vengono pagati gesso da pittore e da presa, colla carbone; a Roma vengono comperati «oro buono», carniccio e gesso. Tale fornitura doveva occorrere per la realizzazione delle opere in stucco per l'ornamento dell'altare, in particolar modo per i due cartocci. Negli stessi giorni in cui vengono acquistati i suddetti materiali, risulta un pagamento all'architetto Giovanni Fontana, venuto da Assisi, il quale si trattiene ad «architettare» nella chiesa per dodici giornate. Non è meglio specificato dalle fonti a cosa stesse lavorando l'architetto, in ogni caso successivamente alla sua venuta si lavora ancora: nel settembre viene pagato il pittore Tommaso Appiotti per aver lavorato circa un mese nella tribuna e nell'estate 1749 si fa nuovamente approvvigionamento di oro, argento e carniccio per indorare gli angeli «che scoprono la Madonna». Si tratta dei due angeli aventi postura eretta, posti ai lati dell'immagine, all'interno della cornice dorata. Nel novembre 1749 viene pagato Felice Bianchi per aver lavorato alla chiesa, ai candelieri «et altri intagli», probabilmente si stavano ultimando gli ultimi dettagli decorativi del grande altare. Nell'agosto 1770 è pagato l'intagliatore per il disegno dei cartocci e del gradino dell'altare, a settembre Giacomo Agretti riceve il pagamento per l'indoratura dell'altare. Dall'enunciazione delle sue fasi costruttive si evince come, al pari della chiesa stessa, l'altare non sia il risultato di un'unica fase costruttiva, bensì il frutto di una progressiva evoluzione che si è svolta lungo un arco temporale di più di cento anni, in cui la costruzione è proceduta in maniera intermittente, probabilmente in base alle disponibilità economiche della fabbrica. Durante questo periodo il progetto originario è stato rivisitato ed arricchito, dando vita ad un'opera di una straordinaria complessità barocca.

Fig. 9 - Mandato di pagamento al Rainaldi dai Rettori della fabbrica, firmata dai rettori Giacinto Leoncini e Felitiano Arnei, controfirmata dal notaio depositario Paolo Trentaquattro; ASCT, Busta 45

Fig. 10 - Ricevuta di pagamento al Rainaldi, firmata dall'agente Bernardino Capolebbi; ASCT, Busta 45

3. Spazialità e complessità barocca dell'attuale altare

Lo straordinario macchinario barocco dell'altare maggiore si erge all'interno della tribuna curva, diventandone il punto focale. Con la sua impressionante altezza e grandiosità - 14,00 metri di altezza e 7,30 metri di larghezza - l'oggetto sembra attentamente inserito nello spazio; ciò è testimonianza implicita della presenza di un disegno ben ragionato. L'altare dialoga con la spazialità dell'architettura circostante, risultando perfettamente inserito nel contesto ed assumendo il carattere di una vera e propria «architettura nell'architettura». La sommità della struttura termina in corrispondenza della cornice superiore delle finestre, nascondendo totalmente l'apertura posta in asse con l'altare stesso; la croce sommitale raggiunge invece l'architrave sorretto dal secondo ordine, facendo così apparire l'architettura dell'altare incorniciata dall'architettura della tribuna. L'altare gode di ampio respiro non solo in altezza ma anche nel senso della profondità; la struttura avanza verso il centro della chiesa, emergendo dalla parete di fondo della tribuna con un distacco di 3,10 metri. L'entità del distacco non si percepisce ponendosi di fronte all'opera; solamente accedendo al presbiterio rialzato e ponendosi a ridosso della parete si riesce a scorgere lo spazio intermedio tra il muro dell'altare e quello perimetrale della chiesa. Nello spazio tra l'altare ed il muro della tribuna si inserisce un ambiente voltato, chiuso da due porte ed adibito attualmente a sagrestia; da qui si accede tramite una stretta scala in mattoni ad un soppalco posto all'altezza della buca contenente l'immagine della Madonna. È possibile che il soppalco, oltre che permettere l'accesso all'immagine, ospitasse l'organo - di cui si ha notizia dal 1639 ed in seguito scomparso - rendendo quello dell'altare un ambiente polifunzionale. Frontalmente lo spazio risulta tripartito con un sistema scandito da colonne corinzie libere. La parte centrale, contenente l'immagine sacra, arretrata rispetto alle ali laterali, risulta piatta ad una vista frontale, ma le estremità si incurvano per raccordarsi alle paraste - anch'esse corinzie - le quali sostengono la trabeazione insieme alle colonne. Le due colonne poste alle estremità sono parallele al piano dello spettatore; le due paraste si piegano invece a libro, generando un moto di apertura delle due colonne centrali, le quali ruotano rispetto alle laterali di circa 125 gradi. La rotazione delle colonne «scopre» allo spettatore la preziosa effigie della Madonna, facendo convergere la fuga prospettica su di essa e di conseguenza l'attenzione di chi osserva l'intera opera. L'altare entra in rapporto dinamico con lo spazio della chiesa, aprendosi verso di esso. Si tratta di un espediente illusorio, che sembra riprodurre uno scenario teatrale che ne simula le quinte, ottenuto tramite la creazione di un punto di fuga per mezzo delle colonne; quest'ultime si distaccano dallo sfondo, generando una leggera ombra dietro di esse. Ogni colonna, scolpita in marmo «negro mischio», ha un diametro pari a 40 centimetri ed un fusto con altezza pari a 2,80 metri, mentre l'ordinanza architettonica completa ha un'altezza pari a 4,89 metri. La trabeazione, composta da una linea spezzata che segue fedelmente l'andamento dei plinti alla base degli ordini, è composta da un architrave con soprastante fregio e cornice aggettante, sopra la quale è posto un timpano curvo spezzato, anch'esso ruotato che sembra focalizzare l'attenzione sul ricco cartiglio dorato che ospita la colomba dello Spirito Santo. La parte superiore è composta da un attico - che rimanda alla struttura degli antichi archi di trionfo - incorniciato ai lati da due pseudo-paraste, poste in corrispondenza delle paraste sottostanti. L'attico, che ha anch'esso un andamento concavo, è

