

La costruzione dell'Altare di Sant'Ignazio nel Gesù di Roma

Vittorio De Feo

La notte del 28 agosto 1695 il «Cappellone» detto del Crocifisso, a capo del transetto destro del Gesù romano, fu sgombrato dai massicci confessionali che lo occupavano. Il giorno successivo dalla cappella si avviò una lunga processione per trasferire le spoglie di Sant'Ignazio, ivi ospitate fin dal 1587. La precedevano i «Fratelli con mantello», seguivano: Novizi scolari, Studenti e Padri con Cotta¹, tutti con ceri accesi. L'urna del santo, di bronzo dorato, posta su un pesante catafalco contornato da lumi, era portata a spalla dal padre generale, dai padri assistenti e dai primari superiori, con l'aiuto di dieci fratelli scelti fra i più robusti. La processione, dopo aver girato all'intorno per tutta la chiesa, si diresse all'altare maggiore sotto il quale fu provvisoriamente collocata l'urna, in attesa che fosse ultimato il nuovo altare. Con questa cerimonia aveva inizio la costruzione del monumentale Altare di Sant'Ignazio e si concludevano tutte le vicende che avevano necessariamente preceduto i lavori, fin dal 6 luglio 1683 quando il generale Tyrso Gonzalez ebbe «desiderio di por mano ad ornare con magnificenza maggiore le Ceneri del Santo suo Patriarca»².

Molti anni era durata la raccolta dei contributi necessari a sostenere le spese necessarie per rinnovare il luogo della tomba del santo; e lunghissime erano state le trattative con la famiglia Savelli per riscattare i loro diritti sulla cappella. Più brevi invece, ma estremamente complicate, erano state le vicende del programma di progetto e del conseguente concorso di disegni che aveva avuto come protagonista il fratello gesuita Andrea Pozzo. Questi, a partire dal 20 febbraio del 1695, presentava al padre generale non meno di dodici suoi progetti tutti diversi, a confronto con

altri undici di varia provenienza. Cominciava un periodo di varie consultazioni, perizie, varianti; con accese polemiche e persino un'improvvisa rinuncia di Pozzo stesso. Finché Carlo Fontana, Giovanni Antonio e Mattia De Rossi consulenti secolari, unitamente ai periti dell'Ordine, proposero che la progettazione fosse definitivamente affidata a Pozzo sulla base di un «suo nuovo disegno fatto in carta turchina»³. Infine, accogliendo i suggerimenti di una perizia complessiva in sedici punti, intitolata «Sugo o ristretto di tutti li pareri dati da Periti sì esterni, come nostri»⁴, veniva fatto un modello in legno dell'intera cappella, alto più di 4 m, in scala 1:6 circa, completo di ogni decorazione e delle statue. Il modello fu esposto al pubblico per dieci giorni, annotando per iscritto tutti i giudizi espressi dai numerosi visitatori e quindi assunto come riferimento per la realizzazione della nuova cappella.

Il giorno 25 luglio del 1695 veniva nominato soprintendente dell'opera il padre Pier Francesco Orta, ma di fatto la direzione dei lavori restava assegnata al fratello Carlo Mauro Bonacina. La nomina di padre Orta era soltanto un espediente per tacitare le innumerevoli critiche nei confronti di Bonacina. Padre Tyrso Gonzalez lo aveva fatto venire da Milano a Roma, subito chiedendogli di interessarsi della grande opera che era deciso a intraprendere. Questo incarico aveva però reso Bonacina oggetto di molte critiche e aspre avversioni, dello stesso genere che colpivano Pozzo per il suo ruolo di progettista, essendo ambedue «per grado vili, per nascita forestieri»⁵. Con molta ironia lo stesso Bonacina diceva di essere «una figura curiosa, di mezzana statura, mezzo storto, e che pareva fatto a vite, con una vesticciuola e un cappellaccio, che

praticava poco, e parlava meno⁶, e racconta come comunemente si dicesse: «Eh vada a far capanne, e non Cappelle. Staremo à vedere qualche Lombardaggine⁷. Tanto Pozzo che Bonacina sapevano di poter vincere velando con un'apparente umiltà la certezza del proprio valore. E la vittoria fu confermata dall'ammonizione del padre generale a non criticare o avversare qualsiasi operazione si facesse per la «Fabbrica della nuova Cappella».

Ancor prima che fosse formalizzato il suo incarico Bonacina, dando immediato segno della sua oculatezza, aveva cominciato ad acquistare le tante pietre occorrenti, approfittando di un periodo di crisi nelle costruzioni. Cosicché a prezzi convenienti e senza difficoltà fu reperito «il bisognevole di verde antico, di alabastrì fioriti, e Orientali, di nero antico, e buona parte anche di Lapislazzuli⁸».