raccordato alla parte sottostante da due volute, sulle quali poggiano due sculture. L'intera opera è incorniciata alla sommità da uno pseudo-timpano composto da due volute che si fronteggiano, sopra al quale è posto un gruppo scultoreo di angeli che sorreggono la croce. L'intero apparato è rialzato su di un basamento che asseconda l'andamento delle partiture architettoniche soprastanti. L'altare presenta un ricco impianto figurativo che si compone di gruppi scultorei, di opere in stucco, di pittura e di indoratura, le quali trasmettono allo spettatore l'impressione di trovarsi di fronte ad un oggetto multiforme ed infinitamente ricco. Particolari decorazioni in stucco dorato connotano le colonne in marmo, le quali presentano delle basi con elementi floreali che avvolgono i fusti; anche i capitelli di colonne e paraste sono composti in stucco. 86Una dettagliata analisi delle opere scultoree che ornano l'altare è stata fornita da Gualdi Sabatini nella monografia dedicata al tempio della Consolazione. L'affresco della Madonna è accolto in una nicchia barocca situata tra gli ordini, la quale cattura l'occhio dello spettatore sia per la fuga prospettica impostata dalla rotazione delle colonne, sia per la ricca decorazione aurea presente sul cartoccio che amplifica la luce naturale e la riflette. Dalla nicchia sembrano fuoriuscire nuvole e raggi in stucco dorato, insieme a cherubini; sulla sommità è posta una corona sorretta da due angeli. L'apertura è «scoperta» da due figure angeliche lignee indorate, 87poste in posizione eretta ed il tutto è completato da una cornice, anch'essa lignea. L'immagine si distacca dalla cornice aurea arretrando di circa 60 centimetri, per questo motivo veniva a crearsi una zona d'ombra che veniva di certo illuminata da una fonte di luce artificiale, come del resto succede anche oggi. 88All'altezza della sacra immagine, poste tra le colonne, si trovano due figure femminili in posizione eretta su delle mensole-basamento sorrette da aquile, simbolo della città. Nella parte superiore, sui due timpani curvilinei tronchi, si inginocchiano due angeli di notevole fattura, quello di sinistra reca le mani conserte al petto, mentre quello di destra è in atteggiamento di preghiera con le mani giunte. Le due sculture rimandano per l'atteggiamento di adorazione agli angeli berniniani dell'altare della cappella del Sacramento in S. Pietro e ai loro modelli in creta. Alle estremità dell'altare, poste in secondo piano rispetto agli angeli e leggermente più in basso, sulle volute poggiano a sinistra una personificazione della Fede, la quale sostiene con il braccio sinistro il calice e nell'altro la croce, e a destra la personificazione della Carità con in braccio due bambini. Tra i documenti d'archivio non figurano i nomi degli artisti autori delle statue ma, secondo il parere di Gualdi Sabatini, potrebbero essere attribuite allo scultore milanese Camillo Rusconi, sulla base della sua opera, svolta a Montefalco intorno al 1692, nell'altare di S. Onofrio nella chiesa di S. Chiara. Anche i due angeli che sorreggono gli eleganti festoni di fiori in stucco proverrebbero dalla mano di Camillo Rusconi. Al centro del timpano spezzato vi è una gloria policroma, dove un foro ospita la colomba dello Spirito Santo. Quest'ultima è illuminata dal retro con un espediente barocco: una fonte di luce nascosta, costituita dalla finestra retrostante, permette ai raggi solari di filtrare ed attraversare la lastra di alabastro posta a tamponamento nel retro della buca. Tuttavia la luce proveniente dalla finestra non è mai diretta, in quanto la tribuna è situata a nord, si tratta dunque di un'illuminazione diffusa, uniforme e continua, priva di violenti contrasti, non sufficiente a fornire una adeguata luminanza all'oggetto sacro. Attualmente, un faro posto sulla cornice della tribuna garantisce il flusso luminoso; in epoca passata dovevano esserci invece delle torce, dal momento che parte dei travi lignei che collegano l'altare alla tribuna e la stessa lastra in alabastro risultano anneriti. La colomba risultava così ben illuminata e la luce si diffondeva - come succede ancora oggi - virtualmente attraverso i raggi che fuoriescono dalle nuvole del cartoccio.

La raggiera, sostiene Gualdi Sabatini, rimanda a quella berniniana della Cattedra di San Pietro. Alla sommità dell'altare, sopra le due volute, angeli e cherubini dorati sorreggono ai lati la croce. Laddove l'opera non viene ricoperta da stucchi dorati, si lascia invece spazio alla decorazione pittorica, la quale dà vita ad una simulazione di marmi policromi: sfondi e membrature sono saturi di colore, senza accennare pause. Sembra esserci un attento studio delle cromie: il rosa-arancione nella parte centrale e l'azzurro dell'attico richiamano i colori dell'affresco e sono tra loro complementari, conferendo armonia all'immagine complessiva. È anche da notare come il colore del fregio rimandi a quello della cornice in pietra rosa che corre ininterrotta all'esterno della chiesa. Vale la pena inoltre porre l'attenzione, sulla complessità barocca dell'altare, il quale è caratterizzato come una vera e propria macchina. La teatralità tipica del XVII secolo è espressa, oltre che dalla conformazione architettonica a «palco scenico con quinte», in cui la protagonista è l'immagine della Madonna, anche da un artificio che permetteva di coprire e scoprire la stessa immagine. L'invenzione del meccanismo è attribuibile dalle fonti d'archivio al pittore Giovan Antonio Polinori nel 1649.

L'immagine veniva lasciata coperta con una tendina di pregiato taffetà, ricamato con filo d'oro; in occasione delle solennità il paramento veniva abbassato per mostrare la Madonna ai pellegrini che accorrevano numerosi. L'obiettivo era quello di impressionare e suscitare emozione nei fedeli, i quali venivano coinvolti nella rappresentazione: era una sorta di emulazione del miracolo, quasi come una vera apparizione. Il meccanismo che movimentava la tendina era composto da un argano azionato a manovella, posto al di sopra dell'immagine, all'interno dell'intercapedine tra il muro ed il cartoccio; da qui, si azionava il movimento delle corde, le quali passavano in delle carrucole poste in una fessura nel cartoccio ligneo, visibile sia dal retro, sia dal fronte direttamente sotto le mani dei due angeli. Dalle foto d'epoca si ha l'impressione che la tendina fosse sorretta dai due angeli lignei posti in piedi ai lati della buca. Azionando il meccanismo, essa scendeva entrando nella botola posta direttamente sotto agli angeli: l'altare era il teatro in cui avveniva la «miracolosa apparizione». Posto tra le «quinte» delle colonne, il sipario, calando, dava il via allo spettacolo. Il paramento era in funzione almeno fino al 1931, anno in cui è documentato da una foto e forse era funzionante fino a tempi più recenti. Fonti orali riferiscono che l'immagine venisse scoperta una volta all'anno, ogni 8 settembre, in occasione della festa della natalità della Vergine. Un esempio di meccanismo simile, ancora funzionante, si trova a Roma nell'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù: qui un sistema di movimento con argani e bilancieri fa calare, ogni giorno sempre alla stessa ora, la tela dipinta, scoprendo la statua di S. Ignazio. L'entità «meravigliosa» della macchina veniva poi messa in rapporto alla meraviglia delle manifestazioni organizzate in onore della Madonna della Consolazione ogni anno l'8 settembre; l'apparizione della Vergine era accompagnata dalla luce delle candele, dal suono dell'organo e dei violini, dalle orazioni ed infine dal tuono degli spari di archibugio e dei fuochi artificiali. Tali manifestazioni avvengono ancora oggi, senza però la messa in azione del meccanismo, il quale risulta ormai in disuso; l'immagine resta così perennemente scoperta.



Fig. 11 - S. Maria della Consolazione: Vista frontale dell'altare maggiore



Fig. 16 - Vista dal basso che evidenzia l'andamento concavo della parete e trabeazione soprastante



Fig. 17 - Particolare dell'attico, al centro del timpano spezzato la colomba raffigurante lo Spirito Santo



Fig. 24 - Intercapedine tra il cartoccio e l'immagine. Da notare l'argano posto sulla parte alta del vano



Fig. 25 - Dettaglio di una delle due carrucole inserite nel cartoccio ligneo



Fig. 26 - Dettaglio di foto senza data, in cui è ritratta la cortina; da fondo Alinari



Fig. 27 - Dettaglio delle due carucole che raccoglievano le corde in uscita dal catiglio, passanti attraverso le mani dei due angeli



Fig. 28 - Foto del 1931 che ritrae la tendina di copertura dell'immagine; da fondo D. Anderson.

4. Il disegno di Girolamo e Carlo Rainaldi

L'accertata presenza dei Rainaldi sul territorio tuderte e lo studio dell'altare maggiore della Consolazione nella sua grammatica, geometria compositiva e nelle vicende costruttive, hanno restituito numerosi spunti, sia documentari che stilistici, i quali inducono a credere che l'iniziale suggerimento progettuale dell'altare sia opera di Girolamo Rainaldi e che suo figlio Carlo gli sia succeduto nella progettazione, definendone l'architettura ancora oggi visibile. È accertato che Girolamo, durante un suo viaggio nel territorio di Todi nel 1612, abbia lasciato alla fabbrica un disegno per una cappella secondaria, in collaborazione con l'architetto Valentino Martelli. L'anno successivo si avviavano i lavori di costruzione della sagrestia esterna alla chiesa, già in programma dal 1589 su progetto dello stesso Martelli. È piuttosto probabile che il Rainaldi, visitando la chiesa, abbia suggerito un disegno, oltre che per la cappella, anche per l'altare maggiore, tanto più che tra il giugno ed il novembre 1612 si prendono accordi con lo scalpellino per la realizzazione di quattro colonne in marmo nero per l'altare maggiore. È abbastanza evidente che doveva esistere già un primo disegno dell'altare, il quale avrebbe fornito informazioni sul dimensionamento e la morfologia delle quattro colonne. Anche l'usanza di Girolamo di progettare altari in cui figurano quattro colonne, potrebbe suggerire la paternità di questo primo disegno: si vedano l'altare della cappella Paolina in S. Maria Maggiore a Roma, l'altare maggiore di S. Pietro in Valle a Fano e l'altare maggiore della cappella Colonna in S. Giovanni in Laterano, da lui 125 progettati. Forse, la disposizione degli ordini potrebbe anche aver già proposto lo schema tripartito che è tutt'ora riscontrabile nell'altare. Si acquisisce la certezza dell'esistenza di un primo disegno quando, nel maggio 1614, nei manoscritti, è menzionato nell'accordo tra i rettori ed il falegname Angelo Peri per la realizzazione del modello dell'altare maggiore in legno, il quale doveva essere eseguito *«secondo il modello della parte dinanzi del Tabernacolo del domo et secondo il disegno datoli»*. Nei successivi pagamenti, oltre che per alcune opere di muratura, è fatta sempre menzione al *«modello»* ligneo dell'altare, il quale fu posto nella tribuna, dipinto ed indorato. Tale immagine suggerisce un qualcosa di provvisorio che rimanda alla memoria le sperimentazioni nel campo degli apparati effimeri, in cui si cimentavano i maggiori architetti del secolo quali Bernini, Cortona e gli stessi Rainaldi. L'effimero era un concerto di tutte le arti, vero e proprio terreno di sperimentazione artistica e ricerca; venivano realizzate architetture posticce, fondali scenografici, sculture in cartapesta ed addirittura guglie di zucchero; tali apparati talvolta avevano lo scopo di fare da «prova generale» per lavori che non sarebbero stati eseguiti nell'immediato, altre volte invece, venuto meno il fine per il quale erano stati ideati, venivano ripresi dai loro autori per essere rielaborati e tradotti in vere e proprie architetture. Ne è un esempio la vicenda dell'altare maggiore della Chiesa di Gesù e Maria al Corso, per il quale Carlo Rainaldi propose di riadoperare il materiale dell'arco di trionfo eretto per il possesso di Clemente X, prima di costruire l'altare definitivo. Il responsabile di tali realizzazioni era generalmente l'architetto del Popolo Romano: Girolamo a Roma elaborò nel 1608 in S. Pietro il «Teatro» per la canonizzazione di S. Francesca Romana, nel 1610 la facciata per la Basilica di S. Pietro, in occasione della canonizzazione di Carlo Borromeo, nel 1616 il «Teatro» per un torneo di Cavalieri in occasione del Carnevale e nel 1621 la cavalcata solenne per il possesso di Gregorio XV. Basandosi sulla contemporanea esperienza nell'effimero, Girolamo potrebbe aver redatto un progetto per un altare «provvisorio» in legno che, dopo alcuni anni e magari reperiti i