Bonacina ci ha lasciato due puntuali documenti riferiti alla sua impresa. Il primo è il *Ristretto dell'avenuto nella fabbrica della Cappella del nostro Santo Padre Ignazio*⁹, una memoria datata 11 febbraio 1706. Il secondo è il *Metodo che potrebbe osservarsi da chi volesse fabbricare una simil'opera*¹⁰, un vero e proprio manuale per la direzione di una costruzione impegnativa come quella della cappella.

Il *Metodo* è suddiviso in trentadue punti, e il realismo vincente di Bonacina ironicamente traspare quando si nota che al punto primo viene ricordato come «Quali sia fabbrica si fonda sul quattrino» e soltanto nell'ultimo si raccomanda, per il buon esito dell'impresa, che «non si scordi dell'Anime del Purgatorio¹¹».

Gli insegnamenti di Bonacina sono di vario genere; ma sostanzialmente riguardano i rapporti con operai ed artigiani, la contabilità e l'organizzazione del cantiere.

Il direttore deve essere esperto nella sua arte, conoscere perfettamente l'opera a cui si applica studiandone «diligentemente il Disegno e il Modello, e di questi si impadronisca, e gli abbia per così dire per le dita, in modo, che venendogli proposto qualche dubbio, anche fuori dell'Opera l'intenda¹². Deve essere tuttavia capace di seguire i consigli dei suoi «periti di confidenza», come quelli dei «capi operaj», vagliando qualsiasi suggerimento da chiunque avanzato. Deve essere non tanto giovane per ottenere rispetto, «accorto e avveduto, di natura un po' bilioso, mà che si sappia moderare», per non cedere all'inganno ma non essere considerato intrattabile, e quindi «essere in tutte l'ore apparecchiato a dare udienda à chiunque venga¹³. I conti devono essere chiari e ordinati, partendo da uno «scarta-

faccio» sul quale annotare giorno per giorno il dato e il ricevuto, non solo in denaro ma anche in materiali e opere; e anche memorie non contabili e da non riportare in successivi libri. Dallo «scartafaccio» le varie partite debbono essere trasferite nel «giornale», che serva come libro di cassa, curando che le singole partite siano descritte con «il giorno mese e il prezzo della roba, qualità, peso, ò misura; da chi si è avuta, ò à chi si è data, per mezzo di chi, citando il confesso, ò l'ordine col suo registro, specificando se à conto, ò per saldo, con tutte le altre circostanze che possano rendere intelligibile la partita¹⁴. Infine le stesse partite del «giornale» siano riportate nel «libro maestro» tenuto in scrittura doppia.

Oltre queste tre scritture occorre tenerne un'altra intitolata «Operarj», in cui sia registrato il dare e avere di tutti i capi operai, registrando a loro nome e in loro presenza quel che gli si dà in «denaro, ordine, ò roba» e parimenti quanto si riceve in «robe già fatte». Conviene poi che ogni operaio abbia un personale «librettino col suo debito, e credito» annotato di mano del soprintendente ad ogni pagamento o consegna.

Il primo provvedimento di cantiere consiste negli approvvigionamenti dei materiali, facendo sì che sempre siano assicurati almeno i due terzi di quelli più difficili a reperirsi. In immediata vicinanza della fabbrica si debbono sistemare almeno due magazzini. L'uno per «le cose più preziose, e pericolose»; l'altro per «le robe grosse, utensilj, canapi, tragle, ferramenti, ed altri stromenti necessarij», affidate alle cure e alla sorveglianza di un muratore di fiducia, il quale deve anche annotare «le cose grosse, che vengono portate, some di pozzolana, mattoni, calce & le giornate de' muratori, ed altri manuali¹⁵. Quando l'opera sia notevolmente complessa, e alla costruzione intervengano «Argentieri, Fonditori, Metallari, Cisellatori, Ebanisi, Gioiellieri, Indoratori, Stuccatori, Scarpellini, Segatori, Lustratori ec.»: Deve procurar d'aver sito capace per tutti, mà con distinzione assegnando à ciascuno capo il suo, proporzionato e alla qualità della persona, e del lavoro, e del numero dei subordinati. Provvedendo a visitare almeno ogni quindici giorni «quegli Operaj poi di maggior macchina come Scultori, Fonditori di cose grosse, Capitelli, Base, pezzi di Balaustrata ec. che per necessità si fan fuori di Casa¹⁶».

Se poi si vuole che l'opera avanzi con ordine e «le cose fatte non patiscano, massimamente lavori di pietre, procuri che si facciano prima quelli, che devono essere i primi à mettersi in opera¹⁷; in tal modo il cantiere sarà sempre sgombro e il lavoro procederà senza ritardi o intralci.

Ma in primo luogo un cantiere complesso come quello della Cappella, eccezionale a causa delle difficoltà tecniche, della quantità delle maestranze e dei materiali, del poco spazio disponibile, deve essere condotto «come un oriuolo il quale non può né segnare né suonare giusto, se ogni ruota non fa bene l'ufficio suo. Se non vi sarà ordine, regola e subordinazione, non potrà camminare bene, e ciò dipende dal Capo»¹⁸.

Nel *Ristretto dell'avenuto nella fabrica della Cappella* Bonacina si sofferma sui procedimenti più insoliti, sorvola su tutte quelle lavorazioni e tecniche che, pur difficili e complicate, erano per lui consuete.

La principale difficoltà da risolvere era quella relativa agli spazi e alla organizzazione del lavoro in un cantiere ove prestavano la loro opera oltre cinquecento persone tra operai, artigiani ed artisti. Le lavorazioni occuparono «tutto i cortili di Casa, il grande del Giardino, i due minori della Sacrestia, e Porta delle carrette, il Portico innanzi alla Dispensa, e il Refettorio, e tutto il Quarto Farnese, facendosi far tetti, steccati, fucine»¹⁹. E non bastando ancora lo spazio fu necessario prendere in affitto tutto il piano terreno «del Palazzo d'incontro». Si riusciva ad operare ordinatamente «senza confonderi colla moltitudine, senza impedirsi colla varietà. Le sole seghe dei Lapislazzuli erano da 20 in 26 in uno stecco da sè. I cortili di Casa più grandi erano pieni di quei che segavano pietre mischie. In altra parte chi fondeva argento, chi lo batteva, chi lo cisellava, e così altri metalli. Qui commettevansi i mischi, ivi lustravansi»²⁰.

Occorre peraltro tener conto dell'assoluta coordinazione tra lavorazioni e montaggi, non potendosi utilizzare alcun luogo immediatamente vicino alla cappella. Infatti nella chiesa dovevano continuare, indisturbate anche dal rumore, tutte le tradizionali funzioni; e unico spazio di lavoro restava la cappella stessa, separata da uno stecco e, superiormente, da una grande tenda che totalmente ne impediva la vista. Se le dimensioni della cappella, di m. 16 di larghezza, 15,60 di profondità e 26,50 di altezza, erano notevoli per le sue funzioni, risultavano certamente esigue per le manovre di costruzione e il movimento dei materiali a piè d'opera.

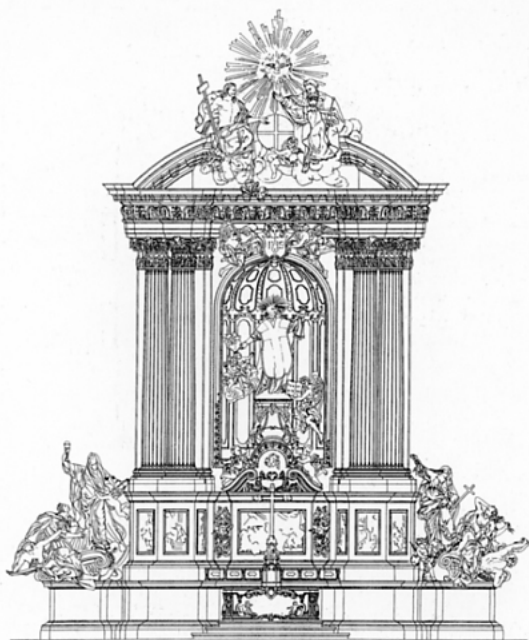
Forse proprio i numerosi vincoli condussero a lavorare in modo tanto regolato da far sì che l'impresa fosse conclusa in soli quattro anni e un mese, mentre «non meno di 25 o 30 anni ne abbisognavano, seguendo il modo di operare consueto a praticarsi quà in Roma»²¹; fornendo, peraltro, un'ulteriore prova della efficienza della Compagnia.



1/Altare di Sant'Ignazio in: A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, libro II, fig. 69.