fondi necessari, sarebbe stato sostituito da una vera e propria architettura, come anche accadrà più tardi nella Chiesa di Gesù e Maria. Tale tesi può essere sostenuta dal fatto che anche la struttura in muratura dell'altare rimase grezza per molto tempo, infatti vennero apposte le cornici alle porticelle laterali solamente nel 1623, mentre il pagamento per le due porte risulta tra le uscite solamente nel 1658. Anche Carlo si adoperò fin da giovane nella realizzazione di apparati effimeri: nel 1628 soggiornò insieme al padre nel nord Italia, dove a Parma, appena diciottenne, diede il suo contributo accanto a Girolamo in alcuni lavori teatrali, per i quali disegnò le scenografie. Fu in quest'occasione che si avvicinò all'effimero, potendo, tra le altre cose, perfezionare la sensibilità pittorica e cromatica che si ritrova nelle sue successive architetture. L'esperienza parmense deve aver suscitato nel giovane Carlo una profonda suggestione ed interesse che influiranno sulla sua opera posteriore, in particolar modo sulle strutture d'altare e la loro spazialità. Il progetto di Carlo per l'altare della Consolazione appartiene ai suoi esordi ed al periodo di collaborazione nella bottega del padre, durante il quale si fa carico soprattutto del lavoro di disegno; negli anni dal 1632 al 1642 fa le veci di Girolamo nei cantieri romani. Il subentro di Carlo nella progettazione dell'altare tuderte potrebbe essere dunque ascrivibile a questo suo ruolo di «sostituto» pro tempore del padre, che più volte lo ha visto succedere ai suoi cantieri, come ad esempio in S. Girolamo della Carità, dove proprio in quel periodo stava collaborando con il Peparelli o ancor meglio la garanzia di successione a Girolamo come Architetto del Popolo Romano, rilasciata dai Conservatori nel dicembre 1634. Quest'ultimo importante riconoscimento, oltre a legittimare la sua presenza professionale in Campidoglio insieme a Girolamo, testimonia la fiducia riposta dall'istituzione Capitolina nel suo operato fin dalla giovane età. Con ogni probabilità il disegno commissionato a Carlo fu poi trasportato dalla bottega di Roma fino a Todi dallo zio Giovan Battista, il quale era solito collaborare con suo fratello Girolamo ed in quel periodo si trovava, come già evidenziato, a Todi per seguire gli affari del Buon Governo. L'altare è stato finora pressoché ignorato dalla bibliografia, solamente nel 1991 ne è stata presa in considerazione la decorazione scultorea da Gualdi Sabatini, mentre nel 1971 Zänker in maniera un po' affrettata scrisse che l'attuale altare vede inglobate alcune parti della struttura del 1617 ma è frutto di rifacimenti successivi e conclude con il pensiero che il disegno di Carlo Rainaldi non sia stato mai posto in opera. Quanto afferma Zänker è in parte vero, dal momento che le fasi costruttive dell'altare si susseguono per più di un secolo e quindi la sua struttura ha subito diverse revisioni ed adattamenti nel corso del tempo; in parte è invece da verificare, in quanto l'altare presenta molti rimandi all'opera di Carlo Rainaldi ed alle soluzioni da lui adottate nella produzione dei suoi numerosi altari ed apparati effimeri. In particolare si può notare la sua composizione tripartita, memore degli insegnamenti di Girolamo, alla stregua di arco di trionfo, in cui la parte centrale incorniciata dagli ordini architettonici poggia su un alto basamento e l'attico con sculture completa l'architettura in alto, manca però in questo caso il fornice centrale. Carlo riprende il tema dell'arco trionfale, già ampiamente utilizzato nel Cinquecento e ne crea una struttura leggera in grado di accogliere colonne libere, cartelle decorative e statue. Nel frontespizio del manoscritto BAV, Barb. Lat. 4411 (1633), Carlo propone uno schema a triade B-A-B, dove l'elemento centrale è costituito da un'edicola timpanata e le ali laterali, uguali e simmetriche, sono inquadrare dall'ordine. Le due colonne interne appartengono figurativamente all'edicola centrale timpanata, allo stesso tempo però risultano unite da un architrave alle due colonne esterne, costituendo insieme a queste le due ali laterali. La tripartizione tuderte viene sviluppata in maniera più verticale rispetto al frontespizio, qui infatti le ali laterali risultano