Smantellata la vecchia cappella, il primo problema anomalo che Bonacina dovette affrontare fu quello delle fondazioni. Condotti gli scavi fino a raggiungere il terreno vergine, alla profondità di m. 8,15, venne in luce una abbondante vena d'acqua. Perciò il terreno fu compattato con una forte palificata e sopra vi fu murato tufo di ottima qualità con malta di calce e pozzolana, interponendo di tratto in tratto una spianata di massi di travertino ben riquadrati. E l'acqua fu canalizzata e resa utile al cantiere. Dal piano di fondazione furono quindi elevati i ponteggi e, impiantati stabilmente due argani, cominciarono i lavori in elevazione.

Di grande interesse è la descrizione dell'innalzamento delle quattro colonne dell'altare, eseguita tra il novembre 1696 e il gennaio 1697, quando la costruzione era arrivata alla quota di m. 4,50. L'opera presentava difficoltà inconsuete perché le colonne erano di un sol pezzo di travertino, con diametro di m. 0,79 nel punto di entasi massima e altezza di m. 6,24, e rischiavano di spezzarsi quando fossero sospese a mezz'aria. Ma ancor più preoccupante era il fat-



2/Altare di Sant'Ignazio. Rilievo del prospetto. Elaborazione grafica di M. Petternella.

to che dovessero alzarsi già «vestite e ornate» del delicato lapislazzulo e delle lunghe strisce di bronzo dorato. Perciò non potevano esservi infissi, senza danni, i perni che solitamente si adoperavano per dar presa ai canapi di sollevamento, e neppure era pensabile una olivella inserita in testa del fusto perché la pietra si sarebbe sfaldata per il gran peso. Furono quindi fatti alcuni modelli e si chiesero consigli, accettando infine la proposta di Jacopo Patriarca, soprintendente della Fabbrica di S. Pietro, che intervenne perciò a dirigere l'operazione.

In primo luogo, per evitare il pericolo che la colonna nella fase di raddrizzamento si rompesse in due pezzi venne rinforzata con una catena in ferro tesa da capo a piede nel lato verso muro, con due grappe alle estremità incassate e fissate a gesso, e furono protette le finiture di superficie avvolgendole in morbide coperte di lana. Si adottò quindi l'idea di Patriarca di sostenere la colonna senza perni fissi di presa e senza dover far passare i canapi sotto la sua base. La soluzione consistette nel tagliare una scanalatura diametrale nel piede del fusto e farvi passare attraverso un ferro a sezione quadra lungo poco più di 80 cm., che terminava da un lato con un grosso occhio e dall'altro con un rampino. Un canapo legato all'occhio del ferro venne

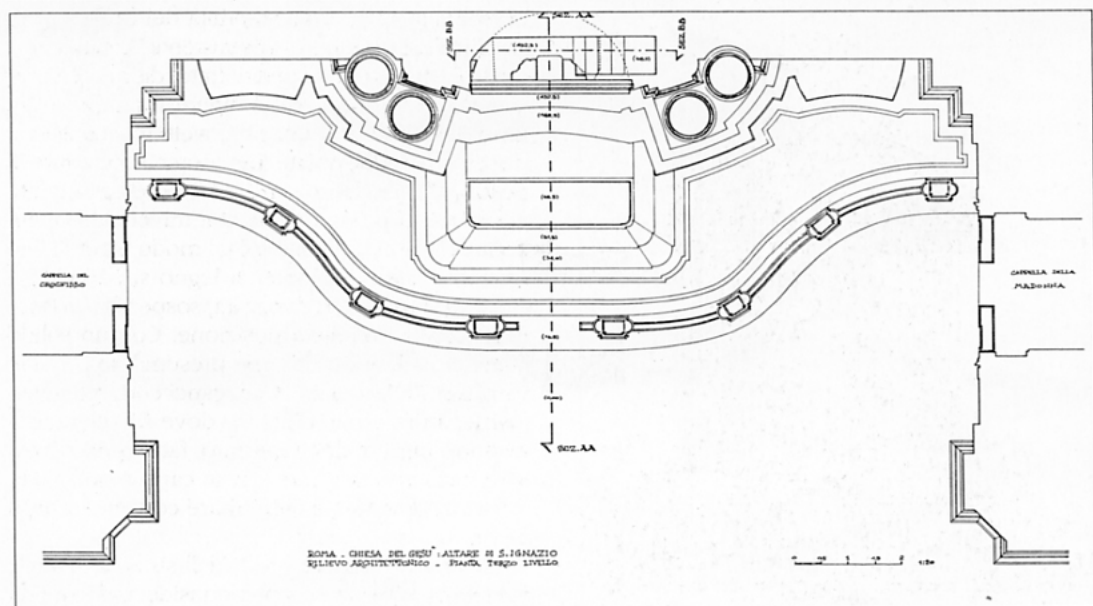
portato dalla base alla sommità del fusto e, passando al di sopra di una resistente spezzone di trave collocato sulla testa, fatto discendere sul lato opposto fino a raggiungere il rampino alla base; e le tese del canapo dovettero quantomeno essere raddoppiate per poter sopportare il peso. Affinchè la colonna non potesse sfuggire ai canapi fu più volte legata a traverso, seguendo la sua circonferenza. In tal modo, stretta tra il ferro di base e il blocco di legno superiore era pronta per essere raddrizzata, sospesa e collocata nella sua definitiva posizione. Con un solido aggancio alla sommità, che presumibilmente faceva presa sul legno, e altri agganci corrispondenti alle legature a varia altezza dove fosse più opportuno per il raddrizzamento, fatto quindi «passare il canapo per la traglia in capo e nelle altre dove occorreva»²², si poté tirare con l'aiuto degli argani.

Il resoconto nulla dice del sistema e delle macchine di sollevamento, considerando questa conoscenza sufficientemente diffusa. Si può credere che, dovendosi la colonna addossare al muro, non si utilizzasse come principale macchina elevatoria una troppo ingombrante capra, bensì una sorta di antenna in elevazione, forse con un falcone in testa, del tipo già usato per le opere di S. Pietro. Sono infatti citate le ventole, ovverossia le funi che, ancorate a terra e alle murature perimetrali, venivano opportunamente tese per reggere in equilibrio l'antenna, ed anche per spostarla in uno con la colonna da collocare sul suo appoggio, all'altezza di circa m. 4,50.

Per l'innalzamento si dovette usare un paranco con quattro o forse anche cinque pulegge. Infatti, tenendo conto che il peso del fusto di travertino era di poco inferiore a 7.500 kg. e che il più grosso dei canapi da traglia disponibili, con diametro di 5,5 cm., poteva essere sottoposto a un tiro di quasi 2000 kg., solo un sistema che disponesse al minimo di quattro fili poteva sostenere il peso.

L'operazione di raddrizzamento venne facilitata mettendo sotto la base della colonna uno spesso tavolone posto su rulli, in modo da accompagnare dolcemente il piede nel suo scorrimento, senza rischiare scheggiature. Assegnati i posti agli operai più abili, in rigoroso silenzio, i segnali di tiro e di fermo furono dati con campanelli. E allorchè la colonna fu raddrizzata, sollevata e calata sulla sua base fu facile sciogliere il canapo e trarre dal suo alloggiamento il ferro posto al piede, senza il minimo danno.

La prima colonna fu messa in opera in poche ore, a porte chiuse e in «ora calda». Ma quando corse voce di quanto si stava realizzando, «Princi-



3/Altare di Sant'Ignazio. Rilievo della pianta. Elaborazione grafica di R. Dal Mas.

pi, Cavalieri, Capomastri, ed altri uomini del mestiere, con esso più nostri PP., e fratelli s'invitarono da se stessi, e bisognò preparare banchi per i numerosi spettatori. E non si potè evitare che «molti dè Nostri, in ossequio del Santo Padre, non dessero di piglio à gli argani per aiutare à raggiurarli, ed una volta si mossero sol essi con somma edificazione dè secolari, ch'erano presenti»²³.