contratte al massimo; la suddivisione avviene figurativamente sempre per opera dell'ordine colonnare, in questo caso per via dei cromatismi degli ordini: le colonne in marmo nero risultano assai più evidenti delle paraste dipinte invece con colori tenui tendenti al rosa-arancio. In realtà a scandire lo spazio sono proprio le paraste: tra le due colonne centrali e le rispettive laterali si frappongono due paraste piegate a libro, le quali interrompono la planarità, generando la rotazione delle colonne centrali e conseguentemente della trabeazione soprastante e del timpano. Le ali laterali risultano essere un elemento appartenente anche alla parte centrale. Anche la trabeazione sostenuta dalle colonne centrali, ad una vista frontale, continua a correre dietro al risalto generato dalle paraste, ricongiungendo le colonne interne a quelle esterne; al contempo si raccorda con la trabeazione posta sulla parete contenente la nicchia, contribuendo a mantenere l'unità dell'insieme. Sia nell'altare tuderte che nel frontespizio, il sistema risulta legato nella parte bassa da un basamento, che nel disegno del manoscritto presenta i risalti dell'ordine, mentre nell'altare di Todi segue i movimenti generati dagli ordini soprastanti. In entrambe le composizioni, si percepisce l'intenzione di elaborare un insieme unitario, pur con evidenti rimandi all'opera di Girolamo, associandovi però modalità operative più tipicamente barocche, che sono ancor più evidenti nel caso tuderte. Un soggetto di costante sperimentazione per Carlo è il tema della colonna libera, ispirato dall'architettura dell'antichità romana e da quella di Michelangelo. La colonna, scostandosi dalla parete, assume sempre più valore plastico ed autonomia strutturale, con il compito di inquadrare prospetticamente lo spazio: dal Duomo di S. Maria Assunta a Monte Compatri (1633), dove inserisce la sua idea di utilizzare la colonna per la costruzione interna, al monumentale ciborio di S. Maria della Scala (1647), in cui restituisce alla colonna il valore strutturale che le è proprio all'interno dell'ordine architettonico. È però in S. Maria in Campitelli (1660) che Carlo conclude la sua ricerca, raggiungendo l'indipendenza plastica delle colonne dalla parete e creando attraverso di esse la prospettiva convergente sul fulcro del culto. Crea una mediazione tra superficie e profondità: all'interno le grandi colonne, distaccandosi dalla profondità delle cappelle, ne definiscono organicamente lo spazio, lasciando la superficie retrostante nell'oscurità e creando quindi forti contrasti di luce ed ombra, così come avveniva nella contemporanea ricerca pittorica. L'altare della Consolazione sarebbe da inserire in tale ricerca plastica: anche qui le colonne, seppur di assai più modeste dimensioni, risultano plasticamente indipendenti dal sistema murario e la rotazione delle basi delle due colonne centrali genera linee prospettiche che guidano l'occhio sul piano dell'immagine della Madonna e al contempo altre linee convergenti verso il centro della zona antistante l'altare, facendo entrare in rapporto dinamico la composizione anche con la spazialità della tribuna, proiettandola in avanti. Si tratta anch'essa di una strategia compositiva ricorrente nella poetica di Carlo Rainaldi, che da vita a brillanti soluzioni plastiche: esempi analoghi nella sua produzione si ritrovano nell'altare della chiesa degli Angeli Custodi in via del Tritone a Roma (1681, ora demolita) e nell'altare maggiore della chiesa del Ss. Sudario a Roma; nella cappella presbiteriale della chiesa di Gesù e Maria al Corso (1681) tale soluzione si unisce all'estroflessione convessa delle pareti. Ancora, nell'altare maggiore di S. Lorenzo in Lucina (1670) si ritrovano articolazioni diagonali e convessità, mentre nei numerosi progetti per apparati effimeri si hanno maestose divaricazioni in avanti delle volumetrie. Si percepisce in tutte queste opere la dinamica di espansione, messa in atto tramite soluzioni di esplosione e/o di zoom, che coinvolgono in maniera dinamica lo spazio circostante la composizione. Nell'altare maggiore della Consolazione, lo scostamento dalla parete di fondo, dato dalla rotazione degli ordini, fornisce - pur

se in maniera non molto accentuata per via della luminosità dell'ambiente circostante - una leggera sfumatura d'ombra al chiaro fondale. Il particolare raccordo curvo tra la parete contenente la buca barocca dell'immagine e l'ordine colonnare genera una linea concava, che ponendosi di fronte all'opera risulta appena percettibile tramite la trabeazione. Spostandosi leggermente di lato ci si accorge invece di come quest'ultima si inarchi e vada a coronare il piano che incornicia l'immagine, ricongiungendo le due colonne centrali che ad una prima occhiata veloce risultano divise dal timpano che si spezza: vi è soluzione di continuità tra la trabeazione posta al di sopra della buca e quella sorretta dalle colonne centrali. Tale movimento concavo viene ripreso anche nella parte superiore dell'attico. Rainaldi utilizza questa tipologia di strutturazione dello spazio in concavità in alcune altre sue opere come nel già citato ciborio di S. Maria della Scala, nella Cappella Petrosini in S. Maria del Suffragio o nell'arco di trionfo ideato per il possesso di Alessandro VII, nel quale si ha un'impostazione delle ali laterali secondo un andamento curvo semi-ovato. Vale la pena inoltre prendere in considerazione il tema della luce, che è fattore dinamico ed elemento fondamentale della ricerca barocca, per garantire la «meraviglia». A Todi si tenta l'impostazione di una fonte di luce nascosta, sfruttando la preesistenza di una finestra per illuminare dal retro la colomba dello Spirito Santo, con l'intento di farla risplendere di luce «divina». Resta però in penombra l'immagine della Madonna, vero centro devozionale della chiesa, la quale dev'essere illuminata per mezzo di luce artificiale. Più matura, innovativa e pienamente barocca è invece la soluzione adottata da Carlo nella cappella d'altare di S. Maria in Campitelli, nella quale la luce filtra da una finestra laterale rispetto all'immagine oggetto del culto; la finestra viene parzialmente schermata da una colonna e la luce si infrange nel carteggio dorato, destando una percezione di stupore e meraviglia a chi osserva. L'attenzione è totalmente catturata dall'oggetto sacro, ivi guidata anche dalle colonne della cappella, le quali cadenzano lo spazio ed indirizzano l'occhio verso di esso. Il cartiglio della Consolazione, molto più semplice rispetto a quello romano, presenta lo stesso tema di raggi che riflettono la luce e si propagano dalla buca barocca, insinuandosi tra nuvole e figure angeliche e tendendo ad ingrandire la piccola immagine. Anche la corona a «bulbo» sorretta da due angeli, rimanda ad un tema rainaldiano. In ultimo, vale la pena focalizzare l'attenzione sul portale est della Consolazione, la cui realizzazione è datata da Zänker alla metà del XVII secolo o poco prima. Lo studioso afferma che il portale non è menzionato nei documenti anteriori al 1640, tuttavia una fonte dell'anno 1619 cita la ricerca di pietre per «poter finire la porta maggiore», la quale molto probabilmente era proprio la porta ad est, dato che era la più utilizzata per la sua posizione verso l'ospedale e la porta della città. Forse la ricerca di pietre non ha avuto buon esito, dal momento che la pietra individuata non era «della medesima qualità di quella dell'altra porta che è fatta». In ogni caso il documento testimonia l'intento di terminare la porta e quindi implicitamente l'esistenza di un progetto per la stessa; con ciò si potrebbe restringere la datazione del portale, o almeno del suo progetto, tra il 1612 ed il 1619. Zänker individua nel portale un'impressionante somiglianza con l'altare maggiore di S. Agostino a Roma, eretto intorno al 1626-28 su disegno talvolta attribuito al Bernini ma probabilmente ascrivibile a Santi Ghetti. Egli ritiene che il portale possa basarsi sul disegno di Carlo per l'altare della Consolazione, acquistato dalla fabbrica nel 1634, ma non effettua accostamenti con la sua produzione artistica; sostiene però che la somiglianza con l'altare romano sia testimone dell'intercambiabilità delle forme, per la quale un disegno d'altare possa essere stato riusato per edificare il portale. Alla luce delle ultime notizie rinvenute in archivio e 133 basando l'ipotesi su un confronto stilistico con altre opere dei Rainaldi, si può

ascrivere il disegno del portale alla mano dei due architetti e più precisamente allo stesso Girolamo. L'opera, pur presentando particolari affinità con alcune scelte lessicali proprie dell'iniziale carriera di Carlo - in particolare con un'opera a lui attribuita per un portale lungo la via Appia e le sue targhe per il Campidoglio - si avvicina molto al modo di comporre di Girolamo ed anche la datazione precedente al 1619 contribuisce a rafforzare tale ipotesi. Il portale della chiesa tuderte è incorniciato da un ordine di semicolonne corinzie su alti plinti, entrambe addossate ad una parasta, anch'essa corinzia, ribattuta su un terzo piano retrostante: si crea così un effetto di avanzamento del portale rispetto al piano del muro della chiesa. La trabeazione, con sottocornice dentellata, è movimentata dai risalti degli ordini all'altezza delle due semicolonne, un terzo risalto è posto in corrispondenza dell'asse del portale e sembra quasi essere sorretto dal cherubino reggi-festoni. Un timpano triangolare spezzato, che richiama l'altare di S. Girolamo della Carità, poggia sull'ordine di semicolonne ed ospita al suo centro il cartiglio con l'iscrizione dedicata alla Madonna «DEIPARÆ CONSOLATIONIS TUDERTES EREXERUNT». Analogamente a quanto avviene nell'altare di S. Pietro in Valle a Fano e nella cappella Paolina in S. Maria Maggiore, entrambi opera di Girolamo, la targa è sovrastata da un timpano semicircolare, a sua volta coronato da una piccola scultura raffigurante due volute con un mascherone al centro, la quale ricorda molto il coronamento posto all'apice dello stesso altare fanese. Il timpano presenta un risalto centrale, così come avviene nel disegno di Carlo Barb. Lat. 9910, fol. 60r e nelle cappelle laterali di Girolamo in S. Teresa degli Scalzi a Caprarola. Ai lati del timpano semicircolare si ergono due cuspidi piramidali, che riportano alla memoria quelle poste sopra agli apparati effimeri eretti da Carlo in Piazza Navona nel 1650. Due volute leggermente schiacciate, poggiate sul timpano spezzato ricordano quelle presenti nell'altare tuderte e anch'esse sono molto simili per fattura a quelle presenti in alcune targhe capitoline di Carlo, nel portale della Vigna del Fonzaca, a lui attribuito e nella facciata di S. Girolamo della Carità, ma anche a quelle inserite da Girolamo nella targa in Ara Coeli per Francesco Aldobrandini o nell'altare della cappella Paolina in S. Maria Maggiore. Le volute sono però poste qui in maniera obliqua, in modo da accompagnare lo sguardo verso le due aquile tuderti, poste su due piedistalli, alla stregua di vasi di coronamento; questi ultimi sono presenti anche nei numerosi disegni capitolini di Carlo ed in alcune opere di Girolamo quali gli altari delle cappelle laterali di Caprarola o la sopracitata targa Aldobrandini. Il ricco ornamento con festoni floreali, sorretto da un cherubino, richiama ancora una volta quello degli altari poc'anzi menzionati a Caprarola e quello dell'altare di S. Pietro in Valle a Fano, in special modo per le terminazioni a «nappa» sostenute da chiodi, a Todi ornate a loro volta da nastri fluenti; festoni analoghi sono utilizzati da Carlo nelle targhe raffigurate nei manoscritti Barb. Lat. 4411, 9910 e nel disegno berlinese Kunstbibliothek HdZ 5541, ad esso attribuito. La morfologia del cherubino, dei festoni di fiori e frutta e della stessa targa con l'iscrizione, rimandano a loro volta alle targhe di Giacomo Della Portanella facciate di S. Maria ai Monti e di S. Paolo alle Tre Fontane; analogie nella forma orecchiata e quadrotta della targa sono riscontrabili nelle finestre del mezzanino di palazzo Senatorio in Campidoglio, le quali a loro volta presentano dei festoni drappeggiati fissati con chiodi e fiocchi, molto simili a quelli tuderti. Interessante è inoltre il confronto con il portale attribuito a Carlo, per la Vigna del Fonzaca, datato 1633, precedente soltanto di un anno al disegno fornito alla Consolazione. Esso ha lo stesso schema dell'apertura incorniciata dall'ordine architettonico, la cui trabeazione risalta in corrispondenza delle paraste ed anche, come avviene a Todi, nell'asse dell'apertura. Anche qui si trovano diversi piani verticali costituiti dagli aggetti degli ordini, i quali arretrano fino al piano di fondo