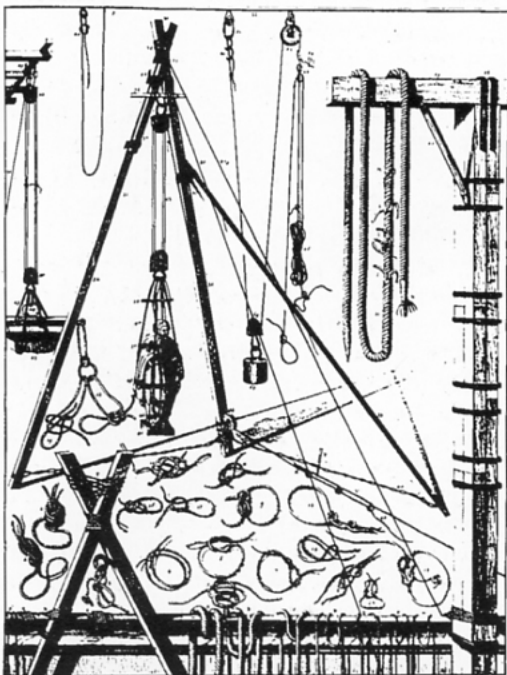
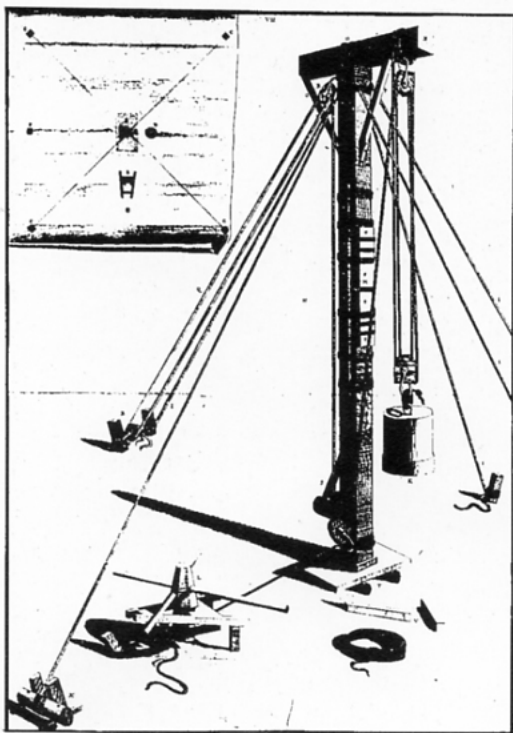
Quando furono collocati al loro posto i fusti delle colonne la costruzione potè continuare senza particolari complicazioni tecniche, nonostante le difficoltà dell'opera. La cappella con il suo maestoso altare potè dirsi ultimata l'8 ottobre del 1699, quando fu riportata al suo posto l'urna del santo, due giorni prima che venisse aperta al pubblico. E l'opera quasi non si discostò da quella ideata da fratel Pozzo, quale appare nelle figure LX e LXI del secondo volume del suo trattato.

L'altare presenta due coppie di colonne composite sorrette da piedistalli tra loro angolati di circa 35°. Sulla piattaforma, articolata in quattro gradini compresa la predella, poggia il basamento il cui zoccolo accoglie la mensa centrale e porta i piedistalli. Una breve «Descrizione della Cappella» ricorda l'altezza «de la Colonna che con l'accompagnamento della sua Base, e del suo Capitello viene à possedere 34 palmi di altezza e nella maggior grandezza del Tronco tré palmi, e sett'once di diametro»²⁴.

Le dimensioni corrispondono ai rapporti dell'ordine composito palladiano. E, salvo l'originale capitello, anche le modanature appartengono allo stesso ordine. Le misure sono di m. 6,24 per il fusto, m. 0,94 per il capitello e 0,40 per la base. L'intera colonna è alta m. 7,58, con un diametro massimo di m. 0,79. Le altezze di architrave, fregio e cornice sono di m. 0,53, 0,43 e 0,64, complessivamente pari a due diametri della colonna. Tenendo conto che il podio si alza fino a m.4,50 dal pavimento, l'altezza totale dell'altare raggiunge i m. 13,68, senza considerare il fastigio e l'insieme scultoreo della Trinità.

L'altare differiva da ogni possibile modello per la magnificenza e la copiosità decorativa, tanto che lo stesso Pozzo scriveva che «appena troverassi altrove in varietà di lavori, in ricchezza di metalli e nella sceltrezza delle pietre, una mole sì vasta, incominciata, e condotta a fine nello spazio di quattr'anni, mercè la maestria di artefici i quali fecero a gara, perchè i loro nomi vivessero nella memoria dei posteri»²⁵.

Ancor più sorprendente è la ridondanza degli effetti coloristici dovuta alla gran varietà dei marmi e delle pietre, degli argenti e delle dorature, con la loro vivissima policromia. Il primo gradino della piattaforma è un intarsio variopinto; altri due sono in marmo paonazzo; nella predella compaiono pietre rare «ridotte in un intreccio di varii arabeschi, e fiori tanto, che sembra un minuto raccamo»²⁶. Il basamento, guardando dal basso verso l'alto, è impreziosito da marmo nero antico venato di bianco, alabastro fiorito, verde antico con fioriture gialle, interrotto da



4/Antenna mobile in: N. Zabaglia, *Castelli e Ponti*, tav. VII.