del fornice. La trabeazione è sormontata da un timpano semicircolare spezzato, appena accennato, posto in asse con le paraste. Nell'attico vi è un'edicola con l'iscrizione sormontata da un timpano triangolare spezzato che un tempo conteneva lo stemma Barberini ed è incorniciata da due paraste, ai cui lati si trovano le volute di raccordo già menzionate ed utilizzate anche in basso per raccordare le ali laterali; a Todi si ha invece un'inversione della sequenza timpano curvo - timpano triangolare. Al di sopra dei timpani curvi del portale già noto, si trovano due vasi di coronamento, emulati nella Consolazione dalle due aquile, mentre sopra al timpano sommitale si trovano due sfere - delle quali oggi ne rimane solo una - anch'esse sostituite a Todi dalle due cuspidi. Nel complesso l'articolazione del portale tuderte mostra un approccio abbastanza fedele ai modelli manieristi, associabile alla modalità di Girolamo di giustapporre le varie membrature, dalla quale Carlo attinge nelle sue primissime opere. Tuttavia alcune soluzioni adottate come ad esempio la sovrapposizione di piani negli ordini che fanno progressivamente emergere la composizione dallo sfondo, o il tentativo di ricucitura raccordando le parti per mezzo delle volute o, ancora, saturando ogni spazio con decorazioni, sembrano preludere all'autonomia compositiva di Carlo che tenta soluzioni unitarie in direzione di un'operatività barocca. Sembrerebbe plausibile quindi che l'intervento progettuale sia opera di Girolamo, il quale avrebbe lasciato alla fabbrica, oltre al disegno per la cappella minore e per l'altare maggiore, anche quello del portale.

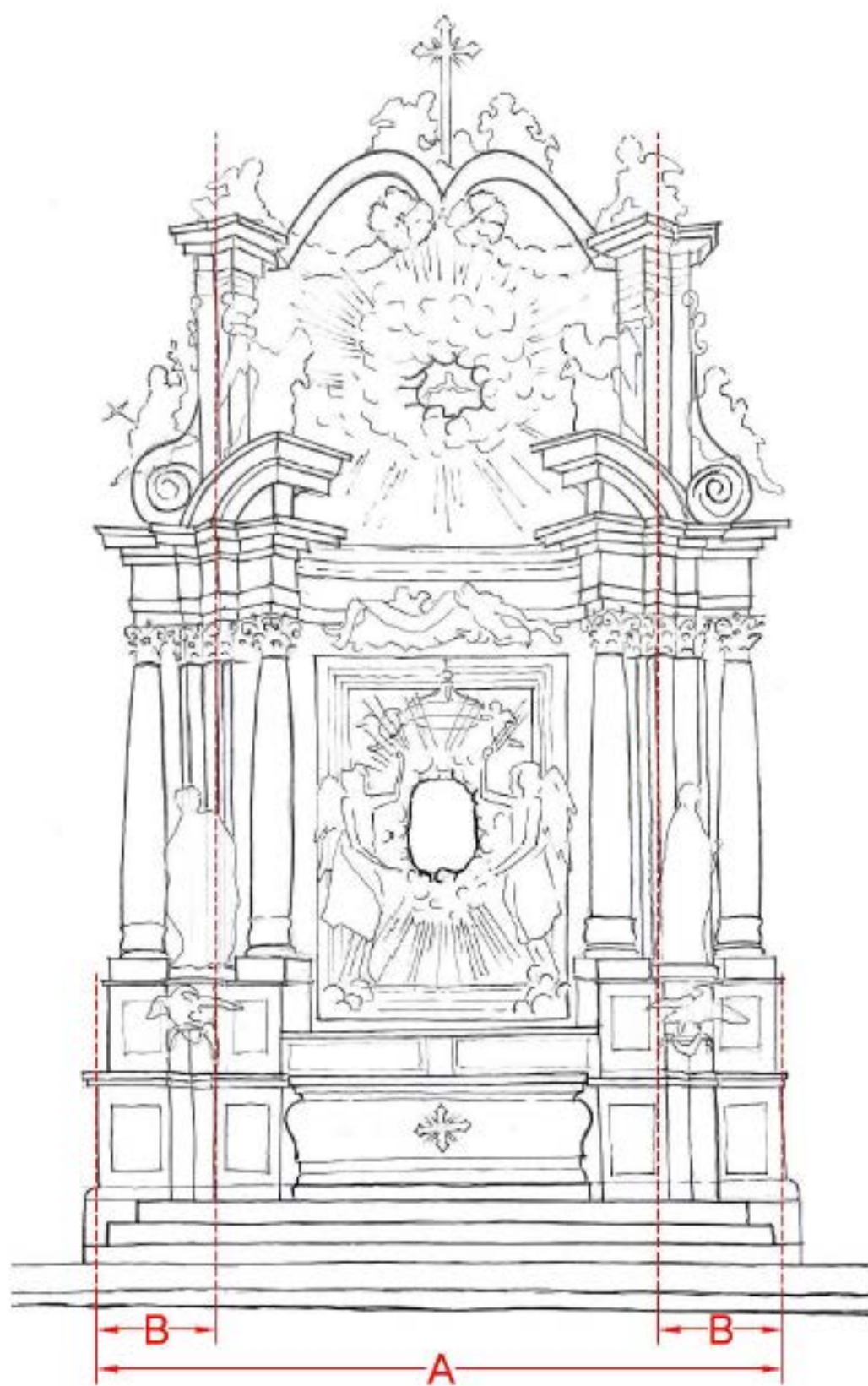


Fig. 30 - S. Maria della Consolazione, schema della tripartizione della struttura

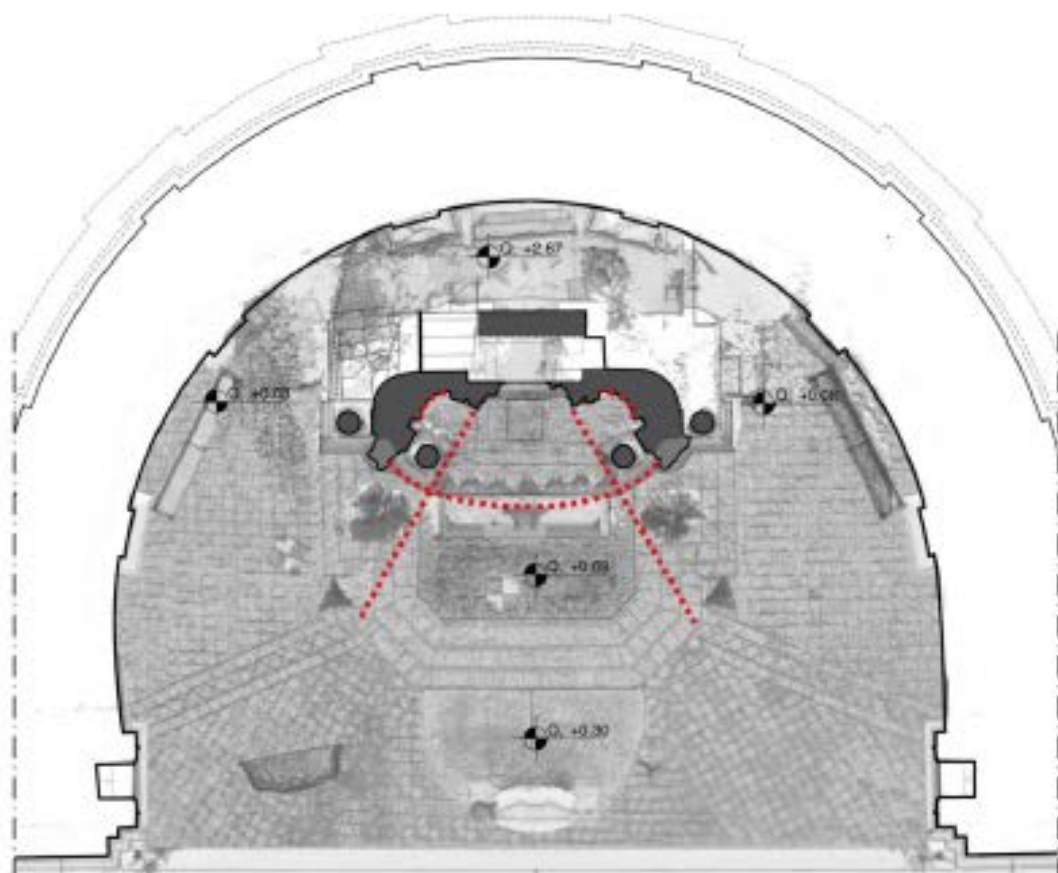


Fig. 34 - Schema planimetrico con indicazione della rotazione delle basi delle colonne, dell'estroflessione convessa del volume e delle concavità angolari



Fig. 35 - Raccordo curvo parete-colonna



Fig. 36 - Il raccordo curvo lievemente percettibile dalla vista frontale

5.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma 1646

Si. BENEDETTI, *Inediti giovanili di Carlo Rainaldi*; in PALLADIO, *Rivista di storia dell'architettura e restauro*,

n. 28, 2001

Si. BENEDETTI, *La peste a Roma: disegni di Carlo Rainaldi (1633)*, in Palladio, n. 33 (gennaio-giugno 2004) Si. BENEDETTI (a cura di), *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario dalla nascita*, Roma 2012

R. BOARINI, *Memorie di Todi*, XVII sec. (ASCT, Arm. VI, c. 10)

P. BOLOGNINI, *Libro delle genealogie delle famiglie di Todi*, 1788 (ASCT)

M. FAGIOLO (a cura di), *Le capitali della festa*, Roma 2007

F. FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma 1961

I. FOSI, *All'ombra dei Barberini. Fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma 1997

F. GUALDI SABATINI, *L'altare maggiore, la decorazione scultorea, la decorazione pittorica, le argenterie, le lapidi e gli arredi*, in A. BRUSCHI (a cura di), *Il tempio della Consolazione a Todi*, Milano 1991

E. HEMPEL (a cura di), *Carlo Rainaldi: venticinque riproduzioni con testo e catalogo*, Roma 1920

L. LEONI, *Cronaca dei Vescovi di Todi*, Todi MDCCCLXXXIX

J. A. F. ORBAAN, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920

F. ORSINI, *Strategie politiche e memorie familiari dell'aristocrazia di Todi tra XVI e XX secolo*, Spoleto 2019

L. PASCOLI, *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma MDCCXXX

G. PASSERI, *Vite de pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma MDCCLXXII

G. PENSI, A. COMEZ, *Todi: Guida per i forestieri*, Todi 1912

M. PERICOLI, *Precisazioni sulla Consolazione di Todi*, in *Studi Bramanteschi, Atti del Congresso Internazionale (Milano-Urbino-Roma, 2 settembre - 1 ottobre 1970)*, Roma 1974

A. SCOTTI TOSINI (a cura di), *Il Seicento*, Milano 2003

J. ZANKER, *Die Wallfahrtskirche Santa Maria della Consolazione in Todi*, Bonn 1971 *Studi bramanteschi, Atti del Congresso Internazionale (Milano-Urbino-Roma, 2 settembre - 1 ottobre 1970)*, Roma 1974 164