5/Cordami, legature, nodi. Sistemi di sollevamento con capra serrata, con antenna, a mano in: N. Zabaglia, *Castelli e Ponti*, tav. II.

bassorilievi in bronzo dorato. Le colonne pog-giano su plinti in nero orientale e basi in bronzo dorato; sono rivestite di lapislazzuli con liste verticali in bronzo dorato come i capitelli; le lesene di spalliera sono di nero venato. Nella trabeazione e nel frontespizio prevalgono il verde antico e le dorature del bronzo. Infine il palio dell'altare è di bronzo dorato ed espone la ricca urna di Ignazio. All'intorno, nella cappella, spiccano le sculture in bianco di Carrara, entro il giallo diffuso che riprende il colore delle paraste della chiesa. L'episodio culminante della Trinità è anche un estremo trionfo di luminosità coloristica, con le statue in marmo bianco ammantate d'oro e la colomba dello Spirito Santo in argento, entro «una selva di raggi tutti di Bronzo dorato»²⁷; contro la luce del finestrone superiore. Ma in particolare spicca l'azzurro netto del grande globo formato da lapislazzuli, fasciato di bronzo dorato e sorretto da un putto che rappresenta il mondo. Il lapislazzulo ricorre in tutta la composizione, nel globo come nei fusti delle colonne, nel fregio, nella targa in chiave della nicchia centrale e negli specchi di fondo della stessa nicchia, nel cartiglio sulla mensa, negli ovali che ornano i pilastri della balaustra; e la sua densa tonalità fa da contrappunto alla lucentezza dell'insieme.

A proposito del rivestimento in giallo antico diffuso nella cappella si ha una curiosa notazione di Bonacina che fa ben comprendere quanto continue e pretestuose fossero le accuse tendenti a screditare l'opera. Si trovò di fronte alla denuncia di essere stato, per sua insipienza, ingannato nelle forniture, e di aver utilizzato uno scadente marmo bianco «che per ajutarlo, e farlo comparir giallo, e lustro, se gli era dato il colore con tuorli d'uova e vernice»²⁸. E dovette perdere gran tempo per dimostrare la falsità dell'imputazione.

Il completamento della cappella fu segnato dal concorso bandito per la scelta del modello della statua di Ignazio da collocare nella nicchia centrale con catino a conchiglia. Tra i dodici modelli presentati anonimamente fu scelto quello del berniniano Pierre Le Gros, che guadagnò il primo premio; mentre gli scultori Maglia e Guarnieri ebbero il secondo e il terzo. Tra la folla che aspettava l'esito del giudizio vi era un numeroso gruppo di giovani francesi; e quando Le Gros apparve «con il mano il sacchetto delli cento scudi in tante piastre che suonava per farle sentire», lo sollevarono in gioioso trionfo, tanto che «lo strepito straordinario, che facevano, nello girar per le strade, chiamava il popolo»²⁹.

Le Gros realizzò non solo la statua del santo, fusa in argento, ma anche, in marmo bianco, il

gruppo laterale della Religione, mentre quello simmetrico della Fede fu di Jeanne Baptiste Théodon e la Trinità sul timpano di Leonardo Reti.

La statua non è l'unica immagine dedicatoria dell'altare. A destra del basamento una porta segreta introduce al vano in cui è situato un complicato meccanismo capace di sollevare una grande pala pittorica, opera di Pozzo, che con la sua apparizione occulta la statua. La soluzione del «Quadro, che si alza, e cala, come si vuole»³⁰ risolveva con inclusiva genialità gesuita la lunga polemica tra gli opposti fautori del dipinto e della scultura.

Appartiene alle decorazioni scultoree anche la sinuosa e scura balaustra in bronzo; una fantasiosa composizione di elementi modulari ad arco, divisa in sette parti intervallate da acroteri in marmo porta candelieri, che sembra realizzata in una materia quasi soffice e leggera. Opera collettiva di nuova e grande maestria artigianale, su disegno di Pozzo, anticipava innumerevoli soluzioni del rococò europeo.

A termine della costruzione Bonacina riassume in sei punti le domande, relative all'impresa, che più spesso gli venivano rivolte:

«1. Come mai si è fatto à trovar sì bella, e preziosa pietra, e in quanti anni si è fatta da Padri la raccolta. 2. Come si è potuto lavorar tante, e si varie cose così presto, e così bene, perche tutte in suo genere perfette. 3. Quanta di vero ne sia stata la spesa, e se minutamente, e ne sien registrati i conti. 4. Che cosa manchi alla total perfezione dell'opera. 5. Se sia pur avanzata della roba e quanta. 6. Dove mai sia stata riposta tanta quantità di marmi, bastevole ad occupar quattro volte la Piazza del Giesù.»³¹

Ai punti 1, 2, 3 e 6 Bonacina aveva già risposto descrivendo le varie vicende della costruzione. Insiste particolarmente sul suo rigoroso meccanismo operativo, consistente nell'organizzare una sorta di catena di montaggio, e quindi «a cominciar da quei pezzi, che dovevan essere i primi a mettersi in opera e così di mano, in mano, faceansi senza intervallo passare dagli Scarpellini ai Lustratori e da questi ai Muratori»³².

In riferimento al punto 4 Bonacina elenca numerose possibili migliorie decorative, di finitura e di sostegno statico di vari elementi; ma soprattutto, da tecnico avveduto, auspica che sia istituito un fondo per le opere di manutenzione. Poichè «al presente la Cappella è in ottimo stato, ed ha quanto le abbisogna: ma per quel che può avvenire, si vuol sempre avere dei baiocchi

Nota de' Capi delle spese fatte per la Fabbrica della nuova Cappella del nro S. P. Ignazio, cominciando dal dì 28. Febbrao 1695. sino all' 8. Aprile 1700.

Per Disegni, e Modelli diversi	4 190 2
Lavori di Scarpellini	
Pieno di cera, cioè. litelli	4 92 85
Lapislazulo	2 73 05 74
Lapostole	2 598 92
Lustratore à mano, mano	2 356 51
Pezzerie per foderi	2 173 83
Traveconi	2 538 54
Fatture à costura	216 104 116
	<u>43696007236960292</u>
Fuori, e Piccole provate	2 270 676
Sculture in marmo	
Marmi di Carrara	2451372
Altri scultori	2630992
	<u>4108236221082362</u>
Lavori di stucco	2 515 75
Dorature à gesto, e à mordente	2 105 280
Lavori di Marmi	
Materiali, e fusture	22740180
Dorature	2895894
	<u>4363607523636075</u>
Quattro Campidani attaccati al muro	2679475
Cinque anse di grandi pedicelli	2346877
Opere d'Argento	21024282
	<u>4710828313</u>

6/Nota de' Capi delle Spese fatte per la Fabbrica della nuova Cappella... in: ARSI, Rom. 140 (Vol. I).

à mano, per averla pulita, e sana; e star con gli occhi aperti per dar subito riparo à qualunque cosa, che patisca alcun danno»³³.

Di particolare interesse è la risposta al punto 5, che dimostra le eccezionali capacità di previsione e conduzione dei lavori di Bonacina. Infatti, completata la costruzione, «restò così netta, e sgombra la Casa, come se mai non vi fosse stato fabrica di sorte alcuna»³⁴. Pochi residui di marmi furono distribuiti in paga agli scarpellini e anche i ritagli minuscoli di lapislazulo furono convertiti in colore azzurro e venduti. Le aree della Casa Professa già occupate dal cantiere, quando furono «rimossi tetti, steccati, fucine, fornaci, ristuccate le stuccature, imbiancata ogni cosa»³⁵, apparvero come nuove.

Nulla avanzava dei materiali impiegati, non vi era più traccia del faticoso lavoro; l'opera era stata diretta con altissima capacità tecnica, saggezza di gestione e prudenza economica. Resta, felicemente, il più grandioso altare del barocco romano.

Note

- ¹ *Ristretto dell'avenuto nella fabrica della Cappella del nostro Santo Padre Ignatio nella Chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù di Roma*, ARSI (Archivium Romanum Societatis Iesu) Rom. 140.
- ² Ivi.
- ³ Ivi.
- ⁴ *Sugo o ristretto di tutti li pareri dati da Periti sì esterni, come nostri sopra l'ultimo modello...*, ARSI Rom. 136.
- ⁵ *Ristretto...*, doc.cit.
- ⁶ Ivi.
- ⁷ Ivi.
- ⁸ Ivi.
- ⁹ Ivi.
- ¹⁰ *Metodo che potrebbe osservarsi da chi volesse fabbricare simil opera*, ARSI Rom. 140.
- ¹¹ Ivi.
- ¹² Ivi.
- ¹³ Ivi.
- ¹⁴ Ivi.
- ¹⁵ Ivi.
- ¹⁶ Ivi.
- ¹⁷ Ivi.
- ¹⁸ Ivi.
- ¹⁹ *Ristretto...*, doc. cit.
- ²⁰ Ivi.
- ²¹ Ivi.
- ²² Ivi.
- ²³ Ivi.
- ²⁴ *Breve descrizione della Cappella di S. Ignatio di Lojola eretta nuovamente nella Chiesa del Gesù di Roma*, Roma 1705, ARSI Rom. 140.
- ²⁵ A. POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Libri I e II, Roma 1693-1700.
- ²⁶ *Breve descrizione...*, doc. cit.
- ²⁷ Ivi.
- ²⁸ *Ristretto...*, doc. cit.
- ²⁹ Ivi.
- ³⁰ Ivi.
- ³¹ Ivi.
- ³² Ivi.
- ³² Ivi.
- ³³ Ivi.
- ³³ Ivi.
- ³⁴ Ivi.
- ³⁵ Ivi.